

Augustiner Bibliothek Brno  
Manuskript CZ-Bsa E4 1040

## Kompositionen für die Laute

von

Losy, Hoisler, Treyenfels Anthony,  
Ginter, Dufaut Hinterleithner, Emond  
u.a.



Übertragung für die Barocklaute  
von Michael Treder

Einführung/Inzipits/Konkordanzen

**TREE EDITION**



Augustiner Bibliothek Brno  
Manuskript CZ-Bsa E4 1040

Kompositionen für die Laute  
von  
Losy, Hoisler, Treyenfels  
Anthony, Ginter, Dufaut  
Hinterleithner, Emond u.a.

Übertragung für die Barocklaute  
von Michael Treder

Einführung und Inzipits  
Konkordanzen

© 2015  
TREE EDITION  
Albert Reyeran

## Die Tabulaturen

### d-moll-Stimmung

Allemande	.....	S.	13
Aria	.....	S.	14
Courant Du Faut	.....	S.	14
Gavotta	.....	S.	16
Sarabanda	.....	S.	16
Double	.....	S.	17
Bouree Gautier	.....	S.	18
Minuet C. Loschi	.....	S.	19
Aria	.....	S.	20
Courante Comt. Loschi	.....	S.	21
Gavotte	.....	S.	22
Menuette	.....	S.	23
Guige Mr' O/A (?)lberer	.....	S.	24
Aria	.....	S.	24
Sarabanda du Faut	.....	S.	25
Aria H(oi/es)ler	.....	S.	26
Sarabanda du Faut	.....	S.	27
Bouree	.....	S.	28
Minuette	.....	S.	29
Aria à Gavotte	.....	S.	30
Bouree	.....	S.	30
Minuett F.G.	.....	S.	31
Gavotte Gaultier	.....	S.	32
Guige	.....	S.	32
Gavotte	.....	S.	34
Minuet	.....	S.	34
Aria	.....	S.	35
Bouree	.....	S.	36
Minuet	.....	S.	36
Ciacona simplex	.....	S.	37
Aria	.....	S.	38
Courant	.....	S.	38
Gavotte	.....	S.	40
Sarabande	.....	S.	40
Bouree	.....	S.	41
Gavotte (?)	.....	S.	42
Aria	.....	S.	43
Sarabande	.....	S.	44

### Fortsetzung d-moll-Stimmung

Gavotte	.....	S.	44
Bouree	.....	S.	45
Gavotte	.....	S.	46
Aria	.....	S.	47
Sarabande	.....	S.	48
Minuet	.....	S.	49
Guige	.....	S.	50
Gavotte	.....	S.	51
Guige	.....	S.	51
Sailtanzter Guige. F.A.G.	.....	S.	52
Guig	.....	S.	53
Minuet	.....	S.	54
Bouree	.....	S.	55
Minue	.....	S.	56
ohne Titel	.....	S.	56
Guige	.....	S.	57

### D-Dur-Stimmung

Gavotte D.C. Loschi	.....	S.	58
Bouree	.....	S.	59
Minuet	.....	S.	60
Rigdon	.....	S.	61
Echo	.....	S.	62
Sarabanda	.....	S.	63
Minuet	.....	S.	64
Aria	.....	S.	65
ohne Titel	.....	S.	66
Gavotte	.....	S.	67
Bouree	.....	S.	68
Menuet	.....	S.	69
Aria	.....	S.	70
Minuet	.....	S.	71
<b>Aria</b>	.....	S.	72
Minuet	.....	S.	73
Bouree	.....	S.	73
Aria sutoria	.....	S.	74
Saraband	.....	S.	75
Gavotte de Mr' Emont Fait par du meme	.....	S.	76
Minuet	.....	S.	77
Aria	.....	S.	78
Gavotte	.....	S.	79
Aria	.....	S.	80
Bouree	.....	S.	81
Gavotte	.....	S.	82

### Fortsetzung D-Dur-Stimmung

Bouree	.....	S.	83
Minuet	.....	S.	84
Minuet	.....	S.	84
Bettler (?) Allemande	.....	S.	85
ohne Titel	.....	S.	86
Minuet	.....	S.	87
Minuet	.....	S.	88

### e-moll-Stimmung

Aria	.....	S.	89
Sarabd.	.....	S.	89
Bouree	.....	S.	90
ohne Titel	.....	S.	91
Gavotte	.....	S.	92
Courant	.....	S.	93

### F-Dur-Stimmung

Aria F.G.	.....	S.	94
Menuet F.G.	.....	S.	94
Sarabande du Faut	.....	S.	95
Minue	.....	S.	96
Bouree. NB	.....	S.	96
Echo	.....	S.	98
Minuet	.....	S.	98
Pastorelle	.....	S.	99
Guige	.....	S.	100
ohne Titel	.....	S.	100
Gavotte – Petroni de Treyenfels	.....	S.	102
Ejusdem A. Minuete	.....	S.	102
Minuet la posta/notta (?) – A.I. (?) Rik	.....	S.	103
Minuet	.....	S.	104
Minuet	.....	S.	104
ohne Titel	.....	S.	105
Minuet du Faut	.....	S.	106
Guige	.....	S.	106
Eccho du Roy	.....	S.	108
Gavotte	.....	S.	109
Sarabande	.....	S.	109
Minuet	.....	S.	110
Aria	.....	S.	110
Minuet	.....	S.	111
Aria	.....	S.	111
Minuet	.....	S.	112
Galliarde	.....	S.	113
Minuet	.....	S.	114
Gavotte	.....	S.	115

### Fortsetzung F-Dur-Stimmung

Minuet	.....	S. 116
Rigidon	.....	S. 116
Allabreve	.....	S. 118
Minuet	.....	S. 118
Bouree	.....	S. 119
Guige	.....	S. 120
Minuet	.....	S. 120
Gavotte W. Cr(?)onsigl	.....	S. 121
Minuet	.....	S. 122
ohne Titel	.....	S. 122
Minuet	.....	S. 123
Bouree	.....	S. 124
Minuet	.....	S. 124
Minuet	.....	S. 125
Minuet	.....	S. 126
Allabreve – Gavotte Ma Dame de Antony	.....	S. 126

### fis-moll-Stimmung

Rondeau F.G.	.....	S. 127
Sarabande F.G.	.....	S. 128
Minuet F.G.	.....	S. 129

### g-moll-Stimmung

Allemande	.....	S. 131
Gavotte	.....	S. 132
Minuette	.....	S. 132
Bouree	.....	S. 134
Minuet	.....	S. 135
Bouree	.....	S. 136
Bouree	.....	S. 136
Gavotte Hinterleithner	.....	S. 137
Bouree ejusdem	.....	S. 138
Minuet	.....	S. 138
Aria	.....	S. 139
Minuet	.....	S. 140
Courante	.....	S. 140
Gavotte	.....	S. 141
Minuet	.....	S. 142
Bouree	.....	S. 142
Minuet	.....	S. 143
Gavotte C.L.	.....	S. 144

## Fortsetzung g-moll-Stimmung

Minuet	.....	S. 144
Bouree	.....	S. 145
Minuet C.L.	.....	S. 146
Minuet	.....	S. 146
Rondeau Anglois	.....	S. 147
Minuet	.....	S. 148
Guige	.....	S. 148
Minuet	.....	S. 150
Entree	.....	S. 150
Min. Chant	.....	S. 151

## G-Dur-Stimmung

Aria	.....	S. 153
Courante	.....	S. 154
Paspied	.....	S. 155
Gavotte	.....	S. 156
Minuet	.....	S. 157
Aria	.....	S. 158
Sarabanda	.....	S. 158
Rondeau	.....	S. 160
Trio	.....	S. 161
Minuet	.....	S. 162
Aria	.....	S. 162
Rondeau	.....	S. 164
Rigdon	.....	S. 165
Minuet	.....	S. 166
Gavotta	.....	S. 166
Minue	.....	S. 167
Guige	.....	S. 168
Bouree	.....	S. 168
Aria	.....	S. 169
Sarabande	.....	S. 170
Gavotte	.....	S. 170
Minue	.....	S. 171
Aria	.....	S. 172
Retirada	.....	S. 172
Sarabde	.....	S. 173
Bouree	.....	S. 174
Aria	.....	S. 174
Trezza	.....	S. 175
Gavotte	.....	S. 176
Minuet	.....	S. 176
Courante	.....	S. 177
Stieglitz Aria	.....	S. 178
Minuet	.....	S. 178

Einführung		
<b><u>Das Manuskript CZ-Bsa E4 1040</u></b>	.....	S. 180
Erläuterung der Bibliothekssigel und Abkürzungen	.....	S. 254
<b><u>Inzipits und Konkordanzen</u></b> (Peter Steur/Markus Lutz/Michael Treder)	.....	S. 256



- Losy, Johann Anton Graf von	.....	S. 229
- Lully, Jean Baptist	.....	S. 233
- Mouton, Charles	.....	S. 235
- Pedroni de Treyenfels, Johann Peter	.....	S. 236
- Pinel, Germain	.....	S. 238
- Porsile, Giuseppe	.....	S. 238
- Rik/Rieck, A.I. (C/Karl Friedrich sen./jr.? Johann Ernst? Johann Norbert ?)	.....	S. 240
- Weichenberger, Johann Georg	.....	S. 242
- Weiss, Silvius Leopold	.....	S. 244
<b>Abschluss</b>	.....	S. 246
<b>Literatur</b>	.....	S. 247
<b>Erläuterung der Bibliothekssigel und Abkürzungen</b>	.....	S. 254
<b><u>Inzipits und Konkordanzen</u> Peter Steur/Markus Lutz/ Michael Treder</b>		S. 256

## EINLEITUNG

Die Laute hat – insbesondere auch als Solo-Instrument – am Hof des Kaisers, seinem Umfeld, in den österreichischen Habsburger Landen (hier vor allem: Erzherzogtum Österreich, Königreich Böhmen mit Herzogtum Schlesien), in dortigen Klöstern aber auch an den Höfen sowie bei Personen des aufstrebenden, materiell abgesicherten und Bildungsbürgertums in den Städten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation insbesondere in der Zeit der ersten Jahrzehnte des 17. bis ca. Mitte des 18. Jahrhunderts eine - je nach Standpunkt mehr oder minder - wichtige musikalische und damit verbundene soziale Rolle gespielt. Es entstand, auf die französische, italienische und deutsche Tradition aufbauend, eine fortentwickelte Lautensprache mit, um im Bild der Sprachwissenschaften zu bleiben, eigenen idiomatischen Wendungen, Dialekten, aber auch veränderten Formen der Verwendung des Instruments, die unter dem Begriff „Lautenkoncert“ zusammengefasst werden.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu beispielsweise im Überblick TREDER, Michael und SCHLEGEL, Andreas: Lautenmusik der Habsburger Lande. In: SCHLEGEL, A./LUEDTKE, Joachim: Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern, Menziken 2011, S. 288 ff. Siehe ferner zum Stellenwert der Laute am Wiener Hof sowie in den österreichischen Habsburger Landen die entsprechenden Ausführungen bei TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661-1706). Leben und Werk, 2 Bd., TREE-Edition 2011 und TREDER, M.: Die Laute im Umfeld des Wiener Hofes ca. 1650 bis 1740. Zeitvertreib des Adels – Existenzsicherung für andere. Vortrag im Rahmen der Veranstaltung „Ein Fest für die Laute“, Wien 17.05. - 20.05.2012. Online-Publikation „Schriftenreihe Laute und Musik“, hrsg. von M. TREDER, Albert REYERMAN und Werner FAUST, 2013, <http://www.laute-und-musik.de>.

In Manuskripten, die in den österreichischen Habsburger Landen entstanden sind, gibt es kaum eines, das ohne Musik auskommt, deren Komponisten in Frankreich lebten und wirkten. Besonders bemerkenswert, dass diese Manuskripte zum einen auch zu Zeiten entstanden sind, in denen es massive Konflikte zwischen den österreichischen Habsburgern mit Frankreich etwa im Pfälzischen Erbfolgekrieg (1688 - 1697) sowie im Spanischen Erbfolgekrieg (1701 - 1714) und es zum anderen eine durchgängige Präferenz der Kaiser für das „cantabile“ gab, das - verkürzt – vor allem mit Musik aus Italien in Verbindung gebracht wird, aber auch ein starkes Element von Populärmusik ist. Weniger beachtet wurde bislang, dass das „Cantabile“ durchaus auch eine Wurzel in der evangelischen (bzw.: reformatorischen) Kirchenliedtradition hat.

Woraus resultiert die starke Präsenz französischer Lautenmusik in Lautenmanuskripten, die in den österreichischen Habsburger Landen entstanden oder dort verwendet wurden - trotz etwa einer Präferenz von **Leopold I.** (1640 - 1705) für italienische Musik und trotz der außenpolitischen Konflikte? Ist es nur eine Reminiszenz gegenüber einer Wurzel der sich fortentwickelnden Lautensprache? Ist es eine Frage des übernommenen „main streams“, der Orientierung an der kulturellen Strahlkraft des „Sonnenkönigs“ **Ludwig XIV.** (1638 – 1715) und seiner auch musikalischen Hofhaltung? Wobei ein nicht unbeachtlicher Teil der Lautenmusik von Komponisten aus Frankreich keinen höfischen Bezug hat. Oder war es - ganz banal - eine Frage „verfügbaren“, d.h. auch: kopierbaren Materials? War es eine Frage der Verfügbarkeit, weil junge Adlige bei ihren „Kavaliersreisen“ u.a. eben nach Frankreich von dort als „Souvenir“ diese Musik im Gepäck mitbrachten? Gedruckt oder abgeschrieben. Oder ist die auffällige Präsenz dieser Musik Ausdruck einer Abgrenzung, Ausdruck der Behauptung einer Privatsphäre des Adels gegenüber der vom Kaiser ausgehenden weltlichen kulturellen und politischen Dominanz, die aber vom Adel bei Hofe ja zugleich mitgetragen und insofern auch stabilisiert wurde?

Die Nachfrage nach Musik insgesamt scheint am Wiener Hofe so groß gewesen zu sein, dass neben einem Hofkapellmeister zu seiner Entlastung bei den Kompositionsverpflichtungen noch die Funktion des „Hofkompositors“ geschaffen wurde. Komponisten für die Laute waren neben den in der Hofkapelle regulär beschäftigten Lautenisten, Theorbisten und dem Edelknabenlautenisten, der die bei Hofe umfassend auszubildenden jungen Adligen auf der Laute zu unterweisen hatte,<sup>2</sup> tätig.

---

<sup>2</sup> In den Obersthofmeisterakten (siehe dazu KNAUS, Herwig: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637 – 1705), Bd. I, (1967), Bd. II (1968), Bd. III (1969). In: SCHENK, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Wien) sind - in zeitlicher Folge - drei Personen als Edelknabenlautenisten verzeichnet: Jacob de Lavigne (um 1607 - 1655), Franz Zürcher(frantz Zi(e)rcher (um 1615 – 1686) und Andreas Bohr von Bohrenfels (1663 – 1728).



Hierbei handelt es sich um **Ferdinand Ignaz Hinterleithner**,<sup>8</sup> **Gabriel Matthias Frischauff**,<sup>9</sup> **Johann Georg Weichenberger**<sup>10</sup> und **Karl Kohaut**,<sup>11</sup> die mit dieser Kategorisierung - meines Erachtens nach unberechtigter Weise - in die Nähe zu Mitgliedern des musikalisch aktiven Bildungs- und/oder materiell unabhängigen Bürgertums, das adlige Lebensformen kopierte bzw. kompensatorisch adaptierte,<sup>12</sup> geraten. Gegenwärtig entwickelt sich die Auffassung, die in den Büchern ausgewiesene Tätigkeit in der Hofbuchhaltung (oder Hof- und Staatskanzlei) als formale Anstellung für zusätzliche Lautenisten und Komponisten anzusehen (die Lautenistenstelle in der Hofmusikkapelle war besetzt), um diese möglichst dauerhaft an den Hof zu binden (Präventivmaßnahme gegen Abwerbung). Die ohnehin schon vielköpfige Schar der Hofmusikkapellmitglieder wurde so nicht noch weiter erhöht. Diese Lösung hatte für den Kaiser zudem noch den Charme, dass er die zusätzlichen Lautenisten nicht aus seiner Privatschatulle zu zahlen hatte. Anhaltspunkte, dass die betreffenden Personen ausschließlich musikalischen Tätigkeiten nachgingen, gibt es allerdings nicht; das Gegenteil dürfte der Fall gewesen sein.

---

<sup>8</sup> Siehe zu Ferdinand Ignaz Hinterleithner weiter unten im Text.

<sup>9</sup> Frischauf(f), Gabriel Matthias (vor 1675 - 1726?). In den Trauungsprotokollen für beide Ehen (1695 und 1709) ebenso wie in einem Tauf- und einem Totenprotokoll für Kinder als „Musicus“ eingetragen. Das Testament hingegen trägt den Zusatz „der röm. kais. Majestät Hofbuchhaltung Beamter“. 1706/1709 als „musicus“ fassbar in Wien (mit Beziehungen zu Adelskreisen). Spätestens 1719 tätig in der kaiserlichen Hofbuchhaltung in Wien. Siehe KOCZIRZ, A.: Österreichische Lautenmusik ..., a..a.O., Leipzig/Wien 1918, S. 68. Bisher konnte Frischauf nur ein Stück in Fassung für Barocklaute zugeschrieben werden: „Dug: M Frischauf“ im Manuskript CZ-Bm13268.

<sup>10</sup> Siehe zu Johann Georg Weichenberger weiter unten im Text.

<sup>11</sup> Kohaut, Karl (1726 - 1784). Ab 1756 (oder in einem der beiden Folgejahre) Beamter („Kanzlist“, „wirklicher Hofkonzipist“, zuletzt Sekretär bei der Kaiserlichen Hof- und Staatskanzlei). Für Joseph II. (1741 - 1790) auch als „Sekretär“ tätig und ihn auf Reisen begleitend, geadelt. Kohaut komponierte, spielte Violine, Violone und Laute, galt als berühmtester Lautenist seiner Zeit. Bezogen auf sein Œuvre und im Hinblick auf die hohe Anerkennung als Lautenist haben die Kompositionen für die Laute (bzw. unter Einbeziehung der Laute in Ensemblestücken) einen relativ überschaubaren Anteil. Bisher bekannt: eine (vermutlich) Solo-Sonate (D-As), 5 Trios für obligate Laute, Violine und Violoncello, ein Trio für obligate Laute, Viola und Violoncello, 5 Konzerte für konzertierende Laute, 2 Violinen und Bass sowie zwei Konzerte für konzertierende Laute und Streichquartett. Kohaut war nicht nur Lautenist und Geiger, er genoss auch hohe Reputation bei Hofe als Komponist. Im ältesten Konzertverein Wiens, der „Tonkünstler-Societät“, erhielt er als erster die Möglichkeit, ein Konzert mit eigenen Werken zu bestreiten (17. März 1777: „Carl von Kohaut - Concert für verschiedene Instrumente“).

<sup>12</sup> Siehe dazu allgemein HABERMAS, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1962 und - mit Schwerpunkt Musik - SCHLEUNING, Peter: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert, Stuttgart 2000 (überarbeitete und erweiterte Fassung der Ausgangsfassung aus dem Jahr 1984).



Bei den „dilletierende Adligen“ (hier: die Kenner und Liebhaber der Laute)<sup>17</sup> sind vor allem **Johann Anton Graf Losy d.J.** (um 1650 - 1721),<sup>18</sup> **Ferdinand August** (1678 - 1711) und **Hyazinth Fürsten Lobkowitz** (1680 - 1735), **Johann Christian Anthony von Adlersfeld** (? - 1737/41),<sup>19</sup> **Johann Adam Graf von Questenberg** (1678 - 1752),<sup>20</sup> **Graf (P)Bergen**<sup>21</sup> sowie **Wenzel Ludwig Edler von Radolt** (1667 - 1716)<sup>22</sup> zu nennen, deren musikalische Ausbildung zum Teil ebenso wie ihr Spiel und ihre Kompositionskunst nach heutigem Verständnis qualitativer Beurteilung als „professionell“ zu bezeichnen sind, die aber ihre musikalischen Ambitionen nicht zur Existenzsicherung benötigten (damit möglicher Weise aber ihr soziales Ansehen in Adelskreisen und bei Hofe festigen oder sogar steigern konnten) bzw. - materiell anderweitig abgesichert - einzusetzen hatten und sich damit von solchen Spielern und Komponisten unterschieden, die auf ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten zur Existenzsicherung angewiesen waren - vorzugsweise tätig in (relativ) fester Anstellung bei einer Person oder in einer Musik-Kapelle. Von Kaiser **Joseph I.** (Wien 1678 - 1711 Wien) ist sogar eine ihm als Komponist zugeschriebene „Aria“ für 11-chörige Barocklaute erhalten.<sup>23</sup>

Eine in vielfacher Hinsicht besondere Rolle nahm **Andreas Bohr von Bohrenfels** (1663 – 1728) ein. Geboren als Sohn des „*kais. Garderobenmeister*“ (damit also Mitglied des Hofstaates) **Georg Bohr** (seit 1653 „*v. Bohrenfels*“),<sup>24</sup> war **Andreas B.** seit 1672 in kaiserlichen Diensten belegt beschäftigt - anfangs als Tänzer, ab 1694 dann auch als Edelknabenlautenist. U.a. unterrichtete **Bohr** die Erzherzogin **Maria Josepha von Österreich** (1687 - 1703) auf der „*Chitarra*“<sup>25</sup> sowie die Erzherzoginnen **Maria Theresia** (1684 – 1696) und **Maria Magdalena** (1689 – 1743) auf Laute und „*Chitarra*“.<sup>26</sup> Am 1.7.1696 wurde **Bohr** in die Hofmusikkapelle aufgenommen, der er bis zu seinem Tod als (einziger und auch letzter) Lautenist angehörte. **Bohr** war ebenfalls als Kopist (z.B. für die Adelsfamilien **Lobkowitz** und **Goëss**) sowie als Komponist tätig.<sup>27</sup>

---

<sup>17</sup> „Dilletant“ und „dilletierend“ sind im heutigen Sprachgebrauch allerdings negativ belegt im Sinne von „Unvermögender“/umgangssprachlich: „Stümper“, „mangelhaft/stümperhaft in der Ausführung“.

<sup>18</sup> Zu Johann Anton Graf Losy d.J. siehe weiter unten im Text.

<sup>19</sup> Zu Johann Christian Anthony von Adlersfeld siehe weiter unten im Text.

<sup>20</sup> Zu Johann Adam Graf von Questenberg siehe weiter unten im Text.

<sup>21</sup> Graf Bergen. Vermutlich Johann Ferdinand Graf von Perggen, 1678 - 1766. Von Graf Bergen gibt es Stücke (auch Partiten) in (mit Konkordanzen): A-ETgoëss Ms. Hueber, A-Wn1078, A-GÖ1, D-ROu53-1A, D-ROu65-6, PL-Wu2004, PL-Wu2008, PL-Wu2009.

<sup>22</sup> Wenzel Ludwig Edler von Radolt: *Die Aller Treueste Freundin*, Vienna 1701, herausgegeben von Hubert HOFFMANN. TREE-Edition (o.J.). Eingespielt durch Ars Antiqua Austria: Radolt: Viennese Lute Concertos, Challenge Classics 2008.

<sup>23</sup> „Aria Composee del' Empereur Josephe“, CZ-Bm13268, f. 16v.

<sup>24</sup> Siehe SIEBMACHER's Wappenbuch Band 28: *Die Wappen des Adels in Salzburg, Steiermark und Tirol*, Neustadt an der Aisch 1979, S. 280.

<sup>25</sup> Siehe KNAUS, H.: *Die Musiker ...*, a.a.O., Bd. III, S. 44.

<sup>26</sup> Siehe KNAUS, H.: *Die Musiker ...*, a.a.O., Bd. III, S. 54 f.

<sup>27</sup> Zu Andreas Bohr von Bohrenfels ist eine gesonderte Publikation in Vorbereitung.

Außer der Tatsache, dass **Bohr** überaus rührig war und durch seine Präsenz wahrscheinlich auf die musikalische Entwicklung der Laute Einfluss genommen hat (als Edelknabenlautenist über die Ausbildung, als Komponist und möglicher Weise auch als Kopist durch Auswahl von Stücken): er passt in keine der von den Pionieren moderner Lautenforschung entwickelten Kategorien.

Aus der Gruppe bürgerlicher Musiker, die hauptberuflich oder semi-professionell tätig waren, sind in diesem Kontext (in alphabetischer Reihenfolge) beispielhaft zu nennen:

### Aureo Dix

**Aureo** (oder Aureus/Aurius/Audius) **Dix** (1669-1719) wird zeitnah von Ernst Gottlieb BARON in seiner "Untersuchung des Instruments der Laute" (1727)<sup>28</sup> sowie u.a. von Johann Gottfried WALTHER in seinem Werk "Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek" (1732)<sup>29</sup> als Lautenist in Prag erwähnt. Die Anzahl der **Dix** zuzuordnenden überkommenen Stücke ist eher überschaubar: eine Gigue in CZ-BM371 (auch in GB-HAB2 sowie CZ-PnmE36); Partita A-Dur mit den Sätzen Harpeggio, Aria, Rondeau, Menuet, Bourée, Menuet und Marche A-Dur sowie Partita g-moll mit den Sätzen Allemanda, Couranto, Gavotte, Ballo, Menuet, Giga in CZ-BM372; PL-Wu2010: sechs einzelne Sätze mit den Bezeichnungen „*de M Dix*“ und „*de M A Dix*“ in d-moll: Courante, Sarabande (diese auch in PL-Wu2008 und 2009), Ballo en Rondeau, Menuet, ohne Titel, Gigue; CZ-PnmE36: außer der bereits erwähnten Gigue die „*Allamanda Aurej*“.

Emil VOGL hat sich in seinem Beitrag *Aureus Dix und Antoni Eckstein. Zwei Prager Lautenisten* im Jahre 1964 mit Leben und Werk von **Dix** auseinandergesetzt.<sup>30</sup> Im Kern lassen sich die wenigen Ergebnisse der Untersuchungen von VOGL zur Biographie von **A. Dix** wie folgt zusammenfassen: um das Jahr 1669 geboren, katholischen Glaubens, wahrscheinlich auch Lautenlehrer, gehörte der marianischen Literatenbrüderschaft zu St. Klement in der Prager Altstadt an, starb am 07.07. 1719 an Schwindsucht in einem Haus, das „Zum Hurt“ genannt wurde.

---

<sup>28</sup> 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-Ausgabe TREE-Edition 2011).

<sup>29</sup> WALTHER, Johann Gottfried: Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek, Leipzig 1732. Reprint herausgegeben von Richard Schaal, Kassel/Basel 1953.

<sup>30</sup> VOGL, Emil: Aureus Dix und Antoni Eckstein. Zwei Prager Lautenisten. In: Die Musikforschung, XVII. Jahrgang, Kassel und Basel, 1964, S. 41 ff.

Die Beisetzung erfolgte auf dem St. Stefansfriedhof in der Prager Altstadt, Grab nicht mehr aufzufinden.<sup>31</sup>

### **Huelse**

Die Ergebnisse der aktuellen Erkenntnisse über **Achatius Casimir Huelse** zusammengefasst:<sup>32</sup> getauft 18.1.1658 Nürnberg – begraben 25. 6. 1723 Nürnberg, ehemals Grab Nr. 2045 auf dem Johannisfriedhof. Heirat in Nürnberg 20.2.1688 mit **Anna Magdalena Kracau**.<sup>33</sup> 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“,<sup>34</sup> 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**.<sup>35</sup>

Der Beschreibung von BARON folgend, war **Huelse** (d.J.) als Kammer-Diener (Primär-Funktion) bei **Johann Anton Graf Losy** (d.J.) tätig.<sup>36</sup> Es bestand demnach formal eine Diener – Herr –, also sozial asymmetrische Beziehung.

---

<sup>31</sup> Siehe TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten des Barock. Folge I: Aureo Dix. Musik für die 11-chörige Barocklaute. In: Lauten-Info 1/2008. Redaktion: Joachim LUEDTKE, Ffm, S. 11 ff. In der Tabulaturbeilage zum Lauten-Info sind auch die Stücke von Dix, neu gesetzt, abgedruckt.

<sup>32</sup> Siehe ausführlich TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten und böhmische Lautenkunst. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge IV: Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz ..., a.a.O. Wichtige Beiträge in diesem Zusammenhang: 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. 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, hat Klaus MARTIUS bereits 1989 aufgezeigt, 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 Kammerdiener erwähnten Person gleichen Namens sein könnte.

<sup>33</sup> „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“ 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.

<sup>34</sup> Inhalte gemäß Eintrag zu „Achatius Casimir Hiltz“ bei GRIEB, M. H. (Hrsg.): a.a.O., Sp. 660. Siehe ferner den Eintrag im Bayerischen Musiker-Lexikon online (BMLO): [www.bml.o.lmu.de/h1514](http://www.bml.o.lmu.de/h1514).

<sup>35</sup> Siehe Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland, herausgegeben von einigen deutschen Edelleuten, Bd. 2, Regensburg 1863, S. 197.

<sup>36</sup> BARON, E.G.: Untersuchung ..., a.a.O., S. 75.



Es scheint eher so, als habe es sich um eine vorübergehende, zeitlich begrenzte Tätigkeit gehandelt, vermutlich vor der Eheschließung von **Huelse** im Jahre 1688. Ob **Losy** nun musikalisch von **Huelse** profitierte, was die Formulierungen bei **BARON** nahelegen, ist aus heutiger Sicht und auf Basis der wenigen von **Huelse** erhaltenen Kompositionen nicht zu sagen.

### **Georg Adalbert Kalivoda**

War Hornist und (vermutlich) auch Lautenspieler.<sup>41</sup> Er hielt sich – belegt - von 1713 bis 1723 in Prag auf und gab **Maria Anna von Waldstein und Wartenberg** (1707 - 1762)<sup>42</sup> Musikunterricht.<sup>43</sup> Bekannt ist **Kalivoda** auf den heutigen Tag vor allem durch die „*Petit Partie del' Année 1720 al' honneur L:C:J.d.M: par G. A. Kalivoda*“<sup>44</sup> sowie das „*Air de Kalivoda*“, beides im MS AR-BA Ms 236R.<sup>45</sup> Zum „*Air de Kalivoda*“ ist ein Text (in Kurrent) notiert, so dass - wie schon Paul NETTL annahm -<sup>46</sup> es sich wohl um ein auf die Laute gesetztes Lied handelt. Unter der Voraussetzung, dass das Kürzel „GAK.“ zum ersten „*Prelude*“ im MS Bohusch (D-Fschneider33) für **Georg Adalbert Kalivoda** steht, könnte er als Komponist dieser wie anderer Stücke im MS, als Schreiber, aber auch Besitzer in Betracht gezogen werden.<sup>47</sup>

Bekannt ist **Kalivoda** auch deshalb, weil er einer der vier Prager Bürger war (möglicher Weise „Strohmänner“ für Adlige), die 1713 gegenüber dem Rat der Stadt Prag die Einrichtung einer „Musikalischen Akademie“, allem Anschein nach die erste und einzige ihrer Art in Prag, nach dem Vorbild einer bereits existierenden Einrichtung in Breslau (Herzogtum Schlesien) beantragten.

---

<sup>41</sup> Siehe ZUTH, Josef: Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926/1928, S. 152.

<sup>42</sup> Maria Anna von Waldstein und Wartenberg heiratete 1723 Joseph Wilhelm Ernst von Fürstenberg (1699 - 1762). Die Daten deuten darauf hin, dass der Musikunterricht von Maria Anna mit der Vermählung endete.

<sup>43</sup> Siehe VOLEK, Tomislav: Hudba u Furstenbergu a Waldsteinu. In: Miscellanea Musicologica, VI, Prag 1958, S. 119 f. Über die beiden anderen Petenten, Andre Joseph Proßl und Philipp Frantz Kreutzberger, sind keine weiteren biografischen Hinweise verfügbar.

<sup>44</sup> Es könnte sich um eine Graf Losy gewidmete Partita handeln. Siehe TREDER, M.: "Partie de l'Année 1720 a l'honneur L.C.J. de M. GA Kalivoda". Georg Adalbert Kalivoda (18th Century), Ut Orpheus - Italien 2011. Es könnte sich um eine Graf Losy gewidmete Partita handeln.

<sup>45</sup> Siehe EISINGER, Guido: Kalivoda Lute Book (Bibl. Nac.Argentina) (2 volumes), TREE-Edition.

<sup>46</sup> NETTL, Paul: Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft Nr. 5, 1922/23, S. 163 f.

<sup>47</sup> Siehe: Das BOHUSCH Lautenbuch, ca. 1720 (früher im Besitz von Alfred Cortot, später Robert Spencer). 35 Stücke in 4 Partiten sowie Solostücke für 11-chörige Barocklaute/3 Stücke für Mandora. Musik von Komponisten aus den österreichischen Habsburger Landen, viele Unika. Mit einer Einführung (in Deutsch) von Michael Treder. Index, Inzipsits und Konkordanz von Peter Steur und Michael Treder. TREE-Edition 2014.



## HINWEISE ZUM MANUSKRIFT UND ZUR ÜBERTRAGUNG

Das MS CZ-BsaE4 1040 ist gebunden und umfasst 176 – offenkundig später handschriftlich durchnummerierte - Seiten, die mit einem 4-Linien-Rastral von Hand mit jeweils 5 Systemen rastriert sind. Die Stücke sind alle von einer Hand geschrieben. Von dieser Hand dürfte auch das MS CZ-Bm D 189 (BRNO, Oddelení Hudebne Historické Moravského Muzea) notiert sein.<sup>49</sup>

Der Band CZ-BsaE4 1040 (CZ-Bsa = Brno, Statní oblastní archiv; „E“ weist darauf hin, dass es sich um einen Band aus den Beständen der Augustiner Bibliothek in Brno/Brünn handelt)<sup>50</sup> trägt ein Rückenschild mit „Varia | Ariæ | et Par-lthiæ. | Q S/Tl [T und S, mit schwarzer Farbe, die anderen Buchstaben in roter Farbe, sind übereinander gelegt.]“. Da das MS CZ-Bm D 189 neu gebunden ist, kann nicht mehr festgestellt werden, ob es bei der Originalbindung ein vergleichbares Rückenschild gab. Ein solches Rückenschild weist aber der Band „Ariæ et Cantus Gallici“ auf, in dem Arien (Gesang) mit Basso Continuo notiert sind.

Dank der Hinweise von Miloslav STUDENT und Vladimír MAŇAS konnte die erste Annahme, dass „Q S/T“ die Abkürzung für den Namen des Besitzers steht (These: **Johann Adam, Graf und Herr von Questenberg**; 1678 Wien - 1752 Jarmeritz) verworfen werden: die Bände der Augustiner Bibliothek in Brno/Brünn tragen den Eintrag der miteinander verwobenen Buchstaben T und S auf dem Rückenschild, darüber einen Großbuchstaben.

---

<sup>49</sup>Zu diesem MS Andreas SCHLEGEL: „Dieses vielschichtige Manuskript mit 135 Blatt, das sowohl Musiktheorie (Fol. 1r-2r), Stimmungsanweisungen u.a. für 5-saitige „Callezono“, 6-saitige Gambe (Fol. 3) als auch Musik für Gesang, Ensemble, Posaune, Gambe (Fol. 33v-47v) enthält, beinhaltet neben „Fundamentales Concentus in Callizon“ (Fol. 24v-25r) auch „Fundamenta Chytarrae“ auf 5 Linien (Fol. 48r), wobei der sechste Chor einfach unter die fünfte Linie notiert wird. Interessant ist die Tabelle „Accordo Chytarra et Mandorae“ auf Fol. 48v. Gegen Ende der ersten Zeile werden sowohl die Mandora-Stimmung (e1-h-g-d-A-G) angegeben als auch Bässe - einerseits in Tabulatur bis zum 5. Chor als auch darunter mit Zahlen 6-12 wie in CZ-BsaE4 1040. Die darüber geschriebenen Notennamen beziehen sich in der Umsetzung auf die vorher gegebene Stimmung der Mandora - wie weit sie auch für die allfällige TheorbENZISTER Gültigkeit haben könnten, bleibt offen. In der folgenden Aria ist der Bass sowohl für Mandora innerhalb der Tabulaturlinien als auch mit Zahlen darunter notiert - aber durchaus mit Abweichungen (Tiefoktavierungen) und einer „Mischzone“ beim 5. und 6. Chor, bei denen manchmal keine Zahl, sondern nur der Tabulatur-Bass steht. Die darauf folgenden Stücke bis Fol. 96r sind klar für 6-chörige Mandora. Es folgt ein Alfabetto für 5-chörige Barockgitarre sowie eine Aria für dieses Instrument. Danach - im unteren Teil von Fol. 96v bis 105r kommt in zwei Systeme geschriebene Ensemblemusik, welche wieder ab Fol. 124v bis 131r fortgeführt wird. Der Rest ist leer. Von der Terminologie her ist zu beachten, dass die TheorbENZISTER auch als „Mandolina“, „Mantor Cithare“ etc. bezeichnet wurde (...).“ Auf: <http://www.accordsnouveaux.ch/de>.

<sup>50</sup> Ich danke Miloslav Student für den Hinweis auf die Bedeutung des Buchstabens „E“ im Sigel.

Ungeklärt ist noch, ob das T~S für den Orden **Trinitari Scalzi** steht, der sich in den österreichischen Habsburger Landen 1688/89 – mit Unterstützung von Kaiser Leopold I. - in Wien, 1705/1707 dann auch mit einem Konvent in Prag etablierte<sup>51</sup> und durch seine Arbeit (vor allem: Freikauf von gefangenen oder als Sklaven gehaltenen Christen von den Sarazenen)<sup>52</sup> in Adelskreisen bekannt gewesen sein dürfte. Der Orden wurde 1783 von **Joseph II.** (1741 - 1790) in den Habsburger Landen aufgelöst, da seine primären Dienste durch staatliche Obsorge für verschleppte „Untertanen“ wahrgenommen wurden. Denkbar, dass nach Ordensauflösung Bestände aus den Niederlassungen von den Augustiner übernommen wurden, da die Trinitarier ein augustinerischer Orden waren (oder von Trinitariern mitgebracht wurden).

Die verwendete Tabulatur im Manuskript entspricht für die gegriffenen Chöre der französischen Tabulatur. Die Bässe sind mit der entsprechenden Chor-Nummer versehen (siehe unten). Das Manuskript enthält weder einen expliziten Hinweis auf das zu verwendende Instrument noch einen Hinweis auf die absolute Tonhöhe. Aufgrund einiger Konkordanzen (siehe Inzipsits/Konkordanzliste) mit Stücken für die Laute in d-moll-Stimmung ist naheliegend anzunehmen, dass das Instrument wie folgt gestimmt wurde:

1. Chor = f1/e1
2. Chor = d1
3. Chor = a
4. Chor = d
5. Chor = c/cis (Tabulaturzeichen 5)
6. Chor = B/H (Tabulaturzeichen 6)
7. Chor = A (Tabulaturzeichen 7)
8. Chor = G/Gis (Tabulaturzeichen 8)
9. Chor = F/Fis (Tabulaturzeichen 9)
10. Chor = E/Es (Tabulaturzeichen 10)
11. Chor = D (Tabulaturzeichen 11)
12. Chor = C/Cis (Tabulaturzeichen 12)

Hinsichtlich der Bestimmung des Instruments gibt es unterschiedliche Ansätze. Die vorherrschende These, es handle sich um eine theorbierte Zister, wird u.a. von Andreas SCHLEGEL relativiert.

---

<sup>51</sup> 1724: Konvent in Zschau, 1748 Niederlassung in Holleschau, 1753 Niederlassung in Stienowitz.

<sup>52</sup> Siehe insbesondere PAULI, Elisabeth: „Befreiung aus tyrannischer Gefangenschaft“. Der Trinitarierorden in der Habsburgermonarchie (1688-1783) und die Rückführung christlicher Sklaven aus dem Osmanischen Reich und seinen Vasallenstaaten. In: Archiv für Kulturgeschichte 90, Heft 2 (2008), S. 351 ff. sowie: Der Orden der Allerheiligsten Dreifaltigkeit von der Erlösung der Gefangenen und seine Tätigkeit in den habsburgischen Ländern (1688-1783). In: SPECHT, Heidemarie/ANDRASCHECK-HOLZNER, Ralph (Hrsg.), Bettelorden in Mitteleuropa – Geschichte, Kunst, Spiritualität. St. Pölten 2008 (= Beiträge zur Kirchengeschichte Niederösterreichs, Bd. 15), S. 133 ff.





In aller Kürze sei die Frage angerissen, ob es für die Präsenz identifizierter oder vermuteter Komponisten sowie ggf. auch Bewidmete in diesem Manuskript einen triftigen Grund gibt. Handelt es sich um einen Zufall, weil gerade von ihnen Material zu kopieren bzw. zu übertragen vorlag? Wird hier vielleicht zumindest teilweise ein musikalisch-soziales Netzwerk (mit geografisch zu unterscheidenden Bestandteilen: Bezüge nach Frankreich (vermittelt über zur Übertragung vorliegende Lautenmanuskripte? Mitbringsel von „Kavaliersreisen“?), Fokus Wien, Fokus Prag und Umgebung/Königreich Böhmen) abgebildet, in dem sich der die Musik Übertragende oder Auftraggeber für die Fertigung des Manuskripts befand?

Über die Stücke *Allabreve – Gavotte Ma Dame de Antony* (f. 56r) und *Minuet* (f. 47v; A-GÖ2/f. 52v; CZ- Bm329/30 (Angélique); D-B40627/f. 79r, PL-Wn396/f. 113v. Ähnlichkeit mit „Minue M.Ant ...“ [= **Anthony von Adlersfeld?**], US-NYpMYO/91) gibt es einen unmittelbaren Bezug zum Ehepaar **Veronika** und dem fest in der Musikszene verankert Musikliebhaber **Johann Christian Ritter Anthoni** (spätere Namensergänzung: **von Adlersfeld**).<sup>61</sup> Das Ehepaar muss mit **Losy d.J.** zumindest gut bekannt, wenn nicht sogar befreundet gewesen sein, da er in deren Hause musizierte.<sup>62</sup>

**Losy d.J.** könnte – abgesehen von der eigenen Produktivität beim Komponieren - auch der „musikalische Transmissionsriemen“ zwischen Wien sowie Prag und Umgebung gewesen sein und ggf. sogar persönlich dazu beigetragen haben, dass Kompositionen anderer, die er kannte (z.B. in Wien), ihren Weg in Manuskripte gefunden haben. Darüber hinaus ist der Eindruck nicht von der Hand zu weisen, dass über das Manuskript ansatzweise ein musikalisch-soziales Netzwerk (mit Teilnetzwerken) abgebildet wird, wobei **Losy d.J.** möglicher Weise „Scharnierfunktion“ hatte.

- Für Wien: **Ginter, Hinterleithner, Porsile, Bohr, Weichenberger** und **Losy**.
- Für Prag und Umgebung: **Alberer/Olberer**, Ehepaar **Anthony** oder **Eckstein, Bittner** oder **Pedroni de Treyenfels** und wiederum **Losy**.

---

<sup>61</sup> Anthoni von Adlersfeld war auch ursprünglicher Besitzer des Londoner S.L. Weiss-Manuskripts. Siehe MADL, Claire: Johann Christian Anthoni von Adlersfeld: The Original Owner of the Weiss London Manuscript. *Journal of the Lute Society of America*, Volume XXXIII, 2000, S. 33 ff.

<sup>62</sup> Im Eintrag zu Stöltzel heißt es bei MATTHESON u.a.: „So reiste ich (Stöltzel; Anmerk. von Verf.) über Lintz nach Prag ... Unter den dasigen Musikliebenden muß billig den Hern Anton von Adlersfeld obenansetzen, als in dessen Hause ich die gantze Zeit über mit aller Lust mich aufzuhalten die Ehre hatte. Hiernächst wurde mir das Glück zu Theil, mit dem nunmehr hochseel. Grafen Logi wöchentlich viele Stunden, ja, gantze Tage in lauter Musik zuzubringen ...“; MATTHESON, Johann: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, S. 345.



- Durch die Ausweisung von Stücken aus dem Druck *Pieces de lut* (Ausgaben 1682 und 1702) des biografisch nicht festmachbaren **Jacques Bittner** (Jacob Büttner, Giacomo Bittnero; folgend: Bittner) wird die Erwägung bekräftigt, bei **Bittner** könne es sich um ein Pseudonym handeln, hinter dem sich vermutlich **Peter (Pietro) Pedroni de Treyenfels** verbirgt (als Person oder Auftraggeber).<sup>65</sup>

Bei den Konkordanzanzen gibt es einige Auffälligkeiten, die allerdings mit der Entdeckung weiterer Manuskripte ggf. zu relativieren sind.

Das MS CZ-BsaE4 1040 enthält 23 Stücke – verteilt über das gesamte Manuskript –, für die es Konkordanzanzen im MS PL-Wn396 gibt (plus ein Stück mit Ähnlichkeit). Dies ist die höchste Anzahl an Konkordanzanzen im MS bezogen auf ein anderes Manuskript. Bezogen auf Einzelmanuskripte folgen das MS D-B40627 sowie das MS PL-Wu2009 mit je 12, PL-Wu2008 mit 10, A-Kr77 mit 8 und S-Klm21072 mit 6 Konkordanzanzen. In der Summe betrachtet gibt es also über die Stücke Beziehungen zwischen dem MS CZ-BsaE4 1040 und den Manuskripten mit Konkordanzanzen (bei diesen dann zum Teil auch noch untereinander), doch hat weder eines der Bezugsmanuskripte als Gesamtvorlage noch umgekehrt das MS CZ-BsaE4 1040 als Vorlage der vollständigen Abschrift (in Übertragung für Barocklaute) eines der Bezugsmanuskripte gedient.

Das PL-Wn396 gehörte zu den Beständen der **Grafen von Schaffgotsch** mit Stammsitz in Warmbrunn (Herzogtum Schlesien). Es enthält 279 Stücke überwiegend bislang noch nicht identifizierter Komponisten. Unter den zuzuordnenden Komponisten dominiert **Losy d.J.** (wobei einige Zuordnungen noch mit Fragezeichen versehen sind). Ferner sind im Manuskript Kompositionen u.a. von **Anthony/Eckstein** (?), **Dufaut**, **Gautier**, **Ginter**, **Hinterleithner**, ggf. **Kellner** und **S.L. Weiss** enthalten. Insgesamt eine für die österreichischen Habsburger Lande typische musikalische Melange.

36 Stücke des MS CZ-BsaE4 1040 haben 3 und mehr Konkordanzanzen, hatten also unter den heute bekannten Manuskripten einen deutlichen Verbreitungsgrad. Dies mag an der Beliebtheit der jeweiligen Komponisten, der Komposition oder der Verfügbarkeit zu kopierenden Materials gelegen haben.

---

<sup>65</sup> Siehe ausführlich zu Bittner die Trilogie TREDER, Michael: Jacques Bittner. "Pieces de lut". Faksimile des Linzer Exemplars (1702), TREE-Edition 2009 sowie TREDER, M. (Hamburg) in Zusammenarbeit mit Emily D. Ferrigno (Irving S. Gilmore Music Library, Yale University), François-Pierre Goy (Paris) und Peter Steur (Moncalieri - Provinz Torino): Die handschriftlich ergänzten Tabulaturen für die 11-chörige Barocklaute zum Druck „Pieces de lut“ (Jacques Bittner) in der Sammlung Dragan Plamenac (Yale University/USA). In: Lauten-Info der DLG e.V. 3/2010, Redaktion Joachim LUEDTKE, S. 9 ff.; TREDER, M. (Hamburg) in Zusammenarbeit mit Bernd Haegemann (Brüssel), P. Steur (Moncalieri - Provinz Torino) und François-Pierre Goy (Paris), „Pièces de Lut“ von BÜTTNER/BITTNER/BITTNERO: Konkordanzanzen in Barocklautenmanuskripten des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Die Laute IX-X, Jahrbuch der DLG e.V., hrsg. von Peter KIRÁLY, Frankfurt am Main 2011, S. 41 ff.



Im Lauten-Stimmbuch dürfte dann auch eine Konkordanz für die „Bouree“ (f. 69r) im MS CZ-BsaE4 1040 sowie weitere Konkordanzen für die anderen Stücke enthalten sein.

Ein Stück sei bei Beschreibung des Manuskript noch besonders hervorgehoben: die laut-malerische *Stieglitz-Aria* (f. 81v/82r). Der Stieglitz (oder Distelfink) wurde zur fraglichen Zeit wegen seiner Farbenpracht und seinem markanten Gesang, zugleich als Symbol für Ausdauer, Fruchtbarkeit und Beharrlichkeit und als christliches Symbol für die Passion und den Opfertod Jesu Christi in Käfigen im Haus oder in Volieren gehalten.<sup>67</sup> Es gibt zahlreiche Bilder, auf denen der Stieglitz abgebildet ist. Im musikalischen Kontext ist der Stieglitz geläufig durch das Flötenkonzert D-Dur „*Il Gardellino*“ (Der Stieglitz) von **Antonio Vivaldi** (RV 428 op. 10 Nr. 3) ebenso wie durch das Kinderlied „*Stieglitz, Stieglitz, 's Zeiserl is krank*“, das seit Anfang des 19. Jahrhunderts belegt ist und vor allem in Österreich und Bayern Verbreitung fand. Auf dessen Melodie dichtete **Hoffmann von Fallersleben** „*Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald*“.

Auch dort, wo es bekannte Konkordanzen zu Stücken für die Barocklaute gibt, wurde bei der Übertragung in der Regel von der Vorlage ausgegangen. Wo ein konkordantes Stück in der Fassung für die Barocklaute herangezogen wurde, ist dies vermerkt.

Im Original variiert die Stimmung des 1. Spielchores (e1/f1) in Abhängigkeit von der Tonart und damit verbunden der grifftechnischen Umsetzbarkeit. Bei den Stücken in e-moll, G-Dur und D-Dur habe ich die in der Vorlage enthaltene Stimmung des 1. Chores als e1 beibehalten: die Stücke liegen zumindest mir so besser in der Hand als in der regulären Stimmung bei einer Barocklaute nach f1.

Die Mensur des Instruments, für das das Manuskript angelegt wurde, scheint relativ kurz zu sein. Darauf deuten einige Läufe und dabei verwendete Griffweisen hin. Bei der Übertragung habe ich an einigen Stellen Anpassungen vorgenommen, sodass mir mit meinen Instrumenten (67,5 und 69,5 cm Mensuren) die Stücke besser in der Hand liegen.

Bei Wolfgang BOETTICHER wird das Manuskript nicht erwähnt. Er hat allerdings den Hinweis zu einem anderen „nicht feststellbaren“ (1966/1968) Manuskript (ohne Signatur) notiert, das auf seinen 35 beschriebenen Folien ebenfalls im System 4 Linien aufweist. Er gibt die Stimmung mit C – D – E – F – G – A – H – c – d – a – d1 – f1 an und benennt als Instrument den Chitarrone.

---

<sup>67</sup> Gilt auch heute noch. Der Wildfang ist allerdings verboten: gehalten werden dürfen nur Vögel aus Nachzucht.

Der zeitgenössische Lederband soll dunkelrötlich gewesen sein.<sup>68</sup> Der Beschreibung nach (4-Linie-System, 12-chörig in genannter Stimmung) handelt es sich wohl um ein Parallelmanuskript, das allerdings auf den heutigen Tag noch nicht aufgetaucht ist.

Die Stücke des Manuskripts CZ-BsaE4 1040 einem größeren Kreis Interessierter zugänglich zu machen, ist Hauptanliegen der Veröffentlichung. Zusammen mit der Begleitpublikation soll der Weg für eine intensive musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Manuskript eröffnet werden.

---

<sup>68</sup> BOETTICHER, Wolfgang: Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts, RISM B/VII, München 1978, S. 52. Zu Wolfgang BOETTICHER siehe Willem de VRIES: Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-45, Köln 1998 sowie Ralf JARCHOW: 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 KIRALY, Ffm 2011, S. 88 ff.





## ALBERER/OLBERER

**Bezug:** Guige Mr' A/Olberer f. 4v

Bei den Recherchen zu in Frage kommenden Personen im Umfeld des Wiener Hofes sowie im Umfeld von identifizierten bzw. möglicher Weise identifizierten Komponisten, die mit Stücken im MS vertreten sind, ist mir lediglich der „renttschreiber *George Anthon Olbrichten*“ aufgefallen.

Bei **Georg Anthon Olbricht(en)** handelt es sich um den „Rentmeister“ (= Leiter einer Finanzverwaltung) in Prag um 1682. Er war involviert in den Geldtransfer von Prag nach Augsburg zur Bezahlung von Bildern, die ein **Robert de Ernotte** in den Niederlanden für **Karl Eusebius Fürst von Liechtenstein** (1611 - 1684)<sup>70</sup> erworben hatte. **Olbricht**, vermutlich Rentmeister in Prag für den Fürsten, hatte sich um den erforderlichen Geldwechsel und den Transfer des Geldes zu kümmern. In Anspruch genommen werden sollten die Dienste von einem Herrn **Pedrony**, dessen Dienste **Olbricht** aber zu teuer erschienen.<sup>71</sup> Bei **Pedrony** dürfte es sich um den aus Italien stammenden, in Prag tätigen „Wechselherrn“ **Johann Peter Pedrony** (1681 geadelt: **de Treyenfels**) gehandelt haben, der im Kontext Laute als Bewidmeter der gedruckten Werke *Pieces de lut* von **Jaques Bittner**<sup>72</sup> bekannt ist, möglicher Weise aber selber komponiert hat.<sup>73</sup> Trotz der Vorbehalte von **Olbricht** erhielt **Pedrony** den Zuschlag für das Geschäft. Aus diesem Vorgang ist ersichtlich, dass sich **Olbricht** und **Pedrony** (sowie dessen Sohn) spätestens mit diesem Geschäft kannten. **Pedrony** ist nicht nur über die *Pieces de lut* mit der Laute verbunden: er, auch „Röm:Kays:Majest;Rath“, war ebenso wie **Johann Anton Graf Losy**<sup>74</sup> einer der Förderer des Italienischen Spitals St. Caroli Borromäi in Prag.<sup>75</sup> Durchaus möglich, dass es hierüber auch eine persönliche Bekanntschaft gab.

Es ist zumindest in Betracht zu ziehen, dass es sich bei „Mr' Olberer“ um **Georg Anthon Olbricht(en)** handelt.

---

<sup>70</sup> Karl Eusebius legte den Grundstein für die liechtensteinische Kunstsammlung.

<sup>71</sup> Siehe Auszüge des Schriftwechsels zwischen Olbricht, dem Inspektor von Karl Eusebius in Böhmen sowie Robert der Ernotte und Johann Peter Pedrony und Sohn in dieser Angelegenheit bei HAUPT, Herbert (Hrsg.): Von der Leidenschaft zum Schönen: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein; 1611 - 1684. Bd.2 - Quellenband, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 294 f.

<sup>72</sup> Siehe zu Bittner weiter unten im Text.

<sup>73</sup> Siehe zu Pedrony de Treyenfels weiter unten.

<sup>74</sup> Siehe zu Losy weiter unten im Text.

<sup>75</sup> RECTORE, ASSISTENTEN, UND VORSTEHER (Hrsg.): Von der Verfaß= und Verwaltung, dann dem Personal= und Vermögenstande nicht minder den Gutthättern des Italienischen Spitals St. Caroli Borromäi und der damit vereinigten Instituten zu Prag. Prag 1780, S. 39.

**ANTHONY, Madame (Veronika Klara [Theresia]) von sowie**  
**ANTHONI von ADLERSFELD, Johann Christian**

**Bezug:** Allabreve – Gavotte Ma Dame de Antony f. 56r; Minuet f. 47v (Ähnlichkeit mit „Minue M.Ant ...“ (Anthony von Adlersfeld?), US-NYpMYO/91

Bei *Ma Dame de Anthony* wird es sich um **Veronika Klara (Theresia) von Turba** handeln (1683 – 1757), die 1706 **Johann Christian Ritter** (Zuname:) **Anthoni** (? - 1737/41) heiratete,<sup>76</sup> der 1716 eine Adelserweiterung mit Namensergänzung „**von Adlersfeld**“ erfuhr.<sup>77</sup>

Über einen „*Herrn von Adlersfeld*“ bzw. „*Anton von Adlersfeld*“ in musikalischen Zusammenhängen erfahren wir durch die Briefe von Gottfried Heinrich STÖLTZEL (1690 – 1749) mit Berichten aus Prag, aufgenommen von MATTHESON in seiner „Grundlage einer Ehrenpforte“.<sup>78</sup>

Den Briefen von STÖLTZEL ist zu entnehmen, dass **J. C. Anthoni von Adlersfeld** in der Musikszene von Prag eine überaus bekannte Persönlichkeit mit einem für Künstler offenen Haus gewesen sein muss. Musiker, zu denen er belegt sehr engen Kontakt gehabt haben muss, waren **Anton Johann Graf Losy d.J.** und **Ludwig Joseph Freiherr von Hartig**.<sup>79</sup>

Neben der belegten Bekanntschaft mit **Losy** gibt es vermutlich noch einen unmittelbaren eigenen Bezug zur Laute. MADL hat die Hypothese aufgestellt und mit Belegen unterfüttert, **J.C. Anthoni von Adlersfeld** sei ursprünglicher Besitzer der heute als „Londoner Manuskript“ bekannten Tabulaturensammlung mit Stücken von **S.L. Weiss** gewesen.

**J.C. Anthoni/y von Adlersfeld** ist als Komponist oder durch die jeweilige Auszeichnung Bewidmeter der bislang durch VOGL **Anton(ius)/Antonin Eckstein** zugeschriebenen Stücke in Betracht zu ziehen.

---

<sup>76</sup> ANTHONY von SIEGENFELD, A.: Genealogisches ..., a.a.O., S. 577.

<sup>77</sup> MADL, Claire: Johann Christian Anthoni von Adlersfeld: The Original Owner of the Weiss London Manuscript. Journal of the Lute Society of America, Volume XXXIII, 2000, S. 33 ff.

<sup>78</sup> MATTHESON, Johann: Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740, S.102.

<sup>79</sup> Siehe Anmerkung 48.

Es liegt aus meiner Sicht sogar näher, dass **J.C. Anthoni von Adlersfeld** Komponist oder durch die jeweilige Auszeichnung Bewidmeter der zur Rede stehenden Stücke ist, als dies für **Anton(ius)/Antonin Eckstein** nach VOGL gelten kann. Im Falle des MS CZ-BsaE4 1040 gilt dies für das Menuet f. 47v. Für die Hypothese **J.C. Anthoni von Adlersfeld** spricht auch die *Gavotte Ma Dame de Anthoný*, im MS Cz-BsaE4 1040. Ob nun als Widmung zu lesen oder als Hinweis auf die Komponistin: warum sollte sich die Dame über den Vornamen ihres Mannes (**Anton/i Eckstein**) definieren bzw. definiert werden? Und: die Frau von **Eckstein** zwar eine ehemalige Leibeigene.<sup>80</sup> Sie nach der Heirat als „Madame“ zu bezeichnen, ist für die damalige Zeit kaum vorstellbar.

## **BITTNER**

**Bezug:** Gavotte Petroni de F (T?)reyenfels, f. 46v sowie folgend ein (Ejusdem A.) Minuete, f.46v/47r, Bouree, f. 69r; Trezza, f. 80v (Bittner oder Pedroni de Treyenfels)

**Bittner** ist uns heute vor allem bekannt über seine gedruckten *Pieces de lut* (1682 bzw. 1702),<sup>81</sup> die er einem **Johann Peter Pedroni/y (Petroni) von Treuenfels/Treyenfels** gewidmet hat. **Bittner** dürfte identisch sein mit dem bei Ernst Gottlieb BARON erwähnten „Jacob Büttner“.<sup>82</sup> In den bekannten musik- bzw. lautenbezogenen Fachlexika und Nachschlagewerken gibt es zu **Bittner** überwiegend lediglich äußerst knapp zu nennende Einträge mit voneinander abweichenden Angaben zum Erscheinungsjahr der *Pieces de lut*, eine Variationsbreite über die Anzahl der darin enthaltenen Stücke sowie Mutmaßungen über zwei weitere Drucke mit Tabulaturen für die Barocklaute. Allein Per Kjetil FARSTAD wagt die Aussage, **Bittner** habe in Nürnberg gelebt und dort die *Pieces de lut* herausgegeben. Als Lebensdaten werden angegeben: „(ca. 1635 – ca. 1695)“.<sup>83</sup> Leider hat FARSTAD es versäumt, einen Nachweis zur Überprüfung seiner Aussagen vorzulegen.

Nach wie vor halte ich die These für plausibel und verfolgenswert, dass es sich bei **Bittner** um eine fiktive Figur handelt, die im Auftrage oder von **Pedroni de Treyenfels**, dem Bewidmeten, erfunden wurde:

---

<sup>80</sup> Siehe weiter unten im Text zu Eckstein.

<sup>81</sup> „Pieces de lut“ ist die Schreibweise, die sich auf dem Originaldruck des Titelkupfers befindet. Den heutigen Gepflogenheiten angepasst, heißt es dann „Pièces de luth“. Auch bei der Schreibweise des Namens wird heute in der Regel die moderne Form „Jacques“ statt der auf dem Titelkupfer des Druckes zu findenden („Jacque“) gewählt. Siehe ausführlich zu Bittner die in Anmerkung 64 notierte Trilogie.

<sup>82</sup> BARON, E.G.: Untersuchung ..., a.a.O., S. 73.

<sup>83</sup> FARSTAD, Per Kjetil: German Galant Lute Music in the 18th Century, Dissertation Göteborg University 2000, S. 125.

- Die mit „*Giacomo Bittner*“ gezeichnete Widmung ist auf Italienisch abgefasst und dem Zeitgeist entsprechend sprachlich überbordend. In ihr wird das Instrument Laute sowie das Lautenspiel gepriesen und der Bewidmete (**Pedroni de Treyenfels**) für würdig befunden, das Druckwerk zu empfangen;
- abgedruckt sind vor den Tabulaturen auch zwei Lob-Sonette, die ein **Sig. Marco Antonio Caresana**<sup>84</sup> zur Lobpreisung von **Bittner** verfasst hat.

Dies lässt aufmerken: warum muss in einem Widmungswerk der Widmende seinerseits gelobt werden? Zudem noch von einer vermutlich für eben diesen Zweck erfundenen Person?

Ferner ist darauf hinzuweisen, dass die Adelserhebung von **Pedroni** 1681/82 erfolgte, also in dem Zeitraum, als die *Pieces de lut* gestochen und im Druck herausgegeben wurden.

Erst jetzt hat sich gezeigt, dass es zu den bislang bekannten Konkordanz der **Bittner**-Stücke<sup>85</sup> zwei weitere gibt: die beiden hier zur Rede stehenden Stücke im MS CZ-BsaE4 1040.

Diese Stücke entsprechen der „*Gavotte*“ auf S. 104 f. im **Bittner**-Druck sowie dem „*Menuets*“ auf S. 107. Der Zusatz „*Petroni de F (T?)reyenfels*“ bei der Konkordanz im MS CZ-BsaE4 1040 ist bemerkenswert und richtet die Frage der Urheberschaft der Stücke, die bislang dem wenig greifbaren **Bittner**<sup>86</sup> zugeschrieben werden, direkt auf **Pedroni de Treyenfels**: war der Schreiber des Manuskripts kundig und hat hier den tatsächlichen Komponisten ausgewiesen – oder ist ihm ein Irrtum unterlaufen, den Bewidmeten dafür zu halten?

---

<sup>84</sup> Wer sich hinter Caresana verbirgt, ist unklar. Handelt es sich auch hierbei um einen Teil des Rätsel- und Verwirrspiels, bei dem in diesem Falle angespielt wird auf den italienischen (neapolitanischen) Komponisten Cristofaro Caresana (um 1640 in Venedig - 1709 in Neapel)?

<sup>85</sup> Neben den beiden gedruckten Ausgaben (1682 und 1702) gibt es noch (in der Aufzählung ohne Anspruch auf Vollständigkeit) eine komplette Abschrift im MS A-KR82 sowie eine nahezu vollständige Abschrift der in den „*Pieces ...*“ enthaltenen Stücke im MS S-Klm 21.072, Abschriften von Einzelstücken des Druckes in Manuskripten (in: A-KN 1255, D-B 40627, OXFORD, Bodleian Library (GB-Ob), MS Mus. Sch. F 576, SK-Le (LEVOČA/LÖCSE/LEUTSCHAU (Oberungarn), Tabulatur A), D-Fschneider13 (bekannt auch als MS Samuel - olim GB-Lspencer), einige Stücke, die nicht im Druck enthalten sind (Violinstimmen von einem Lautenkoncert in A-Wn1813), und den Nachdruck eines Stückes aus den „*Pieces ...*“ im Anhang zum Beitrag von Raphael Georg K. KIESEWETTER in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (Leipzig 1831) über die Lauten-Tabulatur, Seite 8. KIESEWETTER, Raphael Georg K.: Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit Einführung der Figural- und Mensural-Musik. 2. Die Lautentabulatur. In: Allgemeine musikalischen Zeitung, Heft 9, Leipzig 1831, S. 133 ff.

<sup>86</sup> Mit der Dissertation von W.J. RAVE „A Baroque Lute Tablature: Jacob Bittner ‘Pieces de Lut’“ aus dem Jahr 1965 liegt auch eine umfangreichere Auseinandersetzung mit Büttner/Bittner vor. Die Amerikanische Lautengesellschaft (LSA) besitzt die Dissertation als Mikro-Film.

Von besonderer Bedeutung für die sehr differenzierte Gattung des Lautenkonzerts ist der Befund, dass es im MS A-Wn1813 Violinstimmen zu Lautenkonzerten gibt. Neben **Losy u.a.** zugeordneten Stücken enthält dieses Manuskript mit Pasticcio-Partiten auch 3 Stücke, die im Titel einen Hinweis auf Bittner enthalten: in der 3. Partie (in F-Dur) „*Sarabande de Bithner*“, f. 2r (keine Konkordanzen); in der 7. Partie (g-moll) „*Bourree de Mr. Bittner*“, f. 3v und in der abschließenden Sammlung nicht weiter geordneter Stücke in d-moll das „*Ballet de Bithner*“, f. 4r (mit einer Reihe von Konkordanzen, dort allerdings ohne Hinweis auf den Komponisten). Die „*Bourree de Mr. Bittner*“, f. 3v, nun passt zur Bouree auf f. 69r im MS CZ-BsaE4 1040. Ob es sich nun tatsächlich um eine Komposition von **Bittner**/ggf. **Pedroni de Treyenfels** oder es sich um eine Widmung für Bittner handelt: der Name **Bittner** ist mit der Gattung des Lautenkonzerts in Verbindung gestellt; möglicher Weise auch nur, um die Komposition eines Unbekannten damit aufzuwerten.<sup>87</sup>

### **BOHR VON BOHRENFELS, Andreas/PORSILE, Giuseppe**

**Bezug:**Gavotte, f. 80v-81r; Minuet, f. 81r

Es mehren sich die Zweifel, ob eine Reihe der bislang **Giuseppe Porsile** (zur Person siehe weiter unten im Text) zugeschriebenen Stücke für Laute tatsächlich von ihm oder nicht vielmehr von **Andreas Bohr von Bohrenfels** stammen. Bemerkenswert ist, dass die Stücke von (vermeintlich) **Porsile** enthaltenden Manuskripte der Goëss-Sammlung entstanden sind, bevor **Porsile** nach Wien kam (A-ETgoëss V: entstanden 1675 – 1700; A-ETgoëss VI: entstanden 1700 – 1715). Gleiches gilt für A-KN1255 (entstanden zwischen 1700 – 1710) sowie CZ-NrKk73, entstanden um 1700. Danach kursierten entweder auf die Laute gesetzte Stücke von **Porsile** (oder ihm zugeschriebene Stücke) vor seiner Ankunft in Wien; oder: die Feststellung, dass Stücke von ihm in den genannten Manuskripten enthalten sind, ist Anlass, den Entstehungszeitraum zu relativieren. Dass Stücke von ihm in den Mss. enthalten sind, könnte auch darin begründet sein, dass es einen musikalischen Austausch zwischen den Höfen in Barcelona und Wien gab. Möglicherweise könnte es aber auch darin begründet sein, dass das Königreich Neapel 1707 von der spanischen zur österreichischen (Habsburger) Krone wechselte und damit ein unmittelbarer Bezug zu Neapel, der Heimat von **Porsile**, vorlag, in der er vermutlich auch während seiner Tätigkeit in Spanien aktiv war. Eine plausible Erklärung besteht aber auch darin, dass das bislang als Kürzel für **Porsile** gelesene „**Por**“ vielmehr für „**Bohr**“ steht, denn diese Schreibweise des Namens ist belegt.

---

<sup>87</sup> Siehe zu dem Aspekt „Lautenkonzert“ auch die Hinweise bei Losy.

Stücke, die bisher **Bohr** zugeschrieben wurden sind enthalten in den Manuskripten CZ-Nr1k73 sowie GB-HAdolmetsch II.B.2. Bis auf die Partita in g-moll mit der einleitenden „Allemande de Borsilli“ im Ms A-Wn1078, f. 30v ff., mit den Konkordanzen im Ms Pl-Wu2003, f. 90r ff, dürften alle **Porsile** zugeschriebenen Lautenstücke in den Mss. A-ETgoëss V und VI, A-KN1255, CZ-BsaE4 1040, PL-Kj406020 und US-NYpMYO („Gig M. Cor./Por.“) von **Bohr** stammen.

Zur Person **Andreas Bohr von Bohrenfels** siehe im Abschnitt „Einleitung“.

## DUFAUT

**Bezug:** Courant Du Faut, f. 1v; Sarabanda du Faut, f. 5r; Sarabanda du Faut, f. 5v; Courant, f. 9v-10r; Sarabande du Faut, f. 44r; Minuet du Faut, f. 48r

Der Lautenist und Komponist **François Dufau(l)t** (vor 1604 (?) in Frankreich - nach 1672) war Schüler von **Denis Gaultier**.<sup>88</sup> **Dufaut** bereiste 1658 England, wurde in London 1663 von **Christiaan Huygens** (1626 – 1695) bei einer gemeinsamen Reise mit seinem Vater **Constantijn** (1596 – 1687; Sprachgelehrter, Diplomat, Komponist, Musiker, Sammler von Musik und der seinerzeit führende Dichter Hollands) die Laute spielen gehört und hielt sich 1666 in den Niederlanden auf. Als Todesort wird London vermutet. Von einem Aufenthalt in den österreichischen Kronländern wissen wir bislang nichts. Seine Kompositionen waren – ausgehend von ihrer Verbreitung - sehr beliebt – und/oder standen als zu kopierendes Material zur Verfügung. François-Pierre GOY konnte in den 83 Quellen, die ihm bis September 1992 zur Verfügung standen, Werke folgender Komponisten identifizieren (Name und Daten, Anzahl der bekannten Stücke, Anzahl der in deutschen Quellen vorhandenen Stücke, Anzahl deutscher Quellen):

Vincent (wirkte ca. 1660)	34-30-08
Ennemond Gaultier (gegen 1575-65)	ca. 79-43-29
Denis Gaultier (1596/7 oder 1603-67)	103-60-38
Ennemond oder Denis Gaultier	82-68-27
Jean Mercure († vor 1666)	85-23-23
Germain Pinel († 1666)	85-54-39
<b>François Dufaut (gegen 1600-gegen 1670)</b>	<b>166-109-44</b>
Claude Emond (gegen 1603-gegen 1670?)	53-20-08
Pierre Dubut „le vieux“ († zwischen 1673-1680)	49-22
Pierre Dubut „le fils“ († vor 1700?)	09-08
Dubut <sup>89</sup>	156-58-25
Jacques Gallot „le vieux“ († vor 1700?)	106-77-20
Charles Mouton (67-gegen 1700)	119-38-14
Henry de Launay (wirkte 6-1670)	27-27-10
Charles Dupré (63-nach 1703)	16-15-08 <sup>90</sup>

<sup>88</sup> Siehe zu den Lautenisten namens Gautier weiter unten im Text.

<sup>89</sup> Vater und Sohn werden in Quellen nie unterschieden.

<sup>90</sup> Siehe: GOY, F.-P.: Les luthistes français dance les sources germaniques. Manuskript des Vortrags, gehalten auf dem Kongress der Akademie Weiss, Freiburg i.Br. 1992, verfügbar auf [www.accordsnouveaux.ch](http://www.accordsnouveaux.ch).

Tim CRAWFORD gab bereits 1998 zu erwägen, ob **Esaias Reusner d. J.** (1636 - 1679), der Lautenunterricht während seiner Zeit in Diensten der **Prinzessin Radziwill** in Polen<sup>91</sup> zwischen 1651 und 1654 von einem Franzosen erhielt, Schüler bei **Dufaut** gewesen sein könnte. CRAWFORD weist u.a. auf den Einfluss von **Dufaut** bei einer „Pavane“ und einer

„Sarabande“ hin.<sup>92</sup> Das MS CZ-BsaE4 1040 enthält 5 Stücke, die aufgrund des entsprechenden Hinweises beim Titel **Dufaut** zugeordnet werden können.<sup>93</sup> Bei zweien (Sarabanda du Faut, f. 5r; Sarabanda du Faut, f. 5v) gibt es keine Konkordanzen; bei den anderen (Courant Du Faut, f. 1v; Sarabande du Faut, f. 44r; Minuet du Faut, f. 48r) liegen zwar Konkordanzen vor, doch gab es in den entsprechenden Manuskripten keine Hinweise auf die Autorenschaft. Vor dem Hintergrund bisher bekannter und beschriebener Manuskripte liegen also fünf Neuzuschreibungen vor.

---

<sup>91</sup> Bei der Fürstin Radzivil könnte es sich um Lucrezia Maria Prinzessin Strozzi (vor 1628 – 1694), 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, 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. Siehe dazu TREDER, M.: Esaias Reusner ..., a.a.O.

<sup>92</sup> Zentrale Hinweise zur Biografie von Reusner d.J. enthält die Leichenpredigt für ihn. Siehe 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 biographisch relevanten Teile der Leichenpredigt wurden in jüngerer Zeit mit ergänzenden Hinweisen durch Markus LUTZ veröffentlicht. LUTZ, M.: Die Leichenpredigt von Esaias Reusner (1636 – 1679). In: Lauten-Info 4/2006 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 19 ff. Gemäß Leichenpredigt hat Reusner d.J. Unterricht bei einem bei den Radzivils beschäftigten „dazumal blühenden Französischen Lautenisten“ = um 1650) erhalten. 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.

<sup>93</sup> Hinsichtlich der Zuordnung gilt der Generalvorbehalt.

## **ECKSTEIN, Mad. (Barbara) sowie Anton**

**Bezug:** Allabreve – Gavotte Ma Dame de Antony f. 56r; Minuet f. 47v (Ähnlichkeit mit „Minue M.Ant ...“ (Anthony von Adlersfeld?/Eckstein?), US-NYpMYO/91)

Sich **Eckstein** an dieser Stelle zu widmen, liegt an der Zuordnung einer Reihe von Stücken mit Hinweis auf die Autorenschaft eines „*Antony/i*“ durch Emil VOGL, der vermutet, es handele sich um **Anton Eckstein**.<sup>94</sup> Einträge zu **Eckstein** finden sich in den einschlägigen Nachschlagewerken.<sup>95</sup>

VOGEL hat in seinem Aufsatz über **Dix** und, wie er ihn nennt, „Antoni“ **Eckstein** über die wenigen Hinweise bei **BARON**<sup>96</sup> weit hinausgehende Einzelheiten zum Leben und Wirken der beiden durch eigene Recherchen beigetragen.<sup>97</sup> Wesentliche Erkenntnisse zu **Eckstein**: geboren um 1657, **BARON** folgend 1720 in Prag gestorben. Verheiratet „mit der Jungfrau *Barabara Heverka*“, von der **VOGL** schreibt, sie sei eine Leibeigene im Hause von **Johann Anton Losy von Losinthal** gewesen.<sup>98</sup> Als Paten der **Ecksteinschen** Tochter **Josefa** sind am 05.11. 1690 u.a. festgehalten eine Schwester von **Losy** („*das hochgeborene Fräulein Josefa Losy*“) sowie deren Bräutigam **Johann Anton Freiherr von Pachta**<sup>99</sup> und - die bislang nicht identifizierte - (Fürstin) **Margarethe Ludmilla Konstanze Kaunitz**.

---

<sup>94</sup> VOGL, E.: Aureus Dix und Antoni Eckstein ..., a.a.O.

<sup>95</sup> Z.B. WALTHER, J.G.: Musicalisches ..., a.a.O., S. 22; ZUTH, J.: Handbuch ..., a.a.O., S. 86; DLABACZ, Bohumir Jan: Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglicheren Tonkünstler in oder aus Böhmen. In: RIEGGER, Joseph Anton von (Hrsg.): Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen, Leipzig u. Prag 1788, S. 151; DLABACZ, B.J.: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Bd. 2, Prag 1815, Sp. 360; ZEDLERs Universal-Lexicon, Halle und Leipzig 1734, Bd. 8, Sp. 155; MENDEL, Hermann: Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. III, Berlin 1873, S. 321).

<sup>96</sup> „Antonius Eckstein und Aurius oder wie andere wollen Audius Dix, welche beyde in Prag gelebet, haben Anno 1721. die Schuld der Natur bezahlet, und findet man bey ihnen gute Melodie, Vollstimmigkeit und zimlich cantables“. **BARON**, E.G.: a.a.O., S. 76 f.

<sup>97</sup> VOGL, E.: Aureus Dix und Antoni Eckstein ..., a.a.O.

<sup>98</sup> Bis 1781 bestand in Böhmen und Mähren die Leibeigenschaft. Sie wurde aufgehoben durch das „Leibeigenschaftsaufhebungspatent“ von Kaiser Joseph II. (1741 - 1790). Dass es im Hause Losy eine Leibeigene gab, entsprach also dem „Normalfall“.

<sup>99</sup> Die Schwester von Johann Anton F.v.P., Anna Felicina Pachta von Rayhoven (1648 – 1718), war verheiratet mit Freiherrn von Wunschwitz (Prag Feb. 1632 – 1695), ein böhmischer Adliger, dessen Familie ursprünglich aus der Lausitz kam. Wunschwitz war bis zu seinem Tode Besitzer der Herrschaft Pleystein. Hierüber gibt es einen möglichen Zusammenhang zur Identifikation von „Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage“, der im MS AU-LHD 243 als Komponist des Stückes „Adieu de la maitresse“ ausgewiesen wird. Siehe dazu **TREDER**, M.: Böhmisches Lautenisten des Barock. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge V: Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage. Musik für die 11-chörige Laute. Lauten-Info 3/2012 der DLG e.V., Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 16 ff.

Über den Hintergrund der Patenschaft von (Fürstin) **Margarethe Kaunitz** mutmaßt VOGL, **Eckstein** sei ggf. ihr Lautenlehrer gewesen.<sup>100</sup>

Außer im MS US-NYpMYO gibt es auch im MS D-B 40627 Titel zu Stücken mit Hinweis auf einen „Anthony(ij)“. Auf f. 35v - 36 trägt eine Gavotte in F-Dur den Hinweis: „Gav(w?)ott Antony(ij?)“, auf f. 40 – 40v eine Courante in a-moll den Hinweis „Courant Antoni“. Die Stücke stehen nicht im Kontext einer klassischen Partita bzw. Suite.

Insgesamt führt das, was VOGL zusammengetragen hat, nicht zwingend zu dem Schluss, dass die beiden Stücke „Gav(w?)ott Antony(ij?)“ und „Courant Antoni“ aus der Feder von **Anton(ius)/Antonin Eckstein** stammen müssen.

Der These von VOGL folgend, müsste es sich bei dem Stück „*Allabreve – Gavotte Ma Dame de Antony*“ um eine Komposition von oder Widmung für die Gattin von **Eckstein** handeln, **Barabara Heverka**. Es wäre allerdings sehr ungewöhnlich, wenn die Gattin über den Vornamen ihres Mannes definiert würde – ganz abgesehen davon, dass es kaum vorstellbar ist, dass in der damaligen Zeit eine ehemalige Leibeigene zur „Madame“ avanciert. „*Allabreve – Gavotte Ma Dame de Antony*“ ist aus meiner Sicht der entscheidende Hinweis, dass die traditionell **A. Eckstein** zugeschriebenen Stücken eher aus der Feder von **Anthony von Adlersfeld** stammen bzw. ihm von einem unbekanntem Komponisten gewidmet wurden.

---

<sup>100</sup> Eine Fürstin Margarethe Ludmilla Konstanze Kaunitz habe ich bislang bei meinen Recherchen für die fragliche Zeit nicht ausmachen können. „Fürstin“, wie VOGL sie nennt, dürfte die Dame jedenfalls nicht gewesen sein: den Fürsten-Titel erhielt das Haus Kaunitz erst Mitte des 18. Jahrhunderts (1764) über Wenzel Anton Graf von Kaunitz-Rietberg (1711-1794). Eine „Ludmilla“ gibt es in der Familie Kaunitz als Ludmilla Raupowsky von Raupow, Freiin von Ruppä (ca. 1580 - ?), Gattin von Ulrich VI, Freiherr von Kaunitz und Austerlitz (1569 - ?). Bei den weiblichen Nachkommen, die aber nicht alle dokumentiert zu sein scheinen bei der in einen böhmischen und einen mährischen Zweig sich entwickelnden Familie, ist mir der Name Ludmilla bislang nicht untergekommen, allerdings auch nicht eine Margarethe/a.

## **EMONT/D**

**Bezug:** Gavotte de Mr' Emont. Fait par du meme, f. 31r

„EMON, Claude (Aymond?, Edmon, Edmond, Emmon). Lautenist in Parus, Mitte 17. Jhd., ist mit Kompositionen vertreten bei Brossard, Gallot, Milleran, Vaudry des Saizeney und in der MS Göttweig (..), Leipzig (II.6.14 und II.6.25), Paris (..) Vm7-6216, Rostock XVII-54“, so lautet es bei Ernst POHLMANN,<sup>101</sup> der sich dabei vermutlich auf den Eintrag bei EITNER zu „Aymond“ bzw. „Emond“ bezieht<sup>102</sup> – oder direkt auf die dort angegebene Quelle: Michel BRENET mit seinem Buch „Notes sur l'histoire du luth en France“, in zwei Teilen erschienen im Periodikum *Rivista musicale italiana* (Vol. 5 und 6).

**Du Prés**<sup>103</sup> widmete Emon ein Tombeau: „*Sarabande tombeau pour Mr Emon*“ (f-moll; A-KR79/f 106r; „*Sarabande Mr duprés d'angleterre*“ (D-LEm6-14/f. 67v).

ZUTH nahm an, es könne sich bei „Emond“ um **Ennemond Gaultier** handeln.<sup>104</sup>

Für die im MS CZ-BsaE4 1040 enthaltene „*Gavotte de Mr' Emont ...*“ ist bislang keine Konkordanz bekannt. Vor dem Hintergrund der bisherigen Kenntnisse über Lautenmanuskripte wäre diese Komposition also singulär.

---

<sup>101</sup> POHLMANN, E.: *Laute ...*, a.a.O., S. 51.

<sup>102</sup> EITNER, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* Bd. 11 = Nachträge und Miscellanea, Jahrgang 2, Heft 1-4, 1960. Auf S. 81 zu „Amond“ (nur Hinweis auf den Eintrag „Emond“), auf S. 89 zu „Emond“: „Emond. Aymond: Kompositionen (Laute) Ms. Besançon Bibl. De la Ville (M. Brenet, *Rivista mus.ital.* Vol. 6, S. 24 f.). Kompositionen (Laute) Ms. Paris Bibl. Nat.; Paris Conserv. (M. Brenet, *Rivista mus.ital.* Vol. 6, S. 24 f.).

<sup>103</sup> Mr. Du Prés (d'angleterre): belegt in London als „lute master“ tätig in der Zeit zwischen 1679 und 1705. Siehe: HIGHFILL, Philip H./KALMAM, A. Burnim/LANGHANS, Edward A. (Hrsg.): *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Band 4, SIU Press, 1975, S. 512.

<sup>104</sup> ZUTH, J.: *Handbuch ...*, a.a.O., S. 53.

## FINGER

**Bezug:** Menuet, f. 30r

Das Menuet auf f. 30r hat große Ähnlichkeit mit dem Menuet PL-Pu7033, S. 61, das aus dem Kontext heraus **Gottfried Finger** (1660, Olmütz – 1730, Mannheim) zugeschrieben werden könnte.<sup>105</sup> FINGER war professioneller Musiker und Komponist, der seine Karriere am Hof des Fürstbischofs von Olmütz/Olomouc (**Karl von Liechtenstein-Kastelkorn**, 1623 - 1695, war als **Karl II.** Bischof von Olmütz)<sup>106</sup> vermutlich als Gambist begann.

Nach einem kurzen Aufenthalt in München um 1682 wurde er 1685/87 in die königliche Kapelle in England aufgenommen. Nach Exilierung des Königs war **Finger** als freischaffender Musiker tätig. Nach 1702 (bis 1706) Anstellung als Kammermusiker am Hof in Berlin, ab 1707 Mitglied der Hofkapelle in Innsbruck, ab 1708 in Funktion als Konzertmeister in Diensten des Herzogs und späteren Kurfürsten von der Pfalz, **Karl Philipp III.** (1661 – 1742). Die Position als Konzertmeister behielt **Finger** vermutlich bis zu seinem Tode, auch als der Hof 1717 nach Neuburg an der Donau, 1718 nach Heidelberg und 1720 nach Mannheim („Mannheimer Hofkapelle“) übersiedelte.<sup>107</sup>

**Finger** schuf Sonaten und Suiten für verschiedene Instrumente. Außerdem komponierte er in seiner Londoner Zeit Schauspielmusiken und für den Berliner Hof zwei Opern. Musik für Laute als Soloinstrument ist aus seiner Feder nicht bekannt. Bezüge zur Laute könnte Finger allerdings durch Kollegen gehabt haben. Unter Berücksichtigung des Entstehungszeitraumes des Manuskripts CZ-BsaE4 1040 kommen dafür etwa **Silvius Leopold**, **Johann Sigismund** und beider Vater **Johann Jacob Weiss** in Betracht.<sup>108</sup> Es könnte sich natürlich bei den Stücken im MS PL-Pu7033 und dem konkordanten Stück im MS-BsaE4 1040 auch um Übertragungen von Kompositionen für andere Instrumente handeln. Finger arbeitete auch unter dem Pseudonym „Mr. Hannak/„Mr. Hannike“, das einen Bezug zur Region „Hanna“/„Hanakei“ in Mähren herstellt, aus der er kam.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Siehe die Konkordanzliste von Peter STEUR zum MS PL-Pu7033. STEUR, Peter: Musik für Barocklaute. Eine Datenbank der Manuskripte und Drucke, <http://mss.slweiss.de>.

<sup>106</sup> Keine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Karl Eusebius Fürst von Liechtenstein; siehe vorstehend zu Alberer/Olberer.

<sup>107</sup> Siehe FÜRSTENAU, Moritz Fürstenau: Finger, Gottfried. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 7, Leipzig 1877, S. 16 f. und MÜNSTER; Robert: Gottfried Finger. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 5, Berlin 1961, S. 159 (Digitalisat); JEWANSKI, Jörg: Finger, Gottfried, Godfrey. In: MGG Bd. 6, Kassel et al. 2001, Sp. 1188 f.

<sup>108</sup> Siehe zur Lautenistenfamilie Weiss weiter unten im Text.

<sup>109</sup> Die Erläuterung stammt von Jan Cismar. Markus Lutz hat mir freundlicher Weise den diesbezüglichen Schriftwechsel zur Verfügung gestellt.

## GALLOT (le Jeune)

**Bezug:** Gavotte f. 8r (Gallot le Jeune und/oder Lully)<sup>110</sup>

In der französischen Familie **Gallot** hat es im 17. Jahrhundert mehrere aktive Lautenisten gegeben, die für ihr Instrument auch komponierten. Hinzu kommen weitere die Laute spielende Träger des Namens **Gallot**, deren jeweilige Beziehung zu der vorgenannten Familie aber noch nicht hinreichend geklärt ist. BARON erwähnt einen „**Gallot**“<sup>111</sup> in seiner „Untersuchung ...“. Dort heißt es (spöttelnd):

*„ ... G a l l o t hat seinen P i e c e n dergestalt fremde Nahmen gegeben, daß man sehr nachdencken muß, wie sie mit den Sache connectiren, zumahl wenn er den Donner und Blitz hat auf der Lauten exprimiren wollen, nur ist es schade, daß man nicht dazu geschrieben, wenn es wetterleuchtet und einschlägt“.*<sup>112</sup>

Bekannt sind unter dem Namen „**Gallot**“ mit Bezug zur Laute bislang:<sup>113</sup>

- **Alexandre Gallot** (auch „vieux Gallot d' Angers“, 1625/30 – 1684). Er ist um 1663 als „maitre de luth“ in der Stadt Angers (im Westen Frankreichs, heute Hauptstadt des Départements Maine-et-Loire in der Region Pays de la Loire) belegt. Ihm werden vier Stücke im Manuskript von René Milleran (F-Pn Rés.823) zugeschrieben;
- **Jacques Gallot** (auch: „Jacques de Gallot“, „le vieux Gallot de Paris“, ca. 1625 – ca. 1695 Paris), dessen rund 100 Kompositionen in mehreren Manuskripten (etwa 15), insbesondere auch solchen, die in den österreichischen Habsburger Landen entstanden sein dürften (z.B. A-GÖ, CZ-Pu), präsent sind.

---

<sup>110</sup> Zu Lully siehe weiter unten im Text.

<sup>111</sup> Ich vermute, es wird sich um Jacques Gallot (ca. 1625 - ca. 1695) handeln.

<sup>112</sup> BARON, E.G.: Untersuchung ..., a.a.O., S. 85.

<sup>113</sup> Siehe insgesamt den Eintrag zur Familie GALLOT in SADIE, Stanley/TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove, Vol. 9, 2001, S. 480.

Seine Publikation „Pièces de luth composées sur differens modes“ (Paris) wird durch eine kurze Anleitung zum Lautenspiel eingeleitet;<sup>114</sup>

- **Pierre Gallot** (auch: „Gallot le jeune“, ca. 1660 – nach 1716 Paris). Sohn von Alexandre G. Seine Kompositionen sind in mehreren Manuskripten präsent, auch solchen, die wahrscheinlich in den (österreichischen) Habsburger Landen entstanden sind (z.B. A-GÖ, A-Wn 17706). Aus meiner Sicht besonders hervorzuheben ist die *Allemande de Gallot, le tombeau de la princesse de Monaco* im MS A-Wn 17706.

Nicht geklärt ist die Beziehung von **Henry François de Gallot** (auch: „**Gallot d'Irlande**“, ? - 1684) und „**Gallot d'Angleterre**“ (möglicherweise sein Sohn) zur vorgenannten Familie. Wahrscheinlich nicht zu dieser Familie gehört **Antoine Gallot** (? - 1647 Vilnius), der am Polnischen Hof bei **Władysław IV. Wasa** (1595 – 1648) beschäftigt war.

Noch nicht abschließend geklärt ist, ob die Gavotte f. 8r von **Gallot le Jeune** und/oder **Lully** stammt. Dass Auftauchen eines Stückes von dem einen noch dem anderen wäre in Kontext des Manuskripts CZ-BsaE4 1040 jedenfalls nicht verwunderlich.

---

<sup>114</sup> Ca. 1684 hat Jacques de GALLOT in seiner „Methode, die notwendig befolgt werden muss, um sauber die Laute zu spielen“ im Rahmen der Sammlung „Pieces de Lvth“ Anweisungen für den Einsatz von linker und rechter Hand beim Spiel der Laute festgehalten. In den „Beispielen für die Zeichen, die ich in den Stücken in diesem Buch gebrauche“ (Anschlag und Ornamente) werden den benannten Verzierungen „tramblement“ (Triller), „martellement“ (Mordent) und „la chute/tombé“ (Abzug) lediglich die verwendeten Zeichen zugeordnet, die Kenntnis über die Ausführung aber unterstellt, da nicht erläutert. GALLOT bietet zudem persönliche „Nachhilfe“ an. Allerdings richtet er sein Angebot nur an „Experten“ oder solche Personen, die GALLOTsche Stücke im Ensemble spielen wollen. Das besondere Eigeninteresse ist unverkennbar: die schriftliche Instruktion darf nicht zu gut sein; d.h.: einen Lehrer vollständig überflüssig machen! Diese Strategie ist auch bei anderen „Lauten-Instruktionen“ anzutreffen, so bei Denis GAULTIER in seinen 1670 in Paris erschienen „Pièces de luth“. Dem gegenüber steht das Werk von Thomas MACE „Musick' s Monument“ (London 1676), in dem die interessierte Leserschaft mit einer Fülle von Details bis hin zur Beschreibung etwa des Vorgangs, die Decke der Laute mit geeignetem Werkzeug abzuheben, bedacht wird.

## GAUTIER

**Bezug:** Bouree Gautier, f. 2v; Gavotte Gauttier, f. 7r

Musiker namens **Gaultier**, **Gautier** oder **Gauthier** gab es mehrere.<sup>115</sup> 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 **Gaultier** (in unterschiedlicher Schreibweise) gab, erwähnt BARON lediglich einen „*Gautier*“ in der Aufzählung der Komponisten, die nach ihrem „*französischen Geschmack*“ komponiert haben. In der ihm eigenen Art, all das, was er nicht für gut heißt zu bespötteln oder sogar herabzuwürdigen, haben die „*Frantzösischen Maîtres*“ hinsichtlich der Laute „*eben nicht viel besonders præstirt*“.<sup>116</sup> 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**“<sup>117</sup> (i.e.: in d-moll-Stimmung).

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.<sup>118</sup> 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.

---

<sup>115</sup> 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, S. 622 ff. (Christoph DOHRMANN) sowie in SADIE/St./TYRELL, J. (Hrsg.): NEW GROVE Vol. 9, 2001, S. 578 ff. (Christian MEYER).

<sup>116</sup> BARON, E.G.: Untersuchung ..., 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 Lauten 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 Hüpfen 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 offt 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* nach Parisischer Art satyrisirt ...“ (S. 87).

<sup>117</sup> BARON, E.G.: Untersuchung ..., a.a.O., S. 85.

<sup>118</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich, soweit nicht anders angegeben oder ausdrücklich über ein Zitat aus den Texten oder anderweitige Quellen ausgewiesen, auf die Ausführungen bei DOHRMANN, Christoph: Gaultier, Ennemond. In: MGG Bd. 7, a.a.O., Sp. 622 ff. sowie MEYER, Chr.: Denis G. (Sp. 625 f.), Jacques G. (Sp. 627).

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"<sup>119</sup> hin zum "nouvel accord ordinaire" in der für die Barocklaute heute typischen Grundstimmung in einem d-moll-Akkord (Spielchöre: A - d - f - a - d' - f') aktiv mitwirkte.<sup>120</sup>

Das umfangreiche **E. Gaultier** zugeschriebene Œuvre (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. Die Herausgabe der bis 1980 bekannt gewordenen Stücke von **Ennemond Gaultier** wurde als *Œuvres du Vieux Gaultier* von André SOURIS und Monique ROLLIN besorgt.

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),<sup>121</sup> der möglicherweise Lehrer von **E. Gaultier** war, „*L'Immortelle*“, „*La belle Homicide*“, „*Le Canon*“ und „*La poste*“.

**Ennemond Gaultier** scheint formal nie in Primär-Funktion als Lautenist in fester Anstellung tätig gewesen zu sein: er diente der **Herzogin von Montmorency**<sup>122</sup> 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.

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.

---

<sup>119</sup> Gebräuchliche Stimmungen für die Laute waren dabei die in a (A - d - g - h - e' - a') bzw. g (G - c - f - a - d' - g').

<sup>120</sup> Siehe zu dieser Entwicklung die ausführlichen Darstellungen von Andreas SCHLEGL und François-Pierre GOY unter <http://www.accordsnouveaux.ch>. E. Gaultier gilt dabei auch als Erfinder des „ton de la Chèvre“ (Stimmung der Spielchöre: A - d - f# - a - d' - f#').

<sup>121</sup> Siehe MEYER, Christian (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.

<sup>122</sup> Zeitlich kommt nur Louise de Budos (1575–1598), erste Frau von Henri I. de Montmorency (1534 – 1614), Herzog von Montmorency, in Betracht.



## GINTER

**Bezug:** Minuett F.G., f.7r; Saitantzer Guige F.A.G., f. 13v-14r); Aria F.G., f. 43v (Losy?); Menuet F.G., f. 43v; Minuet, f. 49v-50r; Rondeau F.G., f. 61v; Sarabande F.G., f. 61v-62r; Minuet F.G., f. 62r

**Ginter, Adam Franz** (1661 – 1706).<sup>125</sup> Als einer der wenigen bislang bekannten nicht aus Italien stammenden Gesangs-Kastraten war **Adam Franz Ginter/Ginder/Gündter/Günther** (1661 bis 1706) am kaiserlichen Hofe in Wien als Mitglied der Hofkapelle beschäftigt:<sup>126</sup> „fränzl“, der „*Teutsche Soprano*“<sup>127</sup>, wie er in den Akten des Obersthofmeisteramtes auch genannt wird. Eine Anstellung bei Hofe erhielt er aufgrund einer Petition seines Vaters **Carl**, Organist in der Pfarrkirche St. Michael in Wien, der um Beschäftigung für seinen 13 Jahre alten Sohn als Schauspieler und/oder als Diener bei Hofe nachsuchte.<sup>128</sup>

Von **Adam Franz Ginter** stammen einige Stücke für die 11-chörige Laute in d-moll-Stimmung sowie die Gitarre (davon gesichert ein Stück als Übertragung) – bzw. werden ihm aufgrund des in den Manuskripten bei den Stücken notierten Kürzels „**A.F.G.**“ (**Adam Franz Ginter**) oder „**F.G.**“ (**Franz Ginter**) zugeschrieben in:<sup>129</sup> A-ETgoëssV, VI, A-GÖ2, A-Kla 5/37, A-Kn1255, A-KR78, A-SEI, CZ-Bm371, CZ-PuKk73, D-B40149, D-Fschneider13, GB-HAB2, SK-LE, PL-Kj40620, PL-Wn396, CZ-Nlobkowicz(Xlb)211.

---

<sup>125</sup> Siehe ausführlich TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werke, TREE-Edition 2011.

<sup>126</sup> Während der Zeit seiner Beschäftigung bei der kaiserlichen Hofkapelle 1675 bis zu seinem Tode 1706 gab es noch drei weitere Sopranisten, die vom Namen ausgehend als von deutscher Herkunft zu identifizieren sind: Clement Hader(s), erstmals 1672, Matthias Schober, erstmals 1677, und Johann Heldt, um 1699 erstmals in den Obersthofmeisterakten erwähnt. Hader(s) war bis März 1687, Schober bis 1693 und Heldt bis zum 01.10. 1711 bei der Hofmusikkapelle tätig. Siehe KÖCHEL, L.R. von: Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen, Wien 1872, S. 359.

<sup>127</sup> Zum Thema „Gesangskastraten“ siehe insbesondere ORTKEMPER, Hubert: Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte, Henschel Verlag 1998 und UNSER, Sibylle: Der Kastrat und seine Männlichkeit: Gesangskastraten im 17. und 18. Jahrhundert, Hamburg 2009.

<sup>128</sup> Siehe KNAUS, Herwig: a.a.O., Bd II. (1968). S. 29 f.

<sup>129</sup> Zur Grundsatzproblematik der Zuschreibung von Stücken siehe TREDER, M.: „Der Fall Pasch ...“, a.a.O.

Daneben ist „fränzl“ im Kontext „Laute“ auch bekannt durch das ihm gewidmete Tombeau von **Jacques Alexandre de St. Luc** (1663 - 1717);<sup>130</sup> *Tombeau de Mr. françois Ginter* (CZ-PnmLb210) bzw. *Tombeau sur la mort de Mr. François Ginter* (A-WnSM1586), geschrieben als Ausdruck persönlicher und/oder musikalischer Wertschätzung durch den Komponisten oder als Auftragsarbeit.<sup>131</sup>

Den Einträgen in den Obersthofmeisterakten in Wien<sup>132</sup> ist zu entnehmen, dass **Ginter** über sehr gute Beziehungen in die kaiserliche Familie hinein verfügt haben muss<sup>133</sup> und der Kaiser ihm gegenüber trotz einer Reihe von Eskapaden immer wieder Wohlwollen zeigte. Ob möglicher Weise hierfür die Ursache darin lag, dass die Kastration von **Adam Franz Ginter**, schon aufgenommen in die Hofkapelle, mit Wissen, gar Billigung oder auf Veranlassung des Kaisers **Leopold I.** hin erfolgte (wofür es bislang keinen Beleg gibt), kann nur als Arbeitshypothese gelten. Auf jeden Fall hat der Kaiser seine erste Prognose über die stimmliche Entwicklung von „fränzl“ nie revidiert: „*Diser castrat wird noch der bösten Einer und der motiven Ehr sein... Leopoldth. Wien 24.7.76*“.<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> Siehe LAUERMAN, Christian: Jacques Alexandre de Saint Luc. Gesammelte Werke, Bd. I, S. 96 f., SEICENTO EDITION 2007. LAUERMAN wie E. VOGL (Johann Anton Losy: Lutenist of Prague. In: Journal of the Lute Society of America, Vol. XIII (1980), S. 63) haben die nicht weiter belegte These von KOCZIRZ in seinen Ausführungen „Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720“, a.a.O.), übernommen, Ginter sei Niederländer gewesen. Bei KOCZIRZ heißt es dazu: „Ginter war ohne Zweifel ein Niederländer. Die Beziehungen St. Lucs zu ihm datieren wohl aus der Brüssler Zeit. Sein (A.F.G.; Hinweis von Verfasser) Ableben dürfte ... in die Anfangsjahre von St. Lucs Aufenthalt in Wien (zwischen 1700 – 1704) gefallen sein“ (S. 88). Diese Hypothese ist nicht belegbar, wie die Einträge in die Obersthofmeisterakten in Wien zeigen.

<sup>131</sup> Es gibt eine Reihe namentlich gewidmeter Stücke, die St. Luc komponiert hat. In Erwägung ist zu ziehen, dass es sich hierbei um Auftragsarbeiten seines Arbeitgebers Prinz Eugen von Savoyen (1663 - 1736) handelt, der auf diesem Wege anderen eine Referenz erwies (z.B. dem auch Laute spielenden Johann Adam Graf von Questenberg, 1678 - 1752, sowie Maria Philippine Gräfin Althann (1671 - 1706), 3. Frau des ebenfalls eine musikalische Widmung erfahrenden Ferdinand August Leopold Fürst von Lobkowitz; 1655 - 1715).

<sup>132</sup> KNAUS, H.: *Musiker ...*, a.a.O.

<sup>133</sup> Dies ist insofern bemerkenswert, als es ein strenges Hofzeremoniell gab, in dem u.a. der Zugang zum Kaiser (und seiner Familie) geregelt war. Hierüber definierte sich dann auch bei Hofe die Rangordnung. Siehe z.B. PANGERL, Irmgard: „Höfische Öffentlichkeit“. Fragen des Kammerzutritts und der räumlichen Repräsentation am Wiener Hof. In: PANGERL, I./SCHEUTZ, Martin/WINKELBAUER, Thomas: *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652 - 1800). Eine Annäherung.* Innsbruck 2007, S. 255 ff.

<sup>134</sup> KNAUS, H.: *Musiker ...*, a.a.O., Bd. II, S. 45.

## HINTERLEITHNER

**Bezug:** Gavotte Hinterleithner, f. 65v-66r; Boure ejusdem, f. 66r

Über **Ferdinand Ignaz Hinterleithner** sind bislang nur sehr wenige, aufgrund der Recherchen von KOCZIRZ aber sorgfältig belegte biografische Hinweise bekannt:<sup>135</sup> **geboren 1659, gestorben 1710 in Wien**,<sup>136</sup> nachgewiesene Tätigkeit in der kaiserlichen Hofbuchhalterei zu Wien; zum Zeitpunkt seiner Heirat mit der 19 Jahre älteren Witwe **Apollonia Egg**, geb. **Pertzl**,<sup>137</sup> im November 1692 als „Ingroßist“, zum Zeitpunkt seines Todes als „Raith (Rechnungs-)Rath“.<sup>138</sup> Kompositionen von ihm sind in mehreren Manuskripten enthalten. Zu nennen sind: A-GÖ 1, A-Kla5/37, A-KlmI38, A-KN1255,<sup>139</sup> A-KR77, A-KR83a, A-KR83b,<sup>140</sup> A-Wn18761, CZ-BsaE4 1040, CZ-PuKk73, D-B 40627, D-FSchneider13, D-ROu XVII.18-53.1, F-Pn Rés. Vmc ms. 61, F-PnThII, PL-Kj40620, PL-Kj40633, PL-Wn396, PL-Wu2010, US-Danby, US-NYpMYO<sup>141</sup> sowie S-Klm21072.<sup>142</sup>

---

<sup>135</sup> KOCZIRZ, A.: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720 ... a.a.O., S. 49 ff. Die Ergebnisse der Recherchen von KOCZIRZ sind auch heute noch Bezugspunkt für Einträge in einschlägigen Lexika. Siehe ferner TREDER, M.: Ferdinand Ignaz Hinterleithner. 5 Partiten aus dem MS S-Klm21072, TREE-Edition 2014.

<sup>136</sup> Siehe ÖML Bd. 2, Wien 2003, S. 754.

<sup>137</sup> Zum Zeitpunkt der Eheschließung muss Apollonia Egg bereits 52 Jahre alt gewesen sein. Dass, wie KOCZIRZ vermerkt, (gemeinsame) Kinder nicht vorhanden waren, ist daher wenig verwunderlich.

<sup>138</sup> KOCZIRZ hat auch die Hierarchie der Hofbuchhaltereibeamten recherchiert. Danach stand Hinterleithner zum Zeitpunkt seiner Hochzeit auf der (von unten beginnend) 2. Stufe, zum Zeitpunkt seines Todes deutlich darüber auf der 5. von insgesamt 6 Stufen. Bei Abfassung seines Testaments wenige Tage vor seinem Tode war Hinterleithner bereits so schwach, dass er seinen Notar bitten musste, für ihn zu unterzeichnen. Siehe die Ausführungen und Zitate aus dem Testament bei KOCZIRZ, A.: Österreichische Lautenmusik ..., a.a.O., S. 50.

<sup>139</sup> Siehe TREDER, M.: Das Lautenbuch Klosterneuburg (A-KN1255), TREE-Edition 2008.

<sup>140</sup> R. FLOTZINGER gibt zu erwägen, dass es in den Kremsmünster Lautenmanuskripten Stücke von Weichenberger und Hinterleitner gibt, weil dort der Bruder von Wolff Jacob Lauffensteiner, Georg Adam, als Musiker und Zimmerwärter tätig war. Siehe FLOTZINGER, R.: Graz ..., a.a.O., S. 105. Bezugspunkt für diese Annahme dürfte sein, dass sich alle Genannten zumindest temporär in Graz aufgehalten haben, weil dort geboren, eine Ausbildung absolviert oder sie dort erwerbsmäßig tätig gewesen sind. Es ist von den Daten (Lebensalter, nachgewiesener oder angenommener Aufenthalt in Graz, Lautenspiel) her sogar möglich, dass beide Lauffensteiner-Brüder Weichenberger und ggf. sogar Hinterleitner, der belegt spätestens ab 1692 in der kaiserlichen Hofbuchhalterei in Wien tätig war, persönlich kannten.

<sup>141</sup> Siehe TREDER, M.: Das New Yorker Losy-Ms. Ms US-NYpMYO. Übertragen und mit einem Vorwort versehen, 2 Bd., TREE-Edition 2012.

<sup>142</sup> Zum Ms S-Klm21072 siehe im Überblick bei SPARR, Kenneth: Musik för luta i Kalmar. Tabulaturhandskriften KLM 21072 i läns museet. In: Kalmar län 1977, S. 50 ff. (verfügbar über die sehr empfehlenswerte Web-Seite von Kenneth SPARR: [www.tabulatura.com](http://www.tabulatura.com)). Siehe ferner TREDER, M.: Johann Anton Losy. Stücke für Barocklaute aus der Kalmar-Handschrift (Ms S-Klm21072), TREE-Edition 2012.

**Hinterleithner** widmete **Wilhelmine Amalie v. Braunschweig-Lüneburg** (1673 - 1742) und König **Joseph** (1678 - 1711), als **Josef I.** Nachfolger von Kaiser **Leopold I.**, anlässlich ihrer Vermählung 1699 die selbst gestochene und nach einem Solo-Präludium (General-Präludium) 10 Suiten/Partiten für Laute, Violine und Bass enthaltende Sammlung „Lauthen-Concert ...“.<sup>143</sup> Die Publikation wurde von seinem Arbeitgeber, dem musikbegeisterten Kaiser **Leopold I.** (1640 - 1705 ebenda),<sup>144</sup> bewilligt. Die Bewilligung umfasste das Privileg des Druckes und Verkaufs auf drei Jahre sowie die Androhung von einer zur Hälfte **Hinterleithner**, zur anderen Hälfte an die Staatskasse zu entrichtenden Strafe in Höhe von „zehen Mark löthigen Goldes“<sup>145</sup> für unzulässigen Nachdruck und Vertrieb durch Unbefugte.<sup>146</sup> An das Privileg gebunden war die Verpflichtung, es dem Druck voranzustellen sowie der Kaiserlichen Reichs-Hof-Kanzlei Pflichtexemplare zukommen zu lassen.

Bei den Lautenkonzerten von **Hinterleithner** wird der solistisch angelegte Lautenpart (festgehalten in Tabulatur) in den Randstimmen gedoppelt bzw. paraphrasiert: es gibt für die hohe Lage (Melodie) eine Stimme (Titel Stimmbuch: „Violino“; festgehalten in regulärer Notation) und für den Bass (Titel Stimmbuch: „Basso“, festgehalten in regulärer Notation). Auf eine alle Stimmen bündelnde gesonderte Partitur hat **Hinterleithner** verzichtet.

---

<sup>143</sup> „Lauthen-Concert mit Violin, Bass: und Lauthen. Ihrö Majj: dem Allerdurchleüchtigdt:Großmächtigstem Römischen und Hungarischen König Josepho I wie auch Ihrö Majj: der Durchleüchtigst:Königin Fürsten und Fraven Frav: Wilhelminae Amaliae, Gebohrnen Herzogin zu Braunsweig und Lüneburg; allerunterthänigst Dedicat von Ferdinand Ignatio Hinterleithner, Compositore & Incis:dises LauthenConcert“. Siehe dazu auch die Hinweise auf Hinterleithner und seine Widmung bei HILSCHER, Elisabeth Theresia: „... ‘DEDICATA ALLA SACRA CESAREA MAESTA’ ...“ Joseph I. (1678 - 1711) und Karl VI. (1685 - 1740) als Widmungsträger musikalischer Werke - zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen. In: StMw 41, Tutzing 1992, S. 124 ff. sowie an weiteren Stellen.

<sup>144</sup> Leopold I. (Zeit als Kaiser: 1658 – 1705) war Musikliebhaber, der selber Musikinstrumente spielte, eine umfangreiche Musikaliensammlung anlegte („Schlafkammerbibliothek“ oder „Bibliotheca cubicularia“) komponierte, komponieren ließ, in dessen Familie sowie durch adlige und bürgerliche Mitglieder des Hofstaates musiziert sowie im Umfeld (abgesehen von dafür also professionell beschäftigten Mitgliedern der Hofkapelle: ohne bislang dafür erkennbaren Auftrag) komponiert und dem Musik gewidmet wurde U.a. hatte Leopold I. als junger Erzherzog das Gitarrenspiel bei Francesco Corbetta (ca. 1615 - 1681) gelernt, der sich November 1648 – Juli 1649 in Wien aufhielt.

<sup>145</sup> = reines, unvermisches Gold.

<sup>146</sup> Wie dieser Urheberschutz („Copyright“ und Vertriebsmonopol) durchgesetzt wurde, entzieht sich meiner Kenntnis. Der Urheberschutz umfasste hier ganz offensichtlich aber nicht Abschriften von Stücken, von denen es diverse in Lautenmanuskripten gibt.

Eine analoge kompositorische Konstruktion mit eindeutig solistisch angelegtem Lautenpart gibt es etwa bei den Lautenkonzerten von **St.Luc** (vermutlich Jacques-Alexandre),<sup>147</sup> dokumentiert vor allem in den Manuskripten CZ-Nr1kKk 49 und CZ-Nr1kKk 54, jeweils den Lautenpart sowie die Stimmen für Violine und Bass umfassend.

Gewiss ist die Grundkonzeption des frühen Lautenkonzerts in Wien keine originäre Schöpfung von **Hinterleithner**. Es gibt sowohl zeitlich abgesetzte Vorläufer, die Laute solistisch im Ensemble einzubinden, als auch den zeitlich vorlaufenden Ansatz, Lautenliteratur für andere Instrumente zugänglich zu machen, indem das Hindernis der Tabulatur durch Übertragung in reguläre Notation (zwei Systeme: Violin- und Bassschlüssel) überwunden wird.<sup>148</sup>

## **HOISLER/HÄUSSLER**

**Bezug:** Aria Hoisler, f.5r

Nach **Hinterleit(hn)er** und **Weichenberger**<sup>149</sup> („sind Wiener, haben auch viele Sachen unter ihren Namen der Welt *c o m m u n i c i r t*, und soll sonderlich der, wegen seiner *f e r m e t é* beliebt seyn“)<sup>150</sup> sowie vor **Antonius Eckstein**<sup>151</sup> und **Aurius/Audius Dix**<sup>152</sup> („welche beyde in Prag gelebet, haben *A n n o 1721*. die Schuld der Natur bezahlet und findet man bey ihnen gute *M e l o d i e*, Vollstimmigkeit und zimlich cantables“)<sup>153</sup> notiert Ernst Gottlieb BARON in seiner „*Untersuchung ...*“:

---

<sup>147</sup> Zu St. Luc herrscht immer noch keine Eindeutigkeit hinsichtlich der Zuordnungen. Für den Lautenisten Jacques de Saint-Luc wird in den einschlägigen Nachschlagewerken das Geburtsjahr mit 1616, das Sterbejahr mit um 1708/1710 angegeben. Zwei seiner Söhne sind ebenfalls als Lautenisten bekannt: Jacques-Alexandre (geb. 1663) und Laurent (geb. 1669). Dass der betagte Vater Jacques um 1700 in Wien und Berlin (als Musiker anlässlich der Hochzeit von Prinzessin Louise-Dorothee-Sophie von Brandenburg mit Prinz Friedrich von Hessen-Cassel) aktiv gewesen, in Wien bis 1708 sogar Prinz Eugen von Savoyen, von 1701 - 1714 Oberkommandierender der antifranzösischen Allianz, also auch im Felde, gedient haben soll, halte ich für sehr unwahrscheinlich.

<sup>148</sup> Siehe dazu ausführlich TREDER, M: Ferdinand Ignaz Hinterleithner ..., a.a.O.

<sup>149</sup> Siehe zu Weichenberger weiter unten im Text.

<sup>150</sup> BARON, E.G.: *Untersuchung ...*, a.a.O., S. 76.

<sup>151</sup> Siehe TREDER, M. (in Zusammenarbeit mit Markus LUTZ): Die „Böhmischen Lautenisten“. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen Folge 2. „Antony(ij)/Antoni“. Anton(ius)/Antonin Eckstein oder Johann Christian Anthoni von Adlersfeld? Musik für die 11-chörige Barocklaute. Lauten-Info 3/2009, Redaktion Joachim LUEDTKE, Ffm, S. 8 ff.

<sup>152</sup> Siehe TREDER, M.: Böhmische Lautenisten des Barock. Folge I: Aureo Dix. Musik für die 11-chörige Barocklaute. In: Lauten-Info 1/2008. Redaktion: Joachim LUEDTKE, Ffm, S. 11 ff.

<sup>153</sup> BARON, E.G.: *Untersuchung ...*, a.a.O., S. 76 f.

*„Häußler war ein gebohrer Prager, hat meistens in Breßlau gelebt. Er hatte eine zimliche Fertigkeit, ohngeachtet ihm in Polen der Zeige=Finger, in der lincken Hand bey einer R a n c o n t r e<sup>154</sup> durch einen Hieb gelähmet worden, daß er ihn zu weiter nichts, als zum überlegen hat gebrauchen können, seine Sachen sind zu seiner Zeit sehr beliebt gewesen.“<sup>155</sup>*

Von einem **Häußler** (oder in Variationsbreite des Namens) sind bisher auf die Gegenwart keine Stücke bekannt bzw. präsent gewesen. Das schließt nicht aus, dass aus dessen Feder heute vorliegende Stücke stammen, die keinen Hinweis auf den Komponisten aufweisen. In dem nunmehr zugänglichen Manuskript CZ-BsaE4 1040<sup>156</sup> ist aber zu einem Stück notiert: „Aria Hoisler“ (oder „Heisler“) (f. 5r).

Ganz abgesehen davon, dass auf die Biografie abzielende Recherchen schon von daher erschwert sind, dass der Name **Häußler**, wie er bei BARON notiert ist, eine sehr große Variationsbreite hat (Hausler, Heissler, Heisler, Hassler, Hoisler, Hässler, Heusler ...): „Häußler“ gilt auch als eine soziale bzw. besitzbezogene Beschreibung.<sup>157</sup> Wenn es sich bei **Häußler** um einen Adligen gehandelt hätte, wäre dies wohl von BARON erwähnt worden, denn bei **Losy** wie bei **Questenberg** wird der Adelstitel, „Graff“, genannt.<sup>158</sup> Allerdings: dass BARON von einer „Rancontre“ spricht, deutet nun wieder eher auf einen Adligen hin, denn zur fraglichen Zeit galten „Bürgerliche“ noch nicht als „satisfactionsfähig“; dies waren nur Adlige, Offiziere und Studenten, weil zum Tragen von Waffen berechtigt. So müsste **Häußler** zum Zeitpunkt der „Rancontre“ Adliger, Offizier oder Student gewesen sein; als Offizier oder Student auch bürgerlichen Standes.

An anderer Stelle bin ich der Frage breit aufgefächert nachgegangen, wer **Häußler** gewesen sein könnte, ohne allerdings hinreichend belastbare Indizien für eine Zuordnung zu finden.<sup>159</sup>

---

<sup>154</sup> Rencontre = Duell/Auseinandersetzung auf der Stelle auch/oder ein „wildes Duell“ = nicht gebunden an Duell-Regeln. Siehe PIERER's Universal-Lexikon, Band 5. Altenburg 1858, S. 379.

<sup>155</sup> BARON, E.G.: Untersuchung ..., a.a.O., S. 76.

<sup>156</sup> Das Manuskript dürfte um 1700 niedergeschrieben worden sein.

<sup>157</sup> „Als Häusler (auch Eigenkätner, Kathenleute, Büdner bzw. Bödner, Kolonisten, Brinksitzer, Häuselmann, Instleute oder Kleinstellenbesitzer) bezeichnete man früher Kleinstbauern mit eigenem Haus, aber nur wenig Grundbesitz. Das Wort kommt vom Mittelhochdeutschen „hiuseler“. Siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Häusler>.

<sup>158</sup> Bei BARON, E.G.: Untersuchung ..., a.a.O., zu Questenberg auf S. 77.

<sup>159</sup> TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten des Barock. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge 3: „Häußler“. Musik für die 11-chörige Barocklaute. In: Lauten-Info 3/2011, Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 14 f.

So bleiben vorerst zu „**Häußler**“ im Kern nur die Hinweise bei BARON: männlichen Geschlechts, aus Prag stammend, überwiegend in Breslau – oder Umgebung-<sup>160</sup> lebend, einer Stadt, in der der Laute spielende Johann **Kropfgans** (sen.; geb. 1663 in Neustadt a. d. Orla/Ostthüringen) wohnte und arbeitete,<sup>161</sup> in deren Nähe (Grottkau) die Familie des Lautenisten **Johann Jakob Weiss** (1662-1754)<sup>162</sup> zumindest zeitweise lebte und 1696 **E.G. Baron** geboren wurde. **Häußler**, ein Lautenist, der mit einem erheblichen Handicap zurecht kommen musste (ein feststehender Barré-Finger, nur drei faktisch zum Greifen einzusetzende Finger).<sup>163</sup>

Vermutlich lebte er zum Zeitpunkt der Abfassung der „Untersuchung ...“ nicht mehr, was die Formulierung von BARON nahelegt: „*seine Sachen sind zu seiner Zeit sehr beliebt gewesen*“. Gründe, warum BARON Kenntnis von ihm hatte oder ihm Informationen über **Häußler** zugetragen wurden bei den Recherchen zur „*Untersuchung ...*“,<sup>164</sup> sind aus heutiger Perspektive nicht unmittelbar erkennbar.

---

<sup>160</sup> Ich nehme an, dass die Bezeichnung „Breslau“ nicht nur für die Stadt selbst, sondern auch als geografischer Sammelbegriff für umliegende, kleinere und vom Namen her nicht so bekannte Orte, Gemeinden, Herrschaften stand. In diesem Zusammenhang: von Sylvius Leopold Weiß ist lange Zeit angenommen bzw. behauptet worden, er stamme aus Breslau. Dies mag zusammenhängen mit der Darstellung bei BARON. Dieser schreibt von der „Weissische(n) Familie aus Schlesien“ (a.a.O., S. 77) und zur Biografie von S.L. Weiß u.a.: „Ohngefähr Anno 1708 gieng er mit dem Printzen *A l e x a n d e r S o b i e s k y* nach Italien ... Nachdem aber dieser Printz daselbst den Weg alles Fleisches gegangen, so ist Mons. Weiß wiederum nach Breslau kommen, und nachgehends in Königliche Pollnische Dienste getreten, und befindet sich noch biß dato in Dresden“ (S. 78 f.).

<sup>161</sup> Bei WALTHER heißt es: „Seine drey Kinder haben gleichfalls gar zeitlich dieses Instrument (Laute; Anmerkung des Verfassers) zu excoliren angefangen, als der ältere Sohn, Johann, gebohren an. 1708 den 14 Oct. im 9ten; die Tochter, Johanna Eleonora, gebohren den 5ten Nov. an. 1710, im 8ten; und der jüngere Sohn, Johann Gottfried, gebohren, an. 1714 den 17 Dec. im 12ten Jahre ihres Alters, und auf selbigem allerseits gute profectus erlanget, so daß der erste nunmehr extemporiret, auch seine Sachen componiret; und die Tochter vor Hohen und Verständigen sich kann hören lassen“ (Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek ..., a.a.O., S. 347).

<sup>162</sup> Vater von Sylvius Leopold, Johann Sigismund und Juliana Margaretha. Zu Juliana Margarethe siehe THOMSEN-FÜRST, R.: ... mit einem Priester in der Pfaltz verheyraethet ..., a.a.O. sowie TREDER, M.: Ein irdisches Vergnügen in der Barocklaute, Bd. I, S. 48, TREE-EDITION 2010.

<sup>163</sup> Django Reinhardt ist ein viel präsenterer Fall. Nach schweren Verletzungen bei einem Wohnwagenbrand entwickelte der „eine völlig neue und höchst virtuose Spieltechnik, bei der er für das Spielen der Melodie lediglich Zeige- und Mittelfinger einsetzte. Für Akkorde konnte er in beschränktem Maße auch den Ringfinger und kleinen Finger zu Hilfe nehmen und benutzte ausgiebig den Daumen“ (siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Django\\_Reinhardt](http://de.wikipedia.org/wiki/Django_Reinhardt)). Der Einsatz des Daumens der linken Hand als Greiffinger ist auf einer 11-chörigen Laute schwer vorstellbar.

<sup>164</sup> BARON berichtet immerhin über einen Lautenisten, der zeitweise in seiner eigenen Geburtsstadt (\* 1696) gelebt und gewirkt haben muss. Die Art der Berichterstattung legt nahe, dass Häußler zeitlich gesehen vor BARON in Breslau/Wroclaw gelebt und er ihn auf jeden Fall nicht persönlich gekannt hat.

## KELLNER

**Bezug:** Aria, f. 32r

**David Kellner** (1670 in Liebertwolkwitz bei Leipzig - 1748). Jurist, Dichter, Organist, Lehrer, Musiktheoretiker und Lautenist.<sup>165</sup> Er war seit 1711 bis zu seinem Lebensende in Stockholm als Kirchmusiker und Organist tätig. Seinerzeit bekannt war **Kellner** durch seine Generalbass-Schule *Treulicher Unterricht im General-Bass, worinne alle Weitläuffigkeit vermieden, und dennoch ganz deutlich und umständlich allerhand sothane neu-erfundene Vortheile an die Hand gegeben werden, vermöge welcher einer in kurzer Zeit alles, was zu dieser Wissenschaft gehöret, sattsam begreifen kan. Zum Nutzen, nicht allein derer, so sich im General-Bass üben, sondern auch aller andern Instrumentisten und Vocalisten, welche einen rechten Grund in der Music zu legen sich befleissigen* (Hamburg 1732), das in der deutschen Fassung 7 Mal aufgelegt wurde (noch nach seinem Tode) und auch in Schwedisch, Niederländisch und Russisch erschien. 1747 erschienen in Hamburg bei **Ch.W. Brandt** seine *XVI auserlesene Lauten-Stücke: bestehend in Phantasien, Chaconnen, Rondeau, Giga, Pastorel, Passepied, Campanella, Sarabande, Aria & Gavotte*.<sup>166</sup> Abgesehen davon, dass es sich von Anfang an um 17 Stücke (plus ein Double) für die 11-chörige Laute gehandelt hat: es gab von einigen Stücken in Manuskripten Vorläuferfassungen.<sup>167</sup> Weit verbreitet ist die Auffassung, die Stücke in diesem Band hätten vom Stil (kaum galant) und von der Instrumentenvorgabe (11-chörige statt 13-chörige Laute) nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprochen. Dem möchte ich entschieden widersprechen: das, was wir auf der Zeitachse rückblickend als „state of the art“ wahrnehmen, muss noch lange nicht der „main stream“ im Publikumsgeschmack und in der musikalischen Praxis gewesen sein. Der Name **Losy** (in seinen unterschiedlichen Formen) etwa taucht rund 75 Jahre lang in Lautenmanuskripten auf, der Name **Gallot** rund 90 Jahre. Dort, wo es Lautenisten gleichen Namens - ob nun in verwandtschaftlichem Verhältnis zueinander stehend oder nicht - in zeitlicher Folge gibt, kann sich ein Name auch schon einmal über zwei Jahrhunderte hinweg halten: **Jean** und **Charles Mouton** bringen es zusammen auf etwas mehr als 200 Jahre!<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Sie ausführlich SPARR, Kenneth: David Kellner: Ein biographischer Überblick Teil 1. In: Gitarre & Laute. 6/1992, S. 13 ff.; Teil 2: David Kellner als Kirchenmusiker und Lobdichter des Lautenspiels. In: Gitarre & Laute. 1/1993, S. 17 ff.; Teil 3: Kellners Jahre als erfolgreicher Autor und Lautenkomponist. In: Gitarre & Laute. 2/1993, S. 17 ff. sowie die fortlaufend erweiterte Fassung „David Kellner - A Biographical Survey“, Stockholm 1997 unter [www.tabulatura.com/Kellner.html](http://www.tabulatura.com/Kellner.html).

<sup>166</sup> Faksimile-Ausgabe bei TREE-Edition 2005.

<sup>167</sup> Siehe die Übersicht bei Peter STEUR unter <http://mss.slweiss.de>.

<sup>168</sup> Basis für die hier getroffenen Aussagen sind die jeweiligen Taxierung des Entstehungszeitraumes von Lautenmanuskripten durch die jeweiligen Autoren in MEYER, Christian/GOY, François-Pierre/ROLLIN, Monique/KIRALY, Peter: Sources manuscrites en tablature: Luth et theorbe (c. 1500-c-1800), Baden-Baden/Bouxwiller 1991 ff.

Ich habe eher den Eindruck, dass die Veröffentlichung von **Kellner** (die Stücke müssen nicht zwangsläufig alle von ihm komponiert worden sein) möglicher Weise sogar nachfrageorientiert erfolgte: bewusst für ein 11-chöriges und damit in der Handhabung weniger kompliziertes Instrument als die 13-chörige Laute angelegt, stilistisch zwischen dem musikalisch Traditionellen und dem Avantgardistischen stehend.

Die Aria auf f. 32r hat Ähnlichkeit mit der Aria auf S. 45 der Kellner-Ausgabe (Konkordanz: PL-Wu2010/S. 119). Diese ist im Verhältnis zum überwiegenden Teil der anderen Stücke in der Kellner-Ausgabe relativ kurz. Möglicher Weise liegt im MS CZ-BsaE4 1040 auch eine Vorläuferfassung bzw. die Übertragung einer Vorläuferfassung vor.<sup>169</sup>

## LOSY

**Bezug:** Minuet C. Loschi, f. 2v-3r, Courante Comt. Loschi, f. 3v; Minuette, f. 6r; Aria à Gavotte, f. 6v (Losy oder Lully?); Guige, f. 7v-8r; Aria, f. 8v (Losy? Lully?) Gavotte, f. 10r (Losy?); Bouree, f. 11v; Minue, f. 15r (Losy?); Gavotte D.C. Loschi, f. 25v; Aria F.G., f. 43v (Losy oder Ginter?); ohne Titel (Menuet), f. 46r; Bouree, f. 68r; Gavotte C.L., f. 68v (Losy?); Minuet C.L. (f. 69r); Aria, f. 74r (Losy?); Bouree, f. 80r (Losy?)

**Losy. Jan (Johann) Antonín (Anton) Graf Losy** (Loßy, Logy, Loschi und andere Formen), Graf **von Lozimtál** (Losimthal, Losynthal) der Jüngere. (Angaben schwanken zwischen 1638 und „um 1650“) auf Schloss Stecken (Štěkeň) bei Strakonitz (Strakonice) in Südböhmen, + 21.08. 1721 in Prag. Die Familie von **Losy** stammt nach derzeit geltender Auffassung aus Piuro/Plurs in Val Chiavenna, heute: nördliche Zentralalpen-Region in Italien, seinerzeit zur Eidgenossenschaft Drei Bünde gehörend bzw. davon abhängig. Die **Losis/Losios** kamen - vermutlich vertrieben durch den Bergsturz in Piuro/Plurs 1618 (oder 1619) - über Poschiavo ins Königreich Böhmen.<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Vorläuferfassungen bzw. Konkordanzen gibt es für die Phantasia a-moll in PL-Kj40633/f. 1v; PL-WRu/S. 99; PL-Wu2008/S. 10; PL-Wu2009/S. 10; D-ROu52-2/f. 28v. Im MS PL-Wu2010 ist ferner unmittelbar im Anschluss an die auch in der gedruckten Fassung enthaltenen Stücke in D-Dur (Courante, Sarabande – Variatio, Aria und Gig) eine „Aria en Pastorelle“ (S. 122) notiert, die stilistisch bruchlos zu den davor stehenden, Kellner zugeschriebenen Stücken passt. Noch deutlicher ist der Zusammenhang bei der „Courante ‚W‘“ auf S. 234. Es gibt noch eine Reihe weiterer Stücke, die nicht in den „Auserlesenen Lautenstücken“ enthalten sind, aber stilistisch in diese Sammlung passen würden. Dies sind etwa MS PL-Wu2008 (?) die Sarabande (S. 110 (1); Konkordanzen: PL-WRu/S. 14, PL-Wn396/f. 73v, PL-Wu2009 /S. 156) sowie die Gavotte (S. 110 (2); Konkordanzen: PL-Wn396/f. 66v, PL-Wu2009/S. 157), bei der im zweiten Teil die Beziehung zur Aria in D-Dur in den „Auserlesenen Lautenstücken“ S. 45 offenkundig ist.

<sup>170</sup> Siehe ZELENKOVA, 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.

Beides zusammen (Zerstörung des Heimatortes, ggf. Verlust der Einnahmequelle sowie Unsicherheit über die Zukunftschancen im Bund mit konfessionell bedingten Verfolgungen) mag dazu geführt haben, dass die aus Plurs stammenden **Losios** über Verwandtschaft in Poschiavo in das Königreich Böhmen migrierten, in dem der Aufstand der böhmischen Stände (und damit auch die Reformationsbewegungen) von den Habsburgern niedergeschlagen wurde und die Rekatholisierung sowie die Einsetzung Habsburgtreuer im Verwaltungsapparat und durch Adels-„erhebung“ begann (Schlacht am Weißen Berg 1620, Hinrichtung der Anführer des böhmischen Aufstandes am 21. Juni 1621 in Prag).

**Losy d.Ä.** wurde 1647 in den „Alten Ritterstand“ des Königreiches Böhmen eingesetzt, führte von da an den Namenszusatz „von Losimthal“, 1655 in den Grafenstand, war Deputierter in Böhmen (gehörte damit zur neuen – katholischen - Nomenklatura im Königreich Böhmen) und avancierte bis zum Hof-Kammerrat (belegt ab 1657),<sup>171</sup> war also Mitglied des kaiserlichen Hofstaates.

Gründe für die soziale Positionierung der Familie **Losy** (Aufstieg in der feudalen Ständegesellschaft mit unmittelbarem Bezug zum kaiserlichen Hof) dürften auch in der Möglichkeit zu suchen sein, aus einträglichen Geschäften und/oder durch weit verzweigte geschäftliche und persönliche Beziehungen<sup>172</sup> Geld beschaffen bzw. zur Verfügung stellen zu können (30-jähriger Krieg und Folgezeit). Dies wird auch in der Begründung für die Einsetzung in den „Alten Ritterstand“ hervorgehoben.<sup>173</sup> Es waren aber nicht nur Kredite,<sup>174</sup> sondern auch direkte Abgaben, die dem Kaiser unmittelbar zugutekamen.

---

<sup>171</sup> Wie Eintragungen in den Akten des Hofzahlamtes belegen, war Losy als Hofkammerrat in sehr unterschiedliche mit finanziellen Transaktionen verbundene Aktivitäten eingebunden. Siehe dazu die Datenbank „Die Wiener Hofgesellschaft während der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. (1657-1705)“ unter <http://oesta.gv.at/site/6662/default.aspx>.

<sup>172</sup> Auf dem Frontispiz des Druckes der Promotionsschrift von Losy d.J. ist ein Globus abgebildet, auf dem vier Städte hervorgehoben sind: Augsburg, Wien, Prag und Nürnberg. ZELENKOVÁ/MÁDL nehmen an, dass auf diese Weise Aufenthaltsorte von Losy d.Ä. (? - 1682) dokumentiert wurden. Es können damit in der Folge Geschäftsbeziehungen verbunden gewesen sein (alle vier Städte waren wichtige Handelsstädte mit einflussreichen Unternehmen) und/oder wichtige soziale Beziehungen, etwa zu Mitgliedern anderer aus Piuro stammender Familien, die sich beispielsweise in Nürnberg oder Augsburg aufhielten. Siehe ZELENKOVÁ, P./MÁDL, M.: The celebration ..., a.a.O.

<sup>173</sup> Siehe KOCZIRZ, A.: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720 ..., a.a.O., S. 75.

<sup>174</sup> Die etwa im Falle der Fugger bekannter Weise nicht zurückgezahlt worden sind.

**Losy d.J.** hatte zahlreiche Beziehungen auch zu anderen namhaften Komponisten<sup>175</sup> und wirkte ohne Zweifel sehr einflussreich. Er kann als klassischer Exponent der Gruppe „adliger Dilettanten“ auf der Laute gelten. Etwa 150 Kompositionen werden ihm zugeschrieben, die auf rund 50 Manuskripte verteilt sind. Ob er neben der Laute und Geige auch Gitarre spielte und für dieses Instrument originär komponierte, ist nicht gesichert.<sup>176</sup>

Allerdings: das für seine Mutter komponierte Tombeau („*Tombau sur la mort de Madame la contesse de Logi faite par Monsieur le Conte Antonio sons fils*“;<sup>177</sup> MS CZ-Nlobkowicz(XIb) 209, S. 68) liegt nur als Fassung für Gitarre vor.

Das MS CZ-BsaE4 1040 enthält einige Stücke ohne bekannte Konkordanzen, die durch entsprechende Hinweise zum Titel **Losy** zugeordnet werden (Beispiel: „Courante Comt. Loschi“, f. 3v; „Gavotte C.L.“, f. 68v) können, und es enthält Stücke, die an Kompositionen von **Losy** erinnern, ohne (z.B.: „Aria à Gavotte“, f. 6v) und mit Konkordanzen (z.B.: „Gavotte“, f. 10r; „Minue“, f. 15r; „Aria“, f. 50v; „Bouree“, f. 80r).

Bereits zu **Bittner** wurde das Stichwort MS A-Wn1813 (Pasticcio-Partiten) mit Violinstimmen zu Lautenkonzerten aufgerufen. Auch **Losy** ist mit mehreren Kompositionen in diesem Manuskript vertreten. Zur „Bouree“ auf f. 68r im MS CZ-BsaE4 1040 (mit mehreren Konkordanzen) gibt es nun eine Violinstimme im MS A-WN1813 in der 2. Partie (g-moll), f. 1r: „*Entree de Monsieur Le Comte Losgi*“.

Durch **Silvius Leopold Weiss** (siehe unten) erfuhr **Losy** posthum eine musikalische Würdigung: „*Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy, arrivée 1721*“.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Siehe vor allem VOGL, E.: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague. In: Journal of the Lute Society of America, Vol. XIII (1980), S. 58 ff.; TICHOTA, Jiří: Losy, Jan Antonín d.J. In: MGG Bd. 11, Kassel et al. 2004, S. 491; BIELINSKA-GALAS, E.: „The Compositions of Johann Anton Losy in Lute Tablatures from Krzeszów. In: Musicology Today, 2004, Vol. 1, S. 77 ff.; JOACHIMIĄK, Grzegorz: A Week in the Blacksmith's Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650–1721). In: GANCARZYK, Paweł/HLAVKOVA-MRACKOVA, Lenka/POSPIECH, Remigiusz (Hrsg.): The Musical Culture of Silesia before 1742: New Contexts - New Perspectives, Frankfurt am Main et al. 2013, S. 215 ff. und TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten des Barock. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen - Teil 6. Johann Anton Graf Losy von Losinthal d.J. (1645/50 – 1721). Musik für die 11-chörige Laute und die Barockgitarre. Lauten-Info der DLG e.V. 2/2014, S. 10 ff.

<sup>176</sup> TREDER, M.: Johann Anton Losy u.a. Musik für Barock-Gitarre. Handschrift CZ-Nlobkowicz Kk77, TREE-Edition 2014.

<sup>177</sup> Schreibweise gemäß Original.

<sup>178</sup> In: GB-Lbl30387, f. 1r.

**Losy** wurde von **Phillip Franz Le Sage de Richee** in dessen „Cabinett der Lauten – 1695“ durch ausdrückliche Aufnahme einer „*Courante*“ gewürdigt – sonst enthält der Druck nur Stücke von **de Richee**, dessen Identität nach wie vor nicht geklärt ist.<sup>179</sup>

Posthum erfuhr **Losy** musikalisch auch durch **Silvius Leopold Weiss** (1687 - 1750) eine Würdigung: „*Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy, arrivée 1721*“.<sup>180</sup>

Es gibt auch einige wenige Manuskripte französischen Ursprungs, die Stücke von **Losy** enthalten. Zu nennen sind: F-B ms. 279152 (MS Vaudry de Saizenay I) sowie F-Pn Rés. Vmc ms. 61 (olim: Bibl. Mad. Thibault) - Weiss à Rome.

Dass **Losy** die Musik von **Lully** schätzte, ist als persönliche Präferenz anzusehen, entspricht zugleich auch einem “main stream”/Zeitgeschmack - der vielleicht sogar durch **Losy** befördert wurde? Die Klärung der Frage, welchen Einfluss diese Präferenz auf die Kompositionen von **Losy** hatte, bleibt einer eigenständigen Untersuchung vorbehalten. Dass **Losy** und **Lully** sich begegnet sind oder miteinander korrespondierten, ist nicht überliefert.

Das Phänomen **Losy** in seiner Zeit mit seinen Kompositionen ist bei Weitem noch nicht in allen Facetten betrachtet und ausgeleuchtet worden. Zurzeit fehlt sogar noch eine kritische Gesamtschau der **Losy** zugeschrieben Werke mit einheitlicher Zählweise.

---

<sup>179</sup> Siehe ÖML Bd. 3, Wien 2004, S. 1313 f. Bei dem Stück handelt es sich um eine Courante. Le Sage de Richee schreibt in der Einleitung zu seinem Druck „Cabinet der Lauten ...“: „Es ist hier nichts fremdbdes, ausser einer einigen Courante des unvergleichlichen Graff Logi, welcher ietziger Zeit der Printz aller Künstler in diesem Saiten-Spiel zu nennen ist; Er braucht meines geringen Lobes nicht, doch hab ich durch dieses hohen Geistes reife Gedanken meinen etwas zarten Früchten gleichsam einen neuen Zierath umgeben, und meinen Lilien feinen Purpur beyfügen wollen. Viel weniger suche ich selbst hierdurch eitlen Ruhm zu erwerben ...“ Dies ist natürlich auch eine Möglichkeit, die eigene Arbeit zu veredeln. Was das Thema „eitlen Ruhm“ anbelangt: vor jedem Stück in dem Druckwerk steht die Satz-/Tanzbezeichnung und der Hinweis auf den Komponisten; entweder „de P.L.d.R.“ (oder auch „de P. LeSage d.R.“) oder einmal eben „Courante Extrardinaire de Monsieur Le Comte Logy“ (S. 32). Das „Cabinett der Lauten“ ist als Facsimile-Druck 1995 bei TREE-Edition erschienen. Ich halte „P.F.L.d.R.“ ebenso für eine fiktive Person, wie dies Jacob Bittner/Büttner/Bittnero zu sein scheint. Siehe dazu die Ausführungen in meiner Bittner-Trilogie. Von P.F.L.d.R. sind bislang nur sein gedrucktes Werk „Cabinet der Lauten ...“ (Konkordanzen in Manuskripten der mit seinem Namen gezeichneten Stücke sind sehr rar: die Gigue in g-moll des Druckes (S. 31) findet sich auch (ohne Titel) in: PL-Lw1985/ f. 82v; B-Bc5616/f. 21v; D-LEm6-24/f. 45v; F-Pn6212/f. 74v; 4. F-PnVm7-48/f. 104v (siehe die Übersichten von P. STEUR unter <http://mss.slweiss.de>). Ferner ist die Allemande g-moll auf S. 31 des Druckes auf f. 50v in D-B40600 zu finden. Siehe den entsprechenden Hinweis bei F.-P. GOY: MS D-B40600, a.a.O., S. 52. Teile der Instruktionen aus dem „Cabinett der Lauten“ sind z.B. im „Kniebandl Ms“ (PL-WRu 60019 olim MS. Mf. Wroclaw 2002) übernommen worden sowie die darin in der Vorrede („Gehrter Leser“) enthaltenen Angaben, die gelegentlich als „Biografie“ interpretiert werden (Behauptung, Mouton gehört und „auch das Glück gehabt (zu haben,) sein Lehrling zu seyn“; Ankündigung einer General-Bass-Schule für die Laute, die, wenn überhaupt, aber nicht unter seinem Namen erschienen ist).

<sup>180</sup> In: GB-Lbl30387, f. 1r.

Seit der Bestandsaufnahmen von Emil VOGL<sup>181</sup> und Tim CRAWFORD<sup>182</sup> ist nicht nur einige Zeit ins Land gegangen: es sind auch weitere Manuskripte bekannt geworden, die **Losy** zugeschriebene Werke enthalten.

Ganz ohne Zweifel war **Losy** d.J. zumindest musikalisch über seine Kompositionen bei Mitgliedern des Hofstaates (also) am Wiener Hof präsent. Ob er auch politischen Einfluss besaß, ist bislang nicht mehr als eine Frage - materiell scheint die Familie **Losy** in dieser Generation in den Habsburger Landen jedenfalls unabhängig gewesen zu sein.

Das MS CZ-BsaE4 1040 enthält einige Stücke, die – ohne Konkordanzen - aufgrund eines entsprechenden Hinweises zum Titel **Losy** zugeordnet werden und somit als „Neuentdeckungen“ gelten können (Courante Comt. Loschi, f. 3v; Gavotte C.L., f. 68v), aber auch solche, bei denen es – ohne expliziten Hinweis auf die Autorenschaft - Ähnlichkeiten mit **Losy** zugeschriebenen Kompositionen gibt (ohne Konkordanzen: Aria à Gavotte, f. 6v; mit Konkordanzen: Aria, f. 8v; Gavotte, f. 10r; Minue, f. 15r; ohne Titel (Menuet), f. 46r). Auch weitere, derzeit im MS CZ-BsaE4 1040 noch „Anonymus“ zugeordnete Kompositionen, könnten aus der Feder von **Losy** stammen.<sup>183</sup>

## LULLY

**Bezug:** Aria, f. 3r; Aria à Gavotte, f. 6v (Lully oder Losy?); Gavotte f. 8r (Lully und/oder Gallot le Jeune)

Neben **Jean-Baptiste Lully** (1632 - 1687),<sup>184</sup> überragend dominante Musikerpersönlichkeit am Hofe **Ludwig XIV.** (1638 - 1715), waren als Musiker und Komponisten auch seine beiden Söhne **Louis** (1664 - 1734) und **Jean-Louis** (1667 - 1688) aktiv.<sup>185</sup> Von den Kompositionen aus der Feder von **Jean-Baptiste Lully** ('Lully') gibt es u.a. Übertragungen auf die Angélique (z.B.: D-SW1 640),<sup>186</sup> die Gitarre (z.B.: MS Hertzberg,<sup>187</sup> A-KlmVogl) sowie auf die Laute.

---

<sup>181</sup> VOGL, E.: The lute music of Johann Anton Losy. In: Journal of the Lute Society of America 14, 1981, S. 5–58, sowie den dazugehörenden thematischen Katalog auf S. 79 ff.

<sup>182</sup> CRAWFORD, T.: New Sources of the Music of Count Losy. In: Journal of the Lute Society of America 15, 1982, S. 52 ff.

<sup>183</sup> Grundsätzlich gilt hierzu natürlich der Generalvorbehalt bei Zuschreibungen.

<sup>184</sup> Siehe den Eintrag SCHNEIDER, Herbert: Lully. In MGG Bd. 11, Kassel et al. 2004, Sp. 578 ff.

<sup>185</sup> Siehe den Eintrag SCHNEIDER, H: Lully. A.a.O., Sp. 596 sowie den Eintrag GORCE, Jérôme de la: Lully. In: NEW GROVE Bd. 15, 2001, S. 304.

<sup>186</sup> Siehe TREDER, M.: Schwerin Mus 640 (Musik für Angélique). Für die Barocklaute übertragen, 2 Bd., TREE-Edition 2011.

<sup>187</sup> Das Manuskript wurde nach seiner Besitzerin benannt: Johanne Christine Hertzberg (1708 - 1801). Siehe: <http://folk.uio.no/henninho/Gitar.html>. Es enthält ansprechende Stücke, die gut zu spielen sind. U.a. sind auch einige Duette enthalten. Leider ist das Manuskript noch nicht editiert worden. Viele der Stücke befinden sich auch in Prinzessin Charlotte Amalie's Musikbuch. Siehe dazu: <http://buhl-mortensen.dk/fibiger.html>.

Darunter sind solche, die bislang nur aus Manuskripten bekannt sind, die im Umfeld des Wiener Hofes bzw. in den Habsburger Landen, auf jeden Fall außerhalb Frankreichs entstanden sein dürften. Eine Auswahl der Übertragungen von Stücken, die bislang nur in nicht-französischen Handschriften bekannt sind (Laute, Gitarre, Angélique):<sup>188</sup>

- Aus *'Acis et Galatée'* (LWV 73): Rigaudon (LWV 73/6-7), A-Wn 17706/f. 12v PL-LZu3779/f. 5v;
- aus *'Amadis'* (LWV 63): Suivons l'Amour (LWV 63/12), A-GÖ 2/70r (2), 85; A-Klm I 38/f. 76v; A-Wn 17706/16v;
- aus *'Atys'* (LWV 53): Entrée des Nymphes (LWV 53/85), A-GÖ 2/f. 4v; L'hymen seul ne saurait plaire (Menuet; LWV 53/76), A-ETgoëssVI/f. 28v (#45); D-SWI 640/S. 59 (Angélique); PL-Lw1985/f. 23r (#42); La beauté la plus sévère (LWV 53/75), A-Wn 17706/16v; D-FSchneider13/175; D-SWI 640 /S. 9 (Angélique); SK-Le /S. 190;
- aus *'Ballet de Flore'* (LWV 40): Menuet (LWV 40/11), A-Wgm 7763/92/f. 11v; D-Rp AN 62, f. 48v; Trompette (LWV 40/33), D-Rp AN 62, f. 21r;
- aus *'Ballet de l'Amour malade'* (LWV 8): Gavotte (LWV 8/39), A-Wgm 7763/92/f. 11r;
- aus *'Bellérophon'* (LWV 57): Les Malheurs qui nous accablent (LWV 57/42), A-GÖ 2/f. 69r; Montrons notre allégresse (LWV 57/45), A-GÖ 2/f. 69v;
- aus *'Cadmus et Hermione'* (LWV 49): Un berger Charmant (LWV 54/10), A-GÖ 2/f. 63v;
- aus *'Les Noces du village'* (LWV 19): La Mariée (LWV 19/3), A-GÖ 2/f. 73v;
- aus *'Phaeton'* (LWV 61): Gavotte (LWV 61/27), A-GÖ 2/f. 9v; A-KlmVogl/f. 8r (Gitarre); Menuet (LWV 61/2), A-Klm I 38/f. 2v;
- aus *'Proserpine'* (LWV 58): Gavotte pour Orythie et les Nymphes (LWV 58/26), A-ETgoëss V/f. 34r; Ouverture (LWV 58/1), A-Wn 17706/f. 6v;
- aus *'Roland'* (LWV 65): Gavotte (LWV 65/12), A-ETgoëss III/f. 64v; D-SWI\_640/S. 78 (Angélique).

Weitere Übertragungen, die ihren Ursprung in französischen Handschriften haben dürften (= Abschriften), machen deutlich, wie populär die Stücke von **Lully** gewesen sein müssen - oder auch hier galt (abgesehen von der Verfügbarkeit zu kopierenden/zu übertragenden Materials): wichtig war es, in der musikalischen Bibliothek Stücke dieses Komponisten zu besitzen; egal, ob sie gespielt wurden oder sie lediglich der Repräsentation dienten.

---

<sup>188</sup> Basis für diese Auswahl sind die Angaben bei MEYER, Chr. et al. (Hrsg.): Sources ..., a.a.O., die online-Publikation von P. STEUR unter <http://mss.slweiss.de> sowie meine eigenen Recherchen.

## MOUTON

**Bezug:** Gavotte f. 11v (Mouton oder Pinel)<sup>189</sup>

Über **Charles Mouton** (ca. 1626 – 1710), französischer Lautenist und Komponist, ist wenig bekannt. Möglicherweise in Rouen geboren, war er – ebenso möglicherweise – Schüler von **Denis Gaultier**.<sup>190</sup> Nachdem er bei den Herzögen von Savoyen in Turin beschäftigt gewesen zu sein scheint, unterrichtete **Mouton** das Lautenspiel in den 1660er Jahren in Paris. Er kehrte 1676 nach Turin zurück, kam 1678 wieder nach Paris und veröffentlichte hier mindestens zwei Bücher mit Lautenmusik.<sup>191</sup> Stücke von **Mouton** (rund 120 werden ihm bislang zugerechnet) sind in zahlreichen Manuskripten enthalten, auch solchen, die in den österreichischen Habsburger Landen entstanden sind.

Seine *Pièces de luth* (1698) enthalten als Vorwort auch eine Instruktion zum Lautenspiel.<sup>192</sup> Ausdrücklich wendet sich **Mouton** an diejenigen, die noch nie eine Laute gehört haben und nimmt für sich in Anspruch, seine Instruktionen seien so leicht zu verstehen, als ob sie von ihm persönlich vorgeführt würden – also zur Anschauung gebracht und zur akustischen Realisierung! Erläutert werden – ohne dass eine gesamte äußere Beschreibung erfolgen würde – einige Bestandteile des 11-chörigen Instruments (z.B. der Sattel), die Stimmung und das Tabulaturensystem sowie Haltung und Einsatz von linker und rechter Hand. Auf die Haltung des Instruments wird nicht eingegangen. Anhand von zwölf Beispielen wird dargelegt, wie die im Buch verwendeten Zeichen für Fingersatz, Anschlags-technik und Verzierungen zu verstehen sind.

Darauf, dass die Abfolge der dann abgedruckten Stücke nicht unter didaktischen Gesichtspunkten angelegt worden ist (etwa: von „einfach“ über „fortgeschritten“ bis hin zu „schwierig“), macht **Mouton** zum Schluss seiner „Instruktion“ aufmerksam: auf der Laute noch wenig Fortgeschrittene sollten nicht mit dem ersten Stück („*Tombeau de Gogo*“) beginnen, da es das schwierigste von allen sei und entmutigend wirken könne – wo aber dann anfangen?

**Mouton** setzt, wie andere Verfasser von Instruktionen für das Lautenspiel, Grundkenntnisse voraus (z.B. werden Notenwerte nicht erläutert). Diese „Instruktionen“ dürften eher ein mehr oder minder unter fachlichen Gesichtspunkten der Vermittlung des Lautenspiels angelegtes formales Beiwerk für die Veröffentlichung eigener Kompositionen sein.

---

<sup>189</sup> Zu Pinel siehe weiter unten im Text.

<sup>190</sup> Siehe dazu im Text unter „Gaultier“.

<sup>191</sup> Laut Katalog von Estienne Roger (Musikverleger in Amsterdam, 1716), handelte es sich um vier Bücher.

<sup>192</sup> MOUTON, Charles: *Pieces de luth sur differents modes*, livre 1-2 (1698). Faksimile-Ausgabe Paris 1978.

Vielleicht sind sie sogar als „Verkaufsargument“ entwickelt worden: wer die Laute nicht spielen kann, könnte sich die Drucke als bloße Zierde in den Schrank stellen - oder dekorativ auf den Tisch legen. Wird die Sammlung an Kompositionen aber mit einem Instruktionsteil angeboten, könnte der prinzipiell interessierte Käufer zumindest die Erwartung haben, sein Geld zum Erwerb einer musikalischen Fertigkeit gut angelegt zu haben.

Ob die Gavotte f. 11v im CZ-BsaE4 1040 nun von **Mouton** oder **Pinel** stammt, ist bislang nicht definitiv zu klären gewesen. Dass Auftauchen eines Stückes von dem einen oder dem anderen wäre im Kontext dieses Manuskripts nicht verwunderlich.

### **PEDRONI von TREYENFELS**

**Bezug:** Gavotte Petroni de F (T?)reyenfels, f. 46v sowie folgend ein (Ejusdem A.) Minuete, f.46v/47r, Bouree, f. 69r; Trezza, f. 80v (Bittner oder Pedroni de Treyenfels)

Die mit „*Giacomo Bittner*“ gezeichnete Widmung in den Drucken der „Pieces de lut“ ist an einen „*Gio: Piedro Pedroni de Trejenfels*“ gerichtet. Bei ihm dürfte es sich um **Johann Peter Pedroni/y von Treuenfels** handeln, Händler/Kaufmann und Geldwechsler/Bankier (beides wird in der Widmung erwähnt), der aber auch als Bürgermeister der Kleinstadt in Prag belegt ist und sein Adelsprädikat 1681 erhielt.<sup>193</sup> **Von Treuenfels** gegenüber bezeichnet sich **Bittner** als „ergebenster Diener“ und spricht ihn als „glanzvollen Herren“, „verehrten Herren“ und als „mein Herr oberster Schutzpatron“ an, was auf eine nicht auf Augenhöhe angelegte Beziehung hindeutet.

Ergibt sich die besondere Beziehung zwischen den beiden vielleicht darüber, dass „*Gio: Piedro Pedroni de Trejenfels*“ den mit Gewissheit teuren Druck der Tabulaturen finanziell ermöglicht hat? **Treuenfels** scheint, so legt die Widmung nahe, die Laute gespielt zu haben.

Angesichts (bislang) nicht bekannter biografischer Belege (incl. fehlender Hinweise auf Anstellungen zur Sicherung des Lebensunterhalts) ist durchaus die Frage zu stellen, ob **Jacques Bittner** nicht sogar eine fiktive Figur ist, ein von einem anderen gewähltes Pseudonym. Ist er gar eine Erfindung von **Johann Peter Pedroni/y von Treuenfels/Treyenfels**, der die Stücke selber geschrieben hat und sich dann über die Widmung der fiktiven Person des **J. Bittner** ein Denkmal setzte?

---

<sup>193</sup> KRÁL von DOBRÁ VODA, Adalbert: Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien, Prag 1904, S. 187.

Eine erwägenswerte Hypothese insbesondere vor dem Hintergrund der Angaben im MS CZ-BsaE4-1040, die den Eindruck vermitteln, vorstehend bereits erwähnte Gavotte und das folgende Menuet wären von **Treuenfels/Treyenfels** komponiert.

Eine Erwägung: War **Treuenfels/Treyenfels** sich vielleicht nicht ganz sicher, ob seine Stücke auch beim Publikum ankommen würden und hat deshalb **Bittner** erfunden? Ist ihm vielleicht sogar die allgemeine Anerkennung, die er als Bewidmeter erhält, wichtiger als der Ruhm als guter Komponist?

Die Bestätigung seiner sozialen Bedeutung erhält er durch die unterwürfige Widmung des fiktiven **Bittners**, dessen Bedeutung nun wiederum durch Abdruck der beiden Lob-Sonette eines (u.U. auch fiktiven) „**Marco Antonio Caresana**“ (in italienischer Sprache) ja erst herausgestellt wird;<sup>194</sup> vielleicht herausgestellt werden musste, weil niemand **Bittner** als nur für diesen Zweck erfundene Person kennen konnte und ihm auf diesem Wege eine Reputation verschafft wurde?

Um es auf die Spitze zu treiben: könnte **Treuenfels/Treyenfels** diesen Band nicht sogar insgesamt bei jemandem in Auftrag geben haben, der dann sowohl **Bittner** als auch **Caresana** zu erfinden und die Stücke zu schreiben hatte, allein zu dem Zweck, dass dieser Druck die Widmung für ihn, **Treuenfels/Treyenfels**, enthält?<sup>195</sup>

Ein Hinweis zum Abschluss über einen Zusammenhang zwischen den Familien **Losy** und **Treuenfels/Treyenfels**: **Losy d.Ä.** engagierte sich finanziell auch im sozialen Bereich. Dies belegt der Eintrag in die Liste der „*Gutthäter*“ („*Herr Anton Logi Freyherr von Losinthal*“ = nach 1643 und vor 1655) für das Italienische Spital St. Caroli Borromäi in Prag zusammen mit **Kaiser Leopold I.** und auch **Johann Peter Pedroni de Treyenfels**. Bei ihm könnte es sich um Vater oder Sohn **Treyenfels** handeln.<sup>196</sup> Ob sich über dieses soziale Engagement in einer in Prag ansässigen Institution auch eine persönliche Bekanntschaft oder sich das soziale Engagement über eine persönliche Bekanntschaft von Personen aus den genannten Familien ergeben hat, ist derzeit ein Aspekt für weitere Untersuchungen.

---

<sup>194</sup> Siehe dazu die im Text vorstehenden Ausführungen zu Bittner.

<sup>195</sup> Wäre dem so, müsste es statt „Sautchecken“ nunmehr „Treuenfelsen“ heißen.

<sup>196</sup> Zur Liste der „Gutthäter“ siehe *Rectore, Assistenten, und Vorstehern ...* (Hrsg.): *Von der Verfaß= und Verwaltung, dann dem Personal= und Vermögenstande nicht minder den Gutthättern des Intalienischen Spitales St. Caroli Borromäi, und der damit vereinigten Instituten zu Prag*, Prag 1780, S. 39.





## RIECK

**Bezug:** Minuet la posta/notta (?) – A.I. (?) Rik, f. 47r

Zu dem Menuet ist als Hinweis auf den Komponisten notiert: „A.I. Rik“. Entweder gab es einen Musiker namens „Anton Johann (mögliche Lesart) Rik“ (in durchaus anderer Schreibweise), den ich bei meinen Recherchen bislang nicht gefunden habe, oder – in Ermangelung der Kenntnis des Vornamens – wurde einem Musiker namens „Rik“ die in den österreichischen Habsburger Landen zur fraglichen Zeit häufiger anzutreffende Kombination der Vornamen „Anton Johann“ (oder Johann Anton, wie bei **Losy**) zugeordnet, um einen Hinweis auf seine (vermeintliche?) Herkunft zu dokumentieren.

Von einem „Rieck“ waren in Lautenmanuskripten bislang bekannt: „*L'illustre Louise Chaconne de Mr Rieck*“, S-Klm21072/f. 73r, sowie das folgende „*Rondeau du mesme*“, S-Klm21072/f. 73v, mit einer Konkordanz in A-GO2/f. 22v. Bei diesem „*Mr Rieck*“ könnte es sich um einen der am brandenburgischen Hof tätigen Musiker namens **Rieck** handeln: **C(K)arl Friedrich Rieck sen.** (? – begraben 1704 in Berlin), Geiger, Cembalist und Komponist, 1698 als Direktor der kurfürstlich-brandenburgisch Kammermusik und ab 1701 Oberkapellmeister der königlichen Kapelle, sein Sohn **C(K)arl Friedrich Rieck jr.**, Geiger, sowie **Christian Ernst Rieck**, Organist und Clavecinist, wohl ein Verwandter der beiden Vorgenannten.<sup>205</sup>

Für die Vermählungsfeierlichkeiten von **Louise Dorothee Sophie Prinzessin und Markgräfin von Brandenburg** (1680 – 1705) mit **Friedrich Erbprinz von Hessen-Kassel** (1676–1751) (Mai – Juni) 1700 komponierte **Rieck sen.** zwei Kantaten sowie die Ouvertüre und Arien zur Oper „La festa del Hymeneo“ (**Attilio Ariosti** dazu die Ballettmusik). Insofern könnte es sich bei „*L'illustre Louise Chaconne ...*“ um eine von ihm **Louise Dorothee Sophie Prinzessin und Markgräfin von Brandenburg** gewidmete Komposition handeln. Da das MS S-Klm21072 wahrscheinlich aus den österreichischen Habsburger Landen stammt,<sup>206</sup> steht die Frage im Raum, wie die Kompositionen den Weg von Berlin dorthin gefunden haben. Ein plausibler Erklärungsansatz: durch den Lautenisten **Jacques (-Alexandre?) de Saint-Luc**.<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Siehe ALLIHN, Irmgard: Rieck/Rick. In: MGG Bd. 6, Sp. 47 f.

<sup>206</sup> Siehe TREDER, M.: Johan Anton Losy ..., a.a.O., TREE-Edition 2012.

<sup>207</sup> Zu St. Luc herrscht immer noch keine Eindeutigkeit hinsichtlich der Zuordnungen. Für den Lautenisten Jacques de Saint-Luc wird in den einschlägigen Nachschlagewerken das Geburtsjahr mit 1616, das Sterbejahr mit um 1708/1710 angegeben. Zwei seiner Söhne sind ebenfalls als Lautenisten bekannt: Jacques-Alexandre (geb. 1663) und Laurent (geb. 1669). Dass der betagte Vater Jacques um 1700 in Wien und Berlin aktiv gewesen, in Wien bis 1708 sogar Prinz Eugen von Savoyen, von 1701 - 1714 Oberkommandierender der antifranzösischen Allianz, also ggf. auch im Felde, gedient haben soll, halte ich für sehr unwahrscheinlich.

Er trat auf der Durchreise nach Wien am 06.06.1700 – noch im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten - in Berlin auf und beeindruckte mit seinem Theorben, Lauten- und Gitarrenspiel.<sup>208</sup> Durchaus möglich, dass er Kompositionen der **Riecks** mit nach Wien nahm.

Dann könnte auf diesem Wege auch das „*Menuet la posta/notta*“ in die österreichischen Habsburger Lande gelangt sein – ob nun von **Carl Friedrich Rieck** sen./jr. oder dem Verwandten **Christian Ernst Rieck**, ebenfalls als Musiker tätig.

In Betracht zu ziehen sind ferner:

- **Johann Ernst Rieck** (1630-1704), von dem 1658 in Strasbourg *Neue Allemanden, Giques, Baletten, Couranten, Sarabanden, und Cavotten* herausgegeben wurden.<sup>209</sup>

Hierzu, die wesentlichen Informationen unter musikalischen Gesichtspunkten enthaltend, ein längeres Zitat (in Übersetzung) aus der Arbeit von Michael ROBERTSON:

*„Rieck war Stadtmusiker, Organist der Kirche St. Thomas in Strasburg. Es sieht jedoch so aus, als hätte er Christian Ernst, Markgraf von Brandenburg, Musikunterricht gegeben, als dieser Student an der Strasburger Universität war. Riecks Sammlung besteht aus 8 Suiten, die entweder mit einer Allemande oder einem Ballet beginnen. Sechs dieser Suiten liegen in einer Besetzung für 3 Instrumente, die verbleibenden für 4 Instrumente vor. Die ersten Suiten beginnen in der Art der Stadtmusiker; d.h.: die Eröffnungen der Allemande, Courante und Sarabande sind harmonisch und melodisch miteinander verbunden. Doch in zwei anderen Suiten verwendet Rieck Arrangements von Lautenmusik des französischen Lautenisten Jean Mercure<sup>210</sup> sowie der deutschen Komponisten Johann Gumprecht und Valentin Strobel.*

---

<sup>208</sup> „Zu Mittage ward die Tafel in dem Oranien-Saale gedecket, und bey derselben nur mit einer stillen Music aufgewartet: nehmlich mit der Theorbe, Laute und Gvitarre, die der Frantzösische große Künstler de St. Luc, zu des gantzen Hofes Verwunderung, alle drey mit einer fast entzückenden Lieblichkeit rührte, und sich dadurch den Glauben leicht zuwege brachte, daß Se. Königl. Majest. von Franckreich, wie das Gerüchte von ihm gehet, ihn vor andern würdig befunden, sie bisweilen mit dem Klange seiner Säiten bey ihren Mahlzeiten zu ergötzen“. Briefwechsel der Herzogin Sophie von Hannover mit ihrem Bruder, dem Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz (Publikationen aus den Kgl. Preußischen Staatsarchiven, Bd. XXVI), Leipzig 1885, S. 355, zitiert nach SACHS, Curt: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910, S. 99 ff.

<sup>209</sup> GESTER, Jean Luc (Hrsg.): Johann Ernst Rieck: Neue Allemanden, Giques, Baletten, Couranten, Sarabanden, und Cavotten. Convivium Musicum 2, Stuttgart 1994.

<sup>210</sup> Siehe dazu die Stücke von Jean Mercure in (Konkordanzen untereinander) A-ETgoëssI/f. 107v f., A-ETgoëssV/f. 16v – 21r; D-B Mus. ms. 40068/f. 57v; D-SW1 ms. 641/S. 156 und 160; F-Pn ms. Rés. 1110/f. 22v, 23v, 40v; GB-Lbl Add. Ms. 16889/f. 91v; PL-Kj ms. mus. 40626 (olim: Berlin)/f. 60v; PL-Kj ms. mus. 40637 (olim: Berlin)/f. 1v – 3r mit der konkordanten Violinstimme von Rieck.



Dass es sich um eine Person des Adels handelt, möchte ich ausschließen: es hätte wohl einen Hinweis auf das Adelsprädikat gegeben, wie dies bei **Losy** (C. = Comte), **Pedroni de Treyenfels** oder **Mad. de Anthony** in diesem Manuskript der Fall ist. Bei Personen bürgerlichen Standes ist es im Kontext dieses Manuskripts naheliegend, neben **Silvius Leopold Weiss** vor allem an **Johann Georg Weichenberger** zu denken: er dürfte als Mitglied der Buchhaltung am Kaiserhof zu dem Personenkreis gehören, der mit „Consigliere“ charakterisiert werden könnte. Im MS CZ-Bm13268 (Lautenbuch des **Casimir Comes a Werdenberg et Namischt**) sind die Stücke mit dem ergänzenden Hinweis auf den Komponisten „de W.“ aufgrund von Konkordanzen mit eindeutigem Beleg für die Autorenschaft (Lautenkonzerte) **Weichenberger** zuzuordnen.

**Weichenberger, Johann Georg** (1676 – 1739/40).<sup>214</sup> Stammte aus einer Grazer Kaufmannsfamilie. 1685 wurde er in der Matrikel der Universität Graz als „Parvist“ (Universitätsschüler) geführt.<sup>215</sup> **Weichenberger** wurde urkundlich belegt als „Lautenist“ bezeichnet, sogar noch nach Aufnahme einer Tätigkeit in der kaiserlichen Hofbuchhaltereie in Wien.<sup>216</sup> Erst zu einem späteren Zeitpunkt findet sich in Urkunden bei der Berufsangabe der Hinweis auf die Hofbuchhaltereie. Erste Eheschließung 1699 in Wien.

Stücke von **Weichenberger** (Barocklaute solo oder Lauten-Stimmen von Lautenkonzerten) sind enthalten u.a. in CZ-POm s. c. III, A-GÖ 1, CZ-Bm371, PL-Kj40633, PL-WuRM4140, CZ-Bm13268, CZ-PnmE36, PL-Wu2004, PL-Wu2006, PL-Wu2010,<sup>217</sup> GB-HAB2.

Sechs vollständige Lautenkonzerte von **Weichenberger** (= mit dazugehörigen Stimmen: Violine, Laute und Bass) befinden sich im Ms SK-BRhv (Sk-Bu) „Lauthenconcert von Jochann Georg Weichenberger in Wienn“, Bibliothek Bratislava, Katedra Hudebnej Vedy a Výchovy. Für ein weiteres Konzert ist die Lautenstimme notiert im Ms A-Kr77, f. 86v ff., beginnend mit „Partita à 3 de Weichenberger - Allemande“.

Zusammen mit **Hinterleithner** wird **Weichenberger** bei Ernst Gottlieb BARON in dessen „Untersuchung ...“ mit einer knappen Bemerkung erwähnt:

*„Hinterleitner und Weichenberger sind Wiener, haben auch viele Sachen unter ihren Nahmen der Welt c o m m u n i c i r t , und soll sonderlich der letzte, wegen seiner f e r m e t é beliebt seyn“.*<sup>218</sup>

---

<sup>214</sup> Der Leichnam wurde am 02. Januar 1740 „beschaut“ (Eintrag Sterbebuch St. Stephan). Weichenberger wird kurz zuvor gestorben sein, was die letzten Tage des Jahres 1739 einschließt.

<sup>215</sup> Siehe GRASSEL, Markus: Weichenberger. In: MGG Bd. 17, Sp. 646.

<sup>216</sup> Siehe FLOTZINGER, R.: Weichenberger. In: ÖML Bd. 5, S. 2602 f.

<sup>217</sup> In den „Grüssauer Manuskripten“ befinden sich zum Teil auch die Lautenparts von Lautenkonzerten anderer Komponisten.

<sup>218</sup> BARON, E.G.: Untersuchung ..., a.a.O., S. 76.

BARON charakterisiert die beiden über die Stadt ihres Wirkens, nicht über den Ort oder die Region ihrer Herkunft:<sup>219</sup> Graz (**Weichenberger**) und Region Steiermark (**Hinterleithner**: Neuberg an der Mürz, 109 km von Graz entfernt, ca. auf der Hälfte des Weges nach Wien).

## WEISS

**Bezug:** Sarabande, f. 12v;

**Weiss, Silvius Leopold** (1687 in Grottkau - 1750 Dresden).<sup>220</sup> Er sowie seine Schwester **Juliana Margaretha** (1690 – 1765)<sup>221</sup> und der Bruder **Johann Sigismund** (nach 1690 – 1737) erhielten Unterricht im Lautenspiel von ihrem Vater **Johann Jacob** (ca. 1662 – 1754), Lauten- und Theorbenspieler. Der berufliche Werdegang als Lautenist begann für **Silvius Leopold** mit einer Tätigkeit bei **Karl Phillip von Pfalz-Neuburg** (1661 – 1742) in Breslau. Bislang konnte nicht belegt werden, ob **S.L. Weiss** im Jahr 1707 seinem Dienstherrn bei Verlegung des Hofes von Breslau nach Innsbruck folgte. Nachgewiesen ab 1709 waren Vater **Johann Jacob** sowie seine beiden Söhne in der kurpfälzischen Hofkapelle in Düsseldorf angestellt, darauf dann in Mannheim. Im Gefolge des polnischen Prinzen **Alexander Sobieski** (1677 – 1714) hielt sich **S.L. Weiss** zwischen 1710 bis 1714 in Rom auf und lernte dabei u.a. **Alessandro** (1660 – 1725) und **Giuseppe Domenico Scarlatti** (1685 – 1757) sowie **Johann David Heinichen** (1683 - 1729) kennen. 1714 kehrte **Weiss** vermutlich zu seinem vorigen, nunmehr in Innsbruck residierenden Dienstherrn **Karl Philipp** zurück. Herbst 1718 erfolgte die Anstellung als königlicher Kammerlautenist am Hof des Kurfürsten **Friedrich August I. von Sachsen (August der Starke; 1670 - 1733)**.

Bei der **S.L. Weiss** über die Konkordanz im MS D-ROu53-1a/f. 20v zugeschriebenen Sarabande auf f. 12v des MS CZ-BsaE4 1040 handelt es sich um eine Komposition, die bei Weitem noch nicht so elaboriert ist wie die späteren Kompositionen von **Weiss**.

---

<sup>219</sup> Die Formulierung von BARON lässt allerdings die - unzutreffende - Interpretation zu, die beiden genannten Lautenisten wären auch in Wien geboren.

<sup>220</sup> Zu Sylvius Leopold Weiss (1687 - 1750) siehe die ihm und seinen Werken gewidmete Web-Seite [www.slweiss.de](http://www.slweiss.de) mit einer fortgeschriebenen Literaturliste (Markus LUTZ) und vor allem die Publikationen von Frank LEGL zur Biografie von Weiss. U.a.: Zwischen Grottkau und Neuburg – Neues zur Biographie von Silvius Leopold Weiss. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft IV, 2000, S. 1 ff.; LEGL, Frank: Juliana Margaretha Weiss. In: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 16, Kassel et al 2007, Sp. 724; LEGL, F.: Kleinere Funde zur Biographie von Silvius Leopold Weiss. In: Die Laute VIII, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft e.V., hrsg. von Peter KIRALY, Ffm 2009, S. 76 ff.

<sup>221</sup> THOMSEN-FÜRST, R. a.a.O., FARSTAD, P. K.: Lautenistinnen in Deutschland im 18. Jhd. Early Modern Culture Online vol. 2 no. I (2011), S. 68 ff.; TREDER, M.: Frauen und Laute. Online-Publikation verfügbar unter [www.laute-und-musik](http://www.laute-und-musik), hrsg. von Michael TREDER, Albert REYERMAN und Werner FAUST, 2013

Ihren Weg in das Manuskript kann sie sowohl über Breslau als auch über eine Beziehung nach Innsbruck gefunden haben.

Das Angebot einer Anstellung am Wiener Hof nahm **Weiss** nicht an: er blieb bis zu seinem Tode 1750 in Dresden verpflichtet, wo er und seine Frau **Elisabeth** auch sozial eingebunden waren.<sup>222</sup> Dessen ungeachtet sind Tätigkeiten – aus unterschiedlichen Anlässen – in Wien, Prag und Berlin nachgewiesen. Von den sieben ihn überlebenden Kindern war **Johann Adolf Faustinus** (1741-1814) ebenfalls als Lautenist tätig.

In Prag hielt sich **Weiss** mehrfach auf (1717, 1719 und 1723). Dass er **Losy** ein Tombeau widmete („*Tombeau sur la mort de M. Comte de Losy*“, 1721), dürfte Indikator dafür sein, dass sich beide kannten.

**S.L. Weiss** hat mehr als 600 Werke für Sololaute geschrieben, Lauten-Duette sowie Kammermusik mit Laute und Lautenkonzerte. Von der Kammermusik und den Konzerten sind bislang allerdings nur die Lautenstimmen bekannt. Eine hörens- und spielenswerte Rekonstruktion von Lauten-Duetten liegt von Robert BARTO und Karl-Ernst SCHRÖDER vor: Sylvius Leopold Weiss. Sonate per 2 Liuti. Symphonia 1998.

---

<sup>222</sup> LEGL, F.: Die Silvius Leopold Weiss betreffenden Einträge im katholischen Taufregister des Dresdner Hofes. Die Laute VII (2007), S. 23 ff.





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

FLOTZINGER, Rudolf: Rochus Berhandtsky und Wolff Jacob Lauffensteiner. Zum Leben und Schaffen zweier Lautenisten in kurbayerischen Diensten. In: Studien zur Musikwissenschaft Bd. 27, Graz, Wien, Köln 1966, S. 200 ff.

FLOTZINGER, R.: Graz und die österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. In: MAHLING, C.-H. (Hrsg.): Festschrift für H. Federhofer, Tutzing 1988, S. 103 ff.

FLOTZINGER, R. (Hrsg.): Österreichischen Musiklexikon (ÖML), Bd. 1-5, Wien 2002 ff.

FLOTZINGER, R.: Weichenberger. In: ÖML Bd. 5, 2006, S. 2602 f.

FRITZ-HILSCHER, Elisabeth Theresia: Porsile. In: MGG Bd. 13, Kassel et al. 2005, S. 787 ff.

FÜRSTENAU, Moritz Fürstenau: Finger, Gottfried. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 7, Leipzig 1877, S. 16 f.

GESTER, Jean Luc (Hrsg.): Johann Ernst Rieck: Neue Allemanden, Giques, Baletten, Couranten, Sarabanden, und Cavotten. Convivium Musicum 2, Stuttgart 1994

GORCE, Jérôme de la: Lully. In: NEW GROVE Bd. 15, 2001, S. 304

GOY, François-Pierre: Les luthistes français dance les sources germaniques. Manuskript des Vortrags, gehalten auf dem Kongress der Akademie Weiss, Freiburg i.Br. 1992, verfügbar auf [www.accordsnouveaux.ch](http://www.accordsnouveaux.ch).

GRASSEL, Markus: Weichenberger. In: MGG Bd. 17, Kassel et al. 2007, Sp. 646.

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

HABERMAS, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1962

HAUPT, Herbert (Hrsg.): Von der Leidenschaft zum Schönen: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein; 1611 - 1684. Bd.2 - Quellenband, Wien/Köln/Weimar 1998

HIGHFILL, Philip H./KALMAM, A. Burnim/LANGHANS, Edward A. (Hrsg.): A Bio-graphical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800, Band 4, SIU Press, 1975

HILSCHER, Elisabeth Th.: „... ‘DEDICATA ALLA SACRA CESAREA MAESTA’ ...“ Joseph I. (1678 - 1711) und Karl VI. (1685 - 1740) als Widmungsträger musikalischer Werke - zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen. In: StMw 41, Tutzing 1992, S. 95 ff.

HOFFMANN, Hubert (Hrsg.): Wenzel Ludwig Edler von Radolt: Die Aller Treueste Freundin, Vienna 1701, TREE-Edition (o.J.)

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 DLG e.V., Ffm 2011, S. 88 ff.

JEWANSKI, Jörg: Finger, Gottfried, Godfrey. In: MGG Bd. 6, Kassel et al. 2001, Sp. 1188 f.

JOACHIMIAK, Grzegorz: A Week in the Blacksmith's Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650–1721). In: GANCARZYK, Paweł/HLAVKOVA-MRACKOVA, Lenka/POSPIECH, Remigiusz (Hrsg.): The Musical Culture of Silesia before 1742: New Contexts - New Perspectives, Frankfurt am Main et al. 2013, S. 215 ff.

KIESEWETTER, Raphael Georg K.: Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit Einführung der Figural- und Mensural-Musik. 2. Die Lautentabulatur. In: Allgemeine musikalische Zeitung, Heft 9, Leipzig 1831, S. 133 ff.

KNAUS, Herwig: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637 – 1705), Bd. I, (1967), Bd. II (1968), Bd. III (1969). In: SCHENK, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Wien

KOCZIRZ, Adolf: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ) 50, Graz 1960 (Reprint der Ausgabe von 1918)

KOCZIRZ, A.: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. In: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. V, Beiheft der DTÖ, Leipzig/Wien 1918, S. 49 ff.

KOCZIRZ, A.: Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert. Landschaftsdenkmale der Musik, Alpen- und Donau-Reichsgaue, Bd. 1, Wien und Leipzig 1942

KÖCHEL, L.R. von: Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen, Wien 1872

KRÁL von DOBRÁ VODA, Adalbert: Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien, Prag 1904

LANGHE, 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

LAUERMANN, Christian: Jacques Alexandre de Saint Luc. Gesammelte Werke, Bd. I, S. 96 f., SEICENTO EDITION 2007

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

LEGL, Frank: Zwischen Grottkau und Neuburg – Neues zur Biographie von Silvius Leopold Weiss. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft IV, 2000, S. 1 ff.

LEGL, F. u.a.: Juliana Margaretha Weiss. In: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 2. veränderte Auflage, Bd. 16, Kassel et al 2007, Sp. 724

LEGL, F.: Die Silvius Leopold Weiss betreffenden Einträge im katholischen Taufregister des Dresdner Hofes. Die Laute VII (2007), S. 23 ff.

LEGL, F.: Kleinere Funde zur Biographie von Silvius Leopold Weiss. In: Die Laute VIII, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft e.V., hrsg. von Peter KIRALY, Ffm 2009, S. 76 ff.

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

MACE, Thomas: Musick's Monument, London 1676

MADL, Claire: Johann Christian Anthoni von Adlersfeld: The Original Owner of the Weiss London Manuscript. Journal of the Lute Society of America, Volume XXXIII, 2000, S. 33 ff.

MAIER, Elisabeth: Die Lautentabulaturhandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek (17. und 18. Jahrhundert), Wien 1974

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 Leuchtman, Tutzing 1989, S. 75 ff.

MATTHESON, Johann: Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740

- MENDEL, Hermann: Musikalisches Conversations-Lexikon, 12 Bd., Berlin 1870 ff.
- MEYER, Christian/GOY, François-Pierre/ROLLIN, Monique/KIRALY, Peter: Sources manuscrites en tablature: Luth et theorbe (c. 1500-c-1800), Baden-Baden/Bouxwiller 1991 ff.
- MEYER, Chr.: Gautier, Denis. In: MGG Bd. 7, a.a.O., Sp. 625 f.),
- MEYER, Chr.: Gautier, Jacques. In: MGG Bd. 7, a.a.O., (Sp. 627).
- 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.
- MOUTON, Charles: Pieces de luth sur differents modes, livre 1-2 (1698). Faksimile-Ausgabe Paris 1978
- MÜNSTER; Robert: Gottfried Finger. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 5, Berlin 1961, S. 159
- NEEMANN, Hans: Die Lautenistenfamilie Weiß. In: Archiv für Musikwissenschaft, Jhg. 4, Heft 2, S. 157 ff.
- NETTL, Paul: Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft Nr. 5, 1922/23, S. 159 ff.
- ORTKEMPER, Hubert: Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte, Henschel Verlag 1998
- PANGERL, Irmgard: „Höfische Öffentlichkeit“. Fragen des Kammerzutritts und der räumlichen Repräsentation am Wiener Hof. In: PANGERL, I./SCHEUTZ, Martin/WINKELBAUER, Thomas: Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652 - 1800). Eine Annäherung. Innsbruck 2007, S. 255 ff.
- PAULI, Elisabeth: „Befreiung aus tyrannischer Gefangenschaft“. Der Trinitarierorden in der Habsburgermonarchie (1688-1783) und die Rückführung christlicher Sklaven aus dem Osmanischen Reich und seinen Vasallenstaaten. In: Archiv für Kulturgeschichte 90, Heft 2 (2008), S. 351 ff.
- PAULI, E.: Der Orden der Allerheiligsten Dreifaltigkeit von der Erlösung der Gefangenen und seine Tätigkeit in den habsburgischen Ländern (1688-1783). In: SPECHT, Heidemarie/ANDRASCHECK-HOLZER, Ralph (Hrsg.), Bettelorden in Mitteleuropa – Geschichte, Kunst, Spiritualität. St. Pölten 2008 (= Beiträge zur Kirchengeschichte Niederösterreichs, Bd. 15), S. 133 ff.
- PIERER's Universal-Lexikon, Band 5. Altenburg 1858
- POHLMANN, Ernst: Laute – Theorbe – Chitarrone. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart, Bremen 1968, ergänzte und revidierte 5. Auflage 1982
- RAVE, W.J.: „A Baroque Lute Tablature: Jacob Bittner 'Pieces de Lut'“, 1965
- RECTORE, ASSISTENTEN, UND VORSTEHER (Hrsg.): Von der Verfaß= und Verwaltung, dann dem Personal= und Vermögenstande nicht minder den Gutthätern des Italienischen Spitals St. Caroli Borromäi und der damit vereinigten Instituten zu Prag. Prag 1780
- ROBERTSON, Michael: The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650 – 1706. Erschienen bei Ashgate 2009
- ROLLIN, Monique: Gaultier, Ennemond. In: NEW GROVE Vol. 9, a.a.O., S. 578
- ROLLIN, M./VACCARO, Jean-Michel (Hrsg.): Œuvres de Pinel, Paris 1982.
- SACHS, Curt: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910
- SADIE, Stanley/TYRELL, John (Hrsg.): The NEW GROVE, 2. Auflage, 29 Bd., London 2001

SCHLEGEL, Andreas/GOY, François-Pierre: [www.accordsnouveaux.ch](http://www.accordsnouveaux.ch)

SCHLEUNING, Peter: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert, Stuttgart 2000 (überarbeitete und erweiterte Fassung der Ausgangsfassung aus dem Jahr 1984)

SCHNEIDER, Herbert: Lully. In MGG Bd. 11, Kassel et al. 2004, Sp. 578 ff.

SCHNÜRL, Karl: Vorwort zur veränderten Neuauflage „Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert“, Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ) 84, Wien 1967

SIEBMACHER's Wappenbuch Band 28: Die Wappen des Adels in Salzburg, Steiermark und Tirol, Neustadt an der Aisch 1979

SOURIS, André/ROLLIN, M. (Hrsg.): Œuvres du Vieux Gautier, Paris 1980

SOURIS, André/ROLLIN, M. (Hrsg.): Œuvres de René Mesangeau. Édition et transcription par André SOURIS. Étude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN, Paris 1971

SPARR, Kenneth: Musik för luta i Kalmar. Tabulaturhandskriften KLM 21072 i läns museet. In: Kalmar län 1977, S. 50 ff. (verfügbar über die sehr empfehlenswerte Web-Seite von Kenneth SPARR: [www.tabulatura.com](http://www.tabulatura.com))

SPARR, K.: David Kellner: Ein biographischer Überblick Teil 1. In: Gitarre & Laute. 6/1992, S. 13 ff.;

SPARR, K.: David Kellner ..., Teil 2: David Kellner als Kirchenmusiker und Lobdichter des Lautenspiels. In: Gitarre & Laute. 1/1993, S. 17 ff.;

SPARR, K.: David Kellner: ..., Teil 3: Kellners Jahre als erfolgreicher Autor und Lautenkomponist. In: Gitarre & Laute. 2/1993, S. 17 ff.

SPARR, K.: David Kellner - A Biographical Survey, Stockholm 1997 unter [www.tabulatura.com/Kellner.html](http://www.tabulatura.com/Kellner.html)

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

STEUR, Peter: Musik für Barocklaute. Eine Datenbank der Manuskripte und Drucke, <http://mss.slweiss.de>

THOMSEN-FÜRST, Rüdiger: Mit einem Priester in der Pfalz verheyrathet. Zur Biographie der Juliana Margaretha und zu einem unbekanntem Zweig der Lautenistenfamilie Weiss. In: Die Laute IV, a.a.O., Ffm 2000, S. 41 ff.

TICHOTA, Jiří: Losy, Jan Antonín d.J. In: MGG Bd. 11, Kassel et al. 2004, S. 491

TREDER, Michael: Böhmische Lautenisten des Barock. Folge I: Aureo Dix. Musik für die 11-chörige Barocklaute. In: Lauten-Info 1/2008. Redaktion: Joachim LUEDTKE, Ffm, S. 11 ff.

TREDER, M.: Das Lautenbuch Klosterneuburg (A-KN1255), TREE-Edition 2008

TREDER, M.: Jacques Bittner. "Pieces de lut". Faksimile des Linzer Exemplars (1702), TREE-Edition 2009

TREDER, M. (in Zusammenarbeit mit Markus LUTZ): Die „Böhmischen Lautenisten“. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen Folge 2. „Antony(ij)/Antoni“. Anton(ius)/Antonin Eckstein oder Johann Christian Anthoni von Adlersfeld? Musik für die 11-chörige Barocklaute. Lauten-Info der DLG e.V. 3/2009, Redaktion Joachim LUEDTKE, Ffm., S. 8 ff.

TREDER, M. (Hamburg) in Zusammenarbeit mit Emily D. Ferrigno (Irving S. Gilmore Music Library, Yale University), François-Pierre Goy (Paris) und Peter Steur (Moncalieri - Provinz Torino): Die handschriftlich ergänzten Tabulaturen für die 11-chörige Barocklaute zum Druck „Pieces de lut“ (Jacques Bittner) in der Sammlung Dragan Plamenac (Yale University/USA). In: Lauten-Info der DLG e.V. 3/2010, Redaktion Joachim LUEDTKE, Ffm., S. 9 ff.





## **Erläuterung der Bibliothekssigel und Abkürzungen**

### Österreich

A-Etgoëss; Bibliothek von Graf Goëss, Schloss Ebenthal, Kärnten  
A-GÖ; Kloster Göttweig  
A-Kla; Klagenfurth, Kärntner Landesarchiv  
A-KlmVogl; Vogl-Manuskript, Landesmuseum für Kärnten  
A-KN; Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift  
A-KR; Benediktine-Stift Kremsmünster  
A-SEI; Stiftsbibliothek von Seitenstetten  
A-Wenge; Bibliothek Robert Enge, Wien  
A-Wn; Österreichische Nationalbibliothek von Wien

### Belgien

B-Gu; Gent, Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek

### Tschechien

CZ-Bm; Brno, Moravské zemské muzeum  
CZ-Bsa; Brno, Statní oblastní archiv  
CZ-Nrlk; Nelahozeves, Roudnicka Lobkowiczka sbirka  
CZ-Pnm; Národní muzeum – Muzeum České hudby

### Deutschland

D-B; Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz  
D-Fschneider, Privatbibliothek Matthias Schneider, Frankfurt  
D-Lem; Städtische Bibliotheken, Leipzig  
D-Mbs; Bayerische Staatsbibliothek, München  
D-Rou; Universitätsbibliothek von Rostock  
D-Swl; Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin  
D-Witt; Fürst Wittgensteinsches Archiv, Bad Laasphe

### Frankreich

F-B; Bibliothèque municipale, Besançon  
F-Pn; Bibliothèque Nationale de Paris  
F-Sim; Bibliothèque de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg

### Groß Britannien

GB-BALc(rawford), Lord Crawford private library, Balcarres  
GB-Lbm; The British Library, London  
GB-LbmBotnia; London Botnia Manuscript, The British Library, London  
GB-Ob; Bodleian Library, Oxford

### Polen

PL-Kj; Biblioteka Jagiellońska, Kraków  
PL-Łzu; Biblioteka Uniwersyteku Łódzkiego, Łódź  
PL-Pu; Biblioteka Uniwersytecka, Poznań  
PL-Wn; Biblioteka Narodowa, Warszawa  
PL-Wu; Biblioteka Uniwersytecka, Warszawa

Schweden

S-Klm; Läns Museum, Kalmar

S-Ssmf; Stiftelsen Musikkulturens främjande, Stockholm

Slowakei

SK-Le; Levoča, Evanjelicka a. v. cirkevna knižnica

Vereinigte Staaten von Amerika

US-Nhub; Yale University, New Haven

US-NYP; New York Public Library,

US-Rm (US-Danby); Eastman School of Music, University of Rochester, Rochester

**Ferner:**

Bittner1682 = Jacques Bittner: Pièces de lut, 1682. Faksimile bei TREE-EDITION.

Kellner = David Kellner: David Kellner: XVI auserlesene Lauten-Stücke : bestehend in Phantasien, Chaconnen, Rondeau, Giga, Pastorel, Passeped, Campanella, Sarabande, Aria & Gavotte. Bey Christian Wilhelm Brandt, Hamburg 1747. Faksimile bei TREE-EDITION.











**Bouree (f. 11v)**

Musical notation for Bouree (f. 11v) on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The bass line starts with a whole note chord G4-A4-B-flat4.

In dieser Ausgabe S. 45  
 Konkordanzen: (Losy) D-B40627/f. 16v;  
 PL-Wn396/f. 89v; S-Klm21072/f. 79r (Bourree de  
 comte Loge).

**Minuet (f. 12v)**

Musical notation for Minuet (f. 12v) on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The bass line starts with a whole note chord G4-A4-B-flat4.

In dieser Ausgabe S. 49  
 Konkordanzen: ./.

**Gavotte (f. 12r)**

Musical notation for Gavotte (f. 12r) on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The bass line starts with a whole note chord G4-A4-B-flat4.

In dieser Ausgabe S. 46  
 Konkordanzen: ./.

**Guige (f. 13r)**

Musical notation for Guige (f. 13r) on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The bass line starts with a whole note chord G4-A4-B-flat4.

In dieser Ausgabe S. 50  
 Konkordanzen: CZ-BsaE4 1040/f. 21v.

**Aria (f. 12r)**

Musical notation for Aria (f. 12r) on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The bass line starts with a whole note chord G4-A4-B-flat4.

In dieser Ausgabe S. 47  
 Konkordanzen: Ähnlichkeit mit A-KR82a/f. 172v;  
 A-KlmVogl/f. 3v (Gitarre); A-Wn1813/f. 3r (1) (Vio-  
 line); D-B40068/f. 30v; PL-Wu2008/66;  
 PL-Wu2009/84 (1); PL-Wu2010/80.

**Gavotte (f. 13r)**

Musical notation for Gavotte (f. 13r) on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The bass line starts with a whole note chord G4-A4-B-flat4.

In dieser Ausgabe S. 51  
 Konkordanzen: CZ-Bm3329/f. 62v (Angelique);  
 „Parthia ex D Ton ord – Aria“ D-B40627/f. 51v.

**Sarabande (f. 12v)**

Musical notation for Sarabande (f. 12v) on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The bass line starts with a whole note chord G4-A4-B-flat4.

In dieser Ausgabe S. 48  
 Konkordanzen: D-ROu53-1a/f. 20v (S.L. Weiss,  
 WeissSW 84.4)

**Guige (f. 13v)**

Musical notation for Guige (f. 13v) on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The bass line starts with a whole note chord G4-A4-B-flat4.

In dieser Ausgabe S. 51  
 Konkordanzen: A-Kla5-37/f. \*9v; A-KR77/f. 6v;  
 CZ-Bm13268/f. 4r;  
 PL-Wn396/f. 97v (2); PL-Wu2008/58 (1);  
 PL-Wu2009/73; US-NHubBittX/8.



**Bouree (f. 25v)**

Musical notation for Bouree (f. 25v) in 4/4 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 59  
Konkordanzen: ./.

**Minuet (f. 27v)**

Musical notation for Minuet (f. 27v) in 3/8 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 64  
Konkordanzen: ./.

**Minuet (f. 26r)**

Musical notation for Minuet (f. 26r) in 3/8 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 60  
Konkordanzen: ./.

**Aria (f. 28r)**

Musical notation for Aria (f. 28r) in 4/4 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 65  
Konkordanzen: ./.

**Rigdon (f. 26v - 27r)**

Musical notation for Rigdon (f. 26v - 27r) in 4/4 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 61  
Konkordanzen: A-Kla5-37/f. \*7v (Teile A+B);  
A-Wn18761/f. 36r (Teile A+B); Bouree, D-Dur  
PL-Wu2006/f. 13v (Teile A+B+C+D).

**ohne Titel (f. 28r)**

Musical notation for 'ohne Titel' (f. 28r) in 3/8 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 66  
Konkordanzen: ./.

**Echo (f. 27r)**

Musical notation for Echo (f. 27r) in 3/8 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f*, *forte*, and *piano*.

In dieser Ausgabe S. 62  
Konkordanzen: ./.

**Gavotte (f. 28v)**

Musical notation for Gavotte (f. 28v) in 4/4 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 67  
Konkordanzen: ./.

**Sarabanda (f. 27v)**

Musical notation for Sarabanda (f. 27v) in 3/8 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 63  
Konkordanzen: ./.

**Bouree (f. 28v - 29r)**

Musical notation for Bouree (f. 28v - 29r) in 4/4 time. The piece is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*.

In dieser Ausgabe S. 68  
Konkordanzen: ./.





**(ohne Titel) (f. 34r)**

In dieser Ausgabe S. 86  
Konkordanzen: ./.

**Bouree (f. 39r)**

In dieser Ausgabe S. 90  
Konkordanzen: ./.

**Minuet (f. 34v)**

In dieser Ausgabe S. 87  
Konkordanzen: ./.

**ohne Titel (f. 39r)**

In dieser Ausgabe S. 91  
Konkordanzen: ./.

**Minuet (f. 34v - 35r)**

In dieser Ausgabe S. 88  
Konkordanzen: ./.

**Gavotte (f. 39 v)**

In dieser Ausgabe S. 92  
Konkordanzen: ./.

**e-moll**

**Aria (f. 38v)**

In dieser Ausgabe S. 89  
Konkordanzen: ./.

**Courant (f. 39v - 40r)**

In dieser Ausgabe S. 93  
Konkordanzen: ./.

**Sarabd. (f. 38 v)**

In dieser Ausgabe S. 89  
Konkordanzen: A-KR82a/f. 77v; Bitt1682/24;  
S-Klm21072/f. 100r.

Weiter ab f. 43v







Minuet (f. 50v)

Musical notation for Minuet (f. 50v) showing a treble clef, a 3/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a', 'a', and '4'.

In dieser Ausgabe S. 112  
Konkordanzen: A-KN1255/S. 37; A-KR83a/f. 26r.

Rigidon (f. 51v - 52r)

Musical notation for Rigidon (f. 51v - 52r) showing a treble clef, a 4/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a', '4', and 'a'.

In dieser Ausgabe S. 116  
Konkordanzen: A-KIa5-37/f. \*29v;  
PL-Kj40625/f. 15v.

Galliarde (f. 50v - 51r)

Musical notation for Galliarde (f. 50v - 51r) showing a treble clef, a 4/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a' and 'a'.

In dieser Ausgabe S. 113  
Konkordanzen: ./.

Allabreve (f. 52r)

Musical notation for Allabreve (f. 52r) showing a treble clef, a 4/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a', 'a', 'a', '4', 'a', and 'a'.

In dieser Ausgabe S. 118  
Konkordanzen: ./.

Minuet (f. 51r)

Musical notation for Minuet (f. 51r) showing a treble clef, a 3/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a', 'a', and 'a'.

In dieser Ausgabe S. 114  
Konkordanzen: CZ-Bm3329/f. 36v (Angélique);  
US-NYpMYO/f. 91r;  
cf. A-GÖ2 / 52v; CZ-BsaE4 1040/f. 47v);  
D-B40627/f. 79r; F-PnThII/f. 4v; PL-Wn396/f. 113v  
(#122).

Minuet (f. 52v)

Musical notation for Minuet (f. 52v) showing a treble clef, a 3/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a', 'a', 'a', and 'a'.

In dieser Ausgabe S. 118  
Konkordanzen: A-GÖ2/f. 58v; A-KN1255/99 (2).

Gavotte (f. 51r)

Musical notation for Gavotte (f. 51r) showing a treble clef, a 4/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a', 'a', and 'a'.

In dieser Ausgabe S. 115  
Konkordanzen: ./.

Bouree (f. 52v - 53r)

Musical notation for Bouree (f. 52v - 53r) showing a treble clef, a 4/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a', '4', and 'a'.

In dieser Ausgabe S. 119  
Konkordanzen: A-KN1255/100.

Minuet (f. 51v)

Musical notation for Minuet (f. 51v) showing a treble clef, a 3/4 time signature, and a single melodic line with notes and rests. Below the staff, there are handwritten annotations including 'a', 'a', and 'a'.

In dieser Ausgabe S. 116  
Konkordanzen: ./.

**Guige (f. 53r)**

Musical notation for 'Guige (f. 53r)'. It features a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody is written in a cursive hand with various note values and rests. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 120  
Konkordanzen: A-GÖ2/f. 59r; A-KN1255/162;  
A-SEI/f. 57v.

**Minuet (f. 54v)**

Musical notation for 'Minuet (f. 54v)'. It features a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 123  
Konkordanzen: ./.

**Minuet (f. 53v)**

Musical notation for 'Minuet (f. 53v)'. It features a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 120  
Konkordanzen: US-NHubBittX/9 (#1).

**Bouree (f. 54v - 55r)**

Musical notation for 'Bouree (f. 54v - 55r)'. It features a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 124  
Konkordanzen: ./.

**Gavotte W. C(r)onsigl. (f. 53v)**

Musical notation for 'Gavotte W. C(r)onsigl. (f. 53v)'. It features a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 121  
Konkordanzen: (Weichenberger?) ./.

**Minuet (f. 55r)**

Musical notation for 'Minuet (f. 55r)'. It features a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 124  
Konkordanzen: (Losy?) A-KR83a/f. 55r.

**Minuet (f. 54r)**

Musical notation for 'Minuet (f. 54r)'. It features a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 122  
Konkordanzen: ./.

**Minuet (f. 55v)**

Musical notation for 'Minuet (f. 55v)'. It features a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 125  
Konkordanzen: ./.

**ohne Titel (f. 54r)**

Musical notation for 'ohne Titel (f. 54r)'. It features a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 122  
Konkordanzen: ./.

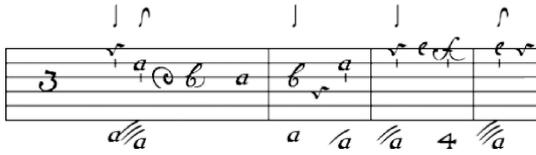
**Minuet (II) (f. 55v)**

Musical notation for 'Minuet (II) (f. 55v)'. It features a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand. Below the staff, there are several slanted lines with lowercase letters 'a' and 'b' underneath them, likely representing a lute tablature.

In dieser Ausgabe S. 126  
Konkordanzen: ./.

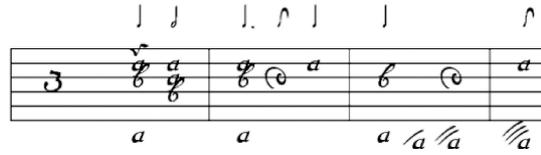


Minuet (f. 65r)



In dieser Ausgabe S. 135  
Konkordanzen: ./.

Minuet (f. 66v)



In dieser Ausgabe S. 138  
Konkordanzen: ./.

Bouree (f. 65r)



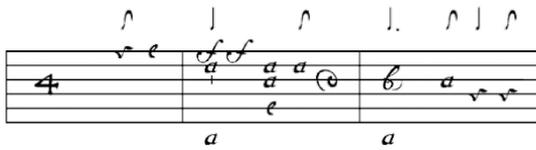
In dieser Ausgabe S. 136  
Konkordanzen: US-NYpMYO/f. 28v.

Aria (f. 66v)



In dieser Ausgabe S. 139  
Konkordanzen: ./.

Bouree (f.65v)



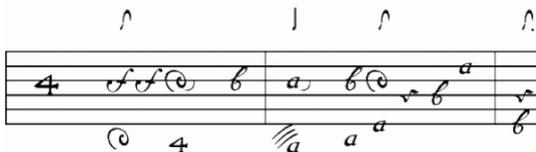
In dieser Ausgabe S. 136  
Konkordanzen: ./.

Minuet (f. 67r)



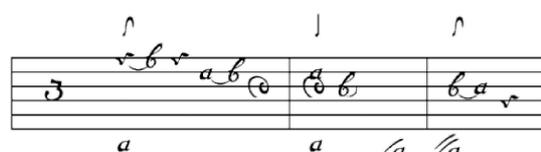
In dieser Ausgabe S. 140  
Konkordanzen: ./.

Gavotte Hinterleithner (f. 65v - 66r)



In dieser Ausgabe S. 137  
Konkordanzen: (Hinterleithner?) ./.

Courante (f. 67r)



In dieser Ausgabe S. 140  
Konkordanzen: A-KR77/f. 40v (Menuett);  
A-KR82b/f. \*16r; D-B40149/36 (Gavotta);  
D-Witt/f. 16v (1, XLII); PL-Wn396/f. 213v  
(Canarie); PL-Wu2010/23 (Fuga);  
US-Danby/86 (Menuet).

Bouree ejusdem (f. 66r)



In dieser Ausgabe S. 138  
Konkordanzen: (Hinterleithner?) ./.

Gavotte (f. 67v)



In dieser Ausgabe S. 141  
Konkordanzen: ./.

Minuet (f. 67v)



In dieser Ausgabe S. 142  
Konkordanzen: ./.

Bouree (f. 69r)



In dieser Ausgabe S. 145  
Konkordanzen: (Bittner? Pedroni de  
Treyenfels?), „Bouree de Mr. Bittner“,  
A-Wn1813/f. 3v (Violine)

Bouree (f. 68r)



In dieser Ausgabe S. 142  
Konkordanzen: (Losy) A-KR77/f. 40v; A-KR79/  
f. 66r; A-Wn1813/1r (Violine),  
D-Schneider13/257; SK-Le/S. 302.

Minuet C.L. (f. 69r)



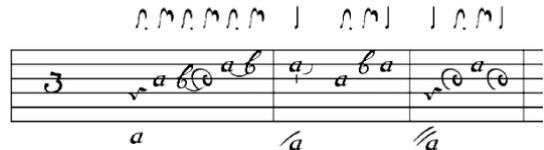
In dieser Ausgabe S. 146  
Konkordanzen: (Losy) A-KR77/f. 41v,  
CZ-NrkKk77/98; D-B40149/32;  
D-B40627/f. 37v und 45v.

Minuet (f. 68r)



In dieser Ausgabe S. 143  
Konkordanzen: ./.

Minuet (f. 69v)



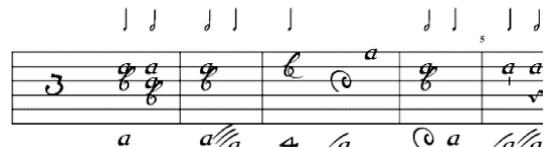
In dieser Ausgabe S. 146  
Konkordanzen: A-KN1255/96 (Variation);  
D-B40627/f. 5v; D-Witt/f. 16v; PL-Wn396/f. 202v  
(#214)

Gavotte C.L. (f. 68v)



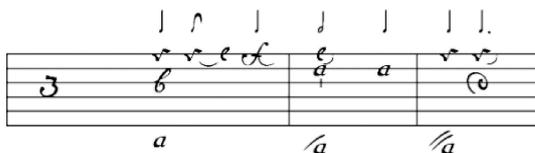
In dieser Ausgabe S. 144  
Konkordanzen: (C.L.= Comte Losy?) ./.

Rondeau Anglois (f. 69v - 70r)



In dieser Ausgabe S. 147  
Konkordanzen: ./.

Minuet (f. 68v)



In dieser Ausgabe S. 144  
Konkordanzen: schwache Ähnlichkeit mit  
PL-Wu2010/12 sowie Menuete de W:  
(Weichenberger) Sk-Bu/4.

Minuet (f. 70r)



In dieser Ausgabe S. 148  
Konkordanzen: ./.





Gavotta (f. 77r)



In dieser Ausgabe S. 166  
Konkordanzen: ./.

Sarabande (f. 78v)



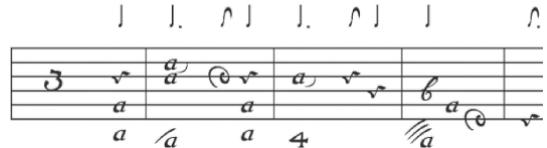
In dieser Ausgabe S. 170  
Konkordanzen: ./.

Minue (f. 77v)



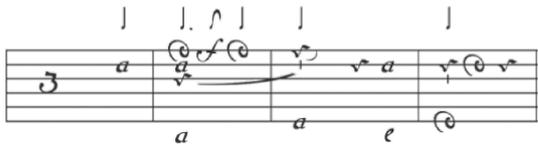
In dieser Ausgabe S. 167  
Konkordanzen: ./.

Gavotte (f. 78v)



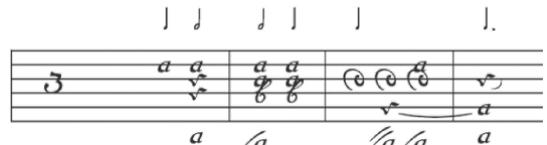
In dieser Ausgabe S. 170  
Konkordanzen: ./.

Guige (f. 77v - 78r)



In dieser Ausgabe S. 168  
Konkordanzen: CZ-PnmE36/70;  
PL-Wn396/f. 174v.

Minue (f. 79r)



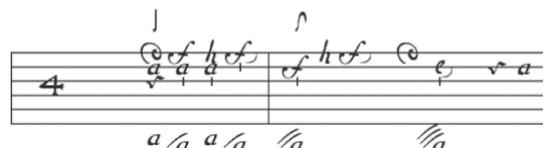
In dieser Ausgabe S. 171  
Konkordanzen: ./.

Bouree (f. 78r)



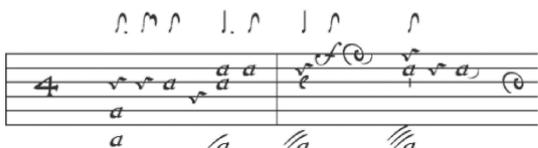
In dieser Ausgabe S. 168  
Konkordanzen: ./.

Aria (f. 79r)



In dieser Ausgabe S. 172  
Konkordanzen: A-KR78/f. 28v; PL-Kj40620/f. 36v;  
PL-Wn396/f. 180v; PL-Wu2008/138 (1);  
PL-Wu2009/205.

Aria (f. 78r)



In dieser Ausgabe S. 169  
Konkordanzen: ./.

Retirada (f. 79v)



In dieser Ausgabe S. 172  
Konkordanzen: A-ETgoëssVI/f. 9r.







TREE EDITION