

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

**Messen, Madrigale, Unika:
Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim
in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek ***

Barbara Eichner

Die Benediktinerabtei Neresheim, im Osten der Schwäbischen Alb etwa 20 Kilometer südwestlich von Nördlingen gelegen, ist in der Kulturgeschichte vor allem wegen ihrer spätbarocken Kirche bekannt, die nach Plänen des Würzburger Hofbaumeisters Balthasar Neumann von 1750 bis 1769 gebaut wurde. Der lichtdurchflutete, von sieben Kuppeln überwölbte Raum gilt als »ein Stück Weltarchitektur«,¹ eine letzte Glanzleistung des ausgehenden Barock und wurde in den 1770er-Jahren von Martin Knoller ausgemalt. Altäre, Kanzel, Taufstein und die bewegliche Ausstattung führte ab 1776 Thomas Schaidhauf im frühklassizistischen Stil aus. Erst nach der offiziellen Weihe am 9. September 1792 erhielt die Klosterkirche ein großdimensioniertes Orgelwerk des oberschwäbischen Orgelbauers Johann Nepomuk Holzhey.² Das dreimanualige Instrument mit 48 Registern war sein letztes großes Projekt vor der Säkularisation der süddeutschen Klöster; nach einer Restaurierung in den 1970er-Jahren vermittelt es wieder einen Eindruck der ursprünglichen Klangpracht und wird für Einspielungen barocker Orgelmusik genutzt. Der Orgel mit ihrem eleganten, um die Westfenster herum gebauten Prospekt entsprach im 18. Jahrhundert eine lebhaft vokale und instrumentale Musikpflege,³ von der sich allerdings keine musikalischen Quellen erhalten haben, da nach der Auflösung der Abtei wie ihrer Nachfolgeinstitution, dem Lyceum Carolinum, Pfarrer Maurus Spöttl und Musikdirektor Andreas Schmid die Drucke und Handschriften mit aktuellem Repertoire sowie eine Auswahl an Instrumenten zum weiteren Gebrauch erhielten, »um nöthigen Falles in der hiesigen prachtvollen Kirche, doch wenigstens eine solche Musique machen zu können, wie solche auf denen

* Ich danke herzlich dem Team der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, vor allem Dr. Peter Styra und Matthias Fischer M. A.

1 Bernhard Schütz, *Benediktinerabtei Neresheim*, Lindenberg 2006, S. 32.

2 Vgl. das Werkverzeichnis in Ulrich Höflacher, »Nur noch Reparaturen und Umsetzungen. Die Auswirkungen der Säkularisation auf den Orgelbau in Oberschwaben«, in: *Alte Klöster – Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803* [...], hrsg. von Hans Ulrich Rudolf, Bd. 2.2, Aufsätze: *Die Mediatisierung. Auswirkung von Säkularisation und Mediatisierung*, Ostfildern 2003, S. 1353–1360, hier S. 1357–1358.

3 Vgl. Paulus Weißenberger OSB, »Musikpflege in der Benediktinerabtei Neresheim im 18. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen* 85 (1983), S. 195–204.

Dorfparreyen öfter üblich«.⁴ Die Leistungsfähigkeit des klösterlichen Ensembles aus Konventualen, Novizen und Schülern belegen aber noch die Textbücher zu Gelegenheitswerken, zum Beispiel ein geistliches Singspiel zur Goldenen Profess zweier Mönche im Jahr 1781,⁵ oder eine Huldigungskantate für Clemens Wenzeslaus, Kurfürst von Trier und Fürstbischof von Augsburg, anlässlich eines Besuchs im Jahr 1802.⁶

Während die zugehörigen Noten fehlen, sind reichhaltige Quellen für eine ambitionierte Musikpflege in der Frühen Neuzeit vorhanden. Diese wurden aber in der Forschung noch nicht systematisch ausgewertet, obwohl der Bestand bereits 1981 in der Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* weitgehend vollständig verzeichnet wurde.⁷ Seit dem 19. Jahrhundert befinden sich die Choralhandschriften und Musikdrucke in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg, wohin sie im Rahmen der Säkularisation gelangten. Im Folgenden wird, nach einer kurzen Einführung in die Geschichte der Abtei und des Schicksals ihrer Bibliothek im 19. Jahrhundert, dieser in seiner Vielfalt einzigartige Bestand vorgestellt und seine Aussagekraft für das Musikleben im Kontext der frühneuzeitlichen Klosterkultur Süddeutschlands evaluiert. Dabei geht es weniger um das in den Musikdrucken und -handschriften verfügbare Repertoire als einen fixen Bestand, sondern vielmehr um die liturgischen, musikpraktischen und ästhetischen Entscheidungen, die mit jedem Ankauf, jeder Abschrift und jeder Bearbeitung getroffen wurden. Aus ihrer Summe lässt sich – ungeachtet einer gewissen chronologischen und personellen Unschärfe in Abwesenheit archivalischer Quellen – ein recht anschauliches Bild dessen gewinnen, was musiziert werden konnte, und was die Neresheimer Mönche beim Zusammentragen ihrer musikalischen Schätze motivierte.⁸ Der Ausdruck »Schätze« darf für die Neresheimer Musikalien durchaus wörtlich genommen werden, da sich darunter unikale Kompositionen, kreative Kontrafakta und unerwartet weltliches Repertoire finden, die ein lebhaftes regionales und transnationales Kommunikationsnetzwerk zwischen Kloster, Hof und Stadt belegen und die allmähliche Herausbildung einer bewusst konfessionellen Musikkultur nachzeichnen.

Das Kloster Neresheim wurde am Rande des Härtsfelds 1095 von Graf Hartmann von Dillingen und seiner Frau Adelheid von Kyburg gegründet, zunächst wohl als Chorherrenstift, bis Graf Hartmann 1106 Benediktiner aus Petershausen in Konstanz ansiedelte.⁹ Nach Annahme

4 Martin Renner, »Doch ist's nur Vätertausch ...«. *Die Säkularisation der schwäbischen Klöster Marchtal, Buchau und Neresheim durch das Fürstenhaus Thurn und Taxis*, Marburg 2014, S. 644.

5 *Geistliches Singspiel, als die zween Hochwürdigten, Hochgelehrten Herren P. Johann Nepomuck Reißweg, Kapitular in dem unmittelbaren freyen Reichsstifte Neresheim und P. Edmund Heiland, Kapitular u. d. Z. Großkeller ebendasselbst ihre heiligen Ordensgelübde den 11. November 1781 feyerlichst erneuerten, abgesungen*, Dillingen 1781.

6 *Kantate auf die höchsterfreuliche Gegenwart S. Churfürstl. Durchlaucht Clemens Wenceslaus Erzbischofs von Trier und Bischofs von Augsburg [...] in dem freien Reichsstifte Neresheim*, s.l. 1802.

7 Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog* (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 6), München 1981.

8 Ein Teil des Archivs befindet sich in der Klausur der Abtei Neresheim und war mir nicht zugänglich.

9 Eine knappe historische Übersicht bietet Norbert Stoffels OSB, »Benediktinerabtei Neresheim (OSB)«, in: *Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Zimmermann und Nicole Priesching, Ostfildern 2003, S. 531–538.

der strengen Hirsauer Observanz und mit Unterstützung durch die benachbarte Abtei Zwiefalten blühte das Kloster auf und besaß im 12. Jahrhundert eine Schreibschule. Die Auseinandersetzungen zwischen Papst und Kaiser Mitte des 13. Jahrhunderts zogen das Kloster schwer in Mitleidenschaft, und der Übergang der Schirmvogtei an die Grafen von Oettingen-Wallerstein 1263 hatte weitreichende Folgen, da das Kloster damit praktisch landständig wurde. Offenbar setzte, wie auch in anderen süddeutschen Benediktinerabteien, in Neresheim im 14. und 15. Jahrhundert eine schleichende Verweltlichung mit Disziplinproblemen ein, bis sich das Kloster 1497 der Melker Reform anschloss, was die Ausrichtung der noch vorhandenen Choralhandschriften belegt.¹⁰ Dadurch war die Abtei innerlich so gefestigt, dass die Reformation kaum Auswirkungen hatte; im Gegensatz etwa zu St. Emmeram in Regensburg kannte Neresheim offenbar keine bedrohlichen Nachwuchssorgen. Eine Reihe von starken Führungspersönlichkeiten stand dem Kloster im 16. Jahrhundert vor, beginnend mit dem humanistisch gebildeten Abt Johannes Vinsternau (1510–1526), der sich durch Visitationen und eine ausgedehnte Korrespondenz um die Reform zahlreicher Klöster verdient machte.¹¹ Sein Nachfolger Matthias Guttermann war vor allem ein geschickter Wirtschafter, während unter Abt Johannes Schweickhofer (1545–1566) die Bibliothek wieder bedeutenden Zuwachs erhielt,¹² so dass sein Nachfolger Georg Gerstmair (1566–1584) ein neues Bibliotheksgebäude errichten ließ.¹³ Von Vinsternau, Schweickhofer und Gerstmair eigenhändig geschriebene Antiphonarien, Gradualien und Prozessionalien bezeugen sowohl ihre liturgische Kompetenz wie auch ihre persönliche Spiritualität.¹⁴ Unter Abt Melchior Hänlin (1584–1616) ist erstmals ein eigenes Gebäude für die Klosterschule belegt,¹⁵ doch muss es sie schon im späten 15. Jahrhundert gegeben haben, da Schweickhofer dort ausgebildet wurde (Abbildung 5.1).¹⁶

Wiederholte Kriegseinwirkungen störten das geistliche und wissenschaftliche Wirken: Während Abt Johannes Vinsternau im Bauernkrieg größere Schäden von der Abtei abwenden konnte, wurde sie im Schmalkaldischen Krieg 1546 und nochmals 1552 heimgesucht. Der protestantische Schirmvogt Ludwig von Oettingen-Wallerstein kam keineswegs seiner Schutzpflicht nach, sondern ließ sogar 1552 Abt, Prior und Großkeller gefangen nehmen und erpresste ein

10 Hugo Angerer, »Die Choralhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg«, in: *Choralhandschriften in Regensburger Bibliotheken. Katalog zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg [...] 27. September bis 5. November 1999*, hrsg. von Raymond Dittrich (= Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften 15), Regensburg 1999, S. 72–77, hier S. 73; Katalogteil S. 108–129.

11 Vgl. Paulus Weißenberger OSB, »Aus dem inneren Leben der Abtei Neresheim im 16. Jahrhundert«, in: *Blätter für württembergische Familienkunde* 4 (1930), S. 25–30 und 50–60.

12 Vgl. Alexander Steinhilber, »Habent sua fata libelli! Die Bibliothek der Benediktinerabtei Neresheim. Anfänge – Hochblüte – Extradition«, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 121 (2010), S. 7–70.

13 Paulus Weißenberger OSB, *Baugeschichte der Abtei Neresheim* (= Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte 24), Stuttgart 1934, S. 37.

14 Vgl. Angerer, »Die Choralhandschriften«, S. 75–76.

15 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 38.

16 Steinhilber, »Habent sua fata libelli!«, S. 17.

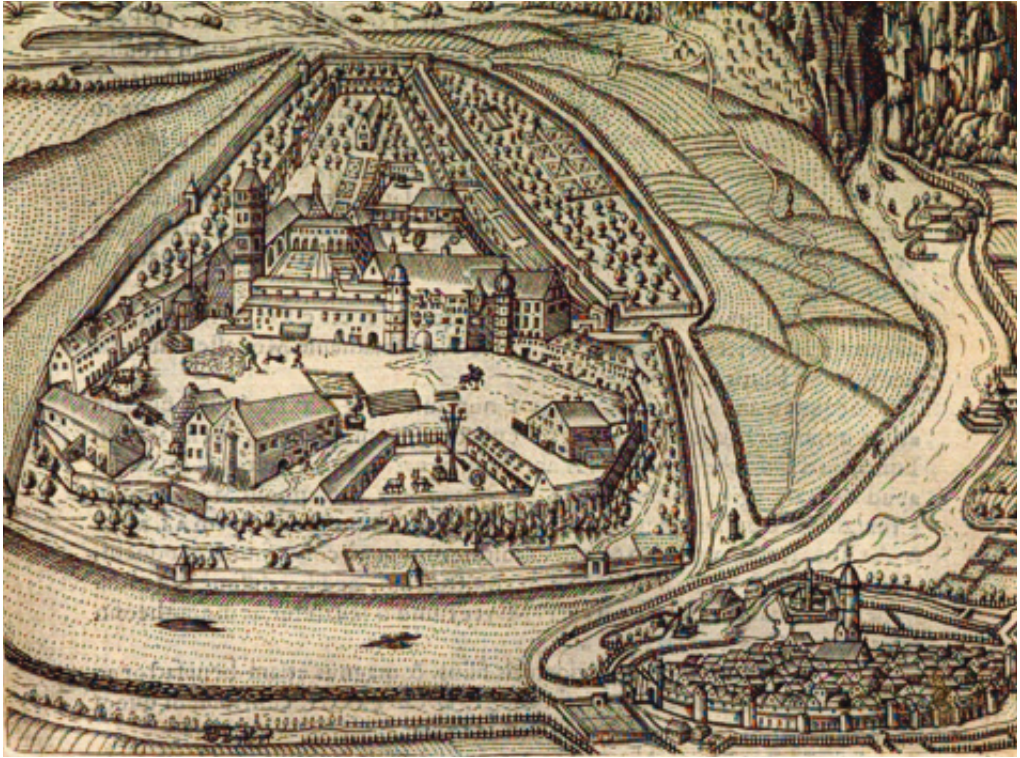


Abbildung 5.1: Ansicht von Kloster Neresheim, aus: Carl Stengel, *Monasterologia* (Augsburg: Christoph Greuter, Johann Matthias Kager, 1619), Bd. 1, s. p.; Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2 H 346, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb11197938-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11197938-9)>

beträchtliches Lösegeld.¹⁷ Auch in den folgenden Jahrzehnten führten der immer energischer vorgetragene Anspruch der Oettinger auf die Landeshoheit über Neresheim sowie die Belastung durch gräfliche Jagden und Frondienste der Klosterhintersassen zu Konflikten, die 1583 im Vertrag von München nur vorläufig geklärt wurden.¹⁸ Spätestens seit dem 16. Jahrhundert strebte die Abtei daher die Reichsfreiheit an, die sie allerdings erst 1764 unter großen finanziellen Opfern erlangte. Nachdem sich das Kloster von den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges erholt hatte, erlebte es im 18. Jahrhundert eine zweite Blütezeit. In die neu errichteten Konventsgebäude und Kirche zog der Geist der Aufklärung ein. Das Stiftsgymnasium bot eine zeitgemäße Ausbildung, junge Mönche studierten an Universitäten, und Abt Michael Dobler

17 Bettina Müller-Ueltzhöffer, *Der 500jährige Rechtsstreit des Klosters Neresheim um die Erlangung der Reichsunmittelbarkeit. Zugleich ein Beitrag zum Rechtsgang vor den höchsten Reichsgerichten in der Mitte des 18. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften Reihe 11: Rechtswissenschaft, Bd. 3666), Frankfurt am Main u. a. 2003, S. 77 f.

18 Ebd., S. 81–90.

(1794–1802) baute eine umfangreiche Naturaliensammlung mit physikalischen und chemischen Geräten auf. In diese gefestigte Kommunität brachen 1796 mit dem Durchmarsch französischer Revolutionstruppen die ersten Vorboten des drohenden Endes.

Durch die Napoleonischen Kriege und den Frieden von Luneville hatte Fürst Carl Anselm von Thurn und Taxis (1733–1805) seinen Landbesitz im heutigen Belgien sowie die einträglichen Postrechte in den linksrheinischen Gebieten eingebüßt. Als Entschädigung erhielt er im Rahmen des Reichsdeputationshauptschlusses die Benediktinerabtei Neresheim, das Prämonstratenserklöster Marchtal, das Damenstift Buchau sowie einige andere Gebiete, die den erheblichen Besitz der Thurn und Taxis in Oberschwaben arrondierten und zum Reichsfürstentum Buchau zusammengeschlossen wurden.¹⁹ Die offizielle Besitznahme Neresheims erfolgte am 1. Dezember 1802, und drei Wochen später wurde den Konventualen die Aufhebung des Klosters verkündet. Abt Michael Dobler petitionierte für seine Erhaltung, doch eine innerklösterliche Gegenpartei bat selbst den Fürsten um die Auflösung und die Errichtung einer Lehranstalt, um der Welt von größerem Nutzen sein zu können. Das nach Fürst Carl Anselm benannte Lyceum Carolinum wurde im Juni 1803 errichtet und nahm im November 1804 den Betrieb mit einem fortschrittlichen Lehrplan auf, der die teilweise durch Stipendien geförderten Schüler auf den Universitätsbesuch, ein Gewerbe oder den Lehrerberuf vorbereiten sollte. In allen Zweigen waren täglich zwei Stunden dem Musikunterricht gewidmet, da die Musik »keinen unbedeutenden Einfluß auf die Bildung junger Leute hat und sie dermalen zu ihrer Empfehlung nicht wenig beiträgt.«²⁰ Doch wegen der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation wurden im Sommer 1806 die Fürsten Thurn und Taxis ebenfalls mediatisiert und als Standesherrn den neu geschaffenen Königreichen Bayern und Württemberg unterstellt. Fürst Carl Alexander der Jüngere löste das von seinem Vater gegründete Lyceum auf, und die Lehrer und Ex-Konventualen mussten Neresheim endgültig verlassen.

Damit stand auch die Klosterbibliothek zur Disposition, doch war ihre Abwicklung offenbar keine Priorität.²¹ Erst 1812 besichtigte sie der Prinzenerzieher August Krämer Neresheim und schickte 1817 einen längeren Bericht an den Direktor der Hofbibliothek, in dem er urteilte: »Die meisten Manuskripte in der Neresheimer Bibliothek sind theils ascetischen und polemischen Inhalts, theils Choralbücher, Missalien, Psalterien u.s.w. aus früheren Jahrhunderten. Ich wählte daher nur solche aus, die wegen ihrem Alterthum [!], ihrem Inhalt, ihrer literarischen Seltenheit u.s.w. aufbewahrt zu werden verdienen.« Die übrigen empfahl er aus der Bibliothek zu entfernen.²² Zunächst geschah allerdings wieder nichts, und die Regensburger Verwaltung reagierte weder auf wiederholte Warnungen vor dem Verfall des Bestandes noch auf Angebote von Buch- oder Altpapierhändlern. Schließlich fertigte der Schullehrer Hörger ab 1832 einen Standortkatalog an, in dem er erstmals Choral- und Musikhandschriften sowie gedruckte Musikalien erwähnte; für diesen Katalog nummerierte er die vorhandenen Bücher mit Signaturen (im folgenden »Hörger-Nummern« genannt), die wertvolle Hinweise für die Identifizierung

19 Die Darstellung folgt Renner, »*Doch ist's nur Vätertausch*«, S. 72–74.

20 Ebd., S. 539.

21 Das Schicksal der Bibliothek ist ausführlich beschrieben in Steinhilber, »*Habent sua fata libelli!*«.

22 Ebd., S. 58–59.

des frühneuzeitlichen Bestandes liefern. 1863 wurden die Musikalien mit Inkunabeln, Handschriften und anderen historischen Büchern nach Regensburg gebracht, wo sie 1878–1879 systematisch katalogisiert wurden. Zahlreiche Druckwerke des 18. Jahrhunderts verblieben allerdings in Neresheim und bildeten, vermehrt durch Bände aus Marchtal, bei der Wiederbesiedlung der Abtei 1920 den Grundstock der neuen Bibliothek.

Die Zeugnisse der klösterlichen Musikpflege entgingen also gleich zweimal der drohenden Vernichtung: Einerseits wurden Musikalien für die Kirchenmusik normalerweise nicht in der Bibliothek, sondern in der Kirche oder einem Probenraum aufbewahrt und bei sich wandelndem Musikgeschmack regelmäßig entsorgt, was erklärt, warum sich aus vielen Klöstern, wie zum Beispiel den Frauenklöstern Kirchheim am Ries und Oberschönenfeld, nur Musikdrucke und -handschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten haben.²³ Die Neresheimer Musikquellen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts wurden dagegen von einem unbekanntem Zeitpunkt an sicher verwahrt, nachdem sie – nicht zuletzt durch den Verlust von einzelnen Stimmbüchern – ihren praktischen Nutzen eingebüßt hatten. Zum anderen gingen die Fürsten Thurn und Taxis bei der Säkularisation behutsamer vor als die größeren Herrschaften Bayern oder Württemberg. Während dort Klosterschätze für die Kriegskasse eingeschmolzen wurden, überführte man die Neresheimer Gold- und Silberobjekte in die Regensburger Silberkammer und überließ einzelne wertvolle Stücke den pensionierten Äbten oder Pfarrkirchen leihweise.²⁴ Ebenso waren die Flächenstaaten nach der Säkularisation damit überfordert, Hunderttausende von Büchern in ihre Hof- oder Universitätsbibliotheken zu integrieren, während den Hofbibliotheken der fürstlichen und gräflichen Häuser, da sie »nicht von säkularisiertem Bibliotheksgut überschwemmt wurden, [...] der Zuwachs meistens sehr willkommen war.«²⁵ Beide Faktoren zusammengenommen erklären daher sowohl den ungewöhnlich umfangreichen Bestand an frühneuzeitlichen Musikalien als auch seine heutige Aufbewahrung in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg.

23 Zu Kirchheim vgl. Paulus Weißenberger OSB, »Musikpflege im Zisterziensinnenkloster Kirchheim a. Ries im 17. bis 19. Jahrhundert«, in: *Schwäbische Heimat. Zeitschrift zur Pflege von Landschaft, Volkstum, Kultur* 12 (1961), S. 129–132, sowie Gertraut Haberkamp, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 3), München 1976. Zu Oberschönenfeld vgl. Jürgen Linsenmeyer, *Studien zur Musiküberlieferung und Musikpflege im Zisterziensinnenkloster Oberschönenfeld in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1990, mit einem Katalog der Musikalien.

24 Lorenz Seelig, »Ein silberner und vergoldeter Kelch ... Silber aus Neresheim, Marchtal und Buchau als Säkularisationsgut der Fürsten von Thurn und Taxis«, in: *Alte Klöster – Neue Herren*, Bd. 2.2, S. 1297–1308.

25 Magda Fischer, »Geraubt oder gerettet? Die Bibliotheken säkularisierter Klöster in Baden und Württemberg«, in: *Alte Klöster – Neue Herren*, Bd. 2.2, S. 1263–1296, hier S. 1282. Zu den Verhältnissen in Bayern vgl. Cornelia Jahn, »Der Ablauf der Büchersäkularisation«, in: *Lebendiges Büchererbe*, hrsg. von Cornelia Jahn und Dieter Kudorfer, München 2003, S. 21–46; für das Schicksal von Musikalien vgl. Barbara Eichner, »Strandgut der Säkularisation: Die Klosterchorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek«, Vortrag im Rahmen der Tagung *Für Auge und Ohr – Die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek*, München, 17.–19. März 2016.

Den größten Anteil des Regensburger Bestandes bilden 49 Choralhandschriften, nämlich 20 Antiphonarien, zwölf Gradualien, 14 Prozessionalien und drei Sequenziare.²⁶ Dazu kommen noch einige international verstreute Handschriften, darunter ein von Abt Johannes Schweickhofer geschriebener Psalter in der Bodleian Library Oxford (GB-Ob Mus. Liturg. 403). Bemerkenswerterweise sind keine Choralhandschriften aus dem Hochmittelalter erhalten; Alexander Steinhilber spekuliert, ob sie beim Klosterbrand 1668 vernichtet wurden oder erst nach der Säkularisation verloren gegangen sind.²⁷ Die vorhandenen Codices stammen sämtlich aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, folgen der Melker Observanz und weisen vielfach systematische Veränderungen auf, die ein Schreiber im frühen 17. Jahrhundert vornahm, um die benediktinische Liturgie an den posttridentinischen Usus anzupassen, ein Vorgang, der sich auch in anderen Klöstern nachweisen lässt. Die frühesten Quellen datieren in die Zeit von Abt Johannes Vinsternau, der nicht nur selbst Choralhandschriften wie das zweibändige Antiphonale F.K. Mus. 70 und 78 schrieb, sondern auch 1515–1516 die ersten Orgelwerke für die romanische Basilika anfertigen und als Chor- bzw. Schwalbennestorgel aufstellen ließ.²⁸ Wie in anderen Klöstern alternierten nun an Festtagen Choralgesang und Orgelspiel. Offenbar war Vinsternau mit den Instrumenten des Orgelbauers Andreas Linck hochzufrieden, denn in einem Gutachten beschrieb er sie als »exquisito modo iuxta morem valde rarum et prius inusitatum« (»auf hervorragende Weise gemacht nach einer seltenen und bisher unüblichen Art«).²⁹ Diese Instrumente blieben bis in die 1620er-Jahre in Gebrauch, als Abt Benedikt Rohrer (1616–1647) eine neue Orgel auf der wohl zu diesem Zweck errichteten Westempore aufstellen ließ.

Im Vergleich zu den zahlreichen Choralhandschriften nehmen sich die Quellen mehrstimmiger Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts bescheidener aus, und es ist schwer zu sagen, ob die überlieferten Musikalien den ursprünglichen Gesamtbestand widerspiegeln. Die meisten liturgischen und zahlreiche, potenziell außerliturgische Musizieranlässe sind abgedeckt; dazu ist jede Quellengattung vertreten: drei handgeschriebene Chorbücher, vier unvollständige Sets handschriftlicher Stimmbücher, vier Orgeltabulaturen (eine weitere Orgelpartitur stammt aus dem 18. Jahrhundert), neun gedruckte Chorbücher und zehn unvollständige Sets gedruckter Stimmbücher, die meist mehrere Musikdrucke enthalten (vgl. Anhang 1).³⁰ Hiervon müssen allerdings drei Quellen mit Vorsicht betrachtet werden, da sie sich zwar in der Frühen Neuzeit in Neresheim befanden, aber höchstwahrscheinlich nicht dem klösterlichen Musikleben dienten. Das Bassus-Stimmbuch F.K. Mus. 3/1 ist in Pergament einer liturgischen Handschrift mit adiastematischen Neumen eingebunden und war daher sicherlich schon früh im Kloster, sein Inhalt geht allerdings den nachweisbaren Anfängen klösterlichen Musizierens einige Jahrzehnte

26 Angerer, »Die Choralhandschriften«, S. 75 f.

27 Steinhilber, »Habent sua fata libelli!«, S. 59 f.

28 Vgl. Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 29.

29 Das Gutachten vom 29. November 1516 ist vollständig abgedruckt ebd., S. 190 f.

30 Die Musikdrucke wurden aus der Aufstellung in Haberkamp, *Die Musikhandschriften*, S. 444–449 zur Überprüfung ausgewählt nach inhaltlichen (z. B. keine französischen Opern) und chronologischen Gesichtspunkten (Jahr des Drucks vor 1630); in den meisten Fällen ließ sich die Neresheimer Provenienz direkt über Besitzeintragungen, die Art des Einbands oder das Vorhandensein einer Hörger-Nummer nachweisen.

voraus. Das Stimmbuch wurde von einer gleichmäßigen, professionellen Hand wohl Mitte des 16. Jahrhunderts geschrieben – Konkordanzen mit Drucken reichen bis in die 1540er-Jahre – und enthält 162 französische und italienische Gesänge, die jeweils nur durch ihre Text-Incipits identifiziert sind. Zwar wussten manche Äbte weltliche Musik durchaus zu schätzen – der Augsburger Dechant Sigismund Ilsung schickte Abt Gerwig Blarer von Weingarten 1529 zwei französische Lieder³¹ –, doch war derartige Musik im frühen 16. Jahrhundert eher Teil der quasi-fürstlichen Hofhaltung standesbewusster Reichsprälaten als des gemeinsamen Musizierens im Konvent.³²

Die Discantus- und Bassus-Stimmbücher F. K. Mus. 2–3 enthalten dagegen geistliches Repertoire, und am Schluss des 42. Stückes ist im Bassus die Jahreszahl 1567 eingetragen, was mit den nachweisbaren Anfängen mehrstimmiger liturgischer Musik in Neresheim übereinstimmen würde. Der Verfasser des Schreiber- oder Besitzervermerks »1567 M.V.S.I.C.A. Io[hannes]: Schinich« oder »Schineis« ist allerdings in Neresheim nicht nachgewiesen, und das konfessionelle Profil der von mehreren Händen geschriebenen und möglicherweise erst später zusammengebundenen Stimmbücher ist unentschieden. Zwischen dem ersten Teil mit Messordinarien und Proprien für Ostern, Pfingsten und Trinitatis (Nr. 1–40) und einer Reihe von Introiten, die auch Marienfeste mit einschließen (49–67), stehen einige deutsche geistliche Lieder; den Schluss bilden lateinische Motetten mit eigener Zählung (Nr. 72–106).³³ Einige Musikhandschriften der 1560er- und 1570er-Jahre aus dem protestantischen Gymnasium poeticum im liturgisch konservativen Regensburg enthalten ein durchaus ähnliches Repertoire,³⁴ so dass F. K. Mus. 2–3 auch aus einem lutherischen Umfeld stammen könnte. Eindeutig protestantischer Provenienz ist dagegen das Chorbuch F. K. Mus. 76/II. Abth. mit 88 deutschen und lateinischen geistlichen Gesängen, das Alexander Steinhilber dem Torgau-Wittenberger Kreis um 1533 oder 1534 zuweisen konnte.³⁵ Die Handschrift befand sich allerdings spätestens ab 1573 im Kloster Neresheim, denn auf dem Aufschlag fol. 58^v/59^r finden sich neben dieser Jahreszahl die Namen Georg Gerstmair und Sixtus Bregel, ersterer der spätere Abt, letzterer ein aus Donauwörth stammender

31 Heinrich Günter (Hrsg.), *Gerwig Blarer, Abt von Weingarten 1520–1567. Briefe und Akten*, Bd. 1: 1518–1547 (= Württembergische Geschichtsquellen 16), Stuttgart 1914, S. 133 f.

32 Im 15. Jahrhundert ist ein »Ludovicus natus de Emershofen lutanista egregius« in Neresheim belegt, der 1496 verstarb. Da er unter den »fratres« aufgezählt wird, war er nicht als Musiker angestellt, aber übte seine Kunst – oder sein Hobby – anscheinend noch im Kloster aus. Vgl. Weißenberger, »Aus dem inneren Leben der Abtei Neresheim im 16. Jahrhundert«, S. 26.

33 Laut Alexander Steinhilber, *Die Musikhandschrift F. K. Mus. 76/II Abt. der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des frühprotestantischen Gottesdienstes* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 23), Göttingen 2011, S. 78, wurden die Stimmbücher auf sächsisches Papier geschrieben.

34 Zum Beispiel das 1560 von Kantor Johannes Buchmayer dem Rat der Stadt verehrte Chorbuch C 100 mit Messen und Motetten, oder die in den 1570er-Jahren von Kantor Erasmus Zoller nach liturgischen Gesichtspunkten zusammengestellten Handschriften A. R. 838–843, A. R. 844–848, A. R. 849–852. Vgl. auch Barbara Eichner, »Musikalisches Mit- und Gegeneinander in Regensburg im 16. Jahrhundert«, in: *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*, hrsg. von Christoph Wagner und Dominic E. Delarue (= Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 27), Regensburg 2017, S. 479–497.

35 Eine ausführliche Untersuchung dieser Quelle bietet Steinhilber, *Die Musikhandschrift F. K. Mus. 76/II Abt.*

Konventuale, der 1601 verstarb. Steinhilber erklärt das Vorhandensein dieses Chorbuchs in Neresheim mit der Bibliophilie der Äbte des 16. Jahrhunderts, die auch humanistische und sogar kontroverstheologische protestantische Schriften sammelten. Andererseits wäre auch denkbar, dass ein Konventuale mit protestantischem Familienhintergrund und Ausbildung an einer Lateinschule Chor- und Stimmbücher ins Kloster mitbrachte, ob zum praktischen Musizieren oder als Erinnerungsstücke. Steinhilbers Schlussfolgerung, dass auch die anderen musikalischen Quellen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts nur als Sammelobjekte geschätzt wurden und nicht zum praktischen Gebrauch bestimmt waren, kann ich mich nicht anschließen. Im Gegenteil lässt sich aus der rekonstruierten zeitlichen Abfolge ihres Erwerbs und ihrem Repertoire ein planmäßiger Aufbau der (nicht nur) liturgischen Musikpflege ablesen, die bis zur Jahrhundertwende ein Niveau erreicht hatte, das den Vergleich mit größeren, urbanen Klöstern nicht zu scheuen brauchte.

Die früheste Quelle, die nicht nur auf das Sammeln, sondern auf die aktive Pflege mehrstimmiger Musik in Neresheim hinweist, befindet sich nicht in Regensburg, sondern in der British Library in London (GB-Lbm K.3.m.8). Es handelt sich um ein Cantus-Stimmbuch von Jacobus de Kerles *Preces speciales pro Salubri Generalis Concilii Successu* (Venedig: Gardano, 1562), das den Besitzvermerk »Imp. Monrii Neresheim.« trägt und nach der Auflösung des Klosters im Besitz des ehemaligen Priors Karl Nack war.³⁶ An den Kerle-Druck schließt sich eine handschriftliche Messe zur Kirchweihe an, deren Ordinariums- und Propriumssätze offenbar nicht ursprünglich zusammengehörten, sondern für diesen Zweck erst zusammengestellt wurden, da die Ordinariumssätze in normaler, die Proprien in hoher Schlüsselung notiert sind (Abbildung 5.2b). Der Einband des Stimmbuches trägt die Jahreszahl 1569 (Abbildung 5.2a) und legt nahe, dass die Messe zur Einweihung des neuen, spätgotischen Chores am 21. August 1569 erklang, dessen Bau Abt Georg Gerstmair erst ein Jahr zuvor initiiert hatte.³⁷ Da die Weihe vom Augsburger Weihbischof Michael Dornvogel vorgenommen wurde (Bischof Otto Truchsess von Waldburg, der seine Einwilligung zum Neubau anlässlich eines Besuchs im März 1568 gegeben hatte, befand sich 1569 wieder in Rom), ist es durchaus möglich, dass zu diesem Anlass die Augsburger Domkapelle sang und die *Preces speciales* ein Geschenk des Bischofs bzw. seines Augsburger Domorganisten de Kerle waren. Dafür spricht auch der Einband aus feinem braunem Kalbsleder mit goldgeprägten Ornamenten und einer Kreuzigungs- bzw. Parisurteil-Darstellung auf der Vorder- und Rückseite, der deutlich aufwendiger ist als die einfacheren Pergament- oder Pappereinbände der anderen Neresheimer Musikalien. Selbst wenn sich bei der Kirchweihe keine Neresheimer Mönche oder Schüler hören ließen, bildete dieser Anlass offenbar die Initialzündung für die regelmäßige Pflege von mehrstimmiger Musik. Am Schluss des Londoner Stimmbuches wurde ein *Veni Sancte Spiritus* von einer anderen Hand nachgetragen, die auch das Chorbuch F. K. Mus. 48/II. Abth. schrieb, das 1570 gebunden wurde.

36 Zur Geschichte dieses Stimmbuchs vgl. Christian Thomas Leitmeir, *Jacobus de Kerle: Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009, S. 450–451.

37 Vgl. Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 29–30.



Abbildungen 5.2a/b:

- a. Einband von Jacobus de Kerle, *Preces speciales* (Venedig: Gardano, 1562)
- b. Handschriftlicher Anhang mit Kirchweihmesse (Folgesseite). © The British Library Board: K.3.m.8

Diese Handschrift enthält Propriumsgesänge für die wichtigsten Feste des Kirchenjahrs von Ostern bis Mariä Verkündigung und basiert vollständig auf Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus*.³⁸ Für die Neresheimer Kirchenpatrone Ulrich und Afra wurden Proprien für Bekenner bzw. für Maria Magdalena adaptiert; ansonsten sind an Heiligen noch der Ordensgründer Benedikt und der Evangelist Johannes bedacht, dem anlässlich der Chorweihe von 1569 ein neuer Altar errichtet wurde (Abbildung 5.3). Die Wahl der zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als ein halbes

38 Das Chorbuch ist ausführlich beschrieben und in den Kontext der Rezeption von Isaacs *Choralis Constantinus* eingeordnet in Barbara Eichner, »Getting Proper-ly Started: Isaac's Choralis Constantinus and the Introduction of Polyphonic Mass Propers in South-German Monasteries«, in: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von David J. Burn und Stefan Gasch, Turnhout 2011, S. 269–295.



Jahrhundert alten Kompositionen von Heinrich Isaac erscheint auf den ersten Blick befremdlich, lässt sich aber plausibel erklären: Die vierstimmigen, klar gegliederten und relativ kurzen Sätze waren auch von einem Vokalensemble in der Aufbauphase (möglicherweise noch ohne Knabenstimmen) zu bewältigen, und die prominente Verwendung der liturgischen Chormelodien entsprach dem mönchischen Ideal von Schlichtheit und gottesdienstlichem Dekor. Darüber hinaus war der *Choralis Constantinus* seit seiner Drucklegung 1550/55 in Süddeutschland leicht greifbar, und schließlich mag auch Isaacs Stellung als Komponist Kaiser Maximilians I. die Kompositionen für die Neresheimer Musiker attraktiv gemacht haben, da das Kloster Mitte des 16. Jahrhunderts unter dem Druck der Oettinger Schikanen deutliche Ambitionen auf die Reichsfreiheit hegte und dies vielleicht durch ein »kaiserliches« Repertoire hörbar belegen wollte. Spätestens mit dem Erwerb des Proprien-Chorbuchs konnten also die Neresheimer Benediktiner feiertägliche Gottesdienste des Kirchenjahres mit mehrstimmiger Musik festlich gestalten.

The image shows a manuscript page with musical notation. At the top, the word "Cantus" is written in red. Below it, there are three staves of music. The first staff has a large red initial "St" followed by "A... tuit: i do..". The second staff has "i do.." and "i do..". The third staff has "i do.." and "i do..". In the center, there is a large red heading: "In festo sancti Udalrici episcopi Officium". Below this, the word "Bassus" is written in red. There are two staves of music. The first staff has a large red initial "i" followed by "i do.." and "i do..". The second staff has "i do.." and "i do..". At the bottom, there is a small red heading: "les fumen..".

Abbildungen 5.3a/b:
 Heinrich Isaac, Introitus
 Statuit / Ei dominus testa-
 mentum aus dem Choralis
 Constantinus 3 (Commune
 confessoris), hier adaptiert für
 den Kirchen- und Bistumspa-
 tron Ulrich. Regensburg, Fürst
 Thurn und Taxis Hofbiblio-
 thek, F. K. Mus. 48/Abth. II,
 fol. c4^v-c5^r (Folgeseite).

Der weitere Aufbau des Repertoires ist aus den zahlreichen Musikdrucken abzulesen, allerdings unter Vorbehalt, da die meisten Stimmbücher aus mehreren Einzeldrucken mit manchmal weit auseinanderliegenden Druckdaten bestehen und nur in Einzelfällen ein datierter Einband oder Benutzereintrag dokumentiert, wann ein Sammelband endgültig dem Bestand einverleibt wurde. Nach dem handschriftlichen Proprien-Chorbuch wurden möglicherweise als nächstes zwei Bände von Orlando di Lassos *Patrocinium musices* angeschafft, und zwar bezeichnenderweise nicht der erste Band mit Motetten, sondern der liturgisch nützlichere zweite Band *Missae aliquot* (F. K. Mus. 54/II. Abth.; München: Adam Berg, 1574) mit fünf Parodiemessen, sowie der dritte Band *Officia aliquot, de praecipuis festis anni* mit fünfstimmigen Proprien für die Hauptfeste Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Fronleichnam (Signatur F. K. Mus. 55/II. Abth.; München: Adam Berg, 1574). Die großformatigen Chorbücher, auf hochwertiges Papier gedruckt und mit prächtigen Initialen geschmückt, wurden möglicherweise im Kloster selbst eingebunden und



waren eine bedeutende Investition. Dass die Bände aber nicht nur repräsentativen Zwecken dienten, zeigen handschriftliche Eintragungen in den Eröffnungstantiphonen *Vidi aquam* und *Asperges me* der *Officia aliquot*, die den Schlussston der Choralintonation in allen Stimmen angeben und die Dauer von komplexeren Ligaturen mit kleinen Zahlen ausschreiben.

Während die ersten fünf Bände des *Patrocinium musices* weit verbreitet waren und besonders von Klöstern gerne angekauft wurden,³⁹ besaß das Kloster Neresheim offenbar eine direkte Verbindung zum Münchner Hof beziehungsweise zum engeren Umkreis von Orlando di Lasso. Ein einzelnes handschriftliches Vagans-Stimmbuch (F.K. Mus. 52), dessen Pergamenteinband mit

39 Zu den Käufern und Adressaten der *Patrociniums*-Reihe, soweit sie sich aus erhaltenen Exemplaren erschließen lassen, vgl. Barbara Eichner, »Protecting the Muses, promoting the Church: Lasso's *Patrocinium musices* reconsidered«, Vortrag gehalten bei der Medieval and Renaissance Music Conference, Nottingham 2012.

der Jahreszahl 1578 gestempelt ist, enthält insgesamt dreizehn Messordinarien.⁴⁰ Davon sind drei einzig in dieser Quelle überliefert: eine sechsstimmige *Missa super Benedicta es* von Cristóbal de Morales; eine fünfstimmige Messe des Lasso-Schülers Leonhard Lechner über die Motette seines Lehrers *Omnia quae fecisti*, und eine fünfstimmige *Missa super De tout mon cœur* von Lasso über seine eigene Chanson. Andere Werke zirkulierten zu diesem Zeitpunkt nur handschriftlich, darunter die 1567 erstmals sicher belegten Lasso-Messen über *Entre vous filles*, *Veni in hortum meum* und *Susanne un jour*; die 1577 aufgezeichnete *Missa super Domine Dominus* von Lasso, und die erst 1580 gedruckte achtstimmige *Missa super Elisabeth impletum est tempus* von Jacobus Gallus. Die zwei fünfstimmigen Messen George de la Hèles, *Missa super Gustate et videte* und *Missa super In convertendo*, waren in seinen *Octo missae* erst 1578 bei Plantin in Antwerpen erschienen und wurden offenbar im gleichen Jahr in das Neresheimer Stimmbuch eingetragen. Diese Überlieferungslage legt nahe, dass Neresheim nicht nur gute Kontakte zu anderen Musikzentren hatte – möglicherweise über das Augsburger Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra –, sondern auch dass die Neresheimer Mönche den Musikmarkt im Auge behielten und sich zeitnah Abschriften gerade erst publizierter Kompositionen verschaffen konnten. Steinhilber hält es für »eher unwahrscheinlich«, dass »man auf dem Ulrichsberg in den 70er und 80er Jahren des 16. Jahrhunderts Messen dieses kompositorischen Zuschnitts aufgeführt hat«. ⁴¹ Dieses Argument wäre nur stichhaltig, wenn die Stimmbücher nicht für Neresheim entstanden, sondern – wie die oben beschriebenen »protestantischen« Handschriften – erst durch Ankauf oder Vermächtnis zufällig dorthin gelangt wären. Das scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein, denn der im Vagans-Stimmbuch F. K. Mus. 52 ungenannte Schreiber lässt sich durch den Vergleich mit einer anderen Handschrift eindeutig als Neresheimer Konventuale identifizieren.

Bei dieser Quelle handelt es sich um je ein Diskant- und Bassus-Stimmbuch, deren helle Ledereinbände mit Tinte auf 1578 datiert sind (F. K. Mus. 4–5). Sie enthalten zunächst eine Auswahl von Drucken von Komponisten aus dem Augsburg-Wittelsbach-Habsburger Umfeld, die sämtlich bei Adam Berg in München erschienen waren: Jacobus de Kerles *Sacrae Cantiones* (1575), dessen Titelblatt unzweideutig die Neresheimer Provenienz belegt mit dem Eintrag »SS. Vdalicj et Afrae Monasterij Nöreshaim. 1576«, sowie de Kerles *Liber Modvlorvm Sacrorvm* (1573), gefolgt von Michel Charles Desbuissons *Cantiones Aliqvot Mvsicae* (1573) und zwei Sammlungen von deutschen Liedern von Orlando di Lasso (*Der ander Theil Teutscher Lieder mit fünfß stimmen*, 1573) und Ivo de Vento (*Newe Teutsche Lieder Mit vier stimmen*, 1572). Während die ersten drei Drucke mit lateinischen Motetten keine Anmerkungen enthalten, sind interessanterweise ausgerechnet bei Ivo de Ventos Lied *O wie gantz selig ist der gnant*, das ein von Gott gesegnetes Familienleben preist, und bei dem achtstimmigen Dialog *Wolauff jr Brüder*, einem Trinklied mit frechen lateinischen Einsprengseln in der Vagantentradition, handschriftliche Eintragungen am Notentext vorgenommen worden, die auf (mehrmaliges) Durchsingen verweisen

40 Ein genaues Inventar sowie Faksimiles bzw. Übertragungen der unikal überlieferten Messen bietet Horst Leuchtmann, »Drei bisher unbekannte Parodiemessen von Morales, Lechner und Lasso. Neufunde in einer Neresheimer Handschrift von 1578«, in: *Musik in Bayern* 20 (1980), S. 15–37. Die Lasso-Messe wurde in der *Ausgabe Sämtlicher Werke: Neue Reihe* nicht berücksichtigt.

41 Steinhilber, *Die Musikhandschrift F. K. Mus. 76/11 Abt.*, S. 79–80.

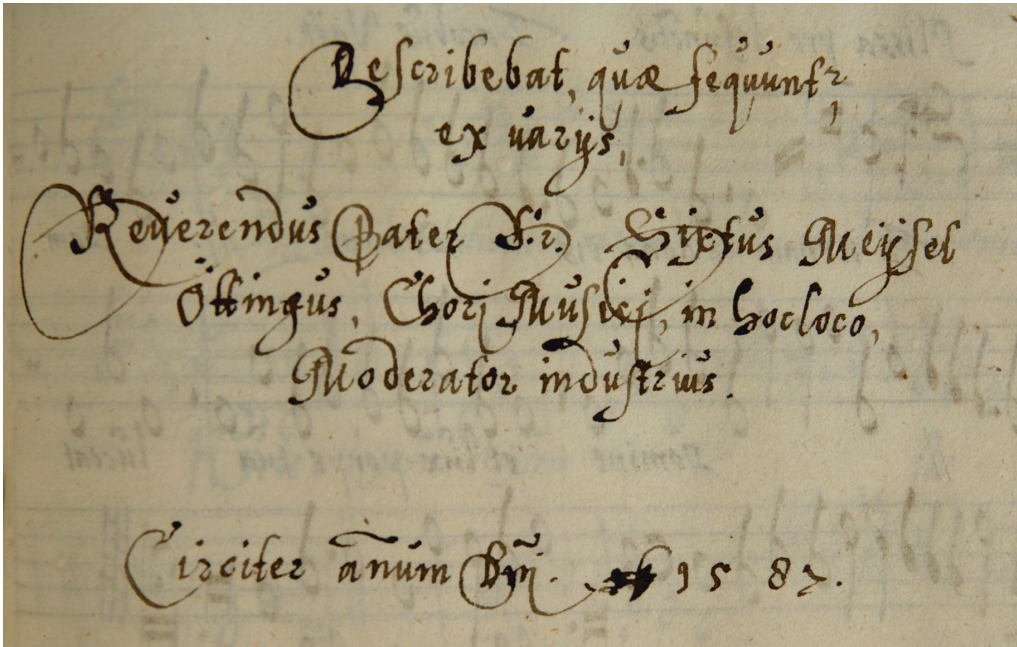


Abbildung 5.4: Titelseite, geschrieben von Musikdirektor Sixtus Meysel. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 5, s. fol.

(»Secunda pars: Verte sub.« bzw. die Korrektur von zwei Minimen). Ganz geistlicher Musik ist der umfangreiche handschriftliche Anhang gewidmet, dessen Vorsatzblatt im Bassus-Stimmbuch den Schreiber identifiziert (Abbildung 5.4): »Describebat, quae sequuntur, / ex uarijs / Reuerendus Pater D.r. Sixtus Meysel / Öttingus, Chori Musici, in hoc loco, / Moderator industrius. / Circiter annum Domini. 1587.« (»Es schrieb, was folgt, aus verschiedenen [Quellen] der hochwürdige Pater Herr Sixtus Meysel aus Oettingen, Chordirektor an diesem Ort. Im Jahre des Herrn 1587.«)⁴²

Damit lässt sich erstmals eine konkrete Person namhaft machen, die für den bedeutenden Aufschwung mehrstimmigen Musizierens verantwortlich war. Leider ist von Sixtus Meysel nicht bekannt, wo er seine musikalische Ausbildung erhielt oder wann er ins Kloster eintrat. Als er am 26. Dezember 1597 verstarb, war er laut seinem Grabstein »huius congregationis sacerdos monachus et senior«, also der dienstälteste Priestermonch.⁴³ Eine Liste von Konventualen aus dem Jahr 1584, anlässlich des Rücktritts von Abt Georg Gerstmair, nennt Meysel an zehnter Stelle von insgesamt 18 Mönchen, während der 1571 im Kloster belegte Sixtus Bregel erst an 15. Stelle folgt.⁴⁴ Mit einer professionellen, lockeren und leicht lesbaren Handschrift schrieb Meysel

42 Die Ortsbezeichnung »Öttingus« könnte sich auch auf Altötting beziehen.

43 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 183.

44 P. Magnus Sterr, *CHRONICON / DIPLOMATICUM / NERESHEIMENSE / In Quo / praeter Vitas & res gestas Abbatum omnia / Documenta & Instrumenta Litteraria, Mo-/nasterij SS Udalrici & Aefrae in Neresheim /*

22 Kompositionen; am Ende trug eine andere Hand Jacob Reiners *Missa Freu Dich Du Himel Königin* nach – nicht identisch mit dem in D-Mbs Mus.ms. 71 überlieferten Parodiemagnifikat und möglicherweise ebenfalls ein Unikum –, und ein ungeübter Schreiber fügte die Motette *Heu mihi peccatori* von Hans Leo Hassler hinzu. Den Auftakt und Schluss von Meysels handschriftlichem Anhang bilden zwei fünfstimmige Totenmessen von Jacob Vaet und Orlando di Lasso. Dazwischen befinden sich zwanzig Hymnenvertonungen durchs Kirchenjahr für Heiligenfeste, Samstage und Sonntage, die ebenfalls Jacob Vaet, dem 1567 verstorbenen Kapellmeister Kaiser Maximilians II., zugeschrieben sind (Abbildung 5.5). Nur sechs dieser Hymnenvertonungen sind bereits bekannt und wurden von Milton Steinhardt für die Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* ediert.⁴⁵ Sechs weitere Hymnen sind ebenfalls in den Chorbüchern 67 und 2064 der Grazer Universitätsbibliothek enthalten, aus denen Steinhardt für seine Ausgabe schöpfte, dort aber anonym, weswegen er sie in seiner Edition nicht berücksichtigte; die übrigen acht sind nur in den Neresheimer Stimmbüchern überliefert (vgl. Anhang 2).⁴⁶ Das erstgenannte Chorbuch A-Gu 67 stammt aus dem Augustinerchorherrenstift Seckau und enthält neben anonymen und Arnoldus Flandrus zugeschriebenen Hymnen vor allem Magnifikats von Orlando di Lasso, also eine liturgische Grundausrüstung für die Vesper.⁴⁷ Das zweite Chorbuch, A-Gu 2064, besteht aus dem ersten, 1573 gedruckten Band von Lassos *Patrocinium musices* sowie einem handschriftlichen Anhang und gehörte dem 1570 gegründeten und 1585 zur Universität erhobenen Grazer Jesuitenkolleg. Da die Jesuitenkirche auch als Hofkirche diente, ist anzunehmen, dass die Vaet-Hymnen über die Verbindung der kaiserlichen und erzherzoglichen Habsburgerhöfe von Wien nach Graz kamen. Ein beim Tode Erzherzog Karls II. von Innerösterreich angelegtes Inventar listet jedenfalls unter den »bücher[n] in des Capellmeisters haus und in der Capelln in der Kirchen ob der sacristei« als letzten Eintrag »Mer Hymni Jacobi Vaet n^o 35.« auf.⁴⁸ Dabei handelt es sich wohl nicht um Chorbuch 2064, aber vielleicht um die gemeinsame Vorlage der Grazer, Seckauer und Neresheimer Konkordanzen. Möglicherweise ließen sich durch stilistische Vergleiche noch weitere der in A-Gu 67 und A-Gu 2064 anonym überlieferten Hymnen dem kaiserlichen Kapellmeister zuweisen. Eine detaillierte Studie dieses Repertoires, das ein neues Licht auf die liturgische Praxis in der Hofkapelle Maximilians II. wirft, übersteigt den Umfang dieses Aufsatzes, wäre aber ein lohnendes Projekt.

jura, concernentia / continentur, Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofarchiv, Schwäbisches Archiv Nr. 871–873, S. 735. Zu den achtzehn Mönchen kamen während Gerstmairs Abbatat noch zwei Novizen und drei Laienbrüder.

45 Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke. Hymnen und Chansons*, hrsg. von Milton Steinhardt (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 118), Graz 1968. Die Neresheimer Quelle enthält nicht die bereits bekannte Hymne *Conditor alme siderum*.

46 Ich danke herzlich Julia Fleck für ihre sorgfältigen Recherchen in der Universitätsbibliothek Graz; ohne sie wäre die Erstellung der Konkordanzliste nicht möglich gewesen.

47 Hellmut Federhofer und Renate Federhofer-Königs, »Mehrstimmigkeit in dem Augustinerchorherrenstift Seckau (Steiermark)«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 42 (1958), S. 98–111, hier S. 103.

48 Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 46 und 286–287.



Abbildung 5.5: Jacobus Vaet, Hymnus auf das Fest der Hl. Maria Magdalena, *Nardi Maria pistici*. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 5, s. fol.

Es stellt sich aber natürlich die Frage, wie zuverlässig die Neresheimer Autorzuweisungen sind und wie unikal überlieferte Werke vom Wiener Kaiserhof bzw. aus Graz nach Neresheim gelangten. Die Antwort bietet möglicherweise eine familiäre Verbindung: Anlässlich einer Visitation im Jahre 1590 erwähnt die Neresheimer Chronik einen Pater Urbanus Vaet und führt aus, dass er »Viennae Austriae natus« (»gebürtig aus Wien in Österreich«) war und wenig später von Abt Laurenz Suppan aus dem Zisterzienserkloster Sittich/Stična zur Förderung der Gegenreformation in Slowenien angefordert wurde. Nachdem Vaet sich dort ein Jahr bewährt hatte, wurde er zum Abt des Zisterzienserstifts zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Wiener Neustadt (Neukloster) erwählt, verstarb aber, bevor er das Amt antreten konnte und wurde in Sittich bestattet.⁴⁹ Die Kombination des Nachnamens »Vaet« mit der Herkunftsbezeichnung Wien lässt es plausibel erscheinen, dass es sich bei Urbanus Vaet um einen Sohn des Hofkapellmeisters gehandelt haben könnte, der nachweislich mehrere Kinder hatte, deren Namen aber nicht überliefert sind.⁵⁰

49 Sterr, *CHRONICON / DIPLOMATICUM / NERESHEIMENSE*, S. 817–818, hier S. 814.

50 Freundliche Auskunft von Dr. Robert Lindell.

Was ihn allerdings dazu bewog, in das Neresheimer Benediktinerkloster einzutreten oder dort zumindest einige Zeit zu verbringen, lässt sich aufgrund der schmalen Quellenlage nur vermuten.⁵¹

In den folgenden Jahrzehnten wird der Musikalienbestand in Neresheim – zunächst wohl von Musikdirektor Sixtus Meysel, dann von seinem unbekanntem Nachfolger – bedeutend ausgebaut, wobei sich die genaue Abfolge der Anschaffungen mangels Eintragungen oder datierten Einbänden nur annähernd rekonstruieren lässt. Das Jahr der Drucklegung bietet nur einen Anhaltspunkt *post quem*, d. h. der späteste Druck bestimmt den frühesten Zeitpunkt, zu dem ein Stimmbandkonvolut zusammengebunden worden sein kann. Die drei Stimmbücher F. K. Mus. 47–49 (Discantus, Altus, Bassus), die die Hiob-Lektionen sowie fünf- und sechsstimmige Motetten von Orlando di Lasso enthalten, wurden wahrscheinlich in den frühen 1580ern angeschafft, da alle drei Drucke im Jahr 1582 beim Münchner Hofdrucker Adam Berg erschienen. Ähnlich enthalten die Cantus- und Tenor-Stimmbücher F. K. Mus. 62–63 zwei Drucke von 1600, die daher wohl um die Jahrhundertwende erworben und zusammengebunden wurden: Orlando di Lassos *Prophetiae Sibyllarum* (München: Nicolaus Heinrich, 1600), die Lassos Sohn Rudolph dem musikliebenden Abt Paulus Widmann von Tegernsee widmete, und Jacob Reiners ebenfalls in München, aber bei Adam Berg gedruckte *Cantiones Sacrae Ad Aequales. Quatvor Vocvm*. Schwieriger ist die Datierung bei dem einzelnen Bassus-Stimmbuch F. K. Mus. 51, dessen frühester Druck Orlando di Lassos *Sacrae Cantiones* (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1575) sind, doch da Tomás Luis de Victorias *Cantiones Sacrae* erst 1589 bei Johann Mayer in Dillingen erschienen und Sigerus Paulus Harelbecanus' *Psalmodia Davidica* im folgenden Jahr bei Gerwinus Calenius und Johann Quentels Erben in Köln, kann das Konvolut frühestens 1590 zusammengebunden worden sein, wobei natürlich die Lasso-Motetten schon längere Zeit in Neresheim gewesen sein könnten. Der Einband aus dunkelrot-violetterm Papier mit weißen Pergamentverstärkungen an Ecken und Rücken ähnelt jedenfalls dem Stimmbuchkonvolut F. K. Mus. 27–28, auf das weiter unten noch einzugehen ist.

Während der Verwendungszweck von Stimmbüchern in einer geistlichen Institution schwer präzise zu bestimmen ist, wenn es keine spezifischen Benutzungsspuren gibt, wurden gedruckte Chorbücher wohl nur dann angeschafft, wenn sie auch im Gottesdienst eingesetzt werden sollten. Das strikt liturgische Profil solcher Chorbücher sprach besonders kirchliche Institutionen an, die für den Geist der Gegenreformation aufgeschlossen waren, wie dies auch die tridentinisch aktualisierten Neresheimer Choralhandschriften belegen. Die Patrociniums-Reihe wurde nach den beiden Drucken von 1574 mit Orlando di Lassos Parodiemagnifikats *Beatissimae deiparaeque Virginis Mariae canticum Magnificat* (F. K. Mus. 56/II. Abth.; München: Adam Berg, 1587) fortgesetzt, gefolgt von Lassos späten *Missae aliquot* von 1589 (F. K. Mus. 57/II. Abth.), denen Franz Sales' Messendruck aus dem gleichen Jahr beigegeben ist; den Abschluss dieser Reihe bilden Cesare da Zacharias *Intonationes vespertinarum precum* (F. K. Mus. 50/II. Abth.;

51 Vielleicht ist der Benediktiner Urbanus Vaet identisch mit dem »Urbanus Vaet Linzensis Austriacus diocesis Churcensis studiosus logicae«, der sich am 6. Oktober 1850 an der Universität Ingolstadt einschrieb. Götz Freiherr von Pölnitz (Hrsg.), *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ingolstadt – Landshut – München, Teil 1: Ingolstadt*, Bd. 1: 1472–1600, München 1937, Sp. 1085.

München: Adam Berg, 1594).⁵² Während das Kloster offenbar, wie die unikale Lasso-Messe in F.K. Mus. 52 zeigt, gute Verbindungen nach München pflegte, wurden drei weitere Chorbücher aus dem Ausland bezogen. Girolamo Lambardis *Antiphonarium vespertinum dierum festorum totius anni* (F.K. Mus. 51/II. Abth.) von 1597 wurde im Kloster Santo Spirito in Venedig offenbar im Eigenverlag gedruckt und stellt seine Verpflichtung auf das Reformbrevier Papst Pauls v. schon im Titel zur Schau (»iuxta ritum Romani Breuiarij iussu Pij v. reformati«). Die Bassstimme trägt den Choral in gleichmäßigen Semibreven vor, so dass – zusammen mit dem beschränkten Ambitus und einer einfachen, durchhörbaren Faktur – das gegenreformatorische Dekorurn gewahrt ist.⁵³ Dies erklärt die Beliebtheit des Druckes, der sich nicht nur in Bibliotheken geistlicher Institutionen in Italien befindet, sondern auch zur Ausstattung des Jesuitenkollegs München sowie der Jesuitenuniversität Dillingen gehörte, an der ab den 1580er-Jahren mehrere Konventualen aus Neresheim studierten. Der bereits beträchtliche Bestand an mehrstimmigen Magnifikat- und Messvertonungen wurde auf den neuesten Stand gebracht durch Duarte Lobos *Cantica B. Mariae Virginis, vulgo Magnificat* (F.K. Mus. 52/II. Abth.; Antwerpen: Moretus, 1605) und Carl Luythons *Liber 1. missarum* (F.K. Mus. 53/II. Abth.; Prag: Nicolaus Strauss, 1611). Schließlich wurde der Vorrat an Lassos Musik komplettiert durch die *Missae posthumae*, die sein Sohn Rudolph di Lasso 1610 bei Adam Bergs Nachfolger Nicolaus Heinrich herausgab (F.K. Mus. 58/II. Abth.).

In diese Reihe der Chorbücher gehört auch eine Handschrift (F.K. Mus. 76/I Abth. II), die mit 56 × 40 cm die größte mehrstimmige Quelle aus Neresheim ist und die wiederum wichtige Aufschlüsse über das tatsächlich gepflegte Repertoire liefert (Abbildung 5.6). Den überwiegenden Teil des Chorbuches nehmen anonyme, auskomponierte Vesperpsalmen (fol. 42^v–68^r je ein *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum* und *Lauda Hierusalem*), Invitatorien sowie vor allem Falsibordoni zum mehrstimmigen Psalmodieren ein, deren erste Reihe Orlando di Lasso zugeschrieben ist.⁵⁴ Darauf folgen einige *Domine-ad-adjuvandum*-Sätze eines »Jacobus Castaldus« (Giovanni Giacomo Gastoldi?)⁵⁵, anonyme Falsibordoni, ein *Domine ad adiuvandum* von Giovanni Matteo Asola, das wohl aus Friedrich Lindners Sammeldruck *Magnificat* (Nürnberg: Katharina Gerlach, 1591) kopiert wurde, sowie eine Reihe von Falsibordoni von Ludovico Viadana, die 1600 ebenfalls in Nürnberg gedruckt wurden. Den Abschluss bilden drei weitere Reihen von fünfstimmigen Psalmodie-Modellen, einschließlich einiger Falsibordoni im

52 Es ist natürlich durchaus möglich, dass die Neresheimer Sänger über alle fünf *Patrociniums*-Drucke der originalen ersten Reihe verfügten und drei Bände verloren gingen.

53 Judith Nagley und David Bryant, »Lambardi [Lambardo], Girolamo«, *Grove Music Online*, <www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015879> [zuletzt aufgerufen am 5. 2. 2018].

54 Die Lasso zugeschriebenen Falsibordoni sind nicht identisch mit den 23 in der *Neuen Reihe* der Werkausgabe publizierten Stücken, und die Neresheimer Quelle ist im kritischen Bericht nicht erwähnt. Da aber das Kloster, wie die unikal überlieferte Messe zeigt, offenbar gute Kontakte zum Münchner Hof hatte, ist es nicht ausgeschlossen, dass diese Falsibordoni tatsächlich von Lasso für Neresheim (oder ein anderes Kloster) geschrieben wurden. Vgl. Orlando di Lasso, *Litaneien, Falsibordoni und Offiziumssätze* (= Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Neue Reihe 25), hrsg. von Peter Bergquist, Kassel, 1993.

55 Vgl. Haberkamp, *Die Musikhandschriften*, S. 425.



Abbildung 5.6: Einband des größten Chorbuchs der Neresheimer Sammlung. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 76/1 Abth. II

Dreiertakt. Während die Messen und Magnifikats aus den Musikdrucken wohl stets nur von einem kleinen Ensemble von spezialisierten Musikern – ob Mönchen, angestellten Musikern oder Schülern der Klosterschule – gesungen wurden, erlaubte es ein großformatiges Chorbuch mit Falsibordoni einer größeren Zahl, oder sogar der gesamten Gemeinschaft, aktiv zur Mehrstimmigkeit beizutragen, da die Deklamationsmodelle leicht erlernbar waren und notfalls auch memoriert werden konnten. Wie auch in anderen Klöstern zeichnet sich um die Jahrhundertwende in Neresheim eine Hinwendung zum gemeinschaftlichen Musizieren im Gottesdienst ab.

Von besonderem Interesse sind die insgesamt sechs Motetten zu sechs bis acht Stimmen, die den strikt liturgischen Psalmvertonungen und Psalmodie-Modellen vorangestellt sind. Die letzte Motette beginnt als *Ave Maria*, mischt dann allerdings Fragmente aus den marianischen Antiphonen in den Text; die vorausgehenden fünf Motetten *O Mater miserum*, *Virginum salve*

decus, Sponsa dei, formosa dei (zweiter Teil: *Hic te collaudat*),⁵⁶ *Quis rutilat triadis* (achtstimmig) und *Diva tu magni genitrix tonantis* (zweiter Teil: *Diva quae votis*) basieren auf freier Prosa bzw. neulateinischen Dichtungen in sapphischer Odenform oder elegischen Distichen. Alle Werke sind anonym niedergeschrieben, doch ließ sich in allen Fällen der Komponist erschließen. Beim letzten Stück handelt es sich um ein wenig bekanntes *Ave Maria* Orlando di Lassos, das erst 1604 im *Magnum opus musicum* zusammen mit einem bereits 1565 gedruckten *Pater noster* veröffentlicht wurde,⁵⁷ während vier der übrigen Motetten Kontrafakte des Münchner Kapellmeisters sind. Wie Richard Freedman gezeigt hat, wurden Umtextierungen oft vorgenommen, um Repertoire mit – moralisch oder konfessionell – anstößigen Texten zu »retten« oder künstlerisch zu verbessern,⁵⁸ wofür es im Neresheimer Bestand auch mehrere Beispiele gibt (siehe unten). Im vorliegenden Fall ging es dem oder den Bearbeitern aber darum, qualitativ hochwertige Anlasskompositionen in Werke zu transformieren, die auf die religiöse und politische Situation in Neresheim anspielen.

Die erste Motette *O Mater miserum, benedictus Jesulus adsit* basiert auf Lassos früher Motette *Heroum soboles*, die 1556 im »Antwerpener Motettenbuch« erschien und mit ihrem extravaganten Herrscherlob möglicherweise den Versuch des aufstrebenden Komponisten dokumentiert, eine Anstellung in der Kapelle Kaiser Karls v. zu finden.⁵⁹ Die Neresheimer Umdichtung preist dagegen die Jungfrau Maria, weil durch sie Jesus auf die Welt kam, sie von weltlichen Verbrechen erlöste und Frieden brachte. Das Thema Krieg und Frieden kehrt in weiteren Motettentexten wieder und verweist auf die angespannte Lage um die Jahrhundertwende, während das Attribut »benedictus Jesulus« möglicherweise als Anspielung auf den Ordensgründer verstanden werden kann. Im nächsten Satz schlägt der Prosatext mit einem entschiedenen »daher« den Bogen zur gebührenden Verehrung Marias mit der Wendung »Propterea celebrat te musica diva libenter laudibus et meritis ad sydera tollere gestit«, die wörtlich aus der zugrunde liegenden Motette *Heroum soboles* übernommen ist (»Daher feiert dich die göttliche Musik vergnügt mit Lob und trägt dich zu Recht zu den Sternen empor.«). Die Eröffnungsmotette thematisiert also die Vortragssituation und spannt die Musik der Neresheimer Sänger in den Lobpreis der gesamten Schöpfung über die Erlösung durch Mariens »Sprössling« ein (»Tu sobole aetherea fac ut

56 Haberkamp führt *Hic te collaudat* als eigenständiges Stück auf, aber der textliche Zusammenhang sowie die gemeinsame Schlüsselung und der F-Modus zeigen, dass *Hic te collaudat* der zweite Teil von *Sponsa Dei* ist.

57 Orlando di Lasso, *Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 13: *Motetten VII (Magnum opus musicum, Teil VII)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2013. Das *Ave Maria* ist vor der Ausgabe im *Magnum opus musicum* nur im handschriftlichen *Mariale* von Georg Wolff von Huldshönau (PL-Wn, Mus. 2083, datiert ca. 1578–1588) überliefert. Zu diesem Dichter und Musiksammler vgl. Barbara Eichner, »A New Light on the Biography of Johannes Nucius«, in: *Ars musica and its Contexts in Medieval and Early Modern Culture. Essays in Honour of Elzbieta Witkowska-Zaremba*, hrsg. von Paweł Gancarczyk, Warschau 2016, S. 395–408.

58 Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester 2001, S. 9–11.

59 Orlando di Lasso, *The Complete Motets 1: Il primo libro de mottetti a cinque et a sei voci (Antwerp, 1556)*, hrsg. von James Erb (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 114), Madison, WI 1998, S. xxiii.



Abbildung 5.7: Orlando di Lasso, *Virginum salve decus*, Kontrafakt von *O decus celsi*. Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 76/1 Abth. II., fol. 7^v-8^r (Folgeseite)

sine fine fruamur»), der die Glückwünsche für das österreichische Herrscherhaus ersetzt. Die zweite Motette, *Virginum salve decus atque mater* setzt das Thema des Marienlobs fort in vier Strophen in sapphischer Odenform, die metrisch parallel von allen sechs Stimmen homophon deklamiert werden (Abbildung 5.7). Die Musik wurde von Lassos Chor *O decus celsi* übernommen, der möglicherweise für das 1577 mit großem Aufwand aufgeführte Jesuitendrama *Hester. Comoedia sacra ex biblicis historijs desumpta* geschaffen und 1582 erstmals veröffentlicht wurde.⁶⁰ Wie Bernhold Schmid gezeigt hat, gehört *O decus celsi* zu den am häufigsten kontrafazierten Stücken Lassos; den von ihm identifizierten zwölf Neutextierungen lässt sich somit noch eine

60 Franz Körndle, »Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music«, in: *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, hrsg. von John W. O'Malley et al., Toronto 2006, S. 479–497, hier S. 480.

dreizehnte hinzufügen.⁶¹ Der Neresheimer Text ist durchsetzt von Anklängen an marianische Hymnen, beginnend mit der ersten Zeile, die die Sequenz *Salve decus virginum* umkehrt und gleichzeitig auf den Text des Originals *O decus celsi* alludiert. Die zweite Strophe spielt mit der Erwähnung Evas, des Stöhnens («gemitus») und der Anrufung »Eia« deutlich auf das *Salve Regina* an, wobei Maria hier nicht die Anwältin («advocata»), sondern die Schutzherrin («patrona») ist, möglicherweise ein Reflex einer spezifisch nachtridentinischen Marienfrömmigkeit.⁶²

61 Für eine ausführliche Darstellung mit Katalog vgl. Bernhold Schmid, »Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Von Theaterchören, Humanistenoden, Psalmaphrasen, Hymnen und Kirchenliedern«, in: *Musik in Bayern* 76/77 (2011/2012), S. 15–57.

62 Zur (musikalischen) Verehrung Marias als »Patrona Bavariae« vgl. Alexander J. Fisher, *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, Oxford / New York 2014.

Die dritte Strophe bezieht sich mit der »gebenedeiten Frucht« auf das *Ave Maria*, während die vierte und letzte Strophe Maria als leuchtende Säule (»lexus columnen nitensque«), reiner Edelstein (»gemma [...] pura«) und Zepter des Himmels (»sceptra polorum«) apostrophiert – ein »Remix« bekannter marianischer Attribute in der klassizistischen Odenform.

Die dritte Motette *Sponsa Dei, formosa Dei – Hic te collaudat* besteht aus zwei kurzen Teilen, von denen der erste das Thema des Marienlobs in allgemein gebräuchlichen Bildern und etwas holprigen elegischen Distichen fortsetzt. Die Musik stammt von Lassos zweiteiliger Huldigungsmotette *Pacis amans – Te nunc laetetur* auf Kaiser Maximilian II.⁶³ Da sie im *Magnum opus musicum* als Nr. 322 direkt nach *Heroum soboles* (Nr. 321) und kurz vor *O decus celsi* (Nr. 328) gedruckt wurde, liegt es nahe, dass alle drei Vorlagen der posthumen Gesamtausgabe entnommen wurden, was die Niederschrift des Neresheimer Chorbuchs frühestens in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts verweisen würde. Der zweite Teil der Motette überrascht mit einem deutlichen Orts- und Zeitbezug: Zunächst wird direkt der Mönchsstand (»monasticus ordo«) aufgerufen, Maria als Verfechterin der wahren Religion (»quae partes verae religionis agis«) zu loben; abschließend bitten die Neresheimer Mönche, niemals des Glaubens überdrüssig zu werden, den sie den Heiligen und Gott bei der Profess gelobt haben (Tabelle 5.1). Die Situation des von protestantischen Ständen wie den Reichsstädten Nördlingen und Bopfingen und dem Herzogtum Württemberg eingekreisten Klosters wird in der Beschwörung der »wahren Religion« deutlich, und in der abschließenden Bitte schimmern die geistlichen Anstrengungen durch, die die Bewahrung der monastischen Gelübde den Benediktinern zur Zeit der kirchlichen Reform abverlangte.

Prima pars	Erster Teil
<p>Sponsa Dei formosa Dei, speculumque pudoris, aeternum astriadum virgo Maria decus: in te omnes sperant te orant: te turba veretur aetherei ut detur claustra tenere poli.</p>	<p>Du Braut Gottes, Du Schöne Gottes und Spiegel der Keuschheit, ewige sternbesetzte Zier, Jungfrau Maria: Auf dich hoffen und zu dir beten alle: Dich verehrt die himmlische Schar, um die Schranken des Himmelsgewölbes zu halten.</p>
Secunda pars	Zweiter Teil
<p>Hic te collaudat per saecula monasticus ordo: quae verae partes religionis agis. Fac Nörlheimicolas fidei ne taedeat unquam. Quam semel et Sanctis atque dedere Deo.</p>	<p>Hier preist dich durch die Zeiten der Mönchsstand, die du die Sache der wahren Religion betreibst. Mach, dass die Neresheimer niemals des Glaubens überdrüssig werden, den sie einmal den Heiligen und Gott gegeben haben.</p>

Tabelle 5.1: Orlando di Lasso, *Sponsa Dei, formosa Dei – Hic te collaudat*, Kontrafakt von *Pacis amans – Te nunc laetetur*

63 Orlando di Lasso, *The Complete Motets 18: Motets from Printed Anthologies and Manuscripts, 1570–1579*, hrsg. von Peter Bergquist (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 124), Middleton, WI 2001, S. xv.

Ein konkretes Gefühl der Bedrohung äußert sich in der fünften, wiederum sechsstimmigen Motette, *Diva tu magni genitrix tonantis*. Die zweiteilige Komposition, eine Umtextierung von Alexander Utendals Motette *Rectius vives Licini nec altum* aus dessen drittem Motettendruck (1577),⁶⁴ adaptiert eine Ode des Humanisten Konrad Celtis, die er 1491–1492 als Aufruf an die deutschen Fürsten zu Frieden und Einigkeit geschrieben hatte, um einen drohenden Krieg zwischen dem expansionslustigen Bayern, dem schwäbischen Bund und den süddeutschen Reichsstädten abzuwenden.⁶⁵ Der erste Teil verwendet Celtis' Strophen 1, 2 und 10, die zunächst die Jungfrau Maria (hier in Humanistenmanier als »Mutter des Donnerers [Jupiter]« apostrophiert) um Frieden anrufen und dann die Schrecken des Krieges schildern (»Aestuat coeco trepidum tumultum« und »Stant piae matres rabidae perosae«). Celtis' neutrales »Diva quae« wurde in einigen Stimmen mit dem persönlicheren »Diva tu« ersetzt, was den Gebetscharakter der Motette verstärkt. Der zweite Teil setzt die Strophenreihe 11–13 fort bis zum Ende des Gedichts und schafft somit einen im Original nicht vorhandenen Parallelismus zwischen den Anfängen der gleich langen Hälften, da die elfte Strophe »Diva quae votis miserum vocaris« sich wiederum direkt an Maria wendet. Die vorletzte Strophe situiert die Kriegsparteien geographisch und bittet Maria um Schutz der »rebenbewachsenen Hügel des Rheins« (»Viteos Rheni [...] colles«), der »bayrischen Äcker« (»Noricos agros«) und der »schönen Fluren am Donaufluss« (»ameona culti fluminis Istri«). Interessanterweise ersetzt die Neresheimer Fassung Celtis' »Städte der Pfalz« (»et Palatinas [...] sedes«) mit Baden (»atque Badenas [...] sedes«). Da dies den Austausch von »et« mit »atque« nötig machte, wurde Baden wohl bewusst gewählt. Möglicherweise stand hier, wenn die Datierung des Chorbuchs in die Zeit um 1600 korrekt ist, die Oberbadische Okkupation im Hintergrund, in der die Markgrafen von Baden-Durlach 1594 im benachbarten Baden-Baden einmarschierten, das unter Markgraf Eduard »Fortunatus« hoch verschuldet war, und die Nachfolge von Eduards nicht-ebenbürtigem Sohn Wilhelm anfochten.⁶⁶ Warum dieser fast 200 Kilometer entfernte Konflikt die Neresheimer Mönche besonders beunruhigte, ist allerdings nicht offensichtlich; möglich ist immerhin, dass der konfessionelle Aspekt des badischen Zwists – der Markgraf von Baden-Baden war unter Münchner Einfluss katholisch geworden, seine Baden-Durlacher Verwandten neigten verschiedenen Schattierungen des Protestantismus zu – bereits als Vorahnung einer größeren konfessionellen Auseinandersetzung gedeutet wurde, wie sie mit dem Dreißigjährigen Krieg dann tatsächlich eintrat.

64 Diese Motette wurde in dem Stimmbuchkonvolut Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek A.N. 7 aus dem Besitz Dominicus Mettenleiters ebenfalls kontrafaziert, und zwar für das Fest des Erzengels Michael. Vgl. Richard Charteris, »Some Overlooked Manuscript Music in the Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg«, in: *Musik in Bayern* 79/80 (2014/2015), S. 7–60, hier S. 13–16.

65 Conrad Celtis, »Ad Divam Dei Genitricem, Pro Concordia Principum Germaniae«, in: *Oden/Epoden/Jahrhundertlied. Libro Odarum quattuor, cum Epodo et Saeculari Carmine* (1513), übersetzt und hrsg. von Eckart Schäfer (= NeoLatina 16), Tübingen 2008, S. 140–143.

66 Hansmartin Schwarzmaier, »B. Baden«, in: *Handbuch der Baden-Württembergischen Geschichte*, Bd. 2: *Die Territorien im Alten Reich*, hrsg. von Meinrad Schaab und Hansmartin Schwarzmaier, Stuttgart 1995, S. 164–246, hier S. 222–227.

Der konfessionelle Aspekt tritt explizit hervor in der vierten Motette, *Quis rutilat triadis*, die mit acht Stimmen in doppelchöriger Anordnung (Hochchor in Chiavetten-, Tiefchor in normaler Schlüsselung) besonders großzügig dimensioniert ist. Die Musik basiert auf der Motette *Unde revertimini* zum Preis Herzog Albrechts v. und seiner Gemahlin Anna, die als abschließender »Dialog« erstmals im Viersprachendruck von 1573 veröffentlicht wurde.⁶⁷ Der 16-zeilige Text in elegischen Distichen übernimmt, wenn auch nicht ganz konsequent, das Frage- und Antwortspiel der Vorlage. Die Eröffnungsfrage, wer der Dreifaltigkeit am nächsten stehe, wird beantwortet mit Maria, die im Himmel direkt neben Gott sitze, und verweist auf den »Glauben und die Religion der Väter« (»fides religioque Patrum«).⁶⁸ Die »Religion, die unsere Vorfäter treu bewahrten, liefert uns die Glaubenssätze« und erklärt Marias Sonderstellung (»nobis dogmata praestat Religio proavi quam coluere pie«): Ihretwegen müssen die Gläubigen nicht in den Feuerschlund der Hölle hinab, sondern erhalten die himmlische Seligkeit. Dazu qualifizieren ein rechtschaffenes Leben und Achtung der heiligen Gesetze (»integritas vitae et sanctae reverentia legis«), was, zusammen mit der Betonung von Marias Aufgabe als Mittlerin, als direkte Absage an die protestantische Rechtfertigungslehre und ihre Ablehnung der Werkgerechtigkeit verstanden werden kann. Mit dieser Motette positionierten sich also der Textdichter und die Neresheimer Sänger direkt in den theologischen Auseinandersetzungen des Reformationsjahrhunderts. Zusammengenommen ist diese Gruppe von Kompositionen durch eine ausgeprägte Marienfrömmigkeit charakterisiert, die mit dem Verweis auf Bedrohungen von außen, der Beschwörung der monastischen Gemeinschaft im Inneren, und der Schutzfunktion Marias im Diesseits und Jenseits ein bewusst katholisches Profil der Neresheimer Mönche artikuliert. Über ihre Verwendung gibt das Chorbuch keinen direkten Aufschluss, außer dass das übrige Repertoire in den Kontext der Vesper gehört; vielleicht wurden die Motetten aber auch in speziellen Votivgottesdiensten zu Gehör gebracht. Die Marienmotetten lassen auch wichtige Rückschlüsse auf die musikalische Leistungsfähigkeit des Ensembles zu: Die große Besetzung mit sechs bis acht Stimmen, die auch geteilte Sopranstimmen verlangt, weist auf eine geübte Sängergruppe hin, in der Männerstimmen – vermutlich die der Mönche selbst, da Neresheim zu abgelegenen war, um regelmäßig auf professionelle Sänger von außerhalb zurückgreifen zu können – von einer ausreichenden Anzahl Knaben aus der Klosterschule komplettiert wurden. Die Entfaltung eines kräftigen, zum Teil mehrchörig aufgefächerten Klanges war wichtiger als die Ausbreitung polyphoner Feinheiten, da sämtliche Kompositionen (nicht nur die Odenvertونungen) homophon gehalten sind. Die unikalen Texte lassen vermuten, dass sich der Bearbeiter entweder im Kloster selbst befand oder zumindest eng mit der Benediktinerabtei verbunden war. Namentlich lässt er sich nicht fassen, was möglicherweise ein bewusstes Zurücktreten der kreativen Einzelleistung hinter die Gemeinschaft darstellt.

Die Knaben, die zur Ausführung der vielstimmigen Motetten nötig waren, erhielten ihre Ausbildung aller Wahrscheinlichkeit nach in der dem Kloster angeschlossenen Schule, entweder durch den Nachfolger von Musikdirektor Sixtus Meysel oder von Schulrektor Andreas

67 Orlando di Lasso, *The Complete Motets 10: The Four-Language Print for Four and Eight Voices* (Munich, 1573), hrsg. von Peter Bergquist (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 102), Madison, WI 1995, S. xiv–xv.

68 Ich danke Leofranc Holford-Strevens für eine elegante Übersetzung dieses andeutungsreichen Texts.

Rumpold, dessen musikalische Kenntnisse durch seine Niederschrift zweier Antiphonarien dokumentiert sind.⁶⁹ Aus dem Benediktinerkloster Weingarten ist eine Schulordnung erhalten, die in die Amtszeit von Abt Johann Christoph Raittner (1575–1586) fällt und Zeiten für musikalische Proben vorschreibt;⁷⁰ ob es in Neresheim ein vergleichbares Dokument gab und die Ausbildung ähnlich formalisiert war, ist nicht klar. Möglicherweise aber haben sich Spuren des musikalischen Unterrichts in Stimmbuchdrucken mit kontrafazierten Texten erhalten. Im Gegensatz zu den oben besprochenen sechs- und achtstimmigen Motetten ging es bei diesen Umtextierungen konkret darum, Stücke mit als problematisch empfundenen Texten für den Gebrauch in Schule oder Kirche zu retten. Mehrere handschriftliche Kontrafakta finden sich in den Diskant- und Altus-Stimmbüchern F. K. Mus. 6–7, deren Titelblätter den datierten Besitzeintrag »SS. Vdralrici et Afrae Monasterij Nöresheim. A° 1580« aufweisen. Das Repertoire ist überwiegend geistlich mit zwei Ausnahmen: Das Konvolut eröffnen Orlando di Lassos *Selectissimae Cantiones* von 1579, gefolgt von der *Altera Pars Selectissimarvm Cantionvm* aus dem gleichen Jahr, dann Lassos *Livre Cinqüesme De Chansons Nouvelles A Cinc Parties* von 1571, und schließlich der *Selectiorvm Aliquot Cantionvm Sacrarvm Sex Vocum fasciculus* von 1570. Die folgenden sechs Drucke enthalten Musik des Innsbrucker Kapellmeisters Alexander Utendal, die in den 1570er-Jahren in Nürnberg erschienen und sein komplettes im Druck erhältliches Œuvre repräsentieren: seine ersten drei Motettensammlungen (1571, 1573, 1577), die *Tres Missae quinque et Sex Vocum* (1573), die *Septem Psalmi Poenitentiales* (1570) und zuletzt *Fröliche neue Teutsche vnnnd Frantzösische Lieder* (1574). Interessanterweise hat der Schreiber – möglicherweise wieder Musikdirektor Meysel – für einige Drucke im DiskantstimmBuch den Kaufpreis verzeichnet: »Emi hunc Orlandj Thesaurum pro 20. Bazijs.« (»Ich kaufte diesen Schatz Orlandos für 20 Batzen.«) am Ende von Lassos *Altera Pars Selectissimarvm Cantionvm*; »Emi pro 11. Bazijs« auf dem Titelblatt der Chansons, und »Emi pro 5. Bazijs« auf dem Titelblatt der *Selectiorvm Aliquot Cantionvm Sacrarvm [...] fasciculus*. Leider ist der Zwischenhändler nicht angegeben, aber der Buchhandels- und Buchdruckerstandort Augsburg ist der wahrscheinlichste Ort.

Insgesamt fünf Kompositionen dieses Konvoluts erhielten einen neuen Text, drei von Orlando di Lasso und zwei von Alexander Utendal. Im Fall der Utendal-Lieder *Es wolt ein Meidlein wasser holn* und *Ich weiß ein hübsches frewelein* leuchtet der Grund für die Kontrafizierung unmittelbar ein, da das erste Lied beschreibt, wie die Sonne durch das »weiße hemdlein« des Mädchens am Brunnen scheint, und im zweiten der Liebhaber seufzt, wie gerne er mit seinem Fräulein »scherzen« möchte. Das letztere Lied erhält einen Jesus-zentrierten Text *O lux, o bonitas, o dulcis Jesu*, der mit einer Anrufung endet, die vielleicht direkt die Anliegen der Neresheimer (Kloster-)Schüler transportiert: »gib uns willige Geisteskräfte, gib, dass wir keusch leben, und gib uns frischen Wind für unsere Studien.«⁷¹ Für *Es wolt ein Meidlein* versuchte sich der Textdichter an einem klassisch inspirierten lateinischen Text zum Lob Christi, der durch seine

69 Angerer, »Die Choralhandschriften«, S. 75.

70 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, B 515, Bü 5: »Leges seu statuta Scholae Celeberrimi Monasterij Vinearum«.

71 »O lux, o bonitas, o dulcis Jesu, humani generis vita, salus, spes: da faciles Animae uires, da uiuere castae. Daque noua in studijs uela [?] Secunda ratj.« Ich danke herzlich Bernhold Schmid für seine Hilfe bei der Entschlüsselung der Neresheimer Kontrafakta.

Wunden die Fesseln der Gläubigen gelöst hat. Die ersten zwei Zeilen lassen sich als elegisches Distichon lesen, und am Schluss wird der »Orkus« als Unterwelt evoziert. Interessanterweise sind diese zwei Lieder nur im Diskant-Stimmbuch, aber nicht im von erwachsenen Sängern benutzten Altus kontrafiziert, und die derben Trinklieder wurden entweder als nicht besonders anstößig betrachtet, oder gefielen musikalisch nicht, so dass keine Umtextierung nötig war. Dass die Neresheimer Mönche sich nicht immer regelkonform verhielten, zeigt der Visitationsbericht von 1590, in denen nicht nur Waffen und Wertgegenstände, sondern auch Würfel-, Schach- und Kartenspiele in den Mönchszellen gefunden wurden.⁷²

Die drei Lasso-Kontrafakta in F. K. Mus. 6–7 gehören – wie *O decus celsi* im Chorbuch F. K. Mus. 76/1 Abth. II – zu einer Gruppe von Werken, deren Texte auch andernorts als überflüssig, unpassend oder problematisch empfunden wurden. Die Originale werden explizit in dem Katalog verbotener Musik aufgeführt, der 1591 für das Jesuitenkolleg in München zusammengestellt wurde,⁷³ und im *Magnum opus musicum* erscheinen sie, zusammen mit zwölf weiteren Kompositionen, ebenfalls kontrafiziert. Die Preismotette *Anna, mihi dilecta veni*, deren Text sowohl von der Erotik des Hohelieds wie auch Anklängen an die Liebeslyrik Catulls durchzogen ist, wurde im *Magnum opus musicum* christologisch umtextiert als *Christe, Dei soboles, spes*.⁷⁴ Der Neresheimer Alternativtext beginnt ebenfalls mit der Anrufung Christi, aber anstatt der Unterlegung eines völlig neuen Texts wurden hier nur einzelne Wörter ausgetauscht, während Struktur und semantische Funktion so weit wie möglich erhalten blieben, z. B. indem die Anrufung »Nympha, nympha« durch »Jesu bone« ersetzt wird (Tabelle 5.2). Der Grund, warum gerade dieses Stück adaptiert und damit für ein geistliches Ensemble »gerettet« wurde, liegt möglicherweise in seiner raffinierten Klanglichkeit mit ihren chromatischen Rückungen. Wie die Anschaffung von Lassos *Prophetiae Sibyllarum* einige Jahre später zeigt, schätzte man die höfische *musica reservata* im Kloster durchaus.

Die beiden anderen Lasso-Motetten *Ave color vini clari* und *Iam lucis orto sidere* wurden an den geistlichen Rahmen angepasst, da sie geistlich-liturgische Texte parodieren und daher möglicherweise als blasphemisch abgelehnt wurden. Bei *Ave color vini clari* (wie *Anna, mihi dilecta veni* gedruckt in der *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm*) scheiterte der Versuch aber gleich zweimal (Abbildung 5.8). Zunächst versuchte der Textdichter, das *Stabat mater dolorosa* zu unterlegen, gab aber nach zwei Zeilen auf. Der Alternativtext *Ave, Virgo Sponsa nata*, bricht ebenfalls nach der Hälfte der zweiten Hymnenstrophe ab.⁷⁵ Warum der Neresheimer Bearbeiter versuchte, den präexistenten Text aus dem *Crinale Beatae Mariae Virginis* des Kathäusers Conrad von Haimburg durch Auslassungen gleichsam zu teleskopieren, anstatt entweder einen

72 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 38.

73 David Crook, »A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music«, in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), S. 1–78; die drei Motetten sind aufgeführt als Nr. 29, 38 und 43.

74 Bernhard Schmid, »Kritischer Bericht«, Orlando di Lasso, *Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 11: *Motetten VI (Magnum opus musicum, Teil VI)*, hrsg. von Bernhard Schmid, Wiesbaden u. a. 2012, S. xci. Die Umdichtung aus Neresheim konnte in der Revision dieses Bandes der Gesamtausgabe noch nicht berücksichtigt werden.

75 Zur Herkunft des Texts vgl. Schmid, »Kritischer Bericht«, S. lxxiii–lxxiv.

Prima pars	Prima pars	Erster Teil
Anna, mihi dilecta, veni, mea sola voluptas, Nectareus stillat cuius ab ore liquor, Nympha, Nympha mihi dare basiolum digneris, in omni altera te nulla est charior orbe mihi.	<i>Christe, patris unite</i> , veni, mea sola voluptas, Nectareus stillat cuius ab ore liquor, <i>Jesu bone</i> mihi dare <i>gratiolam</i> digneris, in omne <i>alius</i> te nullus est charior orbe mihi.	Komm, Christus, einziger [Sohn] des Vaters, mein einziges Vergnügen, von dessen Mund honigsüße Flüssigkeit fließt. Lieber Jesus, gib mir doch eine kleine Gnade, auf der ganzen Welt ist mir niemand lieber.
Secunda pars	Secunda pars	Zweiter Teil
Accipe dacque mihi pro votis oscula, faxint Numina, sic semper mutuus adsit amor, Nec nisi sola quibus restin- guat adurimur ignes Atropos, atque tibi sola placere queam.	Accipe <i>gemitus</i> dacque mihi pro votis <i>gloriam</i> , <i>absint</i> <i>Scelera</i> , Sic semper mutuus adsit amor, Nec nisi <i>solus</i> quibus <i>augeat</i> adurimur ignes <i>Pneumatis</i> , atque tibi <i>solus</i> placere queam.	Nimm meine Seufzer an und gib mir [himmlische] Ehre für meine Gebete, Verbrechen seien fern, doch immer sei gegenseiti- ge Liebe da. Nur der Heilige Geist möge die Feuer anfachen, in denen wir brennen, und ich kann nur dir gefallen.

Tabelle 5.2: Orlando di Lasso, *Anna, mihi dilecta* und Kontrafakt

genuinen Hymnentext auf das Trinklied zu projizieren oder einen passenden neuen Text zu schreiben, wie dies mit den »offiziellen« gedruckten Kontrafakta in den *Sacrae cantiones* von 1582 und dem *Magnum opus musicum* mit *Ave Christe, Fili Dei* bzw. *Ave decus coeli clari* geschah, bleibt im Dunkeln.

Wesentlich erfolgreicher ist die Adaption von *Iam lucis orto sidere* aus den *Selectissimae Cantiones* von 1579, für die ein völlig neuer Text, *Ave cubile regium*, geschrieben wurde. Der neue Text respektiert nicht nur, wie Bernhold Schmid gezeigt hat, die Länge und Gestalt der musikalischen Phrasen, sondern geht auch sensibel auf wortausdeutende Wendungen ein.⁷⁶ So wird aus der Schlussstrophe des Trinklieds »Ergo, noster frater, / Bibamus ter, quarter, / Bibamus et re-bibamus / Et in potatione gaudeamus!« durch gezielte Ersetzungen eine Anrufung der Muttergottes (»Te igitur, mater, / Laudamus ter, quater, / Laudamus et perlaudamus / Et in laudatione personamus.«), deren musikalisches Stichwort »personamus« gut zu dem breit ausgeführten Schluss passt. In der zweiten Strophe der *secunda pars* wird aus dem Hoch auf drei Weinsorten »Gloria sit tibi vinum, / Guernace, graecum et latinum« ein Lob aller Völkerschaften: »Gloriam resonant tibi / Barbari, Graeci et Latini.« Ansonsten hat sich der Textdichter eklektisch bei bekannten marianischen Attributen wie »sidus maris« und »aquae vivae puteus« bedient, eine Technik, die an die Lasso-Kontrafaktur *Virginum salve decus atque mater* aus dem handschriftlichen Chorbuch F. K. Mus. 76/1 Abth. II erinnert, aber natürlich weit verbreitet war. Wie auch

76 Bernhold Schmid, »Orlando di Lassos *Iam lucis orto sydere* (LV 190) und seine Kontrafakta«, Vortrag gehalten beim Symposium »Contraffare« – *Alte Melodien, neue Texte*, Basel, 16.–18. November 2017. Ich danke Bernhold Schmid für die freundliche Überlassung seines Vortragsmanuskripts.



Abbildung 5.8: Orlando di Lasso, *Ave color vini clari*, mit vergeblichen Versuchen, einen geistlichen Text zu unterlegen. *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm* (Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Berg Erben, 1579). Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 6

bei den Utendal-Liedern ging der Bearbeiter selektiv vor: Die Motetten *Fertur in convivij* und *Alma Nemes*, die ebenfalls in der *Alter Pars Selectissimarvm Cantionvm* enthalten und im Katalog des Jesuitenkollegs explizit verboten sind, wurden nicht umtextiert, wobei dahingestellt bleiben muss, ob die Texte als weniger anstößig empfunden wurden, oder ob es für die Stücke keinen Musizierbedarf gab. In der Zusammenschau erlauben die handschriftlichen Eintragungen in den Stimmbüchern F. K. Mus. 6–7 wertvolle Rückschlüsse auf die Musikpraxis in Neresheim: Musikdrucke wurden planmäßig angekauft – ob auf die Initiative des Musikdirektors oder der Klosterleitung hin; das Neresheimer Sängereensemble übte sich auch an komplexen Werken wie dem chromatischen *Anna, mihi dilecta, veni / Christe, patris unite, veni*, und anstößige Texte wurden mehr oder weniger einschneidend geändert, um die Klosterschüler und jungen Mönche vor offensichtlichen Blasphemien oder frivolen Texten zu schützen.

Der Ankauf von Utendals deutschen Liedern wirft generell die Frage nach weltlichem Repertoire im Kloster auf. Während diese Lieder mit Motetten zusammengebunden sind, enthalten die Diskant- und Tenor-Stimmbücher F. K. Mus. 27–28 rein weltliches Repertoire aus den Druckorten Antwerpen und Venedig, nämlich dreistimmige Madrigale von Spirito L’Hoste da Reggio (1562), Costanzo Festa (1564), Jhan Gero (1572), Giovanni Matteo Asola (1571) und – nur im Tenor – Andrea Gabrieli (1575). Der Sammelband wird eröffnet von den dreistimmigen

Chansons Jean de Castros (²1582) und Lassos *Libro de Villanelle, Moresche, et Altre Canzoni* von 1582. Der eingefärbte Buchschnitt – durchgehend rot am unteren Rand für de Castro und Lasso, rot gesprenkelt für die übrigen Drucke – lässt den Schluss zu, dass das einige Jahrzehnte alte italienische Repertoire ursprünglich eigenständig gebunden war und erst nach (frühestens) 1582 sehr knapp beschnitten und mit den beiden Chanson-Drucken zusammengebunden wurde. Da hier, außer der Hörger-Nummer 10110 aus dem 19. Jahrhundert, kein Neresheimer Besitzeintrag oder Textänderungen vorliegen, ist es möglich, dass dieses Konvolut – wie das oben besprochene handschriftliche Bassus-Stimmbuch F. K. Mus. 3/1 mit italienischen und französischen Liedern – sich zwar in den Beständen des Benediktinerklosters befand, aber nicht Teil des strategischen Repertoireaufbaus war. Die dreistimmige Faktur der Madrigaldrucke bietet sich zwar für ein kleines Ensemble von gleichen Stimmen an, doch die Inhalte sind nur bedingt für ein klösterliches Umfeld geeignet. Einerseits enthält Hoste da Reggios Druck auch Motetten, und Asolas *Le Vergini* sind geistliche Madrigale auf die Jungfrau Maria. Andererseits wären die »Madonna«-Madrigale Festas und vor allem die deftigen Texte von Lassos Villanellen und Moresche wohl nur nach einer Umtextierung akzeptabel gewesen, was aber in diesem Fall nicht geschah. Möglicherweise verließ man sich einfach darauf, dass den jungen Mönchen die Feinheiten (oder Grobheiten) der italienischen Sprache nicht geläufig waren, was aber immer noch die Frage aufwirft, warum kein weniger problematisches dreistimmiges Repertoire – zum Beispiel Jean de Castros geistliche Tricinien – angeschafft wurde.

Die Frage nach der praktischen Verwendung stellt auch das Tenor-Stimmbuch F. K. Mus. 35, das einen Nachdruck der fünf ersten Bände der dreistimmigen Villanellen von Luca Marenzio (1600), sowie Giovanni Giacomo Gastoldis ungemein populäre *Balletti A Tre Voci* in einer Neuauflage von 1611 enthält. Doch für die Beliebtheit des letzteren Komponisten im Kloster gibt es einen direkten Beweis, nämlich Gastoldis Bestseller *Balletti A Cinque Voci* in der zehnten, 1613 bei Amadino in Venedig gedruckten Auflage (F. K. Mus. 32–34). Jedes der Cantus-, Tenor- und Quintus-Stimmbücher trägt auf der Titelseite den handschriftlichen Besitzvermerk »SS Vdalricj & Afrae propè Nöreshaim«, und wie bei den weltlichen Liedern Alexander Utendals wurde die Cantus-Stimme einiger Tanzlieder kontrafiziert, um sie für den Gebrauch im Kloster einzurichten. Dabei ging es wohl weniger darum, problematische erotische oder blasphemische Texte zu entschärfen, sondern Gastoldis Gute-Laune-Stücke in die Lebenswirklichkeit der Neresheimer zu übersetzen, die durchaus nicht freudlos war. Die kaum entzifferbare und unvollständige Umtextierung von *Lo schernito* (»Se ben vedi'o vita mia«) ruft offenbar auf Lateinisch dazu auf, sich zu vergnügen, da die letzte Zeile mit »tempus etenim est gaudendi« endet. Nr. 11, *La sirena* (»Questa dolce sirena«) wird in der ersten Strophe zum Loblied auf den Wein, zunächst mit zwei lateinischen Zeilen (»Quis non amaret vinum / cum cor laetificet«), die in der musikalischen Wiederholung ins Deutsche übersetzt sind als »Wer wolt den Wein nit lieben / weil er das herz erfrewt«; Gastoldis »Fa la la« wird entsprechend zu »Wein her, Wein her«. Die zweite Strophe – oder eine Alternativversion – wendet die gleiche Denkfigur auf ein geistliches Thema an: »Quis non amaret DEVM, / cum summum bonum sit / [...] Wer wolt dan Gott nit lieben / weil er das höchst gut ist?« Der Genuss der schönen Dinge des Lebens und die geistliche Freude liegen also nah beieinander. Daher ist es umso erstaunlicher, dass Gastoldis *L'innamorato* (»A lieta vita«), das so bekannte Bearbeitungen wie Thomas Morleys *Sing we and chaunt it* und Hans

Leo Hasslers *Tanzen und Springen* inspirierte, einen ernsten Text erhielt, in dem das »fröhliche Leben« zum »anständigen Leben« (»integer vita«) wird und dem Fa-la-la-Refrain eine moralisierende Schlussfolgerung aufgezwungen wird (Tabelle 5.3). Möglicherweise spielt die Umdichtung auf den Beginn von Horaz' *Carmen* 1.22 an, das mit den Worten »Integer vitae scelerisque purus / non eget« beginnt (»Wer von Lastern frei und von Freveln rein lebt, der bedarf nicht«). Hier sind die lehrhafte Absicht und die humanistische Bildung des Musiklehrers oder Novizenmeisters deutlich zu erkennen.⁷⁷

A lieta vita Amor c'in vita Fa la la la la la la. Chi gior brama se di cor ama donerà il core a un tal signore Fa la la la la la.	Integer vita guetes gewissen kann und soll allzeit freislich seyn. Dan wer on sind ist nit lasterhafttig ist, der darpf des Stoltz nit der darpf der Khlag nit, sondern ist alles Lobens wert.
--	---

Tabelle 5.3: Giacomo Gastoldi, *A lieta vita*, mit moralisierendem Kontrafakt

Noch überraschender als die Existenz von Tanzliedern im Kloster ist eine heute unter der Signatur F.K. Mus. 103 geführte Ausgabe von David Oberndörffers *Allegrezza Mvsicale* (Frankfurt: Nicolaus Stein, 1620), einer Sammlung von Pavanen, Galliardern, Intraden und anderer Tänze für instrumentales Ensemble. Während der Einband des Villanellen-Sammelbandes dem von handschriftlichen Stimmbüchern ähnelt, die mit größter Wahrscheinlichkeit für Neresheim geschrieben wurden (F.K. Mus. 1 und 38; siehe unten), mit ledernen Einmerkern für leichtere Benutzung versehen wurde und auch eine fünfstellige »Hörger-Nummer« von der Katalogisierung aus den 1830ern schwach zu erkennen ist, bietet der schwarze Papp-Einband der *Allegrezza Mvsicale* keinen Anhaltspunkt zur Provenienz. Allerdings ist die Tanzsammlung mit Adriano Banchieris *Fantasia Overo Canzoni Alla Francese* (Venedig: Ricciardo Amadino, 1603) für Orgel oder verschiedene Instrumente zusammengebunden, die nicht zuletzt durch die Zugehörigkeit des Komponisten zum Benediktinerorden und die Widmung der Fantasien an einen Prälaten für Klosterorganisten durchaus attraktiv waren. Doch vielleicht führt es an der monastischen Realität vorbei, stets »mildernde Umstände« für das Vorhandensein weltlicher Musik zu finden. Es gibt durchaus Belege dafür, dass auch oder vielleicht gerade in reformorientierten Klöstern, zu denen Neresheim im frühen 17. Jahrhundert gehörte, weltliche Musik zur Erholung gepflegt wurde. Dies demonstriert die weitläufige Korrespondenz von Pater Carolus Stengel, Musikdirektor und Novizenmeister an St. Ulrich und Afra in Augsburg (später Prior und Abt von Kloster Anhausen an der Brenz), mit Äbten und Mitbrüdern, für die Stengel offenbar kommissarisch Bücher versandte, darunter auch Choral- und Musikdrucke. Am 11. November 1608 schrieb der Weingartner Benediktiner und Musiker, Pater Christoph Emhard, an Stengel und monierte, dass

77 Ich danke Katelijne Schiltz für diese Beobachtung.

in der ihm überschickten Ausgabe von Adriano Banchieris narrativem Madrigalzyklus *Barca di Venetia per Padova* (Venedig: Ricciardo Amadino, 1605) einige Seiten im Bassus-Stimmbuch fehlten.⁷⁸ Er bitte sehr um Behebung dieses Mangels, da »nämlich solche Stücke uns sehr für die Rekreation gefallen« (»multum enim illae cantiones nobis placent pro recreatione«). Ein ähnliches Szenario ist auch in Neresheim vorstellbar, besonders unter den jüngeren Mönchen, die das gemeinschaftliche Musizieren als legitime Erholungsform an der Universität Dillingen kennengelernt hatten.⁷⁹

Einem ähnlichen Zweck diente wohl auch ein Sammelband, der geistliche und weltliche Drucke vereint. Das Cantus-Stimmbuch F. K. Mus. 36 eröffnet mit einem regionalen Musikdruck, dem ersten Teil der *Flores Mvsicales* des Prämonstratensers Christian Keifferer auf Texte von Bernhard von Clairvaux (Neuaufgabe Ingolstadt: Gregor Haenlin, 1624), weitet dann aber den geographischen und musikalischen Horizont auf die *Stille Soavi Di Celeste Avrora* (Venedig: Gardano / Bartholomeo Magni, 1620), eine Sammlung geistlicher, marianischer Madrigale von Agostino Agazzari. Ebenfalls in die 1620er-Jahre fallen Asolas *Missae Dvae Decemqve Sacrae Laudes* (Venedig: Gardano / Bartholomeo Magni, 1620), das zweite Motettenbuch des Bamberger Hoforganisten Heinrich Pfendner (Würzburg: Johannes Vollmar, 1623), sowie das erste Madrigalbuch seines Paduaner Organistenkollegen Antonio Fabri (Venedig: Alessandro Vincenti, 1620); etwas früher erschien der letzte Druck, Girolamo Montesardos *L'Allegre Notti Di Fiorenza* (Venedig: Gardano, 1608). Ganze vier Drucke dieses Stimmbuches sind anderweitig nicht erhalten (vgl. Anhang 1); Antonio Fabri wäre ohne den Sammeleifer der Neresheimer Musiker gar nicht als Komponist bekannt. Eine interessante Modifikation im vorletzten Druck des Bandes, Liberale Zanchis *Il Terzo Libro de Madrigali a Cinque Voci* (Venedig: Iacomo Vincenti, 1603), legt nahe, dass das Konvolut noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts verwendet wurde. Der Text des Madrigals *Archi dorati* wurde mit Papierstreifen überklebt, die teilweise abgefallen sind und nur noch fragmentarisch einen handschriftlichen Huldigungstext erkennen lassen, der sich auf das Regiment von Abt Meinrad Denich bezieht (»hic est sollicitus pater pro nobis, hic regit, hic gubernat«) und ihm – vielleicht zu einem Geburtstagsfest – noch viele weitere Jahre wünscht (»Rogemus ergo Deum pro Menrado, ut nobis vivat [...] ad multos annos«). Abt Meinrad war 1647 zum Abt gewählt worden, als sich der Konvent zum Teil noch im kriegsbedingten Exil befand. Er setzte sich für die Instandsetzung des verwaehrlosten Klosters ein, gab insgesamt 13 000 Gulden für die Restaurierung aus und ließ 1658–1661 einen neuen Hochaltar erstellen.⁸⁰ Dass die Musiker des Klosters für die Feier ihres Abtes eine ältere Publikation adaptieren mussten, zeigt aber vielleicht, dass so kurz nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs die Erneuerung des musikalischen Repertoires keine Priorität war. Paradoxerweise war es aber vielleicht gerade

78 D-Mbs Clm 1615 (Nachlass Carolus Stengel), fol. 113.

79 Bereits im Jahr 1585 regelte ein Statut des Kollegiums, dass jesuitische Studenten nur ein Tasteninstrument, die Mitglieder anderer Orden auch Violen, und die übrigen Studenten auch Laute und Blasinstrumente spielen durften. Josef Focht, »Die Musik im Umkreis der Jesuiten-Universität«, in: *Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger. Stationen und Aspekte einer Hochschule in Schwaben. Festschrift zum 450jährigen Gründungsjubiläum*, hrsg. von Rolf Kießling, Dillingen 1999, S. 533–558, hier S. 543.

80 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 39 f.

die Kriegsgefahr, die für die Erhaltung des vor 1632 angeschafften Bestandes verantwortlich ist. Es ist gut vorstellbar, dass die Musikalien aus der Kirche in die Bibliothek oder einen anderen geschützten Ort in Sicherheit gebracht wurden, bevor der größte Teil des Konvents ins Exil floh.

In den geringstimmig besetzten Werken aus F.K. Mus. 36 zeichnet sich deutlich die stilistische Neuorientierung nach der Jahrhundertwende ab, ob in den radikal-avantgardistischen *L'Allegre Notti Di Fiorenza* Montesardos, die auch virtuose Sologesänge von Jacopo Peri und Giulio Caccini enthalten, oder in den gemäßigteren Kompositionen einheimischer Kirchenmusiker wie Keifferer und Pfendner.⁸¹ Der Stilwandel ergriff auch die Kirchenmusik, wie zwei handgeschriebene Stimmbücher belegen, die als komplementäres Set konzipiert waren, da sie von der gleichen Hand geschrieben und mit ähnlichen herzförmigen Titelaufklebern versehen wurden. Das Cantus-Stimmbuch F.K. Mus. 1 enthält elf dreistimmige Magnifikat-Vertonungen, von denen sieben dem Augsburgener Komponisten Gregor Aichinger zugeschrieben und anderweitig nicht belegt sind (Abbildung 5.9). Die übrigen Magnifikats, zwei Gruppen von drei- bzw. vierstimmigen marianischen Antiphonen, sowie strophische Vertonungen des *Puer natus est nobis* und *Surrexit Christus hodie* wurden dagegen fast gänzlich aus dem Sammelwerk *Philomela coelestis* (München: Nicolaus Heinrich, 1624) von Gregor Victorinus übernommen, mit zwei Nachträgen aus Victorinus' *Siren coelestis* (München: Adam Berg, 1616/1622) und Johann Donfrids *Promptuarii musici concentus* (Straßburg: Paul Ledertz, 1623).⁸² Dieser Sammlung für die Vesper entspricht das Altus-Stimmbuch F.K. Mus. 38, das mit Jacob Reiners dreistimmigen Messen geringstimmiges Repertoire für die Eucharistiefeyer bereitstellt. Wie die durchgehende Nummerierung der Messen und Motetten Reiners zeigt, wurden die Werke aus dem Druck *Missae aliquot sacrae: cum officio B. Mariae Virginis, et antiphonis eiusdem, ternis et quaternis vocibus decantandae* entnommen, den der Weingartner Musikdirektor 1608 in Dillingen bei Adam Meltzer herausgebracht und Abt Christoph Müller von Schussenried (OPraem) gewidmet hatte. Die übrigen Stücke zeigen wieder eine aufschlussreiche Mischung internationalen und regionalen Repertoires: Vier Motetten von Benedicto Regio wurden, wie italienische Besetzungsvorschriften wie »Due Soprano ouere Tenori« nahelegen, direkt aus einem italienischen Druck entnommen; andere lassen sich wiederum zum zweiten Band von Donfrids *Promptuarii musici concentus* sowie zu den Sammelwerken *Siren coelestis* und *Philomela coelestis* zurückverfolgen.⁸³ Spätestens im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hatte sich also in Neresheim, wie auch in anderen Klöstern, der geringstimmige und orgelbegleitete *stile nuovo* in der Kirchenmusik durchgesetzt, wobei er wahrscheinlich je nach Gelegenheit mit älterer Musik der Lasso-Generation oder mit groß besetzten Werken kombiniert und kontrastiert wurde.

Für die 1620er-Jahre benennen die Quellen auch erstmals wieder Konventualen, die in erster Linie (natürlich mit Unterstützung von Abt Benedikt Rohrer) für musikalische Entscheidungen zuständig waren. Eine 1625 anlässlich der Vollendung des Turmbaus ausgefertigte Urkunde nennt unter 16 Priestermönchen an vierter Stelle P. Melchior Huetter aus Donauwörth als

81 Zur allmählichen Ausbreitung klein besetzter und konzertierender Musikformen im deutschen Sprachraum vgl. Axel Beer, *Die Annahme des »stile nuovo« in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands*, Tutzing 1989.

82 Für eine genaue Aufstellung vgl. Haberkamp, *Die Musikhandschriften*, S. 413 f.

83 Ebd., S. 423.



Abbildung 5.9:
Gregor Aichinger,
dreistimmiges *Magnificat primi toni*. Regens-
burg, Fürst Thurn und
Taxis Hofbibliothek,
F. K. Mus. 1, fol. 1

Organist (»ab organis«) und an elfter Stelle P. Zacharias Witzemberger aus Aichach in Bayern als Musikdirektor (»musices Praefectus«); auch P. Erasmus Pfister aus Weingarten (16.) war als Schul- und Novizenmeister möglicherweise in die musikalische Ausbildung eingebunden.⁸⁴ Huetter muss zu diesem Zeitpunkt bereits relativ alt gewesen sein, da er direkt nach dem dienstältesten Mönch aufgeführt ist; das Verzeichnis der Neresheimer Konventualen, für das Pirmin Lindner Nekrologe und Totenroteln auswertete, nennt ihn nicht.⁸⁵ Witzemberger ist dagegen gut dokumentiert: Jahrgang 1597, legte er seine Profess am 23. September 1612 ab, studierte ab 1614 in Dillingen und wurde 1622 zum Priester geweiht, nachdem er bereits zwei Jahre in Salz-

84 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 194.

85 Pirmin Lindner, »Album Neresheimense«, in: *Diöcesanarchiv von Schwaben* 15 (1895), S. 163–167, 181–185.

burg Grammatik unterrichtet hatte. Seine Gelehrsamkeit belegen nicht nur Vorlesungsexzerpte, sondern auch hebräische Abschriften des Matthäusevangeliums.⁸⁶ Als Prior reformierte er die Disziplin im niederösterreichischen Stift Seitenstetten, was zeigt, dass zu diesem Zeitpunkt Neresheim geistig und personell so gefestigt war, dass es als Modell für andere Klöster dienen konnte. Das Amt des Chorregenten war für ihn also nur eine Übergangsstation, doch fiel es in eine Zeit, als nicht nur das musikalische Repertoire ausgebaut, sondern auch die Orgeln der Klosterkirche grundlegend überholt wurden. Der Orgelbauer Matthäus Maurer aus Giengen an der Brenz renovierte die alte Chororgel und versetzte sie 1629 auf den Lettner hinter dem Kreuzaltar, beließ den Spieltisch aber in der Mitte des Chors (»in medio choro musico«).⁸⁷ Gleichzeitig arbeitete Maurer an einer neuen Orgel, für die er 1300 fl. und die Materialien der alten Schwalbennestorgel erhielt; der Orgelbauvertrag zählt die Register für Hauptwerk, Pedal und Rückpositiv (einschließlich modischer Register wie »Vogelsang« und »Heerbaugken«) auf.⁸⁸ Diese Orgel wurde auf der Westempore über dem Kirchenportal aufgestellt, die wohl erst zu diesem Zweck errichtet wurde. Eine Denkschrift des Orgelbauers enthält wichtige Hinweise auf die Aufführungspraxis: So verlangt er nicht nur, dass die Orgelepore abschließbar und ein fleißiger Balgtreter vorhanden sein müsse, sondern auch »daß die Register nicht permutiert und daß das Werk unterschiedlich [!] möchte gehört werden; darum wäre es gut, wenn auf dem einen Werk figuriert und auf dem anderen respondiert werden könnte.«⁸⁹ Möglicherweise sollte die alte Chororgel hinter dem Kreuzaltar mit dem Choralgesang alternieren, während die neue Orgel auf der Westempore, wo für Sänger und Instrumentalisten genug Platz war, für die mehrstimmige Figuralmusik vorgesehen war.

Der Orgelbauvertrag von 1627 erwähnt auch einen neuen Organisten, Christoph Grueber, für den ein neues Klavichord angeschafft werden soll.⁹⁰ Er wird als »M[agister]« bezeichnet, war also wohl ein weltlicher Angestellter und möglicherweise ein Verwandter des 1627 als »Frater« erwähnten Placidus Grueber aus Salzburg. Zwei seiner Vorgänger schrieben die vier um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert entstandenen Orgeltabulaturen, die sich als F.K. Mus. 21, 22, 23 und 24 in der Thurn und Taxis Hofbibliothek befinden. Diese Handschriften sind – im Gegensatz zu den Quellen mehrstimmiger Vokalmusik – in der Forschung bereits gut bekannt und durch Kataloge erschlossen;⁹¹ außerdem liegen Ausgaben ausgewählter Intavolierungen vor.⁹² Die vier Handschriften setzen unterschiedliche Schwerpunkte: Die wahrscheinlich am

86 Lindner, »Album Neresheimense«, S. 181.

87 Weißenberger, *Baugeschichte*, S. 31.

88 Ebd., S. 195f.

89 Zitiert nach ebd., S. 32.

90 Ebd., S. 195.

91 Eckart Tschuschner, *Die Neresheimer Orgeltabulaturen der Fürstlich Thurn und Taxischen Hofbibliothek zu Regensburg*, Diss. Universität Erlangen 1963; Cleveland Johnson, *Vocal Compositions in German Organ Tablatures 1550–1650. A Catalogue and Commentary*, New York / London 1989.

92 Eberhard Kraus (Hrsg.), *Cantantibus Organis. Sammlung von Orgelstücken alter Meister*, Heft 8, Regensburg 1962 / Heft 9, Regensburg 1962 / Heft 12, Regensburg 1962; Eberhard Kraus (Hrsg.), *Die Orgel im Kirchenjahr. IV: Marienfeste*, Regensburg 1977; Raimund Schächer (Hrsg.), *Die Neresheimer Orgeltabulatur um 1600: Auswahl von 22 Praeludien, geistlichen und weltlichen Intavolierungen*, Stuttgart 1998.

frühesten von Schreiber I verfasste Tabulatur F.K. 21 bietet überwiegend kolorierte Kompositionen, die nach Cantus firmi bzw. nach mehrstimmigen Vorlagen bearbeitet wurden, einschließlich einiger deutscher Lieder und fünf französischer Chansons, dazu 17 rein instrumentale »Praeambeln«, also Orgelvorspiele.⁹³ Die Auszierung der Arrangements mit Läufen, Drehfiguren und anderen Beispielen organistischer Spielfreude gibt wertvolle Hinweise für die Aufführungspraxis im ausgehenden 16. Jahrhundert. Eine am Ende der Tabulatur nachgetragene Solmisationsübung weist darauf hin, dass die musikalische Grundausbildung möglicherweise auch dem Organisten oblag oder von ihm zumindest unterstützt wurde.

Die übrigen drei Handschriften F.K. 22–24 arrangieren die zu Grunde liegenden Vokalwerke bis auf wenige Ausnahmen notengetreu und überlassen etwaige Verzierungen der spontanen Inspiration des Organisten. Diese Tabulaturen enthalten fast ausnahmslos lateinische Motetten, unter denen Orlando di Lasso mit 106 Werken an der Spitze steht, gefolgt von dem in den Vokalquellen nicht berücksichtigten Dinkelsbühler Organisten Michael Tonsor (36), sowie Jacob Reiner und Tomás Luis de Victoria mit jeweils 21 Motetten (Abbildung 5.10). Auffällig ist die Vielzahl an aus italienischen Quellen übernommenen Stücken, die laut Eckart Tscheuschner typisch für das süddeutsche Orgelrepertoire ist und sich auch in den Orgeltabulaturen aus dem Benediktinerkloster Irsee (D-Mbs Mus.ms. 263, 264, 265) und dem Augustinerchorherrenstift Au am Inn (D-Mbs Mus.ms. 1640) findet, die ebenfalls in deutscher Orgeltabulatur mit reiner Buchstabenschrift geschrieben sind.⁹⁴ Von besonderem Interesse sind zwei in Neresheim unikal überlieferte Werke der italienischen Benediktinerin Caterina Assandra, *Ave verum corpus* und *Ego flos campi*, die möglicherweise aus ihrem verlorenen Druck Opus 1 stammen.⁹⁵ Da komponierende Nonnen nördlich der Alpen praktisch nicht belegt sind, wäre es höchst aufschlussreich zu wissen, ob Assandra von ihren Neresheimer Mitbrüdern als Ausnahmeerscheinung oder einfach als Mitglied der internationalen benediktinischen Musikergemeinschaft wahrgenommen wurde.

Ein Besucher der Abtei Neresheim in den späten 1620er-Jahren konnte also in einem festlichen Gottesdienst Musik in all ihren Spielarten erleben: den Choralgesang der Mönche im Chorgestühl, der die Jahrhunderte alte benediktinische Tradition mit nachtridentinischen Reformbestrebungen vereinte; mehrstimmige Messen und Motetten aus der bewährten Lasso-Schule oder nach der neuesten italienischen konzertierenden Mode, vielleicht sogar mit Instrumenten, von der Westempore, und kunstvolle Vor-, Nach- und Zwischenspiele von der neu installierten Orgel. Auch wenn die Identität der meisten ausübenden Musiker nicht bekannt ist und wir nur annehmen können, dass es sich dabei hauptsächlich um die Mönche selbst und die Schüler der Klosterschule handelte, kennen wir doch zumindest einige der Choral- und Chorbücher, Musikdrucke und Orgeltabulaturen, die sie dabei in Händen hatten. Und selbst wenn, nach dem bisherigen Kenntnisstand, keiner der Neresheimer Konventualen mit eigenständigen Kompositionen hervortrat, wie etwa ihre benediktinischen Mitbrüder Carolus Andreae und Gregor

93 Tscheuschner, *Die Neresheimer Orgeltabulaturen*, S. 39.

94 Ebd., S. 169–171.

95 Die Stücke sind greifbar in Calvert Johnson (Hrsg.), *Organ Music by Women Composers before 1800: Gracia Baptista, Caterina Assandra, Miss Steemson*, Pullman, WA 1993.

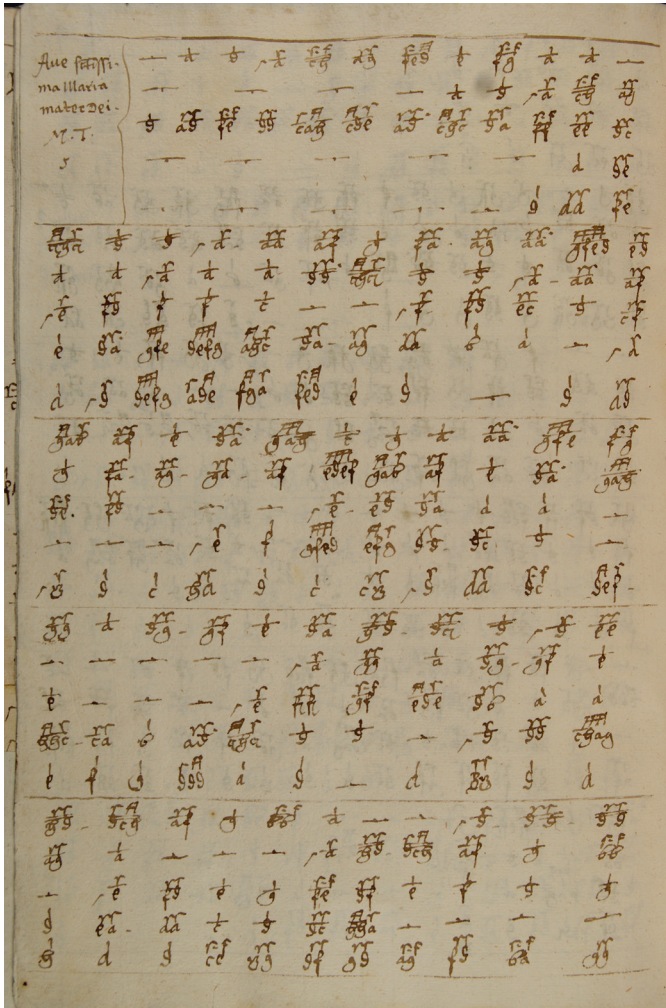


Abbildung 5.10: Michael Tonsor, *Ave sanctissima Maria mater Dei*, nur überliefert in Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 24, fol. 129^v

Stemmelius aus Kloster Irsee,⁹⁶ so besteht doch kein Zweifel daran, dass ihre sorgfältige Musikausbildung ein stilistisch und geographisch weit gefächertes Repertoire erschloss. Dies ist umso erstaunlicher, als Neresheim keines der politisch profilierten Klöster war, das etwa als Hauskloster einer katholischen Dynastie (wie Fürstenfeld) oder als Oberhaupt eines Filiationsverbundes (wie Kaisheim oder Salem) überregionale Ausstrahlung besessen hätte. Es stand auch nicht, wie viele städtische Klöster, in unmittelbarer Konkurrenz zu reichen Dom- oder Pfarrkirchen, Jesuitenkollegien oder gar protestantischen Institutionen, wie dies etwa für die Augsburger Benediktiner von St. Ulrich und Afra der Fall war, deren musikalisches Angebot sie unüberhörbar in

96 Vgl. Alfred Goldmann, »Musikpflege im Kloster Irsee«, in: *Das Reichsstift Irsee. Vom Benediktinerkloster zum Bildungszentrum. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur* (= Beiträge zur Landeskunde von Schwaben 7), Weißhorn 1981, S. 235–245.

der konfessionell gemischten »Soundscape« der Reichsstadt positionierte.⁹⁷ Die musikalische Praxis in Neresheim lässt sich daher nicht allein aus dem Repräsentationsbedürfnis des Klosters erklären, obwohl dies in den fortdauernden Auseinandersetzungen um die Reichsunmittelbarkeit und wegen der geographischen Nähe zu protestantischen Herrschaftsgebieten sicherlich auch eine Rolle gespielt hat. Die Hauptgründe sind in der inneren Verfasstheit des Klosters zu suchen: In dem Interesse an zeitgemäßen Strömungen in der Ausbildung junger Religiösen, zu der auch die (mehrstimmige) Musik gehörte; in der Aufgeschlossenheit für die sich entfaltende (musikalische) Kultur der Gegenreformation; und nicht zuletzt in dem Bestreben, das tägliche *opus Dei* so schön und festlich wie möglich zu gestalten, selbst wenn – oder gerade wenn – es manchmal nur die Neresheimer Mönche selbst gewesen sein mögen, die eine neue Messe von Lasso oder ein geistliches Konzert von Viadana zu hören bekamen.

97 Vgl. Alexander J. Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630*, Aldershot 2004.

Anhang 1

Gedruckte Stimmbücher aus Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek

- F. K. Mus. 4–5** RISM
- Jacobus de Kerle, *Sacrae Cantiones Quas Vvlgo Moteta Vocant, Quinque et Sex Vocum* K 453
(München: Adam Berg, 1575)
- Jacobus de Kerle, *Liber Modvlorvm Sacrorvm, Qvaternis, Qvinis Et Senis Vocibvs* K 450
(München: Adam Berg, 1573)
- Michel Charles Desbuissons, *Cantiones Aliqvot Mvsicae, Qvae Vvlgo Mvteta Vocant, Qvatvor, Qvinque, et Sex Vocvm* (München: Adam Berg, 1573) D 1729
- Orlando di Lasso, *Der ander Theil Teutscher Lieder, mit fünff stimmen* L 871
(München: Adam Berg, 1573)
- Ivo de Vento, *Newe Teutsche Lieder Mit vier stimmen sampt zwayen Dialogen* V 1123
(München: Adam Berg, 1571)
- Cantus- und Bassus-Stimmbuch; Einbände datiert 1578. Auf dem Titelblatt der *Sacrae Cantiones* handschriftliche Eintragung »SS. Vdalrij et Afrae Monasterij Nöreshaim. 1576.« Handschriftlicher Anhang mit Requiun von Vaet und Lasso, 20 Hymnen von Vaet, einer Marienmesse von Reiner sowie einer Motette von Hassler.
- F. K. Mus. 6–7** RISM
- Orlando di Lasso, *Selectissimae Cantiones, Quas Uvlgo Moteta Uocant* L 915
(Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Bergs Erben, 1579)
- Orlando di Lasso, *Altera Pars Selectissimarvm Cantionvm, Qvas Vvlgo Motetas Vocant* L 916
(Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Bergs Erben, 1579)
- Orlando di Lasso, *Livre Cinquiesme De Chansons Nouvelles A Cinc Parties* L 849
(Louvain: Pierre Phalèse, Antwerpen: Jean Bellère, 1571)
- Orlando di Lasso, *Selectiorvm Aliqvot Cantionvm Sacrarvm Sex Vocum fasciculus* L 833
(München: Adam Berg, 1570)
- Alexander Utendal, *Sacrarvm Cantionvm, Qvas Vvlgo Motetas Vocant [...] Liber Primvs* U 120
(Nürnberg: Theodor Gerlach, 1571)
- Alexander Utendal, *Sacrae Cantiones [...] Liber Secvndvs* U 121
(Nürnberg: Theodor Gerlach, 1573)
- Alexander Utendal, *Liber Tertivs Sacrarvm Cantionvm* U 125
(Nürnberg: Katharina Gerlach & Johannes Bergs Erben, 1577)
- Alexander Utendal, *Tres Missae, Quinque et Sex Vocum* U 122
(Nürnberg: Theodor Gerlach, 1573)
- Alexander Utendal, *Septem Psalmi Poenitentiales, Adivnctis ex Prophetarvm Scriptis Orationibvs* (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1570) U 119
- Alexander Utendal, *Fröliche neue Teutsche vnnd Frantzösische Lieder* U 123
(Nürnberg: Dietrich Gerlach, 1574)

Cantus- und Altus-Stimmbuch. Auf dem Titelblatt der *Selectissimae Cantiones* handschriftliche Eintragung »SS. Vdalrici et Afrae Monasterij Nöreshaim. A°. 1580.« Einige handschriftliche Kontrafakta im Cantus-Stimmbuch.

F. K. Mus. 27–28	RISM
Jean de Castro, <i>Livre de Chansons nouvellement composé a troys Parties</i> (Antwerpen: Pierre Phalèse & Jean Bellère, 1582)	C 1476
Orlando di Lasso, <i>Libro de Villanelle, Moresche, et Altre Canzoni</i> (Antwerpen: Pierre Phalèse & Jean Bellère, 1582)	L 941
Spirito L'Hoste da Reggio, <i>Il Primo Libro De [1] Madregali [1] A Tre Voci</i> (Venedig: Antonio Gardano, 1562)	L 2325
Costanzo Festa, <i>Il Primo Libro Di Madrigali a tre Voci</i> (Venedig: Antonio Gardano, 1564)	1564 ¹⁷
Jhan Gero, <i>Il Primo Libro Di Madrigali A Tre uoci</i> (Venedig: Figliuoli di Antonio Gardano, 1570)	G 1651
Giovanni Matteo Asola, <i>Le Vergini, A Tre Voci [...] Libro Primo</i> (Venedig: Figliuoli di Antonio Gardano, 1571)	A 2610

Cantus- und Tenor-Stimmbuch. Keine zeitgenössischen Eintragungen.

F. K. Mus. 32–34	RISM
Giovanni Giacomo Gastoldi, <i>Balletti A Cinque Voci. Con li suoi Versi per cantare, sonare, e ballare</i> (Venedig: Ricciardo Amadino, 1613)	G 520

Cantus-, Tenor- und Quintus-Stimmbuch. Auf den Titelseiten handschriftlicher Besitzeintragung »SS Vdalricj & Afrae propè Nöreshaim«. Einige Kontrafakta im Cantus-Stimmbuch.

F. K. Mus. 35	RISM
Luca Marenzio, <i>Il Primo Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana</i> (Venedig: Angelo Gardano, 1600)	M 592
Luca Marenzio, <i>Il Secondo Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana A Tre Voci</i> (Venedig: Angelo Gardano, 1600)	M 598
Luca Marenzio, <i>Il Terzo Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana</i> (Venedig: Angelo Gardano, 1600)	M 603
Luca Marenzio, <i>Il Quarto Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana A Tre Voci</i> (Venedig: Angelo Gardano, 1600)	M 607
Luca Marenzio, <i>Il Quinto Libro Delle Villanelle Et Arie Alla Napolitana A Tre Voci</i> (Venedig: Angelo Gardano, 1600)	M 610
Giovanni Giacomo Gastoldi, <i>Balletti A Tre Voci Con la Intaulatura del Liutto, per cantare, sonare, & ballare</i> (Venedig: Ricciardo Amadino, 1611)	G 539

Tenor-Stimmbuch. Einband ähnlich wie Musikhandschrift F. K. Mus. 1. Keine Eintragungen. Einziges bekanntes Exemplar dieser Auflage von G 539.

- F. K. Mus. 36** RISM
- Christian Keifferer, *Flores Musicales, In Totvm Iubilm D. Bernhardia Tribvs Vocibvs* (Ingolstadt: Gregor Haenlin, 1624) K 239
- Agostino Agazzari, *Stille Soavi Di Celeste Aurora A 3.4.5. Voci* (Venedig: Gardano / Bartholomeo Magni, 1620) A 376
- Giovanni Matteo Asola, *Missae Dvae Decemqve Sacrae Laudes. Tribus Vocibus Concinendae* (Venedig: Gardano / Bartholomeo Magni, 1620) A 2576
- Heinrich Pfendner, *Motectorum Binis, Ternis, Qvaternis, Qvintis, Senis, Octonisqve Vocibvs Concinendorvm. Liber Secvndvs* (Würzburg: Johann Vollmar, 1623) P 1750
- Giovanni Antonio Fabri, *Il Primo Libro De Madrigali A Cinque Voci* (Venedig: Alessandro Vincenti, 1620) F 24
- Liberale Zanchi, *Il Terzo Libro de Madrigali a Cinque Voci* (Venedig: Giacomo Vincenti, 1603) Z 27
- Girolamo Montesardo et al., *L'Allegre Notti Di Fiorenza* (Venedig: Angelo Gardano & Fratelli, 1608) M 3439
- Cantus-Stimmbuch. Ein Madrigal aus Z 27 kontrafaziert. Die Neresheimer Quelle ist das einzige überlieferte Exemplar von K 239, F 24, Z 27 und M 3439.

- F. K. Mus. 37** RISM
- Johann Melchior Gletle, *Musica genialis latino-germanica; oder Neue Lateinisch- und Teutsche Weltliche Musicalische Concerte Von 1. 2. 3. 4. 5. Stimmen* (Augsburg: Selbstverlag / Andreas Erfurt, 1675) G 2619
- Altus-Stimmbuch mit beigebundener Stimme für Violine II.

- F. K. Mus. 47–49** RISM
- Orlando di Lasso, *Lectiones Sacrae Novem, Ex Libris Hiob Excerptae* (München: Adam Berg, 1582) L 940
- Orlando di Lasso, *Sacrae Cantiones, Quinque Vocvm* (München: Adam Berg, 1582) L 938
- Orlando di Lasso, *Mottetta, Sex Vocvm* (München: Adam Berg, 1582) L 939
- Cantus-, Altus- und Tenor-Stimmbuch.









- F.K. Mus. 51** RISM
- Tomás Luis de Victoria, *Cantiones Sacrae* (Dillingen: Johann Mayer, 1589) V 1412
- Orlando di Lasso, *Sacrae Cantiones, Vvlgo Motecta Appellatae, Quinque Vocvm* (Nürnberg: Theodor Gerlach, 1575) L 880
- Sigerus Paulus Harelbecanus, *Psalmodia Davidica Des H. Proph. Davids verteutschte Psalmen mit fünf auch mehr vnd weniger Stimmen [...] Erster Theil* (Köln: Gerwinus Calenius, Johann Quentels Erben, 1590) H 2015
- Bassus-Stimmbuch. Keine handschriftlichen Eintragungen.






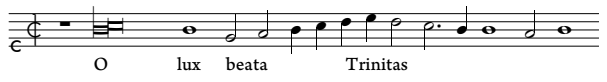
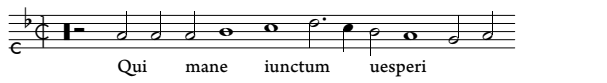
- F. K. Mus. 62–63** RISM
- Jacob Reiner, *Cantiones Sacrae Ad Aequales. Qvatvor Vocvm* R 1087
 (München: Adam Berg, 1600)
- Orlando di Lasso, *Prophetiae Sibyllarum. Ab Orlando De Lasso, Piae Memoriae, Mvsico Excellentissimo* (München: Nicolaus Heinrich, 1600) L 1016
- Cantus- und Tenor-Stimmbücher. Keine handschriftlichen Eintragungen. Einziges bekanntes Exemplar von R 1087.

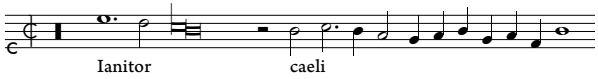




- F. K. Mus. 103** RISM
- David Oberndörfer (Hrsg.), *Allegrezza Mvsicale. Außerlesene künstlich Musicalische Paduanen / Galliardten / Intradten / Canzoneten / Ricercaren / Balletten / Allmanden / vnd Volten / auff allerley Instrumenten / mit 4.5. vnd 6. Stimmen / gantz füglich / lustig vnd lieblich zu gebrauchen* (Frankfurt: Nicolaus Stein, 1620) O 4
- Adriano Banchieri, *Fantasia Overo Canzoni Alla Francese Per Svonare Nell'Organo Et Altri Stromenti Mvsicali. A Quattro Voci* (Venedig: Ricciardo Amadino, 1603) A 836
- Altus-Stimmbuch. Keine handschriftlichen Eintragungen. Einziges bekanntes Exemplar von O 4.

Anhang 2

Hymnen von Jacobus Vaet in D-Rtt F. K. Mus 4–5

Nr.	Überschrift / Incipit Konkordanzen / Moderne Ausgabe / Anmerkungen	Text und Teile
[1.]	Hymnus de Resurrectione Domini. Iacobus Vaët.  Cuius corpus A-Gu 2064 (27 ^v –31 ^r)	(Ad cenam agni) Cuius corpus sanctissimum – Iam pascha nostrum Christus est – Gloria tibi Domine
[2.]	In Festo Corporis Christi Hymnus. Iacobus Vaët.  Nobis natus nobis datus	(Pange lingua) Nobis natus, nobis datus – Genitori genitoque
[3.]	In festo Natiuitatis Domini Hymnus. Iacobus Vaët.  Beatus auctor saeculi A-Gu 2064 (109 ^v –119 ^r); RISM 1567 ² ; RISM 1569 ⁴ ; Zacconi, <i>Prattica di musica</i> (1596) / DTÖ 118:1	(A solis ortu cardine) Beatus auctor saeculi – Domus pudici pectoris
[4.]	In Epiphania Domini Hymnus. Iacobus Vaët.  Ibant magi quam uiderant	(Crudelis Herodes) Ibant magi quam uiderant – Nouum genus potentiae – Gloria tibi Domine
[5.]	In festo Ascensionis Domini Hymnus. Iacobus Vaët.  Quae te uicit clemen tia Nicht identisch mit A-Gu 67 (144 ^v –148 ^r) oder A-Gu 2064 (121 ^v –123 ^r)	(Salutis humane sator) Quae te uicit clementia – Ipsa te cogat pietas
[6.]	In festo Penthecostes Hymnus. Iacobus Vaët.  Qui paracletus dicens Nicht identisch mit A-Gu 67 (148 ^v –150 ^r) oder A-Gu 2064 (123 ^v –125 ^r)	(Veni creator spiritus) Qui Paracletus dicens – Ascende lumen sensibus
[7.]	In festo sanctissimae Trinitatis Hymnus. Iacobus Vaët.  Æterne mentis oculo	(In maiestatis solio) Eternae mentis oculo – Hoc gaudium est spiritus
[8.]	In festo S. Iohannis Baptistae Hymnus. Iacobus Vaët.  Nuncius celso A-Gu 67 (162 ^v –164 ^r); A-Gu 2064 (127 ^v –132 ^r) / DTÖ 118:8	(Ut queant laxis) Nuncius celso – Ventris obstruso recubans

Nr.	Überschrift / Incipit Konkordanzen / Moderne Ausgabe / Anmerkungen	Text und Teile
[9.]	In [Discantus: summis] festiuitatibus Beatae Mariae Virginis Hymnus. Iacobus Vaët.  <p>Sumens illud aue</p>	(Ave maris stella) Sumens illud aue – Monstra te esse
A-Gu 67 (181 ^v –183 ^r); A-Gu 2064 (68 ^v –74 ^r) / DTÖ 118:3		
[10.]	De S. Michaële Archangelo Hymnus. Iacobus Vaët.  <p>Collaudamus uenerantes</p>	(Tibi Christe splendor patris) Collaudamus uenerantes – Gloriam patri melodis
A-Gu 2064 (83 ^v –90 ^r)		
[11.]	De Confessoribus Hymnus. Iacobus Vaët.  <p>Qui pius prudens humilis pudicus</p>	(Iste confessor) Qui pius, prudens, humilis – Sit salus illi decus
A-Gu 67 (175 ^v –178 ^r); A-Gu 2064 (78 ^v –83 ^r) / DTÖ 118:6		
[12.]	De Virginitibus Hymnus. Iacobus Vaët.  <p>Qui pascis inter lilia</p>	(Iesu corona virginum) Qui pascis inter lilia – Te deprecamur largius
Nicht identisch mit A-Gu 67 (178 ^v –180 ^r) oder A-Gu 2064 (97 ^v –101 ^r)		
[13.]	[Discantus:] De Omnibus Sanctis Hymnus. Iacobus Vaët. [Bassus:] In festo Omnium Sanctorum Hymnus. Iacobus Vaët.  <p>Beata quoque agmina</p>	(Christe redemptor omnium) Beata quoque agmina – Martyres Dei incliti
A-Gu 2064 (90 ^v –97 ^r)		
[14.]	In diebus Sabbatinus Hymnus. Iacobus Vaët.  <p>O lux beata Trinitas</p>	O lux beata Trinitas – Te mane laudem carmine
A-Gu 67 (154 ^v –164 ^r); A-Gu 2064 (125 ^v –127 ^r , dort jeweils De Sancta Trinitate und textlich teilweise abweichend)		
[15.]	Dominicibus Diebus Hymnus. Iacobus Vaët.  <p>Qui mane iunctum uesperis</p>	(Lucis creator optime) Qui mane iunctum uesperis – Caelorum pulset intimum
A-Gu 2064 (43 ^v –44 ^r)		

Nr.	Überschrift / Incipit Konkordanzen / Moderne Ausgabe / Anmerkungen	Text und Teile
[16.]	In Cathedra. S. Petri Hymnus. Iacobus Vaët. 	(Aurea luce) Ianitor caeli doctor – Sit Trinitati sempiterna gloria
A-Gu (158 ^v –161 ^r); A-Gu 2064 (47 ^v –58 ^r , dort für Peter und Paul) / DTÖ 118:2		
[17.]	In festo S. Mariae Magdalenaë Hymnus. Iacobus Vaët. 	(Magnum salutis gaudium) Nardi Maria pistici – Honor decus imperium
A-Gu 2064 (62 ^v –68 ^r , dort mit Text »[Lauda mater ecclesia] Maria soror Lazari«) / DTÖ 118:7		
[18.]	De Apostolis Hymnus. Iacobus Vaët. 	(Exsultet orbis gaudiis) Vos secli iusti iudices – Quorum praecepto subditur
A-Gu 67 (169 ^v ff.); A-Gu 2064 (58 ^v –62 ^r)		
[19.]	De Vno Martÿre Hymnus. Iacobus Vaët. 	(Deus tuorum militum) Hic nempe mundi gaudia – Ob hoc peccatum supplici
A-Gu 67 (173 ^v –174 ^r); A-Gu 2064 (74 ^v –78 ^r) / DTÖ 118:5		
[20.]	De pluribus Martÿribus De Vno Martÿre Hymnus. Iacobus Vaët. 	(Sanctorum meritis) Hi sunt quos retinens – Deduntur gladÿs more bidentium

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

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