

Johann Anton Losy u.a.

Musik für Barock-Gitarre  
Handschrift CZ- Nlobkowitz Kk77



Übertragen und mit einem  
Vorwort versehen von  
Michael Treder

TREE EDITION



Johann Anton Losy u.a.

Musik für Barock-Gitarre

Handschrift CZ- Nlobkowicz Kk77

Übertragen und mit einem  
Vorwort versehen von  
Michael Treder

© 2014

TREE EDITION

Albert Reyerman



Deckblattabbildung:  
Ausschnitt aus einem Bild von Jean Baptiste Greuze (1725 - 1805):  
Ann Marie Bezin (1758).

Bild „Chitarra Spagnola“ aus: BONANNI, Filippo:  
Antique Musical Instruments and Their Players.  
152 Plates from Bonanni's 18th Century „Gabinetto Arrmonico“.  
With a new Introduction and Captions by Frank LI. HARRISON  
and Joan RIMMER, Dover Publications, Inc., New York 1964.

Recht herzlich möchte ich meiner Frau Katrin vor allem für ihr Verständnis  
sowie Albert Reyerman (Lübeck), Werner Faust (Hamburg),  
Wolfgang Meyer (Bischofswerda) und Joachim Domning (Sögel)  
für den freundschaftlichen Zuspruch, fachlichen Rat und die  
Unterstützung bei der Materialrecherche danken.

Mein Dank gilt ebenso den Fach-Bibliotheken,  
die mich nach Kräften unterstützt haben.

Michael Treder - Hamburg, im Januar 2014

**CZ-Nlobkowicz Kk 77**  
**„Pieces Composée Par le Comte Logis“**  
**u.a.**

<b>Einleitung:</b>	.....	<b>S. 9</b>
<b>Tabulaturteil:</b>	.....	<b>S. 43</b>
<b><u>Teil I (Hand A):</u></b>		
<b>Prelude (S. 2/3)</b>	.....	<b>S. 45</b>
<b>Allemande (S. 4/5)</b>	.....	<b>S. 46</b>
<b>Aria adagio (S. 6/7)</b>	.....	<b>S. 46</b>
<b>Menuett (S. 8/9)</b>	.....	<b>S. 47</b>
<b>Sarabande (S. 10/11)</b>	.....	<b>S. 48</b>
<b>Gigue (S. 12/13)</b>	.....	<b>S. 48</b>
<b>Allemande (S. 14/15)</b>	.....	<b>S. 49</b>
<b>Sarabande (S. 16/17)</b>	.....	<b>S. 50</b>
<b>Menuet (S. 18/19)</b>	.....	<b>S. 50</b>
<b>Courante (S. 20/21)</b>	.....	<b>S. 51</b>
<b>Gigue (S. 22/23)</b>	.....	<b>S. 52</b>
<b>Allemande (S. 24/25)</b>	.....	<b>S. 52</b>
<b>Courante (S. 26/27)</b>	.....	<b>S. 53</b>
<b>Gavotte (S. 28)</b>	.....	<b>S. 54</b>
<b>Menuet (S. 30/31)</b>	.....	<b>S. 55</b>
<b>Chiaconne (S. 32/35)</b>	.....	<b>S. 56</b>
<b>Courante (S. 36/37)</b>	.....	<b>S. 57</b>
<b>Sarabande (S. 38/39)</b>	.....	<b>S. 58</b>
<b>Menuet (S. 40/41)</b>	.....	<b>S. 58</b>
<b>Courir di Bude (S. 42/43)</b>	.....	<b>S. 59</b>
<b>Sarabande (S. 44/45)</b>	.....	<b>S. 59</b>
<b>Menuete (S. 47)</b>	.....	<b>S. 60</b>
<b>Menuete (S. 48/49)</b>	.....	<b>S. 60</b>
<b>Allemande (S. 50/51)</b>	.....	<b>S. 60</b>

Sarabande (S. 52/53)	.....	S. 61
Gavotte (S. 54)	.....	S. 62
Double (S. 56/57)	.....	S. 62
Sarabande (S. 58/59)	.....	S. 63

**Teil II (Hand A):**

**Piece Composée Par**  
**le Comte Logis**

Allemande (S. 62/63)	.....	S. 64
Gavotte (S. 64/65)	.....	S. 65
Gigue (S. 66/67)	.....	S. 65
Menuet (S. 68/69)	.....	S. 66
Gigue (S. 70/71)	.....	S. 66
Gauotte (S. 72/73)	.....	S. 67
Menuett (S. 74/75)	.....	S. 67
Passacaglia (S. 76/77/78)	.....	S. 68
Courante (S. 80/81)	.....	S. 69
Menuete (S. 82/83)	.....	S. 70
Marche de Suissus (S. 84/85)	.....	S. 70
Polizinello (S. 86/87)	.....	S. 71
Gigue (S. 88/89)	.....	S. 72
Prelude (S. 90/91)	.....	S. 72
Aria (S. 92/93)	.....	S. 73
Aria (S. 94/95)	.....	S. 74
Gauotte (S. 96/97)	.....	S. 74
Menuet (S. 98/99)	.....	S. 75
Ballett (S. 100/101)	.....	S. 76
Gauotte (S. 102/103)	.....	S. 76
(ohne Titel) (S. 104/105)	.....	S. 77
Gauotte (S. 106/107)	.....	S. 78
(ohne Titel) (S. 108)	.....	S. 78
Rigaudon (S. 109)	.....	S. 79
Chiaconne (S. 110/111)	.....	S. 79
Sarabande (S. 112)	.....	S. 80
Rondeau (S. 114/115)	.....	S. 80
Gauotte (S. 116/117)	.....	S. 81
Courante (S. 118/119)	.....	S. 81
Menuet (S. 120)	.....	S. 82

<b>Capricio (S. 122/123)</b>	.....	<b>S. 82</b>
<b>Menuet (S. 125)</b>	.....	<b>S. 83</b>
<b>Partie entiere Aria (S. 128/129)</b>	.....	<b>S. 83</b>
<b>Gauotta (S. 130/131)</b>	.....	<b>S. 83</b>
<b>Courante (S. 132/133)</b>	.....	<b>S. 83</b>
<b>Sarabande (S. 134/135)</b>	.....	<b>S. 83</b>
<b>Rondeau (S. 136/137)</b>	.....	<b>S. 83</b>
<b>Prelude (S. 137)</b>	.....	<b>S. 83</b>
<b>Aria (S. 140/141)</b>	.....	<b>S. 84</b>
<b>Gavotte (S. 142/143)</b>	.....	<b>S. 84</b>
<b>Partie Allemanda (S. 144/145)</b>	.....	<b>S. 85</b>
<b>Menuet (S. 146/147)</b>	.....	<b>S. 86</b>
<b>Sarabande (S. 148/149)</b>	.....	<b>S. 86</b>
<b>Gigue (S. 150/151) - Fin de Partie</b>	.....	<b>S. 87</b>

**Teil III (Hand B):**

<b>Boure (S. 152/153)</b>	.....	<b>S. 88</b>
<b>Gauotta (S. 154/155)</b>	.....	<b>S. 88</b>
<b>Menue (S. 156/157)</b>	.....	<b>S. 89</b>
<b>Allemanda (S. 158/159)</b>	.....	<b>S. 90</b>
<b>Courante (S. 160/161)</b>	.....	<b>S. 90</b>
<b>Sarabande (S. 162/163)</b>	.....	<b>S. 91</b>
<b>Menue (S. 164/165)</b>	.....	<b>S. 92</b>
<b>Gigue (S. 166/167)</b>	.....	<b>S. 92</b>
<b>Roundou en Eccho (S. 168/169)</b>	.....	<b>S. 93</b>
<b>Menue (S. 170/171)</b>	.....	<b>S. 93</b>

Die Folien des Manuskripts sind als Seiten oben handschriftlich mit Nummer versehen.  
Diese Seitenangaben sind als Orientierung in der vorliegenden Publikation jeweils angegeben.

## Einleitung

### Wahrnehmung der Gitarre in Lexika von Beginn des 18. Jhd. bis Beginn des 19. Jhd.

Allein von dem ausgehend, was uns heute durch Drucke und Manuskripte bekannt ist, kann ohne Abstriche festgehalten werden: die Musik der Familie der Lauten-Instrumente in Europa und von dort ausgehend in den - historisch gesehen – Exportregionen<sup>1</sup> ist bis auf den heutigen Tag als faszinierend, inspirierend und überaus vielfältig zu bezeichnen. Die öffentliche Wahrnehmung in der Gegenwart ist allerdings sehr differenziert: während Instrumente wie z.B. Bandora, Angelique und Colascione wenig bis kaum bekannt sind, mit der Laute häufig genug vor allem das Instrument aus der Wandervogelbewegung oder namentlich etwa mit dem „Mann mit der Laute“ (Hamburger Sänger **Richard Germer**, 1900 – 1993) in Verbindung gebracht werden, ist dies bei der überaus populären Gitarre anders: sie liegt im Jahre 2010 in der Bundesrepublik Deutschland mit 98.000 Schülern<sup>2</sup> auf Platz 2 der unterrichteten Instrumente hinter dem Klavier (131.000 Schüler) und hat dabei mittlerweile deutlichen Vorsprung vor der Blockflöte mit 62.000 Schülern.<sup>3</sup>

Der Darstellung wert sind zur Vergegenwärtigung der gesellschaftlichen Wahrnehmung des Instruments einige Einträge zur Gitarre in gängigen musikalischen und allgemeinen Nachschlagewerken zu Beginn des 18. Jahrhunderts bis hin zum Beginn des 19. Jahrhunderts, dem Zeitpunkt also, als die Gitarre faktisch und in der öffentlichen Wahrnehmung die Laute als führendes Zupfinstrument abgelöst hatte.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vornehmlich ist dies Süd-Amerika im Zuge der Eroberung und Kolonialisierung.

<sup>2</sup> Auf eine geschlechtsbezogene Differenzierung ist der besseren Lesbarkeit halber im Text verzichtet worden. So gilt grundsätzlich wie in diesem Beispiel: Schüler = Schülerin und Schüler.

<sup>3</sup> Siehe Sonja KUHLE: Die Blockflöte ist nicht zum Piepen. Im Barock war sie das Nonplusultra, heute hat sie es schwer. In: Westdeutsche Zeitung, 19.11.2010.

<sup>4</sup> Siehe zur Geschichte über Entwicklung sowie zur Spielweise für das Instrument in der zur Rede stehenden Zeit Johannes MONNO: Die Barockgitarre, TREE-Edition 1995. Es ist aus heutiger Sicht etwas befremdlich, dass J. MONNO seinerzeit ohne einen Hinweis auf die Musik für Barockgitarre in den österreichischen Habsburger Landen (z.B.: Johann Anton Graf Losy von Losim/nthal) sowie im Königreich Dänemark (vor allem: Nathanael Diesel) auskam.

Außerhalb des gewählten Betrachtungszeitraumes liegt die von Michael PRAETORIUS 1619 vorgenommene, in zeitlich folgenden Publikationen teilweise aber immer wieder durchscheinende Aussage für die „Quinterna/Chiterna“:

*„Etliche haben 5. Chorsättten / unnd brauchens in Italia die Zi ar l a t a n i <sup>5</sup> und Salt' in b a n c o (das beyn uns fast wie die Comoedianten unnd Possenreisser)<sup>6</sup> nur zum schrumpfen; Darein sie V i l l a n e l l e n und andere närrische Lumpenlieder singen. Es können aber nichts desto weniger auch andere feine anmutige C a n t i u n c u l æ, und liebliche Lieder von eim guten Senger und M u s i c o V o c a l i darein musiciert werden“.<sup>7</sup>*

Die Gitarre wird hier als Instrument zur Begleitung von Liedern gekennzeichnet; und zwar durch das „schrumpfen“ derselben = Schlagen von Akkorden<sup>8</sup> - ob nun durch das „fahrende Volk“ oder für – wie es heute wohl bezeichnet wird - „gehobene Unterhaltung“.

1706 erschien in Franckfurt an der Spree der „Musicalische Trichter“, verfasst von Martin Heinrich FUHRMANN.<sup>9</sup> Im Kapitel X („Von allerhand musicalischen Instrumenten, mit fremden Nahmen genennet werden“) gibt es eine Reihe von Kurzdarstellungen zu Instrumenten, die mehrstimmig und zur Aussetzung des Generalbasses akkordisch eingesetzt werden können („Instrumenta Omnivoca“), darunter auch zu solchen aus der Lautenfamilie. Als Zupf-Instrumente, die nur eine „eintzele Stimme“ („Instrumenta Univoca“) zu spielen vermögen, werden genannt:

*„9. Cithara, Cithrinchen (dimin.), ist ein Jungfer=Instrument, so wie es heut zu Tage; oder des Apollinis seine Cither / womit ihn die Mahler abmahlen / muß anders gewesen seyn.“*

*„10. Guitarre, ist eine verdorbene Laute / denn sie klingt gegen eine rechte Laute als eine Schachtel-Fidel gegen eine Cremonier-Viol.“ (S. 92)*

---

<sup>5</sup> Ich nehme an, dass unter „Ziarlatini“ die Arzneien oder Heilungen zumeist unter freiem Himmel (auf Märkten) anbietenden „Scharlatane“ sind, deren Verkaufsstrategie mit Vorspiegelung falscher Tatsachen und auch musikalischen Darbietungen verbunden war. „Die Herkunft des Begriffs (Scharlatan) ist auf eine Verschmelzung des Ortsnamens Cerretano und dem italienischen Wort ciarlare („schwätzen“) zurückzuführen. Die Cerretani, Einwohner des italienischen Städtchens Cerreto, standen im Mittelalter in dem schlechten Ruf, als Stadtstreicher durch die Gegend zu ziehen und arglosen Menschen mit Gaukeleien und Betrügereien das Geld aus der Tasche zu ziehen. Dementsprechend wurde der Begriff Scharlatan bald zum Synonym für alles landfahrende Volk wie auch Alchimisten oder Geisterbeschwörer“, so der Eintrag bei WIKIPEDIA (de.wikipedia.org/wiki/Scharlatan).

<sup>6</sup> Wanderschauspieler.

<sup>7</sup> PRAETORIUS, M.: Syntagma musicum, Bd. 2, De Organographis, Wolfenbüttel 1619, S. 53 (Faksimile Kassel et al. 1958).

<sup>8</sup> Durchaus noch heute geläufig: „Akkorde schrubbten“!

<sup>9</sup> FUHRMANN, M.H.: Musicalischer Trichter, Franckfurth an der Spree 1706. Mikro-Verfilmung verfügbar in der Hochschule für Musik und Theater in Hannover.

Der Eintrag zur „*Cithara*“ setzt sowohl Kenntnisse des zum Publikationszeitpunkt verwendeten Instruments als auch solche über das vom griechischen Gott Apollo genutzte Instrument, die „*Kithara*“ (eine Leierart), voraus. Davon ausgehend, dass die Verkleinerungsform „*Cithrinchen*“ das heute noch so bezeichnete (historische) Instrument meint, und die „*Guitarre*“ einen eigenen Eintrag hat, dürfte es sich bei der „*Cithara*“ dann um eine Art „*Zister*“ handeln. Ein Instrument, das nach FUHRMANN hauptsächlich von jungen Frauen (geschlechtsspezifische und altersmäßige Charakterisierung) gespielt wurde.

Beim Eintrag zur „*Guitarre*“ nun wird als Bezugspunkt die Laute herangezogen. Diese Benennung steht für die Dominanz der Laute, die bei FUHRMANN einen vergleichsweise umfangreichen Eintrag erhalten hat (S. 90/91), in Praxis und Wahrnehmung.

Der Vergleich „Schachtel-Fidel/Cremonier-Viol“ macht deutlich, dass Geigen aus dem italienischen Cremona zu Zeiten von FUHRMANN allgemein hoch geschätzt waren. Bemerkenswert ist, dass FUHRMANN die „*Guitarre*“ den einzelne Stimmen spielenden Instrumenten (zu denen auch Blasinstrumente zählen) zuordnet. Damit blendet er ihre Einsatzmöglichkeit als Generalbass-Instrument ebenso aus wie einen Großteil der zu seiner Zeit auch bekannten Literatur für dieses Instrument, bei dem die „Rasgado-Technik“ zur Anwendung kommt.

Johann MATTHESON gab sich in seinem „Das Neu=Eröffnete Orchestre“ im Jahre 1713<sup>10</sup> wenig hanseatisch zurückhaltend:

*„§. 17. Wir wollen dem prompten Calichon (welches ein kleines Lauten-mäßiges mit 5. einfachen Sayten bezogenes / und fast wie die Viola di Gamba gestimmtes Instrument/(D.G.c.f.a.d.) endlich permittieren / daß er dann und wann / doch in Gesellschaft des herrschenden Clavires / ein Stimmchen accompagniren dürffe; die platte Guitarren aber mit ihrem Strump Strump den Spaniern gerne beym Knoblauch=Schmauß überlassen / (so lange nur ein gewisser Liebhaber und grosser Maitre, der auch wol aus einem Bret ein charmantes Instrument machen möchte / bey uns bleibet;) die reissende Pandoren werden den altfränckischen Lieder-Leuten geschendet; die wiedrige Citter und das abgeschmackte Citrinchen / alias Huhr=Laute / den Kindern empfohlen...“ (S. 279 f.).*

Bemerkenswert, was MATTHESON in der Sprache des Niedermachens, Nicht-Geltens und der Diffamierung zur (Dis-) Qualifizierung heranzieht: Ausländer (mit einer ihnen zugewiesenen Essgewohnheit bzw. Bevorzugung eines Gewürzes), Menschen, die an Traditionellem festhalten, eine Gruppe sozial randständiger Frauen (doppelbödig bürgerliche Moral) und Kinder!

---

<sup>10</sup> MATTHESON, J.: Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim et al. 1993), P.III.Cap.III, § 14 ff, S. 274 ff.

Für nicht erklärungsbedürftig hielt offenkundig Johann Gottfried WALTHER die Laute in seinem 1732 erschienenen „Musicalischen Lexikon“. <sup>11</sup> Es gibt einen Eintrag zum Stichwort „*Lauto (ital.) ... eben so viel, als Liuto, eine Laute ...*“ (S. 358) und zu „*Leuto, Liuto (ital.) eine Laute ...*“ (S. 362).

Für die „Gitarre“ holte WALTHER demgegenüber sogar weiter aus:

„*Chitarra (ital.) Gitarre, Guiterre (gall.) Cithara Hispanica (lat.) ..... und ..... (gr.) ein mit 5 doppelten Darm=Saiten=Chören bezogenes plattes Lauten=mäßiges Instrument, welches sonderlich vom Spanischen Frauenzimmer gebraucht wird, (daher auch das Wort Spagnuola oft dabey stehet) aus Spanien und Italien, und von da in andere Länder gekommen; Es ist aber dieses Instrument mit der unterm Articul: Chelys angeführten Cithara nicht zu confundiren. Die Abbildung ist in Bonanni Gabinetto Armonico, p. 97 und in Mersenni Harmonic. Instrumentor. lib. I. Prop. 21. zu sehen. Hierselbst wird noch gemeldet: daß es ehemahls nur 4 chöricht gewesen; jetzo aber aus 5 doppelten in unisono gestimmten Saiten bestehe, doch habe die eine zum öfftern auch nur eine Saite.*“ (S. 159)<sup>12</sup>

Es handelt sich, dem Eintrag bei WALTHER folgend, also um ein Instrument, das geschlechtsspezifisch verwendet wurde – zumindest in Spanien. Mag sein, dass für diese Charakterisierung die Ikonografie mit verantwortlich ist; etwa durch die Abbildungen in Folge der „Silva de sirenas“ des Enríquez de Valderrábano:<sup>13</sup> Vihuela-Spielerinnen als Meerjungfrauen.<sup>14</sup>

Als ein (seinerzeit) weit verbreitetes Standardwerk kann ZEDLERS „Universal Lexicon“ (1731-1754)<sup>15</sup> angesehen werden. Beim Eintrag zur „*Chitarra/Gitarre, Guiterre*“ heißt es, es handele sich um

„*ein plattes lauten=mäßiges Instrument, welches mit 5. doppelten Chören Darm=Saiten bezogen, wird sonderlich vom Spanischen Frauenzimmer gebraucht ...*“ (Bd. 5, Sp. 2156)

---

<sup>11</sup> WALTHER, J.G.: Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek, Leipzig 1732 (Reprint herausgegeben von Richard Schaal, Kassel/Basel 1953). Das „Musicalische Lexikon“ war das erste seiner Art in deutscher Sprache.

<sup>12</sup> Siehe vorstehende Anmerkung.

<sup>13</sup> VALDERRÁBANO, Enriquez de: Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas, Valladolid 1547 (Reprint: Edition Minkoff, Genf 1981).

<sup>14</sup> Vgl. dazu AUSTERN, Linda Phyllis/NARODITSKAYA, Inna: Music of the Sirens, Indiana University Press 2006, insbesondere S. 107 ff. Die äußere Form des Zargeninstrumentes Vihuela ähnelt der Gitarre. Ich nehme an, dass Vihuela und Gitarre als Zargeninstrumente aufgrund der ähnlichen äußeren Form gleichgesetzt worden sind.

<sup>15</sup> ZEDLER, Johann Heinrich (Hrsg.): Grosses vollständiges | UNIVERSAL | LEXICON | ..., Halle/Leipzig 1731 – 1754.

Die Charakterisierung „*lauten=mäßig*“ erschließt sich aus dieser Beschreibung nicht: gemeint kann jedenfalls nicht die äußere Form sein. Es folgt im Lexikon der Eintrag: „Chitarrista, heißt einer der die Chitarra, Chitarrino oder Chitarrone spielet“ (Bd. 5, Sp. 2156). Hier ist nun von den „Frauenzimmern“ nicht mehr die Rede!

Im "Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste" von Johann Christoph GOTTSCHED aus dem Jahre 1760<sup>16</sup> ist zur „Chitarra“ lediglich – verdichtet - vermerkt, was aus zeitlich vorlaufenden Werken bereits bekannt ist.

*„(I)st ein mit fünf doppelten Chören von Darmseyten bezogenes Instrument. Es wird vom spanischen Frauenzimmer gebraucht, und hat die Gestalt einer Laute. Es ist aus Spanien nach Italien, und von dar in andere Länder gekommen.“* (S. 382)

Eine eigene Anschauung scheint es nicht zu geben; wie sonst hätte es zur Beschreibung der äußeren Form („Gestalt einer Laute“) kommen können, die im Hause GOTTSCHED durch die musikalischen Ambitionen der Lautenspielerin Luise Adelgunde Victorie GOTTSCHED bestens vertraut war.

Auch der Eintrag in Johann Theodor JABLONSKIE's „Allgemeinem Lexikon der Künste und Wissenschaften ...“<sup>17</sup> aus dem Jahre 1767 ist wenig erhellend:

*„Chitarra, Guitarre, C i t h a r a H i s p a n i c a, ein mit fünf doppelten Darmsaitenchören bezogenes flaches lautenmäßiges Instrument, welches sonderlich von den spanischen Frauenzimmer gebraucht wird.“* (Bd. 1, S. 306)

1786 erschien in Weimar ein „Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung ...“, gewidmet Friedrich Freyherrn von Fritsch.<sup>18</sup> Hauptmotiv zur Abfassung war für den Autor J.G.L. WILKE – nicht ohne Eitelkeit - „*die Unentbehrlichkeit eines Buches dieser Art*“, in dem Fehler zeitlich vorlaufender Standardwerke (wie WALTHER) korrigiert und auf vor allem in anderen Sprachen als der deutschen gefasste Terminologie erläutert werden soll. Gegenüber diesem sehr hohen Anspruch ist der Umfang der Publikation vergleichsweise gering: die Einträge umfassen knapp 120 Seiten. Ihnen folgen weitere 120 Seiten mit dem Anhang, „*welcher sehr wichtige Musik=Vorthelle und eine neue Erfindung beschreibt*“ (Titel). Die Liste der im lexikalischen Teil erwähnten Zupfinstrumente ist übersichtlich: Cistre, Liuto, Mandolin, und Theorbe. Auch die „Guitarre“ wird erwähnt:

<sup>16</sup> GOTTSCHED, J. Chr.: Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig 1760.

<sup>17</sup> JABLONSKIE, J. Th.: Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften ..., Königsberg und Leipzig 1767, 2 Bände.

<sup>18</sup> WILKE, J. G. L.: Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung, sämtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich ausländische Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehn; nebst einem Anh., welcher sehr wichtige Musik-Vortheile und eine neue Erfindung beschreibt. Ein Buch für jeden, der die Musik treibt, lehrt oder lernt, Weimar 1786.

„Guitarre. .. Kitarr, eine Cither. Man schreibt auch guiterre, ital. Chitarra, oder Chitarrene. U(ebersetzung). Kitarra, Kitarroneh.“ (S. 59)

Befremdlich sind die Übersetzungen für „Guitarre“: „Kitarr/a“ ist kein originär deutsches Wort; und unter „Kitarroneh“ ist nach heutigem Verständnis kein Zargeninstrument zu erwarten. Dessen ungeachtet hält WILKE Beschreibungen der Instrumente im Wesentlichen für entbehrlich: er setzt vermutlich beim Publikum hinreichende Kenntnisse voraus.

Vergleichsweise ausführlich ist die Beschreibung der „Guitarre“ bei Heinrich Christoph KOCH im „Musikalischen Lexikon“ um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.<sup>19</sup> Bemerkenswert ist bei diesem Eintrag (selbstverständlich gibt es auch hier den Hinweis auf Spanien) u.a. die Beschreibung der Spielweise des Instruments:

„... sie (die Saiten; Anmerk. des Verfassers) werden, indem die linke Hand die Töne greift, mit den Fingern der rechten Hand, so wie bei der Laute gerissen.“ (Sp. 708)

Unterstellt wird vom Autor dieses Beitrags bei seiner Leserschaft die Kenntnis, wie eine Laute gespielt wird. Ausdrücklich wird festgehalten:

„Bey uns hat sie (die Guitarre, Anmerk. des Verf.) sich seit einiger Zeit zum Lieblingsinstrument der Damen zu erheben gewusst.“ (Sp. 708)

Bemerkenswert ist ferner die Beschreibung einer Sonderform des Instruments: die „Pianofortguitarre“:

„Dieses Instrument (die Guitarre, Anmerk. des Verf.) ist von einem deutschen Künstler zu London mit einer Art Claviatur versehen worden, wodurch es in Ansehung seiner Behandlung für die linke Hand Guitarre bleibt, für die rechte aber sich inn ein Pianofort verwandelt, daher man ihm auch den Namen *P i a n o f o r t g u i t a r r e* gegeben hat. Die mechanische Einrichtung dieser Verbesserung besteht darinne, daß an dem untern rechten Backen der Resonanzdecke so viel Claves angebracht sind, als das Instrument Saiten hat. Diese Claves sind mit eben so viel Tangenten verbunden, welche bey der Berührung der ersten aus dem Schalloche hervortreten, und die Saiten, so wie die Hämmer bey dem Fortepiano, zum Klange bringen. Durch diese Einrichtung erlangt das Instrument den Vortheil einer festeren und bestimmteren Tones, mehr Vollstimmigkeit, und, in Rücksicht auf die rechte Hand, ein leichteres Traktement.“ (Sp. 708)

---

<sup>19</sup> KOCH, H. Chr.: Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802.

Der Eintrag zur „Guitarre“ ist bei Gustav SCHILLING (Redaktion) in der „Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst“<sup>20</sup> Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts ausgesprochen ausführlich und umfasst auch eine Deutung ihrer historischen Entwicklung. Nicht ganz einig scheinen sich die Verantwortlichen für den Eintrag hinsichtlich Abstammung von der oder Verwandtschaft zur Laute gewesen zu sein:

„Guitarre, Kithara, Chitarra (*ital.*) hat ihren Ursprung nicht sowohl der Laute, als der alten Zither zu verdanken.“ (Bd. 3, S. 398)

Der Erwähnung unbedingt lohnt die zentrale Begründung für die Entwicklung der bereits bei KOCH aufgeführten Sonderform der Gitarre („Pianofortguitarre“) sowie des Hilfsgerätes „Capotaster“:

„Die gefällige Form, das Tragbare der Guitare und der im Ganzen sehr wohlfeile Preis (...) haben es nicht allein so stark verbreitet, sondern es ist als Begleitungs=Instrument zum Gesange und zu leichten Ständchen auch in der That sehr angenehm, so daß es die Zurücksetzung, die Einige darüber ausgesprochen haben, keineswegs verdient. Für leichte Dilettanten=Unterhaltung, namentlich im Freien, ist die Guitarre sehr zweckdienlich und ergötzlich. Man hat daher in den Zeiten ihres höchsten Flores, denn die Liebhaberei hat in Deutschland jetzt am meisten nachgelassen, zum Besten der Damen für allerlei Erleichterung gesorgt. So hatte z.B. ein Deutscher in London auf der Decke des Instruments 6 Claves angebracht, deren Tangenten aus dem länglichen Schallloche an die Saiten schlugen, um der rechten Hand das Reißen derselben mit den Fingern zu ersparen. Man nannte diese Art Tasten= oder Pianoforte=Guitarre. ... Auch der sog. Capotasto (*deutsch* gewöhnlich: Capotaster; *franz.* Barre), in beiderlei Bedeutung, gehört hierher ...“ (Bd. 3, S. 399)

Es ging also darum, den Damen durch Hilfseinrichtungen den Gebrauch des Instruments zu vereinfachen!

1706 war bei M. H. FUHRMANN in seinem „Musicalischen Trichter“ Bezugspunkt für die Beschreibung einer Gitarre die Laute, wobei die Kenntnis der Klangeigenschaft der Laute als Bezugspunkt und Maßstab bei der Leserschaft (vermutlich zulässiger Weise) vorausgesetzt wurde. 130 Jahre später (1835) ist es nun die Gitarre, die als Bezugsinstrument für die Beschreibung der Laute dient, so festgehalten im „Musikalischen Conversations=Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik=Wissenschaft ...“ unter der Redaktion von August GATHY:<sup>21</sup>

<sup>20</sup> SCHILLING, G. (Redaktion): Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst, 6 Bände, Stuttgart 1835/1838.

<sup>21</sup> GATHY, August et al. (Redaktion): Musikalisches Conversations=Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik=Wissenschaft für die Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Leipzig, Hamburg und Itzehoe 1835.

*„Laute, Liuto (ital.), Luth (frz.); ein früher sehr beliebtes, gitarrenartiges Instrument mit 24 Darmseiten, welche in 13 Chöre abgetheilt sind, und jedesmal nach der Tonart in welcher man spielen will, gestimmt werden mußten. Die Lautenstimme hatte ein System von 6 Linien und statt Noten Buchstaben“.* (S. 260)

## Präsenz der Barockgitarre in den (österreichischen) Habsburger Landen

Musik – komponiert, produziert, konsumiert – war konstitutiver Bestandteil der kaiserlichen Hofhaltung in Wien mit Auswirkungen auf das gesamte soziale Umfeld. Zeitvertreib, Fluchtburg, nicht unwesentlicher Teil der Machtpräsentation: **Ferdinand II.** (1578 – 1637; Kaiser ab 1619 bis zu seinem Tode) unterhielt eine 78 Personen umfassende Hofmusikkapelle. Mit seinem Regierungsantritt begann die Orientierung auf italienische Musik. Sein Sohn und Nachfolger **Ferdinand III.** (1608 – 1657, Kaiser ab 1637 bis zu seinem Tode) komponierte und war Förderer der Künste und Wissenschaften. **Leopold I.** (1640 – 1705, Kaiser ab 1658 bis zu seinem Tode) war ebenfalls Musikliebhaber, der Musikinstrumente spielte,<sup>22</sup> eine umfangreiche Musikaliensammlung anlegte („Schlafkammerbibliothek“ oder „Bibliotheca cubicularia“),<sup>23</sup> komponierte,<sup>24</sup> komponieren ließ,<sup>25</sup> in dessen Familie sowie durch adlige und bürgerliche Mitglieder des Hofstaates musiziert sowie im Umfeld (abgesehen von dafür professionell beschäftigten Mitgliedern der Hofkapelle: ohne bislang dafür erkennbaren Auftrag) komponiert<sup>26</sup> und dem Musik gewidmet wurde.<sup>27</sup> Auch unter dem ebenfalls komponierenden **Joseph I.** (1678 – 1711; Kaiser von 1705 bis zu seinem Tode) und **Karl VI.** (1685 – 1740; Kaiser von 1711 bis zu seinem Tode) wurde die Musik gepflegt und gefördert.<sup>28</sup>

Die Gitarre ist in den (österreichischen) Habsburger Landen in der Barockzeit (bis ca. 1750) vor allem am kaiserlichen Hof und in seinem Umfeld präsent gewesen, allerdings in bescheidenerem Umfang als die Laute.<sup>29</sup>

---

<sup>22</sup> Tasteninstrumente, Flöte und Gitarre u.a. Siehe dazu ADLER, Guido: Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I., Bd. 1 (Kirchenwerke), Wien 1892, Vorwort S. XVIII. Zum Thema Gitarre siehe weiter unten.

<sup>23</sup> Siehe HILSCHER, Elisabeth: Mit Leier und Schwert: die Habsburger und die Musik. Graz et al. 2000, S. 123.

<sup>24</sup> Von Leopold I. sind über 230 Kompositionen bekannt. Siehe den Überblick bei ADLER, G.: a.a.O., Bd. 1 (Kirchenwerke), Wien 1892 und Bd. 2 (Gesänge aus Oratorien und Opern. Instrumentalkompositionen), Wien 1893.

<sup>25</sup> Erster Hofkomponist/Hofkomponist war Johann Joseph Hoffer (St. Marien bei Graz 1659/60 – 02.1741 Wien). Ihm folgten: Carlo Agustino Badia (Verona 1671/Venedig 1672 – 09.1738 Wien), ab 1698 Johann Joseph Fux (Hirtenberg 1660 - 02.1741 Wien), ab 1700 Giovanni Bononcini (Modena 1670 - 1747 Wien).

<sup>26</sup> Zum Thema „Kompositionen für Laute und Gitarre“ in diesem Zusammenhang siehe weiter unten.

<sup>27</sup> So ist in diesem Kontext eine Partita für Barocklaute zu erwähnen, die der als Hofkaplan in den Jahren 1672–78 beschäftigte Johann Gotthard Peyer (Graz ca. 1645 - nach 1678 Wien) Leopold I. widmete. Zu Peyer siehe die Hinweise in den folgenden Ausführungen.

<sup>28</sup> ADLER, G.: Musikalische Werke ..., a.a.O., Bd. I und II, Wien 1892 und 1893.

<sup>29</sup> Siehe TREDER, M./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. sowie 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, www.laute-und-musik.de.

## Indikatoren der Präsenz der Gitarre:

- Der Gitarrenunterricht, den Kaiser **Leopold I.** noch als der junge Erzherzog in der Zeit zwischen November 1648 – Juli 1649 in Wien durch **Francesco Corbetta** (ca. 1615 - 1681) erhielt.<sup>30</sup>
- Der Gitarrenunterricht für Töchter von Kaiser **Leopold I.** durch **Andreas Bohr von Bohrenfels** (1663 – 1728). Geboren als Sohn des kaiserlichen Beamten **Georg Bohr** (seit 1653 „v. Bohrenfels“),<sup>31</sup> war **Andreas B.** seit 1672 in Kaiserlichen Diensten belegt beschäftigt - anfangs als Tänzer, ab 1694 dann auch als „Edelknabenlautenist“. **Bohr** unterrichtete die Erzherzogin **Maria Josepha von Österreich** (1687 - 1703) auf der „Chitarra“<sup>32</sup> sowie die Erzherzoginnen **Maria Theresia** (1684 – 1696) und **Maria Magdalena** (1689 – 1743) auf Laute und „Chitarra“.<sup>33</sup> Am 1.7.1696 trat **Bohr** in die Hofmusikkapelle ein, der er bis zu seinem Tod als (einziger und letzter) Lautenist angehörte. In seinem Nachlass befanden sich vier Gitarren.<sup>34</sup>
- Gitarrenunterricht, den vermutlich auch **Joseph I.** (1678 - 1711), Sohn und Nachfolger von **Leopold I.**, auf der Gitarre durch **Orazio Clementi** (ca. 1637 – 1708) erhielt, der als Theorbist in der Hofmusikkapelle tätig war. Dies legt eine Gitarrentabulatur mit 7 Stücken (3 Ciaconnen und 4 Passacaglien) nahe.<sup>35</sup>
- Manuskripte mit Musik (in Tabulatur) für die Gitarre z.B. in den musikalischen Bibliotheken der Adelsfamilien GOËSS (A-ETgoëss-Vogl) und vor allem LOBKOWICZ (CZ-NlobkowiczKK75, 76 (Gitarre und Violine); 77, CZ-Nlobkowicz(XIb)207 (Gitarre und Violine), 208 (Gitarre und Violine), 209, 211).

---

<sup>30</sup> Eintrag in den Hofzahlamtsrechnungen für den Zeitraum 13. November (1648) bis Ende July 1649: „Johann Francisco Corbetta Musico umbwillen er vor beeden Khönigl. persohnen auf der Kittara gespielt zur Verehrung dargeraicht 60 fl.“. Zitiert nach NETTL, Paul: Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1636 - 1680, Teil I. In: Studien zur Musikwissenschaft (StMw) 16, Wien 1929, S. 81. Siehe auch Eintrag „Laute“ im ÖML (Hrsg: FLOTZINGER, Rudolf) Bd.3, Wien 2004, S. 1237.

<sup>31</sup> In SIEBMACHER's Wappenbuch Band 28: Die Wappen des Adels in Salzburg, Steiermark und Tirol, Neustadt an der Aisch 1979 heißt es, Bohr sei „kais. Garderobemeister“ gewesen (S. 280). Als Datum der Erhebung in den Ritterstand wird allerdings der 21.10. 1658 angegeben. In der Aufzählung der männlichen Nachkommen fehlt Andreas. Gab es zur fraglichen Zeit zwei Mitglieder des Hofstaates namens „Georg Bohr“?

<sup>32</sup> KNAUS, Herwig: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637 – 1705), Bd. III (1693 - 1705). In: SCHENK, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 10, Wien 1969, S. 44. Zu SCHENK und seiner Karriere zwischen 1933 und 1945 (sowie danach) siehe u.a. PRIEBERG, Fred K.: Handbuch Deutsche Musiker 1933 - 1945, Kiel 2004.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 54 f.

<sup>34</sup> Siehe KOCZIRZ, Adolf: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. V, Leipzig/Wien 1918, S. 74.

<sup>35</sup> Siehe KOCZIRZ, A.: Eine Gitarrentabulatur des Kaiserlichen Theorbisten Orazio Clementi. In: Mélanges de musicologie, Paris 1933.

- Die „Ausseer Gitarrentabulatur“ (MS A-Wn Ms. Suppl. Mus. 9659).<sup>36</sup>

Was die heute bekannten Manuskripte mit Tabulaturen für die Gitarre anbelangt, bilden die Bestände in der Musikalien-Bibliothek der Familie der **Fürsten Lobkowicz** eindeutig einen Schwerpunkt. Ferner stehen in der Bibliothek Drucke namhafter Komponisten von Gitarrenmusik: **F. Corbetta** (La guitarre Royale – 1670, II KA 49; La guitarre Royal – 1673, X Lb 206), **Robert de Visée** (Premier Livre, II Ka 47) und **Nicolas Derosier** (Op.5: Overture, Courante ..., II Ka 48). In der Sammlung mit Musikinstrumenten wird neben u.a. fünf Lauten auch eine (Barock-)Gitarre verwahrt.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Unter Gitarristen vor allem bekannt durch die Ausgabe von Josef KLIMA, bei der Auszüge in reguläre Notation übertragen worden sind: „Ausgewählte Werke aus der Ausseer Gitarrentabulatur des achtzehnten Jahrhunderts“, Josef Klima. Akad. Dr.- und Verlag-Anst. 1958. Komplette Einspielung des Manuskripts durch Gert HAUSSNER auf einer Laute, Classic Masterworks 2005.

<sup>37</sup> Die Lauten (im Original 2 von Laux Maler, je eine von Magno Tieffenbrucker, Max Unverdorben und Johann Michael Güttler) sind von Jiří ČEPELÁK beschrieben worden: „Lutes in the Lobkowicz collection Nelahozeves castle, Bohemia“. In: Journal of the Lute Society of Amerika, VI. XXXII, 1999, S. 67 ff. ČEPELÁK erwähnt zwar die Gitarre in seinem Aufsatz, hat sie aber nicht weiter beschrieben. Der Lautenbauer Günter Mark hat die Instrumente 2013 kurz in Augenschein nehmen können. Er hat den Eindruck, dass die Gitarre sonst von Matteo Sellas bekannten Instrumenten ähnelt, konnte aber durch die Rosette hindurch keinen Werkstattzettel erkennen.

### **Johann Anton Graf Losy von Losim/nthal (der Jüngere)**

Zu **Johann Anton Graf Losy von Losim/nthal d.J.**, seiner Biografie und Musik, liegen, beginnend mit seiner Erwähnung in der „Historisch-Theoretische(n) und Practische(n) Untersuchung des Instruments der Lauten, Mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben“ von Ernst Gottlieb BARON im Jahre 1727,<sup>38</sup> bereits einige Publikationen vor; u.a. von Emil VOGL.<sup>39</sup> Besonders hervorzuheben ist wegen des Abdrucks wichtiger Quellen in diesem Zusammenhang die Publikation von Adolf KOCZIRZ: *Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720*. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. V, Leipzig/Wien 1918, S. 4 ff.

In jüngerer Zeit sind **Losy** und den ihm zugeschriebenen Kompositionen musikwissenschaftlich wieder mehr Aufmerksamkeit gewidmet worden. So veröffentlichte im Jahre 2004 Ewa BIELINSKA-GALAS „The Compositions of Johann Anton Losy in Lute Tablatures from Krzeszów“.<sup>40</sup> Wolfgang MEYER beschäftigte sich 2007 im Rahmen einer kurzen Abhandlung mit dem Thema „Eine Aria in a-Moll von Comte Logis“.<sup>41</sup> In jenem Jahr fand auch ein Seminar in Prosto di Piuro (Sondrio/Italien), initiiert vom Lautenisten Paul BEIER, mit dem Thema „Johann Anton Losy von Losinthal (c.1645-1721). A musician between Piuro and Prague“ statt. Der Verfasser publizierte im Jahr 2012 Stücke von **Losy** aus dem MS S-Klm21072 mit umfangreichen Hinweisen zur Biografie des Komponisten<sup>42</sup> sowie einen grundlegenden Aufsatz zu **Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz/Hiltz**, nach BARON Diener und musikalisch Vertrauter von **Losy**.<sup>43</sup> U.a. auf diese Publikationen aufbauend erschien 2013 der Beitrag von Grzegorz JOACHIMIAK „A Week in the Blacksmith’s Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650–1721)“.<sup>44</sup>

---

<sup>38</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 (Reprint TREE-Edition 2011)

<sup>39</sup> VOGL, E.: Zur Biographie Losys. In: *Die Musikforschung* 14, 1961, S. 189 ff.; VOGL, E.: Johann Anton Losy. Lutenist of Prague. In: *Journal of the Lute Society of America* 13, 1980, S. 58 ff.

<sup>40</sup> BIELINSKA-GALAS, E.: *The Compositions of Johann Anton Losy in Lute Tablatures from Krzeszów*. In: *Musicology Today*, 2004, Vol. 1, S. 77 ff.

<sup>41</sup> MEYER, W.: *Eine Aria in a-Moll ...*, a.a.O.

<sup>42</sup> TREDER, M.: *Johann Anton Graf Losy von Losymthal (d. J.) (ca. 1645 - 1721). Stücke für die Barocklaute aus dem MS S-Klm21072*. TREE-Edition 2012.

<sup>43</sup> TREDER, M.: *Böhmische Lautenisten des Barock. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge 4. Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz/Hiltz. Musik für die 11-chörige Barocklaute*. In *Lauten-Info* 1/2012 der DLG e.V. Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 8 ff. Siehe inhaltlich dazu weiter unten im Text.

<sup>44</sup> JOACHIMIAK, G.: *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.

Das Phänomen **Losy** in seiner Zeit mit seinen Kompositionen ist allerdings bei Weitem noch nicht in allen Facetten betrachtet und ausgeleuchtet worden. Zurzeit fehlt sogar noch eine kritische Gesamtschau der **Losy** zugeschriebenen Werke mit einheitlicher Zählweise. Seit der Bestandsaufnahmen von Emil VOGL<sup>45</sup> und Tim CRAWFORD<sup>46</sup> ist nicht nur einige Zeit ins Land gegangen: es sind auch weitere Manuskripte bekannt geworden, die **Losy** zugeschriebene Werke enthalten.

Im Überblick: **Losy** (Logi, Logy, Loßy, Loschi etc. von Losim/nthal), Johann Anton (ca. 1645/50 Schloss Štětken, August/September 1721 Prag).<sup>47</sup> BARON spricht in seiner „Untersuchung ...“ von dem „hochberühmte(n) Meister“ (S. 74), der ein „böhmischer Graff“ (S. 73) ist und

„schon die neue Italiänische und Frantzösische Methode dieses Instrument zu tractieren, so glücklich combinirt, daß er nicht allein sehr anmuthig und Cantable ins Gehör, sondern auch Künstlich und Fundamentel componiret hat.“ (S. 74)

Damit spricht BARON **Losy** einen wesentlichen Beitrag bei der stilistischen Weiterentwicklung (hier als Kombination italienischer [= „cantabile“] und französischer [= „rubato/brisée“] Elemente im Rahmen der Komposition und Präsentation) der Lautenmusik zu. Welchen Beitrag **Losy** denn tatsächlich zur Weiterentwicklung der Lautensprache geleistet hat, welche konkreten musikalischen und persönlichen Bezüge nach Italien und Frankreich bestanden, gehört ebenso zu den zahlreichen offenen Fragen wie die, ob er sich als ein „böhmischer“ oder „Prager“ Lautenist verstand, wie ihn KOCZIRZ 1918 unter Bezugnahme auf BARON eingeordnet hatte.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> VOGL, E.: The lute music of Johann Anton Losy. In: Journal of the Lute Society of America 14, 1981, S. 5–58, sowie Thematic Catalogue S. 79

<sup>46</sup> CRAWFORD, T.: New Sources of the Music of Count Losy. In: Journal of the Lute Society of America 15, 1982, S. 52–83.

<sup>47</sup> Siehe VOGL, E.: Zur Biographie ..., a.a.O. und derselbe: Lutenist of Prague..., a.a.O.

<sup>48</sup> Siehe KOCZIRZ, A.: a.a.O., S. 74. KOCZIRZ hatte folgende Differenzierung vorgenommen: A) Wien = Hinterleithner, Freiherr von Radolt, Weichenberger, Jacques de Saint Luc, Frischauff, Graf Questenberg, Bohr von Bohrenfels; B) Graf Logi. Ferner weist KOCZIRZ unter Bezugnahme auf BARON als „Böhmen“ bzw. „Prager“ Schlinsky, Eckstein, Dix aus. Ferner als „Prager“ wird Bleystein erwähnt. In unmittelbarer Beziehung zur Lautenkunst in Prag stehend benennt KOCZIRZ auch Huelse, darauf hinweisend, dass er zuletzt in Nürnberg lebte.

Mitglieder einer Familie **Losy (Lossi/Lossio)** werden historisch mit den Drei Bünden (heutiges Graubünden/Schweiz) in Verbindung gebracht.

Mehrere Brüder **Lossi** bzw. **Lossio** waren Bürger von Poschiavo<sup>49</sup> (südliches Drei Bünden); auch die Verwendung des Vornamens „Antonio“ ist belegt.<sup>50</sup> Aus der Familie **Lossio** wurde mehrfach ein Landesherr (Podestà) in Drei Bünden gestellt (1581, 1593, 1638/39, 1647 und 1653). Dies lässt den Schluss zu, dass zumindest einzelne Personen aus der Familie **Lossio (Losy?)** ökonomisch und politisch in Poschiavo und Drei Bünden etabliert waren.

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>51</sup> Auf zeitgenössischen Abbildungen über das Ereignis des Bergsturzes sind auch Besitzungen und Eigentümer verzeichnet.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Siehe Anmerkung 312 in SCHLEGEL, A./LUEDTKE, J.: Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern, Menziken 2011, S. 420.

<sup>50</sup> Das Staatsarchiv Graubünden stellt Teile seiner Bestände „online“ zur Verfügung. Hieraus zieht Verfasser einen nicht unwesentlichen Teil seiner Informationen zur Familie Lossi. Ein „Antonio Lossi“ ist als Podestà 1638 belegt. Siehe Nachlass Dr. Alexander Pfister (1876 – 1961), Jenatsch-Forscher. Signatur StAGR CB II 1360 d 05, Staatsarchiv Graubünden (online), S. 21.

<sup>51</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.

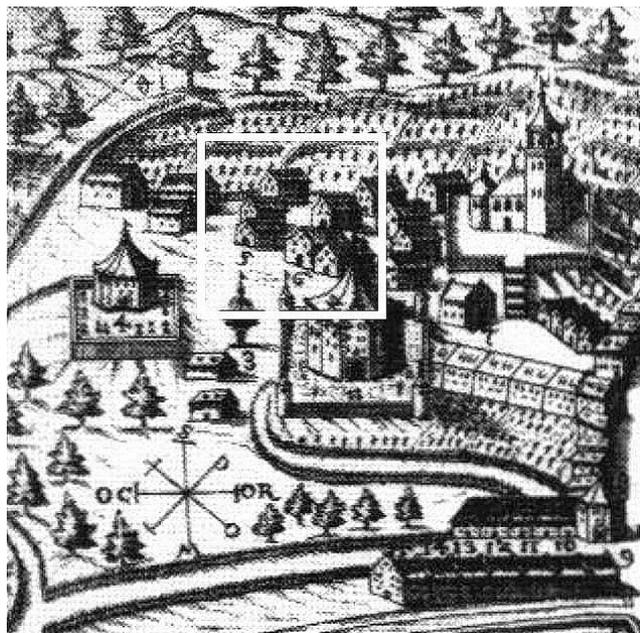
<sup>52</sup> Siehe KAHL, Günther: Plurs: zur Geschichte der Darstellungen des Fleckens vor und nach dem Bergsturz von 1618. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 41 (1984), S. 249 ff.

Als Betroffene ausgewiesen sind auf dem Einblattdruck von **Johann Hardmeyer** (Zürich 1618) auch „H. Thoman Losio hauß“ sowie „H. Augustin Losio hauß“.

**Deß vndergangnen Fläckens**  
**P L B X S** sarnembste Kirchen/  
 Häuser vnd Palläst / mit ziffer  
 angedeutet.

1. S. Johans Kirchen in Scilano gelegen.
2. Der Herren Vicarien Schloß.
3. Der brunnen auff dem plas Scilano.
4. H. Hans Peter Moren lusthaus.
5. H. Thoman Losio hauß.
6. H. Augustin Losio hauß.
7. Deß Ehrwürdigen Herren Anthonij Serra hauß.
8. H. Abraham Drochi Pallast.
9. Deß Chiloneti Wiltz vnd Birghauß.
10. Die Färbi.
11. Der Frau Rachella hauß.
12. Das Spinnhaus.

Auszug der Abbildung bei KAHL, G.: a.a.O., S. 250



Haus 5: Thomas Losio; Haus 6: Augustin Losio. Ausschnitt des Einblattdruckes (Radierung und Drucktext) von Hans Philip Walch, Nürnberg 1619. Abbildung bei KAHL, G.: a.a.O., S. 263.

Auf dieser wie anderen zeitgenössischen Abbildungen wird in Darstellung und Beschreibung u.a. differenziert zwischen „Häusern“ und „Palästen“. Diese Differenzierung kann als Wohlstandsdifferenzierung gelesen werden. Danach waren **Thomas** und **Augustin Losio** entweder im Vergleich zu den Palastbesitzern in Plurs nicht sehr wohlhabend, sie investierten nicht in repräsentative Immobilien oder hatten anderweitig einen repräsentativen Wohnsitz. Anhand der Karten von Plurs vor und nach dem Bergsturz ist jedenfalls nicht erkennbar, dass sie im Ort weitere Immobilien besessen haben.

Bei **Thomas Losio** handelt es sich – wiederum nach heute geltender Auffassung – um den Vater von **Johann Anton Losy d.Ä.** (1600? – 1682).

1618 (Bergsturz bei Plurs) ist allerdings auch der Zeitpunkt, zu dem die „Bündner Wirren“ mit massiven, konfessionell begründeten inneren sowie von außen her initiierten kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Koalitionen Frankreich-Venedig und Spanien-Österreich um die konfessionelle Ausrichtung des Bundes, die Herrschaft und – ökonomisch – die Kontrolle über die Bündner Alpenpässe begannen.

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** dann 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.**<sup>53</sup> wurde 1647 in den „Alten Ritterstand“ des Königreiches Böhmen eingesetzt, 1655 in den Grafenstand, war Deputierter in Böhmen (gehörte damit zur neuen – katholischen - Nomenklatura im Königreich Böhmen) und avancierte bis zum Hofkammerrat (belegt ab 1657),<sup>54</sup> war also Mitglied des kaiserlichen Hofstaates.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Erst 1647 war Losy d.Ä. von Kaiser Ferdinand in den „Alten Ritterstand“ erhoben worden und führte von da an den Namenszusatz „von Losimthal“.

<sup>54</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>55</sup> Siehe dazu die online verfügbare Datenbank des Hofzahlamtes im Rahmen des Projektes: Die Wiener Hofgesellschaft während der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. (1657-1705) unter <http://oesta.gv.at/site/6662/default.aspx>.

Außer **Losy d.Ä.** sind in den Hofunterlagen – soweit bislang aufgearbeitet – noch erwähnt: ein **Johann Carl Losy**, Funktion: Lichtkämmerer (Aufseher über die Beleuchtung) bei Hofe, Sohn eines **Johann Anton von Losy** (vermutlich verstorben 1672),<sup>56</sup> ebenfalls Licht-kämmerer, und ein **Sebastian Losy**, Funktion: Kammerdiener bei Hofe (ab 1658? bis mind. 19.06.1663).<sup>57</sup>

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>58</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>59</sup> Es waren aber nicht nur Kredite,<sup>60</sup> sondern auch direkte Abgaben, die dem Kaiser unmittelbar zu Gute kamen.

So gibt es zu **Johann Anton Losy d.Ä.** einen bemerkenswerten Eintrag im Wiener Hofkammerarchiv aus dem Jahre 1651. Dort heißt es:

„R. fol. 573 Kays. bevell an die deputierte in Böheimb den Herrn Losy und Barthalotti von eingang negst khomenden 1652 Jahrs für das Khay. Cammerdepotat Monathlichen 2000 fl. zu erlegen auch benebens und ausserdenen noch absonderlichen auch die Monathlichen 603 fl. zuer bezahlung des viertel abzugs für die Khays. Hoff musica under aussen und also in beiden Posten zusamben iedes Monath 2603 fl. ins Hoffzahlambt abzuführen (Geschäfttel an Hoffzahlmeister).“<sup>61</sup>

Demnach waren **Losy d.Ä.** und **Barthalotti** ab 1652 verpflichtet, monatlich jeweils 2603 Gulden für die Kasse zur persönlichen Verwendung **Ferdinand III.** zu zahlen, davon 603 Gulden zweckgebunden als Beitrag zur Deckung der Kosten der Kaiserlichen Hofkapelle. Dies ist der bislang früheste bekannte Bezug eines Mitglieds der Familie **Losy** zur Musik: als Finanzier.

<sup>56</sup> Ich bin dem nicht nachgegangen, ob es sich um Losy d.Ä. handelt, für den an dieser Stelle ein falsches Sterbejahr angegeben wird oder ob es sich um ein anderes Mitglied der Familie Losy, ggf. aus der Linie von Augustin L., handelt.

<sup>57</sup> Dieser könnte Neffe von Losy d.Ä. gewesen sein. Siehe dazu VOGL, E.: Lutenist of Prague ..., a.a.O., S. 67 sowie JOACHIMIAK, G.: a.a.O., S. 217 ff.

<sup>58</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, 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.

<sup>59</sup> Siehe KOCZIRZ, A.: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720 ..., a.a.O., S. 75.

<sup>60</sup> Die etwa im Falle der Fugger bekannter Weise nicht zurückgezahlt worden sind.

<sup>61</sup> Zitiert nach NETTL, P.: Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle ..., a.a.O., S. 96.

Bei „**Barthalotti**“ könnte es sich um **Johann Carl** oder **Johann Paul** (Bartolotti, Bartelodi, Bärtelotti, Barthalotti, Bartoloti, Bartolotti, Borteloti, Bortelotti), handeln, beide kaiserlicher Hofhandelsmänner, also ebenfalls Mitglied des Hofstaates, gestorben vor 1688. Aus einer Übersicht über die in den Hofzahlamtsakten genannten Personen und Transaktionen geht hervor, dass **Johann Carl** wie **Johann Paul** beginnend ab 1653 in erheblichem Umfange geschäftlich für den Hof tätig waren.<sup>62</sup> Nicht auszuschließen ist, dass es sich bei **Johann Carl** und **Johann Paul B.** um Mitglieder der - wie auch ein Zweig der **Lossios** - aus Poschiavo stammenden Familie „**Badilatti**“ handelt,<sup>63</sup> also wie die **Losys** (katholische) Migranten aus Drei Bünden.

Nach seiner mit der Promotion abgeschlossenen Studienzeit (1661-68)<sup>64</sup> führte **Losy der Jüngere** (1645/50 - 1721), den Gepflogenheiten in Adelskreisen entsprechend,<sup>65</sup> eine Landesgrenzen überschreitende Reise durch. Diese „Kavaliersreise“ in europäische Hauptstädte und kulturelle Zentren: nach Italien, Frankreich, Belgien und Sachsen.

Wenngleich nicht alle Stationen dieser Reise unmittelbar belegt sind:<sup>66</sup> ein späterer Aufenthalt in Leipzig ist gewiss. So berichtet Johann KUHNAU (1660-1722) über den musikalischen Austausch zwischen **Pantaleon Hebenstreit** (1668 - 1750), **Losy** und ihm im Jahre 1697 in Leipzig:

„Der vornehme und excellente Lautenist, der Graff Logi, stellte sich vor 20.Jahren ohngefahr, und zu der Zeit, als Monsr. Pantalon noch bey uns einen Maitre de Danse agirte, ein Concertgen zwischen ihm, diesen und mir, an. Der Graff liesse sich auf seinem Instrument, wie es ihr Orchestre erfordert, in sehr gelehrten præludieren, und mit einer schönen und galanten Partie, mit aller ersinnlichen delicatesse, hören: Ich that auch, was ich auf meinem Clavicordio vermochte, und war schon damahls mit dem Orchestre in diesem Stücke einerley Meinung, daß ein solches, ob gleich stilles, Instrument zur Probe und guten Expression der Harmonie auf dem Claviere am besten diene. Endlich that Monsr. Pantalon seine Sprünge, und nachdem er uns seinen Schatz von der Music durch præludieren, fantasieren, fugieren und allerhand caprices mit den blossen Schlägeln gewiesen hatte, verbandt er endlich die Tangenten mit Baum-Wolle, und spielte eine Partie.

---

<sup>62</sup> Siehe dazu die Datenbank unter <http://oesta.gv.at/site/6662/default.aspx>.

<sup>63</sup> SEMADENI, F.O.: Vecchie Famiglie poschiavine, 1950. Der Literaturhinweis ist ausgewiesen in der Übersicht zur Familienforschungskartei im Staatsarchiv Graubünden. Hinweis online verfügbar.

<sup>64</sup> Der Darstellung von E. VOGL folgend, handelt es sich bei der Promotion um eine Verherrlichung des Hauses Habsburg. Diese Promotion ist auch insofern von Bedeutung, als sich auf ihrem Titelblatt eine Abbildung von Losy befindet. Das von Karl Skreta (1610 – 1674) gestochene Titelblatt ist u.a. im Aufsatz von E. VOGL abgebildet; VOGL, E.: Lutenist of Prague ..., a.a.O., S. 77.

<sup>65</sup> Kein Phänomen, das auf die Habsburger Lande beschränkt war, wie die Hinweise eingangs auf Reisen junger Adliger aus Schweden belegen. Waren diese Reisen eine Form der Erfahrungssammlung, wie sie in Teilen des zünftig organisierten Handwerks für Gesellen vorgeschrieben waren?

<sup>66</sup> VOGL, E.: Lutenist of Prague ..., a.a.O., S. 58 ff.

Da wurde der Herr Graff gantz ausser sich gesetzt, er führte mich aus seinem Zimmer über den Saal, hörte von weitem zu, und sagte: Ey, was ist das? Ich bin in Italia gewesen, habe alles, was die Musica schönes hat, gehöret, aber dergleichen ist mir nicht zu Ohren gekommen”.<sup>67</sup>

Johann MATTHESON hat über die Wiedergabe von zwei Briefen des Kapellmeisters Gottfried Heinrich STOELTZEL (1690 – 1749) **Losy** auch in seiner „Grundlage einer Ehren-Pforte” verewigt. STOELTZEL notiert, **Losy** in Prag begegnet zu sein. Zu **Losy** wird dabei der hinsichtlich der Adelserhebung (erfolgte schon für den Vater) inhaltlich falsche Eintrag aus dem „Waltherschen Wörterbuche” wiedergegeben,

„dass dieser L o g i vom Kaiser Leopold, wegen seiner großen musikalischen Geschicklichkeit, in den böhmischen Grafen-Stand sey erhoben worden, und An. 1721. gestorben, nachdem er sein Leben auf etliche achtzig Jahr gebracht.”<sup>68</sup>

Im Eintrag zu STÖLTZEL selbst, für den MATTHESON eine kleine Auswahl an Auszügen aus Briefen und sonstigen Aufzeichnungen STÖLTZELs zusammengestellt hat, heißt es:

„So dann reisete ich (Stöltzel, Anm. des Verfassers) über Lintz nach Praag, und hielt mich fast in die drey Jahr daselbst auf. Unter den dasigen Musikliebenden muß billig den Hrn. 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, auch öftters den Freiherrn Hartig<sup>69</sup> auf dem Clavier<sup>70</sup> zu hören.”<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Dieses Ereignis muss zu einem Zeitpunkt stattgefunden haben, als Hebenstreit noch als Tanzmeister in Leipzig firmierte. Dies ist 1697 noch der Fall. Dass – so denn das Zitat überhaupt vollständig und die Aussage korrekt wiedergegeben worden ist – Losy hier nur Italien erwähnt, muss nicht zwangsläufig Reisen auch in andere Länder ausschließen. Denkbar ist auch, dass er seine musikalische Präferenz zum Ausdruck bringt und mit der alleinigen Nennung Italiens auf die dortigen musikalischen Innovationen abhebt.

<sup>68</sup> MATTHESON, Johann: Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740, S. 172.

<sup>69</sup> Ludwig Joseph Hartig (1685 - 1735), ab 1707 Freiherr von H., ab 1719 Graf von H. Diplomat, Landrechtsbeisitzer und kaiserlicher Gouverneur von Böhmen. Er war Leiter der aufgrund einer Petition von vier Prager Bürgern entstandenen „Musikalischen Akademie“, deren Konzerte in Prag im Hause des Freiherren („Zur eisernen Pforte“) durchgeführt wurden. Siehe dazu NETTL, P.: Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft Nr. 5, 1922/23, Seite 159 ff. sowie das Vorwort in 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.

<sup>70</sup> In seinem von eigener Hand entworfenen Lebenslauf, abgedruckt bei MARPURG (MARPURG, Friedrich Wilhelm: Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1754 ff., 1. Bd., 3. Stück), notierte Johann Joachim QUANTZ (1697 - 1773) unter dem Stichwort „Reise nach Prag 1723“: „Weiß spielte die Theorbe, Graun den Violonell, und ich den Hoboe ... Bey diesem Aufenthalt in Prag, hörte ich den Grafen von Hartig, einen großen Meister auf dem Claviere, die Frau von Mestel, eine der geschicktesten Lautenspielerinnen, und den damals bey dem Grafen von Kinsky in Dienst stehenden, berühmten welschen Violonisten, Tartini” (S. 220 f.).

<sup>71</sup> MATTHESON, J.: a.a.O., 1740, S. 345.

1682 trat **Losy d.J.** das Erbe seines Vaters an. **Losy** war zuerst böhmischer Kammerrat, dann kaiserlicher Kämmerer, zuletzt Geheimer Rat, d.h.: formal fest eingebunden in den Hofstaat; präsent ebenso in Prag (mit Wohnsitz) wie auf seinen anderen Besitzungen.<sup>72</sup> Ob er auch politischen Einfluss besaß (oder überhaupt angestrebt hat), ist bislang nicht mehr als eine Frage. Er hat ganz offenkundig über ausreichend nicht der Existenzsicherung oder zu Erfüllung seiner formalen Verpflichtungen dienende Zeit verfügt, um sich seinen aktiven und passiven musischen Ambitionen widmen zu können. Dass dies obsessiv erfolgte, wird allerdings nur für seinen letzten Lebensabschnitt berichtet.<sup>73</sup>

**Losy** war zweimal verheiratet, in erster Ehe mit **Sophia Polixena von Großegg** (verstorben 1696), in zweiter Ehe (1698) mit **Francisca Claudia Gräfin Strassoldo di Sopra** (1678 – 1755). Das Ehepaar hatte zwei Kinder: **Maria Anna**, 1705 die im Alter von zwei Jahren verstarb, und den bereits genannten musisch ambitionierten **Adam Philipp** (1705 – 1781), der ohne Nachkommen blieb.<sup>74</sup>

Zahlreiche Kompositionen aus der Feder von **Losy** (oder ihm zugeschrieben) sind in diversen Manuskripten enthalten: kaum ein in den österreichischen Habsburger Landen entstandenes zeitgenössisches Manuskript ohne zumindest ein Stück von ihm bzw. eines, das ihm zugeschrieben wird.<sup>75</sup>

**Losy** scheint so populär gewesen zu sein, dass möglicher Weise die Kompositionen anderer durch Hinzufügung seines Namens „veredelt“ worden sind.

Zur Frage der musikalischen, lautenbezogenen Aus- oder Weiterbildung gibt es in der BARONSchen „Untersuchung ...“ einen - wenn auch indifferenten - Hinweis.

„**Achatius Casimirus Hulse** ist Cammer-Diener bey hochgedachten Graffen **Logi** gewesen, hat aber nach der Zeit in Nürnberg gelebet. Weil er nun was rechtes bey ihm profitirt, hat ihm dieser Herr so hoch gehalten, daß er ihn, so oft er durch Nürnberg gereiset, zu sich holen lassen und beschencket“.<sup>76</sup>

Zur Frage, wer von beiden was (musikalisch?) von wem profitierte, gibt es sehr unterschiedliche Auffassungen und Deutungen.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Siehe KOCZIRZ, Adolf: Böhmisches Lauteninstrument um 1720. In: Alt-Prager Almanach, Prag 1926, S. 91.

<sup>73</sup> Siehe den Bericht von STÖLTZEL bei MATTHESON, J.: Grundlage ..., a.a.O., S. 172 sowie den Eintrag zu Losy selbst bei MATTHESON (S. 171f.).

<sup>74</sup> Adam Philipp war u.a. Generalhofbaudirektor und mit der Aufsicht über die Maler- und Bildhauer-Akademie betraut. Unter Kaisern Maria Theresia hatte er von 1746–61 das Amt des Cavaliere della Musica (Hof- und Kammermusikdirektors) inne.

<sup>75</sup> Es liegen vor: VOGL, E.: The lute music of Johann Anton Losy, a.a.O., sowie Thematic Catalogue S. 79 und CRAWFORD, T.: New Sources of the Music of Count Losy. In: Journal of the Lute Society of America 15, 1982, S. 52 ff. Ein kritisches Werkverzeichnis mit einheitlicher Zählweise steht noch aus. Die Arbeiten daran hat F.-P. GOY aufgenommen.

<sup>76</sup> BARON, E.G.: a.a.O., S. 75.

<sup>77</sup> Siehe ausführlich TREDER, M.: Böhmisches Lauteninstrument des Barock. Lauteninstrumente in den österreichischen Habsburger Landen. Folge 4. Achatius/Achaz Casimir Hulse/Hültz/Hiltz ..., a.a.O.

**Achatius Casimir Huelse** (1658 Nürnberg – 1723 Nürnberg), Sohn des Nürnberger Geigen- und Lautenmachers **Paul Casimir Hiltz** (zwischen 1618 und 1625 [1636 erste Erwähnung] - nach 1664 und vor 1708),<sup>78</sup> dessen musikalische Bildung so gut gewesen sein muss, dass er von 1703 an Organist und Direktor des Musikchors auf der Frauenkirche in Nürnberg, wird vor 1688 - dem Jahr seiner Hochzeit und Rückkehr nach Nürnberg, bei **Losy** tätig gewesen sein. Eine musikalische Primärausbildung kann daher nicht in Betracht gezogen werden.

Dass **Huelse** für die Laute komponierte, hält BARON fest und nimmt dabei auch noch eine Charakterisierung vor: „suchte sein meistes Vergnügen darinnen in der composition allerhand affecten zu exprimiren, darinnen er auch so glücklich war, daß er alle Frantzosen in diesem Stück übertroffen ...“<sup>79</sup>

Leider sind bislang weder ein Autograf noch sonst von **Losy** vorgenommene Legitimationen bekannt, die seine Autorenschaft bei ihm zugeschriebenen Stücken zweifelsfrei bestätigen könnten.<sup>80</sup> Eine Vielzahl an Manuskripten enthält **Losy** zugeschriebene Stücke, die nicht in Partiten angeordnet sind.

Es gibt aber auch Manuskripte, in denen sich (mögliche) Original- oder Pasticcio-Partiten finden lassen: A-Wn18761, A-Wös120, D-Bsa4060, PL-Kj40620, PL-Kj40633, PL-Wu2006, S-Klm 21072, US-R Ms. Vault M.2/D.172 (My Lord Danby's Lute Book= MS US-Danby).<sup>81</sup> Ob **Losy** seine Lauten-Kompositionen primär von vornherein als Partiten anlegte oder als Einzelstücke, die dann ggf. von ihm oder anderen unter Hinzufügung auch der Kompositionen anderer zu Partiten zusammengestellt wurden, ist auf Basis der Datenlage nicht definitiv zu klären.

---

<sup>78</sup> Siehe MARTIUS, Klaus: Vermehrte Nachrichten von Nürnberger Lauten- und Geigenmachern. In: Musik in Bayern Heft 38. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., Redaktion: Horst Leuchtmann, Tutzing 1989, S. 75 ff.

<sup>79</sup> Ebenda. Ich lese diese Charakterisierung so, dass Huelse ein Meister der Verzierung und Interpretation war. Bislang sind von Huelse lediglich wenige Lauten-Kompositionen bekannt. Für die 11-chörige Barocklaute in Stimmung C#-D-E-F#-G-A-d-f#-a-d'-f# im Manuskript AU-LHD 243 sind zu finden: „Gigue A.C. Hultz“, „Gavotte A.C. H(ultz)“ und „Sarabande de Mons A.C. Hültz“. Zwischen der Gigue und der Gavotte liegen noch zwei „Double“, die sich auf die Gigue beziehen. Zwischen der Gavotte und der Sarabande liegen: „La Double“, „Gigue“, „La Double“, „Ayr“, „Sonata“, „Aria der Bettelmann genandt“, „la Double“, ein Stück ohne Titel sowie drei darauf bezogene „Double“. Ob diese Stücke ebenfalls - oder auch nicht - von Huelse stammen, ist nicht festzumachen: es fehlt ein expliziter Hinweis auf den Komponisten. Ein „Double“ gibt es jeweils auch zu anderen Stücken in diesem Manuskript. Diese können Ausführungen sein, die der Schreiber für sich, einen Auftraggeber, möglicher Weise auch einen Schüler notiert hat. In der Beilage wiedergegeben sind die drei Stücke, die einen Zusammenhang zu Huelse im Titel herstellen. Ferner sind aufgenommen die dazu jeweils notierten „Double“, auch wenn es überaus fraglich ist, sie Huelse als Komponisten zuzuordnen zu können. Ich gehe davon aus, dass die Stücke von vornherein für die angegebene Stimmung komponiert worden sind: sie liegen bei der „klassischen“ d-moll-Stimmung der Spielchöre nicht in der Hand.

<sup>80</sup> Hinzu kommt das an dieser Stelle nicht weiter zu vertiefende generelle Problem, dass im Gegensatz zu heutiger Rechtsauffassung ein Urheberrecht vielfach nur auf gedruckte Fassungen und dabei dann reduziert auf den Druck an sich und den Vertrieb bezogen.

<sup>81</sup> Siehe dazu auch die Hinweise von Verfasser in TREDER. M.: Johann Anton Graf Losy von Losymthal (d.J.) ..., a.a.O. Eine vertiefende Publikation zu den Partiten ist in Vorbereitung.

Hervorzuheben ist, dass es auch zwei Lautenkonzertere mit Bezug zu **Losy** gibt. Diese sind vermutlich nach dem Muster von **F.I. Hinterleitner** und (**Jacques-Alexandre**) **St.Luc** (1663 - ?)<sup>82</sup> mit einem Lautenpart und der Verstärkung der Außenstimmen konstruiert.<sup>83</sup> Abgesehen von Konkordanzen einiger Stücke beim Lautenpart ist nur die Violinstimmen erhalten (MS A-Wn1813). Die Partita in d-moll („Seconde Partie“) besteht aus „1. Entree de Monsieur Le Comte Logsi“, „2. Sarabande“, „3. Treza“ und „4. Menuet“. Konkordanzen gibt es allein für das „Entree ...“ (A-KR77/f. 40v; A-KR79/f. 66v; D-FSchneider13/257; SK-Le/302). Eine „Trez(z)a“ gehört nicht zu den im sonstigen Œuvre von **Losy** zu findenden Tanzformen. Die Partita in F-Dur („Troisieme Partie“) besteht aus „1. Gavotte“ (LosyV Nr.74), „2. Menuet“, „3. Sarabande de Bithner“, „4. Menuet“ und „5. Gigue Angloise“. Für die Gavotte gibt es Konkordanzen: A-KlmVogl/f. 19r; CZ-NrlkKk77/102 (Gitarre); CZ-NrlkLb209/f. 12v (Gitarre); D-B40149/f. 68r; PL-Wn396/f. 122v (#133). Die Gigue – mit zahlreichen Konkordanzen – stammt von **Jacques Gaultier [d’Angleterre]** (ca. 1600 - 1652) Für die dem Titel nach **Jacob Büttner/Jacques Bittner/Giacomo Bittnero**<sup>84</sup> zuzuordnende Sarabande (tatsächlich eine Gavotte) sind bislang keine Konkordanzen bekannt. Bei der Partita in F-Dur handelt es sich gewiss um ein Pasticcio.

---

<sup>82</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>83</sup> Erläuterung: der Lautenpart ist umfasst als Kern im Wesentlichen die Außenstimmen. Siehe ausführlicher bei TREDER, M.: Ferdinand Ignaz Hinterleitner (1659 - 1710). 5 Partiten aus dem Manuskript S-Klm21072. Übertragen und mit einem Vorwort versehen. TREE-Edition.

<sup>84</sup> Siehe dazu meine Bittner-Triologie in der Literaturliste.

**Losy** wurde von **Phillip Franz Le Sage de Richee** in dessen „Cabinett der Lauten – 1695“ durch ausdrückliche Aufnahme einer „*Courante*“ hervorgehoben – sonst enthält der Druck nur Stücke von **de Richee**, dessen Identität nach wie vor nicht geklärt ist.<sup>85</sup>

Durch **Sylvius Leopold Weiss** (1687 - 1750) erfuhr **Losy** posthum eine musikalische Würdigung: „*Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy, arrivée 1721*“.<sup>86</sup>

Ob **Losy** neben der Geige und seinem (vermutlichen) Hauptinstrument, der 11-chörigen Laute (in d-moll-Stimmung), auch Gitarre spielte und für dieses Instrument komponierte, ist nicht unumstritten.<sup>87</sup> Allerdings: das für seine Mutter komponierte Tombeau („*Tombau*<sup>88</sup> *sur la mort de Madame la contesse de Logi faite par Monsieur le Conte Antonio sons fils*“; MS CZ-Nlobkowicz(XIb) 209, S. 68) ist nur als Fassung für Gitarre bekannt.

Seit Ansiedlung der Familie **Losy** im Königreich Böhmen sind enge finanzielle wie persönliche Beziehungen zum kaiserlichen Hofe in Wien belegt. Ebenso belegt ist, dass Mitglieder der Familie **Losy** sich an der materiellen und ideellen Förderung von Musik und der musikalischen Praxis betätigten und selber Instrumente spielten.

---

<sup>85</sup> Siehe FLOTZINGER, Rudolf (Hrsg.): Österreichisches Musiklexikon (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 fremdes, ausser einer einigen Courante des unvergleichlichen Graff Logi, welcher iesziger 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 es für erwägenswert, dass „P.F.L.d.R.“ ebenso eine fiktive Person sein könnte, wie dies Jacob Bittner/Büttner/Bittnero der Fall 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 / 82v; B-Bc5616 / 21v; D-LEm6-24 / 45v; F-Pn6212 / 74v; F-PnVm7-48 / 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 („Geehrter 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>86</sup> In: GB-Lbl30387, f. 1r.

<sup>87</sup> Siehe dazu die Ausführungen bei VOGL, E.: *The lute music ...*, a.a.O., S. 7 ff. sowie CRAWFORD, T.: a.a.O., S. 56 f.

<sup>88</sup> Schreibweise gemäß Original.

## Zur Übertragung aus dem MS CZ-NlobkowiczKk77

Aus den Beständen in der Bibliothek der Familie **Lobkowicz** es in der Vergangenheit eine Reihe von Auswahlübertragungen für die 6-chörige (klassische) Gitarre (in Stimmung E – A – D – g – h – e') gegeben. Zu nennen sind beispielsweise:

Joseph ZUTH: Graf Logi. Ausgewählte Gitarrestücke, Wien 1919

Fritz JÖDE: Suite in a-Moll : für die fünfsaitige Gitarre. Losy, Jan Antonín. - [Partitur]. - Wolfenbüttel [um 1922]

Karl SCHEIT: Partita A-moll, Wien 1952

Jaroslav POHANKA: Jan Antonin Losy, Pieces de Guitarre. Musica Antiqua Bohemica 38, Prag 1958/1965/1976/1998 (mit Rekonstruktionen)

K. SCHEIT: Partita C-Dur, Wien 1971

K. SCHEIT: Ausgewählte leichte Stücke, Wien 1971

Stephan URBAN: Jan Antonin Losy. I. Suita pro Kytaru, Prag (?)

Gerd-Michael DAUSEND: Johann Anton Logy. Partita a-moll. Kommentierte Ausgabe, Frankfurt 2002

Pavel STEIDL: Dvě suity. Jan Antonín Losy z Losimthalu (hrabě). Edition Bärenreiter 2003

Das MS CZ-NlobkowiczKk77 besteht in der mir vorliegenden Fassung (eine unvollständige Mikrofilmkopie, Ergänzungen aus einer alten Papierkopie) aus 3 Abschnitten (die ersten beiden in einer (A), der letzte in einer zweiten Hand (B) geschrieben) mit Tabulaturen für die fünfchörige Gitarre in der Regelstimmung Aa (aa) – Dd – gg – hh - e'(e').<sup>89</sup> Der erste Abschnitt enthält 29 Kompositionen ohne Namens- oder sonstige Zusätze, von denen ausgehend auf den Komponisten geschlossen werden könnte. Der zweite Abschnitt, beginnend auf S. 60, wird eingeleitet durch die Notiz: „*Pieces Composée Par le Comte Logis*“. Bis zur Seite 151 folgen dann 44 Kompositionen. Der dritte Teil (Hand B) umfasst 10 Kompositionen für Barockgitarre.<sup>90</sup>

Der genannte Zwischentitel „*Pieces Composée Par le Comte Logis*“ lässt annehmen, dass die nachfolgenden Kompositionen von **Losy** stammen, was aber nicht per se ausschließen muss, die Kompositionen in Teil I und Teil III ebenfalls **Losy** zuordnen zu können.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Siehe zur Frage der Stimmung weiter unten im Text.

<sup>90</sup> Klärung dieser Differenzen wird nur durch Einsichtnahme in das Original zu klären sein.

<sup>91</sup> Es kursieren Kopien des Manuskripts, in denen der Zwischentitel den Tabulaturen insgesamt vorangestellt ist.

Konkordanzen in Fassung für Laute sind bislang nur für wenige Stücke bekannt:<sup>92</sup>

Teil I: ./ (= keine)

Teil II

.....

Menuette, S. 74. a-moll. Konkordanzen: PL-Wn396/f. 258v (#261), A-ETgoëssVI/f. 10r, A-GÖ2/f. 93v, D-B40627/f. 3v, PL-Kj40633/f. 8r, PL-Wu2008/15, PL-Wu2009/16

.....

Courante, S. 80. a-moll. Konkordanzen:

Courant du V.Gaultier (V.Gaultier oder D.Gaultier, CLFVGa Nr. 36 - CLFDGa N°91), A-GÖ2/f. 79v, A-ETgoëssV/f. 9v, A-ETgoëssVI/f. 11v, A-Wgm7763-92/f. 28v, A-Wn17706/f. 10v, B-Bc5616/f. 31v (h moll), B-Br276/f. 22v, B-Br1037/f. 3v, CZ-PuKk77/160, CZ-PuKk84/f. 6v, D-FSchneider13/14, F-B279152/38, F-B279153/16, F-Pn823/f. 89v, F-Pn6212/f. 67v, F-Pn6214/f. 50v, F-PnVm7-370/f. 23v, F-PnVmb-7/30, GB-Ob617/36, PL-Kj40593 36, La Rhetorique de Dieux (Gaultier)/232, S-Ssmf1/f. 2v

.....

Menuette, S. 98. g-moll. Konkordanzen:

A-KR77/f. 41v, D-B40149/32, D-B40627/f. 37v, D-B40627/f. 45v

.....

Gavotte, S. 102. F-Dur. Konkordanzen :

PL-Wn396/f. 122v #133, A-KlmVogl/f. 19r, A-Wn1813/f. 1v (3) (Violine), CZ-PuLb209/f. 12v (Gitarre), D-B40149/f. 68r, PL-Wn396/f. 146v (#160)

.....

Gauotte, f. 116/117. Konkordanzen:

S-Klm21068/f. 10r, PL-Wn396/f. 267v, PL-Wu2008/f. 18, PL-Wu2009/20, Tasteninstrument: S-Skma, f. 54

.....

Aria, S. 140, a-moll.<sup>93</sup> Konkordanzen:

CZ-PnmE36/208, PL-Kj40633/f. 20r, PL-Wu2010/82

Teil III

.....

Men., S. 156, a-moll. Konkordanzen:

D-Witt/f. 15v, A-ETgoëssIV/f. 46r

<sup>92</sup> Auch in diesem Falle hat wieder die Online-Konkordanzliste von Peter STEUR gute Dienste geleistet: [mss.slweiss.de](http://mss.slweiss.de)

<sup>93</sup> Hinweis: Das Muster der absteigenden Basslinie der Aria auf S. 140/141 findet sich auch bei den Gavotten S. 102 und S. 116.

.....

Courant, S. 160. a-moll. Konkordanzen:

Courant du V.Gaultier = „La champre“ (V. Gaultier oder D. Gaultier, CLFVGa N°36 - CLFDGa N°91), A-GÖ2/f. 79v, A-ETgoëssV/f. 9v, A-ETgoëssVI/f. 11v, A-Wgm7763-92/f. 28v, A-Wn17706/f. 10v, B-Bc5616/f. 31v (h moll), B-Br276/f. 22v, B-Br1037/f. 3v, CZ-PuKk77/80, CZ-PuKk84/f. 6v, D-FSchneider13/14, F-B279152/38, F-B279153/16, F-Pn823/f. 89v, F-Pn6212/f. 67v, F-Pn6214/f. 50v, F-PnVm7-370/f. 23v, F-PnVmb-7/30, GB-Ob617/36, PL-Kj40593/36, La Rhetorique de Dieux (Denis Gaultier)/232, S-Ssmf1/f. 2v

.....

Menue, S. 164. a-moll. Konkordanz:

PL-Kj40633, f. 25r.

Dass grundsätzlich Vorsicht angesagt ist bei der Zuschreibung von Stücken, liegt auf der Hand. Selbst dort, wo in Manuskripten Namen zu Stücken auftauchen, die auf eine Komponistin/einen Komponisten hinweisen, muss dies noch lange nicht der eindeutige Beleg der Autorenschaft sein: durchaus denkbar, dass eine Komposition durch die Ausweisung eines bekannten Namens, wie etwa im Falle von Johan Anton Graf **Losy**, einfach nur „veredelt“ werden sollte.<sup>94</sup>

Die bislang für die Courant S. 160 in Teil III gefundenen Konkordanzen mit dem Bezug zu **Denis** oder **V. Gautier** legen nahe, dass die Stücke in Teil III nicht a priori **Losy** zugeschrieben werden können: der Zusammenhang zur Courante S. 80/81 in Teil II (= „*Pieces Composée ...*“) liegt offenkundig im Ohr.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Zu den mit dieser Erwägung verbundenen grundsätzlichen Fragen von Zuschreibungen siehe TREDER, M.: Spurensuche. Der Fall Pasch. Wer, bitte, ist eigentlich Pasch? In: „Schriftenreihe Laute und Musik“, a.a.O., 2013, [www.laute-und-musik.de](http://www.laute-und-musik.de).

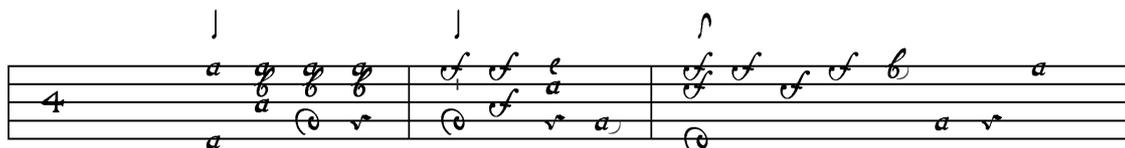
<sup>95</sup> Der musikalische Zusammenhang zwischen der Sarabande S. 52/53 in Teil I und der Sarabande S. 162/163 in Teil II ist ebenfalls offenkundig.

Um die Stücke des Manuskripts zu spielen, ist der Einsatz zweier Instrumente unterschiedlicher Stimmung sinnvoll. Bei der Gauotte (S. 116/117) sowie bei der Aria (S. 140/141) ist die ablaufende „Bass-“ Linie nur sinnvoll gewährleistet bei einer Stimmung aa/d(D)d/gg/hh/e'(+'e'):

### Gauotte



### Aria



Bei Stücken in C-Dur, wie z.B. Menuet (S. 120), bei denen der Akkord durchgeschlagen wird, macht hingegen die Stimmung Aa/d(D)d/gg/hh/e'(+'e') Sinn:

### Menuet



Während der überwiegende Teil der Stücke im Manuskript gut leserlich und für die Umsetzung nachvollziehbar notiert worden ist, gibt es bei einer Reihe von Stücken Interpretationsbedarf in unterschiedlichem Ausmaß. Dort, wo das Gemeinte noch relativ gut zu rekonstruieren ist, habe ich modifiziert, ergänzt, angepasst und in den Tabulaturen entsprechende Hinweise ausgebracht.

Bei den Stücken „Allemande“ (S. 14/15), „Gigue“ (S.70/71), „Menuet“(S. 125), „Partie“ (S. 128/129), „Gauotta“ (S. 130/131), „Courante“ (S. 132/133) und „Sarabande“ (S. 134/135) wurde wegen des fragmentarischen Charakters des Vorgefundenen auf einen Rekonstruktionsversuch verzichtet und im Tabulaturteil lediglich die Inzipits aufgenommen. Bei diesen Stücken fragmentarischen Charakters stellt sich - wie auch bei vergleichbaren Befunden in anderen Manuskripten - die Frage, wie auf Basis solcher Vorlagen – wenn überhaupt - musiziert wurde und wie es zu solchen Tabulaturen kam. Wurde hier ggf. Gehörtes aus dem Gedächtnis notiert?<sup>96</sup> Waren die rudimentären „Notizen“ dann beim Spielen nur Gedächtnisstützen, nützlich nur für denjenigen, der sie sich gefertigt hatte?

Durch entsprechende Hinweise zu den Satzbezeichnungen sind nur zwei Partiten explizit ausgewiesen. Es handelt sich dabei um eine *Partita in a-moll* [„Partie Allemanda“ (S. 144/145), „Menuet“ (S. 146/147), „Sarabande“ (S. 148/149), „Gigue“ (S. 150/151) - Fin de Partie] sowie eine aufgrund des fragmentarischen Charakters des Vorgefundenen nicht rekonstruierte *Partita in A-Dur* [„Partie entiere Aria“ (S. 128/129), „Gauotta“ (S. 130/131), „Courante“ (S. 132/133) und „Sarabande“ (S. 134/135)]. Beide stehen in Teil II des Manuskripts (Hand A).

Unter dem Gesichtspunkt des Aufbaus einer Partita (beginnend mit einer Allemande oder einem voran gestellten Prelude) und folgenden Stücken in gleicher Tonart (ggf. auch bei einzelnen Sätzen in der Paralleltonart) lassen sich weitere Partiten – auch fragmentarischen Charakters – identifizieren:

- Partita in g-moll: „Allemande“(S. 4/5), „Aria adagio“ (S. 6/7), „Menuett“ (S. 8/9), „Sarabande“ (S. 10/11), „Gigue“ (S. 12/13).
- Partita in G-Dur: „Allemande“ (S. 14/15), „Sarabande“ (S. 16/17), „Menuet“ (S. 18/19), „Courante“ (S. 20/21), „Gigue“ (S. 22/23).
- Partita in C-Dur: „Allemande“ (S. 24/25), „Courante“ (S. 26/27), „Gavotte“ (S. 28), „Menuet“ (S. 30/31)
- Partita in a-moll: „Allemande“ (S. 50/51), „Sarabande“ (S. 52/53), „Gavotte“ (S. 54), „Double“ (S. 56/57), „Sarabande“ (S. 58/59).
- Partita in a-moll: „Prelude“ (S. 90/91), „Aria“ (S. 92/93), „Aria“ (S. 94/95), „Gauotte“ (S. 96/97), „Menuet“ (S. 98/99), „Ballett“ (S. 100/101).

---

<sup>96</sup> Ein solcher Fall dürfte bei einigen Einträgen vorliegen, die Maria Maximiliana von Goëss (1732 - 1758) vermutlich eigenhändig in ihrem „musikalischen Poesiealbum“ (MS Goëss-Hueber, TREE-Edition) vorgenommen hat.

Ob diese aufeinanderfolgenden Stücke in einer Tonart von den Nutzern des Manuskripts auch als „Partiten“ angesehen und in Reihenfolge wie vorgefunden gespielt wurden, ist aus dem Material heraus nicht erkennbar. Es ist durchaus möglich, dass Stücke – weil ein Umstimmen bei Tonartwechsel wie bei der Laute nicht erforderlich ist – auch in anderer Reihenfolge als notiert aus dem Manuskript gespielt wurden, vielleicht sogar nicht einmal unter Berücksichtigung der Stimmung für den 5. Chor (Aa; aa).

### Literaturliste:

- ADLER, Guido: Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I., Bd. 1 (Kirchenwerke), Wien 1892
- ARNSCHWANGER, Johann Christoph (1625 - 1696): Heilige Palmen, und christliche Psalmen, das ist Unterschiedliche neue geistliche Lieder und Gesänge ...", Nürnberg 1680
- AUSTERN, Linda Phyllis / NARODITSKAYA, Inna: Music of the Sirens, Indiana University Press 2006
- 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 (Reprint TREE-Edition 2011)
- BEHREND, Siegfried: Six pieces for guitar. Jan Antonín Losy, (?) 1967
- BIELINSKA-GALAS, E.: „The Compositions of Johann Anton Losy in Lute Tablatures from Krzeszów. In: Musicology Today, 2004, Vol. 1, S. 77ff.
- ČEPELÁK, Jiří: Lutes in the Lobkowitz collection Nelahozeves castle, Bohemia. In: Journal of the Lute Society of Amerika, VI. XXXII, 1999, S. 67 ff.
- CRAWFORD, Tim: New Sources of the Music of Count Losy. In: Journal of the Lute Society of America 15, 1982, S. 52–83
- Datenbank des Hofzahlamtes im Rahmen des Projektes: Die Wiener Hofgesellschaft während der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. (1657-1705) unter <http://oesta.gv.at/site/6662/default.aspx>.
- DAUSEND, Gerd-Michael: Johann Anton Logy. Partita a-moll. Kommentierte Ausgabe, Frankfurt 2002
- DELAIR, Denis: Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin, Paris 1690
- FLEURY, Nicolas: Methode pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse-continuë, Paris (Robert Ballard) 1660
- FLOTZINGER, Rudolf (Hrsg.): Österreichisches Musiklexikon (ÖML) Bd. 1 – 5, Wien 2002 – 2006
- FUHRMANN, Martin Heinrich: Musicalischer Trichter, Franckfurth an der Spree 1706. Mikro-Verfilmung verfügbar in der Hochschule für Musik und Theater in Hannover
- GATHY, August et al. (Redaktion): Musikalisches Conversations=Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik=Wissenschaft für die Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Leipzig, Hamburg und Itzehoe 1835
- GORCE, Jérôme de la (Hrsg.): Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully – l'oeuvre de Lully. Etudes des sources. Hommage a Lionel Sawkins. Olms, Hildesheim 1999
- GOTTSCHED, Johan Christoph: Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig 1760
- GOY, François-Pierre: MS D-B40600. In: MEYER, Christian et al. (Hrsg.): a.a.O., Bd. II, 1999, S. 52
- HILSCHER, Elisabeth: Mit Leier und Schwert: die Habsburger und die Musik. Graz et al. 2000
- JABLONSKIE, Johann Theodor: Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften ..., Königsberg und Leipzig 1767, 2 Bände
- JOACHIMIAK, G.: 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.

- JÖDE, Fritz: Suite in a-Moll : für die fünfsaitige Gitarre. Losy, Jan Antonín. - [Partitur]. - Wolfenbüttel [um 1922]
- KAHL, Günther: Plurs: zur Geschichte der Darstellungen des Fleckens vor und nach dem Bergsturz von 1618. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 41 (1984)
- KLIMA, Josef: Ausgewählte Werke aus der Ausseer Gitarretabulatur des achtzehnten Jahrhunderts, Akad. Druck- und Verlag-Anstalt 1958
- KNAUS, Herwig: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637 – 1705), Bd. III (1693 - 1705). In: SCHENK, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 10, Wien 1969
- KOCH, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802
- KOCZIRZ, Adolf: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. V, Leipzig/Wien 1918, S. 4 ff.
- KOCZIRZ, A.: Böhmisches Lautenkunst um 1720. In: Alt-Prager Almanach, Prag 1926, S. 88 ff.
- KOCZIRZ, A.: Eine Gitarrentabulatur des Kaiserlichen Theorbisten Orazio Clementi. In: *Mélanges de musicologie*, Paris 1933
- KUHL, Sonja: Die Blockflöte ist nicht zum Piepen. Im Barock war sie das Nonplusultra, heute hat sie es schwer. In: Westdeutsche Zeitung, 19.11.2010
- LUTZ, Markus: Graf von Questenberg. Theorbist in Caldaras Oper Euristeo. In: Die Laute IX.-X. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft e.V., hrsg. von Peter KIRÁLY, Frankfurt am Main 2011, S. 131 ff.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm: Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1754 ff.
- MARTIUS, Klaus: Vermehrte Nachrichten von Nürnberger Lauten- und Geigenmachern. In: Musik in Bayern Heft 38. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., Redaktion: Horst Leuchtmann, Tutzing 1989, S. 75 ff.
- MATTHESON, Johann: Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim et al. 1993)
- MATTHESON, J.: *Critica Musica ...*, Zweyter Band der Grundrichtigen Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils guten, theils bösen, Meynungen ... , Hamburg 1725
- MATTHESON, J.: Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740
- MEYER, Christian (Herausgeber in Zusammenarbeit mit Tim CRAWFORD, François-Pierre GOY, Peter KIRÁLY, Monique ROLLIN): *CATALOGUE DES SOURCES MANUSCRITES EN TABLATURE*. Luth et théorbe. c.1500 - c.1800. Catalogue descriptif, Bd. 1 – 3.2, Baden-Baden et a. 1991 – 1999
- MEYER, Wolfgang: Eine Aria in a-Moll von Comte Logis. In: *Lauten-Info* 3/2007. Redaktion: Joachim Lüdtke, S. 7 ff.
- MONNO, Johannes: Die Barockgitarre, TREE-Edition 1995
- NEEMANN, Hans: Die Lautenistenfamilie Weiß. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jhg. 4, Heft 2, 1939, S. 157 ff.
- NETTL, Paul: Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* Nr. 5, 1922/23, Seite 159 ff.
- NETTL, P.: Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1636 - 1680, Teil I. In: *Studien zur Musikwissenschaft (StMw)* 16, Wien 1929, S. 70ff.
- POHANKA, Jaroslav: Jan Antonin Losy, Pieces de Guitarre. *Musica Antiqua Bohemica*, Vol. 38, Prag 1958

PRAETORIUS, Michael: Syntagma musicum, Bd. 2, De Organographis, Wolfenbüttel 1619, S. 53 (Facsimile Kassel et al. 1958)

PRIEBERG, Fred K: Handbuch Deutsche Musiker 1933 - 1945, Kiel 2004

SCHEIT, Karl: Graf Losy. Partita A-moll, Wien 1952

SCHEIT, K.: Graf Losy. Partita C-Dur, Wien 1971

SCHILLING, Gustav (Redaktion): Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst, 6 Bände, Stuttgart 1835/1838

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

STEUR, Peter: Online-Konkordanzlisten. [Http://mss.slweiss.de](http://mss.slweiss.de)

TREDER, Michael (Hrsg.) unter Mitarbeit von GOY, François-Pierre: Jacques Bittner (Jakob Büttner). Pièces de Lut. Composeës par M: Jacque Bittner. Dedieës a Monsieur Piere Pedroni de Treÿenfels. 1702 (1682), TREE-Edition 2009

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

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

TREDER, M. (Hamburg) in Zusammenarbeit mit Bernd HAEGEMANN (Brüssel), Peter STEUR (Moncalieri - Provinz Torino) und François-Pierre GOY (Paris): „Pièces de Lut“ von BÜTTNER/BITTNER/BITTNERO: Konkordanzen in Barocklautenmanuskripten des 17. und 18. Jahrhunderts. Erscheint in: Die Laute, Jahrbuch der DLG e.V., hrsg. von Peter KIRÁLY

TREDER, M./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.

TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten des Barock. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge 4. Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz/Hiltz. Musik für die 11-chörige Barocklaute. In Lauten-Info 1/2012 der DLG e.V. Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 8 ff.

TREDER, M.: Johann Anton Graf Losy von Losymthal (d.J.) (ca. 1645 – 1721). Stück für die Barocklaute aus dem MS S-Klm21072. TREE-Edition 2012

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, [www.laute-und-musik.de](http://www.laute-und-musik.de), 2013

TREDER, M.: Auf Spurensuche. Der Fall Pasch - Wer, bitte, ist eigentlich „Pasch“? Online-Publikation: [www.laute-und-musik.de](http://www.laute-und-musik.de), 2013

TREDER, M.: Ferdinand Ignaz Hinterleitner (1659 - 1710). 5 Partiten aus dem Manuskript S-Klm21072. Übertragen und mit einem Vorwort versehen. TREE-Edition 2014

URBAN, Stephan: Jan Antonin Losy. I. Suita pro Kytaru, Prag (?)

VALDERRÁBANO, Enriquez de: Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas, Valladolid1547 (Reprint: Edition Minkoff, Genf 1981)

VOGL, Emil: Zur Biographie Losys. In: Die Musikforschung 14, 1961, S. 189–192

VOGL, E.: Johann Anton Losy. Lutenist of Prague. In: Journal of the Lute Society of America 13, 1980, S. 58–86

VOGL, E.: The lute music of Johann Anton Losy. In: Journal of the Lute Society of America 14, 1981, S. 5–58, sowie Thematic Catalogue S. 79

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

WILKE, J. G. L.: Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung, sämtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich ausländische Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehn ; nebst einem Anh., welcher sehr wichtige Musik-Vortheile und eine neue Erfindung beschreibt. Ein Buch für jeden, der die Musik treibt, lehrt oder lernt, Weimar 1786

ZEDLER, Johann Heinrich (Hrsg.): Grosses vollständiges | UNIVERSAL | LEXICON | ..., Halle/Leipzig 1731 – 1754

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.

ZUTH, Joseph: Graf Logi. Ausgewählte Gitarrestücke, Wien 1919



# **CZ- Nlobkowicz Kk77**

**„Pieces Composée Par  
le Comte Logis“  
u.a.**

**Tabulaturteil**





## Allemande (S.4/5)

Musical score for Allemande (S.4/5). The piece is in 4/4 time and consists of 13 measures. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. Measure numbers 4, 7, 10, and 13 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

## Aria adagio (S. 6/7)

Musical score for Aria adagio (S. 6/7). The piece is in 3/4 time and consists of 15 measures. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. Measure numbers 7, 10, 13, and 15 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

Musical notation for measures 19-25. The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 19, 20, and 25 indicated above the staff. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests.

Musical notation for measures 26-30. The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 26 and 30 indicated above the staff. The notation includes a double bar line and a fermata at the end of measure 30.

Menuett (S.8/9)

Musical notation for measures 1-4 of the Minuet. The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 1, 2, 3, and 4 indicated above the staff. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat.

Musical notation for measures 5-8 of the Minuet. The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 5, 6, 7, and 8 indicated above the staff. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat.

Musical notation for measures 9-12 of the Minuet. The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 9, 10, 11, and 12 indicated above the staff. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat.

Musical notation for measures 13-14 of the Minuet. The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 13 and 14 indicated above the staff. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat.

Musical notation for measures 15-18 of the Minuet. The staff shows a sequence of notes and rests, with measure numbers 15, 16, 17, and 18 indicated above the staff. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat.

## Sarabanda (S.10/11)

Musical score for Sarabanda (S.10/11). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and consists of five systems of music. The first system starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system starts with a bass clef. The third system includes a repeat sign. The fourth system includes a double bar line. The fifth system includes a double bar line and a final flourish. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamics.

## Gigue (S.12/13)

Musical score for Gigue (S.12/13). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second system starts with a bass clef. The third system includes a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamics.



Sarabande (S.16/17)

Measures 1-3 of the Sarabande. Measure 1 begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a common time signature 'C'. The music features a series of chords with downward-pointing stems and slurs. Measure 2 contains a half note chord. Measure 3 contains a half note chord. Above the staff, there are vertical stems with flags indicating fingerings or accents.

Measures 4-6 of the Sarabande. Measure 4 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music continues with chords and slurs. Measure 5 contains a half note chord. Measure 6 contains a half note chord. Above the staff, there are vertical stems with flags indicating fingerings or accents.

Measures 7-9 of the Sarabande. Measure 7 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music continues with chords and slurs. Measure 8 contains a half note chord. Measure 9 contains a half note chord. Above the staff, there are vertical stems with flags indicating fingerings or accents.

Measures 10-13 of the Sarabande. Measure 10 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music continues with chords and slurs. Measure 11 contains a half note chord. Measure 12 contains a half note chord. Measure 13 contains a half note chord. Above the staff, there are vertical stems with flags indicating fingerings or accents.

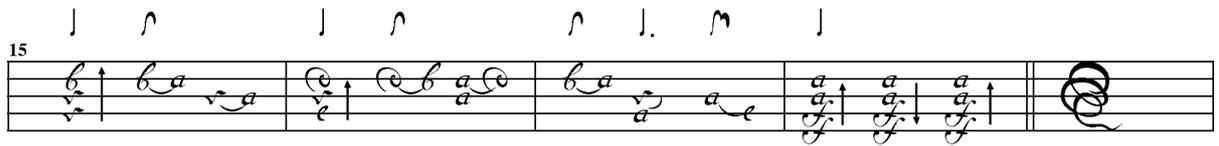
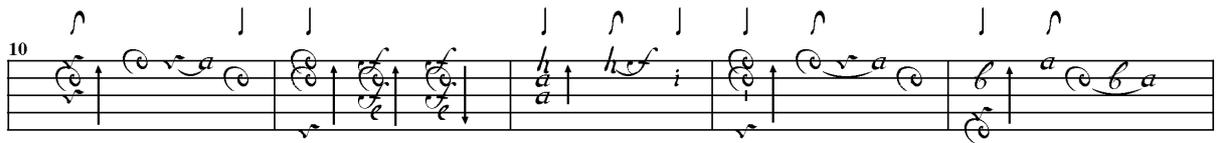
Measures 14-17 of the Sarabande. Measure 14 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music continues with chords and slurs. Measure 15 contains a half note chord. Measure 16 contains a half note chord. Measure 17 contains a half note chord. Above the staff, there are vertical stems with flags indicating fingerings or accents.

Measures 18-21 of the Sarabande. Measure 18 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music continues with chords and slurs. Measure 19 contains a half note chord. Measure 20 contains a half note chord. Measure 21 contains a half note chord. Above the staff, there are vertical stems with flags indicating fingerings or accents.

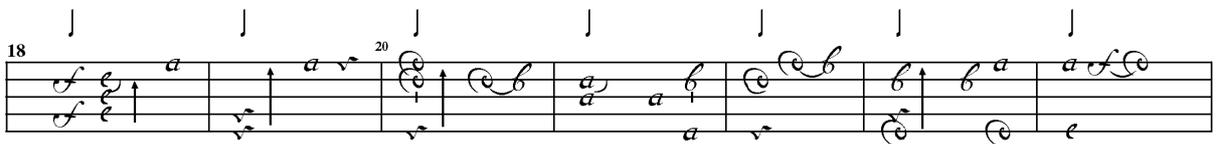
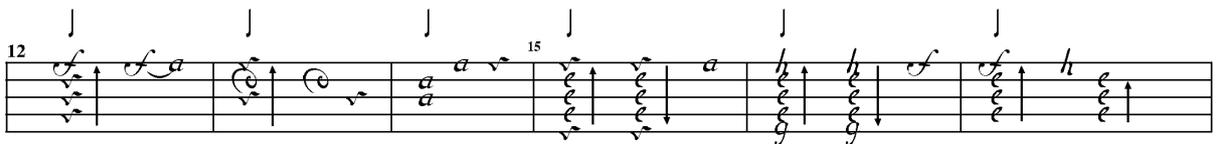
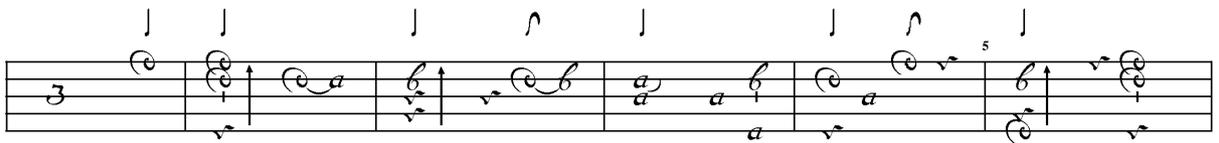
Menuet (S. 18/19)

Measures 1-4 of the Menuet. Measure 1 begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a common time signature 'C'. The music features a series of chords with downward-pointing stems and slurs. Measure 2 contains a half note chord. Measure 3 contains a half note chord. Measure 4 contains a half note chord. Above the staff, there are vertical stems with flags indicating fingerings or accents.

Measures 5-8 of the Menuet. Measure 5 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music continues with chords and slurs. Measure 6 contains a half note chord. Measure 7 contains a half note chord. Measure 8 contains a half note chord. Above the staff, there are vertical stems with flags indicating fingerings or accents.



Courante (S.20/21)



## Gigue (S.22/23)

Measures 1-8 of the Gigue. The notation shows a treble clef with a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 1 starts with a treble clef and a 3. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 5 has a fingering '5' above the note. Measure 6 has a dynamic marking 'f'.

Measures 9-17 of the Gigue. Measure 9 has a dynamic marking 'f'. Measure 10 has a fingering '10' above the note. Measure 11 has a dynamic marking 'f'. Measure 12 has a dynamic marking 'f'. Measure 13 has a dynamic marking 'f'. Measure 14 has a dynamic marking 'f'. Measure 15 has a dynamic marking 'f'. Measure 16 has a dynamic marking 'f'. Measure 17 has a dynamic marking 'f'.

Measures 18-26 of the Gigue. Measure 18 has a dynamic marking 'f'. Measure 19 has a dynamic marking 'f'. Measure 20 has a dynamic marking 'f'. Measure 21 has a dynamic marking 'f'. Measure 22 has a dynamic marking 'f'. Measure 23 has a dynamic marking 'f'. Measure 24 has a dynamic marking 'f'. Measure 25 has a dynamic marking 'f'. Measure 26 has a dynamic marking 'f'.

Measures 27-34 of the Gigue. Measure 27 has a dynamic marking 'f'. Measure 28 has a dynamic marking 'f'. Measure 29 has a dynamic marking 'f'. Measure 30 has a dynamic marking 'f'. Measure 31 has a dynamic marking 'f'. Measure 32 has a dynamic marking 'f'. Measure 33 has a dynamic marking 'f'. Measure 34 has a dynamic marking 'f'.

## Allemande (S.24/25)

Measures 1-3 of the Allemande. The notation shows a treble clef with a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Measure 1 starts with a treble clef and a 4. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Measures 4-7 of the Allemande. Measure 4 has a dynamic marking 'f'. Measure 5 has a dynamic marking 'f'. Measure 6 has a dynamic marking 'f'. Measure 7 has a dynamic marking 'f'.

Measures 8-11 of the Allemande. Measure 8 has a dynamic marking 'f'. Measure 9 has a dynamic marking 'f'. Measure 10 has a dynamic marking 'f'. Measure 11 has a dynamic marking 'f'.

Musical staff 11, measures 11-13. Treble clef, key signature of one flat. Measure 11: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 12: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 13: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3.

Musical staff 14, measures 14-16. Measure 14: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 15: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 16: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Ends with a double bar line and a fermata.

Courante (S.26/27)

Musical staff 3, measures 3-7. Measure 3: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 4: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 5: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 6: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 7: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4.

Musical staff 5, measures 5-9. Measure 5: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 6: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 7: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 8: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 9: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4.

Musical staff 10, measures 10-13. Measure 10: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 11: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 12: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 13: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4.

Musical staff 14, measures 14-18. Measure 14: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 15: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 16: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 17: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 18: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4.

Musical staff 19, measures 19-23. Measure 19: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 20: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 21: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 22: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 23: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4.

Musical staff 24, measures 24-26. Measure 24: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note A4. Measure 25: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 26: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Includes an 'Original' annotation pointing to a bracketed measure and an 'Alternative' annotation pointing to a measure below the staff.



## Gavotte (S.28)

Musical score for Gavotte (S.28). The piece is in 4/4 time and consists of 10 measures. The notation is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a simple accompaniment. Measure numbers 4, 9, and 10 are indicated. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

## Menuet (S.30/31)

Musical score for Menuet (S.30/31). The piece is in 3/4 time and consists of 20 measures. The notation is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a simple accompaniment. Measure numbers 3, 5, 6, 10, 13, 15, 19, and 20 are indicated. A 'Vorschlag' (trill) is marked above measure 5. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Chiaccone (S. 32/35)

1. ♩ | 1. ♩ | 1. ♩ | 1. ♩ | 1. ♩ | 1. ♩ | 1. ♩ | 1. ♩

6. ♩ | 6. ♩ | 6. ♩ | 6. ♩ | 6. ♩ | 6. ♩ | 6. ♩ | 6. ♩

11. ♩ | 11. ♩ | 11. ♩ | 11. ♩ | 11. ♩ | 11. ♩ | 11. ♩ | 11. ♩

16. ♩ | 16. ♩ | 16. ♩ | 16. ♩ | 16. ♩ | 16. ♩ | 16. ♩ | 16. ♩

20. ♩ | 20. ♩ | 20. ♩ | 20. ♩ | 20. ♩ | 20. ♩ | 20. ♩ | 20. ♩

24. ♩ | 24. ♩ | 24. ♩ | 24. ♩ | 24. ♩ | 24. ♩ | 24. ♩ | 24. ♩

30. ♩ | 30. ♩ | 30. ♩ | 30. ♩ | 30. ♩ | 30. ♩ | 30. ♩ | 30. ♩

36. ♩ | 36. ♩ | 36. ♩ | 36. ♩ | 36. ♩ | 36. ♩ | 36. ♩ | 36. ♩

42

47

Courante (S. 36/37)

5

10

15

20

26



## Courir di Bude (S. 42/43)

Musical score for Courir di Bude (S. 42/43). The score is written on a single staff in 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system has three measures. The second system has four measures, with a repeat sign after the second measure. The third system has four measures, with measure numbers 7 and 10 indicated. The fourth system has four measures, with a repeat sign after the second measure and a decorative flourish at the end.

## Sarabande (S. 44/45)

Musical score for Sarabande (S. 44/45). The score is written on a single staff in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system has seven measures, with a measure number 3 indicated. The second system has seven measures, with a measure number 8 indicated. The third system has seven measures, with measure numbers 14, 15, and 20 indicated. The fourth system has seven measures, with a measure number 21 indicated and a decorative flourish at the end.

Notenwerte ergänzt

## Menuette (S. 47)

Musical score for Menuette (S. 47). The score is written on two staves. The first staff contains measures 1 through 9, with a measure rest (3) at the beginning. The second staff contains measures 10 through 15, ending with a double bar line and a fermata. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

## Menuete (S. 48/49)

Musical score for Menuete (S. 48/49). The score is written on two staves. The first staff contains measures 1 through 7, with a measure rest (3) at the beginning. The second staff contains measures 8 through 13, with a measure rest (8) at the beginning. The third staff contains measures 14 through 20, with measure rests (14, 15, 20) at the beginning. The fourth staff contains measures 21 through 25, with a measure rest (21) at the beginning. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. A correction note "Notenwerte korrigiert" is placed below the second staff.

Notenwerte korrigiert

## Allemande (S. 50/51)

Musical score for Allemande (S. 50/51). The score is written on two staves. The first staff contains measures 1 through 4, with a measure rest (4) at the beginning. The second staff contains measures 5 through 8, with a measure rest (5) at the beginning. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

9

12

b(p)iano

15

## Sarabande (S.52/53)

3

6

11

16

21

## Gavotte (S.54/55)

## Double (S.56/57)

## Sarabande (S.58/59)

The image shows a musical score for a Sarabande, numbered S.58/59. The score is written on a single staff in a treble clef with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The piece consists of 24 measures, divided into four systems of six measures each. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *piano*. There are also fingerings indicated by numbers 1-5 above notes. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

**Beginn Abschnitt:**

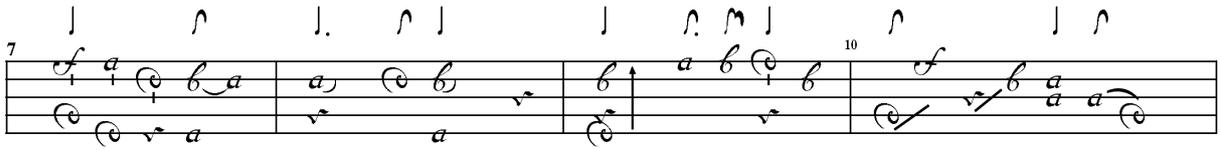
**„Pices Composée Par  
le Comte Logis“**

## Allemande (S.62/63)

Musical score for Allemande (S.62/63). The piece is in 4/4 time and consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score features a variety of articulations, including slurs and accents, and concludes with a double bar line and a decorative flourish.

## Gavotte (S.64/65)

Musical score for Gavotte (S.64/65). The piece is in 4/4 time and consists of two staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score features a variety of articulations, including slurs and accents, and concludes with a double bar line and a decorative flourish.



## Gigue (S.66/67)



## Menuet (S.68/69)

Musical score for Menuet (S.68/69), consisting of six systems of music. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first system contains measures 1-5, the second system measures 6-10, the third system measures 11-15, the fourth system measures 16-20, the fifth system measures 21-25, and the sixth system measures 26-30. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* and *h*. There are also some decorative flourishes at the end of the piece.

## Gigue (S.70/71)

Musical score for Gigue (S.70/71), consisting of a single system of music. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* and *h*. There is a fermata over the final note.

## Gavotte (S.72/73)

4

4

5

Im Original: 2 Takte in Vierteln

8

10

11

## Menuett (S.74/75)

3

5

Faktstrich gesetzt

7

10

13

15

19

20

## Passaglia (S.76/78)

(Taktstrich ergänzt)

Tournez



## Menuete (S.82/83)

## Marche de Suissus (S. 84)

(Notenwert korrigiert)

Di nuovo dal Principio

## Polizino (S.86/87)

Siehe Hinweis

Siehe Hinweis

Original

## Gigue (S.88/89)

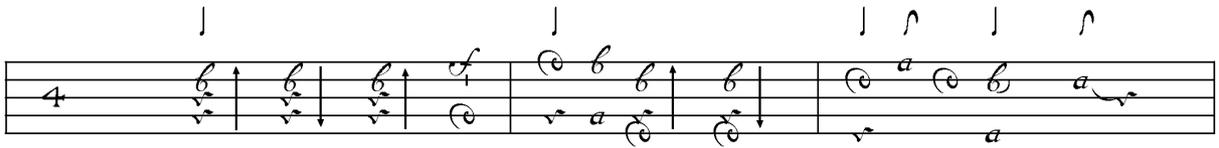
Musical score for Gigue (S.88/89). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and consists of 60 measures. The key signature is one flat (B-flat). The piece is in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *a* (accents). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

## Prelude (S.90/91)

Musical score for Prelude (S.90/91). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and consists of 10 measures. The key signature is one flat (B-flat). The piece is in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *a* (accents). Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.



## Aria (S.92/93)



## Aria (S.94/95)

Notenwerte  
gesetzt

Taktstrich aufgehoben

## Gauotte (S.96/97)

(Notenwerte  
gesetzt)

Musical notation for measures 8-11. Measure 8 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 9 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 10 features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 11 concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

Musical notation for measures 12-15. Measure 12 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 13 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 14 features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 15 concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

## Menuet (S.98/99)

Musical notation for measures 1-6 of the Minuet. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 2 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 3 features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 4 concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 5 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 6 concludes with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4.

Musical notation for measures 7-13 of the Minuet. Measure 7 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 8 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 9 features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 10 concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 11 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 12 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 13 concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.

Musical notation for measures 14-21 of the Minuet. Measure 14 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 15 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 16 features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 17 concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 18 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 19 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 20 features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 21 concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

Musical notation for measures 22-26 of the Minuet. Measure 22 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 23 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 24 features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 25 concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 26 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 27 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 28 features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 29 concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

## Ballett (S.100/101)

## Gauotte (S.102/103)

Notenwert ergänzt

(ohne Titel) (S.104/105)

Musical score for 'ohne Titel' (S.104/105), page 77. The score is written in 4/4 time and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 4, 5, 7, 10, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

## Gauotte (S. 106/107)

Notenwert ergänzt

## (ohne Titel) (S. 108)

Taktstrich gesetzt

## Rigaudon (S. 109)

## Chiacconne (S. 110/111)

## Sarabande (S. 112)

Measures 1-5 of the Sarabande. The notation is on a grand staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The music features a slow, steady rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes. Measure 5 includes a fingering '5' above the final note.

Measures 6-10 of the Sarabande. Measure 6 begins with a repeat sign. The notation continues with similar rhythmic patterns, including a fingering '10' above a note in measure 10.

Measures 11-15 of the Sarabande. Measure 11 starts with a fingering '13'. Measure 15 ends with a double bar line and a decorative flourish.

## Rondeau (S. 114/115)

Measures 1-4 of the Rondeau. The notation is on a grand staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The music features a steady rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes.

Measures 5-8 of the Rondeau. Measure 5 begins with a repeat sign. The notation continues with similar rhythmic patterns, including a fingering '4' above a note in measure 5.

Measures 9-11 of the Rondeau. Measure 9 starts with a fingering '8'. Measure 11 ends with a double bar line and a decorative flourish.

Measures 12-15 of the Rondeau. Measure 12 starts with a fingering '12'. Measure 15 ends with a double bar line and a decorative flourish.

Measures 16-20 of the Rondeau. Measure 16 starts with a fingering '16'. Measure 20 ends with a double bar line and a decorative flourish.

## Gauotte (S.116/117)

Musical score for Gauotte (S.116/117) in 4/4 time. The score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 10 and includes a repeat sign. The fourth system begins at measure 15 and ends with a double bar line and a decorative flourish. The piece concludes with a final flourish.

## Courante (S.118/119)

Musical score for Courante (S.118/119) in 3/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second system begins at measure 6 and includes a repeat sign. The third system begins at measure 13 and ends with a double bar line and a decorative flourish. The piece concludes with a final flourish.

## Menuet (S. 120)

Musical score for Menuet (S. 120), consisting of three systems of two staves each. The first system contains measures 1-5, the second system contains measures 6-11, and the third system contains measures 12-16. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

## Capricio (S. 122/123)

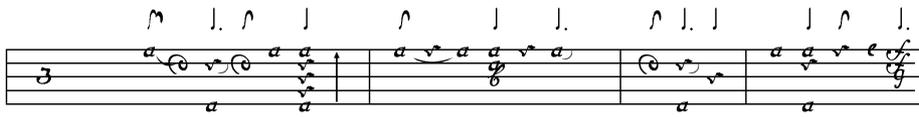
Musical score for Capricio (S. 122/123), consisting of four systems of two staves each. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-9, the third system contains measures 10-14, and the fourth system contains measures 15-19. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

## Menuet (S. 125)



Rekonstruktion: POHANKA, Jaroslav/RACEK, Jan: a.a.O., S. 15

## Partie entiere Aria (S. 128-129)



Rekonstruktion: POHANKA, J.: a.a.O., S. 17

## Gavotta (S. 130/131)



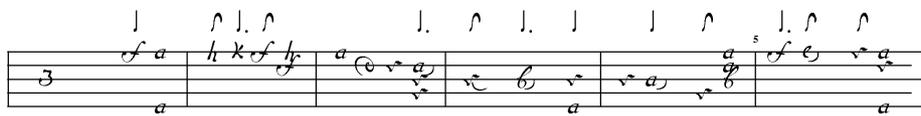
Rekonstruktion: POHANKA, J.: a.a.O., S. 17

## Courante (S. 132-133)



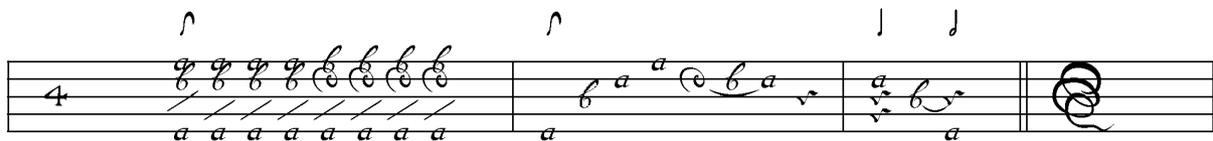
Rekonstruktion: POHANKA, J.: a.a.O., S. 18

## Sarabande (S. 134/135)



Rekonstruktion: POHANKA, J.: a.a.O., S. 18

## Prelude (S. 137)



## Aria (S.140/141)

## Gavotte (S.142/143)

Notenwerte z. Tl. neu gesetzt

Modifikation

## Partie Allemanda (S.144/145)

4

3

5

7

9

Faktstrich gesetzt

11

## Menuet (S.146/147)

## Sarabande (S.148/149)

## Gigue (S.150/151)

Notenwerte korrigiert

Fin de Partie

## Boure (S.152/153)

Measures 1-4 of Boure (S.152/153). Treble clef, 4/4 time signature. Notes: a, e, f, g, a, i, i, a, e, g, f, a, b, a.

Measures 5-8 of Boure (S.152/153). Treble clef, 4/4 time signature. Notes: a, b, a, a, e, a, a, a, e, a, a, a, a, e.

Measures 9-12 of Boure (S.152/153). Treble clef, 4/4 time signature. Notes: a, b, a, a, e, a, a, a, e, a, a, a, a, e.

Measures 13-16 of Boure (S.152/153). Treble clef, 4/4 time signature. Notes: a, b, a, a, e, a, a, a, e, a, a, a, a, e.

## Gauotta (S.154/155)

Measures 1-4 of Gauotta (S.154/155). Treble clef, 4/4 time signature. Notes: a, b, a, a, e, a, a, a, e, a, a, a, a, e.

Measures 5-8 of Gauotta (S.154/155). Treble clef, 4/4 time signature. Notes: a, b, a, a, e, a, a, a, e, a, a, a, a, e.

Measures 9-12 of Gauotta (S.154/155). Treble clef, 4/4 time signature. Notes: a, b, a, a, e, a, a, a, e, a, a, a, a, e.

Measures 13-16 of Gauotta (S.154/155). Treble clef, 4/4 time signature. Notes: a, b, a, a, e, a, a, a, e, a, a, a, a, e.

Menuet (S.156/157)

Musical notation for measures 1-6. The first staff shows a treble clef with a 3-measure rest, followed by notes. The second staff shows a bass clef with notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include *f* and *a*.

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 starts with a treble clef and notes. Measure 10 has a double bar line. Measure 12 ends with a treble clef. Dynamics include *f* and *a*.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 starts with a treble clef and notes. Measure 15 has a double bar line. Measure 18 ends with a treble clef. Dynamics include *f* and *a*.

Musical notation for measures 19-24. Measure 19 starts with a treble clef and notes. Measure 21 has a double bar line. Measure 24 ends with a treble clef. Dynamics include *f* and *a*.



18 20

Modifikation

23 25

28 30

Sarabande (S.162/163)

5

6 10

11 15

16 20

21 25



## Roundou en Eecho (S.168/169)

da capo finis

## Menuet (S.170/171)



TREE EDITION