

Musik für Mandora
aus dem
Manuskript Brno D 189



TREE EDITION

Über die Musik für Mandora
aus dem
Manuskript Brno D 189

von
Axel Weidenfeld

© 2018
TREE EDITION
Albert Reyerman

Inhalt (fol 48r – 96v)

Inhalt	Fol.
<i>Musiktheorie</i>	<i>1r</i>
<i>Callezono-Spiel und Generalbasspraxis</i>	<i>3r</i>
<i>Tanzsätze für Viola da Gamba solo</i>	<i>33v</i>
Fundamenta Chytaræ, Bünde	48r
Verzierungszeichen, Bindung („reißen“)	
Taktarten und Rhythmuszeichen	
Accordo Chytarræ et Mandoræ, Stimmung	48v
Aria C ¹	
Minuet C	
Minuet C	49r
Minue[t] C	49v
Minue[t] G	
Minuet D	50r
Aria a	
D[er] grimmige Todt C	50v
Gavotte d	
Morgenlied. C	51r
Aria a	
C. [onte] Loschi [Reichsgraf Johann Anton Losy]:	
Rondeau C	51v – 52r
Gavotte – Double d	52r – 53r
Marche du Dauphin C	53r
Rondeau d	53v
Gavotte D [im 3er-Takt]	54r
[Minuet] C	
Aria C	54v
Minuet C	
Bourre [sic] F	55r
[Minuet] F	55v
[Minuet] C	56r
Minuet C	56v
Minuet C	
Marche C	57r
Minuet C	
Bouree [sic]	57v
Ciacona a	57v – 58v
[ohne Titel - Double] a	58v – 59r
Sarabande a	59v
Aria a	
Minuet a	60r
Parthia Prima [A]	60v – 61v
Allemanda – Bourre – Sarabanda – Minuet	
Part.[hia] 2[da] [A]	61v – 63v
Aria – Gavotta – Minuet – Boure – Gavotta – Sarabanda	

¹ Tonartangaben beziehen sich auf die in D 189 angegebene Mandora-Stimmung mit dem 1. Chor auf e'.

Part.[hia] 3tia [A] Aria – Boure – Minuet – Sarabanda – Lamento – Guiga – Minuet	63v – 66r
Part:[hia] 4ta [a] Aria – Gavotta – Sarabanda – Treza – Minuet	66r – 67v
Part.[hia] 5ta [D] Aria – Echo – Minuet – Aria – Minuet – Boure (Mandora 1 ^a / Mandora 2 ^a)	67v – 70r
Part.[hia] 6ta [G] Aria – Boure – Gavotta – Minuet – Sarabanda	70r – 71r
Part.[hia] 7ma [G] Aria – Minuet – Sarabanda – Guige – Ciacona	71v – 73v
Part.[hia] 8va [g] Echo – Sarabanda – Minuet – Gavotta	73v – 75r
Rondon C [wie Rondeau fol. 51v, Taktstriche versetzt]	75v – 76r
[ohne Titel] 1 C	76v
[ohne Titel] 2. C	
[ohne Titel] 3 a	77r
[ohne Titel] 4. C	
Bauer 5. C	77v
Sarabanda 6. C	
Aria 7	78r
Treza 8	
Boure 9. a	78v
Treza 10. A	79r
Sarabanda. 11. a	
Rondon 12 A	79v – 80r
Boure 13 A	80r
Minuet 14 a	80v
Courante 15 a	
Aria 16. G	81r
Sarabande 17 d	81v
Aria 18 G	
Minuet 19. g	82r
Aria 20. g	
Rondon. 21 D	82v
Courante. 22. g	83r
Aria 23. G [„Vi – de“-Ergänzung auf 82v]	
Minuet. 24. g	83v
Ciacona 25. G	83v – 84r
Aria. 26. d	84v
Sarabanda 27. d	
[ohne Titel] 28. d	85r
Sarabande 29. d	
Minuet. 30. d	85v
Sarabanda. 31. D	
Gavotta. 32. d	86r
[ohne Titel] 33. D	

[ohne Titel] 34. D	86v
Gavotta. 35. d	
Aria. 36. d	87r
[ohne Titel] 37. D	
Minuet. 38. d	87v
[ohne Titel] 39. d	
[ohne Titel] 40. d	88r
Puerle. [?] 41. F	88v
Sarabanda. 42 F	89r
Chanson. 43 F	89v
Aria. 44. F	
Gassen Stuck. 45. a	90r
[ohne Titel] 46. A [ergänzen: da capo]	90v
[ohne Titel] 47. A	
[ohne Titel] 48. C	91r
[ohne Titel] 49. C	
[ohne Titel] 50. A	91v
Aria. 52.	92r
a [?] Gutte Nacht. [53] A	
[ohne Titel] 54. G	92v
Kindelewieg. 55. A	
Foglio [sic] de Espagne. 56. d	93r – 96r
[Alfabeto]	96r
Aria. Man weis bey dieser zeit Von keine Freud. F	96v
[Ende der solistischen Mandora-Tabulatur]	
<i>zweistimmige Tanzsätze, Noten ohne Instrumentenangabe</i>	<i>96v – 105r</i>
<i>Tanzsätze, Noten</i>	<i>124v – 131r</i>

Die Handschrift Brno D 189: Musik für Mandora, Gitarre, Colachon und andere Instrumente

Die Quelle

Die Handschrift wird aufbewahrt in der Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Museums in Brno/Brünn¹. Die gegenwärtige Signatur der Handschrift lautet: CZ Bm Ms. D 189. Nach der im RISM² gegebenen Beschreibung umfasst die Handschrift insgesamt 137 folii³; das Format der Blätter ist 15,6 x 21,3 cm.⁴ Für diese Edition wurde jener Teil der Handschrift reproduziert, der in Tabulatur notiertes solistisches Repertoire für das Instrument Mandora enthält; es handelt sich um die folii 48r bis 96v⁵ der Handschrift. Vollständige Versionen von D 189, die auch die anderen Abschnitte des Manuskripts wiedergeben, sind im Internet einsehbar. Ein gut auflösender Scan wird im Projekt des Museumsverbundes „Manuscriptorium“ („Digital Library of Written Cultural Heritage“) bereitgestellt.⁶ Hier findet sich auch eine vollständige Wiedergabe und Paginierung aller unbeschriebenen Seiten.

Eine Beschreibung des Wasserzeichens des verwendeten Papiers liefert die Dissertation von Pietro Prosser⁷: ein Wappen mit 2 gekreuzten Schlüsseln [...] über einem „R“, das auf eine Regensburger Provenienz des Papiers (aber nicht unbedingt auch der Handschrift) hindeuten könnte. Das Wasserzeichen-Informationssystem der DFG⁸ konnte zur regionalen Zuordnung des Wasserzeichens keine weiteren Angaben liefern.

¹ Moravské zemské museum, Zelný trh 6, CZ 659 37 Brno. Da die Frage des rechtmäßigen Eigentümers der Handschrift derzeit strittig ist (s.u.), könnte der Aufbewahrungsort zukünftig auch ein anderer sein.

² RISM, Serie B/VII: Wolfgang Bötticher, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen*, München 1978, S. 51f. Auch an dieser Stelle findet sich die falsche und irreführende Instrumentenangabe „Colascione“ (dazu s.u.); S. 52 enthält Angaben zu Forschungsliteratur in tschechischer Sprache, die sich vor allem auf den Anteil und die Autorschaft Jan Antonín Losys in D 189 bezieht. Ich danke Paul Tillmann Haas von der Universitätsbibliothek Oldenburg für Auskünfte zum Inhalt dieser Passagen der tschechischsprachigen Texte.

³ Abweichende Zählungen (z.B. RISM im Vergleich zu der auf der Webseite „Manuscriptorium“ wiedergegebenen Version) ergeben sich durch die nicht sehr bedeutsame Entscheidung, wie einige *leergebliebene* Seiten zu zählen sind, z.B. die Seiten „2 bis r“ bis „2 quater v“.

⁴ Eine Untersuchung vor Ort hat für die vorliegende Edition nicht stattgefunden, die Angaben werden nach RISM wiedergegeben.

⁵ Nach der in der Quelle eingetragenen Paginierung; sie stimmt nicht überein mit den Angaben nach RISM.

⁶

http://v2.manuscriptorium.com/apps/main/en/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set20070824_2_16&client= Zugriff: 17.3. 2018. Eine downloadbare Version der vollständigen Handschrift ist auch verfügbar unter: <http://www.guitareclassiquedelcamp.com/partitions/facsimile.html>, Zugriff: 17.3. 2018. Die Auflösung und Lesbarkeit ist hier allerdings deutlich eingeschränkt, ebenso ist die Frage der Leerseiten-Foliazählung hier nicht mehr nachvollziehbar, da die betreffenden Seiten ausgelassen werden. Irreführend ist der hier für D 189 angegebene Titel: „*livre de tablature de guitare baroque de Jan Antonín Losy*“. Losy ist der Autor *eines* einzelnen Stückes in D 189; die Gitarre ist zumindest nicht das *primäre* Instrument für die enthaltenen Werke. Und die Losy-Komposition verlangt die sechste Saite der Mandora, ist also auf einer fünfhörigen Barockgitarre nicht ausführbar.

⁷ Pietro Prosser: *Calichon e Mandora nel settecento. Con un catalogo tematico del repertorio solistico*, Diss. Universität Pavia 1996, Band 1, Appendice E, Le Filigrane, o.S. Ich danke Pietro Prosser für die Übermittlung einer digitalen Kopie der nur in wenigen Bibliotheks-Exemplaren verfügbaren und daher schwer greifbaren Arbeit.

⁸ <http://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?klassi=103>, Zugriff 30.8. 2016.

Hinsichtlich der Frage einer *Datierung* der Handschrift sind sich die Autoren, die sich dazu äußern, überraschend einig: Jaroslav Pohanka liefert die früheste Datierung mit der Angabe „vor [!] 1700“⁹. Im RISM wird datiert „Anfang des 18. Jh.“; Prosser¹⁰ zitiert nach RISM: Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Webseite von Andreas Schlegel¹¹ folgt wiederum Prosser: „1700 Beginn“. Ernst Pohlmann¹² datiert die Handschrift „aus der Zeit um 1700“. Keine dieser Angaben stützt sich auf eine explizit mitgeteilte Begründung. Dabei ist diese Datierung überraschend und außergewöhnlich früh, stammen doch die meisten Handschriften mit solistischem Mandora-Repertoire aus dem zweiten Drittel oder gar vom Ende des 18. Jahrhunderts. Trotzdem soll diese frühe Datierung auch an dieser Stelle nicht in Frage gestellt werden, sondern mit einigen Argumenten unterstützt werden. Hinsichtlich der verwendeten *Instrumente*, ihrer *Namen* und der angegebenen Stimmungen steht D 189 in direkter Nähe zu den lexikographischen Angaben bei Balthasar Janowka¹³. Dessen 1701 in lateinischer Sprache in Prag erschienenes Musiklexikon beschreibt die Instrumente Mandora und Colachon. Das Instrument Colachon (die Bassvariante der Instrumentenfamilie) ist dann bereits im Laufe der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts wieder außer Gebrauch geraten. D 189 gehört offenbar in jene Zeit, in der das Spiel des Colachon noch selbstverständliche Praxis war, also an den Beginn des 18. Jahrhunderts.

Weitere Indizien für eine frühe Datierung um 1700 liefert auch das in D 189 überlieferte *Repertoire*. Der Band enthält gleich zweimal die Übertragung eines ausdrücklich „C. Loschi“ zugeschriebenen Rondeau. Dabei handelt es sich um den C[onte], also Reichsgrafen, Jan Antonín Losy/Johann Anton Logy. Losy verstarb erst 1721, das Rondeau findet sich aber bereits in Quellen um 1700 (s.u.). Das weitere solistische Repertoire in D 189 ist anonym und daher nicht aufgrund von biographischen Daten einem bestimmten Zeitraum zuzuordnen. Jedoch ermöglichen hier stilistische Kriterien die Zuweisung an die eher frühe Epoche. Die Tanzsätze der Handschrift umfassen noch das *gesamte* Spektrum der barocken Suitensätze (wie z.B. Allemande, Gavotte, Bourrée); die Sätze entsprechen in ihrem Charakter noch den barocken Konventionen und werden nicht unter der Hand galant umgeformt und modernisiert wie oftmals in späteren Handschriften.¹⁴ In den „Callezono“-Passagen der Handschrift finden sich zudem Sätze aus älteren französischen Quellen – in D 189 ohne Autorenangaben, aber aufgrund der Titel und der Musik eindeutig zuzuordnen. Einige Beispiele:

- Jean Baptiste Lully: Ballet royal de l'impatience (1661)
- Lully: Isis (1677)
- Christophe Ballard (Hg.): Air a boire („Crissez, croissez jeunes raisins“), Nr. 27 in: IV. Recueil de Chansonnettes de differents autheurs à deux parties (1678)
- Lully: Bellérophon (1679)

Natürlich handelt es sich sowohl bei Losy als auch gerade bei Lully († 1687) um „klassische“ Autoren, deren Werke weiter nachwirkten und noch später abgeschrieben und zitiert wurden. Trotz solcher möglichen späteren Nachwirkungen macht die Überlieferung dieses älteren Repertoires in D 189 eine zeitliche Nähe der gesamten Handschrift zur

⁹ in: Jan Antonín Losy, *Pièces de Guitarre*, Praha/Prag 1958, S. VIII.

¹⁰ Prosser: *Calichon e Mandora* (Anm. 7), Bd. 1, S. 164.

¹¹ http://www.accordsnouveaux.ch/de/Instrumente/M_G_C/M_G_C.html; (Zugriff: 13.3.2018)

¹² Ernst Pohlmann: *Laute, Theorbe, Chitarrone*, Lilienthal/Bremen⁵1982, S. 403/406.

¹³ Thomas Balthasar Janowka: *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prag 1701, Reprint Amsterdam 1973.

¹⁴ Beispiele dafür bietet die späte Mandora-Handschrift ND VI 3242 der Universitätsbibliothek Hamburg, wo unter dem Titel „Allemande“ Deutsche Tänze im 3er-Takt und mit walzerartigem Charakter präsentiert werden. Vgl. Axel Weidenfeld: „Die Mandora-Handschrift ND VI 3242 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 18), hrsg. von Hans Joachim Marx, Frankfurt a.M. 2001, S. 347-365.

Entstehung der Kompositionen wahrscheinlich. Recht unwahrscheinlich ist dagegen die Möglichkeit, *nur* die Mandora-Solowerke allein seien erst deutlich nach den datierbaren Vokalkompositionen und Bassstimmen in den anderen Abschnitten eingetragen worden. Denn auch auf den auf die Solostücke folgenden Seiten findet sich nämlich wiederum Musik von Lully (fol. 128r: „Louverture de Bellerophon“, Oberstimme/französischer Violinschlüssel und stark vereinfachte Bassstimme); die Noten dieses Abschnitts beginnen unmittelbar nach den Tabulaturen bereits in der Mitte der Seite von fol. 96v. Einzelne Leerseiten und Lücken in der Handschrift (leer: fol. 105v – 124r) zeigen zwar, dass das Buch wohl nicht kontinuierlich von vorne nach hinten beschrieben wurde. Dennoch wäre es sehr ungewöhnlich, wenn die in der Mitte der Handschrift eingetragenen Solowerke erst deutlich später, nach den datierbaren Lully-Kompositionen auf den Seiten davor und danach, in eine dafür absichtlich ausgesparte Lücke eingetragen worden wären.

Zur *Provenienz* der Quelle: Der heute im Mährischen Museum verwahrte Band gehörte bis ins 20. Jahrhundert zu den Beständen der Bibliothek des Augustiner-Konvents Brno/Brünn (und damit nicht – wie einige andere Lautenhandschriften in Brno – zu denen des Klosters Raigern/Rajhrad).¹⁵ Dass die Handschrift ein Zeugnis für die Musikpflege des 18. Jahrhunderts unter Klerikern und Laienmusikern darstellen könnte, passt in das Bild von anderen zeitgenössischen und späteren Mandora-Quellen.

D 189 gehört als ehemaliger Kirchenbesitz zu jenen zahlreichen Objekten, die von den Auseinandersetzungen um eine Restitution betroffen sind.¹⁶ Es handelt sich um eine Frage von enormer politischer und gesellschaftlicher Tragweite, die weit über die Eigentumsfrage einer Lautenhandschrift hinausreicht, und um eine Auseinandersetzung mit unermesslichem materiellem Gesamt-Streitwert. Der sozialistische Staat der ČSSR hatte in den Jahren 1948 bis 1989 zahllose kirchliche Güter enteignet und in staatlichen Besitz überführt. Erst 2012 gelang es in Tschechien, über die Frage einer Restitution dieser Güter an die Kirche einen politischen Kompromiss herbeizuführen und diesen gesetzlich zu regeln. Das Gesetz sieht vor, im Lauf von drei Jahrzehnten Güter mit einem Gesamtwert von 2,9 Milliarden € an die Kirche zurückzugeben und für jene Güter, die auch danach weiter im staatlichen Besitz verbleiben sollen, eine finanzielle Entschädigung von noch einmal 2,3 Milliarden € zu zahlen. Im Augenblick (2018) hat es den Anschein, dass die Angelegenheit immer noch nicht abschließend geregelt ist. Von kirchlicher und politischer Seite werden laufend neue Forderungen erhoben: eine *kirchliche* Nachrichtenagentur sprach unlängst von bereits von einer Zahlung von 3,06 Milliarden €, die nun durch Verzinsung fällig sei – politische Gruppierungen drohen auf der anderen Seite damit, die staatliche Zahlung an die Kirche sei noch zu versteuern. Die Handschrift D 189 ist in diesen Auseinandersetzungen sicher nur ein kleinerer Streitpunkt, doch auch um ihren rechtmäßigen Besitz und zukünftigen Verbleib wird eine z.Z. noch nicht abgeschlossene gerichtliche Auseinandersetzung geführt. Damit sind auch Nachforschungen zur Provenienz der Quelle ein Politikum. Jede weitere Aussage zur Geschichte der Handschrift könnte Folgen für den laufenden Rechtsstreit haben.

Die Instrumente

Mandora, Gallichon, Colachon in der Musik des 18. Jahrhunderts

Die Vielfalt von *Typen* der Lauteninstrumente der Familie Mandora/Gallichon usw. und noch mehr die Vielfalt ihrer historisch belegten *Bezeichnungen* hat seit ihrer Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert immer wieder für Verwirrung gesorgt. Die Instrumente hießen im 18. Jahrhundert Mandora, Gallichon, Colachon, Galizona, Chalzedon und ähnlich. Es handelt sich

¹⁵ Angabe nach RISM *Lautentabulaturen* (Anm. 2).

¹⁶ Dank an Jan Čižmář für den Hinweis auf die Situation in Tschechien. Prozessiert wird gegenwärtig z.B. auch um solche wertvollen Objekte wie den barocken Blumengarten in Kromeriz/Kremsier.

um Lauten mit weniger Chören (nur 6 bis 8 oder 9) als die gleichzeitigen Typen von „Barocklaute“, Theorbe, Arciliuto usw. Damit sind sie spieltechnisch einfacher zu handhaben und möglicherweise auch klanglich prägnanter und durchsetzungsfähiger. Die Stimmung erfolgt, wiederum anders als bei der Barocklaute, überwiegend in Quartan. Eine große Terz liegt – anders als bei Lautenstimmungen – zwischen dem 2. und 3. Chor, womit sich die Instrumente der Stimmung der Gitarre annähern.

Die verwirrende Realität von Typen und Namen führte schon häufiger zu Versuchen, die Zuordnung der Begriffe unserem modernen Bedürfnis nach Normierung von Instrumenten und ihrer Benennung anzupassen. Einen neueren Versuch hat Andreas Schlegel vorgelegt.¹⁷ Seine Beschreibungen und Überlegungen beruhen im Wesentlichen auf dem Forschungsstand der Arbeiten von Donald Gill¹⁸ und Dieter Kirsch¹⁹. Schlegel möchte auch zwischen den Namen und den Bezeichnungen Mandora und Gallichon eine eindeutig definierte Abgrenzung bestimmen. Die Möglichkeiten einer Unterscheidung könnten dafür sein:

- *Stimmung*: ist die Mandora das höher gestimmte und kleinere Instrument in e´ gegenüber dem tieferen und größeren Gallichon in d´? So lautet Schlegels Vorschlag für eine eindeutige Klärung der *heutigen* Benennung.
- *historischer Zeitraum*: also nach dem Zeitraum des Auftretens der Bezeichnungen; handelt es sich bei *Mandora* um den *früheren* Namen? Konnte das kleinere Instrument erst dann *Gallichon* genannt werden, als die größeren Basstypen mit ähnlich klingenden Namen außer Gebrauch geraten waren und somit dann keine Gefahr einer Verwechslung mehr bestand (eine Überlegung von Dieter Kirsch)?
- *regionale Verbreitung*: ist die Mandora eher im böhmischen, österreichischen und süddeutschen Raum beheimatet?
- *Bauweise*: hat der Gallichon einen lautenartig abgeknickten Wirbelkasten und die Mandora statt dessen eine Sichelform – ein Baumerkmal, mit dem sie wiederum auf spätere Lauten-Formen wie z.B. die „Bastard-Lauten“ um 1900 einwirkte?

Eine solche moderne Unterscheidung ließe sich kaum auf einen einheitlichen Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts zurückführen. Sie entspringt vor allem einem heutigen Bedürfnis nach klarer definierten Typen und Bezeichnungen. In manchen Quellen werden die Begriffe Mandora und Gallichon offensichtlich nicht unterschieden, sondern gerade *synonym* verwendet: In einem anonymen, Johann Paul Schiffelholz zugeschriebenen Duetto für 2 Mandoren, Traversflöte, Violine und Bass²⁰ werden die Lauteninstrumente auf einer Titelseite (basso-Stimme) als *Mandoren* bezeichnet, in deren Stimme selbst jedoch als *Gallichona*. Dies ist nicht als ein Hinweis auf mögliche Alternativbesetzungen mit zwei verschiedenen Instrumenten zu lesen, sondern eher als ein Beleg für die Austauschbarkeit beider *Bezeichnungen*. Das gleiche gilt für die in der Donaueschinger Handschrift Mus. Ms. 1272²¹ gebrauchte Bezeichnung „*Gallishon: oder Mandor Buch*“. Hier werden wohl wiederum nicht zwei unterschiedliche *Instrumente* benannt, sondern nur zwei verschiedene gebräuchliche Bezeichnungen für das *gleiche* Instrument.

Colachon

Zum Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts waren zwei grundsätzlich unterschiedliche Bau-Typen dieser Lauten in Verwendung: neben der solistisch verwendeten

¹⁷ Andreas Schlegel: „Colascione – Galizona – Mandora“, in: *Lauten-Info* 3/2017, S. 12-15.

¹⁸ Donald Gill: „Alternative lutes: The identity of 18th-century Mandores and Gallichones“, in: *The Lute*, Volume XXVI (1986), Part 2, S. 51-60.

¹⁹ Dieter Kirsch: „Die Mandora in Österreich. Zur Bestimmung eines Lautentyps des 18. Jahrhunderts“, in: *Vom Pasqualatihaus* 4 (1994), S. 63–102.

²⁰ Landesbibliothek Dresden, Mus. 2-V-7. Digitalisat:

<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/130181/1/> (Zugriff 5.3.2018).

²¹ Signatur nach Pohlmann: *Laute, Theorbe ...* (Anm. 12), S. 404.

Mandora gab es ein tief gestimmtes großes Bass-/Generalbassinstrument mit Mensuren von mehr als 85 cm. Dieses tiefere Instrument wird bei Janowka 1701 „Galizona, aut Colachon“ genannt. Der Herausgeber schlägt vor, für diesen Typ den Begriff „Colachon“ zu übernehmen. Er ist mehrfach historisch belegt, und es besteht keine Gefahr einer erneuten Verwechslung mit anderen Instrumenten. Als Stimmung gibt Janowka für ein sechschöriges Instrument an: C D G c e a. Im Bass ist eine Erweiterung auf insgesamt acht Chöre möglich - dann zusätzlich diatonisch absteigend mit H und A.

Janowka: Stimmung Colachon

8	7	6	5	4	3	2	1
-	-	C	D	G	c	e	a
<u>A</u>	<u>H</u>	C	D	G	c	e	a

James Talbot hat in England ein solches Instrument, das er ebenfalls „colachon“ nennt, aus dem Besitz Gottfried Fingers (geb. 1660 in Mähren) mit einer Griffmenschur von enormen 98 cm vermessen²². In Salzburg ist ein sechssaitiges Instrument von Johann Paul Schorn (nachweisbar von 1654 – 1720) vorhanden, dessen Mensur von 88 cm auch auf die bei Janowka und Talbot genannte Stimmung hindeutet. Dieses Instrument ist mit sechs Einzelsaiten ausgestattet. Dieser Instrumententypus wird im ersten, hier nicht wiedergegebenen Abschnitt von D 189 beschrieben und für Bass- und Generalbassstimmen eingesetzt. Die in D 189 genannten drei unterschiedlichen Stimmungen sind vielfältiger als die eindeutige Angabe bei Janowka, stehen aber in enger Beziehung zu der bei ihm beschriebenen Praxis. Ein solches Bassinstrument wird gemeint sein, wenn die in Noten (und nicht in Tabulatur) ausgeschriebenen Bassstimmen z.B. bei Johann Sigismund Kusser („Colachono“), Johann Friedrich Fasch („Chalzedono“), Georg Philipp Telemann („Calcedon“) auszuführen sind, oder wenn der Thomaskantor Johann Kuhnau 1709 in Leipzig die Anschaffung eines „Colocion, eine Art Lauten, die aber penetrieren und bey allen itzigen Musiquen nöthig sind“²³ beantragte. Ein Beleg für das spätere Verschwinden dieser Bass-Variante könnte dann die folgende Umbesetzung sein: Ein Instrumentalkonzert von Johann Friedrich Fasch²⁴ mit originalen Bassstimmen für „Chalzedono“ 1 und 2 wurde nachträglich vom Komponisten selbst umbesetzt mit „Bassono“ 1 und 2 – wahrscheinlich deshalb, weil Instrumente und Spieler dafür nicht mehr verfügbar waren oder weil Fasch in Zerbst befürchten musste, dass in Dresden (wohin er die Noten schickte) eine Ausführung mit Chalzedono/Colachon nicht möglich war. Für die Frage eines genaueren Zeitpunkts des Verschwindens des Colachon aus der Musikpraxis (und damit zugleich auch für eine Datierung Abschnitte in D 189, die dieses Instrument voraussetzen) wäre es natürlich hilfreich, diese Komposition selbst und die später vorgenommene Umbesetzungsmaßnahme Faschs genauer datieren zu können.²⁵

²² Ian Harwood: Art. „Colascione“, in: *New Grove* (1980), Bd. 4 S. 523f.

²³ Zit. nach Rudolf Lück: „Zur Geschichte der Baßlauten-Instrumente Colascione und Calichon“, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Leipzig 1960, S. 67-75; S. 73.

²⁴ FaWV L:G1. Scan:

http://imslp.org/wiki/Concerto_%C3%A0_7%2C_FaWV_L:G11_%28Fasch%2C_Johann_Friedrich%29

²⁵ Natürlich ist auch noch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass die Lauteninstrumente den Komponisten *klanglich* nicht überzeugt haben und er daher nachträglich das lautere Fagott wählte. Die Dissertation von Rüdiger Pfeiffer: *Die Überlieferung der Werke von Johann Friedrich Fasch* [...], Diss. Halle –Wittenberg 1987, Band 2 Teil 2, Instrumentalwerke, (hier trägt das Konzert die abweichende Nummer FWV E : G8) weiß zur Frage der Datierung nur zu berichten, dass das Werk „zwischen 1722 und 1743“ entstanden sei und dass die autographe Änderung der Instrumentenangabe

Mandora

Gleichzeitig, aber dann auch noch weit darüber hinaus, nämlich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, existierte die kleinere Form der für solistische Musik geeigneten Laute; sowohl Janowka als auch der Schreiber von D 189 nennen sie: „Mandora“, andere Quellen sprechen vom „Gallichon“ (Giuseppe Antonio Brescianello) oder „Calichon“ (Johann Mattheson²⁶). Die Mandora ist im Gegensatz zum Colachon ein kleinerer Typ mit Mensuren zwischen 60 und 73 cm. Besaitet ist sie doppelchörig (mit einzelner Saite für den 1. Chor); die Chöre 4 bis 6 (und ggf. vorhandene tiefere Chöre) sind mit Oktavsaiten versehen.

Hier eine Übersicht über die gebräuchlichen und in verschiedenen Quellen verwendeten Stimmungen der Mandora:

Stimmungen Mandora – Gallichon

6	5	4	3	2	1
D	G	c	f	a	d´
F	G	c	f	a	d´
„Dis“ [= Es]	G	c	f	a	d´
G	A	d	g	h	e´
E	A	d	g	h	e´

Eine klare chronologische Tendenz der Stimmungen (etwa: von einer „frühen“ d´-Stimmung zur „späteren“ gitarrenartigen e´-Stimmung) ist in den Quellen kaum auszumachen. Gerade die mutmaßlich frühe Quelle D 189 ist bereits ein Beleg für eine eindeutig belegte „hohe“ e´-Stimmung. Auch Mensuren der erhaltenen originalen und datierten Instrumente ergeben hier keine klare zeitliche Zuordnung, etwa in dem Sinn, dass kurze Mensuren später auftraten als längere. Kirsch²⁷ führt als extreme Beispiele an: 61,1 cm (Mayr 1735) bis 73,4 cm (Stadlmann 1720) – ohne eine eindeutig feststellbare chronologische Tendenz zu kürzerer oder längerer Mensur und damit zu einer höheren oder tieferen Stimmung.

Für erhebliche Unsicherheit hat lange Zeit gesorgt, dass die gebräuchlichen *Namen* dieser Lauten des 18. Jahrhunderts auch schon vorher existierten und zunächst ganz andere Instrumente bezeichneten. Die „Mandora“ war im 16. und 17. Jahrhundert eine kleine, vier- oder fünfchörige Diskantlaute. Schlimmer traf es den Gallichon und den Colachon. Ihre Namen haben große Ähnlichkeit mit dem des bereits früher, aber auch noch im 18. Jahrhundert verwendeten *Colascione*. Vermutlich wurden die Begriffe sogar ursprünglich davon abgeleitet, da es sich in allen Fällen um Instrumente mit einem auffällig langen Hals handelt. Nun sind es aber völlig unterschiedliche Instrumente: Mensur, Zahl der Saiten, Stimmung, Verbreitungsgebiet, musikpraktischer Anwendungsbezug und Repertoire haben nichts miteinander gemeinsam. Die Liste der Irrtümer und Verwirrungen, die hieraus entstanden sind, ist lang. Bekannt und besonders folgenschwer ist die Zuweisung, die Ruggiero Chiesa für die Sonaten Brescianellos vornahm. Er setzte Gallichon und Colascione gleich, bezeichnete das verwendete Instrument fälschlich schlicht als „Colascione“ und bildete in der

„nachträglich“ vorgenommen wurde. Immerhin: es handelt sich erkennbar um den einschlägigen Zeitraum, als der Chalzedono/Colachon wieder außer Gebrauch geriet.

²⁶ Johann Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 279. Da Mattheson die Stimmung (in d´) angibt, ist erkennbar, dass bei ihm schon das kleinere / höher gestimmte Instrument und nicht etwa die Bassvariante mit den ähnlich klingenden Namen gemeint ist.

²⁷ Kirsch: „Mandora in Österreich“ (Anm. 19), S. 74.

Ausgabe einen solchen als das vermeintlich für die Stücke geeignete Originalinstrument ab – in Wirklichkeit sind die Sonaten auf einem Colascione völlig unausführbar.²⁸

Instrumente in D 189: Mandora, „Callezono“ und Gitarre

Hinsichtlich der Bezeichnungen der Instrumente und der Angaben zu ihren Stimmungen ist der Text von D 189 erfreulich klar. Die beschriebenen Probleme der zeitgenössischen Instrumententypen und ihrer Namen stellen sich für die Ausführung der Musik hier eigentlich nicht.

Mandora

Das in der Handschrift für das Solorepertoire eingesetzte Instrument ist die Mandora mit sechs Chören. Die Stimmung für dieses Instrument wird im Abschnitt „Accordo Chytarræ et Mandoræ“²⁹ für die Chöre 6 bis 1 angegeben als G – A – d – g – h – e´. Die über den Griffangaben stehenden Tonbuchstaben benennen die Stimmtöne eindeutig, wenn man einmal von der Frage der Oktavlage und eventuell vorhandenen zusätzlichen Oktavsaiten der Basschöre absieht. Die im 18. Jahrhundert ebenso verbreitete³⁰ Stimmung einen Ton tiefer (also mit einer 1. Saite auf d´) findet sich hier nicht. Die Handschrift verwendet auch ausschließlich die Stimmung mit einem 6. Chor auf G, der also nur einen Ganzton unter dem 5. Chor gestimmt ist: eine Stimmung, die deutlich die Tonart C-Dur präferiert und als Vereinfachung hierfür das Greifen auf dem 6. Chor verzichtbar macht – offenbar wurde das Greifen im Bassbereich von Lauten und Gitarren in der Geschichte des Laienmusizierens häufig als eine große Schwierigkeit angesehen. Mögliche alternative Stimmungen und Skordaturen des 6. Chores (in der e´-Stimmung wären das nach der Praxis des 18. Jahrhunderts: E oder F) sind in D 189 nicht vorgesehen.

D 189: Stimmung Mandora

6	5	4	3	2	1
G	A	d	g	h	e´

Die Stimmanweisungen und das Repertoire auf den fol. 48v – 60r gehen von einem solchen sechschörigen Instrument aus. Der 6. Chor (G) wird allerdings schon auf diesen Seiten nur selten eingesetzt; auf den darauf folgenden Seiten findet er dann gar keine Verwendung mehr (s. dazu unten die Überlegungen zur Ausführung auf der fünfchörigen Gitarre). Janowka beschreibt 1701 für die Mandora die Verwendung von *Oktavsaiten* auf den Chören 4, 5 und 6. Auch für das Repertoire in D 189 ist eine solche Besaitung sinnvoll. Ausdrückliche Angaben dazu finden sich im Manuskript zwar nicht, die Stimmführung legt dies aber nahe. Darüber hinaus wäre vielleicht über eine Besaitung nachzudenken, die (wie in vielen Quellen zur fünfchörigen Gitarre) die hohe Oktavsaiten nach *oben* – also in Richtung des Daumens bzw. der Basssaiten) verlegt. Oft ist es musikalisch sehr sinnvoll, nur die höhere Oktave alleine kontrolliert anschlagen zu können. Im Gegensatz zu den Angaben für

²⁸ In der Ausgabe seiner Transkription der Brescianello-Sonaten für klassische Gitarre (Mailand o.J. [1981]: Zerboni). Der gleiche Fehler findet sich auch 2018 noch in der Internet-Präsentation der Sächsischen Landesbibliothek von Trios von Johann Paul Schiffelholz. Im Manuskript werden die Instrumente eindeutig und korrekt als „Gallichona“ 1 und 2 bezeichnet, die Webseite spricht (vermutlich im Rückgriff auf ältere Katalog-Eintragungen) weiter von „Colascione“. (<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/112163/1/>; Zugriff: 5.3.2018)

²⁹ fol. 48v.

³⁰ Vgl. Brescianello, Angaben (dort ebenfalls eindeutig in Tonbuchstaben) S. 145 nach der Paginierung der Handschrift in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Faksimile Tree-Edition: S. 150; ebenso bei Janowka (Anm. 13), S. 72.

fünfhörige Gitarre sind dem Herausgeber aber bislang keine Quellen bekannt, die diese Besaitung auch für die Mandora nahelegen.

Zusätzliche Bass-Chöre der Mandora?

Bei den Stimmanweisungen finden sich auch Angaben für weitere Chöre 7-12 als diatonisch absteigende Bässe (Chöre 7-12 = F/Fis - E - D/Dis³¹ - C/Cis - H/B - A). Ist dies ein Konzept für die Umbesaitung einer vorhandenen 12- oder 13-chörigen Barocklaute? Oder wurde tatsächlich eine bislang anderweitig noch nicht nachgewiesene 12-chörige Version der Mandora verwendet?³² Im Zusammenhang mit dem Einsatz dieses Instrumentes treten aber sofort zahlreiche Unstimmigkeiten auf: Der 6. Chor wird auf fol. 48v gleich zweimal wiedergegeben, einmal durch das Zeichen „a“ unter den 5 Tabulatur-Linien und dann nochmals und damit überflüssig durch die Zahl „6“. Eine praktische Verwendung für diese Stimmung findet sich zunächst im 1. Stück (Aria), ausschließlich als Verdopplung von ohnehin bereits notierten Basstönen auf der 5. und 6. Saite – oder wohl doch eher als eine tiefoktavierte Alternativ-Version dazu. Danach scheint die Möglichkeit des Einsatzes der Basschöre aber schon wieder vergessen worden zu sein. Sehr viel weiter hinten im Manuskript (fol. 90r) erscheinen die Zusatz-Bässe dann plötzlich wieder im „Gassen Stuck“. Die Verwendung als bloße Verdopplung schon notierter Töne ist hier ähnlich wie in der Aria. Zudem zeigen sich wieder Unstimmigkeiten: nur die erste Hälfte des Stückes enthält tiefe Bässe; ab dem Wiederholungszeichen fehlen sie. Und der den ersten Teil beschließende satztechnisch unkorrekte E-Dur-Quartsextakkord (gitarristisch mit einem re-entrant tuning ausgeführt ein gebräuchlicher Akkord und oft durchaus toleriert) wird nicht etwa durch ein nun ja mögliches, neu hinzutretendes tiefes E verbessert – stattdessen wird der „falsche“ Basston H schlicht und völlig mechanisch zu H nochmals abwärts oktaviert. Alle diese Unstimmigkeiten deuten darauf hin, dass die Verwendung eines 12-chörigen Instruments hier wirklich nur als eine *theoretische* Option erwogen und dargestellt wurde, ohne dass der praktische Gebrauch vom Intavolator selbst auch nur erprobt wurde.

Außerdem: Wenn ausgerechnet die bewusst einfach konzipierte Mandora wieder zu einem 12-chörigen Instrument erweitert würde, so würde damit ihre eigene praktische Zielsetzung untergraben. Denn eine wichtige musikpraktische Funktion des Instruments bestand ja gerade darin, das Lautenspiel auch für interessierte *Laien* wieder zugänglich zu machen, die sich nicht mit der Komplexität der 11- oder 13-chörigen Barocklaute mühen wollten, und ihnen ein einfacher handhabbares Instrument zur Verfügung zu stellen.

Allerdings existieren in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts durchaus noch Belege für weitere ungewöhnliche theorbierte Instrumente (ungewöhnlich jedenfalls für *heutige* Musiker, die an normierte Instrumententypen gewöhnt sind) mit zusätzlichen Basssaiten: so verwendete Giovanni Battista Granata eine 12-chörige (!) Gitarre mit zusätzlichen Bässen.³³ Und die in D 189 beschriebene 12-chörige Mandora weist deutliche Übereinstimmungen mit dem Gitarreninstrument „Decacorde“ Ferdinando Carullis³⁴ auf. Auch auf dieser Gitarre steht

³¹ Hier sind zwei Auffälligkeiten zu beobachten: Es ist *nicht* die Rede davon, dass der 8. Chor E zum Es herabgestimmt werden könnte – eine deutliche Präferenz für die üblichen Gitarrentonarten („in e“), wo häufiger ein Dis verlangt werden könnte. Und der Ton Dis soll in der Stimmanweisung der Tabulatur irrtümlich durch die Vorgabe eines „e“ eingestimmt werden (Buchstabe „r“ = 2. Bund des 4. Chores, richtig wäre der 1. Bund). Auch dieser Fehler ist ein weiteres Indiz dafür, dass die vorgestellte Stimmung nicht wirklich praktisch erprobt und angewendet wurde.

³² Kirsch: „Mandora in Österreich“ (Anm. 19), S. 72, weist Instrumente mit einer Anzahl von maximal 9 Chören nach.

³³ Monica Hall: „The chitarra attiorbata and the guitarr theorbée: a reappraisal“, in: *Early Music* XXXIX (2011), S. 25-34.

³⁴ Ferdinando Carulli: *Méthode complète pour le decacorde*, op. 293, Paris o.J.

die 6. Saite nur einen Ganzton unter der 5. (also A – G), sie unterstützt damit leichtes Greifen in der Lieblingstonart C-Dur; und die Bässe 7-10 steigen dann darunter diatonisch ab zu C.

Das Bass-/Akkord-Instrument „Callezono“

In dem in dieser Edition nicht wiedergegebenen ersten Teil der Handschrift (beginnend auf fol. 3r bis 33r) wird der Gebrauch des Bassinstruments „Callezono“ (es entspricht Janowkas „Colachon/Galizona“) gelehrt und in Beispielen angewendet. Eine Stimmtafel auf fol. 3r stellt 3 mögliche Stimmungen für ein solches tieferes Instrument dar. Die Stimmungen:

a) „*Accord pro 5 chordis*“ - 1. Chor auf a: Hier gibt es eine Übereinstimmung mit der bei Janowka angegebenen Stimmung für den „Colachon“; die bei Janowka regulär vorgesehene 6. Saite auf C ist bei den Angaben in D 189 nicht vorhanden.

b) „*accord in c*“ - 1. Chor auf g. Die Angabe „in c“ bezieht sich auf die Stimmung des tiefsten Chores, hier also wieder des fünften. Die Stimmung für das wie bei a) ebenfalls nur 5-saitige Instrument ist einen Ganzton tiefer als die „Colachon“-Stimmung Janowkas. Die Terz liegt nun jedoch zwischen der 3. und 4. Saite; die Noten der drei oberen Saiten sind auf fol. 3r irrtümlich um eine Notenlinie aufwärts versetzt.

c) „*Accord pro sex chordis ad m[odum] Viola di Gamb.[ae]*“. Diese Stimmung entspricht – wie angegeben – der üblichen Stimmung in einer sechssaitigen Bassgambe in D (1. Saite d´ - 6. Saite D). Damit entspricht sie auch der einer Basslaute in Renaissance-Stimmung und weicht nur geringfügig von der gebräuchlichen Mandora/Gallichon-Stimmung in d´ ab³⁵: Die Terz ist hier wie bei der Gambe und bei der Stimmung b) zwischen der 3. und 4. Saite positioniert, nicht wie in Mandora-/Gallichon-Stimmungen zwischen der 2. und der 3. Saite.

D 189: Stimmungen Callezono (fol. 3r)

Stimmung:	6	5	4	3	2	1
a)	-	D	G	c	e	a
b)	-	C	F	A	d	g
c)	D	G	c	e	a	d´

Die Musikbeispiele auf den folgenden Seiten sind zunächst nur in Noten wiedergegeben und enthalten somit keinen Hinweis, auf welchem Typ in welcher Stimmung sie ausgeführt werden sollen. Auf 24v und 25r finden sich dann aber in einer Art Griffabelle in Tabulatur die „fundamentalen“ Zusammenklänge „in Callizon“ [sic!]. Dabei fällt auf:

- Das Instrument verwendet die Stimmung b) = „*accord in c*“ mit einer 1. Saite auf g.
- Es handelt sich ausdrücklich um eine *tiefe* Stimmung mit 1 = g, nicht eine hohe Stimmung mit 1 = g´.
- Nur die erste Zeile ist vollständig ausgefüllt, danach fehlen Bezifferungen, und der Tabulatureintrag ist fragmentarisch.
- Was wenige Seiten zuvor noch „Callezono“ hieß, wird nun „Callizon“ genannt. Die Benennung des Instruments bzw. die Schreibweise des Namens ist hier wie auch in anderen Quellen des 18. Jahrhunderts ausgesprochen variabel, selbst innerhalb eines Manuskripts und beim gleichen Schreiber finden sich bereits Varianten der Schreibweise.

³⁵ Vgl. die Angaben zu den Stimmungen der Sonaten Giuseppe Antonio Brescianellos.

Verbindungen zwischen Mandora und Gitarre in D 189

Zwischen den Instrumenten Mandora und Gitarre ergeben sich in den Notationen von D 189 zahlreiche Verbindungen und Wechselwirkungen.³⁶ Es ist wahrscheinlich, dass die in den Abschnitten 2 und 3 des solistischen Repertoires (ab fol. 60v) wiedergegebenen Stücke ursprünglich gar nicht für Mandora, sondern für Gitarre konzipiert waren. Damit ist ihre Ausführung auf einer 5-chörigen Gitarre statt auf einer Mandora zumindest eine bedenkenswerte praktische Alternative.

Die Indizien für die enge Verbindung von Mandora und Gitarre in D 189 sind zahlreich:

- Der Kopist weist bereits mit den Überschriften „*Fundamenta Chytarræ*“ und „*Accordo Chytarræ et Mandoræ*“ (fol. 48r und 48v) auf die Verbindung der beiden Instrumente und ihrer Stimmungen hin.
- Eine Mandora-Stimmung in e´ (und eben nicht in d´) wird eindeutig vorgegeben. Die Notation wird nicht mit 6 Tabulaturlinien vorgenommen (wie für Lautenmusik und oft, wenn auch nicht ausnahmslos, für Mandora üblich), sondern mit nur 5 Linien (wie es der Praxis für Gitarre entspricht).³⁷ Die Tabulatur-Eintragungen benutzen dasselbe 5-linige Notenpapier wie die Noten-Eintragungen, mit vier Zeilen pro Seite und einem größeren Zwischenraum zwischen dem zweiten und dem dritten System, was dieses Papier vor allem zur Eintragung von Noten für Clavier geeignet erscheinen lässt. Die Stimmung und die Notation auf fünf Linien sind in der Literatur für Mandora zwar nicht singulär – es ist aber auffällig, dass hier jeweils die Varianten gewählt werden, mit denen die Mandora in die Nähe der Gitarre gestellt wird. In den Sonaten Giuseppe Antonio Brescianellos beispielsweise wird in beiden Details gerade die entferntere Form gewählt: das Instrument ist in d´ gestimmt, und die Notation findet in einer 6-Linien-Tabulatur statt.
- Zwei umfangreiche Abschnitte der Handschrift verzichten völlig auf den Einsatz des 6. Chores: die „Parthien“ 60v – 75r und die durchnummerierten Einzelsätze 76v – 96v, also eigentlich der überwiegende Teil der Solowerke im Manuskript. Das Instrument der Vorlagen, die hier kompiliert wurden, war also 5-chörig, eine Gitarre oder eine Mandora mit verringerter Saitenanzahl.
- Auch schon dort, wo das Manuskript grundsätzlich noch von einem 6-chörigen Instrument ausgeht, findet dieser 6. Chor nur selten Verwendung und wird auffällig oft umgangen. Ein Beispiel aus der Aria fol. 59v/60r T. 5 mit der Bassführung c-H-A-gis bringt einen völlig unmotivierten Oktavsprung. Die Linie wird *nicht* fortgesetzt, obwohl das bei Verwendung des 6. Chores (nämlich mit einer Tabulaturziffer b auf dem 6. Chor) durchaus möglich und auch einfach zu greifen wäre.³⁸

³⁶ Für einen wesentlich *späteren* Zeitraum, den Übergang zur 6-saitigen Gitarre vor und um 1800, wurden solche Austauschbewegungen bereits festgestellt, vgl. den Artikel „Mandora“ in Wikipedia (<https://de.wikipedia.org/wiki/Mandora>, Zugriff: 15.9.2016): „Kurz vor 1800 fand eine Art Ringtausch zwischen Mandora und Gitarre statt. Die Gitarre, die als Barockgitarre rückläufig gestimmt worden war (*reentrant tuning*: e' - h - g - d' - a), übernahm die sechste Saite und die Stimmung der Mandora (e' - h - g - d - A - G, später auch e' - h - g - d - A - E). Die Mandora dagegen übernahm von der Gitarre die inzwischen eingeführte Besaitung mit einzelnen Saiten statt Chören. Ein später Erbe dieser Entwicklung auf Seiten der Mandora war die Gitarrenlaute.“ In D 189 liegen Belege für solche Wechselwirkungen schon in einem *früheren* Stadium vor (natürlich abhängig von der Datierung der Handschrift).

³⁷ Irrtümliche Angabe in RISM: „6 Linien“.

³⁸ Für diese Stimmführung bieten sich mehrere Erklärungen an (natürlich neben reinem Desinteresse oder Inkompetenz des Intavolators): Handelt es sich auch an dieser Stelle schon ursprünglich um eine Gitarrentabulatur für ein Instrument, das gar nicht über eine 6. Saite verfügte? – War eine 6. Saite G zwar vorhanden, aber *nur* als leere Saite spielbar, z.B. weil sie neben dem Griffbrett verlief? – War in

- Immer wieder finden sich melodische Wendungen, die ein re-entrant tuning oder die Möglichkeit des gezielten isolierten Anschlags von hohen Oktavsaiten in der Art der Gitarre sehr wahrscheinlich machen. Zwei Beispiele: Lamento fol. 65r T. 6/7: Wechselnotenbewegung A-h-gis-h usw.; folias-Variationen, Var. 8, 95r T. 4/6/12: Bewegung des Basses c – d im Diskant fortgesetzt mit e´ - f´, die Harmonie ist ein liegender C-Akkord, so dass der „Bass“ d nur als Bestandteil der *Oberstimme* (= d´) sinnvoll einzuordnen ist. Vielleicht gilt die Option des gezielten Anschlags der hohen Oktave also auch noch für den 4. Chor.
- Die Handschrift enthält typisch gitarristisches *Repertoire*; insbesondere folias-Variationen mit gitarrentypischen Arpeggien sind in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts geradezu ein Topos in Gitarren-Veröffentlichungen (z.B. bei Giacomo Merchi).
- Die Handschrift verwendet gegen Ende vereinzelt die für die Gitarre charakteristischen Alfabeto- und Battuto-Zeichen. Auf fol. 96r wird eine tabellarische Zusammenfassung einiger gängiger Barockgitarrengriffe vorgestellt und mit einem 3/4-Takt-Anschlagmuster gespielt. Eine sehr kurze Alfabeto/Battuto-Anwendung findet sich dann in der „Aria. Man weis bey dieser zeit von keine freud“ fol. 96v. Die Zeichen der Gitarrengriffe sind als „B“ und „G“ zu lesen; einzelne Battuto-Anwendungen auch schon im Stück Nr. 40, fol. 88r.

Fazit: Entweder stammen umfangreiche ganze Abschnitte von D 189 aus Vorlagen, die ursprünglich Gitarren-Tabaturen enthielten – oder die Praxis des Mandora-Spiels, die Besaitung und Stimmung, die Notationszeichen, die Stimmführung und das Repertoire haben sich auch in diesem Stadium (also bereits um 1700) sehr stark an die Gitarre angelehnt.

Optionen für die Spielpraxis

Kaum eine Lautenistin oder ein Lautenist wird über *genau* das Instrument verfügen, das in D 189 beschrieben und verlangt wird. Kompromisse bei der Wahl des Instruments sind deshalb wohl unumgänglich. Für die praktische Ausführung bieten sich eine Reihe von sinnvollen Alternativen an, hier angeordnet nach wachsender Entfernung vom Instrument der Quelle:

- Mandora/Gallichon in mit Stimmung F G c f a d´ (also mit der um einen Ganzton tieferen d´-Stimmung),
- Mandora/Gallichon mit 6. Chor eine *Quarte* unter dem 5. Chor,
- fünfhörige Barockgitarre,
- Lauten: Instrumente in Renaissance-Stimmung, vorzugsweise tiefer gestimmte Lauten in f´, e´ oder d´,
- klassische Gitarre.³⁹

Bei einer Ausführung auf den genannten Alternativinstrumenten sind folgende Aspekte der Aufführung auf der originalen Mandora zu beachten:

- Stimmung mit Positionierung der großen Terz zwischen dem 3. und 2. Chor: auf Lauten in Renaissance-Stimmung den 3. Chor einen halben Ton erhöht einstimmen.
- Ausführung des leeren G auf dem 6. Chor mit einem 6. Chor eine *Quarte* unter dem 5. Chor: ein alternatives Greifen des G auf dem dritten Bund ist in den Stücken aus D 189 in der Regel kein Problem; eine spielpraktische Überprüfung des Inhalts auf einer

der kopierten Vorlage die 6. Saite eine *Quarte* unter der 5. (also auf E) eingestimmt – und hielt der Intavolator die Töne auf dieser Saite damit grundsätzlich (und zu Unrecht) für auf seinem Instrument nicht ausführbar? – Und noch ein spekulativer Vorschlag, mit dem die notierte Version musikalisch sinnvoller würde: War vielleicht die 5. Saite der Mandora *hoch* gestimmt (also ein re-entrant tuning in der Art vieler Gitarrenstimmungen mit a statt A), so dass sich *klingend* eine völlig plausible Führung (hier wäre das: c´ - h – a – gis) ergibt?

³⁹ Hier sei noch eine Empfehlung als Aufforderung zum Experimentieren hinzugefügt: Die Stücke eignen sich hervorragend für das Spiel auf der 12-saitigen Westerngitarre mit Stahlsaiten.

Mandora mit recht langer Mensur von 72 cm ergab die unproblematische Ausführbarkeit auch mit gegriffenem G.⁴⁰

- Oktavsaiten auf den Chören 4, 5, und 6: Auf Instrumenten *mit* Oktavsaiten (Barockgitarre, Renaissancelaute) kann durch *isoliertes* Anschlagen der höheren Oktave oft eine sinnvollere und plausibel klingende Stimmführung erzeugt werden. Wenn Oktavsaiten gar nicht vorhanden sind (klassische Gitarre), so sollten gelegentlich einzelne Töne oder Passagen aufwärts (oder je nach Stimmführung und Stimmenzuordnung auch abwärts) oktaviert werden, um sinnvolle Linien herzustellen (praktische Beispiele für solche Situationen s.o.) – vergleichbar mit Übertragungen von Musik für die 5-chörige Gitarre auf die moderne Konzertgitarre.

Inhalt

Der Inhalt der Quelle wurde von verschiedenen Kopisten zusammengestellt. Insgesamt waren mindestens fünf Schreiber mit unterschiedlichen Abschnitten beteiligt:

- fol. 3r – 33r: Callezono-Spiel und Generalbasspraxis
- fol. 33v – 47v: Tanzsätze für Viola da Gamba solo
- fol. 48r – 96v: Solostücke für Mandora/Gitarre
- fol. 96v – 105r: zweistimmige Tanzsätze
- fol. 124v – 131r: Tanzsätze

Auch innerhalb des von nur einem Kopisten bearbeiteten Bereichs der Solowerke für Mandora müssen mehrere unterschiedliche Vorlagen verwendet worden sein, die in D 189 kompiliert wurden. Die Numerierung der Sätze setzt innerhalb dieses Abschnitts mehrmals neu an. Zunächst werden unnumerierte Einzelsätze wiedergegeben, dann folgen acht numerierte „Parthien“ mit jeweils vier bis sieben Sätzen, anschließend von 1 bis 56 durchnummerierte Einzelsätze. Der Kopist schrieb seine verschiedenen Vorlagen mechanisch ab, ohne zu prüfen, ob ein Satz an anderer Stelle bereits enthalten ist. So findet sich das Rondeau Losys (fol. 51v) gleich noch ein zweites Mal, jetzt *ohne* Komponistenangabe und als „Rondon“ (fol. 75v).⁴¹

Auch das Instrument wurde ab 60v (Parthien) gewechselt: Die jetzt verwendete Mandora (oder Gitarre?) verfügt nicht mehr über einen 6. Chor, sondern ist nur noch fünfhörig. Die auf fol. 48r eigens eingeführten und für D 189 sehr charakteristischen rhythmischen Kürzel z.B. für den Rhythmus Achtel punktiert-Sechzehntel (s.u.), die zuvor häufig eingesetzt wurden, sind hier ebenfalls wieder in Vergessenheit geraten: weil sie vermutlich in der nun verwendeten neuen Vorlage fehlten.⁴² Alle diese Indizien belegen, dass die Musik für Mandora solo in D 189 aus mindestens drei unterschiedlichen Vorlagen zusammengestellt wurde.

Den Beginn der gesamten Handschrift bildet ein Versuch, Grundregeln der Musiktheorie zusammenzufassen (Solmisation – konsonante Intervalle – chromatische Terzen u.ä.). Er wird nach nur drei Seiten abgebrochen und bleibt fragmentarisch.

Einen Neuanfang bilden dann die Blätter ab fol. 3r. Dieser interessante Teil befasst sich mit dem Bassinstrument „*Callezono*“ (Colachon), seinen möglichen Stimmungen und der

⁴⁰ Hier unterscheidet sich die Musik in D 189 deutlich beispielsweise von den Brescianello-Sonaten, wo eine dem jeweiligen Stück entsprechende Stimmung des 6. Chores grifftechnisch erforderlich ist. In D 189 dient die G-Stimmung wohl tatsächlich der einfachen Ausführung durch Laien, für die *jeder* gegriffene Ton auf dem 6. Chor offenbar bereits ein Problem darstellte.

⁴¹ Auch Lullys Bellérophon-Ouverture findet sich in D 189 gleich in zwei Fassungen, bei diesem Stück allerdings in musikalisch unterschiedlichen Versionen.

⁴² Ein Beispiel: der nun regulär mit *zwei* Zeichen ausgeschriebene Rhythmus Achtel – 2 Sechzehntel auf fol. 62v oben.

Ausführung von Bass- und Generalbassstimmen. Der Text ist durch eine durchaus systematische Herangehensweise geprägt. Es fällt auf, dass hier geradezu „etudenhaftes“ Übungsmaterial bereitgestellt wird – eine sehr bemerkenswerte Auffälligkeit vor dem Hintergrund barocker Musikpraxis!

Hier eine Übersicht über einige der Inhalte dieses Bereichs:

- verschiedene Stimmungen für den Callezono (s.o.)
- Tonleitern (in Terzensequenz und chromatische [!] Tonleiter), Kadenzbässe
- Lesen der Tonnamen in verschiedenen Schlüsseln
- Bassstimmen zu Airs und Tanzsätzen (keine Oberstimmen angegeben), teilweise beziffert
- Kadenzübungen [!] in acht verschiedenen Tonarten (ab fol. 12v)
- 20 unbetitelte Generalbass-Beispiele (ab fol. 14r)
- Sonata Trombone Solo & Basso (mit Oberstimme, Bassstimme beziffert) (fol. 22r)
- „Fundamentales Concentus in Callizon“, Griffabelle für gängige Dur- und Moll-Akkorde für ein Instrument in g-Stimmung, unvollständig ausgeführt (fol. 24v – 25r)
- schnelle Notenwerte, tripla-Unterteilungen, Tonleiterübungen [!], Pausen, Intervallsprünge, Notationskunde, zugleich spieltechnischer Übungscharakter (fol. 25v – 26r)
- Französische vokale Sätze u.a. aus Opern Lullys (z.T. mit Quellenangaben, z.B. „Isis“), hier mit vokalen Oberstimmen (ab 26v), vokale Bassstimmen, einzelne Instrumentalstimmen.

Ein Beispiel von Jean Baptiste Lully sei an dieser Stelle herausgegriffen: Auf fol. 9v findet sich mit französischer Titelangabe der Satz: „*Sommes nous pas trop heureux*“. Damit ist die Vorlage identifizierbar (im Gegensatz zu manchen anderen in D 189 bearbeiteten und paraphrasierten Sätzen, deren Vorlagen unbekannt sind). Es handelt sich um ein Arrangement von Lullys „Serenade“ aus der Première Entrée seines *Ballet royal de l'impatience* von 1661: eine für den Callezono neuarrangierte Paraphrase über die originale Basslinie, die mit dem Original Lullys durchaus im Großen und Ganzen kompatibel ist. An den Schlüssen stehen vereinzelte vollgriffig notierte, bis zu 5-stimmige Schlussakkorde. Die Tonart ist d dorisch, die Originaltonart bei Lully g dorisch. Vermutlich sollte diese Bassbegleitung zu einer hier nicht notierten vokalen Oberstimme ausgeführt werden. Das Stück ist ein wichtiger Beleg für die Spielpraxis auf dem „Callezono“/Colachon: Vorlagen werden vereinfacht und ziemlich frei umarrangiert. Die Mitwirkung bei einer vollständigen Bühnen- oder Ensemble-Aufführung des originalen *ballet* Lullys, etwa im Generalbass der Instrumentalgruppe, ist mit dieser Partie nicht möglich.

Arrangements von Vokalwerken Lullys sind auch in Lautenquellen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts zahlreich vertreten. Auch von dieser „Serenade“ Lullys sind weitere Arrangements für Lauteninstrumente nachgewiesen:

- [ohne Titel] Goëss II (anonym bzw. [Pierre] Gallot), fol. 10v für Laute in d-moll-Stimmung, Tonart: g.
- „*Air du Grand ballet du Roy*“ im Manuskript Vaudry de Saizenay (1699, S. 221), arrangiert für Theorbe von Robert de Visée, Tonart: d.

Offenbar war es, zumindest für die Nutzer von D 189, eine beliebte Praxis, bekannte, eigentlich *hohe* Melodiestimmen in sehr tiefer Lage auf dem Callezono wiederzugeben. Dafür konnte man sich beim Abschreiben französischer Quellen zunutze machen, dass der für hohe Oberstimmen übliche *französische* Violinschlüssel (also der g1-Schlüssel) und der Bassschlüssel die gleiche Zuordnung von Tonnamen zu den Notenlinien haben. Wenn man eine Oberstimme in gleicher räumlicher Position im Notensystem abschreibt und statt des

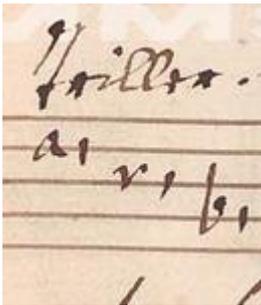
französischen Violinschlüssels einfach einen Bassschlüssel vorzeichnet, so erklingt die gleiche Melodie, nur 2 Oktaven tiefer. Eine recht sonderbare Aufführungspraxis ... oder wird sie hier nur als spieltechnisches *Übungsmaterial* für das Erlernen des Callezono eingesetzt? Beispiele für diese Arrangierweise sind:

- das Air a boire „*Croissez, croissez jeunes raisins*“ (fol. 29r – 29v).
- Lully : „*Louverture [sic] de Bellerophon*“. (fol. 32v – 33r). Es handelt sich um Lullys Komposition aus der *tragédie* von 1679. Auch hier wird nicht die Bassstimme (wie es ja in dem Callezono-Abschnitt von D 189 zu erwarten wäre), sondern die *Oberstimme* (Violinen und Oboen) in tieferer Lage wiedergegeben.

Zeichen

Für einige der in D 189 verwendeten Zeichen könnten zusätzliche Erläuterungen angebracht sein. Sie werden im Manuskript auf fol. 48r eingeführt.

Verzierungen: Das übliche, rechts neben dem gegriffenen Ton stehende komma-artige Zeichen wird hier nur durch das Wort „Triller“ erklärt. Es fehlt hier ein z.B. beim „Einfall“ (= Vorhalt von unten) gegebenes ausgeschriebenes Beispiel für die Ausführung. So bleibt leider offen, ob in D 189 mit dem Zeichen *ausschließlich* Triller-Figuren bezeichnet werden sollen – oder ob, wie in Lautenhandschriften sonst üblich, auch der einfache Vorhalt von oben gemeint sein kann.



Rhythmuszeichen: Hier werden in D 189 zwei Zeichen verwendet, die in D 189 wohl singular sind:



Im Grunde funktionieren sie ähnlich wie Ligaturen in mittelalterlichen Neumenschriften: ein einzelnes Zeichen steht gleich für mehrere Töne, oder in diesem Fall für den *Rhythmus* mehrerer Töne. Erkennbar sind die Zeichen an dem deutlich nach rechts gekippten Notenhals; Hals und Fähnchen sind für die Deutung gewissermaßen voneinander zu trennen. *Nicht* gemeint ist hier – wie sonst für Rhythmuszeichen in Tabulaturen üblich – nur ein Ton oder Notenwert, also beim ersten Zeichen *nur* eine punktierte Sechzehntel, beim zweiten *nur* eine Sechzehntel. Im ersten Fall sind *zwei* Noten mit einem Zeichen rhythmisiert (punktierte Achtel – Sechzehntel) im zweiten Fall *drei* Noten (eine Achtel – zwei Sechzehntel). Eine

zusätzliche Bestätigung für diese Bedeutung bietet das Rondeau Losys, wo die Rhythmen durch konkordante Fassungen in konventioneller Rhythmusnotation belegbar sind. Ein Beispiel, bei dem besonders auf die rechtsgeneigten Notenhälse geachtet werden sollte, ist die Allemande der Parthia prima fol. 60v. Hier treten sowohl gerade Zeichen für einfache Sechzehntel als auch geneigte für zusammenhängende Figuren auf. Die dann immer noch auszugleichenden echten Fehler in dem Satz sind dann doch wesentlich weniger, als es zunächst den Anschein haben könnte.

Jan Antonín Losy in D 189

Das Rondeau fol. 51v – 52r trägt die Komponistenangabe „C. Loschi“ (offenbar ein Versuch, die tschechische Aussprache auf Deutsch wiederzugeben); die Abkürzung C. steht an dieser Stelle nicht für einen Vornamen, sondern für den Grafentitel Losys (= Conte). Kaum eine Erwähnung Losys lässt diesen Titel aus, das Adelsprädikat sollte immer zugleich auch der Nobilitierung seines Instrumentes, der Laute, zugute kommen: das fürstliche Instrument eines wahren Fürsten. Die Zuschreibung dieses Stückes an Jan Antonín Losy (oder oft in deutsch-französischer Schreibweise: Johann Anton Logy, um 1650 - 1721) ist gesichert, da die Komposition noch mehrfach in anderen Quellen überliefert ist. Sie findet sich im französischen Manuskript Vaudry de Saizenay (S. 23: „Rondeau du Comte de Logis“) für 11-chörige Laute in d-moll-Stimmung, im Lauten-Manuskript Kalmar⁴³ sowie in zahlreichen anderen Quellen. Sechs weitere Belege werden von Michael Treder⁴⁴ angeführt.

Der bemerkenswerte Umstand, dass in einer *französischen* Quelle ein Stück eines *böhmischen* Lautenisten zu finden ist, zeugt davon, dass Losys Anerkennung sogar international Spuren hinterließ. Allerdings dürfte hier sein Adelstitel für zusätzlichen Respekt gesorgt haben. Auch bei Baron (1727) wird der adelige Stand Losys herangezogen, um die mittlerweile unsicher gewordene Geltung des Instruments Laute noch einmal zu unterstreichen: Baron berichtet die Legende, Losy selbst sei „wegen seiner grossen Vertu in der Lauten, [vom Kaiser] in Graffenstand erhoben worden“.⁴⁵ Die Angabe ist nicht richtig, in den Grafenstand wurde bereits sein aus Italien zugewanderter Vater erhoben, Losy selbst erbte den Titel nur.⁴⁶ Noch Gottfried Heinrich Stölzel erinnert sich 1739 gerne und stolz an seinen früheren Kontakt zu Losy. 1716/17 hielt er sich in Prag auf. „Hiernächst wurde mir Glück zu Theil, mit dem nunmehr hochseel. Grafen Logi wöchentlich viele Stunden, ja, Gantze Tage in lauter Musik zuzubringen [...]“.⁴⁷

Die Zuschreibung an Losy gilt in D 189 nur für diese eine Komposition, nicht für weitere Mandora-Stücke und schon gar nicht für die gesamte Handschrift. Vaudrys eigene Datierung seines Manuskriptes auf das Jahr 1699 (obwohl von einem längeren

⁴³ Ms. S-Klm 21072, fol. 77v-78r, in: Johann Anton Graf Losy von Losymthal, *Stücke für Barocklaute* [...], hg. v. Michael Treder, o.O. [Lübeck]: Tree Edition 2012, S. 82.

⁴⁴ Ebd., S. 59.

⁴⁵ Ernst Gottlieb Baron: *Untersuchung des Instruments der Lauten*; Nürnberg 1727, S. 74. Die Geschichte wird in Abhängigkeit von Baron bei J.G. Walther (*Musicalisches Lexicon* 1732) und Johann Mattheson (*Ehrenpforte* 1740) wiederholt. Dass Baron, der Apologet der Laute, dem Lautenspiel solche wundersamen Wirkungen zuschreiben möchte, ist nicht erstaunlich. Es ist aber bemerkenswert, dass seine Zeitgenossen die unwahrscheinliche Behauptung ungeprüft wiederholen.

⁴⁶ Jiří Tichota: Art. „Losy“, in: *MGG*², Personenteil Bd. 11, Sp. 492-495. Die Erhebung der Familie Losy in den böhmischen Adel war Teil der Maßnahmen des Habsburger Hofes zur Stabilisierung des Königreichs Böhmen, das in den Anfangsjahren des 30-jährigen Krieges eine der Hauptursachen der das Reich bedrohenden Unruhen war. Ausführlichere Informationen und neuere Forschungsergebnisse zu Losy, seinen Vorfahren und der möglichen Herkunft der Familie bei Michael Treder, in: Johann Anton Losy u.a.: *Musik für Barock-Gitarre*, o.O. [Lübeck]: Tree Edition 2014, S. 20ff., sowie in Losy, *Stücke für Barocklaute* (Anm. 43), S. 23-32.

⁴⁷ In Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Reprint Graz 1910/1969, Art. „Stölzel“, S. 345.

Entstehungszeitraum ausgegangen werden kann, für den dieses eine Jahr nur eine grobe Annäherung darstellt) erlaubt es nur in geringem Maß, den Entstehungszeitraum von D 189 präziser zu bestimmen. Sie liefert nicht einmal einen verlässlichen *Terminus post quem*, denn D 189 könnte ja ebenso auf eine ältere, unabhängige Überlieferung des Rondeau zurückgehen. Losy war um 1650 geboren und zur Zeit der Entstehung beider Handschriften bereits geraume Zeit tätig. Aber auch deutlich später könnten seine Werke noch kopiert oder bearbeitet worden sein – er galt als „klassischer“ Autor von Lautenwerken. Ob Losy selbst Gitarre und auch Mandora gespielt hat, wird in der Musikwissenschaft meist bezweifelt.⁴⁸ Vermutlich handelt es sich bei den unter seinem Namen für diese Instrumente überlieferten zahlreichen Kompositionen um nachträgliche und von fremder Hand erstellte Arrangements von Stücken, die Losy selbst für die 11-chörige Barock-Laute komponiert hatte. Auch für das Rondeau ist von der gleichen Abfolge der Fassungen auszugehen – also zunächst komponiert für die Laute, später dann arrangiert für Mandora. Die originale Lauten-Tonart C-Dur bleibt auf der Mandora erhalten, wenn man von der in D 189 verwendeten Stimmung auf e´ ausgeht. Der Schreiber von D 189 und damit wohl auch schon seine Vorlage nehmen an der Komposition zahlreiche Vereinfachungen vor. Dreistimmige Passagen werden zur Zweistimmigkeit reduziert, auf der Laute vorhandene Basstöne unterhalb des 6. Chores G werden für die Mandora-Fassung ausgelassen. Die auf fol. 48v noch angegebene Stimmung einer 12-chörigen Mandora, die hier einmal wirklich nützlich gewesen wäre und die originalen tieferen Bässe der Lautenversion ohne Probleme hätte wiedergeben können, spielt für diese Transkription keine Rolle: ein weiterer Beleg dafür, dass diese 12-chörige Mandora nicht wirklich praktisch eingesetzt wurde. Unglücklich wirkt sich das Fehlen von Bässen an der „fine“-Stelle des Refrains aus, wo im Vaudry-Manuskript noch ein C auf der zweiten Zählzeit nachschlägt, während D 189 an dieser Stelle mit einem isolierten c´ auf der ersten Zählzeit schließt. (Das folgende g hat einen überleitenden Charakter zu den Couplets, es eignet sich natürlich nicht als Abschluss und sollte am Ende des Stücks durch ein nachschlagendes c ersetzt werden.) Am Anfang des ersten Couplets macht der Arrangeur von D 189 einen geschickten und eigenständig erfundenen Gebrauch von Barriolage-Fingersätzen, für die es in der Lauten-Vorlage kein Modell gibt.

Noch eine zweite Version des gleichen Stückes findet sich in D 189 auf fol. 75v – 76r. Diese Doublette deutet darauf hin, dass für die Zusammenstellung von D 189 Vorlagen ziemlich mechanisch kopiert wurden und dass dem Kopisten nicht bewusst war, dass er das Stück bereits kurz zuvor abgeschrieben hatte. In dieser Fassung sind die Taktstriche um eine Viertel verschoben, statt mit einem Auftakt beginnt das Stück nun (unplausibel und nicht in Übereinstimmung mit den überlieferten konkordanten Fassungen) volltaktig. Die Stimmführung setzt vermutlich wiederum ein re-entrant tuning voraus (vgl. T. 6 – 7 des zweiten Couplets).

Fehler und mögliche Korrekturen

D 189 enthält, wie viele Manuskripte, recht zahlreiche Fehler und Irrtümer des Kopisten. Es verblüfft, wie wenig davon im Prozess des Kopierens oder auch später, nach einer praktischen Erprobung auf dem Instrument, richtiggestellt worden ist. Aber es gibt Ausnahmen. Eine gleich mehrfache derartige Korrektur erfuhr das Rondeau fol. 53v. Hier wurde zunächst irrtümlich der Takt 5 vergessen. Schritt 2: es wurde zwar ein Takt eingefügt, aber nun noch einmal der Noteneintrag aus Takt 6, der dann wieder gestrichen wurde. Der richtige Takt 5 wurde daraufhin links davon ergänzt. Schritt 3: für einige falsch eingetragene Töne wurde die Tinte wieder verwischt (Durchgang g in T. 1/5, Basston A in T. 6). Vergessen wurde dann, in T. 1/5 den Rhythmus zu Halbe – Viertel zu korrigieren. Insgesamt deutet der Vorgang darauf

⁴⁸ Vgl. Tichota: „Losy“ (Anm. 46).

hin, dass schon beim Abschreiben Fehler zumindest manchmal entdeckt und korrigiert wurden.

In Lautenmanuskripten (aber auch in Drucken) treten immer wieder recht ähnliche Fehlertypen auf, die oft klar zu identifizieren und zu korrigieren sind. Die häufigsten Fehler und jeweils einige Beispiele in D 189 für die verschiedenen Typen sind:

- *Auslassen* (Fehlen) von Tabulaturzeichen, die für die Stimmführung unerlässlich oder mindestens sinnvoll sind:
 - Minuet [2] fol. 56v, Schlussakkord: Basston c fehlt.
 - fol. 87v. [ohne Titel] Nr. 39, T. 2/1 Basston d ergänzen, T. 4/4 Basston A ergänzen.
 - ohne Titel fol. 58v., T. 8/1, ergänzen: Basston g wegen Basslinie und Kadenzharmonik.
 - Sarabanda fol. 89r, T. 12/2 2. Achtel, ergänzen: Buchstabe „a“ auf 5. Linie, Ton e´ als Auflösung der sonst unaufgelöst bleibenden Quarte f´.
- *Auslassen* von Takten oder Zählzeiten:
 - Ciacona fol. 58r, T. 31: Der Takt ist zu kurz geraten, so dass diese Variation über 15 statt regulär 16 Takte verfügt und der Harmonieverlauf nicht dem des Themas entspricht; hier ergänzen: 1. Zählzeit 2 Achtel d-moll, so dass die Auflösung nach A (-moll? Dur? Vermutung: der gemeinte Melodieton ist hier a, nicht cis´) auf die 1. Zählzeit des folgenden Taktes fällt.
 - An einigen Stellen wurden derartige Lücken bereits während des Kopiervorgangs durch eingefügte Takte korrigiert.
- *überzählige Zeichen*:
 - [ohne Titel] fol. 58v./59r, T. 18/3 2. Achtel, streichen: Tabulaturbuchstabe „d“ auf 3. Saite, ergibt ein dissonantes b/ais.
 - Sarabanda fol. 89r, T. 13/1; Buchstabe „f“ auf 4. Linie ergibt ein dissonantes e´, das nicht aufgelöst wird.
- die Anordnung eines Zeichens auf der *falschen Position/Linie*:
 - Minuet fol. 60r, T. 7: Überleitung e´-d´ um eine Linie zu tief notiert, so ergäbe sich die sinnlose Folge h-b-c.
 - Rondeau fol. 53v., T. 19/3: Basston vermutlich c, also Buchstabe „d“ auf unterer Linie,
 - fol. 87v. [ohne Titel] Nr. 39: T. 4/1 Basston klingendes Bb, also auf der *untersten* Linie.
 - Vereinzelt hat der Kopist solche Korrekturen selbst vorgenommen: Bourre fol. 61r T. 8: Basston H ausgestrichen und ersetzt durch e.
- die *Verwechslung* von Buchstaben/Zeichen:
 - Aria fol. 51r., T. 3: unmotiviertes Hin- und Herpendeln zwischen den Tönen cis´ und c´, Verwechslung von Tabulaturbuchstaben „b“ und „r“;
 - Boure für 2 Mandoren fol. 69v – 70r, Auftakt zu T. 5 in Mandora 2: hier ergeben sich Sekundparallelen zu Mandora 1, vermutlich gemeint: Buchstaben „d-r“ = Töne g´-fis´.

Ein zumindest für das 18. Jahrhundert recht ungewöhnlicher Fehlertyp ist das Aufzeichnen von Tänzen in einer falschen metrischen Anordnung.⁴⁹ Sowohl hinsichtlich der Frage der

⁴⁹ In Handschriften und Drucken von Tanzmusik aus dem 16. Jahrhundert begegnet man diesem Sachverhalt häufiger.

„korrekten“ Taktart als auch hinsichtlich eines auftaktigen oder volltaktigen Beginns begegnen hier Auffälligkeiten:

- Auftakte durchgehend als erste Zählzeit notiert: Aria 36 fol. 87v; Rondon fol. 75v – 76r; Sarabande 17 fol. 81v. In diesen Sätzen ist die Taktart zwar korrekt angegeben, der Taktstrich müsste aber jeweils *hinter* den Auftakt gesetzt werden.
- falsche Taktart: Aria 20 fol. 82r.: Dreiertakt als Vierertakt aufgezeichnet; Auftaktigkeit hier ebenfalls nicht notiert.

Diese Unsicherheit ist ein bemerkenswertes Merkmal von D 189, für das eine mögliche Erklärung sein könnte, dass an irgendeiner Stelle der Überlieferung eine zunächst *mündlich* mitgeteilte Version dann nachträglich verschriftlicht und notiert wurde, dass also ein Fehler beim „Hördiktat“ vorliegt. Das muss nicht erst bei der Niederschrift von D 189 passiert sein, genauso gut kann schon eine der Vorlagen diese Eigentümlichkeiten enthalten haben und danach ungeprüft weiter abgeschrieben worden sein.

Wie häufig in solchen Situationen entsteht hier bei echten und vermeintlichen Fehlern das Problem einer Identifikation des Fehlers und seiner „richtigen“ und angemessenen Emendierung/Korrektur. Nicht jede ungewöhnliche Wendung ist gleich ein Fehler, manchmal kann die Abweichung vom Gewohnten ja auch durchaus eigenwillig und originell sein.⁵⁰ In D 189 gilt das z.B. wohl für einige Stellen, in denen die Musik scheinbar unmotiviert zwischen Dur und Moll hin- und herpendelt. Es bleibt fraglich, ob dies nicht doch eine *beabsichtigte* Uneindeutigkeit ist, die man zerstört, wenn die vermeintlichen „Fehler“ begradigt werden. Das gleiche gilt auch für Verstöße gegen Satzregeln. Einzelne Stellen wirken da schon durchaus inkompetent, doch solche Kenntnislosigkeit und Ratlosigkeit den akademischen Regeln gegenüber kann ja auch ein Merkmal laienhaften Musizierens der Augustiner-Mönche des 18. Jahrhunderts gewesen sein. Die Entscheidung, wo tatsächlich ein „Fehler“ vorliegt und ob und wie er korrigiert werden sollte, ist immer auch eine persönliche und subjektive Entscheidung der Interpretinnen und Interpreten. Aus diesem Grunde ist es nicht möglich, die satztechnischen Merkwürdigkeiten abschließend zu bewerten. Der Herausgeber hat sich stattdessen dazu entschieden, für drei Sätze, die einige interessante Fragen enthalten, eine korrigierte Spielversion vorzuschlagen – auch als eine Anregung zur Entwicklung weiterer eigener Fassungen für andere Sätze.

⁵⁰ Ein bekanntes Beispiel für die Schwierigkeit solcher Entscheidungen aus der Literatur für Chitarrone/Theorbe ist die Toccata S[econ]da arpeggiata von Giovanni Girolamo Kapsberger (*Libro primo d'intavolatura di Chitarone*, Venedig 1604). In T. 44 tritt eine „falsche“ chromatische Wendung (A-Dur mit c und cis) auf, die am ehesten noch nach Blues klingt (der „Hendrix-Akkord“ A#9) und die nach zeitgenössischer Musiktheorie nicht zu begründen ist. Ist das nun ein Druckfehler? Oder kann nicht genau diese Durchbrechung des regelgemäßen Komponierens eine von Kapsberger an dieser Stelle bewusst eingesetzte Manier sein? Man hat die Wahl zwischen akademischer Richtigkeit (Korrigieren des Griffes zu einem konventionellen A7) und aufschreckender Wirkung – eine Entscheidung der Interpretinnen und Interpreten, die ja auch tatsächlich immer wieder unterschiedlich ausfällt.

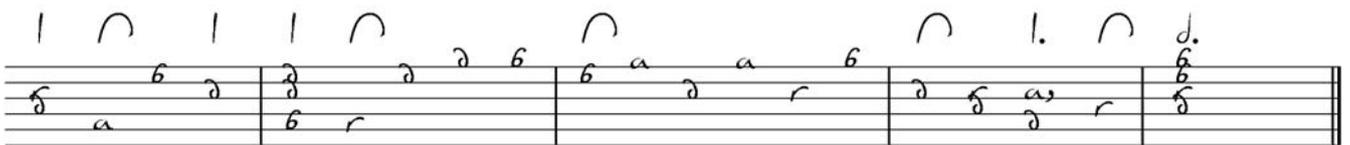
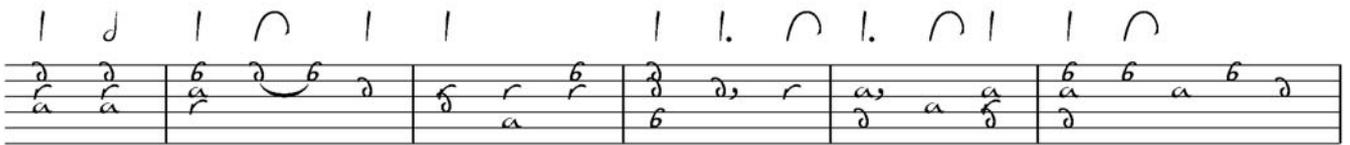
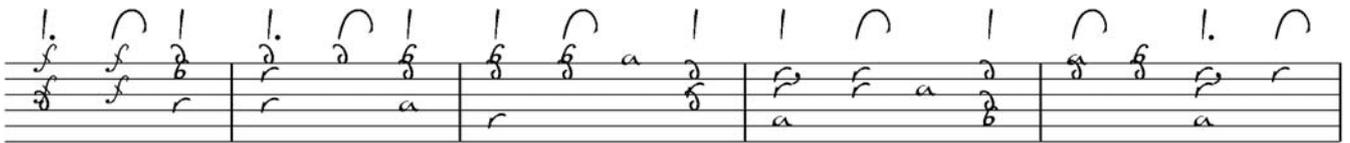
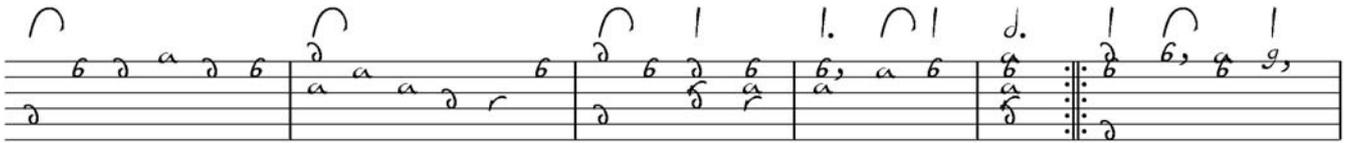
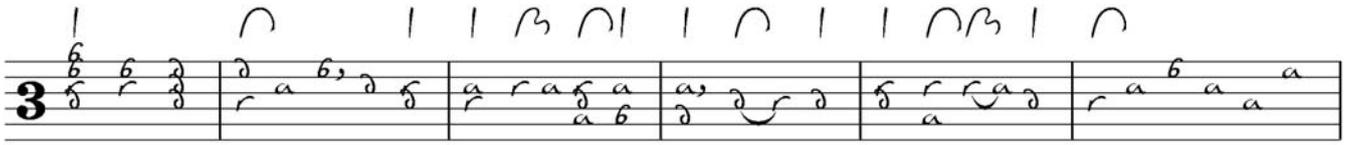
Minuet fol. 67v

Handwritten musical score for Minuet fol. 67v, consisting of three staves of music in 3/4 time. The notation includes various notes, rests, and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff continues the melody with some notes marked with a 'd'. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Aria fol. 82r

Handwritten musical score for Aria fol. 82r, consisting of three staves of music in 3/4 time. The notation includes various notes, rests, and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff continues the melody with some notes marked with a 'd'. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Sarabanda fol. 89r



Reproduktion
folii 48r - 96v

Mime

Mime

Mime

Mime

Aria

Organo Solo.

Handwritten musical notation for the *Organo Solo* section. It consists of two staves. The first staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with a 'd' above them. The second staff continues the melodic line with similar notation. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Guero de

Handwritten musical notation for the *Guero de* section. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and contains several measures of music. The second staff continues the piece, ending with a double bar line and a repeat sign.

Morgan...

Handwritten musical notation for the *Morgan...* section. It consists of four staves. The first two staves form the first system, and the last two staves form the second system. The notation includes various note values, rests, and clefs. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Coschi

Andante

Da capo.

Da capo.

furto

Handwritten musical score for a piece titled "Double". It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff contains a vocal line with notes and rests, and the bottom staff contains a corresponding line of letters (a, b, r, a, etc.). The second system also has two staves with similar notation. The word "Double" is written vertically on the left side of the page.

Handwritten musical score for a piece titled "Marche Du Dauphin". It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff contains a vocal line with notes and rests, and the bottom staff contains a corresponding line of letters (a, b, r, a, etc.). The second system also has two staves with similar notation. The title "Marche Du Dauphin" is written vertically on the left side of the page.

Andante

Handwritten musical score for 'Andante'. The score consists of three systems of staves. The top system has two staves: the upper staff is a vocal line with solfège letters (a, r, e, a, a, b, b, a, r, r, e, a, b, b, a, b) and the lower staff is a keyboard accompaniment with notes and rests. The second system also has two staves with similar notation. The third system has two staves. The music is written in a simple, clear hand with some corrections and a final double bar line with repeat dots.

Grave

Handwritten musical score for 'Grave'. The score consists of three systems of staves. The top system has two staves: the upper staff is a vocal line with solfège letters (a, r, e, a, a, a, r, a, a, a, a, r, e, a, a, a) and the lower staff is a keyboard accompaniment. The second system has two staves with similar notation. The third system has two staves. The music is written in a simple, clear hand with some corrections and a final double bar line with repeat dots.

Alto.

Handwritten musical score for Alto, page 54v. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff features a double bar line and the word "Finis" written in a cursive hand. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a final note.

Handwritten musical score for Alto, page 55r. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff features a double bar line and the word "Finis" written in a cursive hand. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a final note.

Handwritten musical score on page 55v, featuring two systems of two staves each. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes labeled with letters like 'a', 'b', and 'x'. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Da Capo."

Handwritten musical score on page 56r, featuring three systems of two staves each. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes labeled with letters like 'a', 'b', 'r', and 'i'. The piece concludes with a double bar line.

Minuet

Handwritten musical score for Minuet, consisting of four staves of music. The notation includes notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'a' or 'r'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Marche

Handwritten musical score for Marche, consisting of four staves of music. The notation includes notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'a' or 'r'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Bourée

Handwritten musical score for 'Bourée' on page 57v. The score is written on four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes labeled with 'a' and 'r'. A large flourish labeled 'Adione' is present on the third staff.

Handwritten musical score on page 58r. The score is written on four staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes labeled with 'a' and 'r'. The score continues the piece from the previous page.

Handwritten musical score on page 58v, featuring four staves of music. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'a' and 'r'. The first two staves are in a 2/4 time signature, while the third and fourth staves are in a 3/4 time signature. The music is written in a cursive style with many slurs and ties.

Handwritten musical score on page 59r, featuring four staves of music. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'a' and 'r'. The first two staves are in a 2/4 time signature, while the third and fourth staves are in a 3/4 time signature. The music is written in a cursive style with many slurs and ties.

Finnes

Handwritten musical notation for the first staff of the 'Finnes' section. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are 'n r a r', 'a a r e a', 'e f a e r a', 'n r a a r a', and 'a e r a r b r s'.

Handwritten musical notation for the second staff of the 'Finnes' section. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are 'a a r a', 'r a r e', 'r a e', 'a e r a', and 'r b b a'.

Boure

Handwritten musical notation for the first staff of the 'Boure' section. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are 'a n a', 'r r e n d r', 'n a r e r a', 'd a r', and 'n a a'.

Handwritten musical notation for the second staff of the 'Boure' section. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are 'a r a e r a', 'n n a r e', 'a n e e', 'a a r a', and 'e r a'.

Savota

Handwritten musical notation for the first staff of the 'Savota' section. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are 'a a r a', 'r a a r', 'r a', 'C n a r e', 'a a f e a r', and 'r r a'.

Handwritten musical notation for the second staff of the 'Savota' section. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are 'r a r a', 'a a g', 'e e a r', 'r a n t', and 'e r n'.

Handwritten musical notation for the third staff of the 'Savota' section. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are 'a a r a', 'r a r a', 'a a', 'a r a b a n d a', 'B r a r e', and 'a a'.

Handwritten musical notation for the fourth staff of the 'Savota' section. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are 'r r e y', 'a a a', 'r r r e r a', 'e a a n', and 'a e a'.

Volto figs.

Mimes.

Handwritten musical score for 'Mimes.' consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The lyrics are written below the notes, featuring a sequence of 'a' and 'r' characters. The first staff ends with a double bar line and repeat dots. The second staff continues the sequence. The third staff also ends with a double bar line and repeat dots. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for 'Lamento.' consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values and rests. The lyrics are written below the notes, featuring a sequence of 'a' and 'r' characters. The first staff ends with a double bar line and repeat dots. The second staff continues the sequence. The third staff also ends with a double bar line and repeat dots. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Quig

136

Handwritten musical notation for 'Quig'. The piece is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a change in rhythm with some quarter notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat signs.

Minnel.

60

Handwritten musical notation for 'Minnel.' and 'Aria'. The 'Minnel.' section consists of two staves of music, primarily using eighth and sixteenth notes. The 'Aria' section follows, written on two staves with a treble clef and a common time signature. It features a more melodic line with some slurs and ornaments. The piece ends with a double bar line and the instruction 'Volte sig.' written in a large, decorative script.

Handwritten musical score on page 66v, consisting of four staves of music. The notation includes treble and bass clefs, and the notes are written in a cursive, handwritten style. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Sarabanda

Treça

Handwritten musical score on page 67r, consisting of three staves of music. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second and third staves have bass clefs. The notation is handwritten and includes various notes, rests, and clefs. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Mimuet.

Handwritten musical notation on a single staff. The notes are: a, r, e, a, r, i, a, r, e, a, r, r, a. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a single staff. The notes are: a, r, e, a, r, e, a, r, e, a, r, a, r, a, r, a. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a single staff. The notes are: r, a, r, a, r, a. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The word *Da Gno.* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notes are: a, r, e, a, r, e, a, r, e, a, r, a, r, a, r, a. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The word *Arie* is written above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notes are: r, a, r, e, a, r, e, a, r, e, a, r, e, a, r, a, r, a. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a single staff. The notes are: a, r, e, a, r, e, a, r, e, a, r, a, r, a. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The word *Mimuet* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notes are: a, r, e, a, r, a. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

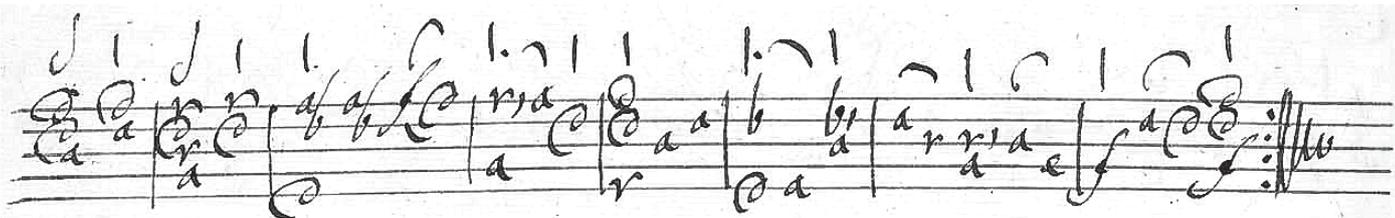
Handwritten musical notation on a single staff. The notes are: e, a, g, a, a, r, a, r, a. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Bourre Mandora f.

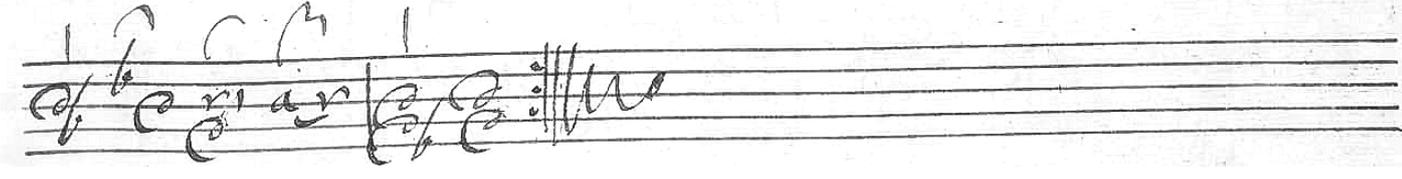
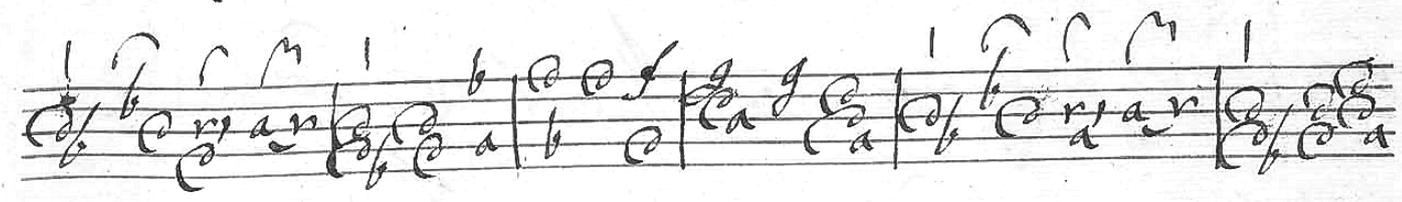
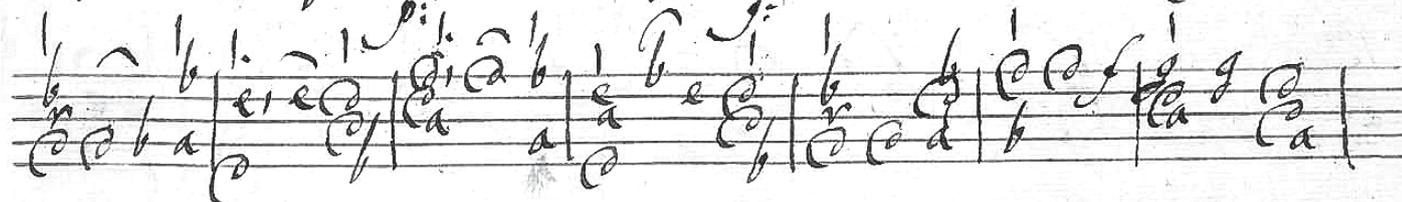
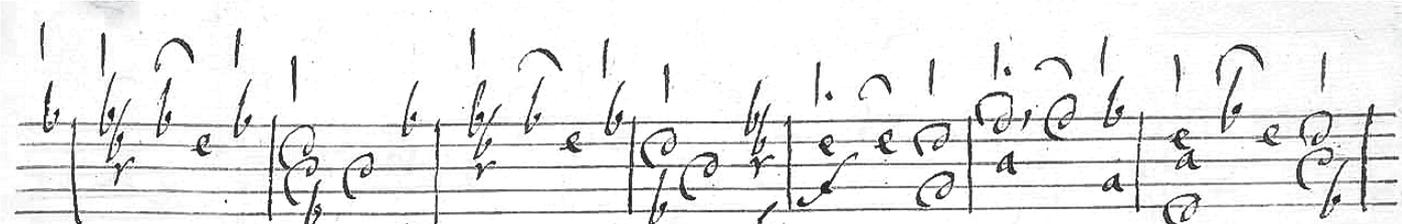
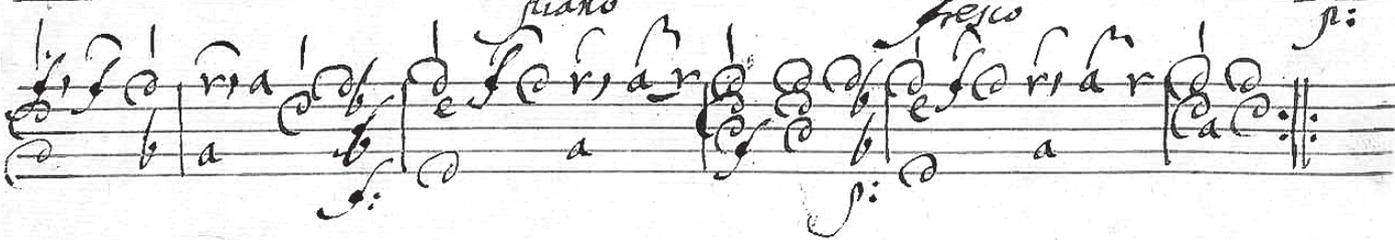
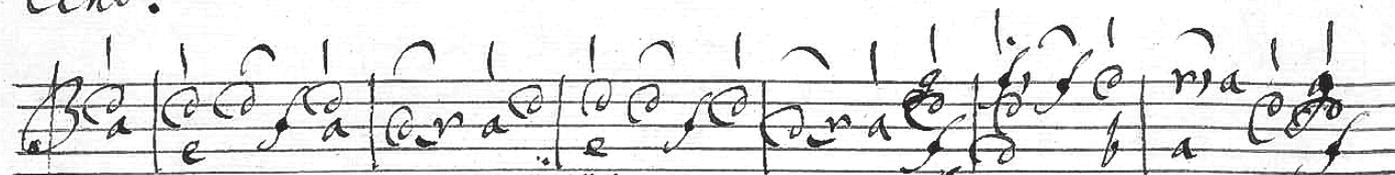
Handwritten musical score for 'Bourre Mandora f.' consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values (semibreves, minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes marked with 'a' or 'r'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The title 'Bourre Mandora f.' is written across the third staff.

Part. O. Tu

Handwritten musical score for 'Part. O. Tu' consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with 'a' or 'r'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The title 'Part. O. Tu' is written above the first staff.



Car. gra
 Echo.



Sarabanda

Handwritten musical score for Sarabanda, consisting of two systems of two staves each. The notation includes notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score for Gavotta, consisting of four staves of music. The notation includes notes, rests, and clefs.

London.

Handwritten musical notation for the first system of 'London'. It consists of four staves. The first two staves appear to be vocal parts with lyrics 'ra a a' and 'ra a a' written below. The third and fourth staves contain more complex musical notation with various notes and rests, including some with slurs and accents.

Handwritten musical notation for the second system of 'London'. It consists of four staves. The first two staves have lyrics 'ra a a' and 're e e' written below. The third and fourth staves contain musical notation with lyrics 'du Capu' and 'du Capu.' written below. The notation includes various notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score on page 76v. The page contains four staves of music. The first two staves appear to be vocal lines with lyrics written below the notes. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The third and fourth staves continue the musical composition. At the bottom right of the page, there is a signature that reads "Ja Gato".

Handwritten musical score on page 77r. The page contains four staves of music. The notation is more complex than on the previous page, featuring many accidentals (sharps and flats) and intricate note values. The music is written in a single system across the four staves. A double bar line is present at the end of the fourth staff.

4. Cauer.

Sarabanda.

This page contains four staves of handwritten musical notation. The first staff is labeled '4. Cauer.' and features a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The second staff is labeled 'Sarabanda.' and features a bass clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The third and fourth staves continue the musical notation with various notes, rests, and clefs. The handwriting is in a cursive style typical of 17th or 18th-century manuscripts.

Aria

This page contains four staves of handwritten musical notation. The first staff is labeled 'Aria' and features a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The second and third staves continue the musical notation with various notes, rests, and clefs. The fourth staff is labeled 'Strofal' and features a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The handwriting is in a cursive style typical of 17th or 18th-century manuscripts.

Boure

Handwritten musical score for 'Boure'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line with various note values and rests. The second staff continues the melody, showing some key signature changes with flats. The third and fourth staves complete the piece, ending with a double bar line and repeat signs.

Trota

Handwritten musical score for 'Trota'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line with various note values and rests. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and repeat signs.

Sarabanda.

Handwritten musical score for 'Sarabanda'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line with various note values and rests. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and repeat signs.

Rondon

Handwritten musical notation for 'Rondon'. The piece is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some slurs and accents. The lyrics 'a r a r e r e r e r e r e r e r e r e' are written below the notes. The second staff continues the melody with similar notation. The third staff includes a repeat sign and a double bar line. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and the instruction 'Cadaço' written below.

Handwritten musical notation for 'Cadaço'. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notes are quarter notes, with a slur over the first two notes. The lyrics 'e e r a a r a e e r e' are written below. The piece ends with a double bar line and the instruction 'Cadaço' written below.

Handwritten musical notation for 'Boure'. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notes are quarter notes, with a slur over the first two notes. The lyrics 'e a r a e a e a e a e a e a r e' are written below. The piece ends with a double bar line.

Boure.

Handwritten musical notation for 'Boure' continuation. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The notes are quarter notes, with a slur over the first two notes. The lyrics 'e r e r e r e r e r e r e r e r e r e r e' are written below. The second staff continues the melody with similar notation. The piece ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for 'Capite'. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notes are quarter notes, with a slur over the first two notes. The lyrics 'e r e r e r e r e r e r e r e r e r e r e' are written below. The piece ends with a double bar line and the instruction 'Capite' written below.

Minuet.

14

Liik

Ih

15

Corante

Aria

Aria

16.

Aria

Aria

Carabande

17 |

Aria

Minuet.

19. |

Aria

London.

Handwritten musical score for 'London'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style with notes and rests. The lyrics 'a r r a a b a b r a a b a n a a r a' are written below the notes. The second staff continues the melody with lyrics 'a r r a e a r e a a a r e a a a'. The third staff has lyrics 'a a r a r a r a r a e r a a a e r e a' and includes the instruction 'da Capo.' at the end. The fourth staff has lyrics 'a a r a a e a r e a' and includes the instruction 'da Capo.' at the beginning. The score is written in a clear, legible hand.

Courante.

Handwritten musical score for 'Courante'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style with notes and rests. The lyrics 'a r r a a b a a e a r e a' are written below the notes. The second staff continues the melody with lyrics 'a a b b a e e a'. The third staff has lyrics 'a a r r a a a a e a a' and includes the instruction 'Aria' at the beginning. The fourth staff has lyrics 'a r a r a a a a e a a' and includes the instruction 'Aria' at the beginning. The score is written in a clear, legible hand.

Mimico.

24.

re se | e e | e e | e e | e e | e e

e e | e e | e e | e e | e e | e e

a a | a a | a a | a a | a a | a a

a a | a a | a a | a a | a a | a a

a a | a a | a a | a a | a a | a a

a a | a a | a a | a a | a a | a a

a a | a a | a a | a a | a a | a a

a a | a a | a a | a a | a a | a a

a a | a a | a a | a a | a a | a a

Aria.

26. | M | *a a r a a b a a* | *h o o r r a r a* | *a a r r a a* | *a a r r a a* ||

r a a r r a r a a a | *a o n e* || *lan*

27. | *a a b a a a a a* | *r r r r r r r r* | *r a b i* | *r a a a* | *r r r r a* ||

Sarabanda

28. | *L i g g i* | *b o b a* | *r r r a* | *i i j e a r* | *b a s a* | *b b* ||

r e r a | *a r r* | *a e r a* | *r r r* | *b o b a* | *r r r a* | *L i g g i* |

s e h | *e e r a* | *a b a a* ||

29. | *b a* | *g g g* | *a r a a* | *a b a b a* | *g g g* | *a r a* | *a* ||

Sarabande

Verdug.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a cursive style with stems and beams. The melody consists of several measures, ending with a double bar line and repeat dots.

30. Handwritten musical notation on a five-line staff, starting with the number 30. The notation is similar to the previous system, with a double bar line and repeat dots at the end.

Minuet.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features a double bar line and repeat dots.

31. Handwritten musical notation on a five-line staff, starting with the number 31. The notation is similar to the previous systems, with a double bar line and repeat dots.

Sarabanda.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features a double bar line and repeat dots.

32. Handwritten musical notation on a five-line staff, starting with the number 32. The notation is similar to the previous systems, with a double bar line and repeat dots.

Gavotta.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features a double bar line and repeat dots.

33.

34. *And.*

35. *Fuoco.*

Aria.

36.

37. *da Gw.*

Minuet.

38. | *a a b a r r a a r a a*
r r r a r a a b a b a b a b a b a
a a b a r r a a r a a a a
 39. | *a b b a r r a a b a a a*
a r a a r a a a

a r r a a e r e a a r e a e a b e a a a
i h i h i g g g g g g g g a b a a r r a a
a a a

40. | *a a b a r r a a b a b a b a b a b a*
a r a a r a a a a a a a a
a a e e e e e e e e e e e e e e e e

Querc.

41.

Handwritten musical score for 'Querc.' consisting of two systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation.

Sarabanda.

42.

Handwritten musical score for 'Sarabanda.' consisting of two systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation.

Chanson.

45

The first system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains several measures of music with notes and rests, and a double bar line with repeat dots. The lower staff is a bass clef with a common time signature, containing notes and rests. The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both in common time. It continues the musical notation with notes and rests.

Gastendruck.

45.

The first system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains several measures of music with notes and rests, and a double bar line with repeat dots. The lower staff is a bass clef with a common time signature, containing notes and rests. The second system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both in common time. It continues the musical notation with notes and rests. The third system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both in common time. It continues the musical notation with notes and rests. The fourth system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both in common time. It continues the musical notation with notes and rests.

46.1

47.1

Handwritten musical notation for exercises 46.1 and 47.1. Each exercise consists of two staves. The notation includes rhythmic markings (vertical lines with flags) and notes (circles with stems) on a five-line staff. Exercise 46.1 shows a sequence of notes and rests, with some notes having stems that cross the staff. Exercise 47.1 follows a similar pattern with different rhythmic values and note placements.

48.

49.

Handwritten musical notation for exercises 48 and 49. Each exercise consists of two staves. The notation includes rhythmic markings and notes on a five-line staff. Exercise 48 features a more complex rhythmic pattern with many notes and rests. Exercise 49 shows a similar pattern with different rhythmic values and note placements.

Handwritten musical notation on page 93v, featuring two systems of two staves each. The notation includes various notes, rests, and clefs, with some notes marked with 'a' and 'r'.

Handwritten musical notation on page 93v, featuring two systems of two staves each. The notation includes various notes, rests, and clefs, with some notes marked with 'a' and 'r'. The second system includes some notes with 'a' and 'r' written below them.

Verstak.

Handwritten musical notation on page 94v, featuring four staves of music. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with 'a' or 'r'. The first three staves show a sequence of notes and rests, while the fourth staff includes some notes with 'r' markings and a double bar line.

Handwritten musical notation on page 95r, featuring four staves of music. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with 'a' or 'r'. The first three staves show a sequence of notes and rests, while the fourth staff includes some notes with 'r' markings and a double bar line. The word "Suite" is written in cursive at the bottom right of the page.

Handwritten musical notation on four staves. The notation consists of rhythmic patterns (vertical lines) and letter-based notes (a, r) on a five-line staff. The first staff has a measure rest at the beginning. The second and third staves have measure rests at the beginning. The fourth staff begins with a measure rest and ends with a double bar line and repeat dots. The notes are arranged in a sequence that suggests a specific rhythmic and melodic structure.

Handwritten musical notation on three staves. The first staff contains rhythmic patterns and letter-based notes. The second staff is a chord chart with letters A, B, C, D, E, F, G, H above the notes. The third staff contains rhythmic patterns and letter-based notes, with the text "Accordo alio." written above it. The notation is dense and detailed, showing a progression of chords and rhythmic figures.



TREE EDITION