

Album für die Laute

Manuskript AUS-LHD 243



Musik für die Barocklaute

von

Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage

Ennemonde Gautier („Gautier de Vienne“)

Achatius/Achaz Casimir Huelse (Hültz)

Germain Pinel, Esaias Reusner u.a.

Übertragen und mit einem Vorwort versehen

von

Michael Treder

TREE EDITION

Album für die Laute

Manuskript AUS-LHD 243

Musik für die Barocklaute

von

Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage

Ennemonde Gautier („Gautier de Vienne“)

Achatius/Achaz Casimir Huelse (Hültz)

Germain Pinel, Esaias Reusner u.a.

Übertragen und mit einem Vorwort versehen

von

Michael Treder

© 2013

TREE EDITION

Albert Reyerman

Recht herzlich möchte ich meiner Frau Katrin vor allem für ihr Verständnis sowie Albert Reyerman und Werner Faust für den steten freundschaftlichen Zuspruch und fachlichen Rat danken.

Mein Dank gilt auch für unterschiedliche Formen der Unterstützung
(in alphabetischer Reihenfolge):
Herrn Anthony Bailes (Arlesheim/CH),
Herrn François-Pierre Goy (Paris/F),
Frau Evelyn Portek (Louise Hanson-Dyer Music Library - Melbourne/AUS),
Herrn Mathias Rösel (Bremerhaven/D).

Mein Dank gilt ebenso den Fach-Bibliotheken, die mich nach Kräften unterstützt haben.
Gedankt sei auch all denjenigen, die auf unterschiedliche Weise sonst zum Entstehen dieser Publikation beigetragen haben.

Michael Treder – Hamburg, im Dezember 2012

<u>Inhalt:</u>	S. 5
-----------------------	-------	------

Vorwort

1.	Einleitung	S. 7
2.	Die Komponisten	S. 13
2.1	Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage	S. 13
2.2	Gautier („de Vienne“)	S. 21
2.3	Achatius/Achaz Casimir Huelse (Hültz)	S. 25
2.4	Pinel	S. 33
2.5	Esaias Reusner	S. 34
3.	Schlussbetrachtung	S. 44
	- Literaturverzeichnis	S. 45

Inzipits und Konkordanzen (in Zusammenarbeit mit Peter Steur)

.....	S. 50
-------	-------

Die Tabulaturen

Ohne Titel [Air de cour]	S. 57
Sarabande	S. 58
Ohne Titel [Allemande oder Gigue]	S. 58
Courante	S. 59
La Double	S. 60
Sarabande Espagnol / de Monsieur Gaultier/ d' Vienne	S. 61
d' une autre maniere	S. 62
Double	S. 63
Air	S. 64
La Double	S. 64
Sarabande	S. 65
La Double	S. 66
Sarabande	S. 66
La Double	S. 67
Phantasie	S. 68

Adieu de la maitresse de Monsieur Jean Berdolde / Bernard Bleystein de Prage S. 68
La Double S. 69
Autrement S. 69
Ciacona S. 70
Gigue A.C. Hultz S. 75
La Double S. 75
La Double allegro S. 76
Gavotte ACH S. 76
La Double S. 77
Gigue S. 78
La Double S. 79
Ayr S. 80
Sonata S. 80
Aria der Bettelman genandt S. 83
La Double S. 84
Ohne Titel S. 85
Double S. 86
2 Double S. 86
Sarabande / de / Mons A.C. Hültz S. 87
„Belle Partie / sur la X^{me} de D.b Car.“	
Prelude S. 88
Sonatina S. 90
Allemande S. 92
Double de la / Precedente S. 94
Courante S. 95
La Double S. 96
Sarabande S. 96
Separation de la / Precedente S. 97
Gavotte S. 98
Separation S. 98
Gigue S. 99
Passaglia S. 100

1. Einleitung

Das heute unter der Kennzeichnung AUS-PVuLHD 243 (kurz: AUS-LHD 243) bekannte Manuskript (Louise Hanson-Dyer Music Library der Universität Melbourne/Australien) mit Tabulaturen für die 11-chörige (Barock-)Laute wurde im 20. Jahrhundert erstmals von Adolf KOCZIRZ in seinem Grundlagenaufsatz „Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720“¹ im Kontext der Aufzählung ihm bekannter „Prager Lautenisten“² als im Besitz von Dr. Werner Wolffheim (Berlin)³ erwähnt. In der Beilage zum Aufsatz befinden sich auch Übertragungen einiger Stücke aus diesem Manuskript von den Komponisten **Johann Bernhard Berthold Bleystein de Prage** und **Achatius Casimirus Huelse**⁴ in moderner Notation (zwei Systeme = Bass getrennt); ansprechende Stücke, die mein Interesse an dem Manuskript und den darin enthaltenen weiteren Stücken in Originalfassung (Tabulatur) weckten.

¹ KOCZIRZ, Adolf: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. Biographisch-bibliographischer Teil zum Band 50, Jg. XXV der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“. In: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. V, Beiheft der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Leipzig/Wien 1918, S. 4 ff.

² Auf die grundsätzliche Problematik solcher Kategorisierungen („Österreichische Lautenmusik“, „Böhmische Lautenisten“, „Prager Lautenisten“, „Schlesische Schule“) bin ich an anderer Stelle bereits mehrfach kurz eingegangen. Siehe dazu die Reihe „Böhmische Lautenisten und böhmische Lautenkunst“ im Lauten-Info der DLG e.V., Redaktion: Joachim LUEDTKE. So viel als Hinweis: Eindeutige stilistische Merkmale im Detail, eine gemeinsame (geografische) Herkunft, ein gemeinsames Selbstverständnis, einen gemeinsamen Lebens- oder Arbeitszusammenhang, eine explizite Gruppenbildung in Abgrenzung zu anderen, eine zeitgenössische Eigen- oder Fremdefinition der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, all das vermag ich nicht auszumachen als hinreichende Begründung für eine solche Kategorisierung. Im Ergebnis scheint es mir insgesamt angebracht, für die fragliche Zeit von der Lautenkunst in den (österreichischen) Habsburger Landen zu sprechen. Es ist beabsichtigt, zu dieser Thematik einen übergreifenden Beitrag vorzulegen.

³ Dr. Werner Wolffheim (1877 - 1930). Jurist, Musiksammler, Musikwissenschaftler und Kritiker, hatte eine umfangreiche Privatbibliothek zusammengetragen, die 1928/29 (sowie 1930) versteigert wurde. Die Bibliothek enthielt auch Lautentabulatur-Drucke sowie Tabulatur-Manuskripte. Lesenswert ist der detailreiche Versteigerungskatalog: Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim. Versteigerung durch die Firmen Martin Breslauer und Leo Liepmannsohn (Katalog), 2 Bände, Berlin 1928/29. Siehe die Einträge zu W. Wolffheim in VIERHAUS, Rudolf (Hrsg.): Deutsche biographische Enzyklopädie, 2. Auflage, München 2008, S. 741; GURLITT, Wilibald: (Hrsg.): Riemann Musik Lexikon, 12. völlig neu bearbeitete Auflage in drei Bänden, Personenteil L-Z, Mainz 1961, S. 945; FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Ausgabe (MGG), Personenteil 17, Kassel et al. 2007, Sp. 1122.

⁴ Siehe vorstehend. KOCZIRZ führt „Johann Bernhard Berthold Bleystein“ als einen nicht bei Ernst Gottlieb BARON in dessen „Untersuchung ...“ (Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Laute, Mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben, Nürnberg 1727. Faksimile von TREE-Edition 2011) genannten „Prager Lautenisten“ ein. Siehe dazu weiter unten die Versuche zur Einkreisung der Person.

Im Katalog für die Musikbibliothek von Dr. Werner Wolffheim (Berlin) wurde das Manuskript als Position 53 unter Rückgriff auf Angaben bei KOCZIRZ beschrieben:⁵

„Lautentabulatur. Kl.-Quer-4°. Brauner Ledereinband d. Zeit. 40 beschriebene Blätter. Handschrift aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine Art Album. In neufranzösischer Lautentabulatur für 11-chörige Laute (d-moll-Stimmung). Inhalt: Sarabande Espagnol de Monsieur Gaultier de Vienne (Bl. 8^v). Adieu de sa maitresse de Monsieur Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prag (Bl. 11^v). Nach den Untersuchungen A. Koczirzs („Studien zur Musikwissenschaft“ V, S. 85) stammen die Stücke Bl. 13^v - 22^v von A.C. Hültz: Chiaconna (Bl. 13^v). La Double, Allegro, Gigue A.C. Hültz, Gavotte A.C.H., Gigue, Air (Bl. 19), Sonata (Bl. 19^v), Aria (Der Bettelmann genannt), Sarabande de Monsieur A.C. Hültz (Bl. 22^v). - Belle Partie sur la X^{me} de Db: Prelude, Sonatine, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue, Passacaglia. - 2 unbetitelte Stücke, 3 Sarabanden, Courante, Air, Fantasie.

A.C. Hültz ist identisch mit Achatius Casimirus Huelse, von welchem E.G. Baron berichtet, daß er ein musikbegabter Kammerdiener des Grafen Logi gewesen sei und auch für die Laute komponiert habe. Koczirz bringt in den „Studien zur Musikwissenschaft“ V, S. 94 ff, drei Übertragungen von Kompositionen der vorliegenden Lautentabulatur in moderne Notenschrift, und zwar: Adieu de sa maitresse von J.B.B. Bleystein (Bl. 11^v), Air von A.C. Huelse (Bl. 19) und Sonata (von A.C. Huelse) (Bl. 19^v).“⁶

Im beschreibenden Katalog von Wolfgang BÖTTICHER wurde das Manuskript 1978 als „Wolffheim Nr. 53“⁷ aufgeführt:

„ehemals BERLIN-Grunewald, PRIVATBIBLIOTHEK DR. WERNER WOLFFHEIM gegenwärtiger Besitzer nicht nachgewiesen

** Ms Wolffheim Nr. 53, 1929 versteigert.*

Frz. Lt. Tab. 6 Lin. Anfang des 18. Jh.

40 fol. Unbeschrieben f. 40 v. 14 x 17 cm. Ausschließlich Tab. für 11chörige Laute. 1 Schreiber. Brauner Lederband der Zeit. (Freie Instrumentalsätze, Tänze, Arien, frz. und dt. Incipits.)⁸

⁵ Der Rückgriff auf den Grundlagen-Aufsatz von KOCZIRZ macht deutlich, wie sorgfältig der Katalog angelegt wurde.

⁶ Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim ... Bd. 2 (1928), S. 33.

⁷ BOETTICHER, Wolfgang: Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Beschreibender Katalog, München 1978 (RISM B VII), S. 43. Mit der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit von W. BOETTICHER ist erst sehr spät begonnen worden. Siehe dazu VRIES, Willem de: Kunstraub im Westen 1940–1945. Alfred Rosenberg und der »Sonderstab Musik«, Frankfurt am Main 2000; PRIEBERG, Fred K: Handbuch Deutsche Musiker 1933 - 1945, Kiel 2004 sowie JARCHOW, Ralf: Wir hätten wissen können, wenn wir hätten wissen wollen - Wolfgang Boettichers brauner Schatten auf der Musikwissenschaft zu Gitarre und Laute. In: Die Laute Nr. IX - X, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft e.V., hrsg. von Peter KIRÁLY, Frankfurt am Main 2011, S. 88 ff.

⁸ BOETTICHER, W.: a.a.O., S. 43.

Das Manuskript kam in den Besitz der Gründerin der „Éditions de l’Oiseau-Lyre“ (1932), Louise Henson-Dyer (1884 – 1962) und wurde von Monique ROLLIN in ihrer Beschreibung im Rahmen des Standardwerks „Catalogue Des Sources Manuscrites En Tablature. Luth et théorbe. c.1500-c.1800. Catalogue descriptif“, herausgegeben von Christian MEYER et al.⁹, als „F-Polyre 173“¹⁰ dokumentiert.

Seit 2006 befindet sich dieses Manuskript als Teil der Louise Henson-Dyer (1884 – 1962) -Sammlung unter der Signatur LHD 243 in der Louise Hanson-Dyer Music Library der Universität Melbourne (Australien).¹¹ Es wird im Katalog wie folgt beschrieben:

„[i-x. 11-98] ms. p. of music ; 17 x 22 cm.

Notes Title in pencil in a later hand on p. 3.

French lute tablature, possibly copied in Germany ca. 1700.

Copied in a single hand.

Modern pagination in pencil on upper corners. P. i-ii, iv-x, 95-98 blank ; p. 24-25, 45-74, 94 ruled for tablature but empty.

Chiefly dance movements, many anonymous. Named composers are "Gaultier de Vienne," "Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage" and "A.C. Hultz" ; the last 12 movements are a suite by Reusner ; complete inventory in Herlin.

Herlin, Denis. Hanson-Dyer, 243

Breslauer, Martin and Leo Lipmannsohn. Musikbibliothek Dr. Werner Wolffheim, 53

Local note Music RB copy from the Collection of Louise Hanson-Dyer.

Music RB copy previously from the Collection of Werner Wolffheim.

Folded leaf with opinions on origin, tuning etc. by S. Stubbs, R. Spencer, H. Smith and C. Chauvel inserted.“¹²

In Ergänzung: Auf der Innenseite des Einbandes befindet sich der handschriftliche Eintrag „N° 294“. Daneben ist das Ex libris von **Louise B.M. Dyer** eingeklebt. Auf der handschriftlich mit „iii“ gekennzeichneten Seite befindet sich oben zentriert der handschriftliche Bleistifteintrag „Album für die Laute“, links unten die Standort-Einträge:

⁹ MEYER, Christian (Hrsg. in Zusammenarbeit mit Tim Crawford, François-Pierre Goy, Peter Király, Monique Rollin): Catalogue Des Sources Manuscrites En Tablature. Luth et théorbe. c.1500-c.1800. Catalogue descriptif, 4 Bände, Baden-Baden - Bouxwiller 1991-1999.

¹⁰ ROLLIN, Monique: F-Polyre 173. In: MEYER, Chr. et al. (Hrsg.): a.a.O., Bd. 1, Baden-Baden - Bouxwiller 1991, S. 155 f.

¹¹ Bei der Suche nach dem Verbleib des Manuskripts sowie der Möglichkeit, hiervon eine Kopie zu erhalten, haben mich u.a. tatkräftig unterstützt der Verlag Éditions de L'oiseau-Lyre (Lyrebird) - Monaco, Anthony Bailes (Basel/CH) und Evelyn Portek, Bibliothekarin der Louise Hanson-Dyer Music Library/Melbourne.

¹² Auf diesen mit einem Eintrag von Steven Stubbs aus dem Jahr 1987 beginnenden und dem Eintrag von Claude Chauvel im Jahr 1992 endenden Notizen (2 Blätter) geht es vor allem um die Frage, welche Stimmung die Laute erfordert, um die Stücke zu spielen (durchgängig D-Dur), um die Identifizierung der Komponisten (auch „Logis“ = Johann Anton Graf Logy – siehe folgend - wird ins Spiel gebracht) und die zeitliche Einordnung (um 1700). Außer diesem bemerkenswerten Dokument liegt dem Band noch ein weiteres, wesentlich älteres Blatt bei, auf dem u.a. die Titel mit Folio-Angabe ausgewiesen sind. Ferner ist festgehalten, dass ein 11-chöriges Instrument erforderlich ist in d-moll-Stimmung (A – d – f – a – d' – f'). Letzteres trifft nicht zu.

Rayon	} V	Travie	} III ^B	Nº 23
Row		Endosure		

In jüngerer Zeit hat sich die Lautenistin **Susan King** mit dem Manuskript befasst, es im Rahmen einer Veranstaltung der English Lute Society 2011 präsentiert (Vortrags-Konzert), Thesen zum Manuskript zur Diskussion gestellt und darüber berichtet.¹³

Das Manuskript ist nach Einschätzung von M. ROLLIN um 1700 entstanden¹⁴ und enthält 45 von nur einer (unbekannten) Hand geschriebene Stücke. Alle stehen in D-Dur und erfordern zur Umsetzung der (französischen) Tabulatur die Stimmung C# - D - E - F# - G - A - d - f# - a - d' - f#. Diese Tonart wird auch als strahlende, als „majestätische“ oder „kaiserliche“ bezeichnet: die bei festlichen Anlässen in der Barockzeit gespielte Trompete stand zumeist in D.¹⁵ Aus den bislang bekannten Konkordanzen¹⁶ ist ersichtlich, dass zumindest die identifizierten Stücke - mit zwei Ausnahmen - anderweitig alle in d-moll-Stimmung (Spielchöre: A - d - f - a - d' - f') notiert sind. Die Ausnahmen: das im MS auf Seite 11 ohne Titel notierte Stück, das im MS D-B40068 als „*Air de Cour*“ (f. 68r) enthalten ist, sowie die „*Gavotte A.C.H.*“ auf S. 34, die auch in den MSs D-FSchneider 13 (S. 346) und SK-Le (S. 466) in „Kaiserlicher Stimmung“ vermerkt ist. Dass in diesem Manuskript ausschließlich Stücke in D-Dur versammelt sind, mag zusammenhängen mit einer Präferenz für diese Tonart aufgrund des zugeschriebenen bzw. so empfundenen Charakters (strahlend, majestätisch, kaiserlich); es mag auch damit zusammenhängen, dass ein Umstimmen des Instruments nicht erforderlich war. Dass dann die D-Dur-Stimmung statt der d-moll-Stimmung gewählt wurde, mag daran liegen, dass die in D-Dur stehenden Stücke auf diese Weise sehr gut in der linken, der greifenden Hand liegen.

Insgesamt vermittelt das Manuskript den Eindruck, als handle es sich um eine Reinschrift, der Entwürfe zugrunde lagen. Dies ergibt sich aus den „Doubles“ und „Separationen“ (siehe weiter unten), aber auch aus anderen Indikatoren. Dies gilt für die Seiten 86 und 87, wo das jeweilige „Double“ auf jeden Fall noch auf der Seite des dazugehörigen Stückes stehen sollte und daher für das Bezugsstück über das vorhandene Liniensystem hinaus der Schlusstakt auf den Seitenrand notiert wurde; dies gilt für die Seiten 40 und 41, wo der Schluss des auf S. 41 endenden Stückes aus Platzmangel in einem freien Liniensystem der gegenüberliegenden Seite notiert wurde.

Anders liegt der Fall bei der „*Sonata*“ auf S. 38/39: dort ist nach dem Schlusstakt im darunter gelegenen Liniensystem eine Variante für den Schluss notiert.

¹³ KING, Susan: Louise Berta Mosson Hanson (Louise Hanson-Dyer) 1884 – 1962, and the manuscript ‘Album für die laute’, Melbourne MS LHD 243. In: Lute News 101, English Lute Society, March 2012, S. 12 f.

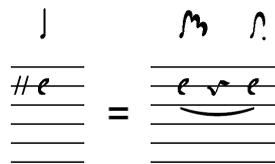
¹⁴ Siehe ROLLIN, M.: F-Polyre 173, a.a.O., S. 155.

¹⁵ Siehe u.a. AUHAGEN, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u. a. 1983.

¹⁶ Siehe dazu auch die Übersicht der Konkordanzen.

Es gibt nur sehr wenige unmittelbar sichtbare Korrekturen. Dazu zählt der weggekrazte Buchstabe „a“ im 17. Takt des „*Prelude*“ auf S. 76.

Die Angaben für den Fingersatz der linken Hand sind eher sparsam und auf Stellen konzentriert, die der besonderen Aufmerksamkeit bedürfen. Hingegen wird der Einsatz des Daumens der rechten Hand im Bereich der Spielchöre (ab dem 5. Chor) durchgängig mit dem Zeichen „I“ unter dem betreffenden Buchstaben markiert. Die verwendeten Zeichen für Ornamente sind überwiegend konventionell. Ausnahme: ein Doppelstrich, der vor einigen Akkorden, aber auch einzelnen Tönen steht. Ich spiele ihn als „Mordant“ (nach unten gerichtet):



Als Komponisten wurden bislang identifiziert bzw. sind entsprechenden Hinweisen im MS (Titelzusätze) zu entnehmen: **Pinel (Germain)**, **Gaultier** („de Vienne“), **Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage**, **A.C. Hultz (Hueltz)** und **Esaias Reusner d.J.**¹⁷ Von den 45 Stücken sind 11 aufeinanderfolgend notierte durch einen vorangestellten Hinweis auf Seite 75 als Partita ausgewiesen: „*Belle Partie/ sur la X^{me} de D.b Car.*“. Durch entsprechende Konkordanzanzen ist klar, dass der überwiegende Teil der Stücke dieser Partita **Esaias Reusner d.J.** zuzuschreiben ist.¹⁸

Die Lebensdaten der Komponisten (soweit bekannt)¹⁹ auf eine Zeitleiste gebracht, repräsentieren die im MS AUS-LHD 243 enthaltenen Kompositionen fast ein Jahrhundert: von der Wende 16./17. bis zur Wende 17./18. Jahrhundert.

Aus meiner Sicht ist die Häufung von „Double-Stücken“ bemerkenswert: immerhin liegen davon 15 in diesem Manuskript vor. Hinzu kommen zwei „Separationen“. Für die „Double-Stücke“ sind bislang keine Konkordanzanzen bekannt. Es liegt die Annahme auf der Hand, dass der Schreiber²⁰ diese selbst entwickelt hat; ob nun als Besitzer des Manuskripts, der sich die Sammlung selbst angelegt und sie geschrieben hat, oder als Auftragnehmer mit der Order, zu den Stücken jeweils „Double“ zu entwickeln. Bemerkenswert ist, dass ein zur **Pinel** zugeschriebenen „*Sarabande*“ auf S. 12 im Manuskript D-SWI 641 vorhandenes „*Double*“ (S. 93) im MS AUS-LHD 243 nicht enthalten ist.

¹⁷ Siehe zu den bislang identifizierten Komponisten weiter unten.

¹⁸ Vorgestelltes Titelblatt: „*Belle Partie/ sur la X^{me} de D.b Car.*“. *Prelude* (von Reusner?), *Sonatina* (Reusner), *Allemande* (Reusner), *Double de la / Precedente* (?), *Courante* (Reusner), *La Double* (?), *Sarabande* (Reusner), *Separation de la / Precedente* (Reusner), *Gavotte* (Reusner), *Separation*, *Gigue* (Reusner) und abschließende *Passacaglia* (Reusner).

¹⁹ Siehe dazu im Folgenden die Einzeldarstellungen.

²⁰ Der besseren Lesbarkeit halber wird auf eine geschlechtsbezogene Differenzierung verzichtet. Daher: „Schreiber“ = Schreiberin/Schreiber.

Während für die zur „*Gavotte*“ von **Reusner d.J.** (S. 87) gehörende „*Separation*“ (S. 87) bislang keine Konkordanz bekannt ist, liegt mit der „*Separation de la Precedente*“ (S. 86) zur davorstehenden „*Sarabande*“ von **Reusner d.J.** (S. 86) eine Fassung vor, die viel eher dem ähnelt, was in den Bezugsschriften (MS A-KR79, f. 12v und „*Neue Lauten-Früchte*“, S. 29) als „*Sarabande*“ notiert ist. Dies wirft die Frage auf, ob es eine noch unbekannte Quelle gibt, in der sich die im MS AUS-LHD 243 vorgefundene Fassung der „*Sarabande*“ befindet (und damit ggf. auch die Grundlage der Abschrift bildete), oder der Verfasser bzw. Veranlasser des Manuskripts den umgekehrten Weg gegangen oder beauftragt hat: aus der „*Separation*“- eine „konsolidierte Fassung“ zu entwickeln.

Wie dem auch sei: sicherlich wird es zu den im MS AUS-LHD 243 vorliegenden Reinschriftfassungen der „*Double*“ und „*Separationen*“ Vorläufer geben; es ist kaum wahrscheinlich, dass sie als unmittelbare Umsetzung des Bezugsstücks direkt und ohne vorheriges Anspielen freihand notiert wurden.

2. Die Komponisten

Da aufgrund fehlender oder nicht hinreichend belegter Lebensdaten eine chronologische Darstellung der im Manuskript bislang identifizierten Komponisten nicht möglich ist, erfolgt eine alphabetische Reihung: **Bleystein, Gautier** („de Vienne“), **Huelse/Hueltz, Pinel, Reusner d.J.**

2.1 Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage

Ein **J.B.B.B. de Prage** wird von BARON in seiner „Untersuchung ...“²¹ nicht erwähnt; auch nicht in denkbaren Spielarten dieses Namens, dem möglicher Weise eine deutsche (oder andere sprachliche) Form zu Grunde liegt, die eine französische Note erhalten hat. Keines der einschlägigen Nachschlagewerke, keiner der Aufsätze, in denen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Forschungsergebnisse zu Komponisten für die Laute aus den Habsburger Landen dokumentiert wurden, noch aktuelle Publikationen enthalten Hinweise zu seiner Biografie. Ungewöhnlich auf jeden Fall ist die ausführliche Wiedergabe des Namens, wie sie zu dem nur 16 Takte umfassenden „*Adieu de la maitresse*“ zu finden ist: „*de Monsieur Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage*“ – was immer im Einzelnen auch die Bedeutung der Namensteile sein mag. Viel häufiger sind – wenn überhaupt – Kurzformen in Manuskripten zu lesen (z.B.: „C.L.“ für Comte **Losy**) oder Variationen des Gehörten (Logy, Losy, Loggi, Loschi ...). Die bekannte Variationsbreite der schriftlichen Fixierung des Eigennamens **Losy** legt nahe, auch bei „**J.B.B.B. de Prage**“ weiter aufzufächern.

²¹ BARON, E.G.: a.a.O. Die „Untersuchung ...“ von BARON ist für viele zeitlich nachfolgende wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Laute sowie für Einträge in Lexika trotz all ihrer Kritikwürdigkeit und ihr entgegengebrachter Kritik nicht nur im deutschsprachigen Raum häufig Quelle und Bezugspunkt. Auch von daher rührt ihr besonderer Stellenwert. Sie ist mit Sicherheit auch ein Versuch, die (Entwicklungs-) Geschichte des Instruments und seiner Musik zu beschreiben und dabei die aus der Wahrnehmung von BARON bedeutendsten Lautenisten und Komponisten sowie Lautenbauer zu benennen. Daneben enthält die „Untersuchung ...“ auch Kapitel, die unmittelbar instruierenden Charakter für das Erlernen des Instruments (11- bzw. 13-chörige Barocklaute) haben. Mag sein, dass der indifferente Rechtfertigungscharakter des BARONschen Werkes mit Anlass zu fortlaufender Kritik gewesen ist, vielleicht auch der Eindruck, dass gerade die Passagen mir Berichten über Personen zum Teil den Charakter des Unbestimmten, nicht der Wiedergabe von Kenntnissen haben. Spöttelnd merkte etwa der in Sachen Musik überaus umtriebige reisende Charles BURNEY an: „In 1727, BARON (...) published an Historical Treatise on the Lute, in which he inserted anecdotes of various kinds, which procured him readers not only among the few lutenists then remaining, but among lovers of Music in general“ (BURNEY, Ch.: A general history of music. From the earliest ages to 1789, Vol. IV, Reprint Baden-Baden 1958, S. 947). Heftige Kritik an der „Untersuchung ...“ haben im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts z.B. Raphael Georg K. KIESEWETTER (KIESEWETTER, R.G.K.: Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit Einführung der Figural- und Mensural-Musik. 2. Die Lauten-Tabulatur. In: Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ), Heft 9., Leipzig 1831, Sp. 133 ff.) und Robert EITNER (EITNER, R.: Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig 1900, S. 345 f.) geäußert.

2.1.1 Verworfenen bzw. sich derzeit einer tiefergehenden Recherche entziehende Ansätze

Die Herstellung eines geografischen Bezuges bei Nennung des Namens ist grundsätzlich bekannt; als Unterscheidungsmerkmal etwa für die Lautenisten namens **Gaultier**: **Gaultier de Paris** (für **Denis Gaultier**, 1597 oder 1603 - 1672), auch: **Gaultier de Lyon** (für **Ennemond G.**, 1575-1651). Insofern könnte der Zusatz „de Prage“ sowohl als einfache geografische Zuordnung, aber auch als gezielt verwendetes Unterscheidungsmerkmal interpretiert werden.

Einen **Jean Berdolde Bernard Bleystein** als Bürger in der Stadt Prag habe ich bei meinen Recherchen bislang nicht ausmachen können.²² Kursorisch geprüft wurden ferner folgende Namen: **Freiherren Bernard/Bernhard, Bernardi** und **Bernardin**²³, **Ploenstein (Blaustein)**²⁴, **Plateys von Platensteyn**²⁵/**Platteis von Plattenstein**²⁶ sowie die Herren von **Brandt zum Pleystein**²⁷. Konkrete Anhaltspunkte für eine möglicher Weise lohnende vertiefende Betrachtung waren dabei nicht zu finden. Ich habe sogar erwogen, ob es sich bei „Bleystein“ um eine Anspielung auf das heutige Plěiště/Plešiště (seinerzeit vermutlich Pleschischt/Plessisst) handeln könnte. Zentrum dieser etwa 50 km von Prag entfernt gelegenen Siedlung im Umfeld der beiden ehemals königlichen Städte Píbram und Krásná Hora nad Vltavou (Schönberg an der Moldau) ist eine jetzt als Wohnhaus privat genutzte kleine Festungsanlage aus dem 15. Jahrhundert. Die Siedlung gehörte zur Herrschaft Chlumec, mit der die Familie **Lobkowicz** beliehen war.²⁸ Nicht weitergeführt hat auch der Ansatz der Suche nach einer Adelsfamilie **Prag (Pragern, Praga)** mit je einer Linie in der Steiermark und in Kärnten.²⁹ Zu ihr ist bei Ernst Heinrich KNESCHKE verzeichnet:

²² Auch Miloslav Študent, der sich u.a. intensiv mit der Geschichte der Laute mit Schwerpunkt ehemaliges Königreich Böhmen befasst, sind bislang keine Belege für eine Person exakt dieses Namens bekannt geworden.

²³ Die Genannten finden sich bei KNESCHKE, Ernst Heinrich u.a. (Hrsg.): Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon im Vereine mit mehreren Historikern. Unveränderter Abdruck des im Verlage von Friedrich Voigt zu Leipzig 1859 – 1870 erschienenen Werkes, Bd. I, Leipzig 1859 (Reprint: Leipzig 1929), S. 360 f.

²⁴ Siehe SIEBMACHER's Wappenbuch Bd. 26, Die Wappen des Adels in Niederösterreich Teil I (A-K), Neustadt an der Aisch 1983, S. 352.

²⁵ Siehe SIEBMACHER's Wappenbuch Bd. 30: Wappen des böhmischen Adels, Neustadt an der Aisch 1979, S. 21

²⁶ Siehe SIEBMACHER's Wappenbuch Bd. 31: Wappen des mährischen Adels, Neustadt an der Aisch 1979, S. 234 f.

²⁷ Siehe POBLOTZKI, Siegfried: Die Herren von Brandt zum Pleystein. In: Oberpfälzer Heimat, hrsg. vom Heimatkundlichen Arbeitskreis im Oberpfälzer – Wald – Verein, Band 10, Weiden 1966, S. 87 ff. Zu Ort und Herrschaft P(B)leystein siehe auch folgend.

²⁸ Zur Herrschaft Chlumec gehörten u.a. die Feste Krepence, die Stadt Sedlancy, die Orte Chlumec, Kanyk, Sedlec, Krasna Hora und weitere 90 Dörfer.

Siehe http://www.lobkowitz.de/Reiseziele_in_Boehmen/Hochkleumetz/Hochkleumetz.htm.

Ich danke Marcella Dauer (Kehlheim) für Ihre Unterstützung in diesem Zusammenhang: Recherchen gestalten sich für einen des Tschechischen Unkundigen wie mich zum Teil sehr schwierig. Für die Genussmenschen unter uns noch der Hinweis auf das in Vysoký Chlumec gebaute Lobkowicz-Bier. Siehe http://www.pivovary.info/prehled/vysokychlumec/vysokychlumec_e.htm.

²⁹ Siehe ZEDLERS Großes Universallexicon Bd. 29, Leipzig und Halle 1741, S. 96 und SIEPMACHERs Wappenbuch Bd. 27: Die Wappen des Adels in Oberösterreich, Neustadt an der Aisch 1984, S. 261 f.

„Die steiermärkische Linie erlosch 1627 mit dem Freih. Sigmund Friedrich, und auch die kärnter Linie muss um diese Zeit ausgegangen sein, da 1639 das Oberst-Erblandmarschallamt des Herzogthums Kärnten an die Familie v. Wagensperg kam.“³⁰

Ohne Ansätze zur weiteren Konkretisierung blieb auch die mögliche Spur des **Han(n)s Bernhard Pleisten von Pleistein**. **Han(n)s Bernhard Pleisten** erhielt 1630 ein Adelsprädikat und durfte, damit verbunden, die Namensweiterung „von Pleistein“ tragen.³¹

Ob und welche Zusammenhänge zwischen „Pleisten von Pleistein“ zur oberpfälzischen Adelsfamilie „Pleisteiner (von Pleistein)“³² bestehen, vermochte ich nicht zu klären.³³ Auch ist es mir nicht gelungen, zur Familie „Pleisten von Pleistein“ weitere Hinweise zu finden. Damit handelt es sich auch bei diesem Ansatz (vorläufig?) um eine Sackgasse.

2.1.2 J.B.B.B. de Prage = Johann Bartholotti (Freiherr von) P(B)artenfeld?

Ursprünglich aus Venedig stammend, kam der Händler **Johann Baptist Bart(h)olotti**³⁴ (oder einer seiner Vorfahren) über die Steiermark und Krain in das Erzherzogtum Österreich. Seine beiden Söhne **Johann Paul** (Kaiserlich-königlicher Rat, Tranksteuer-, Tag- und Salzgefäll-Administrator in Böhmen, verstarb – ledig – 1686) und **Carl** (Herr zu Haidersfelden und Feste Murr, Hofkammer-Rat, verheiratet mit **Anna Magdalena von Peverelli**,³⁵ verstarb 1698) wurden nach WISGRILL/ODELGA 1636 in den Adelsstand,³⁶ 1653 in den Reichsritterstand erhoben, verbunden mit dem Namenszusatz „von Part(h)enfeld“.

Zu einem **Barthalotti** und **Johann Anton Losy d.Ä.** gibt es einen interessanten Eintrag im Wiener Hofkammerarchiv aus dem Jahre 1651. Dort heißt es:

³⁰ KNESCHKE, E.H. (Hrsg.): a.a.O., Bd. VII, Leipzig 1930, S. 234.

³¹ Siehe „Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland. Herausgegeben von einigen deutschen Edelleuten“, Bd. 3, Regensburg 1865, S. 167 sowie KNESCHKE, E.H. u.a. (Hrsg.): a.a.O., Bd. 8, Leipzig 1930, S. 176.

³² Siehe SIEPMACHER's Wappenbuch Bd. 22: Die Wappen des Bayerischen Adels. Teil: Abgestorbene Bayerische Geschlechter, Neustadt an der Aisch 1971, S. 14.

³³ Es dürfte sich bei „Pleisteiner (von Pleisten)“ um die Mitte des 16. Jahrhundert ausgestorbene Familie „Waldow zu Waldau, Pleystein und Waldthurn“ handeln. Siehe ZEDLITZ-NEUKIRCH, Leopold: Neues preussisches Adels-Lexicon: oder genealogische und diplomatische Nachrichten..., Band 4, Leipzig 1837, S. 307.

³⁴ Auch Giovanni Battista Bartolotti (?1590 - ?1624). Schreibweisen: Bartolotti, Bartelodi, Bärteolotti, Barthalotti, Bartoloti, Bartolotti, Borteloti, Bortelotti. Inhaltlich siehe WISGRILL, Franz Karl/ODELGA, Karl von: Schauplatz des landsässigen nieder-österreichischen Adels vom Herren- und Ritterstande von dem XI. Jahrhundert an, bis auf jetzige Zeiten. Abgefasset von Franz Karl Wißgrill, k.h. Hof-Sekretär, Bd. 1, Wien 1794, S. 303 ff.

³⁵ Peverelli, oberitalienische Händlerfamilie aus Chiavenna. Nicht klären habe ich können, ob Anna Magdalena eine Nachfahrin von Gabriel Peverelli war, der als kaiserlicher Generalkriegszahlmeister belegt ist. Er verstarb 1652. Siehe u.a. CSENDES, Peter/OPLL, Friedrich: Wien: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert), Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2003, S. 212.

³⁶ Siehe SIEPMACHER's Wappenbuch Bd. 26, a.a.O., S. 22 f. Siehe auch den Eintrag bei KNESCHKE, E.H. u.a. (Hrsg.): a.a.O., Bd. I, S. 209 f.

„R. fol. 573 Kays. bevell an die deputierte in Böheimb den Herrn Losy und Barthalotti von eingang negst khomenden 1652 Jahrs für das Khay. Cammerdepotat Monathlichen 2000 fl. zu erlegen auch benebens und ausserdenen noch absonderlichen auch die Monathlichen 603 fl. zuer bezahlung des viertel abzugs für die Khays. Hoff musica under aussen und also in beiden Posten zusamben iedes Monath 2603 fl. ins Hoffzahlamt abzuführen (Geschäfttel an Hoffzahlmeister).“³⁷

Den kaiserlichen Befehl lese ich so, dass **Losy d.Ä.** und **Barthalotti** ab 1652 verpflichtet waren, monatlich für einen Teil der Kosten des Unterhalts der Hofkapelle aufzukommen. Dieser Teil der auf das Hofzahlamt zulaufenden Einnahmen war also unmittelbar zweckgebunden in der Verwendung. Ob nun als spezielle Zahlungs-Verpflichtung oder Zahlung aus Neigung: es bestand eine Beziehung zur Musik.

Aufgrund des ausdrücklichen Hinweises auf Böhmen ist als Gemeinter **Johann Paul von B.** in Betracht zu ziehen: Tranksteuer-, Taz- und Salzgefällen-Administrator in Böhmen. Die Tochter (**Maria Anna Josepha**, geb. nach 1666) seines Neffen **Johann Carl Freyherr Bartholotti von Partenfeld** (Hofkammer-Rat, früher Hofkriegszahlmeister, „begütert sich in Böhmen“³⁸) war verheiratet mit **Franz Anton Graf von Pachta, Freyherrn von Rayhofen** (verstorben: 1730 in Wien). Dieser war Sohn von **Johann Anton Pachta von Rayhofen** (1669 - 1717) und **Josefa Losy von Losin/mthal**, Schwester von **Johann Anton Graf Losy d.J.**³⁹

Diese Zusammenhänge unter Bezugnahme auf die gemeinsame Verpflichtung der Deputierten **Losy** und **Barthalotti** aus dem Jahre 1651 lassen vermuten, dass es ausgehend von der Senioren-Generation enge Beziehungen zwischen den Familien gab. Ob aber ein **Bart(h)olotti von Part(h)enfeld** ⁴⁰ Laute spielte und komponierte, ist bislang nicht bekannt. Ebenso bleibt offen, warum der Name dann bei Ausweisung des Komponisten verändert wurde. Ein Spaß? Eine gezielte Täuschung?⁴¹ Und was hat es mit dem Namensteil „Bleystein“ auf sich? Einen offenkundigen Bezug zwischen einem **Bart(h)olotti** und Bleystein (Ort bzw. Herrschaft) habe ich jedenfalls nicht entdecken können.

³⁷ Zitiert nach NETTL, Paul: Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1636 - 1680, Teil II, StMw (Studien zur Musikwissenschaft) 17, Wien 1930, S. 96.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Siehe auch weiter unten zu „Wunschwitz“.

⁴⁰ Es sind ferner die weiteren Neffen zu nennen: Johann Paul (Hofkammer-Rat, „hatte viele Güter“), Johann Baptist (Hofkammer-Rat, Salzobmann in Salzburg, sonst bekannter Aufenthalt/Besitz: Alt- und Neulengbach/Niederösterreich), Johann Horaz (Honoratius) (Reichshofrat, keine weiteren Angaben zum Aufenthaltsort) und Johann Joseph (keine weiteren Angaben zu Tätigkeiten und Aufenthaltsort). Siehe SIEPMACHER's Wappenbuch Bd. 26: a.a.O., S. 23.

⁴¹ Siehe dazu weiter unten.

2.1.3 J.B.B.: eine Person aus dem Ort Pleystein?

Stammte ein **J.B.B.** aus P(B)ley(i)stein⁴² und hielt sich temporärer in Prag auf? Pleystein (Oberpfälzer Landkreis Neustadt an der Waldnaab), bis heute bekannt für seinen Felsen (Rosenquarz und andere Mineralien) im Zentrum der Stadt, auf dem sich bis 1760 ein Burganlage befand (1902 Bau einer neubarocken Kirche an deren Stelle), lag bis 1612 an der zentralen Handelsverbindung zwischen Prag und Nürnberg. Danach wurde die Route geändert. Die Stadt war Bestandteil der Herrschaft Pleystein. Geprägt ist die Geschichte von Herrschaft und Stadt Pleystein durch wechselnde Besitzverhältnisse und damit verbundene Streitigkeiten:

1418 vom Eigentümer **Johann III. Landgraf von Leuchtenberg** (? - 1458) an den Kurfürsten der Pfalz nach vorheriger Verpfändung verkauft, 1623 von Kaiser **Ferdinand II.** (1578 - 1637) als verwirktes Lehen eingezogen und an Bayern gegeben. Von dort 1626 an Pfalz-Neuburg verkauft, 1742/1745 von **Maria Theresia**, Kaiserin, eingezogen und als Lehen an **Philipp Ludwig Graf von Sinzendorf** vergeben.⁴³ Es bestanden also prinzipielle Beziehungen zwischen Pleystein (Stadt: Verkehrsweg; Herrschaft: Besitz-/Lehensverhältnisse) und Prag, aber auch Wien (Hauptstadt des Reiches; Kaiser zugleich König von Böhmen).

Bemerkenswert ferner: die Familie **Lobkowicz** hatte unmittelbar an die Herrschaft Pleystein angrenzende Besitzungen. Hierzu zählten: die Herrschaft Neustadt mit der Stadt Neustadt an der Waldnaab und die Herrschaft Waldthurn. Die letztgenannte Herrschaft war 1656 vom Kaiser an **Wenzel Eusebius von Lobkowicz**, Herzog von Sagan (1609–1677), verkauft worden.

Dessen Frau (Heirat: 1653) **Augusta Sophie Pfalzgräfin von Sulzbach** (1624 - 1682) hielt sich überwiegend in Neustadt an der Waldnaab auf.⁴⁴ Vor dem Erwerb der Herrschaft Waldthurn hatte **Lobkowicz** entweder Pleystein 1653 in Besitz oder daran Interesse bekundet.⁴⁵ 1737 befindet sich die Herrschaft Pleystein sogar im Besitz der **Fürstin Lobkowicz**. Bei der **Fürstin Lobkowicz** könnte es sich um **Anna Maria Wilhelmine von Althann** (1703 – 1754), zum fraglichen Zeitpunkt Witwe von **Philipp Hyazinth Fürst von L.** (1680-1734), oder **Maria Louise von Schwarzenberg** (1689-1739), Witwe von **Ferdinand August Fürst von L.** (1655-1715), handeln. In beiden Fällen ist ein Bezug zur Laute gegeben: das Lautenspiel von **Anna Maria Wilhelmine von Althann** wurde gerühmt.⁴⁶

⁴² Recht herzlich möchte ich der Stadt Pleystein für die Unterstützung bei den Recherchen danken. Insbesondere ist zu nennen: Frau Irene Bock, Tourismusbüro Pleystein.

⁴³ Siehe die ausführlichen Darstellungen bei POBLOTZKI, S.: Geschichte der Stadt und Herrschaft Pleystein, Pleystein 1967. Der Besitz dieses Lehens muss finanziell attraktiv gewesen sein. Es gehörten 1649 u.a. dazu: die Stadt Pleystein, 28 Dörfer, 8 Kirchen, 102 Höfe, 64 Güter, 10 Mühlen, 5000 Tagwerk Wald, 400 Untertanen. Verkaufswert: 125 405 fl. (entspricht etwa dem seinerzeitigen Wert von 4.200 Reitpferden. Siehe dazu http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_3728.html).

⁴⁴ Siehe u.a. <http://www.lobkowitz.de>.

⁴⁵ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 44.

⁴⁶ Siehe dazu: TREDER, M.: Ein irdisches Vergnügen in der Barocklaute, Bd. I, Anmerkung 119, TREE-Edition 2010, S. 34 f.

Vom Haus **Lobkowicz** wurde die Herrschaft dann gegen 36.000 fl an den Reichskanzler **Graf von Sinzendorf** verkauft – ohne kaiserliche Genehmigung.⁴⁷

Denkbar also ist, dass eine Person namens **Johann Berthold Bernhard** aus der Stadt oder der Herrschaft Pleystein sich in Prag aufhielt und dort die Stücke komponierte: *Pleystein* als Namenszusatz, mit dem eine Person über ihre geografische Herkunft charakterisiert wird, aber ggf. auch als Eigenname.⁴⁸

Es gibt für eine solche Annahme Anhaltspunkte:

- Eine Familie *Bernhard* ist bereits 1516 in Pleystein nachgewiesen.⁴⁹ Ein **Bastian Bernhard** ist 1578 als Bürger,⁵⁰ 1585 mit dem Beruf Förster belegt,⁵¹ ein **Hans Bernhard** in der Strafliste aus dem Jahr 1587 als Geschädigter erwähnt⁵², ein (anderer ?) **Hans Bernhard** 1635 als Besitzer der Post-Herberge.⁵³ 1637 wird festgehalten, **Hans Bernhardt** (möglicher Weise der vorgenannte Besitzer der Post-Herberge) seien zwei Häuser abgebrannt.⁵⁴ Vermutlich ist es auch dieser **Hans Bernhardt**, der zu einer Kommission Pleysteiner Bürger gehörte, die 1638 den Wert des Burggutes zu taxieren hatte.⁵⁵
- Eine Familie *Berthold* ist ebenfalls in der Stadt Pleystein nachgewiesen: am 17. Januar 1657 nahm an den Erbhuldigungen für den Kurfürsten ein **Michael Berthold** teil,⁵⁶ 1746 wurde ein Mitglied der Familie **Berthold** zum Bürgermeister gewählt,⁵⁷ was als Indikator für eine feste Verankerung der Familie in die Gemeinde gewertet werden kann.

Ferner gibt es über die jeweiligen Eigentumsverhältnisse der Herrschaft Pleystein (Lehen) unmittelbare persönliche Bezüge nach Prag und zum Kaiserhof in Wien incl. zum lautenistischen Umfeld bei Hofe. Für den in diesem Zusammenhang relevanten Zeitraum:

⁴⁷ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 60.

⁴⁸ Bleistein ist ein auch heute noch gebräuchlicher Eigenname. Bei meinen Recherchen bin ich auch auf einen aus Bayern stammenden Abraham Bleistein (Blystone), geboren zwischen 1722 - 1728, gestoßen, der in die Neue Welt auswanderte und dort eine über die Generationen weit verzweigte Familie gründete. Siehe: <http://www.famgen.net/blystone/fam00399.htm>.

⁴⁹ Musterungsliste vom 02.11.1516. Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 18.

⁵⁰ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 85.

⁵¹ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 31.

⁵² „... Martin Hermanns Weib, weil sie des Hansen Bernhard Zaun zerhauen und weggetragen 1 fl.“. In: POBLOTZKI, S.: Geschichte der Herrschaft, der Stadt und der Pfarrei Pleystein, Stadt Pleystein 1980, S. 117.

⁵³ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 135.

⁵⁴ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 42.

⁵⁵ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1980, S. 336.

⁵⁶ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 46.

⁵⁷ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1980, S. 61.

- 1686 wurden Stadt und Herrschaft Pleystein vom Kurfürsten an **Matthias (Gottfried) Freiherrn von Wunschwitz** (Prag Feb. 1632 – 1695) verpfändet.⁵⁸ **Wunschwitz** (böhmischer Adliger, Familie ursprünglich aus der Lausitz kommend) war verheiratet mit **Anna Felicina Pachta von Rayhoven** (1648 – 1718), deren Bruder **Johann Anton** (1669 – 1717) mit **Josefa Losy von Losyn/mthal**, Schwester des bekannten **Losy jr.**, verheiratet war.⁵⁹ Der kunstsinnige **Wunschwitz**⁶⁰ (Kaiserl. Kämmerer, Hof-Lehn-Rechtsbeisitzer, Kreis-Hauptmann des Pilsener-Kreises in Böhmen, designerter Reichs-Hof-Rat)⁶¹ hatte sich 1688 in Pleystein ein Haus neben der Pfarrkirche bauen lassen. Dieses hat er mit seiner Frau zusammen zumindest auch zeitweise bewohnt.⁶² War **J.B.B.B. de Prage** ein „Bedienter zur Musik“⁶³ der **Wunschwitz** in Pleystein oder in Prag? Oder war der Bezug zur Herrschaft Pleystein nur Teil einer sprachlichen Spielerei mit Namen und ggf. Beziehungen bzw. Bezügen, entstanden im (weiteren) familiären Umfeld: **Franz Anton**, ein Sohn aus der Ehe **Johann Anton Pachta von Rayhoven/ Josefa Losy von Losyn/mthal**, war seit 1723 verheiratet mit **Maria Anna Josepha Bartholotti Freyin von Partefeld** (siehe vorstehend).

2.1.4 J.B.B.B de Prage: keine reale Person?

Handelt es sich bei **J.B.B.B. de Prage** um ein Pseudonym, gar einen Spaß, wie schon vorstehend angedeutet? Bilden Name und Titel zusammen eine Anspielung? „*Adieu de la maitresse*“: „Lebe wohl, Meisterin“ oder „Lebe wohl, Mätresse/Geliebte“. Handelt es sich hier um das Abschiedslied eines Adligen für seine Geliebte - oder wird solches durch den so präzise angegebenen Namen des (vermeintlichen) Komponisten nur vorgegaukelt? Warum sollte am Kaiserhof in Wien⁶⁴ nicht auch intellektuell vermittelt der Musik gescherzt worden sein?

⁵⁸ Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 49. Mathias von Wunschwitz wurde 1661 in den „alten Ritterstand“ erhoben, 1675 in den Herrenstand. Siehe DOERR, August von: Der Adel der böhmischen Kronländer. Ein Verzeichniss derjenigen Wappenbriefe und Adelsdiplome welche in den böhmischen Saalbüchern des Adelsarchivs im K.K. Ministerium des Innern in Wien eingetragen sind, Prag 1900, S. 144 und S. 160.

⁵⁹ Siehe SIEPMACHER' s Wappenbuch Bd. 30: a.a.O., S. 155.

⁶⁰ Wunschwitz beschäftigte den Bildbauer Prokop (Brokoff) (1652 ? - 1718) 2 Jahre lang auf seinem Anwesen Ronsberg (Königreich Böhmen, etwa 7 km zur heutigen tschechisch-deutschen Grenze gelegen und ca. 40 km entfernt von Pleystein) und stiftete 1683 die von diesem geschaffene St. Johannes-Nepomuk-Statue auf der Prager Karls-Brücke.

⁶¹ Siehe Genealogisch-Historische Nachrichten von den Allerneuesten Begebenheiten, welche sich an den Europäischen Höfen zutragen, worinn zugleich Vieler Standes=Personen und anderer Berühmter Leute Lebens=Beschreibungen vorkommen, als eine Fortsetzung des Genealog. Histor. Archivarii. Der L. Theil, Leipzig 1743. Verlegt Johann Samuel Heinsius, S. 83.

⁶² Siehe POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S. 50 f.

⁶³ Bei Ernst BÜCKEN heißt es: „Man kann es wahrlich den deutschen Musikern nicht verdenken, wenn sie mit sehr gemischten Gefühlen auf die von aller Welt verhätschelten fremden Kollegen schauten. Sie, die sich durchweg in der Doppelbesetzung als Musiker und Lakai, als ‘Bediente zu Musik’ befanden“ (S. 6 f.). Zum einen stimmt diese Verallgemeinerung der Doppelbesetzung nicht, zum anderen scheint es sich bei dem Stichwort ‘Bediente zu Musik’ um ein Zitat oder eine Anlehnung zu handeln, wofür leider keine Quelle bzw. der Bezug angegeben wird. Es bleibt offen, auf welcher Grundlage diese Kategorisierung erfolgte. BÜCKEN, E.: Die Musik des Rokoko und der Klassik, 2. Auflage, Wiesbaden 1979.

⁶⁴ HUSS, Frank: Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II., Gernsbach 2008.

Johann, Berthold und Bernhard sind keine außergewöhnlichen Vornamen, der Ort Pleystein (bzw. das Lehen= die Herrschaft) dürfte zumindest in adligen Kreisen in Prag, aber auch in Wien bekannt gewesen sein. Bekannt mag auch (noch?) die Familie „von Prag“ gewesen sein. Wird über Titel und angegebenen Namen auf den Verlust oder die Unerreichbarkeit des Lehens Pleystein angespielt? Mitglieder des Hofstaates, sogar aus dem unmittelbaren Machtzentrum um Kaiser/Kaiserin heraus, waren an den Auseinandersetzungen um das Lehen über Generationen beteiligt (z.B. die Familie **Lobkowitz**)⁶⁵.

Und diese Auseinandersetzungen beschäftigten ganz offenkundig sogar den Kaiser (z.B. **Ferdinand III.**, der das Lehen um 1650 an den **Grafen Khevenhüller**⁶⁶ – geben wollte), später dann auch die Kaiserin **Maria Theresia**, die Pleystein als böhmisches Lehen einzog und **Philipp Ludwig Graf von Sinzendorf** übergab.⁶⁷

2.1.5 Zwischenfazit

Es bleibt derzeit (weiterhin) offen, wer oder was hinter **Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage** steht: ein Bürgerlicher, ein Adliger, gar keine reale Person? Bisläng ist lediglich das Stück „*Adieu de la maitresse de Monsieur Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage*“ ihm zugeschrieben bzw. zuzuschreiben aufgrund der Namensnennung im Titel. Ob die folgenden Stücke (La Double, Autrement) ebenfalls aus seiner Feder stammen, ist ungewiss, doch nicht prinzipiell auszuschließen. Ein „*La Double*“ gibt es jeweils auch zu anderen Stücken im MS AUS-LHD 243: „Double“ könnten Ausführungen sein, die der Schreiber für sich, einen Auftraggeber oder auch einen Schüler notiert hat. Es ist möglich, dass die Kompositionen von einer Person mit höfischem Bezug stammen, aber nicht belegbar. Den Komponisten als „Prager Lautenisten“ zu bezeichnen, wie durch A. KOCZIRZ geschehen, ist gewagt. Die Annahme beruht vermutlich auf dem Zusatz „de Prage“, der aber nicht - siehe oben - eindeutig zu interpretieren ist.

⁶⁵ Siehe dazu insbesondere auch die Hinweise bei POBLOTZKI, S.: a.a.O., Pleystein 1967, S.44.

⁶⁶ Siehe KNESCHKE, E.H.: a.a.O., Bd. V, Leipzig 1930, S. 90 f.

⁶⁷ Siehe HOHN, Karl Friedrich: Der Regenkreis Königreichs Bayern geographisch und statistisch beschrieben vom Prof. Dr. Karl Fr. Hohn, Stuttgart/Tübingen 1830, S. 242.

2.2 Gautier („de Vienne“)

Musiker namens **Gautier**, **Gautier** oder **Gauthier** gab es mehrere.⁶⁸ Als Lautenisten, zur Unterscheidung schon ihrerzeit mit geografischen Namenszusätzen versehen, sind zu erwähnen: **Pierre**, auch genannt „Gautier d’Orleans“ oder „Gautier de Rome“ (1599 – nach 1638), die Cousins **Ennemond**, genannt „le Vieux“, „de Vienne“, „de Lyon“ bzw. „Sieur de Nèves“ (ca. 1575 - 1651) und **Denis**, genannt „Gautier de Paris“ oder „Jeune Gautier“ (1597 oder 1603 – 1672) sowie **Jacques** (Gauterius, Gouterus, Goutier), genannt „Gautier d’Angleterre“ (ca. 1600 - ??). Ohne Hinweis darauf, dass es mehrere Lautenisten namens **Gautier** (in unterschiedlicher Schreibweise) gab, erwähnt BARON lediglich einen „Gautier“ in der Aufzählung der Komponisten, die nach ihrem „französischen Geschmack“ komponiert haben⁶⁹ In der ihm eigenen Art, all das, was er nicht für gut heißt zu bespötteln oder sogar herabzuwürdigen, haben die „Frantzösischen M a i t r e s“ hinsichtlich der Laute „eben nicht viel besonders præstirt“.⁷⁰ Zu „Gautier“ heißt es lediglich, dass man ihn für einen der ältesten französischen Meister hält, „doch hat er schon seine Sachen auf die heutige Laute gesetzt“⁷¹ (i.e.: in d-moll-Stimmung).

Der Titel „*Sarabande Espagnol de Monsieur Gautier d’ Vienne*“ im MS AUS-LHD 243 weist auf **Ennemond Gautier** als Komponisten.⁷² Dass es sich bei der „*Sarabande ...*“ um Musik handelt, die von **E. Gautier** komponiert worden sein könnte, legen Titel wie Qualität im Vergleich mit anderen ihm zugeschriebenen Stücken nahe.

⁶⁸ Die verwandtschaftlichen Beziehungen untereinander sind noch nicht vollständig erschlossen. Siehe zu Musikern und Komponisten dieser Namen im Überblick insbesondere die Einträge in MGG Bd. 7, Kassel et al. 2002 sowie in SADIE/Stanley/TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (NEW GROVE), Vol. 9, 2001, S. 578 ff.

⁶⁹ BARON, E.G.: a.a.O., S. 3. Genannt werden an dieser Stelle ferner: Mouton, Gallot, Gautier, St. Luc, Philipp, Franz le Sage de Richée. „Philipp, (!) Franz le Sage de Richée“ diese Aufzählung, mit der ein Lautenist mit Zunamen „Philipp“ geschaffen wird, mag ein Fehler des Setzers, kann aber auch ein Irrtum des nicht immer wohl informierten Autors sein. Dessen ungeachtet: möglicherweise handelt es sich bei Philipp Franz le Sage de Richee um ein Pseudonym. Schon Hans NEEMANN formulierte in seinem 1939 veröffentlichten Aufsatz „Die Lautenistenfamilie Weiß“ (Archiv für Musikwissenschaft, Jhg. 4, Heft 2, S. 157 ff.) die Hypothese, es könne sich bei „P.F.L.d.R.“ um das Pseudonym für ein Mitglied der Lautenisten-Familie Weiß handeln (S. 160). Emil VOGL gibt in seinem Aufsatz „Johann Anton Losy: Lutenist of Prague“ zwar an: „The eldest, Johann Kasper (Kropfganss; Ergänzung von Verfasser), was a student of Philipp Franz Le Sage de Richee, one of the French emigrants mentioned above“ (Journal of the Lute Society of America, Vol. XIII, (1980) S. 61, doch findet sich in der von ihm ausgewiesenen Quelle für diese Aussage (HOFFMANN, Carl Julius Adolf: *Die Tonkünstler Schesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830; enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen ...*, Breslau 1830) leider kein entsprechender Beleg oder Hinweis.

⁷⁰ BARON, E.G.: a.a.O., S. 84 f. Dabei schert er alle von ihm als Franzosen identifizierte Komponisten über einen Kamm: „Was nun derer Frantzosen ihre Art überhaupt anbelangt, so brechen sie so starck mit gar zuoffter Verwechselung die Stimmen, daß man wohl gar die Melodie nicht kennt, und ist wenig wie schon gedacht c a n t a b i l e zu finden; zumahlen auch bey ihnen auf der Laute vor eine große Zierde gehalten wird, die A c c o r t e nach Art der Cithar und der rechten Hand zurück zu streifen, und ein bständiges Hüpfffen bey ihnen Geist und Leben geben muss. Auch haben diese o b s e r v i r t , daß sie vor eine D e l i c a t e s s e halten, wenig die starcken Bässe zu gebrauchen, wovor sie lieber die Mittel=Stimmen nehmen, von denen einfältigen M e l o d i e n die mir oft zu Ohen kommen, nichts zu gedencken. Doch findet man noch einige wenige, welche zimlich wohlgesetzt seyn. Bey so bestalten Sachen hat Herr Matheson vollkommen recht, wenn er über das Weg-Kratzen der A l l e m a n d e n noch Parisischer Art satyrisirt ...“ (S. 87).

⁷¹ BARON, E.G.: a.a.O., S. 85.

⁷² Ausgabe der bis dahin bekannten Stücke: *Œuvres du Vieux Gautier*, hrsg. von SOURIS, A./ROLLIN, Monique: Paris 1980.

Einen definitiven Beleg gibt es allerdings nicht. Konkordanzen sind für dieses Stück bislang nicht bekannt, doch gibt es Ähnlichkeiten bei Titeln: „*Sarabande L'espagnole*“ im MS PL-Lw 1985, f. 20r (in d-moll) sowie eine **E. Gaultier** oder **Du But** (Dubut)⁷³ zugeordnete Sarabande „*L'Espanolette*“ in A-Dur mit Fassungen im MS A-ETgoëss I, f. 83 v sowie im MS GB – Ob617, S. 136.

Es darf davon ausgegangen werden, dass der Namenszusatz „*d' Vienne*“ als Unterscheidungsmerkmal sich auf die Stadt bei Lyon bezieht, in deren Nähe **E. Gaultier** geboren worden sein soll.⁷⁴ Durchaus vorstellbar aber ist auch, dass der Namenszusatz – den Komponisten vereinnahmend - als Bezug zu Wien gelesen wird, obwohl es keinen Beleg dafür gibt, dass **E. Gaultier** sich jemals in dieser Stadt aufgehalten hat.

Den bisherigen Forschungsergebnissen folgend, war **E. Gaultier** mit prägend für die stilistische Entwicklung der Lautenmusik und der ihr eigenen Lautensprache in Frankreich, wie er auch an der Entwicklung der Stimmung der Laute vom "vieil ton"⁷⁵ hin zum "nouvel accord ordinaire" in der für die Barocklaute heute typischen Grund-Stimmung in einem d-moll-Akkord (Spielchöre: A - d - f - a - d' - f') aktiv mitwirkte.⁷⁶

E. Gaultier gilt dabei auch als Erfinder des „ton de la Chèvre“ (Stimmung der Spielchöre: A - d - f# - a - d' - f#'). Genau diese Stimmung der Spielchöre erfordern alle Stücke des MS AUS-LHD 243, wobei die Bass-Töne dann auf D-Dur ausgerichtet sind.

Das umfangreiche Œuvre, das **E. Gaultier** zugeschrieben wird (es gibt teilweise Zuschreibungsprobleme zwischen ihm und seinem Cousin **Denis**), ist in ca. 65 Manuskripten mit einer Verbreitung quer durch Europa sowie in dem von seinem Cousin **Denis** begonnen, nach dessen Tod von der Witwe und **M. de Montarcis** fertiggestellten Druck „*Livre de tablature ... de Mr. Gaultier Sr. de Nève et de Mr. Gaultier son cousin*“ (1672) dokumentiert. Zu den besonders bekannten und weit verbreiteten Stücken zählen das „*Tombeau des Mezangeau*“, die musikalische Würdigung des Komponisten und Lautenisten **René Mézangeau** (ca. 1568 – 1638)⁷⁷, der möglicherweise Lehrer von **E. Gaultier** war, „*L'Immortelle*“, „*La belle Homicide*“, „*Le Canon*“ und „*La poste*“.

⁷³ Siehe ROLLIN, M.: Dubut, . In: MGG Bd. 5, Kassel et al. 2001, Sp. 1486 ff. Es wird – wenn überhaupt - wohl dem Vater Pierre (ca. 1600 – 1679), nicht dem Sohn gleichen Namens (ca. 1643 – 1700) das Stück zuzuordnen sein. Musik von Dubut in: Œuvres de Dubut, hrsg. von VACCARO, Jean-Michel, Paris 1999.

⁷⁴ Die folgenden Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders angegeben oder ausdrücklich über ein Zitat aus den Texten oder anderweitige Quellen ausgewiesen, auf die Ausführungen zu E. Gaultier im MGG sowie NEW GROVE. Dort: DOHRMANN, Christoph: Gaultier, Ennemond. In: MGG Bd. 7, a.a.O., Sp. 622 ff.; ROLLIN, M.: Gaultier, Ennemond. In: NEW GROVE Vol. 9, a.a.O., S. 578.

⁷⁵ Gebräuchliche Stimmungen für die Laute waren dabei die in a (A - d - g - h - e' - a') bzw. g (G - c - f - a - d' - g').

⁷⁶ Siehe zu dieser Entwicklung die ausführlichen Darstellungen von Andreas SCHLEGL und François-Pierre GOY unter <http://www.accordsnouveaux.ch>.

⁷⁷ Siehe MEYER, Chr. (ROLLIN, M.): Mesangeau, ... In: MGG Bd. 12, Kassel et al. 2004, Sp. 54. Die Kompositionen siehe in: Œuvres de René Mesangeau. Édition et transcription par André SOURIS. Étude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN, Paris 1971.

Ennemond Gaultier scheint formal nie in Primär-Funktion als Lautenist in fester Anstellung tätig gewesen zu sein: er diente der **Herzogin von Montmorency**⁷⁸ als Page, bevor er bei **Maria de' Medici** (1575 - 1642), Gattin von **König Henry IV.** (1553 - 1610), von 1600 bis 1631 (Beginn ihres Exils) die Tätigkeit als „valet de chambre“ (Kammerdiener) übernahm.

Möglicherweise bekleidete **E. Gaultier** eine Funktion, die Ernst BÜCKEN in seinem Buch „Die Musik des Rokoko und der Klassik 1928“⁷⁹ mit der verallgemeinernden Kategorie „Bedienter zur Musik“ etwa 100 Jahre später für Musiker in Deutschland gemeint hat: als Musiker und Komponist herausragend, nicht aber dafür primär ausgewiesen beschäftigt und besoldet.⁸⁰

Aus der Vertrauensstellung als Kammerdiener der Königin mit hervorragenden lautenistischen Fähigkeiten mag **Ennemond Gaultier** auch nach England entsandt worden sein, um dem englischen Königspaar **König Charles I.** von England, Schottland und Irland und der **Königin Henrietta Maria**, einer geborenen Prinzessin von Frankreich, 1630 anlässlich der Geburt des Sohnes **Charles** (späterer **König Charles II.**, † 1685) aufzuspielen: eine musikalische Empfehlung von Königspaar zu Königspaar. So heißt es in „Mary Burwell' s lute tutor (Instruction Book for the Lute)“:⁸¹ „The old Gaultier was sent into England by his good mistress, ..., to testify to the king und queen the joy that she took for the birth of the Prince of Wales, Charles the Second, now King of England“.⁸²

⁷⁸ Zeitlich kommt nur Louise de Budos (1575–1598), erste Frau von Henri I. de Montmorency (1534 – 1614), Herzog von Montmorency, in Betracht.

⁷⁹ Siehe Anmerkung 63.

⁸⁰ Ohne alle Facetten der Gründe für die Beschäftigung von „Bedienten zur Musik“ an dieser Stelle ausloten zu wollen: materielle Gründe, Fragen der Auslastung in Einzelfunktion und Verfügbarkeit der Person dürften eine Rolle gespielt haben.

⁸¹ Übertragung des Originals: DART, Thurston: Miss Mary Burwell' s Instruction Book for the Lute. In: The Galpin Society Journal, Vol. 11, Mai 1958, S. 3 ff. Wahrscheinlich zwischen 1668 und 1671 schrieb Mary Burwell, Tochter von Elizabeth, geb. Derehaugh, und Sir Jeffrey Burwell of Rougham, im Alter zwischen 14 und 17 Jahren ein um 1650 entstandenes Unterrichtswerk (oder gesammelte Notizen) ihres Lautenlehrers (vermutlich John Rogers, verstorben 1676, bekannt als Musiker der „French lute“) ab. Das Manuskript umfasst, in 16 Kapitel unterteilt, das inhaltliche Spektrum von Aussagen zur Geschichte des Instruments über ganz praktische Hinweise zur Behandlung (sauber halten, immer genügend Saiten auf Lager haben), Empfehlungen zur Beachtung bei Kauf eines Instruments, zum Stimmen (11- bzw. 12-chöriges Instrument, offene d-moll-Stimmung sowie Angabe einer Reihe davon abweichender Stimmungen, Grundlage: relative, dem jeweiligen Instrument angepasste Tonhöhe) und seiner Haltung. Hinzu kommen Aussagen zum Fingersatz (linke Hand) und der Anschlagstechniken (rechte Hand), Erklärung der Tabulatur und der Ornamentierung bis hin zu Fragen der musikalischen Interpretation. Auch einige verdeutlichende Skizzen sind enthalten. Fehler, die Mary B. beim Abschreiben unterlaufen sind, wurden von einer anderen Hand (vermutlich die des Lautenlehrers) korrigiert. Von dieser Hand stammen auch die enthaltenen Beispielstücke der Komponisten Du But, Pinel, Vincent, the Marquis de Mortmar, Ennemond und Jacques Gaultier.

⁸² DART, Th.: a.a.O., S. 13. DOHRMANN schreibt in seinem MGG-Beitrag zu E. Gaultier lediglich, dieser sei „wenigstens einmal“ nach England gereist, „wahrscheinlich ... zur Feier der Geburt Karl II. Dort spielte er vor dem Königspaar und wurde beschenkt. Bereits vorher hatte er wohl vor dem Herzog von Buckingham (1592 – 1628) gespielt“. Siehe DOHRMANN, Chr.: a.a.O., Sp. 623. Das Konzert vor dem Herzog von Buckingham hat nach DART 1617 stattgefunden. Siehe DART, Th.: a.a.O., S. 13, Anmerkung 1.

Dass die Zusammenstellung im MS AUS-LHD 243 ein Stück von **Ennemonde Gaultier** enthält, kann mit der allgemeinen Wertschätzung dieses Komponisten zusammenhängen,⁸³ vielleicht ergänzend auch damit, dass die verwendete, bislang unbekannte Vorlage in der für die Sammlung präferierten Tonart mit der Stimmung im „ton de la Chèvre“ für die Spielchöre steht. Nicht auszuschließen ist, dass der der Unterscheidung zwischen den **Gaultiers** dienende Namenszusatz „de Vienne“, der sicherlich auf die geografische Herkunft Bezug nimmt, hier gegenüber anderen Charakterisierungen gewählt wurde, um einen Zusammenhang zu Wien herzustellen.

⁸³ Die Wertschätzung der Kompositionen von Ennemonde Gaultier sehe ich auch bestätigt in den entsprechenden Ausführungen in „Mary Burwell’s lute tutor“. Er wird dort als „king of he lute“ bezeichnet. Siehe die Wiedergabe bei DART, Th: a.a.O., S. 14.

2.3 Achatius/Achaz Casimir Huelse (Hültz)

Die Ausführungen zu **Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz/Hiltz** in Ernst Gottlieb BARONs „Untersuchung des Instruments der Laute ...“ hatten lange Zeit als alleiniger Bezugspunkt für Auskünfte zur Person zu gelten: Folgepublikationen griffen darauf zurück, darüber hinausgehende Recherchen unterblieben.⁸⁴ Danach war **Huelse** „Cammer-Diener bey hochgedachten Graffen Logi gewesen“,⁸⁵ komponierte und „suchte sein meistes Vergnügen darinnen in der composition allerhand affecten zu exprimiren, darinnen er auch so glücklich war, daß er alle Frantzosen in diesem Stück übertroffen ...“.⁸⁶ BARON charakterisiert **Huelse** als einen Menschen „von lustigen und ingeniösen Einfällen“, der „jedermannes Stimme und Rede so natürlich (hat) imitiren können, daß man solches nicht ohne große Verwunderung gehöret“⁸⁷ und im Alter an den Folgen eines Schlaganfalls litt.

Im Rahmen seiner Forschungsarbeiten über den Nürnberger Geigen- und Lautenmacher **Paul Casimir Hiltz** (zwischen 1618 und 1625 [1636 erste Erwähnung] - nach 1664 und vor 1708), Sohn von **Johann Casimir H.**, Hofrat der Kurfürstlichen Durchlaucht zu Brandenburg,⁸⁸ hat Klaus MARTIUS bereits 1989 aufgezeigt,⁸⁹ dass dieser Vater von dem im Ehebuch als Musiker ausgewiesenen **Achatius Casimir Huelse** (1658 Nürnberg – 1723 Nürnberg) war und möglicher Weise identisch mit der bei BARON als „Cammer-Diener“ erwähnten Person gleichen Namens sein könnte.⁹⁰ Die Ergebnisse der aktuellen Erkenntnisse über **Achatius Casimir H.** zusammengefasst: getauft 18.1.1658 Nürnberg – begraben 25. 6. 1723 Nürnberg, ehemals Grab Nr. 2045 auf dem Johannisfriedhof.

⁸⁴ Siehe z.B. die Einträge bei WALTHER, Johann Gottfried: Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek, Leipzig 1732. Reprint herausgegeben von Richard Schaal, Kassel/Basel 1953, S. 320 (Bezug: BARON), bei DLABACŹ, Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Bd. 1, Prag 1815, Reprint Hildesheim/New York 1973, Spalte 673 (Bezug: BARON und WALTHER) bei EITNER, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 2, Leipzig 1900; Bd. 3, Leipzig 1900, Bd. 8, Leipzig 1902, S. 222 (ohne Bezug: „... ein in der 2ten Hälfte des 17. Jhs. zu Nürnberg lebender Musiker, von dem im Arnschwanger 1680 einige Lieder stehen“). Weitere Hinweise im folgenden Text.

⁸⁵ BARON, E.G.: a.a.O., S. 75.

⁸⁶ BARON, E.G.: a.a.O., S. 75. Ich lese diese Charakterisierung so, dass Huelse ein Meister der Verzierung und Interpretation war.

⁸⁷ BARON, E.G.: a.a.O., S. 75.

⁸⁸ Siehe auch LÜTGENDORFF, Willibald Leo Frh. v.: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ergänzungsband erstellt von Thomas DRESCHER, Tutzing 1990, S. 260 f.

⁸⁹ Siehe MARTIUS, Klaus: Vermehrte Nachrichten von Nürnberger Lauten- und Geigenmachern. In: Musik in Bayern Heft 38. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., Redaktion: Horst LEUCHTMANN, Tutzing 1989, S. 75 ff. Klaus MARTIUS sowie Dr. Josef FOCHT (Universität München, Bayerisches Musiker-Lexikon Online, Redaktion) und der Fachbibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel ist an dieser Stelle herzlich zu danken für die freundliche Unterstützung meiner Recherchen. Paul Hiltz hat vermutlich die Werkstatt des in Nürnberg tätigen Ernst Busch (ca. 1590 - 1648) übernommen und auch mit dessen Formen gearbeitet. Nur so lässt sich die genau Übereinstimmung der Umrisszeichnungen der den Genannten zugeschriebenen Streichinstrumente triftig erklären. Siehe dazu MARTIUS, Kl./SCHULZE, Kathrin: Ernst Busch und Paul Hiltz. Zwei Nürnberger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit. Untersuchungen zum Streichinstrumentenbau in Nürnberg. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1991, S. 145 ff.

⁹⁰ MARTIUS, Kl.: a.a.O., S. 84.

Heirat in Nürnberg 20.2.1688 mit **Anna Magdalena Kracau**.⁹¹ Spätestens ab 1688 (wieder?) in Nürnberg, seit 1703 Organist und Direktor des Musikchors auf der Frauenkirche. 1706 Bewerbung von Erlangen aus auf eine Stelle nach Coburg. Er wohnte am Zotenberg in Nürnberg. „Unbesungenes Begräbnis“,⁹² d. h. ohne Toten-/Seelenmesse, ein Begräbnis ohne Aufwand. Nicht geklärt sind bislang die möglichen verwandtschaftlichen Beziehungen der Familie **Hiltz/Huelse/ ...** zu Adelsfamilien namens **Hüls** und **Hülsen/Hülsen von Rathsberg**.⁹³

2.3.1 Wer profitierte von wem?

Der Beschreibung von BARON folgend, war **Huelse** (d.J.) als Kammer-Diener (Primärfunktion) bei **Johann Anton Graf Losy** (d.J.; 1645/50 - 1721) tätig. Es bestand demnach formal eine Diener – Herr –, also sozial asymmetrische Beziehung. In gegenläufige Richtungen interpretierbar ist die Formulierung von BARON, wer in dieser Beziehung von wem profitierte:

„Achatius Casimirus Huelse ist Cammer-Diener bey hochgedachten Graffen Logi gewesen, hat aber nach der Zeit in Nürnberg gelebet. Weilen er nun was rechtes bey ihm profitirt, hat ihm dieser Herr so hoch gehalten, daß er ihn, so offft er durch Nürnberg gereiset, zu sich holen lassen und beschencket“.⁹⁴

Möglicher Weise bekleidete **Huelse** – wie schon für **Ennemond Gaultier** in Erwägung gezogen - eine Funktion, die Ernst BÜCKEN in seinem Buch „Die Musik des Rokokos und der Klassik 1928“ mit der verallgemeinernden Kategorie „Bedienter zur Musik“ gemeint hat: als Musiker so gut, dass er unterrichten und/oder Kompositionen anregen konnte, nicht aber dafür primär ausgewiesen beschäftigt und besoldet wurde.

⁹¹ „Kracau“ kann auch als Hinweis auf die geografische Herkunft von Anna Magdalena gelesen werden, hier: Cracau in Sachsen-Anhalt, zerstört im 30-jährigen Krieg, oder Krakau in Polen. Für Krakau in Polen könnte sprechen, dass der Vater von A.C.H. bei Eheschließung als „gewesener Hauptmann des polnischen Königs Johann Kasimir“ (1609 in Krakau - 1672 in Nevers) bezeichnet wird. Siehe Eintrag zu Paul Casimir Hiltz (Hüls) bei GRIEB, Manfred H. (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon: bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, München 2007, Spalte 660.

⁹² Inhalte gemäß Eintrag zu Achatius Casimir Hiltz (Hültz) bei GRIEB, Manfred H. (Hrsg.): a.a.O., Sp. 660. Siehe ferner den Eintrag im Bayerischen Musiker-Lexikon online (BMLO): www.bmlo.lmu.de/h1514.

⁹³ Siehe Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland, herausgegeben von einigen deutschen Edelleuten, Bd. 2, Regensburg 1863, S. 197.

⁹⁴ BARON, E.G.: a.a.O., S. 75.

Eine Analogie gibt es für diese Form der Beschäftigung bei **Wolf Jakob Lauffensteiner** (1676 – 1754), ab 1712 Kammerdiener und Musiklehrer der bayerischen Prinzen (Söhne von Kurfürsten **Maximilian II. Emanuel von Bayern**, 1662 - 1726), später dann beim Kurfürsten in den Büchern geführt unter der Kategorie „Camerdiener, Instructores, Camer Portier und dergleichen Persohnen“.⁹⁵

Etwas anders liegt hingegen der Fall bei **Gabriel Matthias Frischauff** (vor 1675 - 1726), **Ferdinand Ignaz Hinterleithner** (1659 – 1710) und **Johann Georg Weichenberger** (1676 – 1740): sie hatten jeweils eine Anstellung bei der kaiserlichen Hofbuchhalterei in Wien, spielten Laute und komponierten; die kaiserliche Hofbuchhalterei als Unterbringungsmöglichkeit, da die Lautenistenstelle in der Hofmusikkapelle besetzt war?⁹⁶

Dass **Huelse** für die Laute komponierte, hält BARON fest und nimmt dabei auch noch eine Charakterisierung vor: „suchte sein meistes Vergnügen darinnen in der composition allerhand affecten zu exprimiren, darinnen er auch so glücklich war, daß er alle Frantzosen in diesem Stück übertroffen ...“⁹⁷

Kaum anzunehmen sein dürfte allerdings, dass **Losy** bei **Huelse** Anfangsunterricht auf der Laute erhielt: **Losy** war ca. 13 Jahre älter als **Huelse**. Seine Tätigkeit bei **Losy** dürfte vor 1688 zu datieren sein: von diesem Jahr an, in dem er auch heiratete, ist **Huelse** in Nürnberg nachgewiesen. Ist der Hinweis von BARON so zu verstehen, dass **Losy** von **Huelse** bei ihm weitere Kenntnisse und Fertigkeiten auf der Laute erwarb? Oder ging es um Eigenarten der Komposition von **Huelse**?

Dass umgekehrt **Huelse** von **Losy** musikalisch profitiert hat, ist eine Interpretation der Aussage bei BARON, wie ich sie zeitlich gesehen erstmals im Eintrag bei Gottfried Johann DLABACŽ in seinem „Allgemeinen historischen Künstlerlexikon“ zu **Huelse** gelesen habe.⁹⁸ Auch bei Josef ZUTH ist im Artikel seines „Handbuches der Laute und Gitarre“ zu **Huelse** diese Lesart anzufinden (HUELSE, A c h a t i u s C a s i m i r u s, (A.C. Hültz), Kammerdiener des Grafen Logi, von dessen Lautenkunst er „was rechtes profitiert“ hat ...⁹⁹).

⁹⁵ Siehe TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werke, 2 Bände, TREE-Edition 2011, S. 12 ff. Zu Lauffensteiner siehe u.a. auch TREDER, M.: Wolf Jacob Lauffensteiner (jun.) (1676 – 1754). Laute spielender und komponierender Kammerdiener; oder als Kammerdiener fungierender Lautenist und Komponist? Eine Einführung zur Ausgabe „Collected Works for Solo Lute“ zusammengestellt, übertragen, bearbeitet und herausgegeben von Douglas Towne sowie „Ensemble Works“, zusammengestellt, übertragen, bearbeitet und herausgegeben von Douglas Towne und Albert Reyeran, TREE-Edition 2010.

⁹⁶ Dessen ungeachtet gab es in der Hofkapelle auch Musiker, die für die Laute komponierten, aber für die Bedienung eines anderen Instruments angestellt waren. Dies betrifft etwa den als Violonespieler bei der Hofkapelle angestellten Ferdinand Friedrich Fichtel (1687-1722), von dem die Lautenpartien zu Ensemblestücke im MS A-Su erhalten geblieben sind. Siehe: SCHNÜRL, Karl (Hrsg.) mit Materialien von Adolf KOCZIRZ und Josef KLIMA: Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert, Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. 84, Wien 1966. Dort sind die übertragenen Partiten XXVI (A-Dur) und XXXVII (D-Dur) abgedruckt.

⁹⁷ Ebenda. Ich lese diese Charakterisierung so, dass Huelse ein Meister der Verzierung und Interpretation war.

⁹⁸ DLABACŽ, G.J.: a.a.O., Sp. 673.

⁹⁹ ZUTH, Josef: Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926/1928, S. 144.

Ebenso steht es bei Adolf KOCZIRZ - den entsprechenden Text bei BARON wörtlich zitierend - in „Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. Biographisch-bibliographischer Teil zum Band 50, Jahrg. XXV der ‘Denkmäler der Tonkunst in Österreich’“¹⁰⁰. In seinem Aufsatz zur Böhmisches Lautenkunst um 1720“ heißt es:

„Obwohl Huelse zuletzt in Nürnberg lebte und wirkte, so steht er doch durch seine Anstellung und künstlerische Ausbildung in unmittelbarer Beziehung zur Prager Lautenkunst“.¹⁰¹

Nicht auszuschließen ist (egal, welche Lesart nun zutrifft), dass über die Darstellung des besonderen Verhältnisses zwischen **Losy** und **Huelse** mit Schenkungen nach Beendigung des Dienstverhältnisses lediglich eine Legende geschaffen worden ist über den „guten Menschen“ **Losy**. Ebenso ist nicht auszuschließen, dass **Losy** sich gegenüber einem in musikalischer Hinsicht Vertrauten tatsächlich erkenntlich zeigte. Aufmerken lässt allerdings die Aussage, **Losy** habe **Huelse** zu sich holen lassen. Bei aller Wertschätzung hat – zumindest in der Darstellung bei BARON - offensichtlich die asymmetrische Beziehung Herr – Diener über die Zeit der Beschäftigung hinaus Bestand gehabt: die (verbindende?) Musik hat die sozialen Unterschiede nicht aufgewogen bzw. aufgehoben.

Die wenigen bislang vorliegenden biografischen Informationen auf eine Zeitachse zu bringen und dabei den Zeitraum der Tätigkeit bei **Losy** auszumachen, ist mir nicht möglich. Gewiss scheint aber, dass durch **Huelse** bei **Losy** keine Lebensstellung als „Cammer-Diener“ eingenommen wurde, von der aus er dann alters- oder krankheitsbedingt in seine Heimatstadt Nürnberg zurückkehrte. Es scheint eher so, als habe es sich um eine vorübergehende, zeitlich begrenzte Tätigkeit gehandelt, vermutlich vor der Eheschließung von **Huelse** im Jahre 1688.

2.3.2. Die Familie Losy und Nürnberg: Beziehungen auch auf musikalischem Gebiet?

BARON notierte in seiner „Untersuchung ...“, dass **Losy** seinen Ex-Kammerdiener **Huelse** zu sich kommen ließ, „so oft er durch Nürnberg gereiset“. Von wo kam **Losy**, wo wollte er hin? Unterwegs in – wie auch immer gearteten Geschäften – auf der alten Handelsroute Prag – Nürnberg (bzw. umgekehrt)?

¹⁰⁰ KOCZIRZ, A.: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720 ..., a.a.O.

¹⁰¹ KOCZIRZ, A.: Böhmisches Lautenkunst um 1720. In: Alt-Prager Almanach, Prag 1926, S. 92.

In ihrem Aufsatz „The celebration of the Losy of Losinthal family on the thesis print from 1667“ weisen Petra ZELENKOVÁ und Martin MÁDL¹⁰² u.a. darauf hin, dass es Beziehungen der Familie **Losy** (Losio) nach Nürnberg bereits vor der Einwanderung von Piuro/Plurs, der damaligen Handelsstadt in der Lombardei, nahe gelegen an der Grenze zu Graubünden (Schweiz), nach Böhmen gegeben haben dürfte¹⁰³ und solche auf jeden Fall bestanden haben für andere aus Piuro stammende Familien.¹⁰⁴ Indikator für diese Beziehungen ist ein Detail auf dem Frontispiz der Doktorarbeit von **Losy**. Vier Städte sind auf dem dort dargestellten Globus hervorgehoben: Augsburg, Wien, Prag und Nürnberg. ZELENKOVÁ/MÁDL nehmen an, dass auf diese Weise Aufenthaltsorte von **Losy d.Ä.** (? - 1682) dokumentiert wurden.

Es können damit Geschäftsbeziehungen verbunden gewesen sein und/oder wichtige soziale Beziehungen, etwa zu Mitgliedern anderer aus Piuro stammender Familien, die sich beispielsweise in Nürnberg oder Augsburg¹⁰⁵ aufhielten - und von dort aus vielleicht materielle Hilfestellungen gegeben hatten für die Ansiedlung der **Losys** in Böhmen? Auf jeden Fall wäre über eine bereits durch **Losy d.Ä.** bestehende Beziehung nach Nürnberg zu erklären, wieso **Losy (d.J.)** einen Kammerdiener (so es denn ein so definiertes Arbeitsverhältnis gab) aus dieser Stadt beschäftigte: es gab eine Beziehung zu dieser Stadt. Auch zur dortigen Musik-Szene? Und zwar schon durch **Losy d.Ä.**?

Dass **Losy d.Ä.** zumindest eine materielle Beziehung zur Musik hatte, ist belegt. Siehe dazu die entsprechenden Hinweise im Kapitel zu **Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage**.¹⁰⁶ Ist die Beziehung von **Losy d.J.** zu **Huelse d.J.** möglicher Weise über die Väter entstanden? War **Losy d.Ä.**¹⁰⁷ Kunde bei **Hiltz d.Ä.** - oder war es **Losy d.J.**, der auch Geige spielte?

¹⁰² ZELENKOVÁ, Petra/MÁDL, Martin: The celebration of the Losy of Losinthal family on the thesis print from 1667. In: Journal of the Lute Society of America XXXVI (2003), 2008, S. 49 ff.; ein wichtiger Beitrag über die Familie Losy u.a. zur Herkunft vor der Ansiedlung in Böhmen und zu sozialen Bezügen.

¹⁰³ Wegen der zeitlichen Nähe der Auswanderung mit Endpunkt Böhmen ist möglicher Anlass der Bergsturz bei Piuro im Jahre 1618. Für diesen Zusammenhang spricht, dass Losy (d. Ä.) 1640 nach Prosto, dem Teil von Piuro, der den Erdrutsch überstanden hatte, zurückkam und dort eine Kapelle stiftete.

Siehe zu dem für die Gemeinde katastrophalen Ereignis die Berichterstattung inform eines in Augsburg (! Siehe dazu weiter im Text) erschienen Flugblattes unter http://de.wikisource.org/wiki/Von_dem_plötzlichen_vndergang_/_daß_wol_bekandten_Flecken_Plurs_im_Bergel und zur Stiftung der Kapelle ZELENKOVÁ, P./MÁDL, M.: a.a.O., S. 81.

¹⁰⁴ Es handelt sich dabei um die Familie Lumaga: „Members of the Lumaga family were reported to be in Genoa, Verona, Palermo, Nuremberg, and Paris“ (ZELENKOVÁ, P./MÁDL, M.: a.a.O., S. 80). Nachgewiesen sind in Nürnberg ebenfalls Mitglieder der Familien Beccaria und Mazzabaroni für die Zeit um 1618 = Erdrutsch in Piuro/Plurs (ebenda, S. 83).

¹⁰⁵ Bei ZELENKOVÁ/MÁDL wird für Augsburg die Familie Beccaria genannt; a.a.O., S. 83.

¹⁰⁶ S. 13 ff.

¹⁰⁷ Erst 1647 war Losy d.Ä. von Kaiser Ferdinand in den „Alten Ritterstand“ erhoben worden und führte von da an den Namenszusatz „von Losimthal“.

Es ist aber nicht überliefert, dass ein Instrument¹⁰⁸ aus seiner Werkstatt¹⁰⁹ im Bestand der **Losys** zu finden war.¹¹⁰

2.3.3 Unzureichende Kenntnisse, selektive Wahrnehmung oder selektive Darstellung bei BARON?

Die Liste der von BARON in seiner „Untersuchung ...“ erwähnten Lautenisten überfliegend drängt sich die Frage auf, ob BARON über unzureichende Kenntnisse verfügte, selektiv wahrnahm oder selektiv darstellte. Im vorliegenden Falle ist dies auch hinsichtlich der Lautenbauer von Bedeutung. BARON nennt für den deutschsprachigen Raum für die zur Rede stehende Zeit (Ende 17./Anfang 18. Jhd.) **Tielke, Martin** und **Johann Christian Hoffmann**, in Wien **Bähr** und **Fuchs**, in Prag **Thomas** und **Josef Edlinger**, in Breslau **Stürzer** und **Güttler** sowie in Nürnberg **Schelle** und **Hummel**,¹¹¹ nicht aber den in Nürnberg ansässigen Geigen- und Lautenmacher **Paul Casimir Hiltz**.

¹⁰⁸ Kl. MARTIUS schrieb 1989 von sechs Streichinstrumenten und einer erhaltenen Laute, a.a.O., S. 84.

¹⁰⁹ Im Bestand des Germanischen Museums in Nürnberg befinden sich von Paul Hiltz: eine 4-saitige Viola (Inv.Nr. MI 11) und eine 6-saitige Alt-Viola da Gamba (Inv.Nr. MI 10). Im Musikhistorischen Museum Kopenhagen befinden sich: eine 4-saitige Viola (Inv.Nr. 261) sowie eine 6-saitige Alt-Viola da Gamba (Inv.Nr. 266). Eine 6-saitige Tenorgambe befindet sich in Paris (Privatbesitz). Eine 6-saitige Bass-Viola da Gamba im Victoria & Albert Museum (London) enthält zwar einen „Hiltz“-Zettel, stammt wahrscheinlich aber von Paul Busch. M MARTIUS, Kl./SCHULZE, Kathrin: Ernst Busch und Paul Hiltz. Zwei Nürnberger Lauten- und Violonmache der Barockzeit. Untersuchungen zum Streichinstrumentenbau in Nürnberg. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1991, S. 176 ff.

¹¹⁰ Bei BARON heißt es, Losy d.J. habe Instrumente von Bähr aus Wien geschätzt: „In Wien ist Herr Andreas Bähr und Herr Matheus Fuchs, beyderseits berühmte Lauten=Macher bekannt. Was den ersten angeht. so arbeitet er breits=spänicht (= 9 Späne; Anmerkung von Verf.) und sind seine Instrumente von dem hochberühmten Graffen Logi ungemein æstimirt worden“ (S. 96). Die eine auf den heutigen Tag von Hiltz d.Ä. bekannte Laute ist gitarriert worden und wird im Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen verwahrt. Eine ausführliche Beschreibung zu diesem Instrument und Darstellung möglicher Bezüge zu anderen Instrumenten ist enthalten bei TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten und böhmische Lautenkunst. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge IV: Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz. In: Lauten-Info 1/2012 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 8 ff.

¹¹¹ BARON, E.G.: a.a.O., auf den Seiten 95 - 97.

Dieser war Vater von **A.C. Huelse/Huelz/Hiltz**, was unabhängig von dessen faktischer Bedeutung als Lautenmacher in diesem Kontext seinen Stellenwert gehabt hätte. Merkwürdig auch, dass **BARON A.C. Huelse/Huelz/Hiltz** nicht als Musiker ausweist, sondern die Funktion als „Cammer Diener“ benennt (so dieses denn überhaupt von **A.C.H.** wahrgenommen worden ist). Leider gibt es bei **BARON** auch keinen Hinweis darauf, an welchem Ort **Huelse** für **Losy** (sei es nun als Kammerdiener und/oder Lautenlehrer/-schüler) tätig war: in Nürnberg, Wien, Prag ...?

2.3.4. Huelse - ein „böhmischer Lautenist“?

KOCZIRZ ordnet in seinem bereits genannten Beitrag „Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720...“ **Huelse** den „Prager Lautenisten“ zu. Seine Begründung: "Obwohl Huelse zuletzt in Nürnberg lebte und wirkte, so steht er doch durch seine Anstellung und künstlerische Ausbildung in unmittelbarer Beziehung zur Prager Lautenkunst".¹¹²

Grund für die Zuordnung sind der (vermeintliche) Ort der Tätigkeit (war es Prag, Schloss Štěkén oder etwa Wien?) oder die Anstellung bei einem „Prager Lautenisten“ (**Losy**, der sich auch in Wien aufgehalten hat) und eine von diesem erhaltene künstlerische Ausbildung.¹¹³ Wegen der Tätigkeit bei dem „böhmischen Grafen Logi“ ordnet KOCZIRZ dann **Huelse** in seinem Aufsatz „Böhmische Lautenkunst um 1720“ auch den „böhmischen Lautenisten“ zu.¹¹⁴ Der Lebensmittelpunkt von **Huelse** dürfte allerdings nicht in Böhmen gelegen haben, auch nicht der musikalische.

2.3.5. Die Huelse zugeschriebenen Stücke

Bislang sind von **Huelse** lediglich die wenigen Stücke für die 11-chörige Barocklaute in Stimmung C#-D-E-F#-G-A-d-f#-a-d'-f# im Manuskript AUS-LHD 243 bekannt: „*Gigue A.C. Hultz*“, „*Gavotte A.C. H.(ultz)*“ und „*Sarabande de Mons A.C. Hültz*“. Zwischen der Gigue und der Gavotte liegen noch zwei „Double“, die sich auf die Gigue beziehen. Zwischen der Gavotte und der Sarabande liegen: „*La Double*“, „*Gigue*“, „*La Double*“, „*Ayr*“, „*Sonata*“, „*Aria der Bettelmann genandt*“, „*la Double*“, ein Stück ohne Titel sowie drei darauf bezogene „Double“. Ob diese Stücke ebenfalls - oder auch nicht - von **Huelse** stammen, ist nicht festzumachen: es fehlt ein expliziter Hinweis auf den Komponisten.

¹¹² KOCZIRZ, A.: a.a.O., 1918, S. 84.

¹¹³ KOCZIRZ übernimmt dabei vermutlich die Interpretation von DLABACŤ, Huelse habe das Lautenspiel von Losy gelernt. Auch vor dem Hintergrund, dass der Vater von Huelse Geigen- und Lautenmacher war, eine aus meiner Sicht nicht unproblematische Deutung der Passage bei **BARON**.

¹¹⁴ KOCZIRZ, A.: a.a.O., 1926, S. 92.

Zur „*Gavotte A.C.H.*“ gibt es zwei Konkordanzen: D-FSchneider13/ S. 346 und in dem Parallel-Manuskript SK-Le, S. 466, zur „*Gigue A.C. Hültz*“ sowie zu den folgenden beiden Double sind bislang folgende Konkordanzen bekannt: D-FSchneider13/ S. 338 - 340; SK-Le / S. 458 ff. und A-Wn18761 / 36v ff. - dort jeweils ohne Hinweis auf den Komponisten.

„*A.C. Hueltz*“ steht ferner über dem Lied „*Verdruß der Welt, und Verlangen nach dem Herrn Jesu*“ (System: Melodie, darunter Text, dann Generalbass) im ARNSCHWANGER; zu vollem Titel und vollständigem Text heißt es aber daran anschließend: „*Nach der Weise Jesu! Der Du meine Seele ...*“¹¹⁵. Wahrscheinlich dürfte sein, dass **Huelse** verantwortlich für den Generalbass zur Melodie zeichnet.¹¹⁶ Im Index des Liederbuches wird **Huelse (Hueltz)** übrigens nicht geführt. Dass es sich bei diesem **A.C.H.** um die in unmittelbarem Zusammenhang mit **Losy** stehend beschriebene Person handelt, ist naheliegend, aber bislang nicht eindeutig belegt. Zueinander passen: der Name, der geografische Bezug (Hinweis bei BARON, **Losy** habe **Huelse** in Nürnberg besucht = Ort der Herausgabe des Liederbuches und Wirkungskreis von **Johann Christoph Arnschwanger**, 1625 - 1696) und die belegten musikalischen Aktivitäten (Kompositionen für Laute, Generalbass für ein Kirchenlied). In der Tabulaturbeilage ist auch dieses Stück aus dem ARNSCHWANGERSchen Liederbuch: „*Verdruß der Welt ...*“ (Melodie und Generalbass) wiedergegeben.

2.3.6. Zwischenfazit

Dass **Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz/Hiltz** keine fiktive Figur ist, konnte über entsprechende Dokumente unabhängig von der Erwähnung bei BARON in dessen „*Untersuchung ...*“ nachgewiesen werden. Aus diesen (hier: Ehebuch) ist auch abzulesen, dass er Musik nicht nur aus Leidenschaft betrieb, sondern zur Existenssicherung. In welchem Verhältnis **Huelse** und **Losy** tatsächlich zueinander standen (Diener - Herr, Schüler - Lehrer?), wo diese Beziehung zu lokalisieren war und wer von wem im Hinblick auf die Musik und insbesondere die Laute profitierte, ist weder auf Basis der Angaben bei BARON noch aus sonstigen bisher bekannten Dokumenten eindeutig abzulesen bzw. zu erschließen.

An Musik für die Laute sind von **Huelse** derzeit nur (mit allen grundsätzlichen Vorbehalten der Eindeutigkeit) nur wenige Stücke bekannt. Ausgehend von diesen wenigen Stücken bin ich der Frage nachgegangen, ob in anderen zeitgenössischen Lauten-Manuskripten aus den (österreichischen) Habsburgerlanden ohne Angabe des Komponisten enthaltene Stücke **Huelse** verlässlich zugeschrieben werden können: ich habe keine gefunden, die passen könnten.

¹¹⁵ ARNSCHWANGER, Johann Christoph (1625 - 1696): *Heilige Palmen, und christliche Psalmen, das ist Unterschiedliche neue geistliche Lieder und Gesänge ...*, Nürnberg 1680, S. 140 ff. Ich möchte an dieser Stelle den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen für die freundliche Unterstützung bei der Einsichtnahme danken.

¹¹⁶ Ich danke Mathias Rösel (Bremerhaven) bei Unterstützung zur Klärung dieser Annahme.

2.4 Pinel

Germain Pinel (? – 1661), Sohn des Lautenisten **Pierre Pinel** war im Gegensatz zu **E. Gaultier**, **A.C. Huelse/Hültz** und dem noch nicht definitiv identifizierten **J.B.B. Bleystein de Prague** formal als Lautenist und Theorbenspieler in fester Anstellung tätig : um 1630 als „*maître joueur de luth*“ erwähnt, 1645 in Diensten von **Marguerite de Lorraine** (1615 – 1672), Herzogin von Orléans, erhielt er 1647 den Auftrag, **Ludwig XIV.** (1638 – 1715) auf der Laute zu unterrichten und wurde 1656 zum Lautenisten und Theorbisten des Hofes ernannt.¹¹⁷ Die ihm zugeschriebenen Stücke (bislang sind 87 bekannt)¹¹⁸ befinden sich in über 20 Handschriften mit europaweiter Verbreitung. Bei BARON wird kein **Pinel** erwähnt.

Wie **Ennemond Gaultier** wird auch **Germain Pinel** in „*Mary Burwell’s lute tutor*“ ausgewiesen. Dort heißt es über ihn: „... whose play was very gay and airy; he made his lessons with a great deal of facility“.¹¹⁹ Bemerkenswert, dass hier nicht nur auf das Spielen des Instruments Bezug genommen wird, sondern auch auf den Unterricht, was den Eindruck vermittelt, der Lehrer von **Mary Burwell**, der den Text diktierte oder dessen Aufzeichnungen Grundlage einer Abschrift waren, berichte aus erster Hand, habe also Unterricht bei **Pinel** erhalten.

Das MS AUS-LHD 243 enthält eine „*Sarabande*“ (S. 12) die aufgrund von Konkordanzen **Germain Pinel** zugeschrieben wird. Für die „*Sarabande*“ gibt es einige Konkordanzen: F-Pn Rés. 1110, f. 28v, F-Pn Rés. Vmf ms. 48, f. 87v, GB-Lbl Sloane 2923, f. 111v, S-L Wenster G 34, f. 44r sowie in F-Pn Rés Vmc. ms. 89, S. 51 und D-SW1 641, S. 92. Weder das im MS D-SW1 641 vorhandene „*Double*“ (S. 93) zur „*Sarabande P.*“ (Pinel) und das „*Double*“ von „*Sarabande de m vincens avec Le double ensuite*“ (S. 52) im MS F-Pn Rés Vmc. ms. 89 sind nun im sonst durch die hohe Anzahl an „*Doubles*“ geprägtem MS AUS-LHD 243 enthalten: die dortige Fassung der „*Sarabande*“ muss ohne ein „*Double*“ auskommen.

¹¹⁷ Die Ausführungen basieren auf den Basisartikeln MEYER, Chr.: Pinel, Germain. In: MGG Bd. 13, Kassel et al. 2005, Sp. 586 ff. und LEDBETTER, David: Pinel, Germain. In: NEW GROVE Bd. 19, S. 751.

¹¹⁸ Der Sohn von Germain P., Séraphin, wurde 1659 Nachfolger seines Vaters als Hoflautenist. François Pinel war vermutlich Bruder von Germain und zwischen 1668 und 1673 Theorbenspieler der Kammer des Königs. Die bislang bekannten Kompositionen eines „Pinel“ stammen aber sehr wahrscheinlich alle von Germain. Siehe MEYER, Ch.: Pinel, Germain. A.a.O., Sp. 587. Ausgabe: Œuvres de Pinel, hrsg. von ROLLIN, Monique/VACCARO, J.-M., Paris 1982.

¹¹⁹ DART, Th.: a.a.O., S. 14.

2.5 Esaias Reusner

Über Konkordanzen ist klar, dass die der auf einer tabulaturfreien Seite mit der Notiz „*Belle Partie/ sur la X^{me} de D.b Car.*“¹²⁰ im MS AUS-LHD 243 folgenden Stücke zumindest zu einem wesentlichen Teil vom Lautenisten **Esaias Reusner** (d.J.; 1636 – 1679) stammen. Es gibt zu den Stücken bis auf die Doubles zu „*Allemande*“ und „*Courante*“ sowie die Séparationen zur „*Sarabande*“ und „*Gavotte*“ Konkordanzen im Druck *Neue Lauten-Früchte ...* (Jahr)¹²¹ sowie im MS A-KR79.¹²² Mit der „*Separation de la Precendente*“ (S. 86) zur davorstehenden „*Sarabande*“ von **Reusner** liegt allerdings eine Fassung vor, die viel eher dem ähnelt, was in den Bezugsschriften (MS A-KR79, f. 12v und *Neue Lauten-Früchte ...*, S. 29) als „*Sarabande*“ notiert ist. Dies wirft die Frage auf, ob es eine noch unbekannte Quelle gibt, in der sich die im MS AUS-LHD 243 vorliegende Fassung der „*Sarabande*“ befindet (und damit ggf. auch die Grundlage der Abschrift bildete), oder der Verfasser bzw. Veranlasser des Manuskripts den umgekehrten Weg gegangen oder beauftragt hat: aus der Séparation - eine „konsolidierte Fassung“ zu entwickeln.

Durch noch existierende Exemplare sind folgende Drucke mit Lautenkompositionen von **Esaias Reusner** (d.J.) belegt: *Delitiae testudinis* (1667 Liegnitz, Brieg und Breslau), Neuauflage als *Delitiae testudinis Oder Erfreuliche Lautenlust*¹²³ (Breslau 1668 und 1697 in Leipzig = post mortem, möglicherweise herausgegeben von seinem Sohn Ernst)¹²⁴ mit einer Widmung für Kaiser Leopold I. (1658 – 1705), *Neue Lauten-Früchte ...* (1676) und *Hundert geistliche Melodien evangelischer Lieder ...* (1676). Hinzu kommen zwei Drucke mit Musik von **E. Reusner** in Ensemblefassungen (*Musicalische Taffel-Erlustigung (...) auf die Laute gesetzt (...) in 4 Stimmen gebracht (von Johann Georg Stanley)...*, Brieg 1668, sowie *Musicalische Gesellschafts Ergetzung*, Brieg 1670).¹²⁵ George J. BUELOW erwähnt noch den als verschollen geltenden Druck *Musicalischer Blumenstrauss* (Bremen 1673), bei dem es sich um eine Neuauflage der *Musicalischen Gesellschafts-Ergetzung* handeln soll.¹²⁶ In diversen Manuskripten gibt es Abschriften der Stücke von **Esaias Reusner**, so in D-B 40601, A-ETgoëss III, A-KR L 79, A-ETgoëss Th, A-KR L 77, PL-Kj 40620, CZ-Pu II.Kk.73.

¹²⁰ Es handelt sich hierbei, wie von mir anfangs irrtümlich vermutet, nicht um eine Widmung für eine unbekanntes Dame, sondern nur um den Hinweis auf die folgende Suite: "Schöne Partie (= Suite) auf dem zehnten (Chor) in D Dur". "D.b.Car" ist eine Mischung aus Deutsch und Französisch. "D" bezieht sich auf den Grundton (auf Deutsch). „B.Car.“ steht für „bequarre“, „becarre“ usw. und bedeutet, dass es sich um die „natürliche“ Tonart mit der großen, der „harten“ Terz handelt = Dur. Ich danke Anthony Bailes recht herzlich für diesen Hinweis.

¹²¹ REUSNER, Esaias: *Neue Lauten-Früchte*. Allen dieses Instruments Liebhabern zur Ergötzlichkeit, Uebung und Nutzen, mit besonderem Fleisse aufgesetzt und verlegt von Esaia Reusnern Churfürstl. Brandenburg. Cammer Lautenisten Anno 1676. Faksimile bei TREE-Edition.

¹²² Siehe ROLLIN, M.: A-KR L79. In: MEYER, Chr. et al. (Hrsg.): a.a.O., Bd. III/1: Österreich (A), Baden-Baden/Bouxwiller 1997, S. 60 ff.

¹²³ Faksimile erschienen bei TREE-Edition.

¹²⁴ LUEDTKE, Joachim: Ein Reusnerisches Postscriptum: Wer gab die Auflage von „Erfreuliche Lauten-Lust“ von 1697 heraus? In: *Lauten-Info der DLG e.V.* 4/2006, Frankfurt am Main, S. 24.

¹²⁵ Siehe PÄFFGEN, Peter: *Reusner, Reussner. Familie: Esaias (d.Ä.), sein Sohn Esaias d.J.* In: MGG Bd. 13, Kassel et al. 2005, Sp. 1584 f.

¹²⁶ Siehe dazu HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar: *Esaias Reusner d.J.* In: Institut für deutsche Musik im Osten e.V.: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 613.

Eine Besonderheit sind die vermutlich von **Reusner** selbst stammenden handschriftlichen Ergänzungen der *Neuen Lauten-Früchte* ... im Exemplar D-B Mus.ms 18380.

Noch offen ist, ob das MS F-Pn823 („MS Milleran“) tatsächlich Stücke von **E. Reusner d.J.** enthält: in der Übersicht enthaltener Komponisten (vielleicht auch nur dem Schreiber/Besitzer bekannte Lautenisten) steht u.a. „Mr. Reusener, de Brandenbourg“.¹²⁷ Allerdings fehlt eine Zuordnung des Namens zu den im MS befindlichen Stücken. Eine Vielzahl an Stücken im MS ist durch entsprechende Namenshinweise bei den Titeln und durch Konkordanzen identifiziert. Es bleiben allerdings einige wenige Stücke ohne Hinweis auf den Komponisten bzw. ohne bislang bekannte Konkordanzen.¹²⁸ Einige der noch nicht zugeordneten Stücke¹²⁹ lassen schon vom Titel her nicht sofort **Reusner d.J.** als Komponisten vermuten wie z.B.: *Le Gris de lin* (f. 28v), *La Cardinalle* (f. 29r) oder *Tambour des Suisses* (f. 75v). Anders verhält es sich bei den Stücken zu Ende des Manuskripts in Stimmung C# - D - E - F# - G# - a - d - f# - a - c# - e'. Dies gilt insbesondere für das *Prelude* (f. 104r), die *Allemande* (f. 104r), die *Courante* (f. 106v) und die *Sarabande* (f. 107v). Sie könnten durchaus von **Reusner d.J.** stammen.

E.G. BARON erwähnt in seiner „Untersuchung ...“ Vater und Sohn **Esaias Reusner**:

„Wir wollen uns nun zu denenjenigen wenden, welche schon angefangen, das harmonieuse Wesen mit dem cantabili zu vereinigen, und die Melodien ungezwungener und artiger auszusuchen gewußt haben. Die beyden Reusner Vatter und Sohn, welche von Geburt Schlesier waren, sind ohne Zweifel die Ersten, welche sich befleisset schon ungezwungene und mit dem Genio des Instruments übereinkommende Melodien selbst zu componieren, da man in alten Zeiten sich meist mit abgesetzten Stücken hatte behelffen müssen. Der Vatter Elias Reusner gab zu Breßlau Anno 1668. Seine Lauten=Lust heraus, welche aus Præliudien, Couranten, Sarabanden, Giquen, Gavotten und anderen Piecen bestund. Sein Sohn aber welcher schon wieder galanter als der Vatter in der Composition war, signalisirte sich dazumahl nicht wenig, als er seine Lauten=Früchte heraus gab. Seine geistliche Lieder und Gesänge sind von ihm recht wohl, daß man sie auch noch heutiges Tages zu seinen Privat-Vergnügen gebrauchen kann, gesetzt. Er hat das Cantabile auf diesem Instrument zu practiciren, und ein gutes und besseres reines harmonisches Wesen in seinen Sachen mit einfließen zu lassen, sich viel Mühe gegeben.“¹³⁰

¹²⁷ Siehe hierzu auch KOLETSCSKA, Karl: Esaias Reußner der Jüngere und seine Bedeutung für die deutsche Lautenmusik. In: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. unter der Leitung von Guido ADLER, 15. Bd., Wien 1928, S. 18 f.

¹²⁸ Siehe die aktuelle Konkordanzliste bei STEUR, Peter: F-Pn823. Unter: <http://mss.slweiss.de>.

¹²⁹ Siehe STEUR, Peter: MS F-Pn823 unter : <http://mss.slweiss.de>.

¹³⁰ BARON, E.G.: a.a.O., S. 72 f. Dass Vater Reusners (Kompositionen und die seines Sohnes sich voneinander unterscheiden, der Vater noch für ein Instrument in Renaissance-Stimmung, der Sohn für ein Instrument in d-moll-Stimmung notiert hat, vernachlässigt BARON.

Die wesentlichen biografischen Daten des **Esaias Reusner d.J.** sind über die für ihn verfasste Leichenpredigt bekannt.¹³¹ Die folgende Übersicht ist um darüber hinausgehende Informationen ergänzt:

29.04.1636: geboren in Löwenberg (Schlesien; heute Lwówek Śląski) als Sohn von **Esaias Reusner d.Ä.**, von dem er auch im Lautenspiel unterrichtet wird. Ob und in welcher Beziehung diese **Reusners** zur aus Ungarn und Siebenbürgen stammenden, dann zu Rackwitz und Zirkwitz im „Löwenbergischen“ (Schlesien) ansässigen Adelsfamilie **Reusner**¹³² stehen, ist noch nicht geklärt. Die **Reusners** sind evangelisch. Während des Dreißigjährigen Krieges, vor allem die Jahre zwischen 1633 und 1643, wurde die Stadt Löwenberg mehrfach durch schwedische und kaiserliche Truppen verwüstet. Am Ende des Krieges war sie weitgehend zerstört und die Bevölkerung auf wenige Hundert dezimiert.

1645: **Esaias Reusner d.Ä.** veröffentlicht in Breslau *Musikalischer Lustgarten, das ist: Herren D. Martini Lutheri, Wie auch anderer Gottseliger (der Reinen Augspurgischen Confession zugethaner) Männer / Geistliche Kirchen und Hauß Lieder auff Lautentabulatur gesetzt*. **Reusner d.Ä.** bekennt damit, sich in die nicht zuletzt auf **Martin Luther** (1483 – 1546) zurückgehende Tradition des evangelischen Kirchenliedes stellend,¹³³ öffentlich zu seinem Glauben und ergreift damit faktisch auch politisch Partei. Die Widmung des Druckes ist gerichtet an die Bürgermeister und den Rat der Stadt Danzig, die im sonst katholischen Polen evangelisch ausgerichtet war. Die Widmung ist Bestandteil des Druckes und zielt nicht zuletzt drauf ab, das Werk vor (katholischen) Anfeindungen unter Schutz zu stellen:

„aber habe ich diesen Lust=Garten darumb **C o n s e c r i r e**¹³⁴ sollen / Theils daß er von deroselbigen Glanz¹³⁵ erleichtet werden / und wider seine Mißgönner einen billigen Schutz haben möchte ...“.

¹³¹ LANGE, M.G.: Die beste Weißheit eines Christen im Creutz, Aus den Worten des Propheten Michae C. 7 V. 9 (...) Bey angestellter Sepultur, de (...) Herrn Esaias Reusners, Churfürstlich Brandenburgischen Cammer-Lautenisten, Welcher Verstrichenen 1. Maii des 1679.Jahres diese Welt gesegnet, und den 7. Hujus Christlichem Gebrauch nach beerdiget worden, Cölln an der Spree 1680. Die Leichenpredigt wurde in jüngerer Zeit mit Hinweisen durch Markus LUTZ und einem exzerpierten Lebenslauf veröffentlicht. LUTZ, Markus: Die Leichenpredigt von Esaias Reusner (1636 – 1679). In: Lauten-Info 4/2006 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 19 ff.

¹³² Siehe KNESCKE, E.H. u.a. (Hrsg.): a.a.O., Bd. 7, Leipzig 1930, S. 465 sowie SIEPMACHR's Wappenbuch Bd. 17: Die Wappen des schlesischen Adels (Ausgestorbener Adel der preussischen Provinz Schlesien), Neustadt an der Aisch 1977, S. 87.

¹³³ Siehe „Vater der Lieder. Mit dem Dichter Luther begann die Singbewegung der Reformation“. In: Reformation und Musik. Das EKD-Magazin zum Themenjahr der Lutherdekade 4/2012, S. 8 ff.

¹³⁴ = weihen, widmen.

¹³⁵ Glanz der Bürgermeister und der Ratsmitgliedern der Stadt Danzig.

1646: als Neun-/Zehnjähriger spielte **Esaias Reusner d. J.** in Danzig zusammen mit anderen Knaben der durchreisenden Königin von Polen, **Maria Luisa von Gonzaga** (1611 – 1667), auf der Laute vor.¹³⁶ Anlass für den Aufenthalt von **Reusner d.Ä.** und seinem Sohn **Esaias** in Danzig war möglicherweise die Übergabe eines oder mehrerer Widmungsexemplare des 1645 in Breslau erschienen Druckes *Musikalischer Lustgarten ...*; denkbar aber auch, dass aus Danzig eine Einladung ergangen war, dass einer (oder beide) der **Reusners** der Königin aufspielt.

1646/1647 (?): Übersiedlung mit dem Vater (nicht der gesamten Familie?) nach Breslau (etwa 120 km entfernt vom Heimatort). In der Leichenpredigt heißt es dazu: „Wie denn auch / nachdeme sein Vater / wegen der zur selben Zeit vorgehenden Reformation, sich nach Breßlow begeben“.¹³⁷ Vermutlich weicht **Reusner d.Ä.** den Kriegsauswirkungen und der katholischen Gegenreformation in Löwenberg aus.¹³⁸ **Reusner d.J.** wurde in Breslau für zwei Jahre als Page des schwedischen Generals **Wittenberg** (evangelisch) angestellt. Über General **Wittenberg** wird berichtet, dass er 1647 die Vorstädte von Breslau „belästigte ... mit einer Forderung von 10,000 Pfund Brot, 40 Faß Bier und 100 Malter Hafer, die mit einer Plünderung verbunden war.“¹³⁹ Dieses Ereignis liegt wahrscheinlich in der Zeit der Anstellung **Reusners** bei Wittenberg.¹⁴⁰ Es ist nicht anzunehmen, dass sich General **Wittenberg** noch nach dem Friedensschluss („Westfälischer Friede“, Oktober 1648) längere Zeit in Breslau aufgehalten haben wird.

¹³⁶ Siehe dazu die entsprechenden Belege bei KOLETSCSKA, K.: a.a.O., S. 3 f. KOLETSCSKA zitiert zu dem Vorspielen in Danzig einen von Richard MÜNNICH in dessen Beitrag zu einer Liliencron-Festschrift (Leipzig 1910) wiedergegebenen Brief von Esaias Reusner d.J. vom 02.11.1667 an den Rat der Stadt Danzig. Dieser Brief lautet wie folgt: „Hoch und wohl Edele, Gestrenge, Ehr= und Beste Hochweyse und Hochbenamte. Insonderheit Hochgeehrteste Herren und Große P a t r o n e n Ewr: Gestr: wünsche ich von Göttlicher Allmacht glückseelig friedliche Regierung, und immer f l o r i r e n d geseegneten wohlstand in trewen anvorn. Und Nachdeme Ich mich erinnere daß Ewr: Gestr: Gestr: das, deroselbten, von Meinem vater E s a i a R e u s n e r n , A n n o 1646. d e d i c i r t e Lautenwercklen, gar wohl aufgenommen, und Ihm alle Hulde und geneigten willen erwiesen, ich auch die gnade gehabt, vor der damahln auß Franckreich ankommenden, Newlich verstorbenen Königin von Pohlen, Hohen andenckens, unter anderen Knaben, bey dero Königl. Freyhen Stadt Danzig, mich mit meiner Lauten höhren zulaßen, in deren wießenschafft aber nun, zeithero, durch fleiß und mühe so weit kommen, daß Ich mich unterstanden, icht waß von meinen C o m p o s i t i o n e n an daß Licht zubringen: So habe zu bezeugung meines vor Ewr. GGestr: führenden o b l i g o nicht umbgehen mögen, einige E x e m p l a r i a Ewr: GGestr: alß ruhmwürdigsten fürderern freyer Künste, Zuzuschreiben, und hiermit in 24. Stücken züübersenden, mit demüttiger bitte, Sie geruhen diese auß schuldiger danckbarkeit, vor oberwehnt, den meinigen und mir, in meiner Kindheit, erwiesenen wohlthaten, her fließende wohlmeinende bezeugung, mit geneigten Augen und Gemüthern anzusehen, und sich meine wenigkeit zu dero gewogenheit, und Hohen beförderung empfohlen zuhalten. Gestalt ich mich glücklich schätzen würde, wirklich den Nahmen Zu führen Ewr: Gestr: Gestr: gehorsamen trewen dieners Esaias R e u ß n e r Fürstl. Lautenisten. Brieg den 2. Novembr: A. 1667“ (nach: MÜNNICH, Richard: Ein Brief Esaias Reußners. In: Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron Dr. theol. et phil. Überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft, Leipzig 1910, S. 173 f.).

¹³⁷ Zitiert nach LUTZ, M.: a.a.O., S. 22.

¹³⁸ In der Leichenpredigt heißt es: „nachdeme sein Vater / wegen der zur selben Zeit vorgehenden Reformation, sich nach Breßlow begeben ...“ (zitiert nach LUTZ, M.: a.a.O., S. 22). Ich nehme an, dass nicht „Reformation“ im herkömmlichen Sinne, sondern die Rekatholisierung gemeint ist.

¹³⁹ RENCKE, Karl Christoph: Breslau. Ein Wegweiser für Fremde und Einheimische, Breslau 1808, S. 53 f.

¹⁴⁰ Bezug für diese Annahme ist die Aussage in der Leichenpredigt, Reusner sei 1651 bei Fürstin Radziwill und zuvor 1 Jahr lang bei Kriegskommissar Müller/Möller nach einer zweijährigen Beschäftigung bei General Wittenberg tätig gewesen.

1648/49 (?): Danach ein Jahr beschäftigt beim Kaiserlichen Kriegs-Kommissar **Müller**. Es handelt sich möglicherweise um **Johann Müller/Moller**, der als Kriegs-Kommissar in Diensten des Kaisers ab 1627 nachgewiesen ist.¹⁴¹ Die Zeit der Beschäftigung dürfte nach dem Abschluss des „Westfälischen Friedens“ 1648 erfolgt sein: im Rahmen des Friedensschlusses wurde Breslau als kaiserliche Stadt mit Privilegien für die Ausübung des evangelischen Glaubens ausgestattet – wie auch die Fürstentümer Liegnitz, Brieg, Wohlau und Münsterberg-Oels.¹⁴² Die Beschäftigung **Reusners** bis zum Tode des Dienstherrn dürfte im Jahr 1649 liegen. In Diensten des Kaisers stehend, wird **Müller/Moller** aller Wahrscheinlichkeit nach katholisch gewesen sein.

1651 (und damit fehlt ein Jahr in der Chronologie): Nach der Beschäftigung bei **Müller/Moller** dann Kammerdiener bei der **Fürstin von Radzivil** in Polen. **Reusner d.J.** erhält von einem französischen Lautenisten Unterricht im Lautenspiel und Komposition:

„die ihn (**Reusner**; Anmerkung des Verfassers) denn zu perfectionieren / einem dazumal florierenden Frantzösischen Lautenisten / so an ihrem Hofe sich aufgehalten / zur information anvertraut / von welchem er nicht allein eine besondere Fertigkeit auff bemeldtem Instrument / sondern auch die Composition erlernet.“¹⁴³

Bei der **Fürstin Radzivil** könnte es sich um **Lucrezia Maria Prinzessin Strozzi** (vor 1628 – 1694),¹⁴⁴ als 3. Ehefrau von **Alexander Ludwig Fürst von Radzivil** (1594-1654) „Fürstin Radzivil“, belegt auch als Hofdame der **Erzherzogin Cecilia Renata** (1611 – 1644) am Hof in Wien 1637,¹⁴⁵ handeln. Die aus der Familie der **Strozzi** in Florenz stammende **Lucrezia Maria** (Katholikin) zog mit **Cecilia Renata**, Braut des polnischen Königs **Wladislaw IV. Wasa** (1595 – 1648), nach Krakau. **Lucrezia Maria Strozzi** heiratete den verwitweten **Alexander Ludwig Fürst von Radzivil**, der 1654 verstarb, und ging anschließend eine weitere Ehe ein.¹⁴⁶

1654: **Reusner** kehrt zurück nach Breslau. Plausible Erklärung: Verlust der Anstellung aufgrund des Todes des Dienstherrn **Alexander Ludwig Fürst von Radzivil** bzw. Entlassung durch die Witwe, die ggf. Dienstherrin war.

¹⁴¹ Siehe <http://www.30jaehrigerkrieg.de/personen-m/>.

¹⁴² Siehe dazu weiter unten im Text zu den weiteren Dienstherrn von Reusner d.J.

¹⁴³ Zitiert nach LUTZ, M.: a.a.O., S. 22.

¹⁴⁴ Wie es um die verwandtschaftlichen Verhältnisse zur Komponistin Barbara Strozzi (1619 - 1677) bestellt ist, habe ich nicht klären können. Siehe zu Barbara Strozzi die Hinweise bei TREDER, M.: Ein irdisches Vergnügen ..., a.a.O., Bd. I, S. 45 f.

¹⁴⁵ Siehe <http://www.univie.ac.at/Geschichte/wienerhof/wienerhof2/hofdamen/hofdamen1.htm>.

¹⁴⁶ Siehe <http://www.univie.ac.at/Geschichte/wienerhof/wienerhof2/hofdamen/hf4.htm>. Gary Dean BECKMAN gibt in seiner Dissertationsschrift „The Sacred Lute: Intabulated Chorales from Luther’s Age to the beginnings of Pietism“ (University of Texas in Austin 2007) unter Bezugnahme auf NEEMANN, Hans (Hrsg.): Esaias Reusner – Lautenwerke, Frankfurt a.M./New York 1985 an, es könne sich bei der „Fürstin Radzivil“ um Prinzessin Anna Maria R. handeln (S. 112). Bei NEEMANN gibt es keine solche Aussage. Zu dieser Hypothese von BECKMAN: a) „Fürstin“ und „Prinzessin“ sind nicht gleichzusetzen; b) Prinzessin Anna Maria Radzivil (1640 – 1667) war im fraglichen Jahr 1651 erst 11 Jahre alt. Sie kommt auch von daher nicht als Dienstherrin, die eine Ausbildung bei einem an ihrem Hofe beschäftigten Lautenisten veranlasste, in Frage.

Der Darstellung in der Leichenpredigt folgend, spielte **Reusner** bereits Laute, als er Unterricht beim aus Frankreich stammenden, seinerzeit sehr bekannten Lautenisten der **Fürstin Radzivil** erhielt. Ob der Unterricht im Schloss in *Nieświežu*¹⁴⁷ (Njaswisch; damals zu Polen-Litauen gehörend, heute Belarus/Weißrussland) oder sogar in Frankreich stattfand, ist aus der Formulierung in der Leichenpredigt nicht zu erschließen. Wer der unterrichtende Lautenist war, ist bislang nicht geklärt. Dass es sich um **François Dufaut** gehandelt haben könnte, ist eine knappe Erwägung von Tim CRAWFORD, der auf den Einfluss von **Dufaut** auf die Kompositionen von **Reusner** insbesondere bei den „Pavanen“ und „Sarabanden“ hinweist.¹⁴⁸ Für die Identifizierung eines bei den **Radzivils** beschäftigten „dazumal blühenden Französischen Lautenisten“ (= um 1650) erforderliche Anhaltspunkte haben sich bislang nicht finden lassen. Nur für einen aus Frankreich stammenden Lautenisten mit bekanntem Namen gibt es eine direkte Verbindung zum polnisch-litauischen Hof: bis zu seinem Tode 1647 (in Vilnius) war **Antoine Gallot** (1590 – 1647) dort als Lautenist beschäftigt.¹⁴⁹ Woher **Reusner d.J.** nach Breslau kommt und wovon er dort bis zur nächsten Anstellung lebt, ist unbekannt.

1655: Anstellung als Lautenist bei **Herzog Georg III. von Brieg**¹⁵⁰ (1611 – 1664) für neun Jahre. Dienstherr und dessen Familie sind Protestanten, hatten sich aber 1635 dem Kaiser unterworfen. Durch den „Westfälischen Frieden“ war die freie Religionsausübung in der Stadt Breslau, immer wieder Bezugspunkt von **Reusner d.J.**, auch in den Fürstentümern Liegnitz, Brieg, Wohlau und Münsterberg-Oels gesichert. Der Dienstherr **Herzog Georg III. von Brieg** war u.a. Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ (seit 1649), dem „Palmenorden“, größte literarische Gruppe des Barock.

¹⁴⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Nesvizh_Castle.

¹⁴⁸ CRAWFORD, Tim: The historical importance of François Dufaut and his influence on the musicians outside France. Paper read at the Colloque, „Le luth en l'occident“ at the Musée de la Musique, Paris 1998.

¹⁴⁹ Zu Antoine Gallot gibt es in den Standardwerken MGG und NEW GROVE keine Einträge, jedoch bei Robert EITNER in seinem „Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Dort heißt es in Bd. 4 (Leipzig 1901) auf S. 136 u.a. „Gallot (Galot), Antoine, ein Lautenist in der Hofkapelle Sigismund III. von Polen, st. 1647 zu Wilna (Haberl, Jahrb. 1890, 79). In Scacchi's Cribrum S. 222 befindet sich ein Canon von ihm ... Nach Brenet in Les Concerts en France, 1900 p. 73 sind es Vater und Sohn und der oben verzeichnete Antoine ist der Sohn des Gallot d'Angers ...“. In Berücksichtigung des bekannten verwandtschaftlichen Verhältnisses von Jacques (ca. 1625 – ca. 1695) und Alexandre (ca. 1625 – 1684) Gallot (Brüder), wäre Antoine dann Vater beider. Belege für eine solche Annahme gibt es derzeit aber nicht. EITNER nimmt – ohne Namensnennung - Bezug auf den Artikel von Joseph SURZYNSKI: Ueber alte polnische Kirchenkompositionen und deren Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik. Dort wird u.a. dargelegt, dass Marco Scacchi 1640 als „erster Dirigent“ zur königlichen Hofkapelle in Warschau gehörte (S. 78). In der Aufzählung von Komponisten und mitwirkenden Musikern der Hofkapelle heißt es dann auch knapp unter 8): „G a l o t, genannt „ornamentum capaellae“, war als Lautenspieler berühmt. Er starb in Wilna im Jahre 1647“ (S. 79). Mehr an Informationen zu Galot gibt es bei SURZYNSKI nicht. Siehe auch RADKE, Hans: Bemerkungen zur Lautenistenfamilie Gallot. In: Die Musikforschung, 13. Jhg., Heft 1, 1960, S. 51 ff. In diesem Aufsatz wird die Erwägung von M. Brenet aus „La librairie musicale en France de 1653 à 1790 (SIMG VIII, 1906/07) die aus heutiger Sicht nicht haltbare Position wiedergegeben, es könne sich bei Antoine G. um „vieux Gallot d'Angers“ handeln.

¹⁵⁰ In der Leichenpredigt heißt es: „Herrn Georgen / Hertzogen in Schlesien / zu Lignitz / Brieg und Wolau ...“ (zitiert nach LUTZ, M.: a.a.O., S. 22). Dies ist eine retrospektive Beschreibung, denn Liegnitz fiel Georg erst nach dem Tod des Bruders für die Jahre 1663 – 1664 zu.

Diese Gesellschaft verfolgte ursprünglich auch politische Ziele: „die Anbahnung einer gesamtprotestantischen, lutherische wie reformierte Reichsstände umfassende militärischen Allianz, um die katholisch-kaiserliche Hegemonie im Reich zu bekämpfen“.¹⁵¹

30.08.1660: Heirat mit Maria Böhme.

1664: Nach dem Tode des Dienstherrn **Georg III.** Rückkehr nach Breslau. Für den folgenden einjährigen Aufenthalt dort gibt es keinen Tätigkeits-/Beschäftigungshinweis.

1665: Lautenist bei **Christian**, Herzog zu Lignitz, Brieg und Wolau (1618 – 1672), der seinen Bruder **Georg III.** beerbte, bis zu dessen Tod. Christian war wie sein Bruder **Georg** Mitglied in der „Fruchtbringenden Gesellschaft“. Aufgrund der Bestimmungen des Westfälischen Friedens von 1648 war das Herrschaftsgebiet von **Christian** nicht rekatholisiert worden, es gab aber machtpolitische Repressionen. Hierzu zählten u.a. bereits 1662 das Verbot verschiedener protestantischer Kirchenlieder auf Betreiben des Breslauer Bischofs **Sebastian von Rostock** (1607 – 1671)¹⁵², die Vertreibung der evangelischen Seelsorger und Schulmeister sowie die Auflage zur Ausweisung der u.a. auch für ihr Liedgut bekannten Glaubensgemeinschaft der „Böhmischen Brüder“ 1671.¹⁵³

In der Leichenpredigt wird vermerkt, dass **Reusner** vom Dienstherrn **Christian** eine Reise nach Wien an den kaiserlichen Hof gestattet wurde und er dort auch gegen eine Gratifikation dem Kaiser aufgespielt hat. Nun ist nicht auszuschließen, dass der Dienstherr seinen exzellenten Musiker auf „Gut-Wetter-Tour“ zum musikbegeisterten Kaiser¹⁵⁴ nach Wien geschickt hat.¹⁵⁵

1667: **E. Reusner d.J.** übermittelt dem Rat der Stadt Danzig unter Bezugnahme auf seine Anwesenheit (zusammen mit seinem Vater), dem Vorspielen für die Königin (1646) und der Dankbarkeit für empfangene Wohltaten 24 Exemplare einer nicht benannten Publikation. Es muss sich dabei um *Delitiae testudinis* handeln. MÜNNICH folgend hat **Reusner** in einem zweiten Brief an den Rat der Stadt Danzig vom 27.04. 1668 nachgefragt, ob die Widmungsexemplare angekommen sind.

¹⁵¹ Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Fruchtbringende_Gesellschaft.

¹⁵² Zu Sebastian von Rostock siehe den Eintrag von Conrad WUTKE in: Allgemeine Deutsche Biographie. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern herausgegeben durch die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften Bd. 33, Neudruck der 1. Auflage von 1891, Berlin 1971, S. 503 f. Hierin heißt es u.a.: „Die katholische Kirche verlor in ihm einen ihrer streitbarsten Kämpen, welcher den Kampf gegen den Protestantismus sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte ...“ (S. 504).

¹⁵³ Siehe zu den „Böhmischen Brüdern“ http://de.wikipedia.org/wiki/Böhmische_Brüder.

¹⁵⁴ Siehe zum Thema „Lautenmusik am Wiener Hof“ u.a: TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werke, Bd.1, TREE-Edition 2011, S. 10 ff. sowie TREDER, M.: Die Laute im Umfeld des Wiener Hofes. Ca. 1650 – 1740. Zeitvertreib bei Hofe, Zeitvertreib des Adels, Existenzsicherung für andere ... Vortrag gehalten anlässlich des „Festes für die Laute“, Wien 17. – 20. Mai 2012.

¹⁵⁵ Siehe dazu auch KOLOTSCHKA, K.: a.a.O., S. 6 f.

In diesem Brief erwähnt er auch, die Stücke vor dem Kaiser „zu allergnädigstem Gefallen“ gespielt zu haben.¹⁵⁶

1671 (richtig: 1672, nach dem Tode seines Dienstherrn **Christian**): Aufenthalt in Leipzig. Dort unterrichtet er Laute „bey der Universität“, was sowohl „an“ wie „im Umfeld“ bedeuten kann.

1672: auf Vermittlung des Oberhofmarschalls **Freiherr Melchior Friedrich von Canitz** (? - 1685)¹⁵⁷, wird **Reusner d.J.** zum Kammerlautenisten von **Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg** (1620 – 1688) bestellt. **Canitz** war zuvor als Regierungsrat und Hofmarschall im Fürstentum Liegnitz-Brieg tätig gewesen und dürfte **Reusner d.J.** von dort her gekannt haben. So erklärt sich denn auch die Empfehlung. Auch **Kurfürst Friedrich Wilhelm**, Protestant, mal Gegner, mal Verbündeter, dann wieder Gegner des Kaisers,¹⁵⁸ war Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“.¹⁵⁹

1676: Reusner d.J. veröffentlicht die *Neuen Lauten-Früchten ...* und *Hundert geistlichen Melodien evangelischer Lieder ...*

Die *Neuen Lauten-Früchten ...* sind auf dem Titel-Kupfer gewidmet „Allen dieses Instruments Liebhabern zur Ergötzlichkeit, Übung und Nutzen, mit besonderem Fleisse aufgesetzt und verlegt von **ESAIA REUSNERN ChurFürstl Brandenburg. Cammer Lautenisten**“;

bei den *Hundert geistlichen Melodien evangelischer Lieder ...* ist der vorangestellte Text „An die Liebhaber der geistlichen **A r i e n**. Allerseits **r e s p e c t i v e** hochgeehrte Freunde und Gönner“ gerichtet. Die Primär-Widmung findet sich aber auf dem Titel-Kupfer:

„**HUNDERT GEISTLICHE MELODIEN EVANGELISCHER LIEDER** welche auf die Fest= und andere Tage so wol in der christlichen Gemeine, als auch daheim gesungen werden: **GOTT ALLEIN ZUEHREN**, mit fleis, nach itziger Manier, in die Laute gesetzt, und auf instendiges Anhalten einiger Liebhaber zum Kupfer befodert, und verleget von **ESAIA REUSNERN ChurFürstl: Brandenb: Cammer Lautenisten**“.

Die literarisch-politischen Aktivitäten der Dienstherrn **Georg III.**, **Christian** und **Friedrich Wilhelm** in der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ können als Interpretationsfolie für den Titel des zweiten selbst herausgegebenen Drucks einer Sammlung von Lauten-Partiten durch **Esaias Reusner** herangezogen werden.

¹⁵⁶ Leider gibt MÜNNICH diesen zweiten Brief nicht wieder, sondern fasst ihn nur zusammen mit dem Hinweis: „Musikgeschichtlich bietet der Brief nichts Neues. Auch lässt sich nicht sagen, ob Reußner eine Antwort und einen Dank seitens des kunstfreundlichen Danziger Rates erzielte“ (MÜNNICH, R.: a.a.O., S. 175).

¹⁵⁷ In der Leichenpredigt heißt es: „Se. Freyherrl. Excell. dem von Canitz / Sr. Churf. Durchl zu Brandenb. Oberhof-Marschallen“ (siehe die Wiedergabe bei LUTZ, M.: a.a.O., S. 23).

¹⁵⁸ [http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Wilhelm_\(Brandenburg\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Wilhelm_(Brandenburg)).

¹⁵⁹ Siehe die Liste unter http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Mitglieder_der_Fruchtbringenden_Gesellschaft.

Der Titel der allerdings erst 1676 erschienenen Sammlung *Neue Lauten-Früchte ...* könnte auf die „Fruchtbringenden Gesellschaft“ anspielen – sei es nun auf den literarischen oder politischen Kontext.

Nicht nur, um sich in eine Linie mit seinem Vater zu begeben, der 1645 in Breslau veröffentlichte: *Musikalischer Lustgarten ...*, Erfahrungen wie diese (Verbot von Liedern der eigenen Konfession, Repressionen und Verfolgung aufgrund des Glaubens) mögen auch mit Anlass gewesen sein für den gläubigen **Reusner d.J.**, protestantische Kirchenlieder auf die Laute zu setzen und dann 1676 zu veröffentlichen. In *Hundert geistliche Melodien evangelischer Lieder ...* sind auch Stücke von **Martin Luther** enthalten. Ohne die Liste der durch **Sebastian von Rostock** verbotenen Kirchenlieder zu kennen: solche von **Martin Luther** und **Paul Gerhardt** (1607 – 1676) dürften dabei gewesen sein.¹⁶⁰

01.05.1679: **Reusner d.J.** verstirbt nach schwerer Krankheit und hinterlässt seine Ehefrau mit drei Kindern.

Gemeinhin gelten die Kompositionen **Reusner d.J.** als erster Meilenstein nach dem 30-jährigen Krieg bei der Entwicklung einer neuen Lautensprache, die sich gegenüber der vorherrschenden französischen - mit all ihren Dialekten und idiomatischen Wendungen - absetzt. Musik nach dem 30-jährigen Krieg kommt nicht aus dem „Nichts“ - sie hatte während des 30-jährigen Krieges ihren Stellenwert, war konstitutiv für das weiterhin existierende soziale Leben: etwa in der Kirche, bei Hochzeitsfeiern, bei adliger und städtischer Präsentation sowie im und durch den Krieg selbst. Wer sich anschaut, aus wem sich die befeindeten Heere im 30jährigen Krieg zusammensetzten, was sich in deren Tross befand, wird nicht verwundert sein, dass auch auf diese Weise musikalische Elemente transportiert wurden. Vielleicht viel mehr „cantabile“, als wir bis heute annehmen; das „Cantabile“ als Element der Musik des „gemeinen Mannes“. Kirchenmusik jedenfalls war auch Bekenntnis.

Die Musik, **die Reusner d.J.** komponierte und in gedruckter Form (z.Tl. mit vorangestellter Instruktion) publizierte (sie war also nicht nur zur Unterhaltung seines jeweiligen Beschäftigers oder dessen Repräsentation gedacht),¹⁶¹ orientierte sich an Elementen der Lautensprache, die als „main stream“, als dominante Linie und Zeitgeschmack aus Frankreich kam und die er auch in seinem der Erstunterweisung durch den Vater folgenden Unterricht bei einem französischen Lautenisten vermittelt bekommen haben wird. Durch **Reusner d.J.** wurde in seinem Kompositionen das Vorgefundene, das Traditionelle, nicht komplett verworfen oder infrage gestellt.

¹⁶⁰ Ein Abgleich der mir derzeit nicht vorliegenden Liste von Sebastian von Rostock mit den von Reusner auf die Laute gesetzten Liedern bleibt eine weiteren Untersuchung vorbehalten.

¹⁶¹ Siehe zum Wirkungskreis auch den Hinweis bei KRAUSE, Reinhold: „Reusner Echos“. In *Lauten-Info* 4/2006 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 17 ff.

Dass das Sangliche, die Melodie, in der Musik der beiden **Reusners** eine solche Rolle spielt, hängt gewiss zusammen mit der Tradition des evangelischen Kirchenlieds, in der **Reusner d.J.** ebenso wie sein Vater standen und zu der sie sich durch veröffentlichte Kompositionen bekannten – und damit zugleich ein Glaubensbekenntnis ablegten; mit politischem Charakter.

Was die Verbreitung der Stücke von **Esaias Reusner d.J.** anbelangt, ist die Präsenz eines evangelischen Komponisten in zwei Manuskripten des (katholischen) Benediktiner-Stiftes (Klosters) Kremsmünster bemerkenswert: in A-KR 77 sind es 8 Stücke aus den *Neuen Lauten-Früchten* und in A-KR 79 sind es zusammen 139 Stücke aus der *Lautenlust* und den *Neuen Lauten-Früchten*.¹⁶²

Bei der von mir gewählten Auffächerung der Biografie erhält das bisher gepflegte **Reusner**-Bild, bei dem seine Bedeutung für die über die französische Hauptströmung hinausgehende Entwicklung der Lautenmusik, der Form (Satzfolge in einer „Suite“)¹⁶³ und seine schwächliche Konstitution im Vordergrund stehen, eine weitere Facette: **Reusner d.J.** war dreimal bei Mitgliedern der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ beschäftigt und hatte damit Dienstherrn, die sich für ihren Glauben engagierten und nicht auf religiöser (und damit verbunden: politischer) Linie des Kaisers lagen. Der Leichenpredigt von **Probst Lange** in dieser Frage vertrauend, war **Reusner d.J.** ein gläubiger Mensch – er war vermutlich auch ein bekennender Zeitgenosse: **E. Reusner d.J.** hat durch seine Musik – darin wohl auch die vom Vater vorgegebene Linie aufgreifend - aktiv direkt (*Hundert geistliche Melodien ...*) wie indirekt (*Neue Lauten-Früchte ...*) für seinen Glauben zu werben gesucht, was seinerzeit auch einem politischen Bekenntnis gleichkam.

¹⁶² Bei der Verbreitung von (Barock) Lautenmusik scheinen die Benediktiner Stifte in Österreich ohnehin eine Rolle gespielt zu haben: es gibt Lautenmanuskripte ferner in Seitenstetten und Göttweig. Ob etwa der als Zimmerwärter und Musiker (Fagott, Flöte, Pauken) im Benediktinerstift Kremsmünster tätige Georg Adam Lauffensteiner (1678 - 1753), Bruder des Lautenisten Wolf Jacob Lauffensteiner (jun.) (1676 - 1754) eine Rolle gespielt hat, von dem Rudolf FLOTZINGER annimmt, er sei dafür verantwortlich, dass es in den Kremsmünster Lautenmanuskripten Stücke von Weichenberger und Hinterleitner gibt (siehe FLOTZINGER, R.: Graz und die österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. In: Festschrift für H. FEDERHOFER, hrsg. von C.H. MAHLING, Tutzing 1988, S. 105) oder aber ob es über sonstige Angestellte in den Klöstern und Stiften sowie die Mönche selbst mittel- oder unmittelbare Beziehungen zu Komponisten für die Laute oder Lautenliteratur gab, bedarf der vertiefenden Untersuchungen.

¹⁶³ Siehe SPARMANN, Georg: Esaias Reusner und die Lautensuite. Promotionsschrift Berlin 1926.

3. Schlussbetrachtung

Das MS AUS-LHD 243 ist durch die Auswahl der Komponisten, die enthaltenen Kompositionen, die durchgängige D-Dur-Stimmung (Skordatur), die sorgfältige Anlage, die sonst zum Teil anderweitig nicht vorhandenen Variationen („*Double*“ und „*Separation*“) ein überaus bemerkenswertes Manuskript, zu dem viele Fragen bislang noch nicht geklärt sind.

Dazu zählen u.a.:

- Sind die Doubles und Separationen Explikation für den Vortrag oder das eigene Spiel ohne Publikum, um nichts dem Moment zu überlassen – oder ein Übung?
- Notierte ein professioneller, also seinen Lebensunterhalt mit der Laute bestreitender Musiker (ggf. auch ein „Bedienter zu Musik“) für sich? Notierte ein Profi für einen Adligen, für einen Schüler? Notierte ein Unterrichteter (gleich welchen Standes) für sich?
- Gibt es Basismaterial für die Abschrift, gibt es vorlaufende Fassungen für die Doubles und Separationen?

Kaum ein Lautenmanuskript, das in den österreichischen Habsburger Landen um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstanden ist, kommt ohne Musik französischer Komponisten aus. Allerdings kommt auch kaum eines ohne Musik von **Johann Anton Graf Losy d.J.** aus! Das MS AUS-LHD 243 ist „Losy-frei“, weist aber über die Stücke von **Huelse/Hültz** direkt auf ihn und sein Umfeld, möglicherweise auch über den noch nicht identifizierten **Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage**. Leider sind bis heute keine Autografen von **Losy d.J.** oder **Huelse/Hültz** bekannt, um sie als Verfasser dieses Manuskripts ausschließen oder näher in Betracht ziehen zu können.

Jenseits all solcher Fragestellungen: die Musik in diesem Manuskript ist es wert, einem größeren Kreis zugänglich gemacht, gespielt und gehört zu werden.

Literaturliste

ARNSCHWANGER, Johann Christoph (1625 - 1696): Heilige Palmen, und christliche Psalmen, das ist Unterschiedliche neue geistliche Lieder und Gesänge ... , Nürnberg 1680

AUHAGEN, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u. a. 1983

BARON, Ernst Gottlieb: Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten, Mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben, Nürnberg 1727. Faksimile von TREE-Edition 2011

BECKMAN, Gary Dean: The Sacred Lute: Intabulated Chorales from Luther's Age to the beginnings of Pietism. Dissertationsschrift University of Texas in Austin 2007

BOETTICHER, Wolfgang: Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Beschreibender Katalog, München 1978 (RISM B VII)

BÜCKEN, E.: Die Musik des Rokokos und der Klassik, 2. Auflage, Wiesbaden 1979

BURNEY, Ch.: A general history of music. From the earliest ages to 1789, Vol. IV, Reprint Baden-Baden 1958

CRAWFORD, Tim: The historical importance of François Dufaut and his influence on the musicians outside France. Paper read at the Colloque, "Le luth en l'occident" at the Musée de la Musique, Paris 1998

CSENDES, Peter/OPLL, Friedrich: Wien: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert), Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2003

DLABACŤ, Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Bd. 1, Prag 1815, Reprint Hildesheim/New York 1973

DOERR, August von: Der Adel der böhmischen Kronländer. Ein Verzeichniss derjenigen Wappenbriefe und Adelsdiplome welche in den böhmischen Saalbüchern des Adelsarchivs im K.K. Ministerium des Innern in Wien eingetragen sind, Prag 1900

DART, Thurston: Miss Mary Burwell' s Instruction Book for the Lute. In: The Galpin Society Journal, Vol. 11, Mai 1958, S. 3 ff.

DOHRMANN, Christoph: Gaultier, Ennemond. In: MGG Bd. 7, a.a.O., Sp. 622 ff.

EITNER, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd.1, Leipzig 1900; Bd. 2, Leipzig 1900; Bd. 3, Leipzig 1900; Bd. 4, Leipzig 1901; Bd. 8, Leipzig 1902

FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Ausgabe (MGG), Kassel et al. 1999 ff.

Genealogisch-Historische Nachrichten von den Allerneuesten Begebenheiten, welche sich an den Europäischen Höfen zutragen, worinn zugleich Vieler Standes=Personen und anderer Berühmter Leute Lebens=Beschreibungen vorkommen, als eine Fortsetzung des Genealog. Histor. Archivarii. Der L. Theil, Leipzig 1743. Verlegts Johann Samuel Heinsius

FLOTZINGER, Rudolf: Graz und die österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. In: Festschrift für H. FEDERHOFER, hrsg. von C.H. MAHLING, Tutzing 1988, S. 103 ff.

GRIEB, Manfred H. (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon: bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, München 2007

GURLITT, Wilibald: (Hrsg.): Riemann Musik Lexikon, 12. völlig neu bearbeitete Auflage in drei Bänden, Mainz 1961

HOFFMANN, Carl Julius Adolf: Die Tonkünstler Schesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830; enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen ..., Breslau 1830

HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar: Esaias Reusner d.J. In: Institut für deutsche Musik im Osten e.V.: Schlesisches Musiklexikon, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 612 f.

HOHN, Karl Friedrich: Der Regenkreis Königreichs Bayern geographisch und statistisch beschrieben vom Prof. Dr. Karl Fr. Hohn, Stuttgart/Tübingen 1830

HUSS, Frank: Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II., Gernsbach 2008

JARCHOW, Ralf: Wir hätten wissen können, wenn wir hätten wissen wollen - Wolfgang Boettichers brauner Schatten auf der Musikwissenschaft zu Gitarre und Laute. In: Die Laute Nr. IX - X, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft e.V., hrsg. von Peter KIRÁLY, Frankfurt am Main 2011, S. 88 ff.

KIESEWETTER, Raphael Georg K.: Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit Einführung der Figural- und Mensural-Musik. 2. Die Lauten-Tabulatur. In: Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ), Heft 9., Leipzig 1831, Sp. 133 ff.

KING, Susan: Louise Berta Mosson Hanson (Louise Hanson-Dyer) 1884 – 1962, and the manuscript 'Album für die laute', Melbourne MS LHD 243. In: Lute News 101, English Lute Society, March 2012, S. 12 f.

KNESCHKE, Ernst Heinrich u.a. (Hrsg.): Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon im Vereine mit mehreren Historikern. Unveränderter Abdruck des im Verlage von Friedrich Voigt zu Leipzig 1859 – 1870 erschienenen Werkes, Bd. I, Leipzig 1859 (Reprint: Leipzig 1929); Bd. 7, Leipzig 1930

KOCZIRZ, Adolf: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. Biographisch-bibliographischer Teil zum Band 50, Jahrg. XXV der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“. In: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. V, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Leipzig/Wien 1918, S. 4 ff.

KOCZIRZ, A.: Böhmisches Lautenkunst um 1720. In: Alt-Prager Almanach, Prag 1926, S. 88 ff.

KOLETSCHKA, Karl: Esaias Reußner der Jüngere und seine Bedeutung für die deutsche Lautenmusik. In: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. unter der Leitung von Guido Adler, 15. Bd., Wien 1928, S. 3ff.

KRAUSE, Reinhold: „Reusner Echos“. In Lauten-Info 4/2006 der DLG.e.V.. Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 17 ff.

LANGE, M.G.: Die beste Weißheit eines Christen im Creutz, Aus den Worten des Propheten Michae C. 7 V. 9 (...) Bey angestellter Sepultur, de (...) Herrn Esaias Reusners, Churfürstlich Brandenburgischen Cammer-Lautenisten, Welcher Verstrichenen 1. Maii des 1679.Jahres diese Welt gesegnet, und den 7. Hujus Christlichem Gebrauch nach beerdiget worden, Cölln an der Spree 1680 (siehe LUTZ, Markus: Die Leichenpredigt ... a.a.O.)

LEDBETTER, David: Pinel, Germain. In: NEW GROVE Bd. 19, S. 751

LUEDTKE, Joachim: Ein Reusnerisches Postscriptum: Wer gab die Auflage von *Erfreuliche Lauten-Lust* von 1697 heraus? In: Lauten-Info der DLG e.V. 4/2006, Frankfurt am Main, S. 24

LÜTGENDORFF, Willibald Leo Frh. v.: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ergänzungsband erstellt von Thomas DRESCHER, Tutzing 1990

LUTZ, Markus: Die Leichenpredigt von Esaias Reusner (1636 – 1679). In: Lauten-Info 4/2006 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 19 ff.

MARTIUS, Klaus: Vermehrte Nachrichten von Nürnberger Lauten- und Geigenmachern. In: Musik in Bayern Heft 38. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., Redaktion: Horst LEUCHTMANN, Tutzing 1989, S. 75 ff.

MARTIUS, Kl./SCHULZE, Kathrin: Ernst Busch und Paul Hiltz. Zwei Nürnberger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit. Untersuchungen zum Streichinstrumentenbau in Nürnberg. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1991, S. 145 ff.

MEYER, Christian (Hrsg. in Zusammenarbeit mit Tim Crawford, François-Pierre Goy, Peter Király, Monique Rollin): Catalogue Des Sources Manuscrites En Tablature. Luth et théorbe. c.1500-c.1800. Catalogue descriptif, 4 Bände, Baden-Baden - Bouxwiller 1991-1999

MEYER, Chr. (ROLLIN, M.): Mesangeau, ... In: MGG Bd. 12, Kassel et al. 2004, Sp. 54

MEYER, Chr.: Pinel, Germain. In: MGG Bd. 13, Kassel et al. 2005, Sp. 586 ff.

MÜNNICH, Richard: Ein Brief Esaias Reußners. In: Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron Dr. theol. et phil. Überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft, Leipzig 1910, S. 173 ff.

NEEMANN, Hans: Die Lautenistenfamilie Weiß". In: Archiv für Musikwissenschaft, Jhg. 4, 1939, Heft 2, S. 157 ff.

NEEMANN, H. (Hrsg.): Esaias Reusner – Lautenwerke, Frankfurt a.M./New York 1985

NETTL, Paul: Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1636 - 1680“, StMw (Studien zur Musikwissenschaft) Teil I: Studien zur Musikwissenschaft (StMw) 16, Wien 1929, S. 70 ff.; Teil II: StMw 17, Wien 1930, S. 95 ff., Teil III: StMw 18, Wien 1931, S. 23 ff.; Teil IV: StMw 19, Wien 1932, S. 33 ff.

PÄFFGEN, Peter: Reusner, Reussner. Familie: Esaias (d.Ä.), sein Sohn Esaias d.J. In: MGG Bd. 13, Kassel et al. 2005, Sp. 1584 f.

POBLOTZKI, Siegfried: Die Herren von Brandt zum Pleystein. In: Oberpfälzer Heimat, hrsg. vom Heimatkundlichen Arbeitskreis im Oberpfälzer – Wald – Verein, Band 10, Weiden 1966, S. 87 ff.

POBLOTZKI, S.: Geschichte der Stadt und Herrschaft Pleystein, Pleystein 1967

- POBLOTZKI, S.: Geschichte der Herrschaft, der Stadt und der Pfarrei Pleystein, Stadt Pleystein 1980
- PRIEBERG, Fred K: Handbuch Deutsche Musiker 1933 - 1945, Kiel 2004
- RADKE, Hans: Bemerkungen zur Lautenistenfamilie Gallot. In: Die Musikforschung, 13. Jhg., Heft 1, 1660, S. 51 ff.
- RENCKE, Karl Christoph: Breslau. Ein Wegweiser für Fremde und Einheimische, Breslau 1808
- REUSNER, Esaias: Neue Lauten-Früchte. Allen dieses Instruments Liebhabern zur Ergötzlichkeit, Uebung und Nutzen, mit besonderem Fleisse aufgesetzt und verlegt von Esaia Reusnern Churfürstl. Brandenburg. Cammer Lautenisten Anno 1676. Faksimilie bei TREE-Edition
- ROLLIN, Monique/VACCARO, Jean-Michel (Hrsg.): Œuvres de Pinel, Paris 1982.
- ROLLIN, M.: Dubut, In: MGG Bd. 5, Kassel et al. 2001, Sp. 1486 ff.
- ROLLIN, M.: Gaultier, Ennemond. In: NEW GROVE Vol. 9, a.a.O., S. 578.
- ROLLIN, M.: F-Polyre 173. In: MEYER, Chr. et al. (Hrsg.): a.a.O., Bd. 1, Baden-Baden - Bouxwiller 1991, S. 155 f.
- ROLLIN, M.: A-KR L79. In: MEYER, Chr. et al. (Hrsg.): a.a.O., Bd. III/1), Baden-Baden/Bouxwiller 1997, S. 60 ff.
- SADIE/Stanley/TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove. Dictionary of Music and Musicians (NEW GROVE), 2001
- SCHNÜRL, Karl (Hrsg.) mit Materialien von Adolf KOCZIRZ und Josef KLIMA: Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert, Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. 84, Wien 1966
- SIEPMACHR's Wappenbuch Bd. 17: Die Wappen des schlesischen Adels, Neustadt an der Aisch 1977
- SIEPMACHER's Wappenbuch Bd. 22: Die Wappen des Bayerischen Adels. Teil: Abgestorbene Bayerische Geschlechter, Neustadt an der Aisch 1971
- SIEBMACHER's Wappenbuch Bd. 26: Die Wappen des Adels in Niederösterreich Teil I (A-K), Neustadt an der Aisch 1983
- SIEPMACHERs Wappenbuch Bd. 27: Die Wappen des Adels in Oberösterreich, Neustadt an der Aisch 1984
- SIEBMACHER's Wappenbuch Bd. 30: Wappen des böhmischen Adels, Neustadt an der Aisch 1979
- SIEBMACHER's Wappenbuch Bd. 31: Wappen des mährischen Adels, Neustadt an der Aisch 1979
- SOURIS, André /ROLLIN, M. (Hrsg.): Œuvres du Vieux Gautier, Paris 1980
- SOURIS, A./ROLLIN, M. (Hrsg.): Œuvres de René Mesangeau. Édition et transcription par. Étude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN, Paris 1971
- SPARMANN, Georg: Esaias Reusner und die Lautensuite. Promotionsschrift Berlin 1926
- Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland, herausgegeben von einigen deutschen Edelleuten, Bd. 2, Regensburg 1863; Bd. 3, Regensburg 1865

SURZYNSKI, Joseph: Ueber alte polnische Kirchenkompositionen und deren Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik. HABERL, Franz Xaver (Hrsg.): Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1890, S. 67 ff.

TREDER, Michael: Ein irdisches Vergnügen in der Barocklaute, Bd. I - III, TREE-Edition 2010

TREDER, M.: Wolf Jacob Lauffensteiner (jun.) (1676 – 1754). Laute spielender und komponierender Kammerdiener; oder als Kammerdiener fungierender Lautenist und Komponist? Eine Einführung zur Ausgabe „Collected Works for Solo Lute“ zusammengestellt, übertragen, bearbeitet und herausgegeben von Douglas Towne sowie „Ensemble Works“, zusammengestellt, übertragen, bearbeitet und herausgegeben von Douglas Towne und Albert Reyer, TREE-Edition 2010

TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werke, 2 Bände, TREE-Edition 2011

TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten und böhmische Lautenkunst. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge IV: Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz. In: Lauten-Info 1/2012 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 8 ff.

TREDER, M.: Die Laute im Umfeld des Wiener Hofes. Ca. 1650 – 1740. Zeitvertreib bei Hofe, Zeitvertreib des Adels, Existenzsicherung für andere ... Vortrag gehalten anlässlich des „Festes für die Laute“, Wien 17. – 20. Mai 2012

VACCARO, Jean-Michel (Hrsg.): Œuvres de Dubut, Paris 1999

„Vater der Lieder. Mit dem Dichter Luther begann die Singbewegung der Reformation“. In: Reformation und Musik. Das EKD-Magazin zum Themenjahr der Lutherdekade 4/2012, S. 8 ff.

Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim. Versteigerung durch die Firmen Martin Breslauer und Leo Liepmannsohn (Katalog), 2 Bände, Berlin 1928/29

VIERHAUS, Rudolf (Hrsg.): Deutsche biographische Enzyklopädie, 2. Auflage, München 2008

VOGL, Emil: Johann Anton Losy. Lutenist of Prague. In: Journal of the Lute Society of America 13, 1980, S. 58 ff.

VRIES, Willem de: Kunstraub im Westen 1940–1945. Alfred Rosenberg und der »Sonderstab Musik«, Frankfurt am Main 2000

WALTHER, Johann Gottfried: Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek, Leipzig 1732. Reprint herausgegeben von Richard Schaal, Kassel/Basel 1953

WISSGRILL, Franz Karl/ODELGA, Karl von: Schauplatz des landsässigen nieder-österreichischen Adels vom Herren- und Ritterstande von dem XI. Jahrhundert an, bis auf jetzige Zeiten. Abgefasset von Franz Karl Wißgrill, k.h. Hof-Sekretär, Bd. 1, Wien 1794

WUTKE, Conrad: Sebastian von Rostock. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern herausgegeben durch die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften Bd. 33, Neudruck der 1. Auflage von 1891, Berlin 1971, S. 503 f.

ZEDLERs Großes Universallexicon Bd. 29, Leipzig und Halle 1741, S. 96

ZEDLITZ-NEUKIRCH, Leopold: Neues preussisches Adels-Lexicon: oder genealogische und diplomatische Nachrichten..., Band 4, Leipzig 1837

ZELENKOVÁ, Petra/MÁDL, Martin: The celebration of the Losy of Losinthal family on the thesis print from 1667. In: Journal of the Lute Society of America XXXVI (2003), 2008, S. 49 ff.

ZUTH, Josef: Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926/1928

Inzipits und Konkordanzen Peter STEUR/Michael TREDER

Ohne Titel (S. 11),
in dieser Ausgabe: S. 57

MS D-B40068 als „Air de Cour“ (f. 68r)

Sarabande (S. 12),
in dieser Ausgabe: S. 58

Germain Pinel
F-Pn Rés. 1110, f. 28v, F-Pn Rés. Vmf ms. 48, f. 87v,
GB-Lbl Sloane 2923, f. 111v, S-L Wenster G 34, f.
44r, F-Pn Rés Vmc. ms. 89, S. 51, D-SW1 641, S. 92

Ohne Titel (S. 13),
in dieser Ausgabe: S. 58

./ (= bislang keine Konkordanzen bekannt)

Courante (S. 14),
in dieser Ausgabe: S. 59

./.

La Double (S. 14f.),
in dieser Ausgabe: S. 60

./.

Sarabande Espagnol de Monsieur Gaultier d' Vienne
(S. 16), in dieser Ausgabe: S. 61

./.

d' une autre maniere (S. 16f.),
in dieser Ausgabe: S. 62

./.

Double (S. 17),
in dieser Ausgabe: S. 63

./.

Air (S. 18)
in dieser Ausgabe: S. 64

./.

La Double (S. 18),
in dieser Ausgabe: S. 64

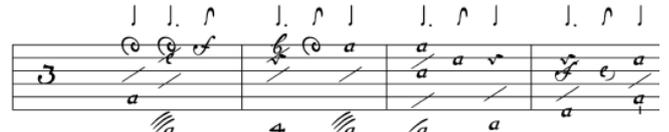
./.

Sarabande (S. 19),
in dieser Ausgabe: S. 65



./.

La Double (S. 22),
in dieser Ausgabe: S. 69



./.

La Double (S. 19),
in dieser Ausgabe: S. 66



./.

Autrement (S. 23),
in dieser Ausgabe: S. 69



./.

Sarabande (S. 20),
in dieser Ausgabe: S. 66



./.

Ciaccona (S. 26 ff.),
in dieser Ausgabe: S. 70



./.

La Double (S. 20 f.),
in dieser Ausgabe: S. 67



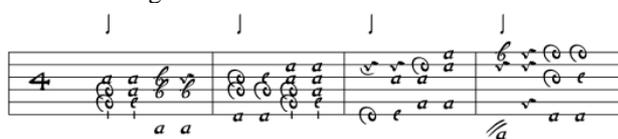
./.

Gigue A.C. Hültz (S. 31),
in dieser Ausgabe: S. 75



D-FSchnieder13 / 338; SK-Le / 458; A-Wn18761 / 36v

Phantasie (S. 21),
in dieser Ausgabe: S. 68



./.

La Double (S. 32),
in dieser Ausgabe: S. 75



D-FSchnieder13 / 339; SK-Le / 459; A-Wn18761 / 37r

Adieu de la maitresse de Monsieur Jean Berdolde
Bernard Bleystein de Prage (S. 22),
in dieser Ausgabe: S. 68



./.

La Double allegro (S. 33),
in dieser Ausgabe: S. 76



D-FSchnieder13 / 340; SK-Le / 460; A-Wn18761 / 37v

Gavotte ACH (S. 34),
in dieser Ausgabe: S. 76

D-FSchneider13 / 346; SK-Le / 466

La Double (S. 34 f.),
in dieser Ausgabe: S. 77

./.

Gigue (S. 35),
in dieser Ausgabe: S. 78

./.

La Double (S. 36),
in dieser Ausgabe: S. 79

./.

Ayr (S. 37),
in dieser Ausgabe: S. 80

./.

Sonata (S. 38 f.),
in dieser Ausgabe: S. 80

./.

Aria der Bettelmann genandt (S. 40),
in dieser Ausgabe: S. 83

./.

La Double (S. 41),
in dieser Ausgabe: S. 84

./.

Ohne Titel (S. 42),
in dieser Ausgabe: S. 85

./.

La Double (S. 42),
in dieser Ausgabe: S. 86

./.

2 Double (S. 43),
in dieser Ausgabe: S. 86

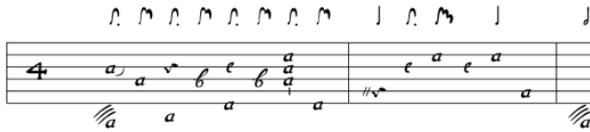
./.

Sarabande de Mons. A.C. Hültz (S. 44),
in dieser Ausgabe: S. 87

./.

(S. 45 – 74:leer)

Belle Partie/sur la Xme de D.b Car. Prelude (S. 75 f.),
in dieser Ausgabe: S. 88



./.

Sonatina (S. 78 f.),
in dieser Ausgabe: S. 90



Esaias Reusner d.J.
A-KR79 / 10v; ReusFrue / 27

Allemande (S. 80 f.),
in dieser Ausgabe: S. 92



E. Reusner d.J.
A-KR79 / 11v; ReusFrue / 28

Double de la Precedente (S. 82 f.),
in dieser Ausgabe: S. 94



./.

Courante (S. 84),
in dieser Ausgabe: S. 95



E. Reusner d.J.
A-KR79 / 12r; ReusFrue / 28

La Double (S. 85),
in dieser Ausgabe: S. 96



./.

Sarabande (S. 86),
in dieser Ausgabe: S. 96



E. Reusner d.J.
A-KR79 / 12v; ReusFrue / 29

Separation de la Precedente (S. 86)
in dieser Ausgabe: S. 97



./.

Gavotte (S. 87)
in dieser Ausgabe: S. 98



E. Reusner d.J.
A-KR79 / 12v; ReusFrue / 29

Separation (S. 87),
in dieser Ausgabe: S. 98



./.

Gigue (S. 88 f.),
in dieser Ausgabe: S. 99



E. Reusner d.J.
A-KR79 / 13r; ReusFrue / 29

Passaglia (S. 90 ff.),
in dieser Ausgabe: S. 100



ReusFrue / 30

ReusFrue= REUSNER, Esaias (d.J.): Neue Lautenfrüchte. Allen dieses Instruments Liebhabern zur Ergötzlichkeit, Uebung und Nutzen, mit besonderem Fleisse aufgesetzt und verlegt von Esaia Reusnern Churfürstl. Brandenburg. Cammer Lautenisten Anno 1676. Faksimilie bei TREE-Edition

Tabulaturteil

ohne Titel (S. 11)

C#-D-E-F#-G-A-d-f#-a-d'-f#

↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩

↓. ♩ ♩ ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩

5

↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩

9 10

↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ♩ ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩

15

↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩ ↓. ♩

20

Sarabande (S. 12)

ohne Titel (S. 13)

Musical score for measures 7-11. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with various note values and rests. The bass line consists of chords and single notes. Measure 7 starts with a treble clef and a B-flat. Measure 11 ends with a double bar line and a repeat sign.

Courante (S. 14)

Musical score for Courante (S. 14), measures 1-20. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with various note values and rests. The bass line consists of chords and single notes. Measure 1 starts with a treble clef and a B-flat. Measure 20 ends with a double bar line and a repeat sign.

La Double (S. 14 f.)

The musical score is written on a grand staff with two staves per system. It consists of six systems of music, each with a melodic line above and a bass line below. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *a* (piano) and *ff* (fortissimo). The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 10, 14, 18, and 22 indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and a final chord marked with *ff*.

Sarabande Espagnol de Monsiuer Gaultier d' Vienne (S. 16)

Handwritten musical score for Sarabande Espagnol de Monsiuer Gaultier d' Vienne (S. 16). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes fingerings, dynamics (e.g., *a*), and articulation marks. The piece is in 3/4 time. The score is divided into systems, with measure numbers 3, 6, 10, 12, 15, 18, 20, 24, and 25 indicated. There are two instances of an "Alternative" marking with a downward arrow pointing to a specific note. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Double (S. 17)

The musical score is written on a grand staff with two systems of five staves each. The first system starts with a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents and slurs. There are also some unusual symbols, possibly indicating specific performance techniques or fingerings. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 10, 15, 19, 20, 24, and 25 indicated. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Air (S. 18)

Musical score for 'Air (S. 18)'. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. It consists of four systems of music. Above the first system, there are rhythmic markings: a half note, a quarter note. The first system has five measures. The second system has four measures. The third system has five measures. The fourth system has four measures. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'a'. An 'Alternative' section is indicated by a bracketed '6' and the word 'Alternative' below it. Measure numbers 5, 9, 10, 14, and 15 are marked at the beginning of their respective systems.

La Double (S. 18)

Musical score for 'La Double (S. 18)'. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The second system has four measures. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'a'. An 'Alternative' section is indicated by a bracketed '6' and the word 'Alternative' below it. Measure numbers 4 and 5 are marked at the beginning of their respective systems.

8

10

Musical notation for measures 8-11. Measure 8 starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a repeat sign. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. Measure 9 continues with quarter notes: F#4, E4, D4, C4. Measure 10 has quarter notes: B3, A3, G3, F#3. Measure 11 has quarter notes: E3, D3, C3, B2. There are slurs and accents over the notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 11. Below the staff, there are markings: a double slash with 'a' under measure 9, and a '4' under measure 10.

12

15

Musical notation for measures 12-15. Measure 12 has quarter notes: A2, G2, F#2, E2. Measure 13 has quarter notes: D2, C2, B1, A1. Measure 14 has quarter notes: G1, F#1, E1, D1. Measure 15 has quarter notes: C1, B0, A0, G0. There are slurs and accents over the notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 15, followed by a fermata. Below the staff, there are markings: a double slash with 'a' under measure 12, a '4' under measure 13, and a double slash with 'a' under measure 14.

Sarabande (S. 19)

5

Musical notation for measures 1-6. Measure 1 has a treble clef, a 3/4 time signature, and a repeat sign. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. Measure 2 has quarter notes: F#4, E4, D4, C4. Measure 3 has quarter notes: B3, A3, G3, F#3. Measure 4 has quarter notes: E3, D3, C3, B2. Measure 5 has quarter notes: A2, G2, F#2, E2. Measure 6 has quarter notes: D2, C2, B1, A1. There are slurs and accents over the notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 6. Below the staff, there are markings: a double slash with 'a' under measure 1, a '4' under measure 2, a double slash with 'a' under measure 3, a '4' under measure 4, and a double slash with 'a' under measure 5.

7

10

Musical notation for measures 7-10. Measure 7 has quarter notes: G1, F#1, E1, D1. Measure 8 has quarter notes: C1, B0, A0, G0. Measure 9 has quarter notes: F#0, E0, D0, C0. Measure 10 has quarter notes: B-1, A-1, G-1, F-1. There are slurs and accents over the notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 10. Below the staff, there are markings: a '4' under measure 7, a double slash with 'a' under measure 8, a double slash with 'a' under measure 9, and a '4' under measure 10.

12

15

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 has quarter notes: E-1, D-1, C-1, B-1. Measure 12 has quarter notes: A-1, G-1, F-1, E-1. Measure 13 has quarter notes: D-1, C-1, B-1, A-1. Measure 14 has quarter notes: G-1, F-1, E-1, D-1. Measure 15 has quarter notes: C-1, B-1, A-1, G-1. There are slurs and accents over the notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 15, followed by a fermata. Below the staff, there are markings: a double slash with 'a' under measure 11, a '4' under measure 12, a double slash with 'a' under measure 13, a double slash with 'a' under measure 14, and a double slash with 'a' under measure 15.

La Double (S. 19)

Sarabande (S. 20)

Musical notation for measures 12-15. The staff shows notes with stems and flags, and rests. Measure 12 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 13 has a 4/4 time signature. Measure 14 has a 4/4 time signature. Measure 15 has a 4/4 time signature. The piece ends with a double bar line and a fermata.

La Double (S. 20f.)

Musical notation for measures 1-4. The staff shows notes with stems and flags, and rests. Measure 1 has a 3/4 time signature. Measure 2 has a 3/4 time signature. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 4 has a 3/4 time signature. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Musical notation for measures 5-8. The staff shows notes with stems and flags, and rests. Measure 5 has a 3/4 time signature. Measure 6 has a 3/4 time signature. Measure 7 has a 3/4 time signature. Measure 8 has a 3/4 time signature. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Musical notation for measures 9-12. The staff shows notes with stems and flags, and rests. Measure 9 has a 4/4 time signature. Measure 10 has a 4/4 time signature. Measure 11 has a 4/4 time signature. Measure 12 has a 4/4 time signature. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Musical notation for measures 13-15. The staff shows notes with stems and flags, and rests. Measure 13 has a 4/4 time signature. Measure 14 has a 4/4 time signature. Measure 15 has a 4/4 time signature. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Phantasie (S. 21)

Musical score for Phantasie (S. 21). The score is written on two staves. The first system (measures 1-5) is in 4/4 time. The second system (measures 6-10) is in 6/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section labeled 'Alternative' is shown below the second system, featuring a different rhythmic pattern.

Adieu de la maitresse de Monsieur Jean Berdolde
Bernard Bleysteín de Prage (S. 22)

Musical score for Adieu de la maitresse de Monsieur Jean Berdolde (S. 22). The score is written on two staves. The first system (measures 1-5) is in 3/4 time. The second system (measures 6-10) is in 6/8 time. The third system (measures 12-15) is in 6/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La Double (S. 22)

Musical score for 'La Double' (S. 22). The score is written on a grand staff with two systems. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 12. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* and *a*. There are also some slurs and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Autrement (S. 23)

Musical score for 'Autrement' (S. 23). The score is written on a grand staff with two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*. There are also some slurs and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ciacona (S. 26 ff.)

Musical notation system 1 (measures 1-7). Includes a treble clef, a 3/4 time signature, and various rhythmic markings above the staff. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation system 2 (measures 8-13). Includes measure numbers 8 and 10. The notation continues with rhythmic patterns and a consistent bass accompaniment.

Musical notation system 3 (measures 14-19). Includes measure numbers 14 and 15. The system shows a continuation of the piece's rhythmic structure.

Musical notation system 4 (measures 20-24). Includes measure number 20. The notation features various rhythmic values and a steady bass accompaniment.

Musical notation system 5 (measures 25-27). Includes measure number 25. The system continues the melodic and rhythmic development of the Ciacona.

Musical notation system 6 (measures 28-31). Includes measure numbers 28 and 30. The final system on the page shows the continuation of the piece's characteristic rhythmic patterns.

32

Musical staff 32: A five-line staff with a treble clef. Above the staff are rhythmic markings: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. The staff contains a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A double bar line is present after the second measure. A circled 'b' is above the first note of the third measure. A circled 'a' is below the first note of the third measure.

35

Musical staff 35: A five-line staff with a treble clef. Above the staff are rhythmic markings: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. The staff contains a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A double bar line is present after the second measure. A circled 'a' is above the first note of the third measure. A circled 'a' is below the first note of the third measure.

39

Musical staff 39: A five-line staff with a treble clef. Above the staff are rhythmic markings: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. The staff contains a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A double bar line is present after the second measure. A circled 'a' is above the first note of the third measure. A circled 'a' is below the first note of the third measure.

43

Musical staff 43: A five-line staff with a treble clef. Above the staff are rhythmic markings: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. The staff contains a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A double bar line is present after the second measure. A circled 'a' is above the first note of the third measure. A circled 'a' is below the first note of the third measure.

47

Musical staff 47: A five-line staff with a treble clef. Above the staff are rhythmic markings: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. The staff contains a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A double bar line is present after the second measure. A circled 'a' is above the first note of the third measure. A circled 'a' is below the first note of the third measure.

52

Musical staff 52: A five-line staff with a treble clef. Above the staff are rhythmic markings: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. The staff contains a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A double bar line is present after the second measure. A circled 'a' is above the first note of the third measure. A circled 'a' is below the first note of the third measure.

60

60 61 62 63 64 65 66

67

67 68 69 70 71 72

73

73 74 75

76

76 77 78

79

79 80

81

81 82

83

M M M J. M J L L L

86

L L L L L L L L L

89

L L L L L L L L L

92

L L L J J J J L J. L L L L L L L

98

L L L L L L L L L

101

L L L L L L L L L

104

110

114

115

119

120

124

128

Gigue A.C.Hültz (S. 34)

12

4

7

La Double (S. 32)

12

4

6

La Double allegro (S. 33)

12

4

4

7

Gavotte ACH (S. 34)

4

4

7

La Double (S. 34 f.)

M M M M

3 M M M M

6 M M

8 M

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system is in 4/4 time and contains measures 1-2. The second system contains measures 3-4, with a repeat sign after measure 3. The third system contains measures 5-6, with a repeat sign after measure 5. The fourth system contains measures 7-8, with a repeat sign after measure 7. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *M* (mezzo-forte) and *f* (forte). Fingering numbers (1-4) are indicated below notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord in measure 8.

Gigue (S. 35)

The musical score for Gigue (S. 35) is presented in five systems, each with a rhythmic notation above and a staff with notes and fingerings below. The piece is in 6/8 time.

- System 1 (Measures 1-5):** Starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note 'a', followed by eighth notes 'a' and 'v', and a half note 'b'. The bass line consists of a quarter note 'a', a quarter rest, and a quarter note 'a'. Measure 5 includes a circled '5' above the staff.
- System 2 (Measures 6-10):** Continues the melody with eighth notes 'v', 'e', and a circled '6'. The bass line has a half note 'b' and a quarter note 'a'. Measure 10 includes a circled '10' above the staff.
- System 3 (Measures 11-15):** Features a repeat sign at the start of measure 11. The melody includes a circled '11' and a circled '15'. The bass line has a quarter note 'a' and a quarter rest.
- System 4 (Measures 16-20):** The melody includes a circled '16' and a circled '20'. The bass line has a quarter note 'a' and a quarter rest.
- System 5 (Measures 21-24):** The melody includes a circled '21'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

La Double (S. 36)

Musical score for "La Double (S. 36)" in 6/8 time. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notes are primarily 'a' and 'b' with various articulations and dynamics.

System 1 (Measures 1-5): Treble staff starts with a 6/8 time signature. Notes include 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Bass staff has slurs and accents. Measure 5 has a fermata over the first 'a'.

System 2 (Measures 6-10): Treble staff notes include 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Bass staff notes include 'b', 'a', 'b', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'b', 'a'. Measure 10 has a fermata over the first 'a'.

System 3 (Measures 11-15): Treble staff notes include 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Bass staff notes include 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Measure 15 has a fermata over the first 'a'.

System 4 (Measures 16-20): Treble staff notes include 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Bass staff notes include 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Measure 20 has a fermata over the first 'a'.

System 5 (Measures 21-24): Treble staff notes include 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Bass staff notes include 'e', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Measure 24 ends with a double bar line and a fermata.

Ayr (S. 37)

Musical score for 'Ayr (S. 37)'. The score is written in 4/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with slurs and ties. The first system starts with a 4/4 time signature. The second system begins with a measure number '6'. The third system begins with a measure number '9'. The fourth system begins with a measure number '13'. The score ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

Sonata (S. 38 f.)

Musical score for 'Sonata (S. 38 f.)'. The score is written in 4/4 time and consists of three systems of music. Each system includes a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with slurs and ties. The first system starts with a 4/4 time signature. The second system begins with a measure number '7'. The third system begins with a measure number '12'. The score ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

La Double (S. 41)

The musical score consists of seven systems, each with a treble clef and a 4/4 time signature. Above each system are rhythmic markings: a series of 'm' characters for measures 1-4, 5-8, and 9-12, and a series of 'v' characters for measures 1-4, 5-8, and 9-12. The notes are written on a five-line staff, with some notes marked with a 'v' (accents) and some with a 'b' (flat). The bass line is indicated by a double slash and a note 'a' below the staff. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The systems are numbered 1, 3, 4, 6, 8, and 10 at the beginning of their respective staves.

12

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 contains a sequence of eighth notes: b, a, b, a. Measure 13 contains a sequence of eighth notes: a, a, b, a, b, a, a, a, b, a. Above the notes are slurs and accents. Below the notes are slurs and accents.

14

Musical notation for measure 14. The measure contains a sequence of eighth notes: a, e, v, a, e, v, a, b, a, a, a, a. Above the notes are slurs and accents. Below the notes are slurs and accents. The measure ends with a double bar line and a fermata.

ohne Titel (S. 42)

4

Musical notation for measures 1 through 4. Measure 1: a, b, a. Measure 2: a, v, a. Measure 3: v, e, v, a. Measure 4: b, a, b, a. Above the notes are slurs and accents. Below the notes are slurs and accents.

5

Musical notation for measures 5 through 8. Measure 5: v, a, a. Measure 6: e, v, a. Measure 7: v, v, a, a. Measure 8: a, a, b, b. Above the notes are slurs and accents. Below the notes are slurs and accents. A double bar line with repeat dots is between measures 6 and 7.

9

10

Musical notation for measures 9 through 12. Measure 9: a, a. Measure 10: v, v, v, a. Measure 11: a, a, a, e. Measure 12: a, a, a, a. Above the notes are slurs and accents. Below the notes are slurs and accents. A double bar line with repeat dots is between measures 11 and 12.

Double (S. 42)

Musical score for Double (S. 42) in 4/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

2 Double (S. 43)

Musical score for 2 Double (S. 43) in 4/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Sarabande de Mons. A.C. Hültz (S. 44)

Handwritten musical score for Sarabande de Mons. A.C. Hültz (S. 44). The score is written on five systems of staves. Each system contains a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. Above the staves are rhythmic markings and dynamic markings like 'a' and 'b'. The piece is in 3/4 time. The score includes measures 1-4, 5-8, 10-13, 14-17, and 18-20. Measure 20 ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

„Belle Partie sur la X^{me} de D.b Car.“

Prelude (S. 76 f.)

The musical score is presented in five systems, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (indicated by numbers 1-4). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, 11, and 14 marked at the beginning of their respective systems. The music features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some measures containing multiple notes on a single string. The key signature is one flat (B-flat), and the overall style is characteristic of a prelude or short piece for a double bass.

17

a *a*

20

a *v* *a* *b* *a* *b* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a*

23

a *a*

26

a *a*

29

a *a*

Sonatina (E. Reusner; S. 78 f.)

Musical notation system 1: Rhythmic patterns above a staff with notes 'a' and 'b'. Includes a 3/4 time signature and a measure rest '4'.

Musical notation system 2: Rhythmic patterns above a staff with notes 'a' and 'b'. Includes measure rests '4' and '4'.

Musical notation system 3: Rhythmic patterns above a staff with notes 'a' and 'b'. Includes a 4/4 time signature and a measure rest '4'.

Musical notation system 4: Rhythmic patterns above a staff with notes 'a' and 'b'. Includes a double bar line and a measure rest '4'.

Musical notation system 5: Rhythmic patterns above a staff with notes 'a' and 'b'. Includes a measure rest '4' and the text "(4) im konkordanten Stück".

Musical notation system 6: Rhythmic patterns above a staff with notes 'a' and 'b'. Includes a measure rest '4'.

42

45

Handwritten musical notation for measures 42-48. The staff contains notes and rests. Below the staff are slurs and the letter 'a' indicating fingerings. Measure 45 has a measure rest.

49

50

55

Handwritten musical notation for measures 49-55. The staff contains notes and rests. Below the staff are slurs and the letter 'a' indicating fingerings. Measure 50 has a measure rest.

56

60

Handwritten musical notation for measures 56-62. The staff contains notes and rests. Below the staff are slurs and the letter 'a' indicating fingerings. Measure 60 has a measure rest.

63

65

70

Handwritten musical notation for measures 63-69. The staff contains notes and rests. Below the staff are slurs and the letter 'a' indicating fingerings. Measure 65 has a measure rest.

72

75

Handwritten musical notation for measures 72-78. The staff contains notes and rests. Below the staff are slurs and the letter 'a' indicating fingerings. Measure 75 has a measure rest.

80

85

Handwritten musical notation for measures 80-85. The staff contains notes and rests. Below the staff are slurs and the letter 'a' indicating fingerings. Measure 85 has a measure rest.

Allemande (S. 80 f.)

Handwritten musical score for Allemande (S. 80 f.). The score is written on five systems of two staves each. Above the first system, there are rhythmic markings: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The first system starts with a 4/4 time signature. The notation includes various notes (quarter, eighth, sixteenth), rests, and accidentals (sharps, flats). There are also some handwritten annotations like 'a' and 'b' below the notes. The second system has a '3' above the first measure. The third system has a '5' above the first measure. The fourth system has a '7' above the first measure. The fifth system has a '9' above the first measure and a '10' above the second measure. The score ends with a double bar line and repeat dots. Below the fifth system, there is a '4' and a double bar line with repeat dots.

11

Musical notation for measures 11-12. Measure 11: Treble clef, notes a, e, b, e, e, a, e. Bass clef, notes a, a, a. Measure 12: Treble clef, notes v, a, b, a, v, e, v, a. Bass clef, notes v, e, v, b, a, a, v, e, v, a.

13

Musical notation for measures 13-14. Measure 13: Treble clef, notes v, v, a, v, a, a, a, a. Bass clef, notes a, a. Measure 14: Treble clef, notes v, v, a, v, a, a, e, a, a. Bass clef, notes a, a, a, v.

15

Musical notation for measures 15-16. Measure 15: Treble clef, notes v, a, a, e, v, a, b, b, a, v, a, e. Bass clef, notes e, a, a. Measure 16: Treble clef, notes a, a, a, a. Bass clef, notes a, a, a, a. Ends with a double bar line and repeat sign.

Double de la Precedente (S. 82 f.)

M M M M M M M M

M M M M M M M M

2

M M M M M M M M M M

4

5

M M M M M M M M M M

6

M M |. M M M M M M M

8

M M M M M M M M M M

10

12

14

15

Courante (S. 84)

Siehe Hinweis

6

10

12

15

19

20

Original:

La Double (S. 85)

Musical score for 'La Double' (S. 85). The score is written on a grand staff with two systems of two staves each. The first system starts with a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The second system begins at measure 5 and ends at measure 10. The third system begins at measure 11 and includes a repeat sign. The fourth system begins at measure 15. The fifth system begins at measure 20 and ends with a double bar line and a fermata. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Sarabande (S. 86)

Musical score for 'Sarabande' (S. 86). The score is written on a grand staff with two systems of two staves each. The first system starts with a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The second system begins at measure 7 and ends at measure 10. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

13

4

Siehe Hinweis

Original:

Separation de la Precedente (S. 86)

5

10

4

15

Siehe Hinweis

Original:

Gavotte (S. 87)

Musical score for Gavotte (S. 87) in 4/4 time. The score consists of three systems of staves. Above the first staff are rhythmic notations: |. ♩ | |. ♩ ♩ | | ♩ | ♩ | |. ♩ ♩ | | ♩ |. ♩. The first system (measures 1-4) shows a melody with notes 'a', 'a', 'v', 'e', 'a' and a bass line with notes 'a', 'a', 'a', 'a'. The second system (measures 5-8) starts with a measure rest '4' and continues with notes 'a', 'b', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. The third system (measures 9-12) starts with a measure rest '10' and continues with notes 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Separation (S. 87)

Musical score for Separation (S. 87) in 4/4 time. The score consists of three systems of staves. Above the first staff are rhythmic notations: | ♩ | | ♩ ♩ ♩ ♩ | | ♩ |. The first system (measures 1-3) shows a melody with notes 'a', 'a', 'a', 'v', 'e', 'a' and a bass line with notes 'a', 'a', 'a', 'a'. The second system (measures 4-7) starts with a measure rest '4' and continues with notes 'e', 'v', 'e', 'v', 'a', 'a'. The third system (measures 8-11) starts with a measure rest '8' and continues with notes 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Gigue (S. 88 f.)

The image displays a musical score for a piece titled "Gigue (S. 88 f.)". The score is written on a grand staff with two treble clefs. It consists of five systems of music, each with a corresponding rhythmic notation above the staff. The rhythmic notation uses vertical stems with flags to indicate the timing of notes. The first system starts with a 3/4 time signature and includes a measure with a 3 over it. The second system begins at measure 11. The third system begins at measure 23 and includes a repeat sign. The fourth system begins at measure 34 and includes a sharp sign (#) and a 4 over it. The fifth system begins at measure 45 and ends with a double bar line and repeat dots. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'a' and 'b'. Measure numbers 3, 5, 10, 11, 15, 20, 23, 25, 30, 34, 35, 40, 45, and 55 are indicated throughout the score.

35

Staff 35: Musical notation with notes, rests, and slurs. Includes dynamic markings 'a' and 'b'. Above the staff are five fermatas. Below the staff are several slurs and dynamic markings.

40

Staff 40: Musical notation with notes, rests, and slurs. Includes dynamic markings 'a' and 'b'. Above the staff are six fermatas. Below the staff are several slurs and dynamic markings.

44

Staff 44: Musical notation with notes, rests, and slurs. Includes dynamic markings 'a' and 'b'. Above the staff are five fermatas. Below the staff are several slurs and dynamic markings.

48

50

Staff 48: Musical notation with notes, rests, and slurs. Includes dynamic markings 'a' and 'b'. Above the staff are six fermatas. Below the staff are several slurs and dynamic markings.

54

55

Staff 54: Musical notation with notes, rests, and slurs. Includes dynamic markings 'a' and 'b'. Above the staff are five fermatas. Below the staff are several slurs and dynamic markings.

60

Staff 60: Musical notation with notes, rests, and slurs. Includes dynamic markings 'a' and 'b'. Above the staff are five fermatas. Below the staff are several slurs and dynamic markings.

Musical score for measures 66-70. The score is written on a grand staff with two staves. Measure 66 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the upper staff consists of quarter and eighth notes, while the bass line in the lower staff features a steady eighth-note accompaniment. Measure 67 includes a dynamic marking of *f*. Measure 68 contains a repeat sign. Measure 70 ends with a fermata over the final note.

Musical score for measures 71-75. The score continues on the grand staff. Measure 71 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the upper staff is more complex, featuring sixteenth-note runs and rests. The bass line in the lower staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 72 includes a dynamic marking of *f*. Measure 73 contains a repeat sign. Measure 74 includes a dynamic marking of *f*. Measure 75 ends with a fermata over the final note. The text "Notenwerte angepasst." is written below the bass line of measure 75.



TREE EDITION