

Esaias Reusner
Erfreuliche Lauten-Lust
1679



TREE EDITION

Esaias Reusner
Erfreuliche Lauten-Lust
Leipzig
1679

Reproduktion
nach dem Exemplar
im Besitz der Stadt Leipzig
Städtische Bibliotheken
Musikbibliothek
(Signatur PM 3875)

Einführung von
Michael Treder

© 1998
TREE EDITION
Albert Reyeran

Esaias Reusner der Jüngere (1636 – 1679)

In seiner *Untersuchung des Instruments der Laute...* erwähnt Ernst Gottlieb BARON auch Vater und Sohn **Reusner**, denen er eine zentrale Rolle bei der Entwicklung einer der Laute eigenen musikalischen Sprache beimisst:

„Wir wollen uns nun zu denenjenigen wenden, welche schon angefangen, das h a r m o n i e u s e Wesen mit dem cantabili zu vereinigen, und die Melodien ungezwungener und artiger auszusuchen gewußt haben. Die beyden R e u s n e r Vatter und Sohn, welche von Geburt Schlesier waren, sind ohne Zweifel die Ersten, welche sich befleissiget schon ungezwungene und mit dem G e n i o des Instruments übereinkommende Melodien selbst zu c o m p o n i r e n; da man in alten Zeiten sich meist mit abgesetzten Stücken hatte behelffen müssen. Der Vatter E l i a s R e u s n e r gab zu Breßlau A n n o 1668. seine Lauten=Lust heraus, welche aus P r æ l u d i e n, P a d u a n e n, Couranten, S a r a b a n d e n, G i q u e n, G a v o t t e n und anderen P i e c e n bestund. sein Sohn aber welcher schon wieder g a l a n t e r als der Vatter in der C o m p o s i t i o n war, s i g n a l i s i r t e sich dazumahl nicht wenig, als er seine Lauten=Früchte heraus gab. Seine geistliche Lieder und Gesänge sind von ihm recht wohl, daß man sie auch noch heutiges Tages zu seinen P r i v a t-Vergnügen gebrauchen kan, gesetzt. Er hat das C a n t a b i l e auf

diesem Instrument zu p r a c t i c i r e n, und ein gutes und besseres reines h a r m o n i s c h e s Wesen in seinen Sachen mit einfließen zu lassen, sich viel Mühe gegeben.“¹

Seine Darstellung enthält aber zwei falsche Zuordnungen:

die dem Vater zugeschriebene *Lauten=Lust ... (Delitiae Testudinis ... bzw. DELITIAE TESTUDINIS. Oder Erfreuliche Lauten=Lust ...)* – bei BARON in der Fassung von 1668 genannt - ist nach bislang geltender Auffassung ein Werk des Sohnes Esaias (**Reusner d.J.**);

Esaias Reusner d.Ä. (vor 1618 – vor 1679) veröffentlichte 1645 in Breslau *Musikalischer Lustgarten, das ist: Herren D. Martini Lutheri, Wie auch anderer Gottseliger (der Reinen Augspurgischen Confession zugethaner) Männer / Geistliche Kirchen und Hauß Lieder auff Lautentabulatur gesetzt* für ein Instrument in Renaissance-Stimmung. Das Druckwerk enthält als integralen Bestandteil eine Widmung an die Bürgermeister und den Rat der Stadt Danzig; es ist unzweifelhaft mit „*Esaias Reusner*“ gezeichnet, nicht mit „*Elias*“.

¹ BARON, E.G.: Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten, Mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben, Nürnberg 1727. Faksimile von TREE-Edition 2011, S. 72 f. Dass Vater Reusners Kompositionen und die seines Sohnes sich voneinander unterscheiden, der Vater für ein Instrument in Renaissance-Stimmung, der Sohn für eine Barocklaute notiert hat, vernachlässigt BARON.

Hier liegt bei BARON eine Verwechslung möglicherweise mit einem Verwandten vor, der den Vornamen „Elias“ trug.²

Durch noch existierende Exemplare sind folgende Drucke mit Lautenkompositionen für die 11-chörige Laute in d-moll-Grundstimmung von **Esaias Reusner d.J.** belegt: *Delitiae Testudinis, Praeludiis, Paduanis, Allemandis, Courantis, Sarabandis, Giguis et Gavottis ...* (1667 Liegnitz, Brieg und Breslau), Neuauflage als *DELITIAE TESTUDINIS. Oder Erfreuliche Lauten=Lust* (Breslau 1668?)³ und 1697⁴ in Leipzig = post mortem, möglicherweise herausgegeben von seinem Sohn Ernst,⁵ als *Erfreuliche Lauten=Lust ...*⁶ Für den Tabulaturteil der Ausgaben sind offenkundig die gleichen Platten verwendet worden.

Das in Leipzig vorhandene Exemplar von *Delitiae Testudinis ...* (1667) hat ein mit Verschnörkelungen gestaltetes Titelblatt mit lateinischer Inschrift (gedruckt) und enthält eine zeittypisch in der

Wortwahl blumige Widmung für den Dienstherrn **Christian, Herzog in Schlesien, zur Liegnitz, Brieg und Wohlaw** (1618 – 1672) sowie dessen Gattin **Louyse, Herzogin von Schlesien, zur Liegnitz, Brieg und Wohlaw, Geborene Fürstin zu Anhalt (-Dessau), Gräfin zu Ascanien, Frauen zu Zerbst und Beerenburg** (1631 – 1680). Diese Widmung ist in Deutsch verfasst.

Das in Brüssel verwahrte Exemplar von *Delitiae Testudinis ...* weist auf dem Titelblatt zusätzlich den handschriftlich hinzugefügten Besitzervermerk „J.H. Westphal“ auf und enthält zwischen den Seiten 11 und 12 ein mit eingebundenes Manuskriptblatt, auf dem auf der Vorderseite der Rest einer Courante (mit nachgestellter Titelangabe „COURANTA“), auf der Rückseite eine Sarabande (mit vorgestellter Titelangabe „SARRAB:“) notiert sind.

² Siehe weiter unten im Text.

³ Vollständiger Titel: *Delitiae testudinis. Oder Erfreuliche Lauten=Lust / Darinnen befindlich Praeludia, Paduanen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigu & Gavot.* Herausgegeben von Esaia Reusnero, Fürstl. Liegnitz-Brieg und Wohlauschen bestalten Hoff-Lautenisten. Und zu finden in Bresslau bey Veit Jacob Treschern, Buchhändlern.

⁴ Faksimile-Ausgabe von Leipzig PM3875 bei TREE-Edition.

⁵ Siehe LUEDTKE, Joachim: Ein Reusnerisches Postscriptum: Wer gab die Auflage von „Erfreuliche Lauten-Lust“ von 1697 heraus? In: *Lauten-Info der DLG e.V.* 4/2006, Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 24.

⁶ Vollständiger Titel: *Erfreuliche Lauten=Lust, Darinnen befindlich Præludia, Paduanen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigu & Gavot.* herausgegeben von E R. Leipzig. Zu finden bey Johann Herbord. Klossen Anno MDC.XCVII

Fragment und vollständiges Stück sind in französischer Tabulatur (mit 6 Linien) für eine mindestens 12-chörige Laute in d-moll-Stimmung festgehalten.⁷ Sie haben keinen Bezug zu den Stücken des Druckes. Konkordanzen sind bislang nicht bekannt.⁸

Ebenso wie das in der Bibliothek des Benediktinerstiftes in Kremsmünster erhaltene Exemplar enthält die Brüsseler Fassung – im Gegensatz zu dem in Leipzig vorhandenen Exemplar – eine Widmung für **Kaiser Leopold I.** (1640 – 1705) in Latein. Diese Widmung (Brüssel und Kremsmünster) ist unterzeichnet mit „Subjectissimus Esaias Reusnerus, Vratislav“.⁹ Weder Titelblatt, auf dem die Namen der ehemaligen Besitzer zu lesen sind (Sigismundus Prof Cremifan[ensis]¹⁰ und Joann Hönig), noch Widmung tragen eine Datierung.¹¹ Das Exemplar aus Kremsmünster trägt allerdings den Titel *DELITIAE TESTUDINIS. Oder Erfreuliche Lauten=Lust / Darinnen befindlich Praeludia, Paduanen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigu &*

*Gavot. Herausgegeben von Esaia Reusnero, Fürstl. Liegnitz-Brieg und Wohlausischen bestalten Hoff-Lautenisten. Und zu finden in Bresslau bey Veit Jacob Treschern, Buchhändlern“.*¹²

Zur Frage der Datierung hieß es bei Adolf KOCZIRZ schon 1925/26:

„Es fragt sich nun noch, wann ist die dem Kaiser gewidmete Ausgabe der „Erfreulichen Lauten-Lust“ erschienen? Baron verwechselt zwar Vater Reußner mit dem Sohn, gibt aber als Erscheinungsort der Lautenlust richtig Breslau an und datiert die Ausgabe mit 1668. Diese Jahreszahl hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, denn die unmittelbar folgende Neuauflage würde die von Reußner betonte gute Aufnahme seines Werkes bekräftigen.“¹³

⁷ Das „C“ ist als „////a“, das Bb als „/////a“ notiert.

⁸ Ich danke recht herzlich Bernd Haegemann, der das Exemplar in Brüssel inspiziert und sorgfältig beschrieben hat. Zum Besitzervermerk: es dürfte sich um Johann Jacob Heinrich Westphal (1756 – 1825) handeln, in Schwerin lebender Organist und Sammler von Musicalia, Sohn des Hamburger Musikalienhändlers Johann Christoph Westphal (1727? – 1799). Die Sammlung von J.J.H. Westphal befindet sich in Brüssel, geteilt auf das Konservatorium und die Königliche Bibliothek. Siehe LEISINGER, Ulrich: The Collection of Johann Jacob Heinrich Westphal: An Indispensable Source for a History of Protestant Church Music in 18th-Century Germany. In: Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap Vol. 50, Manuscris de musique polyphonique originaires des anciens Pays-Bas. Manuscris de musique polyphonique conservés en Belgique (1996), pp. 167-174 Published by: Societe Belge de Musicologie. Für die Suche nach Konkordanzen danke ich Markus Lutz recht herzlich.

⁹ = Breslau.

¹⁰ Dazu heißt es bei Adolf KOCZIRZ unter Bezugnahme auf zwei angegebene Quellen: „P. Sigismund G a s t, geb. 1645 zu Lambach in Ober-Österreich, legte am 28. Okt. 1667 zu Kremsmünster die Profeß ab und wurde nach theolog. Studien in Salzburg 1672 zum Priester geweiht. Er war ein besonderer Freund der Musik und befand sich zur weiteren Ausbildung derselben 1673 – 1674 in Wien; 1687 wurde er Chorregent im Stifte. Nach kurzer Tätigkeit als Pfarrer in Vorchdorf (1704 – 1709) in die Zelle zurückgekehrt, ward er am 13. Okt. 1711 beim Altar plötzlich von einem Schlagfluss dahingerafft“. A. KOCZIRZ: Eine Titelaufgabe aus dem Jahre 1697 von Esaias Reußners „Erfreuliche Lauten-Lust“. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft Leipzig 1925/26, S. 640 f.

¹¹ Ich danke Markus Lutz für die Überprüfung der Beschreibung des im Benediktinerstift Kremsmünster erhaltenen Exemplars.

¹² Der Verleger und Buchhändler Veit Jacob Treschern (Breslau/Leipzig) hat u.a. auch Andreas Gryphius, Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ (siehe weiter unten) herausgegeben.

¹³ A. KOCZIRZ: Eine Titelaufgabe ..., a.a.O., S. 640.

Zu Lebzeiten von **Esaias Reusner d.J.** hat es mindestens zwei durch die Widmung zu unterscheidende Ausgaben von *Delitiae Testudinis* ... gegeben: einmal mit Widmung für den unmittelbaren Dienstherrn (evangelischer Christ), einmal für den Kaiser (katholischer Christ). Hat **Reusner d.J.** sich hier nach zwei Seiten hin Wohlwollen verschaffen wollen? Gesichert ist, dass er sich Wohlwollen und Schutz vermutlich für dieses Werk von dritter Seite erbeten hat: der Stadt Danzig bzw. bei ihren Repräsentanten.¹⁴ Wie mögen nun diese Exemplare ausgesehen haben? Mit einer der beiden bekannten Widmungen? Einer bisher unbekanntem Widmung – oder ganz ohne Widmung?

Dass es eine Neuauflage von *Delitiae Testudinis* ... mit einer deutschen Übersetzung des Titels gab (... *Oder erfreuliche Lauten=Lust*), kann unterschiedliche Gründe gehabt haben: mangelnde Nachfrage wegen des Titels in Latein oder große Nachfrage und deshalb eine solche Fassung, um dann den Kundenkreis sogar noch zu erweitern.

Da sich die Stücke in *Delitiae Testudinis* ... stilistisch deutlich von den späteren Kompositionen unterscheiden, ist die Annahme nicht gleich von der Hand zu weisen, dass die Stücke der *Lauten=Lust* ... (= *Delitiae Testudinis* ...) vom Vater stammen könnten; selbst wenn man bedenkt, dass zwischen dem Erscheinen dieser und der nächsten Sammlung von **Reusner d.J.** im Jahre 1676 (*Neue Lauten=Früchte* ...¹⁵) neun Jahre liegen

und damit auch eine Zeitspanne für eine musikalische Entwicklung gegeben ist. Dann allerdings wäre es sehr dreist von **Reusner d.J.** gewesen, gegenüber hohen Vertretern der Stadt Danzig *Delitiae Testudinis* als sein Werk auszugeben – zu Lebzeiten seines Vaters, denn es gibt in seinem Schreiben aus dem Jahre 1667 keinen Hinweis darauf, dass der Vater, auf dessen Petition aus dem Jahre 1646 er sich bezieht, bereits verstorben ist.¹⁶

Die 1676 erschienen *Neue Lauten=Früchte* ...¹⁷ unterscheiden sich nicht nur stilistisch deutlich von den Stücken der Sammlung *Delitiae Testudinis* ...: sie enthalten auch ein an den „Hochgeehrten Leser“ gerichtetes Vorwort. Es setzt sich zusammen aus etwa einem Drittel Erläuterungen zu Intention und Entstehen des Werkes, zu rund zwei Dritteln aus Instruktionen zum Lautenspiel. Die Instruktionen umfassen Aussagen zum Spielen der Laute in folgender Reihung: Stimmen des Instruments, Körperhaltung beim Spielen (incl. Vermeidung von begleitender Mimik), Ermahnung zum Takthalten, Anweisungen für die rechte Hand (Haltung, Einsatz, Interpretation der in den Tabulaturen enthaltenen Anweisungen für den Gebrauch der rechten Hand), Anweisungen für die linke Hand (auch hier incl. der Interpretation der in den Tabulaturen enthaltenen Anweisungen sowie Anweisungen für die Tongebung).

¹⁴ Dazu unten mehr.

¹⁵ *Erfreuliche Lauten=Lust*. Reusner, Esaias <der Jüngere>. - Leipzig : Zentralantiquariat der DDR, 1979, Fotomechanischer Neudr. der Orig.-Ausg. 1979 sowie Faksimile-Ausgabe von Leipzig II.2.47 bei TREE-Edition.

¹⁶ Siehe weiter unten.

¹⁷ Vollständiger Titel: *Neue Lauten=Früchte* Allen dieses Instruments Liebhabern zur Ergötzlichkeit, Übung und Nutzen, mit besonderem Fleisse aufgesetzt und verlegt von Esaia Reusnern Churfürstl Brandenburg (?). Cammer Lautenisten Anno 1676.

Ferner: Anweisung für das Spielen von Separationen (=Rückkehr zur rechten Hand), Hinweise zur Ausweisung des Akkords in den Tabulaturen (=Rückkehr zum Stimmen des Instruments).

Diese Instruktion ist ohne Konkretisierung etwa zur Beschaffenheit des Instruments, der äußeren Erscheinung und der Benennung seiner Teile (es gibt auch keine Abbildung) explizit an die „Incipienten“ (Lehrlinge) gerichtet:

„Erstlich die Laute recht stimmen zu lernen, und, nachdem sie anfangen zu spielen, die Laute bey einem geraden Leibe, sondern einige Grimassen und Ubereylung des Tacts sein moderatè zu tractieren.“

Das Lautenspiel ist nach diesen Instruktionen, die weit mehr als musikalische Grundkenntnisse bis hin zur Kenntnis der Handhabung des Instruments voraussetzen, und der folgenden Sammlung nicht im Eigenunterricht zu erlernen. **Reusner d.J.** weist zwar darauf hin, dass in der Sammlung „theils leichte, auch etliche lehrhafte Stücke darinnen zu finden seyn“, doch die der Instruktion folgenden Stücke lassen kein didaktisches, gar auf den Eigenunterricht ausgerichtetes Konzept erkennen. Es stellt sich die Frage, warum die Instruktionen im Vorwort überhaupt notiert wurden. Waren sie gedacht zur bloßen inhaltlichen

Abgrenzung gegenüber Instruktionen anderer Autoren mit anders lautenden Erläuterungen? Wurden sie notiert, weil dies als Standard in einem Vorwort erwartet wurde (Konvention)?

Reusner d.J. spricht auch keine Einladung aus, ihn persönlich zu kontaktieren, wie dies etwa **Jacques de Gallot** dann 1684 im Rahmen seiner der Sammlung *Pièces de luth* vorangestellten Instruktionen tat (allerdings nur an Experten oder solche Personen, die die Gallotschen Stücke im Ensemble zu spielen gewillt waren).¹⁸

Eine Besonderheit sind die vermutlich von **Reusner d.J.** selbst stammenden handschriftlichen Ergänzungen der *Neuen Lauten-Früchte* ... im Exemplar D-B Mus.ms 18380.¹⁹ Es handelt sich um 46 Stücke, die nach Tonarten zusammengestellt sind. Sie befinden sich auf den Rückseiten Nr. 1, 6, 7, 13, 17 - 30 und dem Schlussblatt des Druckes. Allein für 4 Stücke sind bislang Konkordanzen (im MS D-LEm6-24) bekannt.²⁰ 30 Stücke bzw. Gruppierungen tragen zur Satzbezeichnung eine Nummer (ohne Nr. 28), bei den anderen fehlt ein solches Ordnungsmerkmal.

¹⁸ GALLOT, Jacques de: *Pièces de luth, composés sur différens modes ...* 1684. Edition Minkoff, Genf 1978.

¹⁹ Siehe insgesamt zur Beschreibung des Exemplars Joachim JAENECKE in seinem Nachwort zur Faksimile-Ausgabe der „Neuen Lauten-Früchte ...“ im Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1979.

²⁰ Siehe die Übersicht bei Peter Steur: <http://mss.slweiss.de/index.php?id=1&type=ms&ms=ReusExtra&lang=deu&showmss=1>.

Überwiegend weisen die Satzbezeichnungen die Ergänzung „*de R.*“ , was als Hinweis auf den Komponisten **Reusner d.J.** interpretierbar ist.²¹ Zu den letzten beiden handschriftlich notierten Stücken gibt es den ebenfalls handschriftlichen Hinweis: „*Hier zu Allem: et Gigue von Duffaut, die andern stehen das bl zuvor*“. Dies dürfte die Anweisung sein, Prélude und Courant (D-Dur), zu der die Ergänzung „*Cum Violdigb:*“ notiert ist (die Courant ist allerdings durchgestrichen), und die folgende Sarabande²² um die nicht näher spezifizierten Stücke von Duffaut zu einer Suite/Partita zu ergänzen.

Zu „*Preludium de R.*“ in Bb-Dur ist notiert „*cum Spinete - Vilino - Violdigamb: et 2 Testud:*“, zu „*Praeludium de R.*“ in G-Dur ist notiert: „*Suite Cum Spinete Violine, Cont: Violdigb: et 2 Testud:*“, zum „*Praelud: de R.*“ in D-Dur „*Cum Violdigb*“ und zur „*Sonatina de R:*“ in D-Dur „*Cum Violdigamb.*“ Dies legt nahe, dass es sich bei diesen Stücken sowie den in gleicher Tonart folgenden Stücken um den Part der Laute in einer (neuen) Ensemble-Komposition (Lauten-Konzert?) handelt. Die dazugehörigen Stimmbücher sind bislang nicht bekannt.

Das Berliner Exemplar der *Neuen Lauten-Früchte ...*, von JAENECKE als Reusners „Handexemplar“ bezeichnet,²³ enthält im gedruckten Teil

mehrere handschriftliche Korrekturen sowie Bezifferungen des Komponisten. Bei den Bezifferungen scheint es sich um den Entwurf der Zusammenstellung von Stücken aus dem Druck mit den neuen Kompositionen zu neuen Partiten, zum Teil als Ensemble-Stücke (mit vermutlich hinzu komponierten weiteren Stimmen), zu handeln.²⁴

Ebenfalls 1676 erschienen die *Hundert geistliche(n) Melodien evangelischer Lieder ...* Wohl nicht nur, um sich in eine Linie mit seinem Vater zu begeben, der 1645 in Breslau den *Musikalischen Lustgarten ...*, veröffentlicht hatte: Erfahrungen wie das Verbot von Liedern der eigenen Konfession, Repressionen und Verfolgung aufgrund des Glaubens mögen auch mit Anlass gewesen sein für den gläubigen **Reusner d.J.**, protestantische Kirchenlieder auf die Laute zu setzen und zu veröffentlichen.

In *Hundert geistliche Melodien evangelischer Lieder ...* sind Stücke von **Martin Luther** enthalten. Ohne die Liste der durch **Sebastian von Rostock** verbotenen Kirchenlieder zu kennen: solche von **Martin Luther** und **Paul Gerhardt** (1607 – 1676) dürften dabei gewesen sein.²⁵

²¹ Zu Grundsatzfragen der Zuschreibungen aufgrund solcher oder vergleichbarer Hinweise siehe TREDER, M.: Spurensuche. Der Fall Pasch. Wer, bitte, ist eigentlich Pasch? Schriftenreihe Laute und Musik, herausgegeben von Michael Treder, Werner Faust und Albert Reyerman. Online-Publikation auf <http://www.laute-und-musik.de>. Stand: 2013.

²² Konkordanzen für die Stücke sind bislang nicht bekannt.

²³ JAENECKE, J.: a.a.O., S. 2.

²⁴ Vgl. JAENECKE, J. a.a.O., S. 2.

²⁵ Ein Abgleich der mir derzeit nicht vorliegenden Liste von Sebastian von Rostock mit den von Reusner auf die Laute gesetzten Liedern bleibt einer weiteren Untersuchung vorbehalten.

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

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

In seinem Vorwort skizziert **Reusner d.J.** auch sein prinzipielles Vorgehen:

„... Sondern für allen Dingen dem Höchsten Gott zu Ehren / und denen Liebhabern der Evangelischen Lieder gute Gedancken zu erwecken / weil sie dabey mit lebendiger Stimme können gesungen werden; Deshalben ich sie auch gantz leicht / so viel nur möglich / doch nach itziger Manier / und gewöhnlichem Lauten=Tact / gesetzt / mich auch an andere Stimmen oder Bass nicht gebunden; sondern wie es sich am füglichsten auff der Lauten / nach ihrer Art / leiden und schicken wollen/ damit sonderlich die A r i a wol und deutlich zu hören / und kein gezwungenes dieselbe verrücken möchte ...“

Dies ist ein Bekenntnis musikalischer Art zum herausragenden Stellenwert der auch durch die menschliche Stimme zu singenden Melodie als leitendes Ideal für den Satz auf der Laute. Es ist zugleich Absage an polyphone Strukturen: weitere Stimmen und Bass sind nachgeordnet (monodische Struktur). Es ist auch eine Abgrenzung gegenüber dem vom Vater 1645 vorgelegten *Musikalischen Lustgarten* ...; eine Abgrenzung, die möglicherweise auch als Verdeutlichung erforderlich ist, das bei den vielen von beiden für die Laute umgesetzten Stücken keine identischen Fassungen vorliegen.

Zu den vorgenannten Werken kommen zwei Drucke mit Musik von **Reusner d.J.** in Ensemblefassungen (*Musicalische Taffel-Erlustigung (...) auf die Laute gesetzt (...) in 4 Stimmen gebracht (von Johann Georg Stanley)...*, Brieg 1668, sowie *Musicalische Gesellschafts Ergetzung*, Brieg 1670).²⁶

George J. BUELOW erwähnt noch den als verschollen geltenden Druck *Musicalischer Blumenstrauss* (Bremen 1673), bei dem es sich um eine Neuauflage der *Musicalischen Gesellschafts-Ergetzung* handeln soll.²⁷

²⁶ Siehe PÄFFGEN, Peter: Reusner, Reussner. Familie: Esaias (d.Ä.), sein Sohn Esaias d.J. In: MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig FINSCHER) Bd. 13, Kassel et al. 2005, Sp. 1584 f.

²⁷ Siehe dazu HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar: Esaias Reusner d.J. In: Institut für deutsche Musik im Osten e.V.: Schlesisches Musiklexikon, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 613.

1697 wurde eine weitere Auflage von *Delitiae Testudinis ...* in Leipzig = post mortem, möglicherweise herausgegeben von seinem Sohn Ernst,²⁸ als *Erfreuliche Lauten=Lust ...* veröffentlicht. Statt der vorstehend bereits genannten Widmungen enthält diese Ausgabe ein längeres an den „Hochgeneigten Leser“ gerichtetes Vorwort, das sich zusammensetzt aus etwa drei Fünfteln Erläuterungen zu Intention und Entstehen des Werkes, zu rund zwei Fünfteln aus Instruktionen zum Lautenspiel. Unverkennbar ist dabei der Bezug zu den mit großer Sicherheit **Reusner d.J.** als Verfasser zuzuschreibenden Instruktionen in den *Neue Lauten=Früchte(n) ...* aus dem Jahre 1676.²⁹ Es ist aber kaum wahrscheinlich, dass **Reusner d.J.** das gesamte Vorwort der *Erfreuliche(n) Lauten=Lust ...* zu verantworten hat.

Das Vorwort wendet sich an den „Liebhaber“ der Laute und verspricht den „Music-verständigen“ eine „unvergleichliche Lust und Gemüths-Vergnügung“ durch das Spielen der Stücke. Obwohl sich der Autor an ein fachkundiges, in heutigem Sinne aber nicht professionelles³⁰ Publikum wendet, gibt er einige das Lautenspiel betreffende allgemeine Hinweise instruierenden Charakters.

Dies sind: korrektes Stimmen des Instruments, Körperhaltung beim Spielen, Ermahnung zum Takthalten, Anweisungen für die rechte Hand (Position kleiner Finger und Daumen, Zusammenspiel der Spielfinger),

Anweisungen für die linke Hand (Position Daumen, Krümmung der Hand. Ferner: Umsetzung von Mordanten = „sonderlich bey Cadencen, nicht kurz und scharff abgegrissen werden müssen“, Beachtung des Quergriffes). Ferner: Anweisungen für die Dynamik, Anweisung für das Spielen von Separationen (=Rückkehr zur rechten Hand), Hinweise zur Ausweisung des Akkords in den Tabulaturen (=Rückkehr zum Stimmen des Instruments). Bei den Hinweisen zu den „Separationen“ wendet sich der Autor explizit an die „Incipienten“ (Lehrlinge), die er dann zumindest beim Verfassen der Anweisungen mit vor Augen hat. Das Lautenspiel ist nach diesen Instruktionen, die weit mehr als musikalische Grundkenntnisse bis hin zur Kenntnis der Handhabung des Instruments voraussetzen, und der folgenden Sammlung jedoch nicht im Eigenunterricht zu erlernen. Es stellt sich hier ebenso wie für die *Neuen Lauten=Früchte ...* die Frage, welcher Zweck mit Abdruck dieser Instruktionen tatsächlich verfolgt wurde.

Eine bibliophile Besonderheit ist der in der Österreichischen Nationalbibliothek Reusner-Band. Es handelt sich um die Originalbindung der *Neuen Lauten-Früchte ...* und der *Hundert Geistlichen Melodien Evangelischer Lieder ...* zusammen mit 54 original Kupferstichen (jeweils zwischen zwei Tabulaturseiten) zu einem Band (in Leder) durch die Buchdruckerei Runge (Berlin).

²⁸ LUEDTKE, J.: a.a.O, S. 24.

²⁹ Andreas SCHLEGEL hat dazu 2012 eine Gegenüberstellung erstellt und im Internet zur Verfügung gestellt. Siehe SCHLEGEL, A.: Esaias Reusner. Parallelesung der Vorworte zu Neue Lauten-Früchte o.O. 1676 - Erfreuliche Lauten-Lust Leipzig 1697. 30.1.2012. Unter: http://www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/Reusner_Vorworte.pdf

³⁰ Adressaten sind zumindest nach den Formulierungen des Vorwortes nicht Lautenspieler, die ihren Lebensunterhalt durch Einkünfte aus dem Lautenspiel bestreiten.

Dieser Band wurde dem aus der Regensburger Patrizierfamilie stammenden **Emeram Wilhelm Agricola** (evangelisch-lutherischen Glaubens; 1661 - 1686, Wien) von einer unbekannt Person zum Geschenk gemacht.³¹

In diversen Manuskripten finden sich Abschriften der Stücke von **Reusner d.J.**, so in D-B 40601, A-ETgoëss III, A-KR L 79, A-ETgoëss Th, A-KR L 77, PL-Kj 40620, CZ-Pu II.Kk.73, AUS-LHD 243. Im MS AUS-LHD 243 gibt es nach einer auf einem tabulaturfreien Blatt handschriftlich notierten Ankündigung „*Belle Partie/ sur la X^{me} de D.b Car.*“³² zumindest zu einem wesentlichen Teil von **Reusner d.J.** stammende Stücke. Zu diesen Stücken - bis auf die Doubles zu „*Allemande*“ und „*Courante*“ sowie die Séparationen zur „*Sarabande*“ und „*Gavotte*“ - gibt es Konkordanzen im Druck *Neue Lauten-Früchte* ... sowie im MS A-KR79.³³ Mit der „*Séparation de la Precedente*“ (S.

86) zur davor stehenden „*Sarabande*“ von **Reusner d.J.** liegt allerdings eine Fassung vor, die viel eher dem ähnelt, was in den Bezugsschriften (MS A-KR79, f. 12v und *Neue Lauten=Früchte* ..., S. 29) als „*Sarabande*“ notiert ist. Dies wirft die Frage auf, ob es eine noch unbekannt Quelle gibt, in der sich die im MS AUS-LHD 243 vorliegende Fassung der „*Sarabande*“ befindet (und damit ggf. auch die Grundlage der Abschrift bildete), oder der Verfasser bzw. Veranlasser des Manuskripts den umgekehrten Weg gegangen oder beauftragt hat: aus der Séparation - eine „konsolidierte Fassung“ zu entwickeln.³⁴

³¹ Bereits 1978 hat Joachim JAENECKE in seinem Nachwort zur Faksimile-Ausgabe der „Neuen Lauten-Früchte ...“ (a.a.O., S. 1) auf diesen besonderen Band hingewiesen. Siehe zu dem Band, seine Entstehung und dem Besitzer die Darstellung von Bernhard FISCHER: Die Besonderheiten der Neuen Lauten-Früchte und Hundert Geistliche Melodien Evangelischer Lieder von Esaias Reusner in der Österreichischen Nationalbibliothek. In: Die Laute XI, Ffm 2013, S. 93 ff.

³² Es handelt sich hierbei nicht, wie von mir anfangs irrtümlich vermutet, um eine Widmung für eine unbekannt Dame. Darauf haben mich François-Pierre Goy sowie Anthony Bailes hingewiesen. A. Bailes hat mir freundlicher Weise mitgeteilt: Die Phrase besteht aus drei Elementen: 1) „Schöne Partie“ - hiermit erfahren wir, dass es sich um eine Gruppe von Stücken handelt, die dem Schreiber gefällt. Er beurteilt die Partie (= Suite) als schön. 2) „sur le X^{me}“ – übersetzt heißt es: „auf dem zehnten (Chor)“. Somit erkennt man den Grundton der Mode (damals sprach man nicht von Tonarten) - in diesem Fall „D“. Eine ähnliche Art findet man auf Folio 61r des Burwell Lute Tutors: „the first and most generell Moode is called the tenth Base Moode“. 3) „de D.b.car“ – übersetzt heißt es „von D Dur“ (in diesem Fall wäre „in D Dur“ passender). Dies bezieht sich auf die Stimmung des Instruments, nämlich die D Dur Stimmung. „D.b.Car“ ist eine Mischung aus Deutsch und Französisch, wobei „D“ den Notennamen repräsentiert, während „b.Car“ Französisch ist und bedeutet, dass die Terz der Mode „hart“ ist (d.h. grosse Terz). In alten Quellen gibt es diverse Buchstabierungen wie „b.Car“, „bequarre“, „becarre“ u.s.w. die alle das gleiche bedeuten. Gemeint ist die quadratische Form des „B“ des „harten“ Hexachords („carré“ heisst „viereckig“) gegenüber der runden Form des „B“, des „weichen“ Hexachords (die kleine Terz) ... Auf Folio 61r des Burwell Tutors befindet sich eine parallele Stelle zu „de D.b.Car“ des Hanson Dyer Hs. nämlich: „the tuning called the ordinary B flat“.

³³ Siehe ROLLIN, M.: A-KR L79. In: MEYER, Chr. et al. (Hrsg.): Catalogue Des Sources Manuscrites En Tablature. Luth et théorbe. c.1500-c.1800. Catalogue descriptif, Bd. III/1: Österreich (A), Baden-Baden/Bouxwiller 1997, S. 60 ff.

³⁴ Siehe ausführlich zum MS AUS-LHD 243: TREDER, M.: „Album für die Laute“. Das Manuskript AUS-LHD 243. Musik für die Barocklaute: Anonymus, Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage, Ennemond Gautier („Gautier de Vienne“), Achatius/Achaz Casimir Huelse (Hültz), Germain Pinel, Esaias Reusner. TREE-Edition 2012.

Noch offen ist, ob das MS F-Pn823 („MS Milleran“) tatsächlich Stücke von **Reusner d.J.** enthält: in der handschriftlichen Übersicht zu den Komponisten (vielleicht auch nur dem Schreiber/Besitzer bekannte Lautenisten) steht u.a. „Mr. Reusener, de Brandenbourg“. ³⁵ Allerdings fehlt die Zuordnung seines Namens zu den im MS befindlichen Stücken.

Einige der im Manuskript noch nicht zugeordneten Stücke ³⁶ lassen schon vom Titel her nicht sofort **Reusner d.J.** als Komponisten vermuten wie z.B.: *Le Gris de lin* (f. 28v), *La Cardinale* (f. 29r) oder *Tambour des Suisses* (f. 75v). Anders verhält es sich bei den Stücken zu Ende des Manuskripts in Stimmung C# - D - E - F# - G# - a - d - f# - a - c#⁷ - e⁷, hier insbesondere bei dem *Prelude* (f. 104r), der *Allemande* (f. 104r), der *Courante* (f. 106v) und der *Sarabande* (f. 107v). Sie könnten durchaus von **Reusner d.J.** stammen.

Die wesentlichen biografischen Daten des **Esaias Reusner d.J.** sind über die für ihn verfasste Leichenpredigt bekannt. ³⁷ Die folgende Übersicht ist um darüber hinausgehende Informationen ergänzt:

29.04.1636: geboren in Löwenberg (Schlesien; heute Lwówek Slaski) als Sohn von **Esaias Reusner d.Ä.** und **Blandina**, geb. **Reich**, deren Vater **Johann Reich** (laut Leichenpredigt für **Esaias Reusner d.J.**) „Hoff-Musicus“ beim Kurfürsten von Brandenburg gewesen sein soll. ³⁸

Die **Reusners** sind evangelische Christen. Während des Dreißigjährigen Krieges, vor allem in den Jahren zwischen 1633 und 1643, wurde die Stadt Löwenberg mehrfach durch schwedische und kaiserliche Truppen verwüstet. Am Ende des Krieges war sie weitgehend zerstört und die Bevölkerung auf wenige Hundert dezimiert.

³⁵ Siehe hierzu auch KOLETSCSKA, Karl: Esaias Reußner der Jüngere und seine Bedeutung für die deutsche Lautenmusik des XVII. Jahrhunderts. In: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. unter der Leitung von Guido ADLER, 15. Bd., Wien 1928, S. 18 f.

³⁶ Siehe STEUR, Peter: MS F-Pn823 unter: <http://mss.slweiss.de>.

³⁷ LANGE, M.G.: Die beste Weißheit eines Christen im Creutz, Aus den Worten des Propheten Michae C. 7 V. 9 (...) Bey angestellter Sepultur, de (...) Herrn Esaias Reusners, Churfürstlich Brandenburgischen Cammer-Lautenisten, Welcher Verstrichenen 1. Maii des 1679. Jahres diese Welt gesegnet, und den 7. Hujus Christlichem Gebrauch nach beerdiget worden, Cölln an der Spree 1680. Die biographisch relevanten Teile der Leichenpredigt wurden in jüngerer Zeit mit ergänzenden Hinweisen durch Markus LUTZ veröffentlicht. LUTZ, M.: Die Leichenpredigt von Esaias Reusner (1636 – 1679). In: Lauten-Info 4/2006 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 19 ff.

³⁸ In den ausführlichen Darstellungen von Curt SACHS: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910 (Reprint Hildesheim/New York 1977) findet sich kein Musiker gleichen oder ähnlichen Namens. SACHS macht allerdings auch darauf aufmerksam, dass die Quellenlage lückenhaft ist.

Die Verwandtschaft der **Reusners** (Reussner, Reissner etc.) im Herzogtum Schlesien ist noch nicht abschließend geklärt. Da sich einer der beiden Lautenisten auch als Übersetzer und Herausgeber hervortat, ist belegbar,³⁹ dass Vater und Sohn mit **Elias Reusner** (1555-1612), „Professor der Historie und Poesie zu Jena“,⁴⁰ verwandt waren.⁴¹

Bei ZEDLER heißt es zum Eintrag „Reusner“:

„R e u s n e r, eine adeliche Familie in Schlesien, welche ihren Ursprung aus Ungarn und Siebenbürgen hat, von dar sie sich nach Schlesien gewendet, und sich theils in, theils um Lemberg niedergelassen, wie sie denn in dieser Gegend Sirckwitz, Rackwitz und andere Güter besessen. Im 15 Jahrhundert begaben sich 4 Brüder von diesem Geschlecht zu Breßlau ins Kloster, der fünffte aber, Namens **S i m o n**, pflanzte seinen Stamm allein fort, Von dessen Nachkommen haben sich unterschiedliche durch ihre Gelehrsamkeit hervor gethan, wie die nachfolgenden Artickel bezeugen“.⁴²

Da **Prof. Elias Reusner** in den folgenden Einträgen im ZEDLER genannt wird, ist er als Nachfahre des genannten **Simon Reusner**

anzusehen. Unter der Voraussetzung, dass sich die Bezeichnung „Vetter“ auf eine blutsverwandtschaftliche Beziehung zwischen **Prof. Elias R.** und den beiden Lautenisten, Vater und Sohn **Esaias R.** bezieht, könnte deren Ahnenreihe auch auf den Adligen **Simon R.** zurückgeführt werden.⁴³

1645: **Esaisas Reusner d.Ä.** veröffentlicht in Breslau *Musikalischer Lustgarten, das ist: Herren D. Martini Lutheri, Wie auch anderer Gottseliger (der Reinen Augspurgischen Confession zugehaner) Männer / Geistliche Kirchen und Hauß Lieder auff Lautentabulatur gesetzt.*

Reusner d.Ä. bekennt damit, sich in die nicht zuletzt auf **Martin Luther** (1483 – 1546) zurück gehende Tradition des evangelischen Kirchenliedes stellend,⁴⁴ öffentlich zu seinem Glauben und ergreift damit faktisch auch politisch Partei.

Die Widmung des Druckes ist gerichtet an die Bürgermeister und den Rat der Stadt Danzig, die im sonst katholischen Polen evangelisch ausgerichtet war.

³⁹ Siehe LUTZ, Markus: Die berühmte Verwandtschaft von Esaias Reusner. In: Die Laute XI, Ffm 2013, S. 89 ff. Das Werk selbst ist online einsehbar unter <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/doccontent?id=37231&from=PIONIER%20DLF>.

⁴⁰ Siehe ZEDLER, J.H. (Hrsg.): Grosses vollständiges | UNIVERSAL | LEXICON | Aller Wissenschaften und Künste ..., Halle und Leipzig, | Verlegts Johann Heinrich Zedler | [...], Bd. 31, 1742, Sp. 963.

⁴¹ Siehe weiter unten im Text.

⁴² ZEDLER, J.H. (Hrsg.): a.a.O., Band 31,1742, Sp. 961 ff.

⁴³ Siehe auch KNESCKE, E.H. u.a. (Hrsg.): Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon im Vereine mit mehreren Historikern. Unveränderter Abdruck des im Verlage von Friedrich Voigt zu Leipzig 1859 – 1870 erschienenen Werkes, Bd. 7, Leipzig 1930, S. 465 sowie SIEPMACHR's Wappenbuch Bd. 17: Die Wappen des schlesischen Adels (Ausgestorbener Adel der preussischen Provinz Schlesien), Neustadt an der Aisch 1977, S. 87.

⁴⁴ Siehe „Vater der Lieder. Mit dem Dichter Luther begann die Singbewegung der Reformation“. In: Reformation und Musik. Das EKD-Magazin zum Themenjahr der Lutherdekade 4/2012, S. 8 ff.

Die Widmung ist Bestandteil des Druckes und zielt drauf ab, das Werk vor (katholischen?) Anfeindungen unter Schutz zu stellen - oder eine Art „copyright“ zu erreichen (Sicherung des Verfolgs von Raubdrucken):

„aber habe ich diesen Lust=Garten darumb Consecriren⁴⁵ sollen / Theils daß er von deroselbigen Glanz⁴⁶ erleichtet werden / und wider seine Mißgönner einen billigen Schutz haben möchte ...“.

1646: als Neun-/Zehnjähriger spielte **Esaias Reusner d. J.** in Danzig zusammen mit anderen Knaben der durchreisenden Königin von Polen, **Maria Luisa von Gonzaga** (1611 – 1667), auf der Laute vor.⁴⁷ Anlass für den Aufenthalt von **Reusner d.Ä.** und seinem Sohn **Esaias** in Danzig war möglicherweise die Übergabe eines oder mehrerer Widmungsexemplare des 1645 in Breslau erschienen

Druckes *Musikalischer Lustgarten* ...; denkbar aber auch, dass aus Danzig eine Einladung ergangen war, dass einer der **Reusners** der Königin aufspielt (oder beide?).

1646/1647 (?): Übersiedlung mit dem Vater nach Breslau (etwa 120 km entfernt vom Heimatort). In der Leichenpredigt heißt es dazu: „Wie denn auch / nachdeme sein Vater / wegen der zur selben Zeit vorgehenden Reformation, sich nach Breßlow begeben“.⁴⁸ Demnach weicht **Reusner d.Ä.** also den Kriegsauswirkungen und der katholischen Gegenreformation in Löwenberg aus. **Reusner d.J.** wurde in Breslau für zwei Jahre als Page des schwedischen Generals Arvid **Wittenberg** (1606 – 1657, evangelischer Christ)⁴⁹ angestellt.

⁴⁵ = weihen, widmen.

⁴⁶ Glanz = Bedeutung und Ausstrahlung der Bürgermeister und der Ratsmitgliedern der Stadt Danzig.

⁴⁷ Siehe dazu die entsprechenden Belege bei KOLETSCSKA, K.: a.a.O., S. 3 f. KOLETSCSKA zitiert zu dem Vorspielen in Danzig einen von Richard MÜNNICH in dessen Beitrag zu einer Liliencron-Festschrift (Leipzig 1910) wiedergegebenen Brief von Esaias Reusner d.J. vom 02.11.1667 an den Rat der Stadt Danzig. Dieser Brief lautet wie folgt: „Hoch und wohl Edele, Gestreng, Ehr= und Beste Hochweyse und Hochbenampte. Insonderheit Hochgeehrteste Herren und Große P a t r o n e n. Ewr: Gestr: wünsche ich von Göttlicher Allmacht glückseelig friedliche Regierung, und immer f l o r i r e n d geseegneten wohlstand in trewen anvorn. Und Nachdeme Ich mich erinnere daß Ewr: Gestr: Gestr: das, deroselbten, von Meinem Vater E s a i a R e u s n e r n, A n n o 1646. d e d i - c i r t e Lautenwercklen, gar wohl aufgenommen, und Ihm alle Hulde und geneigten willen erwiesen, ich auch die gnade gehabt, vor der damahln auß Franckreich ankommenden, Newlich verstorbenen Königinn von Pohlen, Hohen andenckens, unter anderen Knaben, bey dero Königl. Freyhen Stadt Danzig, mich mit meiner Lauten höhren zulaßen, in deren wießenschafft aber nun, zeithero, durch fleiß und mühe so weit kommen, daß Ich mich unterstanden, icht waß von meinen C o m p o s i t i o n e n an daß Licht zubringen: So habe zu bezeugung meines vor Ewr. GGestr: führenden o b l i g o nicht umgehen mögen, einige E x e m p l a r i a Ewr: GGestr: alß ruhmwürdigsten fürderern freyer Künste, Zuzuschreiben, und hiermit in 24. Stücken zuübersenden, mit demüttiger bitte, Sie geruhen diese auß schuldiger danckbarkeit, vor oberwehnt, den meinigen und mir, in meiner Kindheit, erwiesenen wohlthaten, her fließende wohlmeinende bezeugung, mit geneigten Augen und Gemüthern anzusehen, und sich meine wenigkeit zu dero gewogenheit, und Hohen beförderung empfohlen zuhalten. Gestalt ich mich glücklich schätzen würde, würcklich den Nahmen Zu führen Ewr: Gestr: Gestr: gehorsamen trewen dieners Esaias R e u ß n e r Fürstl. Lautenisten. Brieg den 2. Novembr: A. 1667“ (nach: MÜNNICH, Richard: Ein Brief Esaias Reußners. In: Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron Dr. theol. et phil. Überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft, Leipzig 1910, S. 173 f.). Reusner d.J. konstatiert in diesem Schreiben u.a. für sich eine musikalische Entwicklung. Auch das ein Indikator, dass er der Komponist der „Lauten=Lust“ ist, nicht sein Vater.

⁴⁸ Zitiert nach LUTZ, M.: a.a.O., S. 22.

⁴⁹ Arvid Wittenberg or Arvid Wirtenberg von Debern. Siehe http://en.wikipedia.org/wiki/Arvid_Wittenberg.

Über General **Wittenberg** wird berichtet, dass er 1647 die Vorstädte von Breslau „belästigte ... mit einer Forderung von 10,000 Pfundt Brot, 40 Faß Bier und 100 Malter Hafer, die mit einer Plünderung verbunden war.“⁵⁰

Dieses Ereignis liegt wahrscheinlich in der Zeit der Anstellung **Reusners** bei General **Wittenberg**.⁵¹ Es ist nicht anzunehmen, dass sich **Wittenberg** noch nach dem Friedensschluss („Westfälischer Friede“, Oktober 1648) längere Zeit in Breslau aufgehalten haben wird.

1648/49 (?): Ein Jahr beschäftigt beim Kaiserlichen Kriegs-Kommissar **Müller**. Es handelt sich möglicherweise um **Johann Müller/Moller**, der als Kriegs-Kommissar in Diensten des Kaisers ab 1627 nachgewiesen ist.⁵² Die Zeit der Beschäftigung dürfte nach dem Abschluss des „Westfälischen Friedens“ 1648 erfolgt sein: im Rahmen des Friedensschlusses wurde Breslau als kaiserliche Stadt mit Privilegien für die Ausübung des evangelischen Glaubens ausgestattet – wie auch die Fürstentümer Liegnitz, Brieg, Wohlau und Münsterberg-Oels.⁵³ Die Beschäftigung **Reusners** bis zum Tode des Dienstherren dürfte im Jahr 1649 liegen. In Diensten des

Kaisers stehend, wird **Müller/Moller** aller Wahrscheinlichkeit nach katholisch gewesen sein.

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

„die ihn (**Reusner**; Anmerkung des Verfassers) denn zu perfectionieren / einem dazumal florierenden Frantzösischen Lautenisten / so an ihrem Hofe sich aufgehalten / zur information anvertraut / von welchem er nicht allein eine besondere Fertigkeit auff bemeldtem Instrument / sondern auch die Composition erlernet.“⁵⁴

Bei der **Fürstin Radzivil** könnte es sich um **Lucrezia Maria Prinzessin Strozzi** (vor 1628 – 1694),⁵⁵ als 3. Ehefrau von **Alexander Ludwig Fürst von Radzivil** (1594-1654) „Fürstin Radzivil“, belegt auch als Hofdame der **Erzherzogin Cecilia Renata** (1611 – 1644) am Hof in Wien 1637,⁵⁶ handeln.

⁵⁰ RENCKE, Karl Christoph: Breslau. Ein Wegweiser für Fremde und Einheimische, Breslau 1808, S. 53 f.

⁵¹ Bezug für diese Annahme ist die Aussage in der Leichenpredigt, Reusner sei 1651 bei Fürstin Radziwill und zuvor 1 Jahr lang bei Kriegskommissar Müller/Möller nach einer zweijährigen Beschäftigung bei General Wittenberg) tätig gewesen.

⁵² Siehe <http://www.30jaehrigerkrieg.de/personen-m/>.

⁵³ Siehe dazu weiter unten im Text zu den weiteren Dienstherren von Reusner d.J.

⁵⁴ Zitiert nach LUTZ, M.: a.a.O., S. 22.

⁵⁵ Wie es um die verwandtschaftlichen Verhältnisse zur Komponistin Barbara Strozzi (1619 - 1677) bestellt ist, habe ich nicht klären können. Siehe zu Barbara Strozzi die Hinweise bei TREDER, M.: Ein irdisches Vergnügen in der Barocklaute, Bd. I, TREE-Edition 2010, S. 45 f.

⁵⁶ Siehe <http://www.univie.ac.at/Geschichte/wienerhof/wienerhof2/hofdamen/hofdamen1.htm>.

Die aus der Familie der **Strozzi** in Florenz stammende **Lucrezia Maria** (Katholikin) zog mit **Cecilia Renata**, Braut des polnischen Königs **Wladislaw IV. Wasa** (1595 – 1648), nach Krakau. **Lucrezia Maria Strozzi** heiratete den verwitweten **Alexander Ludwig Fürst von Radzivil**, der 1654 verstarb, und ging anschließend eine weitere Ehe ein.⁵⁷

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

Reusner spielte bereits Laute, als er Unterricht beim aus Frankreich stammenden, seinerzeit sehr bekannten Lautenisten der

Fürstin Radzivil erhielt. Ob der Unterricht im Schloss in Nieswiežu⁵⁸ oder sogar in Frankreich stattfand, ist aus der Formulierung in der Leichenpredigt nicht zu erschließen oder anderweitig überliefert. Wer der unterrichtende Lautenist war, ist bislang nicht geklärt. Dass es sich um **François Dufaut** gehandelt haben könnte, ist eine knappe Erwägung von Tim CRAWFORD, der auf den Einfluss von **Dufaut** auf die Kompositionen von **Reusner** insbesondere bei den „Pavanen“ und „Sarabanden“ hinweist.⁵⁹ Für die Identifizierung eines bei den **Radzivils** beschäftigten „dazumal blühenden Französischen Lautenisten“ (= um 1650) erforderliche Anhaltspunkte haben sich bislang nicht finden lassen. Nur für einen aus Frankreich stammenden Lautenisten mit bekanntem Namen gibt es eine direkte Verbindung zum polnisch-litauischen Hof:

⁵⁷ Siehe <http://www.univie.ac.at/Geschichte/wienerhof/wienerhof2/hofdamen/hf4.htm>. Gary Dean BECKMAN gibt in seiner Dissertationsschrift “The Sacred Lute: Intabulated Chorales from Luther’s Age to the beginnings of Pietism” (University of Texas in Austin 2007) unter Bezugnahme auf NEEMANN, Hans (Hrsg.): Esaias Reusner – Lautenwerke, Frankfurt a.M./New York 1985 an, es könne sich bei der “Fürstin Radzivil” um Prinzessin Anna Maria R. handeln (S. 112). Bei NEEMANN gibt es keine solche Aussage. Zu dieser Hypothese von BECKMAN: a) „Fürstin“ und „Prinzessin“ sind nicht gleichzusetzen; b) Prinzessin Anna Maria Radzivil (1640 – 1667) war im fraglichen Jahr 1651 erst 11 Jahre alt. Sie kommt auch von daher nicht als Dienstherrin, die eine Ausbildung bei einem an „ihrem“ Hofe beschäftigten Lautenisten veranlasste, in Frage.

⁵⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Nesvizh_Castle. Njaswisch; damals zu Polen-Litauen gehörend, heute Belarus/Weißrussland.

⁵⁹ CRAWFORD, Tim: The historical importance of François Dufaut and his influence on the musicians outside France. Paper read at the Colloque, “Le luth en l’occident” at the Musée de la Musique, Paris 1998. Möglicherweise handelt es sich bei den von Reusner in seinem Exemplar der “Neuen Lauten-Früchte ...” notierten (mindestens) zwei Stücke von Dufaut um eine Referenz gegenüber seinem Lehrer.

bis zu seinem Tode 1647 (in Vilnius) war **Antoine Gallot** (1590 – 1647) dort als Lautenist beschäftigt.⁶⁰

Woher **Reusner d.J.** nach Breslau zurückkehrt, wovon er dort bis zur nächsten Anstellung lebt, ist unbekannt.

1655: Anstellung als Lautenist bei **Herzog Georg III. von Brieg**⁶¹ (1611 – 1664) für neun Jahre. Dienstherr und dessen Familie sind Protestanten, hatten sich aber 1635 dem Kaiser unterworfen. Durch den „Westfälischen Frieden“ war die freie Religionsausübung in der Stadt Breslau, immer wieder Bezugspunkt von **Reusner d.J.**, auch in den Fürstentümern Liegnitz, Brieg, Wohlau und Münsterberg-Oels gesichert. Der Dienstherr **Herzog Georg III. von Brieg** war u.a. Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ (seit 1649), dem „Palmenorden“, die größte literarische Gruppe des Barock. Diese Gesellschaft verfolgte ursprünglich vor allem

politische Ziele: „die Anbahnung einer gesamtprotestantischen, lutherische wie reformierte Reichsstände umfassende militärischen Allianz, um die katholisch-kaiserliche Hegemonie im Reich zu bekämpfen“. ⁶² Sie entwickelte sich in der Folgezeit (nach dem Scheitern militärischer Ambitionen) noch vor dem Westfälischen Frieden 1648 zu einer in der Praxis literarisch orientierten Sprachgesellschaft.

⁶⁰ Zu Antoine Gallot gibt es in den Standardwerken MGG und NEW GROVE keine Einträge, jedoch bei Robert EITNER in seinem „Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Dort heißt es in Bd. 4 (Leipzig 1901) auf S. 136 u.a. „Gallot (Galot), Antoine, ein Lautenist in der Hofkapelle Sigismund III. von Polen, st. 1647 zu Wilna (Haberl, Jahrb. 1890, 79). In Scacchi's Cribrum S. 222 befindet sich ein Canon von ihm ... Nach Brenet in Les Concerts en France, 1900 p. 73 sind es Vater und Sohn und der oben verzeichnete Antoine ist der Sohn des Gallot d'Angers ...“. In Berücksichtigung des bekannten verwandtschaftlichen Verhältnisses von Jacques (ca. 1625 – ca. 1695) und Alexandre (ca. 1625 – 1684) Gallot (Brüder), wäre Antoine dann Vater beider. Belege für eine solche Annahme gibt es derzeit aber nicht. EITNER nimmt – ohne Namensnennung - Bezug auf den Artikel von Joseph SURZYNSKI: Ueber alte polnische Kirchenkompositionen und deren Werke . Ein Beitrag zur Geschichte der Musik (in: HABERL, Franz Xaver (Hrsg.): Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1890, S. 67 ff.). Dort wird u.a. dargelegt, dass Marco Scacchi 1640 als „erster Dirigent“ zur königlichen Hofkapelle in Warschau gehörte (S. 78). In der Aufzählung von Komponisten und mitwirkenden Musikern der Hofkapelle heißt es dann auch knapp unter 8): „G a l o t, genannt „ornamentum capaellae“, war als Lautenspieler berühmt. Er starb in Wilna im Jahre 1647“ (S. 79). Mehr an Informationen zu Gallot gibt es bei SURZYNSKI nicht. Siehe auch RADKE, Hans: Bemerkungen zur Lautenistenfamilie Gallot. In: Die Musikforschung, 13. Jhg., Heft 1, 1960, S. 51 ff. In diesem Aufsatz wird die Erwägung von M. Brenet aus „La librairie musicale en Frances de 1653 à 1790 (SIMG VIII, 1906/07) die aus heutiger Sicht nicht haltbare Position wiedergegeben, es könne sich bei Antoine G. um „vieux Gallot d'Angers“ handeln.

⁶¹ In der Leichenpredigt heißt es: „Herrn Georgen / Hertzogen in Schlesien / zu Lignitz / Brieg und Wolau ...“ (zitiert nach LUTZ, M.: a.a.O., S. 22).

⁶² Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Fruchtbringende_Gesellschaft. Neben der 1617 gegründeten „Fruchtbringenden Gesellschaft“ gab es (jeweils mit Gründungsjahr): 1633 Aufrichtige Tannengesellschaft, 1643 Teutschgesinnte Genossenschaft, 1644 Pegnitzschäfer (auch: Pegnesischer Blumenorden), 1658 Elbschwanenorden. Ihnen allen war gemein, Deutsch als Sprache der Literatur im Reich durchzusetzen und es auch insofern zu einen; letztlich ein politischer Anspruch.

1656: Ein „Esaias Reusner“ veröffentlicht als Übersetzer und Herausgeber das Werk:

*„Kurtzer und eigendlicher Abrieß deß Lebens, Wandels und Todes Jesu Christi, deß hochgelobten Gottes und der H. Jungfrau Mariae Sohn. Weiland von Elia Reusnero Leorino Sil., Academiae Jenensis P.P. Anietzo aber Verdeutscht von Esaia Reusnero, dessen Vetter. In Druck verfertigt. Im Jahr 1656“.*⁶³

Elias Reusner (1555-1612) war eine seinerzeit bekannte Persönlichkeit: „Professor der Historie und Poesie zu Jena“.⁶⁴ Es konnte bislang nicht geklärt werden, ob es sich bei dem Übersetzer und Herausgeber (das Buch erschien in Breslau) um **Reusner d.Ä.** oder **Reusner d.J.** handelt. Der Druck ist drei Persönlichkeiten gewidmet: den Brüdern **Georg III. Herzog in Schlesien, zur Liegnitz, Brieg und Wohlaw**⁶⁵ (1611 – 1664), **Christian, Herzog in Schlesien, zur Liegnitz, Brieg und Wohlaw** (1618 – 1672) sowie **Ludwig (IV.)** (1616 - 1663), ebenfalls **Herzog in Schlesien, zur Liegnitz, Brieg und Goldberg**. Die drei Brüder teilten sich die Regentschaft.

Seit 1655 war **Reusner d.J.** bei **Georg III.** beschäftigt, nach dessen Tod dann bei dem Nachfolger **Christian**, auch bis zu dessen Tod im Jahre 1672. Dass alle drei Widmungsträger waren, mag an der gemeinsamen Regentschaft liegen. Die belegte Beschäftigung von **Reusner d.J.** zum Zeitpunkt des Erscheinens bei **Georg III.** könnte

als Anhaltspunkt herangezogen werden, dass er Übersetzer und Herausgeber des Werkes von **Elias Reusner** war. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass **Reusner d.Ä.** zu dieser Zeit ebenfalls in Diensten bei einem der Herzöge von Schlesien stand.

Da **Elias Reusner** bereits 1612 verstorben war, ist - unter der Annahme, dass mit der Bezeichnung „Vetter“ ein relativ nahes Verwandtschaftsverhältnis angezeigt werden soll - von der Zeitschiene ausgehend ebenfalls **Reusner d. Ä.** als Übersetzer und Herausgeber in Betracht zu ziehen. „Vetter“ kann aber auch ein eher entferntes verwandtschaftliches Verhältnis anzeigen, sogar, dass es sich etwa nur um eine „Beziehung im Geiste“ oder um Personen gleichen Standes bzw. gleicher Position handelt.

Ohne nun an dieser Stelle auf Basis bislang vorliegender Materialien klären zu können, welcher der beiden Lautenisten namens **Esaias Reusner** für die Übersetzung und Herausgabe des Werkes von **Prof. Elias Reusner** verantwortlich zeichnete: die von BARON vorgenommene Zuordnung des Vornamens für **Reusner d.Ä.** könnte - als Verwechslung - ihre Ursache in der gemeinsamen Nennung der Vornamen „Elia“ und „Esaia“ bei vorgenannter Publikation hat.

⁶³ Siehe LUTZ, Markus: Die berühmte Verwandtschaft von Esaias Reusner. In: Die Laute XI, Ffm 2013, S. 89 ff. Das Werk selbst ist online einsehbar unter <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/doccontent?id=37231&from=PIONIER%20DLF>

⁶⁴ Siehe ZEDLER, J.H. (Hrsg.): a.a.O., Bd. 31, Sp. 963.

⁶⁵ In der Leichenpredigt heißt es: „Herrn Georgen / Hertzogen in Schlesien / zu Lignitz / Brieg und Wolau ...“ (zitiert nach LUTZ, M.: a.a.O., S. 22).

30.08.1660: Heirat mit **Maria Böhm(en)**, Tochter des bereits verstorbenen „Holtzschreibers“ Nicolai Böhm aus Breslau mit Billigung („Gutfinden“) des Vaters **Reusner d.Ä.**

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

1665: Lautenist bei **Christian**, Herzog zu Liegnitz, Brieg und Wollau (1618 – 1672), der seinen Bruder **Georg III.** beerbte, bis zu dessen Tod. Christian war wie sein Bruder **Georg** Mitglied in der „Fruchtbringenden Gesellschaft“. Aufgrund der Bestimmungen des Westfälischen Friedens von 1648 war das Herrschaftsgebiet von **Christian** nicht rekatholisiert worden, es gab aber machtpolitische Repressionen. Hierzu zählten u.a. bereits 1662 das Verbot verschiedener protestantischer Kirchenlieder auf Betreiben des Breslauer Bischofs **Sebastian von Rostock** (1607 – 1671),⁶⁶ die Vertreibung der evangelischen Seelsorger und Schulmeister sowie die Auflage zur Ausweisung der u.a. auch für ihr Liedgut bekannten Glaubensgemeinschaft der „Böhmischen Brüder“ 1671.⁶⁷

In der Leichenpredigt wird vermerkt, dass **Reusner d.J.** vom Dienstherrn **Christian** eine Reise nach Wien an den kaiserlichen Hof gestattet wurde und er dort auch gegen eine Gratifikation dem Kaiser aufgespielt hat.

Nun ist nicht auszuschließen, dass der Dienstherr seinen exzellenten Musiker auf „Gut-Wetter-Tour“ zum musikbegeisterten Kaiser⁶⁸ nach Wien geschickt hat.⁶⁹

1667: **E. Reusner d.J.** übermittelt dem Rat der Stadt Danzig unter Bezugnahme auf seine Anwesenheit (zusammen mit seinem Vater), dem Vorspielen für die Königin (1646) und der Dankbarkeit für empfangene Wohltaten 24 Exemplare einer nicht benannten Publikation. Es muss sich dabei um *Delitiae Testudinis* ... handeln. MÜNNICH folgend, hat **Reusner** in einem zweiten Brief an den Rat der Stadt Danzig vom 27.04. 1668 nachgefragt, ob die Widmungsexemplare angekommen sind. In diesem Brief erwähnt er auch, die Stücke vor dem Kaiser „zu allergnädigstem Gefallen“ gespielt zu haben.⁷⁰

⁶⁶ Zu Sebastian von Rostock siehe den Eintrag von Conrad WUTKE in: Allgemeine Deutsche Biographie. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern herausgegeben durch die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften Bd. 33, Neudruck der 1. Auflage von 1891, Berlin 1971, S. 503 f. Hierin heißt es u.a.: „Die katholische Kirche verlor in ihm einen ihrer streitbarsten Kämpen, welcher den Kampf gegen den Protestantismus sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte ...“ (S. 504).

⁶⁷ Siehe zu den „Böhmischen Brüdern“ http://de.wikipedia.org/wiki/-Böhmische_Brüder.

⁶⁸ Siehe zum Thema „Lautenmusik am Wiener Hof“ u.a.: TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werke, Bd.1, TREE-Edition 2011, S. 10 ff. sowie TREDER, M.: Die Laute im Umfeld des Wiener Hofes. Ca. 1650 – 1740. Zeitvertreib bei Hofe, Zeitvertreib des Adels, Existenzsicherung für andere ... Vortrag gehalten anlässlich des „Festes für die Laute“, Wien 17. – 20. Mai 2012.

⁶⁹ Siehe dazu auch KOLOTSCHKA, K.: a.a.O., S. 6 f.

⁷⁰ Leider gibt MÜNNICH diesen zweiten Brief nicht wieder, sondern fasst ihn nur zusammen mit dem Hinweis: „Musikgeschichtlich bietet der Brief nichts Neues. Auch lässt sich nicht sagen, ob Reußner eine Antwort und einen Dank seitens des kunstfreundlichen Danziger Rates erzielte“ (MÜNNICH, R.: a.a.O., S. 175).

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

1672: auf Vermittlung des Oberhofmarschalls **Freiherr Melchior Friedrich von Canitz** (? - 1685)⁷¹, wird **Reusner d.J.** zum Kammerlautenisten von **Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg** (1620 – 1688) bestellt. **Canitz** war zuvor als Regierungsrat und Hofmarschall im Fürstentum Liegnitz-Brieg tätig gewesen und dürfte **Reusner d.J.** von dort her gekannt haben. So erklärt sich denn auch die Empfehlung. Auch **Kurfürst Friedrich Wilhelm**, Protestant, mal Gegner, mal Verbündeter, dann wieder Gegner des Kaisers,⁷² war Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“.⁷³

1676: Reusner d.J. veröffentlicht die *Neuen Lauten=Früchte ...* und (vermutlich etwas später, spätestens 1678) *Hundert geistlichen Melodien evangelischer Lieder ...*⁷⁴ Die *Neuen Lauten=Früchte ...* sind auf dem Titel-Kupfer gewidmet „Allen dieses Instruments Liebhabern zur Ergötzlichkeit, Übung und Nutzen, mit besonderem Fleisse aufgesetzt und verlegt von **ESAIA REUSNERN Churfürstl Brandenburg.** Cammer Lautenisten“.

Die literarisch-politischen Aktivitäten der Dienstherrn **Georg III., Christian** und **Friedrich Wilhelm** in der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ können als Interpretationsfolie für den Titel des selbst herausgegebenen Drucks einer Sammlung von Lauten-Partiten durch **Reusner d.J.** herangezogen werden. Der Titel der Sammlung (*Neue Lauten=Früchte ...*) könnte auf die „Fruchtbringenden Gesellschaft“ anspielen – sei es nun auf den literarischen oder politischen Kontext.

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

Gemeinhin gelten die Kompositionen **Reusner d.J.** als erster Meilenstein nach dem 30-jährigen Krieg bei der Entwicklung einer neuen Lautensprache, die sich gegenüber der vorherrschenden französischen - mit all ihren Dialekten und idiomatischen Wendungen - absetzt. Musik nach dem 30-jährigen Krieg kommt nicht aus dem „Nichts“ - sie hatte während des 30-jährigen Krieges ihren Stellenwert, war konstitutiv für das weiterhin existierende soziale Leben; etwa in der Kirche, bei Hochzeitsfeiern, bei adliger und städtischer Präsentation sowie im und durch den Krieg selbst.

⁷¹ In der Leichenpredigt heißt es: „Se. Freyherrl. Excell. dem von Canitz / Sr. Churf. Durchl zu Brandenb. Ober-Hof-Marschallen“ (siehe die Wiedergabe bei LUTZ, M.: a.a.O., S. 23).

⁷² [http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Wilhelm_\(Brandenburg\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Wilhelm_(Brandenburg)).

⁷³ Siehe die Liste unter http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Mitglieder_der_Fruchtbringenden_Gesellschaft.

⁷⁴ Korrekt muss es zum Erscheinungsjahr eigentlich heißen: o.J. (1676 oder 1678). Bei der Angabe „1676“ kann es sich um einen Irrtum handeln, der entstanden ist durch das Exemplar in Wien, das mit den „Neuen Lauten-Früchten ...“ (auf dem Titelkupfer steht 1676) zusammen gebunden ist und auf die im Vorwort des „Lustgartens“ Bezug genommen wird. In einem Exemplar (ehemals dem Musiker Georg Poelchau gehörend) steht - handschriftlich – 1678.

Wer sich anschaut, aus wem sich die befeindeten Heere im 30-jährigen Krieg zusammensetzten, was sich in deren Tross befand, wird nicht verwundert sein, dass auch auf diese Weise musikalische Elemente transportiert wurden. Vielleicht viel mehr „cantabile“, als wir bis heute annehmen; das „Cantabile“ als Element der Musik des „gemeinen Mannes“. Kirchenmusik jedenfalls war auch Bekenntnis.

Die Musik, **die Reusner d.J.** komponierte und in gedruckter Form (z.Tl. mit vorangestellter Instruktion) publizierte (sie war also nicht nur zur Unterhaltung seines jeweiligen Beschäftigers oder dessen Repräsentation gedacht),⁷⁵ enthält auch Elementen der Lautensprache, die sich als „main stream“, als dominante Linie und Zeitgeschmack in Frankreich entwickelte und die er auch in seinem der Erstunterweisung durch den Vater folgenden Unterricht bei einem französischen Lautenisten vermittelt bekommen haben wird. Durch **Reusner d.J.** wurde in seinen Kompositionen das Vorgefundene, das Traditionelle, nicht komplett verworfen oder infrage gestellt.

Dass das Sangliche, die Melodie, in der Musik der beiden **Reusners** eine solche Rolle spielt, hängt gewiss zusammen mit der Tradition des evangelischen Kirchenlieds, in der **Reusner d.J.** ebenso wie sein Vater

standen und zu der sie sich durch veröffentlichte Kompositionen bekannten – und damit zugleich ein Glaubensbekenntnis ablegten; mit politischem Charakter.

Was die Verbreitung der Stücke von **Esaias Reusner d.J.** anbelangt, ist die Präsenz eines evangelischen Komponisten durch einen Druck (*Lauten=Lust* mit Widmung für den Kaiser) sowie in zwei Manuskripten des (katholischen) Benediktiner-Stiftes (Klosters) Kremsmünster zumindest einer Erwähnung wert: in A-KR 77 sind es 8 Stücke aus den *Neuen Lauten=Früchten ...* und in A-KR 79 sind es zusammen 139 Stücke aus der *Lauten=Lust ...* und den *Neuen Lauten=Früchten ...*.⁷⁶

Bei der von mir gewählten Auffächerung der Biografie erhält das bisher gepflegte **Reusner**-Bild, bei dem seine Bedeutung für die über die französische Hauptströmung hinausgehende Entwicklung der Lautenmusik, der Form (Satzfolge in einer „Suite“)⁷⁷ und seine schwächliche Konstitution im Vordergrund stehen, eine weitere Facette: **Reusner d.J.** war dreimal bei Mitgliedern der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ beschäftigt und hatte damit Dienstherrn, die sich für ihren Glauben engagierten und nicht auf religiöser (und damit verbunden: genereller politischer) Linie des Kaisers lagen.

⁷⁵ Siehe zum Wirkungskreis auch den Hinweis bei KRAUSE, Reinhold: „Reusner Echos“. In *Lauten-Info* 4/2006 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 17 ff.

⁷⁶ Bei der Verbreitung von (Barock) Lautenmusik scheinen die Benediktiner Stifte in Österreich ohnehin eine Rolle gespielt zu haben: es gibt Lautenmanuskripte ferner in Seitenstetten und Göttweig. Ob etwa der als Zimmerwärter und Musiker (Fagott, Flöte, Pauken) im Benediktinerstift Kremsmünster tätige Georg Adam Lauffensteiner (1678 - 1753), Bruder des Lautenisten Wolf Jacob Lauffensteiner (jun.) (1676 - 1754) eine Rolle gespielt hat, von dem Rudolf FLOTZINGER annimmt, er sei dafür verantwortlich, dass es in den Kremsmünster Lautenmanuskripten Stücke von Weichenberger und Hinterleitner gibt (siehe FLOTZINGER, R.: *Graz und die österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720*. In: *Festschrift für H. FEDERHOFER*, hrsg. von C.H. MAHLING, Tutzing 1988, S. 105) oder aber ob es über sonstige Angestellte in den Klöstern und Stiften sowie die Mönchen selbst mittel- oder unmittelbare Beziehungen zu Komponisten für die Laute oder Lautenliteratur gab, bedarf der vertiefenden Untersuchungen.

⁷⁷ Siehe SPARMANN, Georg: *Esaias Reusner und die Lautensuite*. Promotionsschrift Berlin 1926.

Um materiell zu überleben, hatte sich **E. Reusner d.J.** allerdings auch an Dienstherren mit anderem Glauben zu verdingen und hat nach eigenem Bekunden sogar vor dem Kaiser gespielt, möglicherweise auf unmittelbare Veranlassung seines Dienstherren hin, der über den „musikalischen Botschafter“ prinzipielles Wohlwollen (oder speziell wegen der Einschränkungen der Religionsausübung) des Kaisers erreichen wollte.

Der Leichenpredigt von **Probst Lange** in dieser Frage vertrauend, war **Reusner d.J.** ein gläubiger Mensch – er war vermutlich auch ein

bekennender Zeitgenosse: **E. Reusner d.J.** hat durch seine Musik – darin wohl auch die vom Vater vorgegebene Linie aufgreifend - aktiv direkt (*Hundert geistliche Melodien ...*) wie möglicher Weise auch indirekt (*Neue Lauten=Früchte ...* als ggf. Anspielung auf die „Fruchtbringende Gesellschaft“) für seinen Glauben zu werben gesucht, was seinerzeit auch einem politischen Bekenntnis gleichkam.

Michael Treder
Hamburg, im Juli 2013

Literaturliste:

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

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

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

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

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

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

FISCHER, Bernhard: Die Besonderheiten der Neuen Lauten-Früchte und Hundert Geistliche Melodien Evangelischer Lieder von Esaias Reusner in der Österreichischen Nationalbibliothek. In: Die Laute XI, Ffm 2013, S. 93 ff.

FISCHER, Michael: Löwenstern (auf Langenhof), Matthäus Apelles von. In: MGG Bd. 11, Sp. 529

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

GALLOT, Jacques de: Pièces de luth, composes sur différens modes ... 1684. Edition Minkoff, Genf 1978

GRANE, Leif: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996

HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar (Hrsg.): Schlesisches Musiklexikon Bd. 1 und 2, Augsburg 2001

HOFFMANN-ERBRECHT, L.: Esaias Reusner d.J. In: Institut für deutsche Musik im Osten e.V.: Schlesisches Musiklexikon, a.a.O., S. 613

JAENECKE, Joachim: Nachwort zu „Erfreuliche Lauten=Lust. Reusner, Esaias <der Jüngere>“. - Leipzig : Zentralantiquariat der DDR, 1979, Fotomechanischer Neudr. der Orig.-Ausg. 1979

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

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

KOCZIRZ, Adolf: Eine Titelaufgabe aus dem Jahre 1697 von Esaias Reußners „Erfreuliche Lauten-Lust“. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft Leipzig 1925/26, S. 640 f.

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

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

KRAUSE, Reinhold/LUEDTKE, Joachim: Martin Luther und die Laute. Eine Quellensuche anlässlich des Musikjahrs der Luther-Dekade. In: Lauten-Info 1/2013 der DLG e.v., S. 8 ff.

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

- LEISINGER, Ulrich: The Collection of Johann Jacob Heinrich Westphal: An Indispensable Source for a History of Protestant Church Music in 18th-Century Germany. In: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* Vol. 50, Manuscripts de musique polyphonique originaires des anciens Pays-Bas. Manuscripts de musique polyphonique conservés en Belgique (1996), pp. 167-174 Published by: Societe Belge de Musicologie
- LUEDTKE, Joachim: Ein Reusnerisches Postscriptum: Wer gab die Auflage von „Erfreuliche Lauten-Lust“ von 1697 heraus? In: *Lauten-Info* der DLG e.V. 4/2006, Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 24
- LUTZ, Markus: Die Leichenpredigt von Esaias Reusner (1636 – 1679). In: *Lauten-Info* 4/2006 der DLG e.V., Frankfurt am Main, S. 19 ff.
- LUTZ, M.: Die berühmte Verwandtschaft von Esaias Reusner. In: *Die Laute* XI, Ffm 2013, S. 89 ff.
- MENDEL, Hermann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 8, Berlin 1877
- MÜNNICH, Richard: Ein Brief Esaias Reußners. In: *Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron Dr. theol. et phil. Überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft*, Leipzig 1910, S. 173 f.
- PÄFFGEN, Peter: Reusner, Reussner. Familie: Esaias (d.Ä.), sein Sohn Esaias d.J. In: *MGG* Bd. 13, Kassel et al. 2005, Sp. 1584 f.
- RADKE, Hans: Bemerkungen zur Lautenistenfamilie Gallot. In: *Die Musikforschung*, 13. Jhg., Heft 1, 1960, S. 51 ff.
- RENCKE, Karl Christoph: *Breslau. Ein Wegweiser für Fremde und Einheimische*, Breslau 1808, S. 53 f.
- ROLLIN, M.: A-KR L79. In: MEYER, Chr. et al. (Hrsg.): *Catalogue Des Sources Manuscriles En Tablature. Luth et théorbe. c.1500-c.1800. Catalogue descriptif*, Bd. III/1: Österreich (A), Baden-Baden/Bouxwiller 1997, S. 60 ff.
- SCHILLING, G. (Redaktion): *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837
- SCHLEGEL, Andreas: Esaias Reusner. Parallelesung der Vorworte zu *Neue Lauten-Früchte* o.O. 1676 - *Erfreuliche Lauten-Lust* Leipzig 1697. 30.1.2012. Unter: http://www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/Reusner_Vorworte.pdf
- SCHOTT, Christian-Erdmann: Apelles von Löwenstern. In: HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar (Hrsg.): *Schlesisches Musiklexikon* Bd 1, Augsburg 2001, S. 12
- SCHOTT, Chr.-E.: Behme, Davis. In: HOFFMANN-ERBRECHT, L. (Hrsg.): a.a.O., S. 28
- SIEPMACHR's Wappenbuch Bd. 17: *Die Wappen des schlesischen Adels*, Neustadt an der Aisch 1977
- SPARMANN, Georg: *Esaias Reusner und die Lautensuite*. Promotionsschrift Berlin 1926
- STEUR, Peter: MS F-Pn823 unter: <http://mss.slweiss.de>
- SURZYNSKI, Joseph: Ueber alte polnische Kirchencompositionen und deren Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik. In: HABERL, Franz Xaver (Hrsg.): *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1890, S. 67 ff.
- SZYROCKI, Marian/PIETRZAK, Ewa: Apelles von Löwenstern auf Langenhof ... In: KILLY, Walther: *Literaturlexikon*, Bd. 1, 2. Auflage, Berlin 2008, S. 181
- TREDER, Michael: *Ein irdisches Vergnügen in der Barocklaute*, Bd. I-III, TREE-Edition 2010
- TREDER, M.: *Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werke*, Bd.1, TREE-Edition 2011
- TREDER, M.: „Album für die Laute“. Das Manuskript AUS-LHD 243. Musik für die Barocklaute: Anonymus, Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage, Ennemond Gautier („Gautier de Vienne“), Achatius/Achaz Casimir Huelse (Hültz), Germain Pinel, Esaias Reusner. TREE-Edition 2012
- TREDER, M.: *Die Laute im Umfeld des Wiener Hofes. Ca. 1650 – 1740. Zeitvertreib bei Hofe, Zeitvertreib des Adels, Existenzsicherung für andere ... Vortrag gehalten anlässlich des „Festes für die Laute“*, Wien 17. – 20. Mai 2012
- TREDER, M.: *Spurensuche. Der Fall Pasch. Wer, bitte, ist eigentlich Pasch?* Schriftenreihe Laute und Musik, herausgegeben von Michael Treder, Werner Faust und Albert Reyerman. Online-Publikation auf <http://www.laute-und-musik.de>. Stand: 2013

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

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

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

ZEDLER, J.H. (Hrsg.): Grosses vollständiges | UNIVERSAL | LEXICON | Aller Wissenschaften und Künste ... , Halle und Leipzig, | Verlegts Johann Heinrich Zedler | [...], Bd. 29, 1741; Bd. 31, 1742

Mein Dank gilt meiner Frau Katrin vor allem für ihr Verständnis sowie Albert Reyerman und Werner Faust für freundschaftlichen Rat und Zuspruch. Ebenfalls danken möchte ich für verschiedene Formen der Unterstützung, die mir für diese Publikation zu Teil wurden, bei: Anthony Bailes (Arlesheim/Ch), Bernd Haegemann (Brüssel/B), Markus Lutz (Bad Buchau/D und Dr. Peter Steur (Moncalieri/I) sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der von mir genutzten Fachbibliotheken.



Verfreuliche
Clauten-Lust,

Darinnen befindlich

Praludia, Paduanen, Allemanden,
Curanten, Sarabanden, Gign. & Gavot.

heraus gegeben
von

E. R.
Leipzig.

Zu finden bey Johann Herbord. Klesjen
Anno M.DC.CC.VIII.

Hochgeneigter Leser!



Als die Lust oder natürliche Inclination fast so vielerley sey, als Menschen auff Erden gefunden werden, bezeugen alle diejenige, welche auff das Unterfangen der Sterblichen etwas genauere achtung geben. Trahit suaque voluptas, ist schon längst von denen Naturkündigern in die Zahl der beständigsten Regeln auff- und angenommen worden. Der unvergleichliche Lyricus unter denen lateinischen Pöeten hat solches ebenfalls in der ersten Ode seiner Gedichte mehr als zu wohl erwiesen und dargethan. Dann dieser hat seine Lust an den edlen Musen, jener an den holden Nymphen; dieser an den grünen Wäldern, jener an den blancken Feldern. Ein anderer suchet sein Vergnügen auff den schwanckenden Wellen, ein anderer in dem düstern Bauch der Erden, denen reichen Bergen die edle Gold-Ader zu schlagen. Diesen ergötzet das donner-gleiche blitzen und krachen der grimrigen Carthauen, jenen aber das süsse und sänffte erthönen der edlen und geisterquickenden Music, welche auch meine einzige Lust und Vergnügen von Jugend an gewesen, also daß ich deroselben meine Dienste und meiste Zeit, und zwar hauptsächlich vermittelt der holdseligen Laute, aufgeopfert habe. Denn gleich wie die Laute unter denen musicalischen Instrumenten von alten Zeiten her für das fürnehmste ist gehalten und disfalls dem Apollini, der Musen vorsteher, vor allen andern zugeeignet worden: Also habe ich mir dieselbe sonderlich erwehlet, meine Lust und Ergötzlichkeit daran zu haben. Damit aber auch andere diese unvergleichliche Lust genießen möchten, hab ich einen Theil meiner Compositionen dem geneigten Liebhaber communiciren wollen, oder vielmehr sollen. Dann omne bonum est communicativum sui, und ist derjenige eine Misgeburth unter denen Menschen, welcher sich allein, und andern nicht eben so wohl zu allen erlinlichen Diensten gebahren zu seyn erachtet. Ich zweifele nicht, es werden ihrer viel seyn, so diese meine Arbeit lieben und ihre eigene Lust daraus schöpfen und empfinden werden. Hingegen kan ich mir leicht einbilden, das auch nicht allen diese Lust gefallen werde, zumahl denenjenigen, welche gerne alles tadeln; allein wann sie meinen Entzweck anschauen werden, warum ich diese meine Laute-Lust heraus gegeben, nemlich nicht etwa einen Gewinn davon zu haben, sondern vielmehr dem Liebhaber eine sonderbare Lust hiedurch zu machen, werden sie hoffentlich mein wolgemeintes Unterfangen im besten vermercken.

Ich versichere alle Music-verständige, daß wann sie diese Partien nicht etwa oben hin, sondern mit Fleiß und ohne worgefaste böse Meinung wieder mich werden durch spielen, sie eine unvergleichliche Lust und Gemüths-Vergnügung drüber empfinden werden.

Solche Lust aber wird sich desto besser zeigen, wann man die Laute wol stimmen, recht und wol bey einem geraden Leibe halten, und im Taß sich nicht übereilen wird.

An der rechten Hand muß der kleine Finger vor dem Steg gesetzt werden, wann man lieblich spielen wil; soll es aber etwas stärker klingen, kan man auch wol den kleinen Finger hinter dem Steg setzen. Der Daumen muß allezeit, wann er einen Chor geschlagen, auff dem andern liegen bleiben. Auff die Verwechselung der Finger muß man auch fleißig Achtung geben.

Was die lincke Hand anbelangt, ist dieses nöthig zu observieren, das der Daumen nicht zu weit hinüber gegen die Bässe zu gesetzt werde, damit man desto besser eine hohle Hand machen kan, wobey die Mordanten, sonderlich bey Cadencen, nicht kurtz und scharff abgerissen werden

den müssen. Ferner sollen auch die Striche, wo man überlegen soll, wol in acht genommen und allezeit die Finger feste aufgedrucket werden, damit es desto reiner klinge, auch so es nicht dissoniren solle, muß man die Finger nicht abzugschwinde wegnehmen, sondern die Seiten zuvor ausklingen lassen. Auf die Veränderung der Thone muß man im Spielen auch fleißig acht haben, daß man nicht allezeit starck oder allezeit sachte, sondern zuweilen starck, zuweilen sachte, gleichsam nach oratorischer Art, spricht. Die Separationes fangen allezeit unten von den Bässen an, und so ferne man nach heutiger Manier recht spielen will, müssen die gleichen Tönen nicht eine wie die andere, sondern stets rückende oder springende gespielt werden, welches alles vor Incipienten, nicht aber vor erfahrene und Lautenverständige ist erinnert worden. Über das so ist der Accord bey einer ieden Svide vorne an gesetzt; So lange aber kein Accord nach der Svide folget, so lange bleibet die Stimmung im vorhergehenden Thon.

Gehab dich wol, hochgeneigter Leser, und glaube, daß ich dir zu deiner Lust diese Lauten-Lust in Druck befördert habe, um der gantzen Welt zu zeigen, daß ich sey allezeit

Zu deinen Diensten

willig und bereit

E. R.

Praeludium.

de E. R.

The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and ornaments. Dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present. The piece concludes with a decorative flourish on the eighth staff.

Aduan
de
C. R.

A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is in a single system with a common time signature. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings such as *f* and *ff*. The score concludes with a double bar line and repeat dots. Below the final staff, there is a decorative flourish consisting of a series of overlapping loops and curves.

Alleman
de E. R.

Handwritten musical score for 'Alleman de E. R.' in G major, 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive, handwritten style with various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The second and third staves continue the melody with similar notation. The fourth staff concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Couron
de E. R.

Handwritten musical score for 'Couron de E. R.' in G major, 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive, handwritten style with various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The second and third staves continue the melody with similar notation. The fourth staff concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Sarabano

de L. R.

Handwritten musical notation for Sarabano, consisting of two staves. The top staff features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand with various note values and rests. The bottom staff contains a bass clef and a similar melodic line. A large, decorative flourish is present on the right side of the second staff.

Pique

de L. R.

Handwritten musical notation for Pique, consisting of two staves. The top staff features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand with various note values and rests. The bottom staff contains a bass clef and a similar melodic line. A large, decorative flourish is present on the right side of the second staff.

Garbo

de L. R.

Handwritten musical notation for Garbo, consisting of two staves. The top staff features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written in a cursive hand with various note values and rests. The bottom staff contains a bass clef and a similar melodic line. A large, decorative flourish is present on the right side of the second staff.

Gigue
de E. R.

Handwritten musical score for Gigue de E. R. The score is written on three staves. The first staff is the treble clef, the second is the bass clef, and the third is a rhythmic accompaniment. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f'.

Continuation of the handwritten musical score for Gigue de E. R. The notation continues on the three staves, showing the progression of the melody and accompaniment. The piece ends with a large, decorative flourish.

Sarabanda
de E. R.

Handwritten musical score for Sarabanda de E. R. The score is written on two staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f'.

5.

Preludi
um
de E. A.

Handwritten musical score for a prelude, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The fifth staff contains a large, dark scribble.

Concorta
de E. A.

Handwritten musical score for a concerto, consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The second staff contains a large, dark scribble.

Peduan.
de B. R.

The musical score consists of seven staves of handwritten notation. The first staff begins with the title "Peduan." and the initials "de B. R." in a cursive hand. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings like "f" (forte) and "ff" (fortissimo) are present throughout. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Allegretto

Code

The 'Code' section is written on five staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains rhythmic patterns such as 'D B', 'D B B', 'D B B', and 'B D B B B B B B B B B'. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'a' or 'b' below them. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Courant

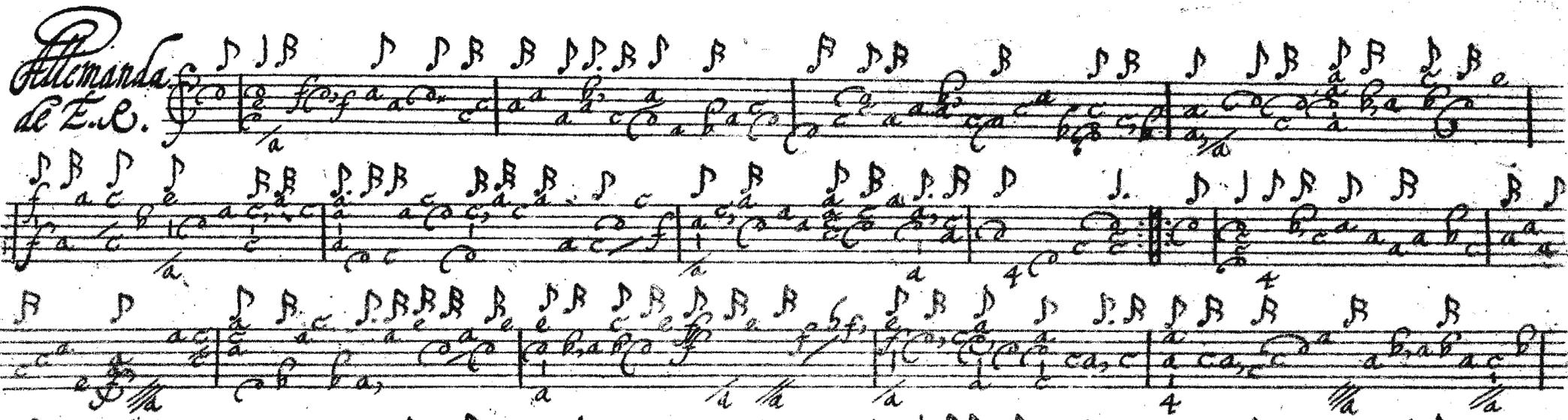
Code

The 'Courant' section is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains rhythmic patterns such as 'D D D D', 'D B B B', and 'D B B B B B B B B B B'. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'a' or 'b' below them. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Sarabande
de E.R.

Gigue
de E.R.

Garotte
de E.R.

Allmanda
de E.C. 

Courant
de E.C. 

Sarabanda

Handwritten musical score for *Sarabanda*. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The second and third staves continue the melody with similar notation. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Figure de L. R.

Handwritten musical score for *Figure de L. R.*. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The second and third staves continue the melody with similar notation. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

II.

Courante

de E. R.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Courante de E. R.". The score is organized into two systems, each consisting of three staves. The first system begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "ff" (fortissimo). The second system starts with a bass clef and continues the melodic and harmonic development. The handwriting is fluid and characteristic of 18th-century manuscript notation. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

All. *mandato*
de S. R.

Courante
de S. R.

Saraban

Handwritten musical notation for the first system of 'Saraban', featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation includes a series of rhythmic patterns and notes, with some notes marked with 'a' and 'c'.

Handwritten musical notation for the second system of 'Saraban', continuing the piece with similar rhythmic and melodic motifs.

Farolles

Handwritten musical notation for the first system of 'Farolles', starting with a treble clef and a 4/4 time signature.

Handwritten musical notation for the second system of 'Farolles', featuring a treble clef and a 4/4 time signature.

Figure

Handwritten musical notation for the first system of 'Figure', featuring a treble clef and a 4/4 time signature.

Handwritten musical notation for the second system of 'Figure', featuring a treble clef and a 4/4 time signature.

Handwritten musical notation for the third system of 'Figure', featuring a treble clef and a 4/4 time signature.

All.
manda.
di E.R.

This section of the manuscript features a single melodic line on a five-line staff. The notation is in a cursive style, with notes and rests clearly defined. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'a' (accendo), interspersed throughout the score. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Couran.
ta. de
E.R.

This section of the manuscript features a single melodic line on a five-line staff. The notation is in a cursive style, with notes and rests clearly defined. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'a' (accendo), interspersed throughout the score. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Saravali
de E.R.

Gavotte
de E.R.

Musical notation for Gavotte, third system. Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melody with notes and rests, and a bass line with notes and rests. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Cigue
de E.R.

Musical notation for Cigue, fifth system. Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melody with notes and rests, and a bass line with notes and rests. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Musical notation for Cigue, sixth system. Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melody with notes and rests, and a bass line with notes and rests. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Alleman
de E. A.

Handwritten musical score for 'Alleman' by E. A. The piece is written on five staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs and a double bar line with a repeat sign. The piece concludes with a decorative flourish.

Couran
de E. A.

Handwritten musical score for 'Couran' by E. A. The piece is written on five staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs and a double bar line with a repeat sign. The piece concludes with a decorative flourish.

Saraband
da de E. R.

Figure
E. R.

Allegro
 manda
 de C.R.

Courant
 ta, de
 C.R.

Sarabanda
 de C.R.

Allegro

Gigue

Handwritten musical score for 'Gigue'. It consists of three staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style with many slurs and ornaments. There are some scribbles at the end of the third staff.

Allemanda

Handwritten musical score for 'Allemanda'. It consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style with many slurs and ornaments. There are some scribbles at the end of the fourth staff.

Couran
de sa.
de sa.
de sa.

Handwritten musical notation for the first piece, 'Couran de sa.'. It consists of two staves. The top staff uses a soprano clef and the bottom staff uses an alto clef. The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks.

Handwritten musical notation for the second piece, consisting of two staves. The top staff uses a soprano clef and the bottom staff uses an alto clef. The music continues with rhythmic patterns and some decorative flourishes at the end of the piece.

Saraband
de sa.
de sa.

Handwritten musical notation for the third piece, 'Saraband'. It consists of two staves. The top staff uses a soprano clef and the bottom staff uses an alto clef. The music is more melodic and slower than the previous pieces, with some rests and longer note values.

Handwritten musical notation for the fourth piece, consisting of two staves. The top staff uses a soprano clef and the bottom staff uses an alto clef. The music features a mix of rhythmic patterns and some decorative elements.

Chabotter
de sa.
de sa.

Handwritten musical notation for the fifth piece, 'Chabotter'. It consists of two staves. The top staff uses a soprano clef and the bottom staff uses an alto clef. The music is rhythmic and includes some complex patterns.

Handwritten musical notation for the sixth piece, consisting of two staves. The top staff uses a soprano clef and the bottom staff uses an alto clef. The music concludes with some decorative flourishes.

Figure.

Handwritten musical notation for the 'Figure' section, consisting of four staves of music. The notation includes various notes, rests, and clefs, with some decorative flourishes.

Second.

Handwritten musical notation for the 'Second' section, consisting of a single staff of music with a few notes and a decorative flourish.

Præfidi.

Handwritten musical notation for the 'Præfidi' section, consisting of three staves of music. The notation includes various notes, rests, and clefs, with some decorative flourishes.

Allegretto

A handwritten musical score for a piece titled "Allegretto". The score consists of seven staves of music. The first staff features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a cursive, handwritten style. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also some numerical markings, possibly indicating fingerings or measures. The piece concludes with a decorative flourish on the seventh staff. Below the main score, there are three empty staves.

Allemande

Handwritten musical notation for the first system of the piece. It consists of three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are the bass clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. There are some annotations above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Courante

Handwritten musical notation for the second system of the piece. It consists of three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are the bass clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. There are some annotations above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Saraban
da de E. B.

Gavotte
de E. B.

Figure
de E. B.

Alleman

Musical notation for the first staff of the Alleman section, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are written in a stylized, handwritten style.

Musical notation for the second staff of the Alleman section, continuing the melodic line with various rhythmic values and accidentals.

Musical notation for the third staff of the Alleman section, including a section labeled 'Sempaga' and ending with a double bar line and repeat signs.

Musical notation for the fourth staff of the Alleman section, featuring a treble clef and a common time signature.

Couranta

Musical notation for the first staff of the Couranta section, featuring a treble clef and a common time signature.

Musical notation for the second staff of the Couranta section, including a section labeled 'Sempaga' and ending with a double bar line and repeat signs.



Saravali

Handwritten musical notation for the first section, *Saravali*. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *ff* and *f*. The second and third staves continue the melodic line with similar notation and dynamics. The section concludes with a large, decorative flourish.

Sigue

Handwritten musical notation for the second section, *Sigue*. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is characterized by a high density of notes, indicating a fast tempo. Dynamic markings like *ff* and *f* are used throughout. The section ends with a large, decorative flourish.

Aduana

de C. B.

Handwritten musical score for "Aduana" by C. B. The score consists of seven staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics "de C. B." written below it. The following six staves are instrumental accompaniment. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots on the seventh staff. The page number "28." is written in the bottom right corner.

Alle
manda
de E.R.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation includes a series of rhythmic patterns and notes, with some notes marked with 'a' and 'b'.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with similar rhythmic patterns and notes.

Handwritten musical notation for the third system, showing a continuation of the musical piece.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

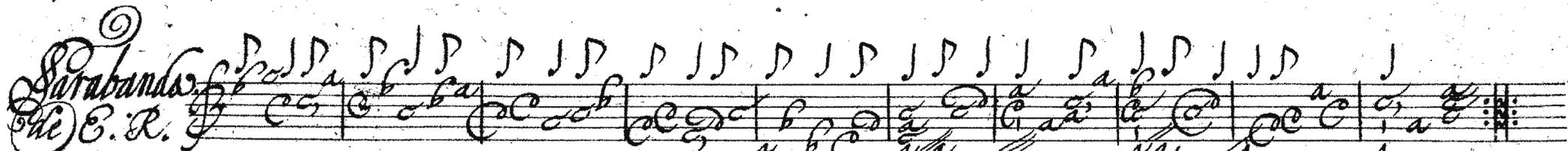
Cou
ranta
de E.R.

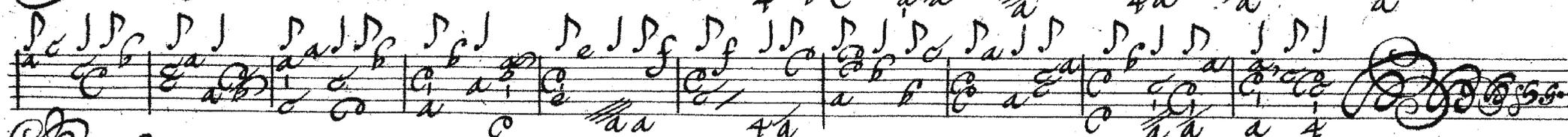
Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

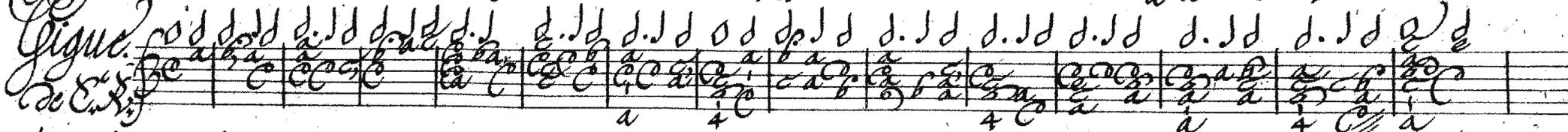
Handwritten musical notation for the sixth system, continuing the piece.

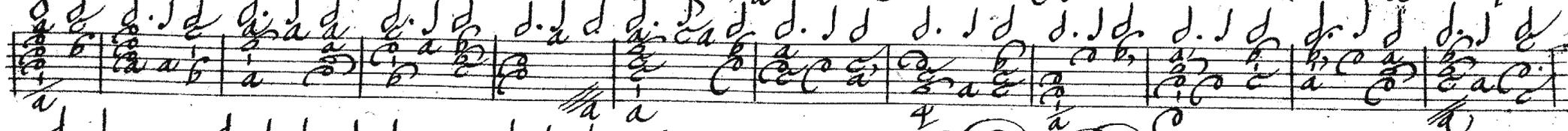
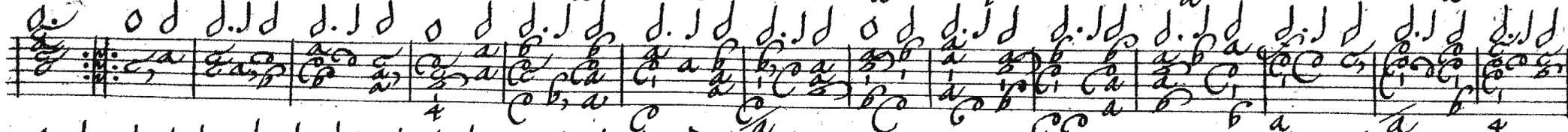
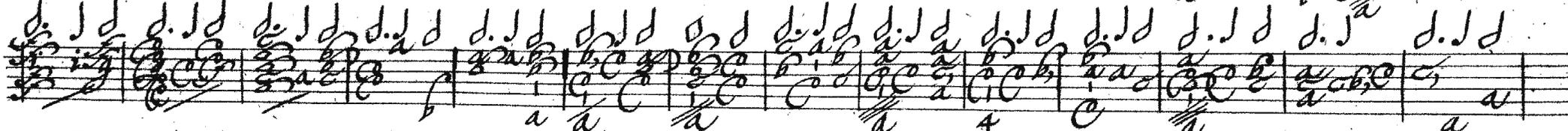
Handwritten musical notation for the seventh system, showing a continuation of the musical piece.

29.

Sarabanda
The E. R. 



Gigue




Accord.

Paduan

Handwritten musical score for Paduan, consisting of eight staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mf*. The score is written in a single system with a common time signature. The music concludes with a double bar line and repeat dots. A large, decorative flourish is present at the end of the eighth staff.

*Aller-
manda.
de E. R.*

Handwritten musical notation for the first piece, 'Aller-manda de E. R.'. It consists of five staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a large, decorative flourish.

*Couran-
ta.
de E. R.*

Handwritten musical notation for the second piece, 'Couranta de E. R.'. It consists of three staves of music. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals. The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a large, decorative flourish.

Sarabanda

de F.R. Musical notation for the first system of the Sarabanda piece, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with various note values and rests.

Musical notation for the second system of the Sarabanda piece, continuing the melody from the first system. It includes a repeat sign at the end of the system.

Cigue

de E.S. Musical notation for the first system of the Cigue piece, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with various note values and rests.

Musical notation for the second system of the Cigue piece, continuing the melody from the first system. It includes a repeat sign at the end of the system.

Musical notation for the third system of the Cigue piece, continuing the melody from the second system. It includes a repeat sign at the end of the system.

Javotte

de E.S. Musical notation for the first system of the Javotte piece, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with various note values and rests.

Musical notation for the second system of the Javotte piece, continuing the melody from the first system. It includes a repeat sign at the end of the system.

Paduana de L.R.

A handwritten musical score for a piece titled "Paduana de L.R.". The score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and a large, decorative flourish at the end of the seventh staff. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

Allegro

manda
de E. R.

Cou
ranta
de E. R.

Saraban
de E.R.

Handwritten musical notation for Saraban, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes rhythmic markings such as 'D', 'J', 'P', 'B', and 'R' above the notes, and various accidentals and dynamics like 'f' and 'ff'. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Ligue
de E.R.

Handwritten musical notation for Ligue, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes rhythmic markings such as 'D', 'B', 'R', and 'P' above the notes, and various accidentals and dynamics like 'f' and 'ff'. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Saraban
de E.R.

Handwritten musical notation for Saraban, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes rhythmic markings such as 'D', 'B', 'R', and 'P' above the notes, and various accidentals and dynamics like 'f' and 'ff'. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Saraban
de E.R.

Handwritten musical notation for Saraban, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes rhythmic markings such as 'D', 'B', 'R', and 'P' above the notes, and various accidentals and dynamics like 'f' and 'ff'. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Accord
30.

*Alle
manda
de B.R.*

Handwritten musical notation for the first piece, featuring rhythmic patterns (D, B, BB, BBB, etc.) and musical notes on a staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with '4' below them. The piece concludes with a large, decorative flourish.

*Couran
ta de
B.R.*

Handwritten musical notation for the second piece, featuring rhythmic patterns (D, B, BB, etc.) and musical notes on a staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with '4' below them. The piece concludes with a large, decorative flourish.

Sarabanda.

De E. A.

Figure.

De E. A.

Gilleman

de E.R.

Handwritten musical notation for the first system, including notes, rests, and a large decorative flourish at the end.

Couran

de E.R.

Handwritten musical notation for the second system, including notes, rests, and a large decorative flourish at the end.

Saraland

Handwritten musical notation for the third system, including notes, rests, and a large decorative flourish at the end.



TREE-EDITION