

Gedanken zu Lautenquellen und ihrer Musik:
Individualität der Drucke und Variabilität der Musik

On Lute Sources and their Music –
Individuality of Prints and Variability of Music

Andreas Schlegel, Menziken

Als ich gefragt wurde, für die Festschrift zum 75. Geburtstag von Arthur Ness einen Beitrag zu schreiben, überlegte ich mir, wann sich unsere Wege aus welchen Gründen gekreuzt haben. 1988 erhielt ich vom staatlichen Schweizer Radio den Auftrag, eine CD mit Lautenmusik aus der Schweiz zu gestalten. Ich machte die Grundlagenforschung, katalogisierte die damals bekannten Stücke (etwas über 1.200), arbeitete über deren Konkordanzen und stellte ein Programm zusammen, das 1989 eingespielt und 1990 veröffentlicht wurde. Hier befasste ich mich natürlich mit dem Artikel „Sources“, den Arthur Ness im *New Grove* leider nur in einer Auswahl veröffentlicht hat. Kurz danach – 1991 – lernte ich Arthur beim Kongress der Akademie Weiß in Freiburg i.Br. persönlich kennen. Seither stehen wir immer wieder in Kontakt, so auch intensiver in letzter Zeit: Er unterstützt das Projekt einer internetbasierten Datenbank mit allen Drucken für Laute und Instrumente aus der Lautenfamilie, das ich zusammen mit Joachim Lüdtke, Markus Lutz und Joachim Domning initiiert habe.¹

Ein im Jahre 2003 vom Solothurner Musikbibliothekar Hans-Rudolf Binz in den Beständen der Zentralbibliothek Solothurn entdecktes Lautenbuch – *CH-SODA III* –, das ich zwecks Aufnahme in den Katalog vor Ort eingesehen habe, führt uns direkt in die zwei Fragenkomplexe hinein, die in diesem Beitrag anhand verschiedener Beispiele diskutiert werden sollen: Individualität von Drucken und Variabilität von Musik – oder: Was erzählt uns eine Konkordanz?

Individualität von Drucken: Unterschiede in Nicolas Vallets Lautenbüchern

Bei Katalogisierungen wird davon ausgegangen, dass ein Druck eine Einheit sei. Dies ist die Basis auch der RISM-Katalogisierung. Manchmal

¹ Das Projekt wurde erstmals beim „Festival der Laute“ 2009 auf Burg Sternberg vorgestellt. Daraufhin hat sich eine Arbeitsgruppe an die notwendigen Vorarbeiten gemacht. Im Mai 2010 wurde beim „Festival der Laute“ in Füssen ein Überblick zum Stand der Dinge gegeben sowie die weitere Entwicklung mit möglichen Partnern besprochen. Es zeichnet sich eine Zusammenarbeit ab und wir sind der Meinung, dass eine internationale Zusammenarbeit ein Gebot der Vernunft ist und freuen uns darauf, mit Hilfe der Lauteninteressierten in aller Welt die Grundlageninformationen zusammenzutragen und für ihre persönlichen Forschungen zur Verfügung zu stellen.

[S. 92] verstecken sich hinter Einträgen des ersten Titels weitere Drucke, die in Sammelbänden zusammengebunden sind und nicht als eigenständiger Druck wahrgenommen werden. Ein schönes Beispiel dafür sind die verschiedenen kleinen Drucke mit Spielanweisungen: Wer sich einem der erhaltenen Exemplare von Fuhrmanns *Testudo Gallo-Germanica* von 1615 gegenüber sieht, findet die Übersetzung von Francisques Instruktionen – oder eben auch nicht: Dem einzigen erhaltenen Original von Francisque (1600) sind die Instruktionen nicht beigelegt. In Übersetzung sind Francisques Instruktionen in den *Fuhrmann*-Exemplaren in PL-Kj und D-Mbs enthalten – im Exemplar in D-LEm, das heute als Faksimile erhältlich ist, hingegen nicht.² Bei Vallet: Der *Petit discours* bzw. *Kort Berecht* ist nicht in jedem heutigen Vallet-Sammelband bzw. -Buch enthalten und wird bisher nirgends separat aufgeführt. Ich plädiere aber unbedingt dafür, dass solche Drucke ebenfalls als eigenständige Drucke erfasst werden.³

Neuaufgaben eines Druckes werden im Falle RISM mit eigenen Nummern versehen. Nicht vorgesehen ist eine separate Erfassung von Büchern, die aus irgendwelchen Gründen in sehr verschiedener Zusammensetzung vorkommen. Und genau diese nicht erfasste Vielfalt ist bei den Vallet-Drucken exemplarisch aufzuzeigen.

CH-SO DA III umfasst vier Drucke von Nicolas Vallet (*Petit Discours* o.J., *Secretum musarum I* 1615 [ohne Titelblatt], *Secretum 2* 1616 und *Een en twintich Psalmen* 1615) sowie einen handschriftlichen Anhang mit 62 (eigentlich 63) Stücken. Den Anhang diskutiere ich weiter unten.⁴

Nachdem ich im Juni 2009 von der Entdeckung von *CH-SO DA III* erfahren hatte, ging ich mit den STIMU-Faksimile⁵ der Vallet-Drucke im Gepäck das Buch besichtigen und beim Betrachten der letzten Seite des französischen Inhaltsverzeichnisses von *Secretum I* stellte ich Differenzen zwischen dem faksimilierten Amersfoorter und dem Solothurner Exemplar fest. Bei genauerer Betrachtung kamen immer weitere Details zum Vorschein, die den Neusatz dieses Inhaltsverzeichnisses bestätigten. Somit wurde die an sich schon komplizierte Geschichte der Drucke Vallets noch komplexer

2 Diesen Hinweis verdanke ich Claude Chauvel, der beim Katalogisierungsprojekt als Berater beteiligt ist.

3 Weil diese Drucke normalerweise weder Titelblatt noch Impressum aufweisen, werden sie bisher nicht als selbständige bibliographische Einheiten behandelt wie die so genannten Kleindrucke (z.B. Liedflugschriften, Gebetszettel oder Flugblätter). Es handelt sich bei diesen Instruktionen eventuell um „unselbständige Drucke geringen Umfangs“, wobei eine systematische Erfassung und Aufarbeitung eben noch aussteht. Folgedessen konnte diesen Drucken noch keine bibliographische Kategorie zugewiesen werden.

4 Vom handschriftlichen Anhang liegt eine Edition in französischer Tabulatur vor: Greuter, Christoph (Hrsg.): *Solothurner Lautentabulatur DA III, ca. 1614-1620*, Winterthur (Amadeus) 2009.

5 Grijp, Louis Peter (Hrsg.): *The Complete Works of Nicolas Vallet: 1 Een en twintich Psalmen Davids*, 1986; *2 Regia Pietas*, 1986; *3 Secretum Musarum I*, 1992; *4 Secretum Musarum II*, 1986, Utrecht (STIMU & Dutch Lute Society).

[93] und ich musste mich um die Beschaffung möglichst vieler Mikrofilme, Digitalisate oder Kopien der Drucke bemühen. Dabei durfte ich auf die freundliche Unterstützung durch viele Lautenfreunde zählen: Louis Peter Grijp, Christine und Matthias Schneider, David van Ooijen, Sigrid Wirth, François-Pierre Goy, Sarge Gerbode, Jan Burgers und Anne Burns haben mir Material zur Verfügung gestellt oder vor Ort Untersuchungen nach meinen Vorgaben durchgeführt. Eine gute Erfahrung – gerade auch im Hinblick auf ein Katalogisierungsprojekt, das ohne die Mitarbeit von freiwilligen Mitarbeitern nicht gelingen kann!⁶

Louis Peter Grijp hat in seinen vorbildlichen Vorworten zu den Vallet-Ausgaben, die viel biographisches Material und differenzierte Darstellungen zu den Drucken enthalten, folgende Differenzierungsebenen entwickelt:⁷

1. **Sprache:** Es existiert eine niederländische Fassung – erhalten ist nur das Exemplar in D-W mit *Secretum 1* von 1615, *Kort Berecht, Een en twintich Psalmen* von 1615 und *Secretum 2* von 1616.
2. **Datierung:** Hier weist Grijp nach, dass das gedruckte Datum 1616 auf dem Titelblatt von *Secretum 2* bei einigen Exemplaren handschriftlich auf 1618 geändert wurde.⁸ Er differenziert drei Versionen der drei frühen Bücher

6 Eine Auflistung der zur Verfügung gestandenen Quellen kann hier nur rudimentär gegeben werden, weil ich bei einigen Quellen nur einzelne Seiten vorliegen hatte und genaue Aussagen zum Inhalt des Buches mit Bestimmung der Varianten ohne Einsichtnahme vor Ort und ohne das in diesem Artikel vorgestellten Wissen nicht möglich sind. Die Liste mit allen erhaltenen Quellen der frühen Drucke Vallets mit der genauen Erfassung ihrer Varianten ist projektiert. Ich führe auf: Signatur: *enthaltene Bücher*; mir zur Verfügung stehendes Material in Klammern. CH-SO DA 111: *Discours, S1, S2, 21 Ps.*; (Digitalisat, Untersuchung vor Ort inkl. Lagen- und Papierbeschreibung, zusammen mit Joachim Lüdtke)
D-B Mus. Ant. Pract. V 110: *Discours, S1, S2, 21 Ps.*; (nach Büchern getrennte Mikrofilme)
D-B Mus. Ant. Pract. V 120: *S2 (?)* (Kopien einzelner Seiten)
D-Rp AN 59, 60 & 61 (?): *Discours, S1, S2, 21 Ps.*; (Kopien einzelner Seiten)
D-W 2.10. Musica (1-3): *Berecht, S1, S2, 21 Ps.* (nach Büchern getrennte Filme; z.T. Faksimile; Untersuchung vor Ort durch Sigrid Wirth)
F-Pn: *Titel Paradisus, S1, S2*; (Dias; Untersuchung vor Ort durch François-Pierre Goy)
GB-Lbl K.4.b.13: *Discours, S1, S2, 21 Ps.*; (nach Büchern getrennte Filme / Scans; Kopien einzelner Seiten)
NL-Amersfoort: *Discours, S1, 21 Ps.* (Kopien einzelner Seiten; Faksimile)
NL-DHgm Kluis C1: *Discours, S1, S2, 21 Ps.*; (Kopien einzelner Seiten; z.T. Faksimile; Untersuchung vor Ort durch Jan W. Burgers)
US-CA: *Discours, S1, S2, 21 Ps. (?)*; (Kopien einzelner Seiten)
US-R: *Discours, S1, S2, 21 Ps.*; (Kopien einzelner Seiten)

7 Grijp, Louis Peter (Hrsg.): op. cit., 3 *Secretum Musarum I*, 1992, hier speziell S. XXIX.

8 Jan Burgers teilte mir am 18. Juni 2010 mit, dass im Den Haager Exemplar (*Paradisus*) auch die Widmung von *Secret I* handschriftlich von 1615 auf 1618 korrigiert sei. Das *Paradisus*-Titelblatt ist wie üblich mit 1618 datiert und die Jahreszahl im Medaillon fehlt.

Table

De tout ce qui est contenu en ce present Livre, ensemble
pour sçavoir quelles pieces se peuvent jouer a sept, huit, neuf &
dix rangs, & pour les sçavoir accorder.

A

Nom.

22 **A** Ton bras droit. A huit rangs. { Il faut accorder la huitième au c, de la
seconde.

49 Allemande Helas pourquoy a 9. { La huitième au c, de la seconde.

50 Suite. { La neuvième r l'a.

59 Allemande a 7.

B.

45 Boerinneken a 9. — La huitième au b, de la seconde.

46 Suite.

91 Branle d'Irlande a 9.

51 Ballet a 9. — La huitième au b.

52 Ballet a 9.

53 Ballet a 9. — La huitième au b.

54 Ballet a 9. — Comme devant.

Ballet a 9.

55 Bourée d'Avignon a 9. — La huitième au b.

56 Bourée a 9.

Bourée a 9.

73 Courante

Abbildung 1: Vallets *Secretum Musarum I*: unterschiedliche Versionen des Inhaltsverzeichnisses

a. CH-SO DA III (Version A)

AK

T A B L E

De tout ce qui est contenu en ce present Livre, ensemble
pour sçavoir quelles pieces se peuvent jouer a sept, huit, neuf &
dix rangs, & pour les sçavoir accorder.

A

- Nom.
22 **A** Ton bras droit. A huit rangs. { Il faut accorder la huitième au c. de la
seconde.
49 Allemande Helas pourquoy a 9. { La huitième au c. de la seconde.
La neuvième a l'a.
50 Suite.
59 Allemande a 7.

B.

- 45 Bocrinneken a 9. La huitième au b, de la seconde.
46 Suite.
91 Branle d'Islande a 9.
51 Ballet a 9. — La huitième au b.
52 Ballet a 9.
53 Ballet a 9. — La huitième au b.
54 Ballet a 9. — Comme devant.
Ballet a 9.
55 Bourée d'Avignon a 9. — La huitième au b.
56 Bourée a 9.
Bourée a 9. 73 Courante

b. NL-AM (Version B)

Table

De tout ce qui est contenu en ce present Livre , ensemble
pour sçavoir quelles pieces se peuvent jouer a sept, huit, neuf &
dix rangs, & pour les sçavoir accorder.

A

Nom.

- 22 **A** Ton bras droit. A huit rangs. $\left. \begin{array}{l} \text{Il faut accorder la huitième au c, de la} \\ \text{seconde.} \end{array} \right\}$
49 Allemande Helas porquoy a. 9. $\left. \begin{array}{l} \text{La huitième au c, de la seconde,} \\ \text{La neuvième à l'a.} \end{array} \right\}$
50 Suite.
59 Allemande a 7

B

- 45 Bocrinneken a 9. — La huitième au b. de la seconde.
46 Suite.
91 Branle d'Irlande a 9
51 Ballet a 9. La huitième au b.
52 Ballet a 9.
53 Ballet a 9. — La huitième au b.
54 Ballet a 9. Comme de vant.
Ballet a 9.
55 Bourée d'avignon a 9. La huitième au b.
56 Bourée a 9.
Bourée a 9.

37 Courante

c. F-Pn (Version C)

- [97] *Secretum 1, Secretum 2 und 21 Psalmen*: 1615/16 als erste Version, die handschriftlich korrigierten 1618-er-Bücher als zweite Version und die 1619er-Fassung als dritte Version.
3. **Vertriebsweg**: Während die 1615/16-er Drucke Vallet als Bezugsadresse angeben, sind die späteren Editionen, die meist unter dem Titel *Paradisus Musicus Testudinis* veröffentlicht wurden, bei „Jan Janssz.“ resp. „apud Joannem Janßonium Bibliopolam“ zu kaufen.
 4. **Widmungsträger**: Grijp stellt verschiedene Widmungsträger innerhalb der französischen Fassungen des *Secretum 1* fest.

Nach der Entdeckung des Neusatzes des Inhaltsverzeichnisses bei der Untersuchung der Solothurner Drucke fielen im Vergleich mit den anderen Büchern, die den gleichen Inhalt hätten haben sollen, einige weitere Dinge auf:

1. Das Solothurner Buch weist merkwürdigerweise eine Mischung der Sprachen auf: Das Titelblatt zu *Secretum 2* ist französisch, die Überschrift des Inhaltsverzeichnisses (*Tafel*) niederländisch. Das Titelblatt zu den *Een en twintich Psalmen* ist niederländisch, deren Inhaltsverzeichnis französisch.
2. In den Drucken Vallets sind beide Drucktechniken verwendet: Der althergebrachte Typendruck, mit dem die Textseiten gedruckt wurden, sowie der moderne und sehr teure Kupferstich für die Musikteile⁹ sowie allenfalls ein Titelpuffer. Kupferplatten konnten nicht zu einem Dienst zusammengesetzt werden, mit dem gleich der ganze ungefalzte Bogen bedruckt werden konnte wie beim Typendruck. Prompt beginnt der Solothurner Druck von *Secretum 1* in Verletzung der Auslegung der Plattenbeschriftung, die im Kopf *Le Secret / Des Muses* bilden sollte, auf einer Recto-Seite statt auf verso, so dass in längeren Stücken geblättert werden muss. Es existieren also auch „Fehldrucke“ mit recto-verso- statt verso-recto-Bedruckerung, die trotzdem in Umlauf kamen.
3. Für die Rekonstruktion der potenziellen Lagenordnung – eine weitere Ebene, die dem Ganzen eine Struktur geben könnte – mussten auch alle Leerseiten in die Zählung integriert werden. Dabei wurde klar, dass es Fassungen gibt,

9 Vallet begründet diese Drucktechnik mit der Vermeidung von Druckfehlern. Siehe: Grijp, Louis Peter (Hrsg.): op. cit., 3 *Secretum Musarum I*, 1992, hier speziell Dokument V, S. XLI. Dieses Argument muss in Zusammenhang mit den Tabulaturdrucken in Typendruck gesehen werden, bei denen anfänglich nur Ballard geeignete Typen für die Darstellung von tiefen Basschören eingesetzt hat. Eine genaue Untersuchung der Drucker, ihrer verwendeten Typensätze und Druckgewohnheiten für vielchörige Instrumente steht noch aus. Siehe auch Fussnote 130 (Van den Hove).

[98] die Leerblätter aufweisen, die in anderen Fassungen nicht vorhanden sind – oder mindestens nicht verfilmt wurden. Somit wird die Untersuchung vor Ort am Original zur Pflicht.

Hinter all diesen Varianten wollte ich einen Sinn, ein System erkennen. Der erste Gedanke war, dass Vallet die Drucke möglicherweise in Faszikeln aufbewahrt und diese gemäß Kundenwunsch zusammengestellt hat. Somit hätte Vallet wohl verschiedene Druckaufträge vergeben: einen für die Typendruck-Teile in beiden Sprachen und einen für die Musikteile und die lateinischen Titelkupfer.

Diese Hypothese, kombiniert mit dem zum Teil schlechten Zustand des Solothurner Buches sowie einiger offensichtlich falscher Bindungen, führte zu meiner Anfrage, ob *CH-SO DA III* restauriert und dabei gründlich untersucht werden könnte. Nach dem positiven Bescheid der Bibliotheksleitung konnte diese Arbeit am 14. April 2010 in Angriff genommen werden.¹⁰

Aufgrund des gesammelten Wissens um die verschiedenen Varianten sollten folgende Fragen untersucht werden:

1. Gibt es Übereinstimmungen zwischen Inhaltsschichten und Lagenordnung?
2. Werden die verwendeten Papiersorten entsprechend eingesetzt?
3. Gibt es Indizien für die Zusammengehörigkeit der Drucke und dem handschriftlichen Anhang oder könnte dieser unabhängig entstanden sein?

Die Untersuchung des zerlegten Buches ergab: Im Buchblock wechseln sich die Papiersorten ab – 9 Papiere können unterschieden werden, wobei die Kettdrähte immer senkrecht stehen. Die Papiere 1, 3, 5 und 7, welche für den Kupferstich verwendet wurden, sind mit 11-13, 10-12, 12-17, 14-18 und 8-12 Hundertstel Millimeter dünner als die Papiere 2, 4, und 6 (23-26, 18-24, 18-20), die mit Typen bedruckt wurden. Papier 9 des handschriftlichen Anhangs ist mit 11-16 Hundertstel Millimeter ebenfalls sehr dünn.

Es besteht also eine Übereinstimmung zwischen Drucktechnik und Papiersorte. Die Papiere 3, 5, 7 und 8 weisen auf der oberen Blattkante

¹⁰ An dieser Stelle möchte ich mich bei der Bibliotheksleitung für das Entgegenkommen und die Einwilligung in die Restaurierung herzlich bedanken.

[99] ein weitgehend identisches Trauben-Wasserzeichen auf, das aufgrund des letzten Beschnitts – wohl bei den letzten Buchbindearbeiten Mitte des 19. Jahrhunderts vorgenommen – nicht ganz komplett vorliegt. Das ähnlich dicke Papier des handschriftlichen Anhangs weist kein Wasserzeichen auf. Die Siebvermessung steht noch aus, doch scheinen die Papiere 1, 3, 5, 7 und 8 sehr ähnlich, wenn nicht identisch zu sein. Gleiches gilt für die Papiere 2, 4, 6, so dass wir allenfalls von drei Papiersorten sprechen können: Papier A für die Kupferstiche, B für die Typendrucke und C für den handschriftlichen Anhang.

CH-SO DA III weist Besonderheiten in der Zusammenstellung auf. Die Abbildung 2 soll einen Überblick ermöglichen, wobei die Sprachen im Inhalt mit „F“ für französisch und „NL“ für niederländisch, die Druckarten mit „K“ für Kupferstich und „T“ für Typendruck angegeben werden. Die Lagen sind teilweise beschädigt.¹¹

Aufgrund der Übereinstimmung von teilweise rekonstruierter und vorgefundener Lagenordnung kann eine sinnvolle Zusammenführung der falsch gebundenen Inhaltsteile vorgenommen werden. Somit könnte man davon ausgehen, dass die Lagen als Einheiten gedruckt wurden und Vallet – ab 1618 der Buchhändler Jansszon – für seine Werke jeweils einen Stapel Titeltupfer in lateinisch – für beide Sprachgruppen verwendbar –, Widmungsteile in französischer und niederländischer Sprache, Musikinhalte und dazu Inhaltsverzeichnisse in beiden Sprachen gehabt und diese nach Wunsch dem Käufer ausgehändigt hat – eventuell ergänzt durch die Spielanweisungen. Ein Indiz dafür ist *D-B V 110*, in der das Inhaltsverzeichnis von *Secretum 1* zweimal vorkommt. Vallet bzw. Jansszon hätten also zu einem bestimmten Zeitpunkt gedruckte Teile nach Kundenwunsch bzw. nach Vorhandensein zusammengestellt (vom französischen Inhaltsverzeichnis von *Secretum 2* ist mir bisher nur ein einziges Exemplar bekannt – stattdessen wurde die niederländische Version eingebunden). Dies würde die verschiedenen Zusammenstellungen der erhaltenen Exemplare erklären und ein einheitliches Katalogisieren verunmöglichen.

Aber selbst diese Deutung erweist sich noch als viel zu einfach.

Beim Wolfenbütteler Exemplar der *Een en twintich Psalmen* wurde der Titel-Typendruck direkt auf die Recto-Seiten des ersten

11 Unio Fol. 1-2 getrennt; Binio 41-44 komplett getrennt; Binionen 49-52 und 57-60 jeweils Außenblatt getrennt; Unio 61-62 auf Falzstreifen geklebt; Fol. 63 weist Falz auf; Binio 76-79 Außenblatt getrennt; Fol. 91 auf Falzstreifen geklebt; 92-94 Einzelblätter – wohl Binio 88/94+92/93; Binionen 95-98, 99-102, 103-106, 107-110, ev. 111-114, jeweils Aussenblätter getrennt; Unio 115-115a getrennt; Binio 126/30+127/129, 128 = Doppelblatt, seitig zwischen 127 und 128 eingebunden und gefaltet; Quaternio 139-145: 139/145+140/144 komplett, Blattverlust (mit kleinem Falz)/143, 141/142 komplett.

Fol.	Fol.akt. ^{11a}	Inhalt	Lage	Papier	Druck
1-2	1-2	Petit Discours	Unio, getrennt	1	K
3-6	3-6	Secret 1 F Widmungsteil	Binio	2	T
7-10	55-58	Secret 1 F Inhaltsverzeichnis	Binio	2	T
11-12	115-116	21 Psalmen F Inhaltsverzeichnis	Unio	2	T
13-60	7-54	Secret 1 Musikinhalt A1-M6, leer, A1=r (r-v)	Binionen	3	K
61-62	59-60	Secret 2 F Titel & Widmung	Unio	4	T
63	87	Secret 2 NL Inhaltsverzeichnis	Einzelblatt mit Falz	4	T
64-87	61-84	Secret 2 Musikinhalt A1-F8, A1=r	Binionen	5	K
88	89	21 Psalmen Musikinhalt A1=v	Einzelblatt	7	K
89-90	85-86	Secret 2 Musikinhalt G1-G2, leer	Unio	5	K
91	88	21 Psalmen NL Titel	Einzelblatt	6	T
92-114	90-112	21 Psalmen Musikinhalt A2-F8	wohl Binionen	7	K
115-115a	113-114	21 Psalmen Musikinhalt G1-G2	Unio	8	K
116-161	117-162	handschriftlicher Anhang, in Edition Greuter separat foliiert 1-46	Quaternionen außer Binio 126-130 mit Einlageblatt 128	9	-

Abbildung 2: Überblick über die Drucke von Vallet in CH-SO DA 111

11a Dies ist die aktuelle Ordnung nach der Restauration, mitgeteilt von Hans-Rudolf Binz am 13. Januar 2011.

[101] Musikdruck-Blattes gedruckt – dies im Gegensatz zur *CH-SO DA III*, bei welcher das Titelblatt als Einzelblatt ausgeführt und das erste Blatt des Musikdrucks auf der Recto-Seite unbedruckt ist. Hier fällt also die Trennung zwischen Lagen und Drucktechnik weg.

Bei weiteren Vergleichen der mir zugänglichen Kopien und Filme wurde die Hypothese der geschlossenen Lagen, die in den Drucken gleichen Datums identisch sind, durch folgende Entdeckungen zu Fall gebracht:

1. Die Widmungslage von *Secretum I* in französischer Sprache weist Seiten auf, die in den Versionen 1 von 1615 und 3 von 1618 identisch sind, aber auch Seiten, die geändert wurden:¹²

Fol. 1r,	Widmung mit Datierung:	geändert
Fol. 1v,	Privileg:	geändert
Fol. 2r-v,	Epistre:	unverändert
Fol. 3r,	Sonnet à Messeigneurs	unverändert
Fol. 3v,	Epigramm	unverändert
Fol. 4r,	Sonnet à l'Autheur	geändert
Fol. 4v,	l'Autheur à son livre	unverändert

Das Innenblatt Fol. 2/3 wurde also nicht angetastet, jedoch das Aussenblatt Fol. 1/4. Einen 1618 erfolgten kompletten Neusatz von Fol. 1r+v und 4 r+v würde man noch verstehen – dann hätten Vallet bzw. Jansszon einfach das Außenblatt ersetzt. Aber der Druck auf Fol. 4v ist in den Auflagen von 1615 und 1618 absolut identisch!

2. Das französische Inhaltsverzeichnis von *Secretum I* existiert in drei Versionen:¹³

	Stücke alphabetisch	Version A	Version B	Version C
Fol. 1r	A-B	CH-SO, D-B 110	NL-AM, GB-Lbl	F-Pn
Fol. 1v	C-F	CH-SO, D-B 110, F-Pn	NL-AM, GB-Lbl	
Fol. 2r	F Forts.-G	CH-SO, D-B 110, F-Pn	NL-AM, GB-Lbl	
Fol. 2v	G Forts.-M	CH-SO, D-B 110	NL-AM, GB-Lbl	F-Pn
Fol. 3r	P	CH-SO, D-B 110	NL-AM, GB-Lbl	F-Pn
Fol. 3v	P Forts.-V	CH-SO, D-B 110, F-Pn	NL-AM, GB-Lbl	
Fol. 4r	leer			
Fol. 4v	leer			

12 Version 2 von 1615 mit handschriftlicher Datumsänderung auf 1618 existiert nach heutigem Wissen nur beim Den Haager Exemplar.

13 Die fast zufällige Entdeckung des Neusatzes des Inhaltsverzeichnisses brachte mich dazu, speziell die Varianten zu untersuchen. Zur Auswertung standen mir folgende Exemplare der Widmungslage zur Verfügung:

CH-SO DA III, D-B V 110: (2 Ex.), F-Pn, GB-Lbl, NL-Amersfoort. Vom Amersfoorter Exemplar konnte Jan Burgers leider keine Untersuchung vor Ort machen, da das Buch wegen eines Umzugs momentan nicht einsehbar ist.

[102] Somit ist hier sowohl das Innen- als auch das Außenblatt des Buches aus Paris von Satzänderungen betroffen – und auch hier haben wir absolut identische Seiten, jedoch nur bei der 1615-er-Auflage in *CH-SO* und *D-B* sowie dem nicht sicher datierbaren Buch in *F-Pn* (siehe unten). Das Inhaltsverzeichnis aus der 1618-er-Auflage in *GB-Lbl* und *NL-Amersfoort* ist ein kompletter Neudruck.

3. Das niederländische Inhaltsverzeichnis von *Secretum 2* ist mindestens in *CH-SO* ein einzelnes bedrucktes Blatt, dessen Blattrand der linken Textseite zu einem kleinen Falz hochgebogen wurde, um es binden zu können. Von den mir vorliegenden Exemplaren aus *CH-SO*, *D-W* (beide 1616), *F-Pn* und *GB-Lbl* (beide 1619) weist *GB-Lbl* gegenüber den anderen Exemplaren geringfügige Varianten auf: einmal eine andere „A“-Type und verschiedenenorts versetzte Punkte. Ansonsten ist der Satz identisch.

4. Das einzige bekannte französische Inhaltsverzeichnis von *Secretum 2* (*D-B V 110*, 1616) ist absolut identisch mit *CH-SO*, *D-W* und *F-Pn* – mit Ausnahme des Titels, welcher hier „Table“ statt „Tafel“ heisst.

5. Das Unio mit dem Titelblatt der französischen Ausgabe von *Secretum 2* sowie das auf Fol. 2r-v befindliche Widmungsschreiben wurde 1619 ganz neu gesetzt (*D-B V 120*, *D-Rp*, *F-Pn*, *GB-Lbl*). Hingegen gibt es den kleinsten möglichen Unterschied zwischen den Exemplaren *CH-SO* und *D-B V 110* der 1616er-Auflage: *CH-SO* weist Ende der ersten Zeile von Fol. 2v einen Punkt auf, der in *D-B* fehlt.

Es gibt also einerseits selbst zwischen Drucken aus dem selben Jahr Unterschiede im Satz, andererseits wurden offensichtlich gleichzeitig dieselben Druckformen mit identischem Satz wie 1615 bzw. 1616 auch 1618/19 verwendet, aber auch Änderungen im Satz vorgenommen. Weist dies darauf hin, dass Vallet bzw. Jansszon nicht nur die Kupferplatten, sondern auch die Dienste mit den wohl jeweils vier montierten Sätzen im Typendruck sowie eventuell einige Typen ständig zur Hand hatten und bei Bedarf Änderungen vorgenommen und neue Druckabzüge gemacht haben bzw. machen liessen? Dies wäre „print on demand“ im modernen Sinne! Somit würde die einheitliche Katalogisierung schlicht sinnlos.

Nach der Auslieferung und individuellen Bindung eines Drucks kamen die Veränderungen dazu, die von Benutzern oder später agierenden Bibliothekaren resp. Buchbindern vorgenommen wurden. So berichteten mir David van Ooijen und Jan Burgers, dass auf Fol. 38r (S. 57) des Den Haager Exemplars des *Secretum 1* die Initiale, die eigentlich ein P für „Pavane“ sein

[103] sollte, ausgeschnitten und das Loch mit einer Initiale „A“ überklebt wurde. Herausgeschnitten wurden auf Fol. 94v die Initiale C und auf Fol. 106r die Initiale A (21 Psalmen, S. 3 und 26). Das aufgeklebte „A“ von Fol. 38r entspricht aber nicht dem ausgeschnittenen „A“ von Fol. 106r!

Handschriftliche Ergänzungen auf S. 34 und 83 dieses Exemplars stammen von zwei verschiedenen Händen und bergen eine Überraschung, die weiter unten besprochen wird. Das Pariser Buch hat ein Titelblatt (Paradisus), das 1897 als Einzelblatt in die damalige Bibliothek des Conservatoire gelangt ist (Eingangsnummer 27904) und vermutlich später in den bereits 1883 in die gleiche Bibliothek gelangten Buchblock (Eingangsnummer 23469) eingebunden wurde.¹⁴

Somit gibt es bei den Drucken Vallets ausschließlich dann unkomplizierte Katalogisierungen, wenn nur ein einziges Exemplar überlebt hat: das *Secretum I* in der niederländischen Fassung (D-W). Alle anderen Exemplare haben ihre Tücken und es ist anzunehmen, dass ein weiteres möglicherweise auftauchendes niederländisches Exemplar ähnliche Veränderungen aufweisen wird wie die französischen Varianten. Aufgrund des noch nicht vollständig vorliegenden Quellenmaterials kann ich leider noch keine vollständigen Beschreibungen machen – außer für die exakt untersuchte Quelle *CH-SO DA III*. Es ist zu hoffen, dass die vollständige Erfassung in naher Zukunft möglich sein wird und somit die Basis zum Vergleich der kompletten Bücher – speziell von deren Zusammenstellung – gelegt werden kann.

Der in Kupfer gestochene Notentext harrt ebenfalls noch der Aufarbeitung. Hier warten eventuell noch Überraschungen, zumal im *Secretum I* mindestens zwei Schriftarten auftauchen: Vergleicht man z.B. S. 9 (B1) mit S. 93 (M5), wirkt das Schriftbild anders: die Schlaufen beim „f“ sind weiter resp. enger, der Anstrich zum „b“ offen resp. geschlossen, die „c“ sind aufrecht resp. gegen rechts geneigt. Ist dies derselbe Stecher? Einen völlig abweichenden Schriftstil mit geraden Hälsen bei „b“ und „d“ finden wir auf S.15-18 (B7-C2). Ob es auf den Platten ebenfalls Korrekturen hat oder ob gar ganze Platten ausgetauscht wurden?

Fassen wir den Sachverhalt zusammen:¹⁵ Die erhaltenen Bücher, die einen oder mehrere Drucke von Vallet – Spielanweisungen, *Secretum I*, *Secretum 2*, *21 Psalmen* – enthalten, müssen als Verkaufseinheit betrachtet werden. Diese Verkaufseinheit besteht aus verschiedenen Inhaltsschichten – Titelpuffer, Widmungsteil, Musikinhalt, Inhaltsverzeichnis –, die vermutlich

14 Mitteilung von François-Pierre Goy vom 16. April 2010. Im *Secretum I* sind gemäss Einsichtnahme vor Ort durch François-Pierre Goy nur das nicht zum Buchblock gehörende Titelblatt, der *Petit discours*, dann die Musik (r-v statt v-r!) und das Inhaltsverzeichnis, nicht aber die Lage mit den Widmungen, Gedichten etc. vorhanden. Dieser heutige Zustand mit dem „Fehlgedruck“ r-v spricht eher für die Auflage von 1615, bei der die Lagen mit Titelblatt und Widmungen schlicht verloren gegangen sind. Hier könnten allenfalls Untersuchungen des Papiers und der Wasserzeichen Indizien für eine bestimmte Auflage bereitstellen.

15 Diese Resultate werden durch den Umstand abgeschwächt, dass noch nicht alle erhaltenen Bücher von Vallet mit einem einheitlichen Verfahren untersucht werden konnten.

[104] nach Kundenwunsch zusammengestellt wurden. Die einzelnen Inhaltsschichten wiederum können untereinander differieren:

Die Titelpuffer sind außer dem Textfeld identisch, wobei beim Paradisus das Datum „1615“ im Medaillon von Vallet fehlt und der Druck im Textfeld auf „1618“ datiert ist.

Die Vorworte, Widmungen und Inhaltsverzeichnisse können „Originaldrucke“, komplette Neudrucke oder teilweise Neudrucke unter Verwendung von Seiten – nicht unbedingt ganzer Blätter, Doppelblätter oder gar Lagen – des „Originaldrucks“ sein. Jede Verkaufseinheit und jede Auflage kann, muss aber nicht alle Elemente enthalten, die in erhaltenen Exemplaren als zu einem Musikinhalt zugehörig auftauchen.

Welche Konsequenzen haben die Erkenntnisse aus dem „Fall Vallet“ für Katalogisierungsprojekte wie das eingangs erwähnte?

1. Bücher sollten unter beiden Gesichtspunkten erfasst werden: in ihrer Ganzheit, auch wenn mehrere Inhaltsschichten vorhanden sind, aber auch mit ihren inhaltlichen Einzelschichten. Aus einem Katalogeintrag eines Einzelteils muss das ganze Buch und aus einem Obereintrag des Buches müssen die Einzelteile rekonstruierbar sein.
2. Jede Inhaltsschicht – auch wenn sie nur aus einem Unio besteht – muss separat katalogisiert werden.
3. Wir müssen alle erhaltenen Exemplare eines Druckes dokumentieren, um verschiedene Auflagen, vorhandene oder fehlende Inhaltsschichten, Korrekturen innerhalb derselben Auflage¹⁶, handschriftliche Ergänzungen etc. überhaupt bemerken zu können. Faksimile müssen zwingend die zugrundeliegende Quelle nennen und sollten möglichst nicht grafisch bearbeitet sein.

Als Konsequenz soll das Katalogisierungsprojekt eine Datenbank mit drei Ebenen bereitstellen:

1. **Drucknachweis:** Hier sollen alle Drucke bis 1825, die mit Instrumenten der Lautenfamilie in Verbindung stehen, verzeichnet sein mit Nachweis der Aufbewahrungsorte sowie Katalogsnachweisen (RISM etc.).

16 Siehe die Beispiele der Abweichungen zwischen dem Zofinger und Berner Exemplar von Newsidlers *Newgeordent Lautenbuch* von 1536, wie sie Joachim Lütke in einem Artikel in diesem *Journal* beschreibt (im Druck).

- [105] 2. **Inhaltsdatenbank:** Hier sollen nach dem bewährten Muster von Howard Mayer-Brown die einzelnen Werke aus den Drucken aufgeschlüsselt sein – mit instrumenten- und repertoirespezifischen Informationen (siehe zweiten Teil des vorliegenden Aufsatzes) und Katalogsnachweisen (z.B. PAN-Katalog, Stimmungsdatenbank).¹⁷
3. **Datenbank der erhaltenen Exemplare:** Hier werden die Informationen zu Provenienz, handschriftlichen Ergänzungen, Zustand etc. der einzelnen erfassten Bücher abgelegt.

Einheitliche Untersuchungsverfahren von Quellen bilden die Grundlage für Interpretationen wie diejenigen, die ich anhand von Vallets Drucken vorstelle. Für die anstehenden Katalogisierungsprojekte müssen Untersuchungsverfahren entwickelt und eingeführt werden, welche einerseits möglichst viele der zu erwartenden Interessen an den Quellen berücksichtigten und Grundlagen für die Interpretationen bereitstellen, andererseits aber für all die zukünftigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter praktikabel bleiben und die Originale keiner Gefahr aussetzen.

Variabilität von Musik: Was erzählt uns eine Konkordanz?

Der handschriftliche Anhang an *CH-SO DA 111* wurde von Christoph Greuter ediert.¹⁸ In seiner Edition gibt er für 16 Stücke gesamthaft 33 „wichtigste“ Konkordanzen an.¹⁹ Die sechs von Greuter als Konkordanzen zu Lord Herbert of Cherbury's Lute book angesehenen Nr. 6, 7, 8/9, 10, 41/45/46 und 61 verleiten ihn zu zwei Schlüssen: Erstens stellt er die Möglichkeit einer persönlichen Begegnung des Schreibers I mit Lord Herbert zur Diskussion, zweitens „tauchen einige Werke von „Gautier“ aus Lord Herberts Lautenbuch, die man bislang als Unikate betrachtet hat, in DA 111 erneut auf. Mit „Gautier“ ist höchstwahrscheinlich nicht der als „Gautier le Vieux“, Ennemonde Gautier (1575-1651), sondern der als „English Gautier“ bezeichnete Jacques Gautier (c.1595- nach 1652) gemeint...“. Als Argument führt er den Titel der Courante „L'Adieu de Gautier“ (DA 111 = Nr. 10) ins Feld, der laut Greuter auf den Abschied von Jacques Gautier von seinem Heimatland anspielen könnte, nachdem er im Duell

17 Die Datenbank PAN (Pièces en accords nouveaux) und die Stimmungsdatenbank sind über die Website www.accordsnouveaux/de/Abhandlung/Datenbank_PAN/Datenbank_PAN.html einsehbar (bisher nur deutsche Fassung).

18 Greuter, Christoph (Hrsg.): *Solothurner Lautentabulatur DA 111, ca. 1614-1620*, Winterthur (Amadeus) 2009.

19 Editionstechnik S. 67: „Die Wiedergabe der Konkordanzen ist unvollständig, es wird nur auf die wichtigsten verwiesen.“

[106] einen Franzosen tötete und nach England floh.²⁰

Nach einem ersten Blick in handelsübliche Editionen zeitgleicher oder gar in Greuters Edition verzeichneter Editionen blieb einzig die Variation 9 als „*bislanges Unikat*“ übrig.²¹ Inzwischen liegt mir die von John Robinson erstellte Konkordanzliste vor, welche für 18 Stücke gesamthaft 211 Konkordanzen auflistet und drei Konkordanzangaben von Greuter zurückweist²² – darunter eine zu Lord Herbert (Nr. 8/9). Vier weitere Stücke mit deutschen Titeln (37, 44, 49 und 56) konnten inzwischen identifiziert werden, so dass nun zu 22 Stücken Vergleichsmöglichkeiten bestehen.²³

Die weitreichenden Folgerungen, die Greuter aus den ihm deklarierten und als „wichtigste“ klassifizierte Konkordanzen ableitet, müssen weiter unten noch relativiert und zum grossen Teil zurückgewiesen werden. Wenn Greuter von „wichtigsten“ Konkordanzen spricht, wirft dies indes die Frage nach der Klassifizierung und Bewertung von Konkordanzen auf.

Dieses Thema begleitet mich seit Beginn meiner Tätigkeit als Lautenist und somit löste diese Edition von *CH-SO DA III* in mir das Bedürfnis aus, einige Erfahrungen aus den letzten 25 Jahren intensiver

20 Greuter, op. cit., deutsch S. 4a&b, engl. S. 8a&b.

21 Leicht zu konsultierende Quellen sind z.B.

CLF *Robert Ballard 1611 & 1614*. CLF steht für die Reihe „Corpus des Luthistes français“ innerhalb der Veröffentlichungen des Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris.

CLF *Vaumesnil, Edinthon, Perrichon. Raël, Montbuysson, La Grotte, Saman, La Barre*.

Boquet, Pascale & Goy, François-Pierre (Hrsg.): *Robert Ballard. Premier livre de tablature de luth, 1611*, Courlay 1995.

Crawford, Tim & Goy, François-Pierre (Hrsg.): *The St.Petersburg „Swan Manuscript*, Columbus (Orphée) 1994.

Jarchow, Ralf (Hrsg.): *Ernst Schele. Tabulatur Buch (D-Hs ND VI 3238) [bis 1991 M B/2768]*, Glinde (Jarchow) 2004.

22 Konkordanzen zu Nr. 8, 9, 50, 57.

23 In der Edition sind die deutschen Titel aus unbekanntten Gründen zum grössten Teil weder im Inhaltsverzeichnis noch bei den Titelüberschriften, sondern nur im Kritischen Bericht aufgeführt. Ebenso Teile französischer Titel. Deshalb seien alle deutschsprachigen Titel, fehlende Angaben und abweichende Lesarten hier angegeben:

Nr. 4 „Courante de Gautier sans chanterelle“

Nr. 14 „Boutate. Ballardj.“ (nicht „Bontate Ballard j.“; hierzu siehe Text S. NN)

Nr. 25 „A.f.fabri“

Nr. 28 „Stabat Mater“

Nr. 33 „Alls zu gleich wie d[a]ß [etc.]“

Nr. 37 „Die unmenschliche Ewigkeit / Wie unmenschliche Ewigkeit“ (Deutung noch unklar)

Nr. 41 „En revenant de St.Nicolas“ am Schluss: „AD:Jacobus Murer“

Fol. 35v Nr. [43a] „Pauana Alloysons“ [abgebrochen] (Diese Eintragung wird ganz unterschlagen.)

Nr. 43 „Pauana Alloysons le 21. dy May 21“ (zur Datierung siehe Text S. NN)

Nr. 44 „Also gehets, Also stehets. Hie Vff dieser Erden“

Nr. 49 „Gethreüwes hertz in Ehren.“

Nr. 56 „Der Liebste mein will mich v[er]stoßen, Nun er mich zu fahl hatt bracht.“

Nr. 57-60 sind zusammengehörig notiert und nummeriert, wobei Nr. 57 keinen Titel aufweist, Nr. 58 „2“, 59 „3“ und 60 „4“.

[107] Arbeit mit Konkordanzen und den damit zusammenhängenden Fragen zur Katalogisierung von Lautenmusik anhand von vier Stationen darzustellen.

Für die Lektüre der Beispiele soll als Leitidee dienen: Wir müssen uns vom reinen Inventarisieren von Quellen, das selbstverständlich notwendig war und bleibt und uns die Wissensentwicklung der letzten Jahrzehnte erst ermöglicht hat, lösen und uns der Identifikation der Stücke, Kopiervorlagen, Schreiber, verwendeten Instrumente und Orte der Niederschrift zuwenden. Herfür braucht es ein differenziertes Katalogisieren und ein Klassifizierungssystem, um mühevoll erarbeitetes Wissen um Konkordanzen sinnvoll zu sammeln und darzustellen.

Station 1: Französische Lautenmusik im „nouvel accord ordinaire“ (NAO)

Ab 1987 habe ich im Rahmen von Untersuchungen über die *Rhétorique des Dieux* die Frage nach der Klassifizierung der Konkordanzen für französische Barocklautenmusik im „nouvel accord ordinaire“ (NAO) mit der Unterscheidung zwischen ***Überlieferungsspektrum*** und ***Formulierungsspielraum*** anzugehen versucht. Die Grundlage für diese Erkenntnis bildete meine Gewohnheit, jeweils alle mir zugänglichen Konkordanzen zu einem Stück zu spielen und zu vergleichen. Dabei stellte ich fest, dass in der französischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts – genauer von ca. 1640 bis 1710 – kaum eine Fassung exakt einer anderen Fassung entspricht – mit Ausnahme von exakten Abschriften, die aber relativ selten sind. Aber trotz dieser Vielzahl von überlieferten Versionen gibt es eine erstaunliche Übereinstimmung, wenn man die rhythmischen Verschiebungen in der Akkordbehandlung, die ungleiche Notierung der Achtel und die Verzierungen beiseite lässt²⁴, die Akkordtöne synchronisiert

24 Der ***Formulierungsspielraum*** betrifft drei Elemente:

1. Die rhythmische Notation von Akkorden
Es existieren vier mögliche Arten, um Akorde zu schreiben:
 - als übereinander notierte Akkordtöne ohne Séparés
 - als übereinander notierte Akkordtöne mit Séparés
 - als gebrochen (arpeggiert) notierter Akkord
 - bei drei- und mehrstimmigem Akkord: zwei- oder mehrstimmiger Akkord mit nachschlagendem letztem Ton.
2. Die Notation von Achteln
Ein Schreiber benutzt punktierte Rhythmen im Stile der „inégalité“, der andere gleichmässige Achtel.
3. Die Notation von Verzierungszeichen
Es besteht oft ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Setzen eines Verzierungszeichens und der rhythmischen Deutung eines Akkordes: Steht ein gebrochen notierter Akkord, findet man seltener ein Verzierungszeichen als bei einem gleichzeitig anzuschlagenden Akkord, zumal die Akkordbrechung ebenfalls eine Art Verzierung ist, die den zeitlichen Raum der Entspannung ausfüllt.

[108] und sich so zum „Grundgerüst“ des Satzes durcharbeitet – eine Arbeit, die ich „Reduktionsverfahren“ nenne.²⁵ Letztlich sollte jeder Ton des Grundgerüsts eine spezifische Funktion wahrnehmen:

- Steuerung der rhythmischen Dichte
- harmonisches Weiterleiten
- Teilhaben an einem *Soggetto* / an der melodischen Geste
- Unterstreichen der melodischen Geste

Ist das so gewonnene Grundgerüst identisch oder weist es nur marginale Abweichungen wie z.B. aufgefüllte Akkorde oder andere Griffweisen auf, bezeichnete ich das Stück als „innerhalb des **Formulierungsspielraumes**“ gestaltet. Somit gestehe ich also jedem Spieler zu, dass er das Grundgerüst selbständig und nach seinem Geschmack ausformulieren kann. Dieses selbständige Ausgestalten ist in späterer Musik – z.B. bei Weiss – nur noch bei ausgezierten Wiederholungen gefragt, weshalb dort oft der Werkbegriff, der mit der Idee eines „Urtextes“ arbeitet, angewandt werden kann.

Abweichende Varianten beinhalten dann diejenigen Stücke, bei denen sich Teile außerhalb dieses **Formulierungsspielraumes** bewegen, aber das Stück als Ganzes noch erkennbar Teile derselben Struktur und Grundsubstanz wie das Grundgerüst aufweist.²⁶

Mit dieser Art der Klassifizierung von Konkordanz zur *Rhétorique* konnte ich nachweisen, dass sich sowohl Notator A als auch Notator B der *Rhétorique* mit einigen Stücken außerhalb des Formulierungsspielraumes befinden. Deshalb vertrat ich die Ansicht, dass weder Notator A noch Notator B direkt etwas mit Denis Gaultier zu tun haben können, was mich zum Schluss führte: „Somit verschiebt sich die Bedeutung der *Rhétorique des Dieux* für die

25 Beispiele für die Arbeit mit dem Formulierungsspielraum, dem Reduktionsverfahren und der Funktionszuweisung können gefunden werden in Schlegel, Andreas: *Was ich dank der Rhétorique des Dieux bisher lernen konnte*, in: Die Laute (= Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft) I, 1997, S. 57-65.

26 Dies ist einer der wesentlichen Punkte, die ich in meinen Aufsätzen über die *Rhétorique des Dieux* vorgebracht habe. Der zweite dieser Punkte betrifft die Entstehungsgeschichte: Offenbar gab es eine Unterbrechung im Entstehungsprozess und wurde die *Rhétorique* nicht im Sinne des Programms fertiggestellt. Drittens sind mit dem bisherigen Forschungsstand verschiedene sich gegenseitig ausschliessende Entstehungsgeschichten der *Rhétorique* denkbar.

Eine 1989 verfertigte sehr wörtliche Übersetzung ins Englische ist nachzulesen auf:
www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/Rhetorique_English.pdf

Deutsches Original: Schlegel, Andreas: *Bemerkungen zur „Rhétorique des Dieux“*.

Erster Teil: Zur Entstehungsgeschichte, in: Gitarre & Laute 2/1989, S. 17-23;

Zweiter Teil: Die Tabulatureinträge vor dem stilistischen Hintergrund der dranzösischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts, in: Gitarre & Laute 3/1989, S. 17-23;

Dritter Teil: Die Tabulatureintragungen in der „Rhétorique“, in: Gitarre & Laute 4/1989, S. 27-32.

Meine jüngste Darstellung zur *Rhétorique*: Schlegel, Andreas: *Was ich dank der Rhétorique des Dieux bisher lernen konnte*, in: Die Laute (= Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft) I, 1997, S. 45-83.

[109] Überlieferung der Werke Denis Gaultiers: Sie ist nunmehr ein wichtiger und einzigartiger Zeuge für die Rezeptionsgeschichte dieses Lautenisten, jedoch nicht mehr Primärquelle mit besonders autorisierten Fassungen.²⁷

Ob sich die Hypothese, dass Notator B nicht direkt mit Denis Gaultier zu tun habe, auch noch nach über 20 Jahren halten lässt, wird innerhalb der Edition sämtlicher Werke in der Hand von Notator B, die ich zusammen mit François-Pierre Goy vorbereite, diskutiert.²⁸ Das Spezielle dieser Edition ist, dass hier dieselbe Person diverse Stücke in mehrere Quellen eingetragen hat und wir so einen Einblick in den persönlichen *Formulierungsspielraum* dieses Schreibers erhalten. Einen ersten Eindruck von dieser Arbeit kann man sich im Online-Faksimile von *B-Bc FA VI 10* auf S. 106-113 verschaffen.

Station 2: Musik in „accords nouveaux“

Gehen wir nun auf die nächst ältere Schicht der Entwicklung der französischen Lautenmusik ein: die Musik in „Accords nouveaux“. Dieses Gebiet wurde von François-Pierre Goy 1988-89 erschöpfend behandelt. Da seine Arbeit aber nicht gedruckt wurde und nur wenigen Insidern bekannt war, wurde sie lange Zeit zu wenig zur Kenntnis genommen. Deshalb versuchte ich während langer Zeit, ihn zum Druck der Arbeit zu bewegen. Schließlich haben François-Pierre Goy und ich 2008 die Homepage www.accordsnouveaux.ch geschaffen, auf der Goys Arbeit, die PAN-Datenbank mit sämtlichen bekannten Stücken in Accords nouveaux (PAN = pièces en accords nouveaux²⁹), die Stimmungs-Datenbank und weiteres Grundlagenmaterial einseh- und herunterladbar ist.

Der Katalog PAN stellt einen Umbau des ursprünglichen Katalogs von François-Pierre Goy dar mit dem Ziel, den im Prinzip geschlossenen Katalog seiner Maitrise für zukünftige Funde zu öffnen. Kernstück ist die PAN-Nummer, die zur Identifikation des Stückes dient. Die Zahl vor dem Punkt gibt die Gattung an:

27 Schlegel, Andreas: *Bemerkungen... Dritter Teil*, in: Gitarre & Laute 4/1989, S. 31, Spalte c

28 Informationen zu dieser Edition siehe Lauten-Info 4/2009, S. 6-7. Das Online-Faksimile von B-Bc FA VI 10, das Eintragungen von Notator B enthält, ist auf der Seite http://www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/B-Bc_FA_VI_10.pdf herunterzuladen. Das Faksimile enthält eine Einführung von François-Pierre Goy und mir sowie eine Konkordanzliste von François-Pierre Goy und ist auf französisch, niederländisch und deutsch verfasst.

29 einsehbar auf www.accordsnouveaux.ch/de/Abhandlung/Datenbank_PAN/Datenbank_PAN.html (im Moment nur deutsch)

Gattung 1:	Eingangsstücke (Prélude, Fantasie, Entrée, Recherche, Exercitio, Point d'Orgue, Sinfonie fugue, Interlude)
Gattung 2:	Pavane
Gattung 3:	Allemande, Tombeau
Gattung 4:	Courante
Gattung 5:	Sarabande
Gattung 6:	Canarie
Gattung 7:	Chaconne, Ciaconna
Gattung 8:	Volte
Gattung 9:	Gigue, Tattle de Moy
Gattung 10:	Gaillarde
Gattung 11:	Branle, Gavotte
Gattung 12:	Ballet, Bataille
Gattung 13:	Lieder, Chansons und auf Modelle basierende Stücke
Gattung 14:	Examples
Gattung 15:	Diverses

Die Zahl hinter dem Punkt ist eine dreistellige Stückzählung, wobei das gleiche Stück (Konkordanz) dieselbe Nummer aufweist. Abweichende Versionen desselben Stücks sind mit fortlaufenden Grossbuchstaben versehen.

Wo wurde damals – immerhin vor über 20 Jahren – die Trennlinie gezogen?

Goy sagt dazu: „Die verschiedenen Versionen eines Stückes (timbre) sind zusammen abgehandelt, weil im Allgemeinen nur die Melodie übereinstimmt. Wenn eine bestimmte Version exakte Konkordanzen aufweist, sind diese in einer Untergruppe zusammengefasst.“³⁰

Konkordanzen im Repertoire der Accords nouveaux bewegen sich häufiger ausserhalb des besprochenen *Formulierungsspielraumes* als die späteren Kompositionen im NAO (nouvel accord ordinaire). Somit stellt sich die Frage nach einer Klassifizierung, die weiter geht als die Unterscheidung zwischen „innerhalb und ausserhalb des *Formulierungsspielraumes*“. Deshalb zu konkreten Beispielen der Klassifizierung von Konkordanzen aus dem Gebiet der Accords nouveaux:

Verwandt oder nicht? *CH-BEa HA Spiez 123*³¹ und *US-Cn 7.Q.5*

Ein spannendes Beispiel für eine mögliche Verwandtschaft zwischen zwei Quellen sind zwei der frühesten Handschriften mit Accords nouveaux:

30 Goy, François-Pierre: *Les sources manuscrites de la musique pour luth sur les „Accords nouveaux“ (vers 1624-vers 1710): Catalogue commenté*, Paris 1988-89, édition augmentée PDF 2008, S. Conc:1. Downloadadresse der Arbeit: www.accordsnouveaux.ch/de/Abhandlung/Abhandlung.html

31 Ein eidgenössisches Staatsarchiv, wie es Boetticher im RISM B VII angibt, existiert nicht. Die Leitung des Staatsarchivs des Kanton Bern bittet um aufgrund mehrerer Anfragen mit falscher Signatur um Kenntnismahme, dass die Signatur des Lautenbuches die Angabe „HA Spiez 123“ beinhalten muss. Boetticher, Wolfgang: *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Beschreibender Katalog*, München 1978 (RISM B VII)

[111] *CH-BEa HA Spiez 123* und *US-Cn 7.Q.5*. Von der Berner Handschrift kann ein Onlinefaksimile mit Kommentar, Konkordanzliste und auf S. 23-31 Parallelesungen von Konkordanz mit *US-Cn* heruntergeladen werden.³²

CH-BEa HA Spiez 123 ist ca. 1625 wohl in Paris entstanden³³ und stammt aus dem Familienarchiv der Familie von Erlach, die ein Regiment der damals in Paris stationierten „Gardes Suisses“ stellte. Sie umfasst 25 Stücke für 10-chörige Laute:

3 in edeff / cdfh³⁴,
7 in efdeh / bdfi,
6 in fdeff / cdfh sowie
9 in fedff / cegh.

Die Stimmung efdeh gehört nicht zu den Accords nouveaux, weil sie nicht von den Quartan zwischen 6. und 5. sowie 5. und 4. Chor ausgeht.³⁵ Diese Stimmung ist mit sieben Stücken vertreten (Nr. 18-24), wodurch *CH-BEa HA Spiez 123* zu deren Hauptquelle wird. 12 Stücke aus *CH-BEa HA Spiez 123* sind Unikate (Nr. 1, 6, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24).

US-Cn 7.Q.5 ist auf 1624 zu datieren und enthält neben einigen Stücken im viel ton 232 Stücke in Accords nouveaux

11 in ccfhf / cdfh,
26 in edeff / cdfh,
27 in edfef / dfhl,
55 in fdeff / cdfh sowie
113 in fedff / cegh.

Neun Stücke finden sich in *CH-BEa* als auch in *US-Cn* in den gleichen Accords: *CH-BEa* Nr. 2 (in *US-Cn* zusätzlich mit Contrepartie), 3, 4 und 25 in fdeff / cdfh; 7, 8, 9, 11, und 15 in fedff / cegh. Von den 18 Stücken in Accords nouveaux der Berner Quelle sind also

32 www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/CH-BEa_123.pdfDie Stücke 3, 4 und 11 aus *CH-BEa* auf S. 29-30 sind ohne Korrekturen wiedergegeben.

33 Zur abweichenden Datierung durch Greuter s.u., Stück 7: Courante Mesangeau, PAN 4.042

34 Die Stimmungen sind mit einem auf Laute angepassten System nach Traficante angegeben. Die Buchstaben beziehen sich auf die französische Tabulatur, wie sie für Laute, Barockgitarre, Mandora, Lyra viol etc. verwendet wurde. Die ersten Buchstaben geben die Intervalle der hauptsächlich gegriffenen Saiten von hoch zu tief an. Die Buchstaben nach dem Schrägstrich bezeichnen die Stimmung der Basschöre, bezogen auf den 6. Chor. Ein Beispiel: „cdfh“ bedeutet, dass die Bässe eine große Sekunde, eine kleine Terz, eine Quarte und eine Quinte tiefer als der 6. Chor gestimmt sind.

35 Weitere Informationen können der Stimmungsdatenbank entnommen werden. Siehe www.accords-nouveaux.ch/de/Abhandlung/Accords/Accords.html

[112] 50% „konkordant“ mit *US-Cn*. Dies ist eine sehr bemerkenswerte Repertoire-Verwandtschaft, die zu näheren Abklärungen zwingt: Könnten die beiden Manuskripte aus dem gleichen Umfeld stammen und sogar von der gleichen Person geschrieben sein?

Zuerst zur Provenienz von *US-Cn 7.Q.5*: 1967 wurde die Handschrift von Marie-Louise Rosenthal der Newberry-Library geschenkt. 1966 hat sie das Antiquariat Otto Haas (Inhaber Albi Rosenthal) aus dem Nachlass von Alfred Cortot erworben. Cortot starb 1962 in Lausanne am Genfersee. Cortot hat den Vermerk „£ 150 Exp. Francfort 1927 No 390“ eingetragen.³⁶ Im „*Katalog der internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker“*“, Frankfurt am Main 11. Juni-28. Aug. 1927, Frankfurt am Main (Werner & Winter) 1927, herausgegeben von Kathi Meyer, ist die Handschrift auf S. 168 als Nummer 390 „*Livre de Tablature française de luth. - Manuscrit (c. 1600) (Coll. Alfred Cortot)*“ aufgeführt.³⁷ 1927 muss Cortot das Manuskript also bereits besessen haben. Doch woher stammt es?

Die Verwandtschaft mit *CH-BEa HA Spiez 123* führte zu Nachforschungen über die Familie von Erlach und deren ehemaliger Besitz Schloss Spiez, das malerisch am Thunersee gelegen ist. Die Familie von Erlach beherbergte im Schloss Spiez eine sehr bedeutende Bibliothek. Boetticher führt folgende Geschichte an: „*Schloss Spiez wurde Frühjahr 1798 geplündert (Anordnung des Ministers Mengand [gemeint ist der aus Belfort stammende französische Geschäftsträger Joseph Mengaut, AS], der hoffte, damit das Archiv des Geheimen Rats zu erfassen). Der Rest, in „6 müttige Säcke verpackt“, wurde der Munizipalität Bern übergeben.* [Bis weit ins 19. Jahrhundert arbeiteten die Getreidemasse mit Volumenangaben und nicht mit Gewichtsangaben. Es existierte zwei Volumenangaben, abhängig davon, ob das Getreide mit oder ohne Spreu (glumes) gemessen wurde. Dies führte regelmässig zu Konflikten. Ein «Mütt» bezeichnet ein Hohlmass von 82.8 bzw. 83.4 Liter.] *Diese gab den Teil wieder an Gabriel Albrecht v. Erlach zurück, der als Geisel nach Straßburg geführt worden war. (Vgl. Akten des Kantons Oberland, IV, Finanzen, Nr. 1, Brief des G.A.v.Erlach vom 16.12.1798.)*“³⁸ Wie gross die Verluste in der Bibliothek während der französischen Besatzung und der Helvetischen Republik waren, ist nicht bekannt. Im Rahmen der Versuche der schweizerischen Politik in den 1860er- und 70er-Jahren, den Einfluss des alteingesessenen Adels durch Steuern,

36 Persönliche Mitteilung von Alison Hinderliter, Musikbibliothekar *US-Cn*, vom 25.11.2009

37 Persönliche Mitteilung von François-Pierre Goy vom 26.11.2009

38 Boetticher, op. cit., S. 45. Die Geiselhaft wird von Gabriel Albrecht von Erlach selbst beschrieben. Siehe: von Erlach, Hans Ulrich: *800 Jahre Berner von Erlach. Die Geschichte einer Familie*, Bern 1989, S. 529-538.

[113] die eine hohe Liquidität verlangten, zu schwächen, musste die Familie von Erlach das Schloss Spiez und das Inventar verkaufen.³⁹ 1875/76 wurden zwei Auktionen durchgeführt, bei denen u.a. diese Bibliothek aufgelöst wurde. Leider sind die erhaltenen Kataloge und Verkaufsunterlagen wenig konkret, so dass ich bisher keinen Eintrag gefunden habe, der eine Identifizierung der *CH-BEa HA Spiez 123* oder von *US-Cn 7.Q.5* erlaubt hätte. Weil Cortots Zettelkatalog mit den Informationen zu Provenienz etc. bis heute nicht auffindbar ist, bleibt die Frage unbeantwortet, ob beide Manuskripte aus der Bibliothek der Familie von Erlach stammen. Weshalb *CH-BEa HA Spiez 123* im Besitz der Familie geblieben ist, kann nicht genau gesagt werden. Die Familie vermutet, dass die Handschrift am ehesten mit Franz Ludwig von Erlach (1575-1651) im Zusammenhang stehen könnte. Es liegt eine ausführliche Biographie vor⁴⁰, der wir entnehmen können, dass dieser in Padua 1592 Spinettunterricht nahm. Über weitere musikalische Tätigkeiten erfahren wir leider nichts. Auch andere Mitglieder der Familie hatten Beziehungen nach Paris und waren dort z.B. als Vermittler am Hof tätig.⁴¹

Die Frage, ob allenfalls derselbe Schreiber beide Quellen geschrieben hat, kann aufgrund der unterschiedlichen Arten, die rhythmischen Zeichen zu schreiben sowie der sehr unterschiedlichen Buchstabenformen auf den ersten Blick hin verneint werden.

Die im Faksimile auf S. 23-28 in Parallelesung veröffentlichten Konkordanzen von Stück 2, 7, 8, 9, 15 und 25 zeigen eine Überlieferung innerhalb des *Formulierunsspielraumes*, wie er auch für die „klassische“ französische Lautenmusik des 17. Jahrhunderts gilt. Besonders angegeben werden müssen hier lediglich fehlende Teile (z.B. im Canarie, Stück 9, oder in der Sarabande, Stück 15). Einen Lösungsvorschlag für dieses Problem sieht man in der Konkordanzliste.

Nun findet sich mit Nummer 7 – eine Courante von Mesangeau (PAN 4.042) – ein Stück, das in Ballards Druck von 1638 S. 9 in der abweichenden Stimmung dedff abgedruckt wurde. Christoph Greuter stellt im Booklet zu seiner CD *Marion pleure* die Behauptung auf, dass *CH-BEa HA Spiez 123* aufgrund dieser Konkordanz auf nach 1638 zu datieren sei.⁴² Natürlich muss dies aus ganz generellen Überlegungen zurückgewiesen werden: Existiert ein Druck von einem Stück, bedeutet dies nicht, dass der Druck gleich nach der Komposition des Stückes erschienen ist. Ein Stück kann bereits Jahre zirkulieren und somit erst wesentlich später gedruckt worden sein.

39 Stettler, Alfred: *Schloss Spiez. Die wechselvolle Geschichte von 1850 bis 1930*, Spiez (Verlag Stettler AG Spiez) 2003, S. 17-19

40 von Erlach, Hans Ulrich: op. cit., S. 170-231, Spinettunterricht S. 178

41 z.B. Hans Rudolf von Erlach (1577-1628), ausserordentlicher Gesandter Berns in Paris von 1614-1617, siehe von Erlach: op. cit. S. 232-244

42 Booklettext zu Greuters CD „Marion pleure“ (Chronophon 0906)

[114] Dies trifft insbesondere auf Anthologien zu wie die Drucke von Ballard in *Accords nouveaux*. Laurent Guillo weist in seinem Standardwerk über die Druckerei Ballard darauf hin, dass jedes Jahr eine Sammlung erschienen sein dürfte.⁴³

Schauen wir die drei Konkordanzen zwischen *CH-BEa HA Spiez 123* und *US-Cn 7.Q.5* an, die grössere Abweichungen aufweisen:

1. Nummer 3 „Le Pont Breton“ (PAN 13.034) ist interessant, weil es sich bei den frühen Varianten in *CH-BEa* und *US-Cn* um zwei völlig unterschiedliche Bearbeitungen des gleichen Liedes im gleichen Accord fdeff handelt. Die Fassungen in den zwei anderen, späteren Lautenquellen stehen in der Stimmung edeff und bewegen sich untereinander weitgehend innerhalb des Formulierungsspielraumes, stellen aber eine dritte Bearbeitung des Lieds dar.⁴⁴
2. Die Oberstimme der Courante PAN 4.006 (Nr. 4) ist in *US-Cn 7.Q.5* eine Oktave tiefer notiert; *CH-Bu F.IX.53* vereinigt beide Varianten in einem einzigen Stück, wobei die tiefe Fassung als veränderte Wiederholung dient.
3. Das Thema von „*Robin et Margot*“⁴⁵ (PAN 13.036, Nr. 11) ist in beiden Handschriften identisch, aber die erste Variation weist viele Unterschiede auf und die zweite Variation findet sich nur im Manuskript *US-Cn*.

Obwohl die Quellen *CH-BEa HA Spiez 123* und *US-Cn 7.Q.5* repertoiremässig sehr nahe verwandt sind und 6 Konkordanzen innerhalb des **Formulierungsspielraumes** aufweisen, weisen die 3 deutlich abweichenden Konkordanzen darauf hin, dass jeweils selbständige Sammlertätigkeiten hinter den Schreibern beider Handschriften standen. Wie weit sie auf dieselben Quellen zurückgegriffen haben, können wir aufgrund des unbekanntenen Ausmasses der persönlichen Adaption innerhalb des **Formulierungsspielraumes** nicht näher bestimmen.

43 Guillo, Laurent: *Pierre I Ballard et Robert III Ballard. Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Mardaga (Sprimont / CMBV) 2003, Vol. I, S. 129. Hier zitiert Guillo Mersenne, *Harmonie universelle, Livre second des instruments*, S. 85: „Ceux qui désireront une plus grande multitude de pieces de tablature sur le luth, peuvent voir celles qu'imprime tous les ans Monsieur Ballard...“.

44 D-DI 1214.1, S. 25.2 „*Chançon Francese*“, Stimmung edeff; D-Mbs 21646 (Ms. Werl), Fol. 3v.4 „*Chançon Francese*“, Stimmung edeff.

45 Der Titel ist gemäss den Holländischen Quellen rekonstruiert, die in der *Nederlandse liederenbank* aufgeführt sind (vgl. die Konkordanzliste). Diese zwei Namen – Robin et Marion sind seit dem Mittelalter als Paar in der Literatur existent – sind miteinander verbunden im Epigramm von Clément Marot „Ung jour Robin vint Margot empoigner“, vertont von Clément Janequin. Der Titel „Lobon et Margot“ des Arrangements für Mandore kann nur eine Verballhornung sein, zumal der Vorname „Lobon“ im Französischen nicht existiert. Beim Incipit „Je sers une dame“ des Tanzliedes von Boyer handelt es sich um eine Kontrafaktur.

Beispiel für eine Schreiber-Beobachtung: A-KR L 81

A-KR L 81 wurde von Rudolf Flotzinger als „*Lautenbuch von Johann Sebastian von Hallwyl*“ bezeichnet.⁴⁶ Auch das *dépouillement* von Monique Rollin in Band III/1 der SMT, das viele Stellen mit fehlenden Blättern – gesamthaft sind rund 86 Blatt herausgerissen – nicht erwähnt, sagt: „Ms. autographe de Herrn Hallwihl de Innsbruck (1623-1700)“ und gibt als Entstehungsort Oberösterreich an – ohne jegliche Begründung.⁴⁷ Mit der Familie von Hallwyl, als dessen Stammhaus ein wunderschönes Wasserschloss am Auslauf des Hallwilersees im Kanton Aargau diente, ist eine Verbindung mit der Schweiz gegeben. Die Familie trennte sich aber im späten 16. / frühen 17. Jahrhundert in eine Schweizer und eine österreichische Linie auf, so dass Johann Sebastian 1622 in Innsbruck getauft wurde.⁴⁸ Die Inschrift „Praeludio de Sebastiani d[omi]ni Sebastiani de Halwihl quod ypsemet (?) descripsit.“ sagt m.E. indessen nicht aus, dass dieser der Schreiber des ganzen Buches sei. Sie kann auch dahin gehend gelesen werden, dass ein unbekannter Schreiber ein Praeludium eingetragen hat, das von Sebastian von Hallwyl eigenhändig in ein anderes Buch niedergeschrieben wurde.⁴⁹

Zuerst zu einer kleinen Beobachtung in der „Allemanda“ von René Mesangeau (PAN 3.040), die uns in acht Manuskripten in drei accords nouveaux begegnet:

edef: 27-Reymes, 12-Panmure 5, 13-Wemyss⁵⁰

fdef: 14-A-KR 81, 10-D-DO 1214.1, 36-Board, 30-Rettenwert

defde: F-Pn Rés. Vmd. ms. 15

Beim ersten Auftreten des ersten Chors in den Quellen 27-Reymes und 12-Panmure 5 ist der Tabulaturbuchstabe „b“ entweder auffallend dick oder sogar zusätzlich mit Wischspuren versehen, wie wenn aus einem ursprünglich gedachten und vielleicht schon geschriebenen Tabulaturbuchstaben „a“ ein „b“ gemacht worden wäre: Das Versetzen um einen Halbton ist die nötige Anpassung an den anderen accord.⁵¹

46 Flotzinger, Rudolf: *Die Lautentabulaturen des Stiftes Kemsminster. Thematischer Katalog*. Wien 1965 (= *Tabulae Musicae Austriacae II*), S. 25-34 (Kommentar) und S. 72-93 (thematischer Katalog).

47 Meyer, Christian (Hrsg.): *Sources Manuscrites en Tablature. Luth et théorbe (c. 1500-c. 1800). Catalogue descriptif*, Vol. III/1: Österreich, Baden-Baden & Bouxwiller (Koerner) 1997, S. 72-77

48 Brun, Carl: *Geschichte der Herren von Hallwyl*, (hrsg. von Inès Keller-Frick) Bern 2006, S. 159-160

49 Schlegel, Andreas: *Das so genannte Lautenbuch des Johann Sebastian von Hallwyl*, in: 900 Jahre Leben auf Schloss Hallwyl. Hinteres Schloss / Mühleinsel (= Beiträge zur Ausstellung im Schloss Hallwyl, Band 2), Schloss Hallwyl 2005, S. 91-102

50 Sigel siehe www.accordsnouveaux.ch/de/Abhandlung/Quellen/Quellen.html

51 Abgebildet in: Souris, André & Rollin, Monique (Hrsg.): *Oeuvres de René Mesangeau*, Paris (Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique) 1971 (= *Corpus des Luthistes Français*), Planche II

[116] Die Handschrift *A-KR L 81* ist aber auch insofern speziell, indem sie fünf voneinander durch Leerseiten resp. herausgerissene Blätter⁵² getrennte Teile mit besonderen Eigenschaften und für unterschiedliche Instrumente aufweist.

Der erste Teil enthält Musik für 10-chörige Laute im viel ton und in den Accords nouveaux dedfg / bdei, dedff / cegh und NAO (nouvel accord ordinaire = d-Moll-Stimmung), und zwar innerhalb von 34 Stücken nicht weniger als 15 Abschriften aus Pierre Gaultiers Druck von 1638 in der Stimmung dedff / cegh.⁵³ Der Name „Gaultier“ kommt in den Schreibweisen „Goutier“ (SMT 1, 4), „Guttier“ (5) und „Gothier“ (5) nur bei den ersten fünf Stücken vor, wobei Stück 5 im Druck von Pierre Gaultier steht. Stammen also die Stücke 1 (in accord dedfg [bdei]) und 4 (viel ton) ebenfalls von Pierre Gaultier?⁵⁴

Interpretation von Konkordanzen mit einem Druck

Als erstes schauen wir uns Pierre Gaultiers Stücke in *A-KR L 81* genauer an. Ich stelle die Behauptung auf, dass aufgrund der differenzierten Betrachtung von Konkordanzen zu Drucken unter Umständen zwischen einer Abschrift des Druckes und einer Abschrift aus einer anderen Quelle (wie einer anderen Abschrift des Druckes, einer Druckvorlage oder einer Vor-/Nach-Abschrift aus einer Handschrift des Autors) unterschieden werden kann.

SMT 5 (= CLF 1) Sinfonie Fugue: Dieses aussergewöhnlich lange, 77 Takte umfassende Werk ist in *A-KR* überschrieben mit „Guttierts Stück || so er dem Fürsten || von Eggenberg dediciert.“. Es fällt auf, dass der Schreiber hier ebenso in der dritten Person redet wie bei der Äusserung über Sebastian von Hallwyl. Dies ist neben dem Auftauchen des Namens „Graf Schlickh“ als „Titel“ bei Stück 74 ein weiteres Indiz, dass der unbekannte Schreiber die Herkunft der Stücke notiert hat. Weitere Namen sind nur „Courant Bouguet“ (SMT 56), eine klare Komponistenzuschreibung, sowie allenfalls das noch nicht genauer identifizierte, aber in Konkordanzen bekannte Stück „Salamon“ (62).

52 Wenn man das Original anschaut, erkennt man Reste der herausgerissenen Blätter im Falz; diese Reste sind aber auf dem Mikrofilm kaum je sichtbar. Boetticher weist in RISM B VII S. 158-159 ausdrücklich darauf hin!

53 Der Reihe nach gemäss Rollin, Monique: *Oeuvres de Pierre Gautier*, Paris (Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique) 1984 (= Corpus des Luthistes Français) 1, 2, 7, 9, 8, 10, 11, 13, 12, 3, 4, 5, 6, 53, 54.

54 Zu Pierre Gaultier siehe François-Pierre Goys Aufsatz in diesem Band S. 1ff.

[117] Neben der Zuschreibung steht die Stimmanweisung „*Premier Ton Accord* || *par Vnisons Sinfonie fugue*“. Beim Vergleich habe ich folgende Arten der Differenzen zwischen Druck und A-KR gefunden:⁵⁵

- Notation der Bässe (französisch mit 7. Chor als a unter dem System, 8. Chor als /a, 9. Chor als //a und 10. Chor als ///a im Druck, italienisch mit 7. Chor als a unter dem System, 8. Chor als 8, 9. Chor als 9 und 10. Chor als X in A-KR)
- Fehlende resp. geänderte Verzierungszeichen (16 Vorkommen: T. 5, 9, 11, 16, 24, 27, 36, 42, 44, 46, 52, 53, 54, 56, 59, 74; Pierre Gaultier verwendet in den betrachteten Stücken als aussergewöhnliche Zeichen ein x als Trillerzeichen, ein y als Mordent, einen meist offenen Kreis um einen Tabulaturbuchstaben als Appoggiatura von unten)
- Fehlende Rhythmuszeichen, wobei nicht obligatorisch zu schreibende Wiederholungen trotzdem als fehlend verzeichnet sind, um die Differenzen zum Druck festzuhalten (6 Vorkommen: T. 17, 19, 41, 42, 43, 47)
- Neuinterpretationen der Rhythmen (5 Vorkommen: T. 32, 36, 37, 48, 54)
- Vershoben geschriebene Rhythmuszeichen (5 Vorkommen: 38, 39, 45, 52, 53)
- Korrekturen von Druckfehlern (3 Vorkommen: T. 36, 48, 71)
- Korrekturen von Abschreibfehlern (1 Vorkommen: T. 72)
- Abschrift von Druckfehlern (1 Vorkommen: T. 40 fehlendes Rhythmuszeichen)
- Versetzungen von Tabulaturbuchstaben um einen Chor (2 Vorkommen: T. 25, 35)

55 CLF Pierre Gaultier Nr. 1 Sinfonie Fugue: T. 5 Komma bei 6b (= 6. Chor, Tabulaturbuchstabe b) weggelassen, T. 9 x auf erstes 4c weggelassen, T.11 Komma auf 5b weggelassen, T. 16 Komma auf 1. 6b weggelassen, T. 17 letztes Rhythmuszeichen weggelassen, T. 19 (bei Zeilenwechsel) Rhythmuszeichen weggelassen, T.24 x unter 4c statt über 3c, T. 25 auf 3 2a statt 3a, T. 26 7. Chor statt X für 10 Chor, T. 27 Komma bei 5c weggelassen, T. 32 Viertel, dann 2b und 4c gleichzeitig als Achtel, T. 35 5c 5d statt 4c 4d, T. 36 1f ohne Komma statt 1c mit Komma auf 4. Achtel, auf 5. Achtel 16tel (Druckfehler korrigiert), anschliessend andere Rhythmisierung, T. 37 2. Hälfte andere Rhythmisierung, T. 38 2. Takthälfte versetzte Rhythmuszeichen, T. 39 1. Takthälfte versetzte Rhythmuszeichen, T. 40 wie im Druck kein Rhythmuszeichen, T. 41 kein Rhythmuszeichen T. 42 kein Rhythmuszeichen, wie in Druck (keine Ergänzung 2c wie in CLF), x auf 6.+7. Achtel statt nur auf 7. Achtel, T.43 kein Rhythmuszeichen, T. 44 y-Zeichen weggelassen, T. 45 versetzte Rhythmuszeichen, T. 46 Komma bei 2c weggelassen, T. 47 Rhythmuszeichen weggelassen, T. 48 andere Rhythmisierung: ab 2. Viertel durchgehende Achtel, fälscher Bass auf Drei korrigiert, T. 52 y-Zeichen weggelassen, verschobene Rhythmuszeichen, T. 53 ab Taktmitte versetzte Rhythmisierung, verdeutlicht, T.54 x fehlt auf 2c, andere Rhythmisierung, T. 56 x weggelassen, T. 59 x bei 5c weggelassen, T. 64 Papierschaden: „8“ nicht sichtbar, T. 71 fehlendes Rhythmuszeichen korrigiert, T. 72 Korrektur 3. Chor, T. 74 x-Zeichen auf 2. Viertel fehlt, T.77 4a fehlt im Schlussakkord.

- [118] • Falscher Bass (1 Vorkommen: T. 26 a als 7. Chor statt ///a wie im Druck resp. X)
- Falscher Tabulaturbuchstabe (1 Vorkommen: T. 36)
 - Weglassung eines Akkordtons (1 Vorkommen: T. 77)

Hinzu kommt eine unlesbare Stelle wegen eines Papierschadens (T. 64).

Weil später im Buch viele Stücke mit ganz oder weitgehend fehlenden Rhythmuszeichen zu finden sind, notierte der Schreiber wohl zuerst die Tabulaturbuchstaben und setzte dann in einem zweiten Arbeitsgang die Rhythmuszeichen darüber. Dies scheint damals die übliche Vorgehensweise beim Abschreiben gewesen zu sein.⁵⁶ Deshalb sind die Verschiebungen von Rhythmuszeichen nicht weiter erstaunlich. Bemerkenswert ist aber die Tatsache, dass die meisten Druckfehler von Pierre Gaultiers Buch in *A-KR* korrigiert sind! Nimmt man nur die Differenzen bei den Tabulaturbuchstaben, bleiben ganze fünf Differenzen innerhalb von 77 Takten übrig – eine erstaunlich geringe Abweichungsquote.

Beim Prélude (SMT 6, CLF 2) hat der Schreiber drei Auslassungen von 4, 3 und 5 Tönen gemacht, einen Tabulaturbuchstaben einen Chor versetzt notiert, zwei Druckfehler von Basschören korrigiert und ein x (Trillerzeichen bei Pierre Gaultier) nicht geschrieben. Die zweite Auslassung ist harmonisch sinnenstellend, während die zwei anderen Auslassungen wohl nur im direkten Vergleich mit dem Original auffallen.⁵⁷

Die Abweichungen in der folgende Allemande (SMT 7, CLF 7)⁵⁸, Sarabande (SMT 8, CLF 9)⁵⁹ und Courante (SMT 9, CLF 8)⁶⁰ beinhalten keine neuen Abweichungsarten. Die Sarabande (SMT 10, CLF 10) zeigt hingegen in T. 4 mit dem Tabulaturbuchstaben a auf dem 3. Chor ein Parallelgehen von *A-KR* mit dem Druck, das bei der CLF-Edition als Fehler taxiert wurde

56 Goy, François-Pierre: *The Origins and History of a Scots-Owned Lute Book: The so-called „Ruthwen Manuscript“ (F-Pn Rés. 1110)*, in: *The Lute (Journal of the Lute Society of England)*, in Druck, Kapitel „The musical hands“, 4. Abschnitt.

57 CLF Nr. 2 Prélude (non mesuré): Auslassung 4 Töne, Bass 8 korrigiert, Auslassung 3 Töne, 3c statt 2c, Auslassung 5 Töne, Bass 8 korrigiert, Papierschaden: Bass 7 nicht sichtbar, Papierschaden: Spitzenton k nicht sichtbar, x unter f fehlt, Papierschaden: x unter e nicht sichtbar, Papierverlust: 3c nicht sichtbar.

58 CLF Nr. 7 Allemande: T. 6 3. Viertel Papierverlust: 1c und 2c nicht sichtbar, T. 9 4. Viertel 2 x bei 2c, T. 11 Komma bi 5b weggelassen, T. 13 Druckfehler Bass 8 in CLF verbessert ;-), Rhythmuszeichen gesetzt, T. 14 Komma 6b weggelassen.

59 CLF Nr. 9 Sarabande: T. 1 7a korrigiert, T. 3 Rhythmuszeichen weggelassen, T. 6 x weggelassen, T. 7 x weggelassen, T. 9 Druckfehler 3c zu 3e korrigiert, T. 12 x weggelassen, Komma bei erstem 3a, T. 14 x weggelassen, T. 16 Papierschaden: x und Rhythmuszeichen nicht sichtbar.

60 CLF Nr. 8 Courante: T. 2 x ergänzt, T. 4 4a weggelassen, T. 10 x weggelassen, T. 14 x weggelassen, T. 15 x weggelassen, T. 22 x weggelassen, T. 23 Rhythmuszeichen und y-Zeichen weggelassen, T. 25 x weggelassen, T. 27 4a im Schlussakkord weggelassen.

[119] (dort Korrektur zu 3c). Am Ende von T. 6 steht ein Viertel als Rhythmuszeichen, das also weiter gilt; in T. 7 als zweiter bis vierter Position 1c 1a 2c als 16tel und anschliessend ein Viertel 1a mit gleichzeitigem 5a. Somit kann das Viertelzeichen von Ende T. 6 als weiterhin gültig betrachtet werden, wodurch eine 16tel-Pause fehlt – nichts Ungewöhnliches für eine pragmatische rhythmische Notation. In der CLF-Edition wird mit dem Ergänzen eines punktierten Viertels eine ebenso pragmatische wie falsche Lösung als Korrektur vorgeschlagen: Nun hat es ein 16tel zuviel! Hier sind also eher Zweifel an der CLF-Edition als am Schreiber von *A-KR* angebracht! Hingegen wurde in *A-KR* anschliessend ein klarer Druckfehler übernommen.⁶¹

In der Courante (SMT 11, CLF 11) gibt es eine interessante rhythmische Neuordnung in T. 9, die den an dieser Stelle unklaren Druck pragmatisch und einfach korrigiert. Wiederum ist diese Lesart von *A-KR* näher am Druck als die Korrektur im CLF!⁶² Die Sarabande (SMT 12, CLF 13) ist das letzte Stück, das die Notation der Bässe in der Art von Michelagnolo Galilei benutzt.⁶³

Die Abweichungen zwischen Druck und *A-KR* betreffen also in den seltensten Fällen die Tabulaturbuchstaben und wir können in sieben von acht Stücken keine grössere Textabweichung feststellen – und die Abweichungen (Auslassung von Tönen) kommen nur im Sonderfall *Prélude non mesuré* vor. Nun hat dieselbe Hand sieben weitere Werke, die Pierre Gaultier drucken liess, im folgenden Teil eingetragen (SMT 25-29 und 36-37). Von Stück SMT 13 an sind die Bässe französisch notiert. Nun stellt sich natürlich die Frage, ob der Text des Drucks in *A-KR* ähnlich korrekt wiedergegeben ist wie in der ersten Serie.

Die Courante (SMT 25, CLF 12) ist ähnlich identisch mit Gaultiers Druck wie die vorherigen Konkordanz.⁶⁴ Interessanter wird es bei der

61 CLF Nr. 10 Sarabande: T. 4 gemäss CLF falscher Tabulaturbuchstabe (?) nicht korrigiert, T. 7 fehlendes nicht notwendiges Rhythmuszeichen pragmatisch korrigiert (in CLF mit punkt. Viertel, dann 3 16tel „korrigiert“!!!), T. 9 Druckfehler 4c nicht nach 4a korrigiert, T. 14 x weggelassen, T. 16 x weggelassen.

62 CLF Nr. 11 Courante: T. 2 Rhythmuszeichen weggelassen, 2. Bass 8 statt 9, T. 6 x weggelassen, T. 7 Komma als y-Zeichen notiert, T.9 *A-KR* gibt andere Lösung an als die Korrektur in CLF, die näher am missverständlichen Original ist, T. 10 Viertel statt Achtel, Komma statt x, T.13 fehlendes Rhythmuszeichen korrigiert, T. 14 x weggelassen, T. 15 x weggelassen, T. 16 Komma weggelassen, T. 18 versetzte Rhythmuszeichen, korrigierter Verschreiber 2d statt 3d, T. 19 zweites Rhythmuszeichen fehlt, T. 24 Rhythmuszeichen fehlt.

63 CLF Nr. 13 Sarabande: T. 1 x ergänzt, T. 3 fehlendes Rhythmuszeichen ergänzt, 16tel eine Note nach rechts versetzt, T. 8 x weggelassen.

64 CLF Nr. 12 Courante: T. 4 Additionspunkt weggelassen, T. 12 x weggelassen, T. 13 Viertelzeichen weggelassen, T. 16 erstes x weggelassen, T. 18 x weggelassen, T. 19 x ergänzt, T. 21 4a im Schlussakkord weggelassen.

[120] Allemande (SMT 26, CLF 3): Da fehlen die Rhythmuszeichen weitestgehend und gibt es bemerkenswerte Abweichungen, so z.B. die Zerlegung eines im Druck als zusammen anzuschlagend notierten Akkords in T. 2, das Weglassens eines Tons in T. 6, der im Bass eine melodische Funktion hat – und das Weglassen einer Appoggiatura in T. 8.⁶⁵ Die folgende Courante (SMT 27, CLF 4) zeigt erstmals substanzielle Abweichungen in T. 3-4 und 20-22, die die Frage aufwerfen, ob unser Schreiber diese Neufassungen beim Abschreiben selbst vornahm, ob er eine Abschreibvorlage benutzte, die eben nicht der Druck selbst war oder ob er in diesem Moment schlicht nicht aufmerksam war.⁶⁶ Die anschliessenden Courante (SMT 28, CLF 5) und Sarabande (SMT 29, CLF 6) entsprechen wiederum weitestgehend dem Druck – abgesehen von den über weiteste Strecken nicht eingetragenen Rhythmuszeichen.⁶⁷ Ähnliches gilt für die zwei weiter hinten eingetragenen Ballette (SMT 36, CLF 53 und SMT 37, CLF 54).⁶⁸

65 CLF Nr. 3 Allemande: Ab T. 2 bis zum zweitletzten Takt keinerlei rhythmische Zeichen, T. 2 5. Achtel 2c statt 2b, letzter Akkord zerlegt 3c 2c 1e, T. 4 3a statt 3c, y-Zeichen auf 2. und 4. Achtel (dort statt x-Zeichen), T. 5 letztes Zeichen x weggelassen, T. 6 3. Achtel 3c weggelassen, 5. Achtel Komma weggelassen, 7. Achtel x weggelassen, T. 7 letztes Zeichen x weggelassen, T. 8 3. Achtel Appoggiatura weggelassen, 4. Achtel y-Zeichen ergänzt, T. 9 5d im Schlussakkord weggelassen, T. 10 erstes x weggelassen, T. 15 erstes y-Zeichen weggelassen, T. 16 2a und 3a im 1. Akkord weggelassen, T. 17 4a im Schlussakkord weggelassen.

66 CLF Nr. 4 Courante: T. 3 4c weggelassen, 3. Viertel ist Viertel 3c (im Druck drei gebundene 16tel 3c 3a 4c), T. 4 1. Bass fehlt, 10. Chor oktaviert, Schluss Achtel 5e statt 16tel 4a 5e, T. 6 keine Rhythmuszeichen, T. 7 3. Viertel 2b mit y-Zeichen statt 2c mit Appoggiatura, T. 8 ohne Rhythmuszeichen, T. 9 Vierte, 2 Achtel, Viertel statt punkt. Viertel, zwei 16tel und Viertel, T. 10 4c ergänzt, T. 11 kein Rhythmuszeichen, T. 14-17 ohne Rhythmuszeichen, T. 19-22 keine Rhythmuszeichen, T. 20 x auf Eins ergänzt, statt 5d punktiertem Viertel 7a kommen drei Töne 5d 5b 5a, T. 21 statt Achtel 5b 3a 4a 3c 6d 4c fünf Töne 5b 3c 6d 4c 3a, T. 22 statt Achtel 3a 4a punkt. Viertel 10. Chor mit 4c, dann Achtel 5e drei Positionen mit 4a, 4c mit 5a und 5e, T. 24 4a im Schlussakkord weggelassen.

67 CLF Nr. 5 Courante: ausser in T. 11, 20 und 24 keine Rhythmuszeichen, T. 3 x auf 1. Viertel ergänzt, auf 3. Viertel weggelassen, T. 5 x auf 3. Viertel weggelassen, T. 9 2a 3a auf 1. Viertel weggelassen, T. 12b auf zweitletztes Achtel x weggelassen, T. 15 x weggelassen, T. 16 zweites x weggelassen, T. 17 auf zweitletztes Achtel x weggelassen, T. 20 zweiter Akkord mit 2a 3a, dritter Akkord mit 2a aufgefüllt, T. 21 letztes Viertel 1f zu 1h korrigiert, T. 24 4a im Schlussakkord weggelassen.

Nr. 6 Sarabande: T. 1-3 keine Rhythmuszeichen, T. 5 3a und 3c weggelassen, T. 7 kein Rhythmuszeichen, T. 9-15 kein Rhythmuszeichen, T. 11 4c weggelassen, T. 15 2a weggelassen.

68 CLF Nr. 53 Ballet premier: Ausser beim Auftakt von T. 1-7 keine Rhythmuszeichen, T. 2 y-Zeichen weggelassen, T. 3 x und y-Zeichen weggelassen, T. 4 x weggelassen, T. 5 Akkord zu Taktbeginn versetzt notiert (Bass nachschlagend), x auf Akkord und 6b weggelassen, T. 8 10. Chor weggelassen, x weggelassen, T.9 Appoggiatura und y-Zeichen weggelassen, kein Rhythmuszeichen für die ersten 5 Positionen, T. 11-12 kein Rhythmuszeichen, T.13 nur Viertel und Achtel (ohne Punktierung!) notiert, irrtümlich gesetzter Taktstrich korrigiert, T. 14 x ergänzt, T. 15 3c 4c in beiden Schlussakkorden ergänzt.

CLF Nr. 54 Second Ballet: Rhythmuszeichen nur in T. 8 Beginn und T. 15-16, T. 1 2c weggelassen, x unter 1a weggelassen, T. 2 3a im zweiten Akkord weggelassen, T. 3 Akkord zu Taktbeginn versetzt notiert (Bass nachschlagend), x auf 6b ergänzt, T. 5 abweichende Variante, wohl Viertel 1h, Achtel 10. Chor und 4f, Halbe 1h 3g 4f (statt 1h 2f 3g), T. 6 alle 3 x weggelassen, T. 8 Komma weggelassen, T. 9 Komma beim 2. Tabulaturbuchstaben durch x beim folgenden Tabulaturbuchstaben ersetzt, Komma beim letzten Tabulaturbuchstaben durch x ersetzt, T. 10 beide x weggelassen, T. 12 erstes x weggelassen, T. 13 x weggelassen, T. 14 erstes x weggelassen, T. 15 erstes x weggelassen.

[121] Betrachten wir die Indizien, die für eine direkte Abschrift der *A-KR L 81* vom Druck sprechen: Nur das Kopieren von aussergewöhnlichen Zeichen spricht dafür.

Für ein Kopieren aus einer Abschrift des Druckes resp. Druckvorlage oder Vor-/Nach-Abschrift aus einer Lehrerhandschrift sprechen:

- korrigierte Druckfehler
- die Verwendung von italienischen Bassbezeichnungen statt der im Druck verwendeten französischen Zeichen
- Abweichungen wie in der Courante SMT 27, CLF 4
- die Abweichung gegenüber der Reihenfolge der Stücke im Druck sowie das Auftauchen von Stücken aus einem Druck an mehreren Orten in der Handschrift, obwohl kein Grund in der Organisation der Handschrift wie z.B. Stimmungswechsel, Sammlung nach Gattung o. ä. vorliegt.⁶⁹

Falls es zutrifft, dass der unbekannte Schreiber von *A-KR L 81* nicht selbst direkt aus dem Druck abgeschrieben hat, weist dies auf mindestens zwei weitere, heute unbekannte Quellen für Pierre Gaultiers Musik hin – und die Meinung, dass Pierre Gaultier ausserhalb von Italien kaum rezipiert wurde, ist wohl eher im Quellenausfall begründet.

Station 3: Musik im „viel ton“ für vielhörige Laute

Gehen wir zurück zum handschriftlichen Anhang an *CH-SO DA III*. Dieser Anhang enthält 62 Stücke (sowie ein von Greuter nicht gezähltes, aber aufschlussreiches Fragment von Allison's Sharp Pavin, das ich mit [41a] bezeichne), die von drei, allenfalls fünf Schreibern eingetragen wurden.⁷⁰ Einen Namen, der mit Schreiber 2 in Verbindung steht, konnte ich inzwischen identifizieren: Es handelt sich um Jacob Murer, der am 25. März 1588 in Biel getauft wurde.⁷¹

69 François-Pierre Goy gibt in einem persönlichen Mail zu bedenken, dass zwischen dem Abschreiben aus einem Buch und dem Abschreiben in der Reihenfolge der Vorlage unterschieden werden müsse. Eine Auswahl könne bedingt sein durch das Ausschuchen der Lieblingsstücke oder der Stücke, die der Lautenlehrer zum Studium aufträgt bzw. die der Lautenist selbst zum Studium aussucht. Im Druck von Pierre Gaultier kommt eine Sarabande (CLF Nr. 47) an zwei Orten vor (S. 52 & 68).

70 Greuter, op. cit., S. 3b gibt drei Hauptschreiber und zwei eventuell vorzunehmende weitere Differenzierungen an (gesamthaft ev. 5 Schreiber). Die Schreiberfrage ist bei Nr. 28-30, 32-35, 36-40, 41a-44 und 54-56 noch genauer zu klären.

71 CH-BEa K Biel 1 umfasst den Taufrodel der Stadt Biel (1578-1622) sowie den Eherodel (1606-1652). Das erste Kind von Bläsi Murer und Elsbeth Grütterin (Grütter) – Barbara – wurde am 4. Oktober 1584 getauft (S. 79), am 23. Oktober 1586 Christoffel (S. 97), am 25. März 1588 „unser“ Jacob (S. 108), am 21. November 1589 Bläsi (S. 120), am 24. Februar 1591 Catharina (S. 130). Danach heiratete Bläsi Murer zu einem unbekanntem Zeitpunkt Küngold Müntschi. Am 31. Juli 1594 wurde Helias getauft (S. 160), am 16. März 1597 Johannes (S. 186), am 10. September 1600 Hans Caspar (S. 204) und am 23. Oktober 1601 Maria. Hans Caspar scheint früh verstorben zu sein, wurde doch wiederum ein Hans Caspar am 9. Dezember 1603 getauft (S. 232). Am 14. Mai 1608 wurde Küngold getauft. Im Eherodel

[122] Im Jahr 1606/07 taucht er als Nr. 103 in den Matrikeln der Universität Basel mit „*Jacobus Murerus, Bielensis – 10^β*“ auf. Er ist am 18. März 1612 im Album studiosorum Academiae Lausannensis in Lausanne eingetragen und am 2. Oktober 1617 in Heidelberg immatrikuliert.⁷² Es gelang noch kein weiterer Nachweis von Murers allfälligen weiteren Studienorten.⁷³ Hans Jacob Leu schreibt in seinem 1747-65 in Zürich erschienenen 20-teiligen „Allgemeines Helvetisches, Eydgenössisches oder Schweytzerisches Lexicon“ über den Bieler Zweig der Murer: „Ein Geschlecht in der Stadt Biel, aus welchem Hans Jacob A. 1618. *Theses Theologicas de Prædestinatione*, Zu Heydelberg in Druck gegeben, und A. 1632 Pfarrer zu Hännau und A. 1639 Diacon zu Herisau in dem Appenzeller Land geworden.“⁷⁴ Laut Franz war Jacob Murer von 1631 bis 1639 in Henau und soll dort das älteste Taufbuch begonnen haben.⁷⁵ Tatsächlich finden wir im Staatsarchiv des Kanton Appenzell Ausserrhoden, Q.1-1-3 Synodalarchiv, Synodalacta, am 15. April 1639, Fol. 102 die Eintragung: „*H. Jacob Murer Diaconus ist in den Synodum uffgenommen worden mit der Condition dz er ein Testimonium ufflege von dem Decano in Toggenburg da er etliche Jar den Kirchen Niderglat und Hennauw gedient.*“ Im gleichen Archiv unter Q.1-49-1 Synodalarchiv, Pfarrerverzeichnis, erstellt um 1830, lesen wir: „*Maurer Jakob von Biel, verheiratet mit Dorothea Frei, 1639: Geburt des Kindes Israel. Diacon*“. Am 7. April 1640, Fol. 106 von Q.1-1-3 findet sich: „*Hr. Jacob Murer Diaconus zu Herisauw ward uff sein anhalten und eingelegtes Testimonium in Synodum uffgenommen*“. Etwas ein Jahr später, am 27. April 1641, erscheint auf der Pfarrerliste auf Fol. 110 statt Murer neu

finden wir am 21. Februar 1614 den Eintrag für eine Eheschliessung zwischen Bläsi Murer und Maria Perro (im Taufrodel Pärro). Handelt es sich um Bläsi Murer Vater (wohl über 50-jährig) oder Sohn (*1589, also gut 22-jährig)? Am 14. November desselben Jahres wurde das erste Kind aus dieser Ehe, Küngolt, getauft (S. 306).

- 72 Wackernagel, Hans Georg (Hrsg.): *Die Matrikel der Universität Basel 1601/02-1665/66*, Basel 1962, S. 71.
- 73 Geprüft habe ich bisher Leiden, Louvain (die Matrikel von 1569-1616 sind verloren), Mainz, Paderborn (Matrikel erst ab 1637), Trier und z.T. Würzburg (nur partiell durchsucht, weil ausgesprochen katholisch).
- 74 Leu, Hans Jacob: *Allgemeines Helvetisches, Eydgenössisches oder Schweytzerisches Lexicon*, Zürich 1747-65, 20 Bände; Bd. 12, S. 578.
- 75 Franz, Johann Friedrich: *Kirchliche Nachrichten über die Gemeinden Toggenburgs, Kanton St. Gallen*, Ebnat 1824, S. 206

[123] Lienhard Fuchs, Diakon zu Herisau.⁷⁶ Inzwischen habe ich in verschiedenen Archiven über 600 Seiten Originaldokumente gefunden – viele autograph von Murer. Das späteste Dokument ist ein Brief der Stadt Straßburg, datiert 1650, welcher beweist, dass Hans Jacob Murer damals in dieser Stadt weilte. Es kann angenommen werden, dass er kurz danach verstorben ist.

Für die Datierung des handschriftlichen Anhangs zu *CH-SO DA 111* argumentiert Greuter mit dem Datum auf Fol. 36v, das er als „*le 11 du May 11*“ liest und gleich relativiert: „*Die zweite Zahl könnte auch als 17 oder 19 zu lesen sein.*“⁷⁷ Meine Nachfragen bei diversen Handschriftenexperten ergaben zwei mögliche Lesarten: „*le 21 dy May 21*“ oder allenfalls – als unwahrscheinlicher taxiert – „*le 21 dy May 11*“. Die vorangehenden Bücher von Vallet sind auf 1615/16 datiert. Da es den Anschein macht, dass dieses Buch wohl von Anfang an als Ganzes zusammengehörte, ist eine Datierung im handschriftlichen Anhang, die älter ist als die Drucke, eher unwahrscheinlich. Die Leseweisen mit 17 oder 19 wurden von meinen Experten zurückgewiesen. Somit ist die Datierung mit 1621 am wahrscheinlichsten.

Beispiel „La Boutade“

Weiter argumentiert Greuter im Einführungstext mit einer Konkordanz zwischen *CH-SODA 111* Fol. 15v „*Boutate. Ballardj.*“ und den Diverses Piesces mises sur le luth par R[obert] Ballard (Paris, Pierre Ballard, 1614).⁷⁸ Das Stück, das auf Fol. 15v-16r steht und in Greuters Edition Nummer 14 trägt, steht in Ballardserstem Buch von 1612⁷⁹, S.44-45 als Cinqviesme [Courante] und ist weit verbreitet.⁸⁰ Der Begriff „Boutade“ bezeichnet eine „Caprice, saillie d’esprit

76 Mitteilung von Dr. Peter Witschi, Staatsarchivar am Staatsarchiv Appenzell Ausserrhoden, vom 11. August 2010.

77 Greuter, op. cit., S. 4a deutsch, S. 8a englisch

78 Greuter, op. cit., S. 4a deutsch, S. 8a englisch. Er liest den Titel „Bontate Ballard j.“. Die Buchstaben u und n sind sehr ähnlich geschrieben und die Deutung zum u wird durch die Konkordanz zu GB-Hadolmetsch Ms. II.B.1., Fol. 189-190 bestätigt, deren Titel „La Boutade de Ballard“ heisst. Im kritischen Bericht wird dann korrekterweise das Premier Livre von Robert Ballard angegeben – hingegen mit der veralteten Datierung.

79 Guillo, op. cit., Vol. II, S. 102-104, datiert den Druck, dessen datiertes Titelblatt fehlt, wegen des spät im Jahr (Oktober) erteilten Privilegs und der Epistel an die Königin Maria de Medicis, mit der Ballard erst ab 1612 verbunden war, auf das Jahr 1612 und führt es als 1612-B auf. Im gleichen Jahr ist 1612-D (Guédron, *Second livre d’airs de cour, à 4 et 5 parties*) ebenfalls mit einer Epistel an Königin Maria de Medicis versehen.

80 Im Faksimile von *Robert Ballard. Premier livre de tablature de luth 1611*, (siehe Fussnote 21) S. 13 sind schon 9 unterschiedlich klassifizierte Konkordanzen aufgeführt.

[124] et d'humeur“, soll aber laut einem Dictionnaire von 1869 auch ein alter Schautanz sein. Robert Ballard ist nach eigener Aussage nur Sammler (und wohl Arrangeur) – nicht aber Komponist: „*J'ay pris la hardieße de faire imprimer ce que j'ay recueilli de mon labeur...*“.⁸¹ Diese Courante kursierte offenbar bereits in Paris, als sie von ihm bearbeitet und im Druck herausgegeben wurde. Sie setzt jedoch von ihrer Kompositionsstruktur her ein 10-chöriges Instrument voraus, das erst seit 1611 in Rom und 1612 Paris durch Drucke als existierende Lautenform bestätigt wird. Somit kann gesagt werden, dass bereits vor dem Druck von 1612 in Paris 10-chörige Instrumente existiert haben müssen.

Die Instrumentenfrage stellt sich auch für *CH-SO DA III*. Greuter schreibt, dass eine 7- bis 11-chörige Laute gefordert sei.⁸² In *CH-SO DA III* kommt nie eine Bezeichnung ///a oder 4 für einen 11. Chor vor. Aber in Stück 41 „En ne revenant de St. Nicolas“ wird der 10. Chor ///a mit zwei Tönen belegt: in g-Stimmung gedacht mit C und B. Die Chöre 7, 8 und 9 werden allesamt ebenfalls verwendet. Gleiches gilt für Stück 62 „Est-ce Mars“, das vom gleichen Schreiber eingetragen wurde. Somit bietet sich die Deutung mit einem 11-chörigen Instrument an. Ob sie zutrifft, kann beim jetzigen Forschungsstand noch nicht schlüssig belegt werden. **Doppelbelegungen von Bässen** beim Zusammentragen von Repertoire kommen in jener Zeit häufiger vor. Dies spricht dafür, dass die Quelle, aus der Stücke in *CH-SO DA III* eingetragen wurden, eine 11-chörige Laute voraussetzte, der Schreiber und/oder der Empfänger aber nur ein 10-chöriges Instrument zur Verfügung hatten.

Interessant in diesem Zusammenhang ist aber die Bemerkung, dass Kapsberger in seinem *Libro primo d'intavolature di lauto* von 1611 in der [Corrente] 7 auf S. 28-29 ein 11-chöriges Instrument verlangt und dass im Den Haager Exemplar von Vallets Secret 1 auf S. 34 ein Stück „Garr“ (?) handschriftlich notiert ist, das mit einer „4“ einen klaren 11. Chor bezeichnet! Schreiber A aus *CZ-Pnm IV.G.18* (Rettenwert), der in italienischer Tabulatur schreibt, notiert um 1623-1627 ebenfalls für ein 11-chöriges Instrument, wobei der notierte 11. Chor als Tiefstimmung des 10. Chores spielbar wäre. Dies wird bei der später besprochenen Courante „*L'Adieu*“ (Beispiel 2 am Schluss des Artikels) besonders deutlich, die in Griffstellung 334553⁸³ steht und demnach der Grundton bei diatonisch gestimmten Bässen

81 Widmung zum Premier livre, erste erhaltene Seite des einzigen erhaltenen Buches, dem die Titelseite fehlt, siehe das in Fussnote 21 erwähnte Faksimile.

82 Greuter, op. cit., S. 4a deutsch, S. 8 englisch.

83 Die Griffstellungen sind vom höchst klingenden 1. Chor (Saite resp. Saitenpaar) bis zum 6. Chor in Griffschrift notiert: Die Zahlen geben an, auf welchem Bund man greifen muss, wobei die 0 eine leere Saite und der Strich ein nicht zu spielender Chor bedeutet.

[125] auf dem 11. Chor zu liegen kommt. Bei der ebenfalls von Schreiber A angefertigten Transposition nach 01320- wird das Problem umgangen – aber weshalb, falls Schreiber A ein 11-chöriges Instrument hat?

Ein notierter 11. Chor kommt auch im jüngst bekannt gewordenen Rodauer Lautenbuch⁸⁴ – datiert mit 1644 und 1651, aber mit Bleistiftvermerk „um 1635“ – auf den heutigen S. 2, 3, 4, 5 und 8 vor. Das Repertoire ist im „vieil ton“ in französischer Tabulatur, die Bässe italienisch mit 7, 8, 9, 10 und ij notiert. Ebenso ist in GB-Lbl Sloane 1021 (Stobäus), Fol. 65r-65v unter dem Titel „More Pallatino“ eine etwas andere Variante des „En revenant de St. Nicolas“ (Nr. 41 aus *CH-SODA III*) eingetragen – mit italienisch notierten Bässen 7 8 und ii, aber ohne 10. Besard schreibt 1617 in der *Isagoge* bei der Frage nach der geeigneten Laute für einen Anfänger: „Diese Laute solle zum wenigsten zehen oder mehr Choros haben.“⁸⁵ Die Frage nach den damals vorhandenen Instrumenten ist viel offener, als es die heutige Meinung in Lautenistenkreisen glauben macht. Doch zurück zur *Courante La Boutade*:

Die Variante in *A-KRL 81* (SMT Nr. 124, Fol. 151r) ist mit französischen Bässen und spartiert notiert – also mit über das ganze Blatt von oben bis unten gezogenen Taktstrichen – und weist nur ganz wenige Rhythmuszeichen auf. Für stilgewandte Lautenisten ist es aber kaum ein Problem, die Töne rhythmisch sinnvoll zu platzieren. Die in das Königsberger Manuskript eingebundene, aber aus einer anderen Handschrift stammende *Unio* mit den dortigen Stücken 271-272 und 273-274 enthält als Stück 271 die letzten 13 Takte der *Boutade*. Die Bässe sind in diesem Fragment italienisch mit a 8 9 X notiert.⁸⁶

Beispiel 1 (am Schluss des Artikels) zeigt alle 11 bekannten Varianten der *Boutade* in unkorrigierter Form – also mit allen Verschreibern, aber aus programmtechnischen Gründen mit normalisierter Bass-Notation. Für die Beurteilung von Konkordanzan ist es grundlegend, dass keinerlei Fehlerkorrekturen vorgenommen werden, weil gerade die Weitergabe von Fehlern Abhängigkeiten innerhalb der Überlieferung aufdecken kann. Limitiert in der Erstellung ganz exakter Umschriften sind wir nur durch die Software, die z.B. kein Nebeneinander verschiedener Tabulaturstile erlaubt. Bei der Überlieferung der „*Boutade*“ handelt sich meiner Erfahrung nach um ein typisches Beispiel für Musik im „vieil ton“ aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Keine einzige Variante ist eine exakte Abschrift

84 Dieses bisher völlig unbekanntes Lautenbuch wird voraussichtlich bald vom Besitzer herausgegeben. Ein Team von Lautenspezialisten ist an der Arbeit.

85 Besard, Jean-Baptiste: *Isagoge in Artem Testudinariam. Das ist: Gründtlicher Unterricht, uber das Künstliche Saitenspiel der Lauten*, Augsburg (David Franck für Steffan Michelspacher) 1617, S. 2 = Fol. Bii v; *Ioh. Bapt. Besardi Vesontini, ad Artem Testudinis [...] Institutio*, Augsburg (David Franck für Steffan Michelspacher) 1617, S. 2 = Fol. a[1]v.

86 Ness, Arthur J. & Ward, John M. (Hrsg.), *The Königsberg Manuscript*, Columbus 1989, S.35, bei Nr. 271

[126] einer anderen Variante. Vielmehr handelt es sich vor allem bei der ausgezierten Wiederholung jeweils um *Versatzstücke* von wenigen Tönen, seltener ganzer Takte oder gar noch längerer Abschnitten, die fast beliebig kombiniert werden. Die Erkennbarkeit des zugrundeliegenden Stückes ist trotzdem selten beeinträchtigt. Zur Bewertung und Einordnung des Repertoires ist es unumgänglich, alle Konkordanzen auf Bezüge untereinander zu untersuchen. Weil wir davon ausgehen können, dass gerade die unkundigeren Sammler einerseits sehr exakte Abschriften machen konnten – wenn auch manchmal typische Abschreibfehler vorkommen – andererseits aber kaum in der Lage waren, bei der Niederschrift eigene Varianten einzubauen, haben diese Varianten grossen Aussagewert über den Verwandtschaftsgrad. Nur weitestgehend exakte Abschriften können direkt etwas miteinander zu tun haben. Somit könnte Greuters Argumentation zur Verwandtschaft zwischen der Fassung in Ballard und in *CH-SO DA III* nur zutreffen, wenn es sich bei der Version in *CH-SO DA III* um eine exakte Abschrift des Ballardschen Drucks handeln würde. Dies ist aber nicht der Fall.

Auch das folgende Stück – die „Courante d'Avignon“ (Fol. 16v-17r) ist zwar in Ballards 1614er-Druck enthalten (als „*La Vignonne. Septiesme*“ [Courante]), ist aber ebenfalls alles andere als eine exakte Abschrift und ebenfalls ein sehr weit verbreitetes Stück, das Ballard ja nur bearbeitete und nicht komponierte.

Verwandtschaft zwischen *CH-SO DA III* und dem *Lord Herbert of Cherbury's Lute book*?

Untersuchen wir nun noch die Konkordanzen zwischen *CH-SO DA III* und dem *Lord Herbert of Cherbury's Lute Book* (im Folgenden *LHC* genannt) genauer, um die eingangs erwähnten Interpretationen von Greuter beurteilen zu können.⁸⁷

***CH-DA III* Nr. 6: oT.** In *LHC* steht das Stück auf Fol. 66r als Stück 179 mit Form AB mit der Zuschreibung „*Courante: Pietreson*“. Es handelt sich um eine Courante, die in vier weiteren Quellen überliefert ist: *D-B Danzig 4022*, Fol. 6r unten ohne Titel und in der Form AB, *Fuhrmann 1615*, S. 162 oben als „*Courante I*“, ebenfalls AB, *D-Ngm 33748/271.1*, Fol. 42v als „*Corändt NB*“, *GB-HAdolmetsch II.B.1*, Fol. 212v-213r „*Courante Balard*“.

87 Zusätzlich zu den oben erwähnten Quellen durfte ich auf die noch unveröffentlichten Arbeiten von François-Pierre Goy über das Lautenbuch von Lord Herbert of Cherbury zurückgreifen, wofür ich dem Autor herzlich danken möchte! Von John Robinson und Joachim Lüdtke wurde ich beim Quellenvergleich und in manchen Fachfragen freundlich unterstützt, wofür ihnen ebenfalls mein Dank ausgesprochen sei.

[127] Die Autorschaft Sweelincks, die Greuter anführt, wird vom Sweelinck-Spezialisten Pieter Dirksen und François-Pierre Goy stark bezweifelt.⁸⁸ Allein schon der Umstand, dass in *CH-DA III* die Form AA‘B[B‘] vorhanden wäre – ein Blattverlust lässt das Stück nach dem 12. Takt des 2. Teils abbrechen –, verunmöglicht eine direkte Verwandtschaft der Quellen. *CH-DA III* ist aber näher an *LHC* als an *Fuhrmann* – auch wegen dem 10-chörigen Instrument im Gegensatz zur 8-chörigen Laute bei *Fuhrmann*. *D-B 4022* weist viele kleine Abweichungen auf, die auf einen eigenständigen Überlieferungsstrang schliessen lassen.

Interessant ist eine Eigenheit von Schreiber 1 aus *CH-DA III*: Er setzt die Additionspunkte oft nicht hinter den zu verlängernden Notenwert, sondern von den nächsten Notenwert – auch wenn der Abstand zwischen den zwei Zeichen beträchtlich ist.

CH-DA III Nr. 7: Courante de Gautier Diese Courante ist in *LHC* auf Fol. 46v unten (Nr. 120) notiert. Die Differenzen sind weniger bedeutend, legen aber nahe, dass es sich auch hier nicht um eine gemeinsame Vorlage handelt – geschweige denn um eine Abschrift von *LHC*. Die Konkordanz zu Nürnberg (*D-Ngm 33748/271.1*, f. 45r, „Corändt“) ist näher bei *LHC* als bei *CH-DA III* anzusiedeln, wobei auch hier die Differenzen kaum die Substanz des Stückes verändern.

CH-DA III Nr. 8/9: Courante de Gautier / La precedente avec le Redoubli.

Diese Courante soll mit *LHC* Fol. 49v konkordant sein. Interessant ist erstens, dass *CH-DA III* Nr. 8 die Teile AB notiert, um anschliessend in Nr. 9 AA‘BB‘ zu schreiben, wobei die Differenzen in den Teilen A und B marginal sind.⁸⁹ Zweitens steht Nr. 8/9 in B-Dur, während *LHC* (nur AB) wie die Konkordanz in Robert Dowlands „Variete“ Fol. Sv oben („Volt 4“, ebenfalls nur AB) in F notiert sind. Die Differenzen zwischen *LHC* und *Dowland* sind zu gross, als dass es sich um eine gemeinsame Vorlage handeln könnte. John Robinson wertet die Solothurner Fassungen als nicht konkordant.

CH-DA III Nr. 10: L’Adieu de Gautier In Lord Herberts Buch ist die Courante mit dem Titel „L’Adieu“ auf Fol. 49v-50r als Nr. 128 in der Form AB / A‘B‘ eingetragen,

88 Mitteilung von François-Pierre Goy vom 14.8.2010.

89 Verwechslung Nr. 9 T.10: 10. statt 9. Chor notiert, T.11 Rhythmuszeichen weggelassen; T.33/19 auf 2 d auf 3. Chor ergänzt; T.39/25 in Nr.8 9. Chor statt 8. notiert; T.40-41/26-27 etwas abweichender Schluss

[128] wobei die Variation im Fuss der Seiten notiert ist und zu Beginn des 2. Teils zwei Takte fehlen. Somit kann *CH-DA III* ebenfalls unmöglich eine Abschrift von *LHC* sein. Die Parallelesung (Beispiel 2 auf S. NN-NN) soll auch hier einen Einblick in die Art der Abweichungen geben, die für diese Musik typisch sind. Sie zeigt wiederum die bei der Boutade erwähnten *Versatzstücke* schön auf.⁹⁰

CH-DA III Nr. 41/45/55: „En me revenant de Saint Nicolas“
Allein schon die Menge der Konkordanzten verunmöglicht eine genaue Zuschreibung: 26 Lautenfassungen (wiederum mit internen Konkordanzten), 5 für Mandore, 2 Gitarrenfassungen sind heute bekannt – neben einer grossen Zahl von Liedfassungen und Bearbeitungen für andere Instrumente. In *CH-DA III* steht das Stück zweimal in B-Dur, einmal in F-Dur. Die Fassung in *LHC* Fol. 31r unten in F ist ebenso wenig verwandt mit *CH-DA III* Nr. 55 wie *LHC* Fol. 44r unten mit *CH-DA III* Nr. 41 resp. 45. „*Est-ce Mars*“ ist eines der wenigen Stücke, das seit der Entstehung 1613 bis ins Ende des 20. Jahrhundert lebendig blieb.⁹¹

CH-DA III Nr. 61: [Coura]nte de Perichon Auch diese Courante von Perrichon (CLF Nr. 18) war sehr weit verbreitet und ist in diversen Tonarten und Fassungen zu finden.⁹²

Somit kann die Darstellung von Greuter, dass *CH-DA III* besonders eng mit *LHC* verwandt sei, zurückgewiesen werden. Der Hypothese um die Identität von Gautier

90 Kommentare zu den Konkordanzten:

D-Hs ND VI 3238 (Schele), S.89.2: „*Courante*“: AB (sehr nahe bei *LHC*; im Vergleich mit *LHC*: Verwechslung g statt y in T.10, T.11 fehlt; T.13 d auf 2. statt 3. Chor; T.17 Akkord zusammen statt versetzt – folglich rhythmischer Fehler; T.20 Buchstaben der Oberstimmen 1 Chor zu hoch gesetzt; T.22 g 3.Chor fehlt; 24 g statt d auf 3. Chor; T.26/3-28: anderer Schluss)

CZ-Pnm IV.G.18 (Rett.), Fol. 162v: „*Courante*“: AB, 11ch, FEsDes-B; Italienische Tabulatur, geringfügige Differenzen des Arrangements, vor allem oktavierte Bässe.

CZ-Pnm IV.G.18 (Rett.), Fol. 118v-119r: „*Courante* Transp: G.M.“: Ein Ton höher transponiert; vereinzelt Oktavtranspositionen.

RUS-Span O N° 124 (Swan), Fol. 74v-75r (Nr. 134): „*A Dieu de Gothier*“ AA‘BB’: fast identisch mit *LHC*, eher Fehler als wirkliche Varianten; B’ vollständig.

91 Nehlsen, Eberhard: *Von „Est-ce Mars“ zu „Wer geht mit, juche“*. *Die Geschichte einer populären Melodie*, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 35 (1990), S. 73-94.

92 Jüngste Zusammenfassung siehe Lütke, Joachim: *Köln, Historisches Archiv der Stadt, Best. 7020 Nr. 328., 2. Teil: Zur Notation und zur Musik; Datierung und Einordnung; Inventar*, in: *Lauten-Info* 1/2010, S. 14-21, spez. 15 und 17.

[129] – laut Greuter eher Jacques als Ennemond – wird somit ebenfalls der Boden entzogen.

Der handschriftliche Anhang an *CH-SO DA III* beinhaltet aber nicht nur internationales „modernes“ Repertoire, sondern eben auch deutsches Liedmaterial.⁹³ Dabei sind äusserst raffinierte Stücke wie Stück 37 (Fol. 30v-31r; in c-Moll) mit dem Titel „*Wie unmenschliche Ewigkeit*“, das in einer wesentlich homophoneren Fassung in *D-LEm II.6.15* auf Fol. [13v] unter dem Titel „*Wie unmenschliche traurigkeit*“ in d-Moll zu finden ist. Es würde den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen, detailliert zu all den Konkordanz und Auffälligkeiten des Buches zu berichten: über die abgebrochene Fassung von Richard Allisons „*Sharp Pavan*“ auf Fol. 35v in der Fassung 2b in F laut der Gesamtausgabe von John Robinson und Stewart McCoy⁹⁴ sowie die fertig notierte bisher unbekannte Fassung in F derselben *Sharp Pavan* auf Fol. 36v-37r oder über weitere Stücke vom Arrangeur Ballard (?) und nicht näher identifizierten Komponisten Gautier. Deshalb sei hier eine separate Studie zu *CH-SO DA III* in Aussicht gestellt.

Station 4: Der Benzenauer in *D-B 40588* und *CH-SAM FP/M 1*

Auch hier müssen zuerst die Quellen, auf die ich mich konzentriere, näher vorgestellt und neue Erkenntnisse dargelegt werden. Zuerst zur älteren Quelle:

D-B 40588 Das Manuskript mit 44 Folio im Format 11 x 16 cm (Quer-12°) und 62 Stücken ist auf Fol. 1 mit „Anno Domini 1552 || 30. December“ datiert, wobei diese Datierung nicht vom Hauptschreiber stammt. Das Schloss Wildeggen (siehe unten) brannte an Pfingsten 1552 weitgehend ab. Ob die Datierung mit der Wiederbestückung der Bibliothek und somit nicht mit der Entstehung des Manuskripts zusammenhängt?

Das Buch war bis mindestens 1974 in ein Pergamentblatt aus einem Missale vom Ende des 14. Jahrhunderts mit linienlosen Strichneumen eingebunden.⁹⁵ Es wurde vor 1989 restauriert, wobei damals der

93 Von Eberhard Nehlsen habe ich freundlicherweise die Hinweise auf die zugrundeliegenden Melodien und auf Liedflugschriften erhalten, wofür ich herzlich danke.

94 Robinson, John & McCoy, Stewart: *The Solo Music of Richard Allison with Bandora and Cittern Arrangements*, The Lute Society Music Editions 1995, Lute solo 2: The Sharp Pavan, Kommentar S. xv-xviii, Tablature von Version 2b S.6-7.

95 Jenny, Markus: *Eine wiedergefundene musikalische Zwingli-Quelle*, in: *Zwingliana* 1974, S. 17-21, spez. S.17.

[130] Umschlag entfernt und ein brauner Ledereinband angefertigt wurde.⁹⁶ Dieser bisher offenbar nur von Markus Jenny beachtete Umschlag liefert unter UV-Licht den entscheidenden Hinweis auf Besitzer und Geschichte: „Salomon Kesler (?) || ... [won]hafft zu Brugg || Dem Ersamen vnnnd wysen gne || digen (?) Statt Vater (?) zu Kur“. Jenny schreibt dazu: „Das scheint eine Adresse zu sein, unter welcher das Buch damals übersandt wurde; mit Kur kann nichts anderes als die rätische Kapitale [Chur] gemeint sein. Wer der Adressat war, dürfte schwerlich mit Sicherheit feststellbar sein. Man könnte an Lucius Heim denken, der zwischen 1538 und 1555 siebenmal Bürgermeister von Chur war und hohes Ansehen genoss. Johannes Comander, der oft „Vater“ genannt wurde, wäre wohl nicht als „Stadtvater“ bezeichnet worden.“⁹⁷

Das Papier weist auf eine Zürcher Herkunft hin⁹⁸; diese wird bestätigt durch Huldrych Zwingli's „Kappelerlied“, das sich in zwei Fassungen in verschiedenen **Griffstellungen**⁹⁹ darin befindet, wobei jedoch das Kappelerlied auch in *CH-Bu F X 21* auf Fol. 65v-66r als Nr. 61 zu finden ist – in dieser Quelle ist auch auf Fol. 62r als Nr. 56 der Tenor einer ansonsten verlorenen Ensemble-Fassung des Benzenauer eingetragen. Ein Gebet des Schweizer Nationalheiligen Niklaus von der Flüe findet sich ebenfalls in *D-B 40588*.¹⁰⁰

Das Manuskript könnte sich ab einem unbekanntem Zeitpunkt wohl bis mindestens gegen 1848 in der Bibliothek von Schloss Wildegg befunden haben, wenige Kilometer von Brugg im Kanton Aargau entfernt. Dies wird aus einer Abschrift mit dem Titel: „*Die Lautenschule. / Ein Geschenk aus dem Schlosse Wildegg*“ ersichtlich, in dem diverse Datierungen von 1848 bis 1852 zu finden sind.¹⁰¹ Die Abschrift wurde zumindest teilweise von Robert Lucas

96 Niehüser, Heiner: *Die Handschrift Mus. Ms. 40588 der Staatsbibliothek Berlin „TABULATUR UF DIE LUTEN“*. Eine Lautenschule aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, Magisterarbeit Heidelberg 1989, S.2. Der abgelöste Einband ist nun unter der Signatur N.Mus.ms. 10327 aufbewahrt, wobei die erwähnte Inschrift nur noch partiell lesbar ist. Persönliche Mitteilung von Roland Schmidt-Hensel vom 12.8.2011.

97 Jenny, op. cit., S. 19; Fussnote zu Lucius Heim: Schiess, Traugott: *Bullingers Korrespondenz mit den Graubündnern I*, Basel 1909, S. XLV.

98 laut Jenny, op. cit., S.19 ähnlich Briquet 881 (1549), aber breiter (Zürcher Wappen, von zwei steigenden Löwen gehalten).

99 Die **Griffstellungen** sind vom höchst klingenden Chor (Saite resp. Saitenpaar) bis zum 6. Chor in Griffchrift notiert: Die Zahlen geben an, auf welchem Bund man greifen muss, wobei die 0 eine leere Saite und der Strich ein nicht zu spielender Chor bedeutet.

100 „O Herr, nimm von mir, Das mich wendt von dir, O Herr, gib mir, Das mich kehrt zu dir, O Herr, nimm mich mir, Und gib mich ganz eigen dir.“, S. 9

101 heute in der Burgerbibliothek Bern, Ms.Hist.Helv.XLIV.135.

[131] (de) Pearsall (1795-1856) gemacht, der von 1843 bis zu seinem Tod im Schloss Wartensee bei Rorschach lebte.¹⁰² Die Tabulaturübertragungen in die damalige Art der Gitarrennotation sind für diese Zeit außergewöhnlich. Fraglich ist, ob Pearsall oder eine der anderen an der Umschrift beteiligten Personen das Manuskript selbst zum Geschenk erhielt oder ob sich die Schenkungsnotiz auf die Abschrift bezieht und aussagt, dass diese aus Wildegg stammt. Das Geschlecht der Effinger, von dem es sowohl eine Brugger als auch eine Berner Linie gab, lebte von 1483 bis 1912 auf der Wildegg.¹⁰³ 1911 ging der Besitz an die Eidgenossenschaft über.

Die Untersuchung der Bibliothekskataloge der Wildegg von 1756 resp. 1801 steht noch aus, so dass über den Zeitpunkt der allfälligen Aufnahme in die Wildeggsche Bibliothek und den Abgang keine gesicherten Angaben gemacht werden können.

Pater Anselm Schubiger hat 1876 eine Skizze des „Lautenkragens“ aus der Abschrift (oder dem Original?) veröffentlicht und dazu geschrieben: „Vor beiläufig 20 Jahren theilte ihm sein leider allzufrüh dahin geschiedener Freund P. Alberik Zwysig ... eine von seiner eigenen Hand auf Strohpapier durchgezeichnete Abbildung dieses Lautensystems mit...“¹⁰⁴

Gustav Weber erwähnt 1884 eine im Nachlass von Hans Georg Nägeli gefundenen Abschrift „Tabulatur auf die Lauten (entziffert von Pearsall)“, die sich offensichtlich auf die heute in Bern befindliche Abschrift bezieht.¹⁰⁵

Jenny wurde vor 1974 kurz nacheinander von Jürg Stenzel, Martin Staehelin und Raymond Meylan auf *D-B 40588* hingewiesen, die er verloren glaubte. Diese Mitteilungen führten zu seinem Artikel *Eine wiedergefundene musikalische Zwingli-Quelle*. Die Verbindung zur Berner Abschrift machte er aber nicht.

102 Robert Lucas (de) Pearsall studierte bei Josef Panny in Mainz von 1825 (?) bis 1829, 1832 Studien bei Ett in München, 1834 Privatstudium in Wien. Er war Wegbereiter des Cäcilianismus in England.

Es war möglicherweise eben dieser Robert Lucas (de) Pearsall, der das Missale der Familie von Hallwyl (Schreibereintrag „*Per me Ulricum Hirslin de Lenzburg anno 1483*“), das sich aus testamentarischen Gründen auf Schloss Wartensee befunden hat, nach England verkauft hat. Inzwischen ist es zurück im Aargau und im Museum Burghalde, Lenzburg, zu sehen. Siehe: Bretscher-Gisiger, Charlotte, Gamper, Rudolf & Marti, Susan: *Das Missale des Ulrich Hirslin – Eine prächtige Handschrift aus Lenzburg*, Lenzburg 2006, bes. S. 22-24.

103 Die Geschichte der Wildegg und der Effinger ist exemplarisch aufgearbeitet in Meier, Bruno: *Gott regier mein Leben. Die Effinger von Wildegg. Landadel und ländliche Gesellschaft zwischen Spätmittelalter und Aufklärung*, Baden 2000; Müller, Felix: *Aussterben oder verarmen? Die Effinger von Wildegg. Eine Berner Patrizierfamilie während der Aufklärung und Revolution*, Baden 2000.

104 Schubiger, Anselm: *System der Lauten aus einem Manuscript vom Jahre 1532 [!] (mit Abbildung)*, in: Monatshefte für Musikgeschichte 8 (1876), Nr. 1, S. 6-7.

105 Weber, Gustav: *H. Zwingli, Seine Stellung zur Musik und seine Lieder. Die Entwicklung des deutschen Kirchengesanges. Eine kunsthistorische Studie*, Zürich 1884, S. 30f

[132] Ich erhielt 1988 Kenntnis und eine Kopie der Berner Abschrift, als ich für die dazugehörige Forschungsarbeit zur CD-Aufnahme *Schweizer Lautenmusik – Lautenmusik aus Schweizer Handschriften* alle grösseren Schweizer Bibliotheken anscrieb.

Gerade die Forschungsgeschichte zu dieser Handschrift zeigt, wie wichtig die Verbindung zwischen Hymnologen, Liedforschern und Lautenspezialisten ist: Bis zu dieser vorliegenden Zusammenführung der Forschungsergebnisse wusste man gegenseitig kaum etwas voneinander.

Die Stimmanweisung auf Fol. 2r müsste wie viele Stimmanweisungen des 16. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Bundsetzung bei ungleichstufigen Stimmungen / Temperaturen betrachtet werden.¹⁰⁶

Der Benzenauer ist in sechs Versionen enthalten:¹⁰⁷

Lt 7 T1 2330--, S. 14-15: *Benzenouwer*

Lt 8 T1 02320-, S. 16-17: *Benzenouher Zürich tanz*

Lt 9 Ti 02320-, S. 18-19: *Meÿtlÿ thund dir dzän we*

Lt 10 T1 2330--, S. 48-49: *Benzenouwer coleriert*

Lt 11 T1 002220, S. 50-51: *Benzenouwer*

Lt 12 T1 02320-, S. 52-53: *Benzenouwer*

CH-SAM FP/M 1: 1563¹⁰⁸ Diese Handschrift in deutscher Tabulatur im Format 15 x 20 cm mit 28 Folio und 46 Stücken ist an zwei Stellen mit „1563“ datiert. Die interessantere der Datierungen findet sich auf Fol. 17v: Dort lautet die Überschrift: „Ein guter || Bentzinou=||wer .63. || ~~SV~~P.I.V.S.“ Staehelin fasst „I.V.S.“ als Monogramm von Johannes von Salis auf. Er kann aufgrund vieler Zeugnisse aus der Bullinger-Korrespondenz – Bullinger war Nachfolger vom 1531 in der Schlacht bei Kappel gefallenen Huldrych

106 Die jüngsten Publikationen hierzu sind: Strauch, Werner von: *Handbuch der Stimmungen und Temperaturen. Ein praktischer Leitfadens für die Spieler von Bund- und Tasteninstrumenten*, Berlin (Pape) 2009 und Schlegel, Andreas & Lüdtke, Joachim: *Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern*, Menziken 2011, S. 42-66. Die verschiedenen Interpretationen z.B. der Gerle-Stimmanweisung, die seit Mitte der 1970er-Jahre vorgeschlagen wurden, weisen auf die Schwierigkeit hin, dass die Texte tatsächlich oft mehrdeutig sind. Die zunehmende Erfahrung mit ungleichstufigen Bundsetzungen dürfte in Zukunft zu breiter anerkannter Interpretationen führen.

107 Die Sigel „Lt 7 T1“ beziehen sich auf folgenden Aufsatz:
Nehlsen, Eberhard & Schlegel, Andreas: *Der Benzenauer – Lied, Ton und Tanz*, in: Tagungsband „Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des populären Liedes im 16. Jahrhundert“, hrsg. von Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster 2011 (in Vorbereitung)
Dort sind die Quellen und Überlieferungen des Benzenauer sehr detailliert beschrieben und gedeutet. Im vorliegenden Aufsatz wird nur die Konkordanzfrage erläutert.

108 Ein Online-Faksimile mit Einführung und Konkordanz ist sowohl für *CH-SAM FP/M 1* als auch *CH-SAM FP/M 2* in Vorbereitung und wird auf www.accordsnouveaux.ch/de/Autoren/Schlegel/CH-SAM_FP-M_1_2/CH-SAM_FP-M_1_2.html publiziert.

[133] Zwingli am Grossmünster in Zürich – das Lautenspiel und das Studium in Basel von 1562-63 von Johannes von Salis belegen.¹⁰⁹

Die Handschrift befand sich im Besitz der Familie von Salis. Somit ist naheliegend, dass Johannes von Salis ab einem unbekanntem Zeitpunkt der Besitzer der Handschrift war. Aber ob Johannes auch der Schreiber der Handschrift war? Bündner Studenten waren in Basel zahlreich – auch aus der rivalisierenden Familie von Planta (S.V.P., z.B. „Sim. Planta, Rh. – Stip.“ im Jahre 1569-70!). Zudem war ein Josua von Salis 1563-64 in Basel immatrikuliert.¹¹⁰ Zweimal ist auch Tobias Sterneis resp. Sternis genannt (Fol. 3v und 13v), der als „Tobias Sterneiss Monacensis“ 1549 an der Universität Basel immatrikuliert ist. Spätere Immatrikulationen finden sich am 3.5.1550 in Heidelberg – dort als „de Landtsperg“ und am 20.8. 1550 in Tübingen.¹¹¹ Der Münchner Bezug ist im Hinblick auf *CH-SAM FP/M 2* bemerkenswert, die laut Staehelin und Dorf Müller vom Hauptschreiber von D-Mbs 1512 geschrieben sein soll.¹¹² Zudem taucht das Monogramm „HW“ auf Fol. 4r und 14v auf, das für Hans Jakob Wecker (von dem wir den 1552 erschienenen Druck mit Lautenduetten haben), Wolf Heckel, Heinrich Werker (sprachgeschichtlich für „Bercker“, den Lautenlehrer von Johannes von Salis) oder Hans Widenhuber (von dem es laut Gesner ein heute nicht bekanntes Lautenbuch gegeben hat) stehen könnte.¹¹³

Raymond Meylan schlug in einem persönlichen Gespräch zur Deutung des „Monogramms“ ein Wortspiel vor: SVP[ER]IVS – wobei sich dies musikalisch auf die Lage des cantus prius factus beziehen könnte, der trotz des Titels eben KEINEN Benzenauer, sondern eine Bassedance mit dem Tenor „*Le petit rouen*“ darstellt.¹¹⁴

Während *D-B 40588* immer dieselben Schriftzeichen verwendet, benutzt unser Schreiber in *CH-SAM FP/M 1* in den Stücken SMT 34 & 35 abweichende Zeichen für den 6. Chor. Dies ist nicht erstaunlich, falls er aus verschiedenen Vorlagen oder einer gemischten Vorlage abgeschrieben hat. Aber weist darauf hin, dass

109 Staehelin, Martin: *Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz*, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft III (1978), S. 57-83, speziell S. 79-80

110 Truog, Jakob Rudolf: *Die Bündner Studenten in Basel von 1460-1700 und die Studien der Bündner Prädikanten von 1701-1842*, in: 68. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, 1958, S. 75-123, speziell S. 84

111 Wackernagel, Hans Georg (Hrsg.): *Die Matrikel der Universität Basel 1532/33-1600/01*, Basel 1956, S. 63, Nr. 16.

112 Staehelin, op. cit., S. 81-82; Dorf Müller, Kurt: *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, S. 15-19.

113 Staehelin, op. cit., S. 79-81.

114 Meylan, Raymond: *Migration et transformation des polyphonies à armatures (basse danse et Hof Tanz)*, in: Vaccaro, Jean-Michel (Hrsg.): *Le concert des voix et des instruments à la renaissance*, actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Paris 1995, S. 213-229, speziell S. 222.

[134] auch die Schreibweise des 6. Chores wesentliche Informationen beinhalten kann und deshalb vermerkt werden sollte. Ebenso spezielle Zeichen wie das von Robert Grossmann als Pause interpretierte mit Schnörkel durchgestrichene „1“-Zeichen, das in den Stücken 37 & 40 vorkommt.¹¹⁵ Auffallend sind auch in dieser Handschrift die vielen Stücke, die mehrmals in verschiedenen **Griffstellungen** vorkommen.

- Lt 14 T1 2330--, Fol. 6v-7r: *Benzenou*||*wer*
 Lt 15 T1 02320-, Fol. 8r-8v: *Bentzinou*||*wer Can*||*tilena*
 Lt 16 T1 002220, Fol. 8v-9r: *Bentzi*||*nouwer* || *dantz*
 Lt 17 T1 02320-, Fol. 9r: *Bentzi*||*nouwer* || *Aliter*
 Lt 18 T1 02320-, Fol. 12r-12v: *Bentzinower* || *oder Zuricher* || *tantz*.
 || *Discant*
 Lt 19 = le petit rouen, Fol. 18v-19r: *Ein guter* || *Bentzinou*=||*wer*. 63.
 || *SVP I.V.S.*
 Lt 20 T1 2330--, Fol. 25r: *Bentzinouwer* || *oder Zurich* || *tantz Tenor*

Der Benzenauer als mögliches Duett / Trio und als Beispiel für Tenor-bezogene Musik

Natürlich war der Titel das Erste, was zum Vergleich der Fassungen führte. Aber gerade der „Benzenauer“, der auf dem Tenor *le petit rouen* beruht und somit kein Benzenauer ist, zeigt, dass auch Titel in eine falsche Richtung führen können. Nebenbei bemerkt: Basse dance-Tenores wie *le petit rouen* oder *La Spagna* scheinen bis Ende des 16. Jahrhunderts Bestandteil des musikalischen Lebens gewesen zu sein.¹¹⁶ Der andere Fall ist eine Umbenennung: Wer würde schon vermuten, dass ein Lied über Zahnschmerzen ein Benzenauer sei? Und was ist denn der Benzenauer überhaupt?¹¹⁷

115 Grossman, Robert (Hrsg.): *Die Samedaner Lautenhandschrift von 1563. Die Wiesel-Handschrift für Tasteninstrumente von 1616*, (= Musica veglia in Engiadina, Band 1), Samaden 1989², S. 26-27, 32-33.

116 Die Spagna blieb als didaktische Musik noch bis spät ins 16. Jahrhundert lebendig. So z.B. in Ortiz (1553, Ricerchare 2-6) oder als Bicinien bei Vinci (1560), Il Verso (1596) und Correto (1600). Dass solche didaktische Literatur durchaus auch in der Lautenwelt rezipiert wurde, zeigen die Intavolierungen in CH-SGv VadSlg P 3060 (als handschriftlicher Zusatz in den berühmten Morlaye / Gorlier-Gitarrenbüchern). Literatur hierzu:

Heartz, Daniel: *Parisian Music Publishing under Henry II: A Propos of Four Recently Discovered Guitar Books*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 46, No. 4 (Oct. 1960), p. 448-467.

Bornstein, Andrea: *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, Bologna 2004, Vol. I, p. 32 und www.bicinia.info.

Die zwei Bicinien und einige Notizen sind einsehbar auf www.accordsnouveaux.ch/de/Autoren/Schlegel/CH-SGv_VadSlg_P_3060/CH-SGv_VadSlg_P_3060.html

117 Diese kürzest mögliche Zusammenfassung kann durch viel Detailwissen und die vollständige Quellaufzählung und Diskussion ergänzt werden, die sich im bereits erwähnten Artikel von Eberhard Nehlsen und mir findet.

[135] Der Benzenauer ist zuerst einmal ein Lied, das auf ein Ereignis von 1504 in Kufstein zurückgeht. Die früheste Textüberlieferung – ohne Melodieangabe, was durchaus unüblich ist – stammt aus dem gleichen Jahr 1504. Eine Kontrafaktur – also ein neuer Text auf die Benzenauer-Melodie (Weise / Ton / Lied¹¹⁸) – tritt uns erstmals 1509 entgegen. Die späteste Tonangabe ist auf einem Basler Druck von 1605 zu finden. 37 Lieder mit Tonangabe Benzenauer sind bekannt. Nun existiert aus dem bayerisch-österreichischen Grenzraum eine Melodie, die ca. 1460 aufgezeichnet wurde, die möglicherweise die musikalischen Elemente zur Benzenauer-Melodie bereitstellte.¹¹⁹ Den Benzenauer-Ton kennen wir lediglich aus zwei Quodlibet-Fragmenten von 1540 und 1544 sowie aus einer vollständigen Fassung von 1550, welche eine Kontrafaktur darstellt.¹²⁰

Das älteste Zeugnis für eine instrumentale Bearbeitung des Benzenauer-Tons ist eine Klaviertabulatur, in die Jacob Ceir ca. 1518 das „Dantz moss. Benczenauher“ von Johannes Buchner eingetragen hat.¹²¹ Mit Judenkünig beginnt 1523 die Überlieferung in Lautenquellen – es sind ohne die *petit rouen*-Fassung 24 Lautenüberlieferungen bekannt, wobei die späteste auf 1591 bis 1594 datiert werden kann.

Die Lautenfassungen sind in drei **Griffstellungen** überliefert: 02320- / 2330-- / 002220.¹²² Man kann sie der Diskantlaute in d², der Altlaute in a¹ und der Tenorlaute in g¹ zuweisen, so dass auf allen Instrumenten dieselbe Harmonie erklingt, wenn alle gleichzeitig spielen. Einen Hinweis in diese Richtung liefern die Bezeichnungen in *CH-SAM FP/M I* mit „Cantilena“ (Lt 15), „Discant“ (Lt 18) oder „Tenor“ (Lt 20) im Titel. Ob es Duette im Sinne von gleichzeitig zu spielenden Fassungen sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Mindestens sind es „Ausführungsvorschläge“ – und das Improvisieren bei Tanzveranstaltungen dürfte zum damals beherrschten Handwerk gehört haben. (siehe Abbildung 3)

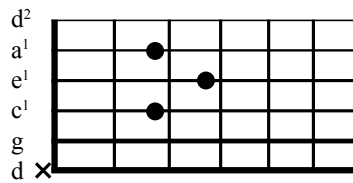
118 Diese drei Begriffe werden in den Quellen synonym verwendet.

119 CZ-VB Ms. 1 VB 8 b (so genanntes *Hohenfurter Liederbuch*), Fol. 101v-104r *Wol auf, wer pass well wandern*.

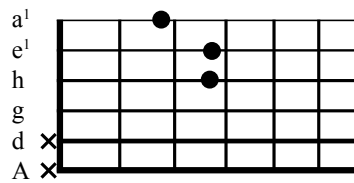
120 Forster, Georg: *Der ander Theil, kurtzweiliger guter frischer teutscher Liedlein...*, Nürnberg (Johannes Petreius) 1540, Lied LX (Teil eines Quodlibets); Schmelztl, Wolfgang: *Guter, selzamer. vnd künstreicher teutscher Gesang...*, Nürnberg (Johannes Petreius) 1544, Lied 6 (Teil eines Quodlibets); D-DI M. 53, Fol. 160r-163r: *Ein lied vnd vermanung an die Lantz knechte (...) jn des Pentzenawers Thon zu singen*.

121 CH-Bu F IX 22, Fol. 72v-73v: *DANTZMOSS. || BENCZENAHER || M.[eister] H.[ans] V.[on] Constantz.* (= Johannes Buchner).

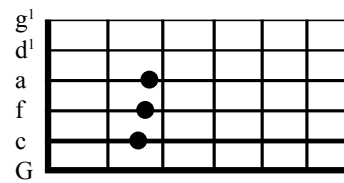
122 Die **Griffstellungen** sind vom höchst klingenden 1. Chor (Saite resp. Saitenpaar) bis zum 6. Chor in Griffsschrift notiert: Die Zahlen geben an, auf welchem Bund man greifen muss, wobei die 0 eine leere Saite und der Strich ein nicht zu spielender Chor bedeutet. (siehe auch Erläuterung siehe Fussnote 83.)



Griffstellung 02320-
umgesetzt auf
Diskantlaute in d²:
klingende Töne:
g d¹ g¹ h¹ d²



Griffstellung 2330--
umgesetzt auf
Altlaute in a¹:
klingende Töne:
g d¹ g¹ h¹



Griffstellung 002220
umgesetzt auf
Tenorlaute in g¹:
klingende Töne:
G d g h d¹ g¹

Abbildung 3: Griffstellungen:

von der höchst klingenden Saite her beschrieben

Klingende Töne: von tief zu hoch angegeben

[137] Speziell an den Lautenüberlieferung ist, dass die Melodie, welche in der einzigen bekannten Fassung für Tasteninstrument und in den 9 Ensemblequellen im Tenor liegt, in den meisten Fällen in der Oberstimme erklingt. Ausschliesslich in einigen Fassungen für Diskantlaute liegt sie in einer Mittelstimme. Dies ist auch beim neu entdeckten Zahnweh-Benzenauer der Fall: Lt 17 (Bentzi||nouwer || Aliter) aus *CH-SAM FP/M 1* ist bis auf Abschreibfehler identisch mit Lt 9 aus *D-B 40588*.¹²³ Die Versuchung wäre groß, die in CH-SAM eingetragene Fassung als Abschrift von D-B zu sehen. Wir müssen aber bedenken, dass wir hunderte von damals existierenden Lautenbüchern aus dieser Region nicht kennen, weil sie heute nicht mehr vorhanden sind.

Nun stehen wir im Kontext des Tenorliedes, in welchem in der heutigen Forschung die Meinung vertreten wird, dass die vierstimmige polyphone Fassung die massgebende und von den damaligen Menschen als Bezugspunkt wahrgenommene Fassung sei. Entsprechend werden 2- oder 3-stimmige Varianten – wie sie im Lautenrepertoire vorkommen – durchaus auch als „Liedruinen“ bezeichnet. Trifft dies zu?

Dorfmüller geht bei zweistimmigen Intavolierungen von Tenorliedern davon aus, dass die Diskantlaute, die ja eine Quarte über der Altlaute steht, den mehr oder minder verzierten Superius dazu spielt¹²⁴, wie dies bei Spinacino, Dalza oder Schlick überliefert ist.¹²⁵ Meyer schliesst aus den Quellen Newsidler 1536-6 und D-Mbs 1512, welche einige Stücke eine Quarte hochtransponiert in zwei wie auch in der normalen Lage in drei Stimmen enthalten, dass offenbar das Spielen im Duett viel weiter verbreitet gewesen sei als bisher gedacht.¹²⁶ Dupraz¹²⁷ widerspricht dem und weist nach, dass es nicht in allen

123 Der Tabulaturbuchstabe „l“ (5. Chor leer), der in D-B korrekt steht und eigentlich gut lesbar ist, wird in CH-SAM zu einem überstrichenen f (6. Chor, 2. Bund). Dann wird in D-B im C-Teil, im 3. Großtakt ein Griff 30-2-- durchgestrichen und auf eine darunter geschriebene diminuierte Fassung verwiesen, die in CH-SAM nicht vorkommt. In CH-SAM steht der in D-B durchgestrichene Griff.

124 Dorf Müller, op. cit., S. 108.

125 Spinacino, Francesco: *Intabulatura de lauto, libro primo*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1507, Nr. 8, 9, 10, 11, 12, *libro secondo*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1507, Nr. 29, Dalza, Joanambrosio: *Intabulatura de Lauto Libro Quarto*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1508, Nr. 42, 43, 44

Schlick, Arnolt: *Tabulaturen Etlicher Lobgesang und lidlein...*, Mainz: Peter Schöffler 1512.

126 Meyer, Christian: *Contribution à l'étude des sources de la musique de luth dans les pays germaniques au XVI^e siècle*. Diss. Univ. Straßbourg, 1986 (ungedruckt), S. 388-392.

127 Dupraz hat die grundlegende Arbeit über die gedruckte Musik für mehrere Lauten verfasst: Dupraz, Christophe: *Musique pour luths (1507-1601). Catalogue raisonné et édition moderne du répertoire pour plusieurs luths imprimé à la Renaissance. Analyse musicale des mises en tablature de modèles polyphoniques*. Diss. Tours 2001. Seine Dissertation mit 664 Seiten Text und 1175 Seiten Noten wurde leider nicht gedruckt und die verwendete Computer-Konfiguration, mit der die Arbeit geschrieben wurde, ist nicht mehr rekonstruierbar, so dass die Bücher nur noch als Ausdruck vorhanden waren. 2009 habe ich die Dissertation mit Einwilligung von Dupraz elektronisch eingelesen und ihm als PDF zugesandt. Interessierte mögen sich direkt an ihn wenden, um eine Kopie zu erhalten. François-Pierre Goy hat Anfang 1990er-Jahre die Verbindung zwischen Dupraz und mir geschaffen und ich konnte Dupraz mein Material zum wieder aufgetauchten Tenor-Lautenbuch von Wecker (Basel 1552), das übrigens ebenfalls einen Benzenauer enthält, inkl. meine Konkordanzen und Rekonstruktionen zur Verfügung stellen. Er hat es für seinen Vortrag *Duos de luths en Allemagne dans la première partie du XVII^e siècle : Hans Wecker (1552) et Wolf Heckel (1556/1562)*, in: *Luths et luthistes en Occident. Actes du colloque 13-15 mai 1998, Paris (Cité de la musique) 1999*, S. 77-101 benutzt.

[138] Quellen mit zweistimmigen Intavolierungen Duett-Paare in Diskant/Alt-Lage gibt und dass auch der Terzabstand vorkommt.¹²⁸ Ich vertrete dezidiert die Meinung, dass durch genauere Beobachtungen zu den verschiedenen Fassungen eines Tenorlieds – insbesondere durch genaues Studium der Konkordanzen – der Anspruch, wonach der 4-stimmige vokale Satz quasi die Klanglichkeit für ein Tenorlied vorgab, zurückgewiesen werden kann. Wir sollten vielmehr von einem gleichwertigen Nebeneinander verschiedener Aufführungs- und Erscheinungsarten ausgehen. Gemeinsam ist ausschliesslich der Tenor alias Melodie – wenigstens meistens. Daraus folgt: Die Transposition und das Vorkommen von Fassungen in unterschiedlichen **Griffstellungen** bedeuten nicht automatisch, dass es sich um Duette resp. Ensemblewerke für mehrere Lauten handelt.

Fazit und Ausblick

Somit sind wir am Punkt, um die verschiedenen Erkenntnisse aus den gezeigten Beispielen zusammenzufassen. Dabei kommt eine zweite Ebenen ins Spiel: Die Frage, welche Angaben für die Identifikation jedes einzelnen Stückes bei der Erfassung gesammelt werden sollten. Der Grossteil der Erkenntnisse gilt für das ganze Gebiet der Lautenmusik – unabhängig vom Repertoire. Solch allgemeine Erkenntnisse tragen zu Beginn einen Stern (*).

Drucke: Beispiel Vallet

Richtlinien sind im Beispiel der Vallet-Drucke beschrieben (S. 104-105).

Französische Lautenmusik im NAO (ca. 1640-1710)

- Es gibt einen persönlichen **Formulierungsspielraum**, aber die Grundsubstanz ist erstaunlich konstant überliefert.
- Versionen, die ausserhalb des **Formulierungsraumen** stehen, sind verdächtig und interpretationsbedürftig.

128 Dupraz: *Duos...*, S.81-83. Die Argumentation ist in Nehlsen & Schlegel, op. cit., ausführlich dargelegt.

- [139] • * Werden Schreiber identifiziert, wird die Beobachtung desselben Stückes, das von derselben Hand in verschiedene Quellen eingetragen wurde, möglich.
- Zur Identifikation gehört die Tonart (oder ev. Griffstellung), sofern sie von der Hauptüberlieferung abweicht.

Musik in „Accords nouveaux“

- Konkordanzen im Repertoire der Accords nouveaux bewegen sich häufiger ausserhalb des besprochenen „Formulierungsspielraumes“ als die späteren Kompositionen im NAO.
- * Verwandtschaften müssen innerhalb von repertoiremässig eng verwandten Quellen nicht durchgängig dieselbe Qualität aufweisen: Einzelne Stücke können sehr nahe verwandt sein, andere stark abweichen.
- * Stücke, die gedruckt wurden, können schon vor der Drucklegung in Umlauf gewesen sein. Konkordanzen zu Drucken können also nur beschränkt zur Datierung von Stücken, Inhaltsschichten oder ganzer Quellen herangezogen werden.¹²⁹
- * Die Art der Abweichungen der verschiedenen Fassungen eines Stückes müssen in einer Konkordanzliste beschrieben werden.
- Die Stimmung des Instruments ist relativ und nicht mit absoluten Notennamen anzugeben. Hierzu eignet sich das modifizierte Trafficante-System am besten.
- Es gibt relativ viele Stücke, die in verschiedenen Accords überliefert sind, aber fast oder gar ganz identisch klingen. Deshalb eignet sich eine abweichende Stimmungsangabe nicht als Unterscheidungsmerkmal zwischen Varianten.
- Die Verwendung eines anderen Accords kann zu typischen Verschreibern führen. Auch deshalb gehört die Angabe der zugrundeliegenden Stimmung zu den Informationen, die bei einer Konkordanz stehen sollten.
- * Aufgrund der differenzierten Betrachtung von Konkordanzen zu Drucken kann unter Umständen zwischen einer einer Abschrift des Druckes und einer Abschrift aus einer anderen Quelle (wie einer anderen Abschrift des Druckes, einer Druckvorlage oder einer Vor-/Nach-Abschrift aus einer Handschrift des Autors) unterschieden werden.
- * Notationsweisen und verwendete Zeichen helfen, ähnliche

¹²⁹ Existiert ein Druck von einem Stück, bedeutet dies ja nicht, dass alle handschriftlichen Konkordanzen von diesem Druck abgeschrieben sind.

Erstens kann es ja sein, dass der Druck nicht gleich nach der Komposition des Stückes, sondern erst wesentlich später veröffentlicht wurde.

Zweitens kann jemand den Druck oder Teile daraus abgeschrieben haben und dann wurde diese Abschrift wiederum abgeschrieben.

Drittens gibt es ja auch Vorlagen für den Drucker resp. Stecher, die unter Umständen sogar überliefert sind (z.B. das Buch von Vincenzo Galilei, I-Fn, Fondo Anteriori a Galileo 6).

Und viertens kann ja ein Schüler etwas von seinem Lehrer abgeschrieben haben, das vorher oder später gedruckt wurde (z.B. die Bergamasca von Giovanni Battista Domenico, welche von Joachim van den Hove 1612 gedruckt wurde, in den Handschriften *D-Hs ND VI 3238 „Schele“* [bis 1991 M B/2768] und *D-Hbusch o.S. „Herold“* – datiert 1602 – aber in abweichender Ordnung eingetragen ist).

- [140] Repertoireschichten, Fassungen und Personen einander zuordnen zu können. Deshalb sollten diese ebenfalls erfasst werden.
- * Derselbe Schreiber kann unterschiedliche, nicht konsistente Notationsweisen benutzen.
 - * In Tänzen (speziell Couranten) findet man beim Vergleich unterschiedlicher Quellen oft grosse Übereinstimmungen für einige Teile, während sich andere Teile komplett unterscheiden – wie wenn Teile willkürlich zusammengestellt worden wären.^{129a}

Musik in „viel ton“ für vielhörige Laute

- Die Angaben zur Notation der Bässe und des verwendeten Instruments sollte in den Informationen zu einem Stück enthalten sein. Dabei müssen **Doppelbelegungen von Bässen** als Indiz für die Reduktion eines Stücks auf ein weniger Chöre besitzendes Instrument vermerkt werden.
- Notationstechnische oder instrumentale Besonderheiten (z.B. Anzahl verwendeter Chöre) sollten mit verzeichnet werden. In diesem Zusammenhang ist die Drucker- und Typenbestimmung ebenfalls von Bedeutung: Offensichtlich gab es Druckereien, die über keinen Typensatz verfügten, um „korrekte“ Bässe zu drucken und in deren Drucken die fehlenden Linien von Hand nachzuzeichnen gewesen wären – was nicht immer gemacht wurde.¹³⁰
- Die Fassungen „konkordanter“ Stücke in diesem Repertoire entsprechen sich in den seltensten Fällen exakt. Vielmehr sind es vor allem in den verzierten Wiederholungen meist **Versatzstücke**, die fast beliebig zusammengesetzt werden.
- Diese Varianten haben dadurch eine hohe Individualität und exakte Übereinstimmungen haben entsprechend hohe Bedeutung für die Verwandtschaft zwischen Quellen. Umgekehrt bedeutet das Vorkommen desselben Stückes allein noch gar nichts. Für Deutungen muss der Verwandtschaftsgrad aller Konkordanzen exakt bestimmt werden.
- * Schreibereigenheiten – in unserem Beispiel das Setzen des Aditionspunktes von Schreiber 1 – müssen vermerkt sein.
- * Bei Tanzsätzen sollte die Form vermerkt sein (z.B. AB / AA'BB' / ABA'B').
- * Die **Griffstellung** (nicht Tonart, da die Stimmtonhöhe meist nicht

^{129a} Persönliche Mitteilung von John Robinson vom 18. September 2010.

¹³⁰ Als Beispiel sei hier erwähnt: Van den Hove, Joachim: *Praeludia Testudinis*, Louvain (Godefried Basson) 1616, Fol. 3v, Praeludium IV, Zeile 6-7: In der dortigen stufenweise absteigenden Sequenz steht dem Drucker für Zeile 7 nur eine Zeile für die Bässe zur Verfügung. Da er zudem offensichtlich nur Typen für den Satz in Linien zur Verfügung hat, sind die Bässe entsprechend mit einer Notenlinie „durchgestrichen“. Es fehlen die zweite und dritte „Hilfslinie“, so dass es auf den ersten Blick aussieht, wie wenn nur ein 7. Chor benötigt wurde. In Wahrheit sind es 10 Chöre.

[141] bekannt ist) muss angegeben sein (am besten der erste Akkord des ersten Takts und – falls nicht identisch – der Schlussakkord).

- * Konkordanzen zu Liedern – in unserem Beispiel „*En me revenant de Saint Nicolas*“ oder „*Wie unmenschliche Ewigkeit*“ – weisen darauf hin, dass Lautenmusik in einem Gesamtkontext steht. Die Verbindungen zur Liedforschung muss in beidseitigem Interesse vertieft werden.

Tenor-bezogene Musik des 16. Jahrhunderts / Konkordanzen in verschiedenen Griffstellungen

- Die **Griffstellung** sollte im Zeitalter der Instrumentenfamilien bei den Informationen zum Stück deklariert sein.
- * Stücke in verschiedenen **Griffstellung** können einerseits selbständige Versionen, andererseits – insbesondere bei Auftreten verschiedener **Griffstellungen** in der gleichen Quelle – als potenzielle Duette / Trios / Quartette angesehen werden. Ob sie es tatsächlich sind, muss im Einzelfall abgeklärt werden.
- Bei deutscher Tabulatur sind die Zeichen für den 6. Chor bei den Informationen zum Stück zu deklarieren.
- Bei Tenorliedern scheinen sehr unterschiedliche Fassungen in Umlauf gewesen zu sein. Somit dürften die zwei- und dreistimmigen Fassungen damals kaum als „Liedruinen“, sondern als durchaus selbständige Fassungen zu einem bekannten Tenor aufgefasst worden sein.
- Bei Tenor-Liedern resp. Tenor-bezogener Musik allgemein sollte die Anzahl Stimmen und die Lage der „Erkennungsstimme“ (des Tenors) bei den Informationen zum Stück angegeben sein.

Fantasien des 16. Jahrhunderts

- Bei Fantasien muss verzeichnet sein, wenn sie exakt aus Fantasien anderer Komponisten zitieren (Adriaenssen zitiert exakt mehrere Takte aus Francesco und Bakfark!¹³¹). Manchmal ist eine Fantasie zur Hälfte konkordant zu einer Fantasie, zur anderen Hälfte zu einer zweiten Fantasie.^{131a}

131 Dafür gibt es Beispiele von Adriaenssen, entdeckt von Deák Endre. Diese werden in einem Artikel in *Die Laute XI* (Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft) diskutiert.

131a Ein schönes Beispiel eines solchen Zitats aus Francesco da Milanos Fantasie 75 mit einem abweichenden Schluss ist gezeigt in Schlegel, Andreas: *Die Laute in Europa. Geschichte und Geschichten zum Geniessen*, Menziken 2006, S. 81 und ders.: *Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern*, Menziken 2011, S. 85.

[142] Konkordanzlisten ohne Klassifizierung der Verwandtschaft führen dazu, dass alle interessierten Personen alle ihnen zugängliche Varianten wiederum frisch überprüfen und für sich klassifizieren müssen. Bei der seriösen Erstellung von Konkordanzlisten für eine Edition wird diese Arbeit gemacht. Es wäre deshalb sinnvoll, wenn diese Resultate zusammengeführt würden.

Somit ist es Zeit, die Klassifizierungssysteme zu koordinieren und dadurch eine optimale Vergleichbarkeit der Resultate zu gewährleisten. Die verschiedenen Repertoireschichten stellen offensichtlich unterschiedliche Anforderungen an die Erfassung. Deshalb müssen unterschiedliche Kataloge ins Auge gefasst werden. Die hier vorgestellte Unterteilung in tenorbezogene Musik, Musik für vielhörige Laute, Musik in Accords nouveaux und französische Lautenmusik im NAO bietet sich als erste Annäherung an. Die späte, meis aus deutschsprachigen Gebieten stammende Lautenmusik wäre eine weitere Repertoireschicht, so wie es noch andere gibt. Somit sind weitere Kategorien sicher sinnvoll und müssen von den jeweiligen Spezialisten vorgeschlagen werden.

Zur hoffentlich kommenden Diskussion möchte ich zu bedenken geben: Es gibt immer Stücke, die ganz spezielle Anforderungen stellen. Wir werden nie ein Erfassungssystem entwickeln können, das 100% der Fälle sinnvoll abdeckt. Es ist aber besser, 95% zu erfassen als aufgrund von endlosen Diskussionen gar nie zur Erfassung zu gelangen.

Klassifizierungssysteme existieren bereits.¹³² Die jüngste und offenste – d.h. wohl auf alle Repertoireschichten anwendbare Klassifizierung verwendet François-Pierre Goy im Faksimile zu CH-BEa HA Spiez 123:¹³³

132 Erste Versuche mit Klassifizierungen wurde gemacht in:

(1) In vielen Boethius-Faksimiles hat Robert Spencer zwischen verwandteren Fassungen und „cognates“ (verwandten Fassungen) unterschieden, indem er letztere mit „cf.“ markiert hat.

(2) Ness, Arthur J. & Ward, John M. (Hrsg.): *The Königsberg Manuscript*, Columbus 1989, S. 18: „Con. (concordance[s]) is used to indicate pieces that are in all essentials identical with the one in the Königsberg Manuscript; Cog. (cognate[s]), pieces that share the same theatic materials, but may be differently harmonized, or ornamented, or otherwise transformed; Cf. calls attention to other relevant pieces.“

(3) Goy, François-Pierre & Schlegel, Andreas: *Ms. Herold, Padua 1602*, Lübeck (Tree) 1991. Damals haben wir sieben Verwandtschaftsstufen verwendet. Rezipiert wurde das Verfahren von Jarchow, Ralf (Hrsg.): *Ernst Schele. Tabulatur Buch (D-Hs ND VI 3238)*, Glinda (Jarchow) 2004, der ein vierstufiges Verfahren anwendet. Die jüngste Anwendung – ebenfalls mit vier Verwandtschaftsstufen – ist bei Lüdtkke, Joachim: *Köln, Historisches Archiv der Stadt, Best. 7020 Nr. 328., 2. Teil: Zur Notation und zur Musik; Datierung und Einordnung; Inventar*, in: *Lauten-Info* 1/2010, S. 14-21 zu finden.

133 Goy, François-Pierre & Schlegel, Andreas (Hrsg.): *Bern, Staatsarchiv, HA Spiez 123, CH-BEa HA Spiez 123, vers 1625, Reproduction du manuscrit*, Version vom 26. Juli 2010, S. 36.
Downloadadresse: www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/CH-BEa_123.pdf

- [143] • concordance (Konkordanz): Dasselbe originale Werk oder dasselbe Arrangement derselben Melodie. Gegebenenfalls sind die wichtigsten Unterschiede (Stimmung, Form) angegeben.
- transcription (Transkription): Dasselbe originale Werk oder dasselbe Arrangement derselben Melodie, jedoch für ein anderes Instrument umgeschrieben.
 - contrepartie (Contrepartie): Stimme der zweiten Laute für dasselbe Stück.
 - autre arrangement (anderes Arrangement): Dieselbe Melodie mit einem anderen Arrangement für Laute oder Mandore. Jedes Arrangement kann eine oder mehrere Quellen haben. Um die Quellen voneinander unterscheiden zu können, sind sie nummeriert.
 - parallèles vocaux (verwandte Versionen für Gesang): Versionen für ein- oder mehrstimmigen Gesang derselben Melodie, die nicht als Modell für das instrumentale Arrangement gedient haben, aber vom einem gemeinsamen Grundmodell abstammen.

Hinzu treten spezifische Angaben, die für die Beurteilung von Stücken aus dem Repertoire mit „Accords nouveaux“ nützlich sind.

Dieses zweistufige Modell mit Klassifikation der Verwandtschaft und „Identifikationsangaben“ zum jeweiligen Stück (Stimmung des Instruments, Formangabe, **Griffstellung**, Notationsmerkmale etc. – je nach Repertoire) scheint mir die zukunftsgerichtete Lösung zu sein. Jedoch gilt es noch ein Problem zu lösen: Grundsätzlich gibt es ja bei der Klassifizierung zwei Arten der Beziehungen:

- Ich habe eine Quelle und suche Konkordanzen, die dieser Quelle möglichst ähnlich sind, um Verwandtschaften und Abhängigkeiten herleiten zu können. Dies ist die Regel bei Editionen einer Quelle.
- Ich erstelle eine Art „Gesamtausgabe“ eines Komponisten oder Repertoires und sammle deshalb alle Konkordanzen, ohne eine bestimmte Variante als Bezugspunkt zu nehmen.

Je größer die Differenzen der überlieferten Versionen eines Stückes sind, desto stärker wirkt sich der Unterschied zwischen den zwei Beziehungsarten aus: Was eine exakte Konkordanz zwischen zwei weit neben der Hauptüberlieferung stehenden Quellen ist, steht eben auf die Hauptüberlieferung bezogen (oder gar auf eine autographe oder vom Autor betreute gedruckte Fassung) sehr weit weg. Somit steht die Forderung nach der Erstellung eines „Gesamtkatalogs“ im Raum – wohl besser jeweils in die entsprechenden Repertoireschichten getrennt.

Ein „Gesamtkatalog“, wie er für die Accords nouveaux vorliegt, verzeichnet alle Varianten des gleichen Stückes unter einer Kenn-Nummer. Die Varianten werden separat unterschieden und (fast) gleiche Variantenerhaltendie

[144] gleiche Kennung. Somit sieht man auf den ersten Blick, wieviele wirklich abweichende Fassungen eines Stückes existieren. Die Beschreibung des Verwandtschaftsgrades zwischen den verschiedenen Fassungen muss als Text-Information bei einer Art "Hauptkarte" zu einem Stück hinterlegt werden. Dort kann auch die Information über die chronologische und geographische Verbreitung eines Stückes gesammelt werden.

Ein „Gesamtkatalog“ hat darüber hinaus den Vorteil, dass dann alle Forscher eine Referenz haben, auf die sie sich beziehen können und jede Ergänzung zu bestehendem Wissen am richtigen Ort deponiert werden kann. Dieses ständige Sammeln und Einarbeiten der Informationen muss aber jemand machen.

Wohl haben wir z.B. die CLF-Ausgaben mit ihren mehrheitlich nicht oder nur geringfügig klassifizierten Konkordanzentafeln. Neu entdeckte Konkordanzen tauchen bisher verstreut in Publikationen auf – und wer von uns Lautenmusikforschern hat Zeit, um all dieses neu geschaffene Wissen zu kontrollieren und zu sammeln? Wer führt die Listen des CLF weiter, klassifiziert die Konkordanzen und stellt sie aktualisiert zur Verfügung? Macht es Sinn, dass verschiedene Forscher versuchen, sich auf dem Laufenden zu halten – wäre hier nicht eine „Zentralstelle“ viel effizienter? Oder mindestens eine Strukturierung der Fachgebiete, so dass sich der eine Forscher z.B. ganz um den Katalog der Stücke in *Accords nouveaux* kümmert, ein nächster um die Musik für Laute im viel ton für vielhörige Latuten etc.? Da gibt es natürlich Überschneidungen, die aber mit Verweisen auf das Gebiet des ergänzenden Katalogs und Absprachen problemlos handzuhaben sind.

In diesem Zusammenhang ist auch der Einbezug von Standardkatalogen wie Zahn für das deutsche Kirchenlied, die Nederlandse Liederbank, Katalog der Berliner Liedflugschriften, Guillo für die Ballardschen Drucke, Gustafson für französische Cembalomusik etc. zu fordern.¹³⁴ Zu oft wird nur auf Quellen innerhalb des Lautenrepertoires verwiesen und die Verknüpfung mit dem ausserhalb der Zupfinstrumente liegenden Repertoire kaum gesucht. Gerade die Verknüpfung mit dem Liedrepertoire ist ein Gebot!

134 Zahn = Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder (...)*, Gütersloh 1889-1893

Nederlandse Liederbank: <http://www.liederenbank.nl>

Liedflugschriften: Nehlsen, Eberhard (Bearb.): *Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. von Gerd-Josef Bötte, Annette Wehmeyer und Andreas Wittenberg. 3 Bände, Baden-Baden 2008-2009 (Bibliotheca bibliographica Aureliana 215–217).

Guillo, op. cit.

Gustafson, Bruce: *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalogue of the Sources with Commentary*, 3 Bände, (= Studies in Musicology, No. 11), Ann Arbor 1977.

[145] Wenn ich als Forscher weiß, wo mein Wissen mit demjenigen anderer Forscher vereint gesammelt wird und ich eine Anlaufstelle habe, um mein Wissen mitzuteilen, ist diese Anlaufstelle eben auch für andere Interessierte da, was für die ganze Lauten- und Musikforschungsgemeinde von Nutzen wäre. Muss dies Utopie bleiben? Sind wir im Zeitalter der unkomplizierten Vernetzung nicht auch verpflichtet, die Organisation unseres Wissens den Möglichkeiten unserer Zeit anzupassen? Wären dies nicht Aufgaben der Lautengesellschaften, für die jedes Mitglied gerne einige Batzen bezahlte, weil der Nutzen im Internet sichtbar würde?

Die Diskussion um die Handhabung von Konkordanzen und Katalogisierung sollte jetzt, da verschiedene Katalogisierungsprojekte zu koordinieren sind, geführt werden. Wir können es uns mit unserer kleinen Schar aktiver Lautenmusikforscher nicht leisten, unkoordiniert zu arbeiten. Wir können dank der weitgehend erfolgten Arbeit des Inventarisierens zum Identifizieren und Klassifizieren gelangen – und das dank der Inventare gewonnene Wissen um die Identität jeder einzelnen Überlieferung eines Stückes muss gebündelt und zugänglich gemacht werden.

[146] Beispiel 1: Courante „La Boutade“ (arrangiert und gedruckt von Robert Ballard)

The image shows a musical score for the piece "La Boutade" in 3/4 time. The score is arranged for multiple instruments and voices, with each part having its own staff. The parts are labeled on the left: Ballard, CH-SO, M.L., Fuhrmann, GB-HA 189v La Boutade, D-Mbs, A-KR, LT-V, GB-HA 60, De Moy, and D-B 4022. Each staff contains rhythmic notation (vertical lines for stems, flags for eighth notes, beams for sixteenth notes, and slurs for phrases) and various musical symbols such as 'a', 'r', and 'f'. The Ballard part starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The CH-SO part has a bass clef. The M.L. part has a treble clef with a sharp sign. The Fuhrmann part has a bass clef. The GB-HA 189v part has a bass clef. The D-Mbs part has a bass clef. The A-KR part has a bass clef. The LT-V part has a bass clef. The GB-HA 60 part has a bass clef. The De Moy part has a bass clef. The D-B 4022 part has a bass clef. The score is arranged in a grid-like format with multiple staves for each part.

The musical score is written in a historical style, likely for a lute. It features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes notes with stems, beams, and slurs, as well as rests and accidentals. The systems are organized into four groups of three systems each. The first group contains systems 1-3, the second group systems 4-6, the third group systems 7-9, and the fourth group systems 10-12. Each system consists of two staves, with the upper staff typically containing the melody and the lower staff containing the bass line. The manuscript shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations.

- 1) nur Additionspunkt notiert
- 2) nur Additionspunkt notiert
- 3) Taktstrich fehlt
- 4) Viertel gegen rechts versetzt

	20	<i>a</i> <i>r</i> <i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> <i>r</i>	<i>a</i> <i>r</i> <i>a</i>	<i>a</i> <i>r</i> <i>a</i> <i>r</i> <i>a</i>	<i>a</i> <i>r</i> <i>a</i> <i>r</i> <i>a</i>
Ballard		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
CH-SO		<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> <i>r</i>	<i>a</i> <i>r</i> <i>a</i>	<i>f</i> <i>a</i> <i>r</i> <i>e</i> <i>f</i>	<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> <i>b</i>
M.L.		<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> <i>r</i>	<i>a</i> <i>r</i> <i>a</i>	<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i>	<i>x</i> <i>a</i> <i>r</i>
Fuhrmann					
GB-HA 189v La Boutade		<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> <i>r</i>	<i>f</i> <i>f</i>	<i>f</i> <i>r</i> <i>f</i> <i>e</i>	<i>f</i> <i>a</i> <i>b</i>
D-Mbs		<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> <i>r</i>	<i>f</i> <i>f</i>	<i>f</i> <i>r</i> <i>f</i> <i>e</i>	<i>f</i> <i>a</i> <i>b</i>
A-KR					
LT-V					
GB-HA 60					
De Moy					
D-B 4022					

Handwritten musical score for lute, page 151. The score is written on a system of six staves. The first two staves of each system contain a single melodic line with various ornaments and slurs. The third and fourth staves of each system contain a rhythmic line with letters 'a', 'r', and 'b' indicating fingerings or specific rhythmic values. The fifth and sixth staves are empty. The score is divided into four measures. The first measure starts with a '25' above the first staff. The notation includes slurs, accents, and various rhythmic symbols.

				31			
Ballard	$\overset{\circ}{\delta}$ $\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{r}$			$\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{a}$
	$\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a/a/a}$	$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$			$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$
CH-SO	$\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{\delta}$			$\overset{\flat}{r}$	$\overset{\flat}{a}$
	$\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a/a}$	$\overset{\flat}{a}$			$\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$
M.L.	$\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{\#a}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{r}$			$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$
	$\overset{\flat}{b}$	$\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$			$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$
Fuhrmann							$\overset{\flat}{a}$
GB-HA 189v La Boutade	$\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{r}$	$\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{f}$ $\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{e}$			$\overset{\flat}{f}$	$\overset{\flat}{a}$
	$\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a/a}$	$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$			$\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$
D-Mbs	$\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{r}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{\delta}$ $\overset{\flat}{a}$			$\overset{\flat}{\delta}$	$\overset{\flat}{a}$
	$\overset{\flat}{b}$ $\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a/a}$	$\overset{\flat}{a}$ $\overset{\flat}{a}$			$\overset{\flat}{a}$	$\overset{\flat}{a}$
A-KR							
LT-V							
GB-HA 60							$\overset{\flat}{a}$
De Moy							$\overset{\flat}{a}$
D-B 4022							$\overset{\flat}{a}$

1) Viertel oder 1d?
 2) Achtel fehlt
 3) 16tel statt 8tel
 4) Punktierung fehlt

The image shows a handwritten musical score on a six-line staff. The notation is a single melodic line. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a quarter note (quarter), followed by a quarter rest, and then a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The third measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The fourth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The fifth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The sixth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The seventh measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The eighth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The ninth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The tenth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The eleventh measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The twelfth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The thirteenth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The fourteenth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The fifteenth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The sixteenth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The seventeenth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The eighteenth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The nineteenth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The twentieth measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

1) Viertel oder 1d?
 2) Achtel fehlt
 3) 16tel statt 8tel
 4) Punktierung fehlt

	38			
Ballard				
CH-SO				
M.L.				
Fuhrmann				
GB-HA 189v La Boutade				
D-Mbs				
A-KR				
LT-V				
GB-HA 60				
De Moy				
D-B 4022				

1) nur Additionspunkt notiert

			49	
Ballard				
CH-SO				
M.L.				
Fuhrmann				
GB-HA 189v La Boutade				
D-Mbs				
A-KR				
LT-V				
GB-HA 60				
De Moy				
D-B 4022				

1) Korrektur Taktende vor letztem Buchstaben: 1b und 4a gestrichen

Handwritten musical notation for a lute piece, page 55. The notation is organized into a grid of systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values (e.g., minims, crotchets, quavers) and melodic lines. Some notes are marked with a '3' (triplets) and some with a '1.' (first ending). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

55

Ballard			
CH-SO			
M.L.			
Fuhrmann			
GB-HA 189v La Boutade			
D-Mbs			
A-KR			
LT-V			
GB-HA 60			
De Moy			
D-B 4022			

CH-SO

LHC

Schele

Swan

Rett.162v

Rett.118v

CH-SO

LHC

Schele

Swan

Rett.162v

Rett.118v

1) 1d und 4a übereinander notiert

21

CH-SO

LHC

Schele

Swan

Re tt.162v

Re tt.118v

1) Achtel statt Viertel notiert

30

CH-SO

LHC

Schele

Swan

Re tt.162v

Re tt.118v

Musical score for six parts: CH-SO, LHC, Schele, Swan, Rett.162v, and Rett.118v. The score is written in a single system with six staves. The notation includes various rhythmic values (e.g., eighth, sixteenth, and quarter notes), dynamic markings (f, fe), and articulation marks (accents, slurs). The lyrics are written below the notes. The Rett.118v part includes the lyrics: "a r b a r a f e i j h f e h e f".

Musical score for six parts: CH-SO, LHC, Schele, Swan, Rett.162v, and Rett.118v. This system shows a different set of musical notation for the same parts, featuring slurs and various rhythmic patterns. The lyrics are not present in this system.

46

1) 2) 3)

CH-SO

LHC

Schele

Swan

Rett.162v

Rett.118v

- 1) 2b in 3b korrigiert
- 2) 4a korrigiert, anschliessend 2d in 3d korrigiert
- 3) 8. Chor zu 7. Chor korrigiert, anschliessend nach 1g 1f weggewischt

52

1. 3 |

CH-SO

LHC

Schele

Swan

Rett.162v

Rett.118v