DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

Jahrg. X/2 - Band 21

JOHANN JAKOB FROBERGER
ORGEL- UND KLAVIERWERKE III

AKADEMISCHE DRUCK- U. VERLAGSANSTALT GRAZ

AUSTRIA

PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER

Jahrg. X/2 - Band 21

JOHANN JAKOB FROBERGER
ORGEL- UND KLAVIERWERKE III

1959

AKADEMISCHE DRUCK- U. VERLAGSANSTALT

G R A Z

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

JOHANN JAKOB FROBERGER

ORGEL- UND KLAVIERWERKE

III

Dreizehn Toccaten — Sieben Ricercare

Zehn Capriccios — Zwei Fantasien

Zwei Suiten und Suitensätze

Schlußband der Ausgabe Froberger

1959

AKADEMISCHE DRUCK- U. VERLAGSANSTALT

G R A Z

Unveränderter Abdruck der 1903 in Wien erschienenen Ausgabe.
Photomechanischer Nachdruck der Akademischen Druck- u. Verlagsanstalt Graz.

Printed in Austria.

253.61 /21

EINLEITUNG

Mit dem vorliegenden dritten Bande beschliessen wir die Gesammtausgabe der Werke von Johann Jakob Froberger. Der erste Band erschien im 4. Jahrgange, der zweite Band im 6. Jahrgange. Im Ganzen enthält die Ausgabe auf Grund von 37 Vorlagen 25 Toccaten, 18 Capriccios, 14 Ricercare, 6 Canzonen, 8 Fantasien und 30 vollständige Suiten, 4 Einzelsätze von Suiten und im Anhange des Revisionsberichtes dieses Bandes einige zweifelhafte oder unterschobene Compositionen. Nunmehr übersehen wir das Lebenswerk des grossen Tonsetzers, welcher der erste eigentliche Claviercomponist Deutschlands gewesen ist. Für die volle kunsthistorische Würdigung seines Wirkens ist eine detaillirte Analyse aller seiner Werke nothwendig, so wie wir sie für die Suiten in der Einleitung zum 2. Bande angebahnt haben. Auch andere Forscher haben sich mit diesem Stoffe beschäftigt, wie Franz Baier in der Sammlung musikalischer Vorträge (Leipzig, Breitkopf und Haertel 1888) und Max Seiffert in seiner gründlichen Umarbeitung der »Geschichte der Claviermusik« von C. F. Weitzmann, 1. Band 1889, (ebenda). Alle Historiker sind einig in der hohen Werthschätzung dieses Componisten. Jetzt, da wir das gesammte Schaffen überblicken, kann auf Grund weiterer, eingehender vergleichender Forschungen ein Gesammtbild entworfen werden. Ein oder das andere Stück könnte gelegentlich noch gefunden werden*), dürfte aber das aus der vorliegenden Gesammtausgabe resultirende Urtheil kaum alteriren. Die das Urtheil näher begründende, ausführliche Studie gehört an anderen Ort, weil in diesen Einleitungen für Detailanalysen der einzelnen Stücke nicht der Raum ist. Schon jetzt kann als Endergebniss hervorgehoben werden, dass Froberger nicht nur das von Frescobaldi übernommene künstlerische Erbe auf dem Gebiete der Fugencomposition mit grossem Erfolge fortführte, sondern auch im Anschluss an die französichen Clavieristen und Lautenisten die Claviersuite an das erste Ziel ihrer Vollendung brachte. In den Variationen und variationenhaften Gebilden treten auch englisch-niederländische Einflüsse hervor. Seine Toccaten bilden ein wichtiges Mittelglied zwischen den italienischen Schulen früherer Zeit und den mitteldeutschen Meistern der Folgezeit. Von all' seinen Werken schätze ich dieselben zu höchst.

Froberger's Ricercare, Canzonen, Capriccios und Fantasien sind als Vorformen der classischen Fuge anzusehen. Die Grenzen innerhalb der einzelnen genannten Gruppen dieser Fugengebilde sind nicht genau gezogen; ihr historischer Ursprung verwischt sich, je weiter diese Formen fortschreiten. Es sind zumeist mehr äusserliche Rücksichten und historische Momente, welche diese Terminologie eine Zeitlang noch aufrecht erhalten, bis dieselbe dann am Ende des 17. Jahrhunderts versinkt und in der unmittelbar folgenden Zeit nur noch ab und zu als Reminiscenz auftaucht. Wir finden bei Froberger's Werken dieser Art manchmal ein und dasselbe Stück hier als Fantasie, dort als Capriccio, wieder einmal als Canzona und auch als Ricercare bezeichnet. Für alle aber finden wir in der Zeit um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert die Bezeichnung „Fugue" („Fuga", Fuge). Es wird nothwendig sein, die historischen Verbindungsfäden der Zwischenformen noch genauer nach rückwärts zu ziehen und ihre

*) So erzählt A. Werckmeister »*Hypomnemata musica* oder Musicalisch Memorial«, Quedlinburg 1697, S. 37: „Es hat der weltberühmte Froberger ſchon vor etlichen 30 Jahren eine Canzon geſetzet, da er algemach das *thema* durch das gantze Clavier in alle 12 *Claves* transponiret, variiret, und artig hindurch führet und alſo durchen den Circul der *qvinten* oder *qvarten* gehet, bis er wieder in den Claven kömmt, darinnen er angefangen hat . . . ." und Adlung wiederholt diese Notiz in seiner „Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit" 1758. Mattheson »Ehrenpforte« S. 89, und »Vollkommener Capellmeister« S. 130 erwähnt ein Stück, das in seinem Besitze war: »Allmande, faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril«. Der Danziger Capellmeister Meder schreibt in einem Briefe vom 14. Juli 1709 (citirt von Mattheson, ebenda S. 222) über ein »Tombeau aus dem F-moll«. Wenn dieses »Tombeau« nicht identisch ist mit der »Lamentation« in F-moll, die hier S. 116 publicirt ist, so fehlen uns also von den hier angeführten noch zwei. Das andere »Programmstück«, das von Mattheson erwähnt worden, ist im vorliegenden Bande zum ersten Male edirt: Die *„Plainte faite a Londres, pour passer la Melancholie"* — Suite XXX, S. 110; die beschreibende Erklärung ist im Revisionsberichte S. 127. Dazu kommt noch eine programmatische Composition *„Tombeau fâite a Paris . . ."* C-moll (S 114) mit Beschreibung (S. 127). In der Vorlage K. K. Folio 74 (Minoritenconvent in Wien) findet sich bei der im 2. Bande, S. 38 unserer Ausgabe veröffentlichten 14. Suite in G-moll folgende Bemerkung: *„Lamentation sur ce que j'ay êté volé, et se joue à la discretion et encore mieux que les Soldats m'ont traitê. Allemande NB. Cum D. Froberger Bruxellis Lovanium iter faciens à militibus Lotharingis, tunc grassantibus verberibus male tractatus fuisset imo (quamvis ceteroquin Patentes Caesareas inspexissent) spoliatus saucius tandem dimissus: hanc Lamentationen pro animi afflicti solatione composuit."* Nebst den Lamento's über den Tod des Königs Ferdinand IV. 1654 (Suite XII, C-dur des 1. Bandes, S. 32) und über den Tod des Kaisers Ferdinand III. 1657 (vorliegender Band S. 116) kennen wir somit jetzt auch die lange gesuchten Clavierstücke mit programmatischem richtiger tondichterischem Gehalt.

Verbindung und Verknüpfung in der Folgezeit präcis nachzuweisen. Es werden sich da Analogien ergeben mit gewissen Uebergangsformen in der Natur. Sie vertreten so recht die süddeutsche Art der Kunstübung, die mit der italienischen im innigsten Zusammenhange stand und blieb. In ihnen wie auch in anderen Clavier-compositionen treten gewisse Züge hervor, die ihr als Erzeugnisse der Wiener Schule eigen sind. Neben und nach Froberger standen als Wiener Meister der Composition für Clavierinstrumente: Wolfgang Ebner, Alessandro Poglietti, Johann Kaspar Kerl, Ferdinand Tobias Richter, Georg Reutter der Aeltere; den Werken derselben wird, soweit sie nicht schon zur Veröffentlichung gelangten, ein besonderer Band in unseren Denkmälern gewidmet sein. Auch den Wiener Tanzcomponisten dieser Zeit, die auf Johann Heinrich Schmeltzer als auf ihren führenden Geist blicken, soll ein Band eingeräumt werden. In ihren Tänzen kommt trotz französischer Stylisirung der Wiener Localton zu greifbarem Durchbruch. Der Weg der Wiener resp. österreichischen Instrumentalmusik lässt sich dann weiter verfolgen durch J. J. Fux, Gottlieb Muffat und manche Andere bis zu der classischen Trias, in der sie die Hochblüthe erreichte. Die Wiener Tanzmusik, welcher auch die Classiker dienstbar waren, sollte erst in der nachclassischen Zeit, in der Periode der Romantik zur vollen Reife gedeihen. An die Wiener schlossen sich seit dem 17. Jahrhundert verschiedene Meister an, die diese Richtung anderweitig versetzten oder mit ihrer Anlage eigenartig verbanden, so Joh. Pachelbel in Nürnberg, Georg Muffat in Passau, der Böhme Johann Stamitz und seine Landsleute in Mannheim u. s. w.

In der Kunst behält jedes Werk seinen Eigenwerth, auch wenn an Stelle der Form, in der das betreffende Werk gehalten ist, eine andere tritt, sei es, dass das neue Werk mit Benützung der formalen Qualitäten des älteren als ein höheres, vollendeteres anzusehen ist, sei es, dass es unter Verwendung gewisser technischer Erfahrungen, die aus dem älteren gewonnen werden, sich als ein ganz neues darstellt. Von der einen Seite gibt sich Froberger, wie jedes Genie, als eine Eigenerscheinung, die in ihrer künstlerischen Physiognomie charakteristisch ist. Von der anderen Seite erscheint er als Fortführer der Tradition und als Ueberleiter zu Neuem. Während er an dem Ueberkommenen festhält, bedient er sich zugleich einiger Freiheiten im Satze, indem er Dissonanzen frei eintreten lässt oder sie gar nicht oder nicht regelrecht auflöst, so dass er bis auf den heutigen Tag als einer der kühnsten Tonsetzer angesehen werden kann. Er war ein Meister, der genau wusste, was in einem regelrechten Satze verboten ist, und sich Rechenschaft geben konnte, wenn er sich darüber hinwegsetzte. Diese Signatur tragen alle seine Werke, besonders aber seine Clavier-compositionen. Mit Staunen wird man in den Lamentos und Tombeaux die Macht seines Ausdruckes gewahren, die kühnen Wendungen verfolgen. Der Satztechniker wird von diesen nicht so befriedigt sein, er wird die Stücke in gebundener Schreibart vorziehen, aus denen der Kunstjünger manche gute Lehre ziehen kann. Für die grosse Kunstwelt werden dagegen einige aus der ersteren Gruppe, sowie besonders einzelne seiner Toccaten einen unveräusserlichen Besitz bilden. Einzelne werden sich in die moderne Praxis einleben. Der Ausführung sind dann neue Aufgaben gestellt. Der Orgelspieler wird manche Stücke im Tonumfang nach unten erweitern dürfen, weil schon einige Vorlagen dies mit einzelnen tieferen Tönen andeuten; er wird mittelst Registerwechsels künstlerisch das nachzuschaffen haben, was sich in den Noten selbst nicht findet, sondern aus dem Geiste der Themen und ihrer Bearbeitung sich ergibt. Der Clavierspieler wird jene »Discretion« zu erzielen haben, die eines der Geheimnisse der Vortragskunst des Meisters waren, von der uns seine Schülerin, die Herzogin Sibylla von Württemberg, mit schwärmerischen Worten erzählt und die auch von dem Gesandten W. Swann gerühmt wird. Man erkennt die freie Art des Vortrages auch aus der Nichtbeachtung der zeitlichen Werthbemessung der Schlusstakttheile je eines Theiles im Verhältnis zu den Auftakten. Der Künstler selbst hat verhältnismässig wenige Verzierungszeichen und gar keine Vortragszeichen eingesetzt; desto mehr bieten von den Ersteren die den originalen Handschriften im Range zunächst stehenden authentischen Quellen. Der ausübende Künstler unserer Zeit wird auf Grund dessen das Recht haben, die Wahl zu treffen und mit Vorsicht einzelne Verzierungen einzusetzen, unter der Voraussetzung, dass er sich in den Styl der Werke einlebt und vertieft. Die Mühe wird sich lohnen. Froberger's Werke werden fortan einen wichtigen Bestandtheil unserer stetig anwachsenden Denkmälerliteratur bilden.

Guido Adler

INHALTSVERZEICHNIS

		Seite
Einleitung		V
Toccata	XIII	1
»	XIV	4
»	XV	7
»	XVI	10
»	XVII	13
»	XVIII	16
»	XIX	19
»	XX	22
»	XXI	26
»	XXII	28
»	XXIII	32
»	XXIV	34
»	XXV	36
Capriccio	IX	39
»	X	45
»	XI	50
»	XII	52
»	XIII	59
»	XIV	63
»	XV	67
»	XVI	70
»	XVII	74
»	XVIII	77
Ricercare	VII	82
»	VIII	84
»	IX	87
»	X	90
»	XI	92
»	XII	94
»	XIII	96
»	XIV	99
Fantasia	VII	102
»	VIII	105
Anhang:		
Suite XXIX A-moll (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue)		106
» XXX A-moll (Plainte-Allemande, Courante, Sarabande, Gigue)		110
Zu Suite XXV D-moll (Sarabande mit Double, eine zweite Courante zur Auswahl)		112
Tombeau C-moll		114
Lamentation F-moll		116
Revisionsbericht I.		119
	II. Dubiose Compositionen	125

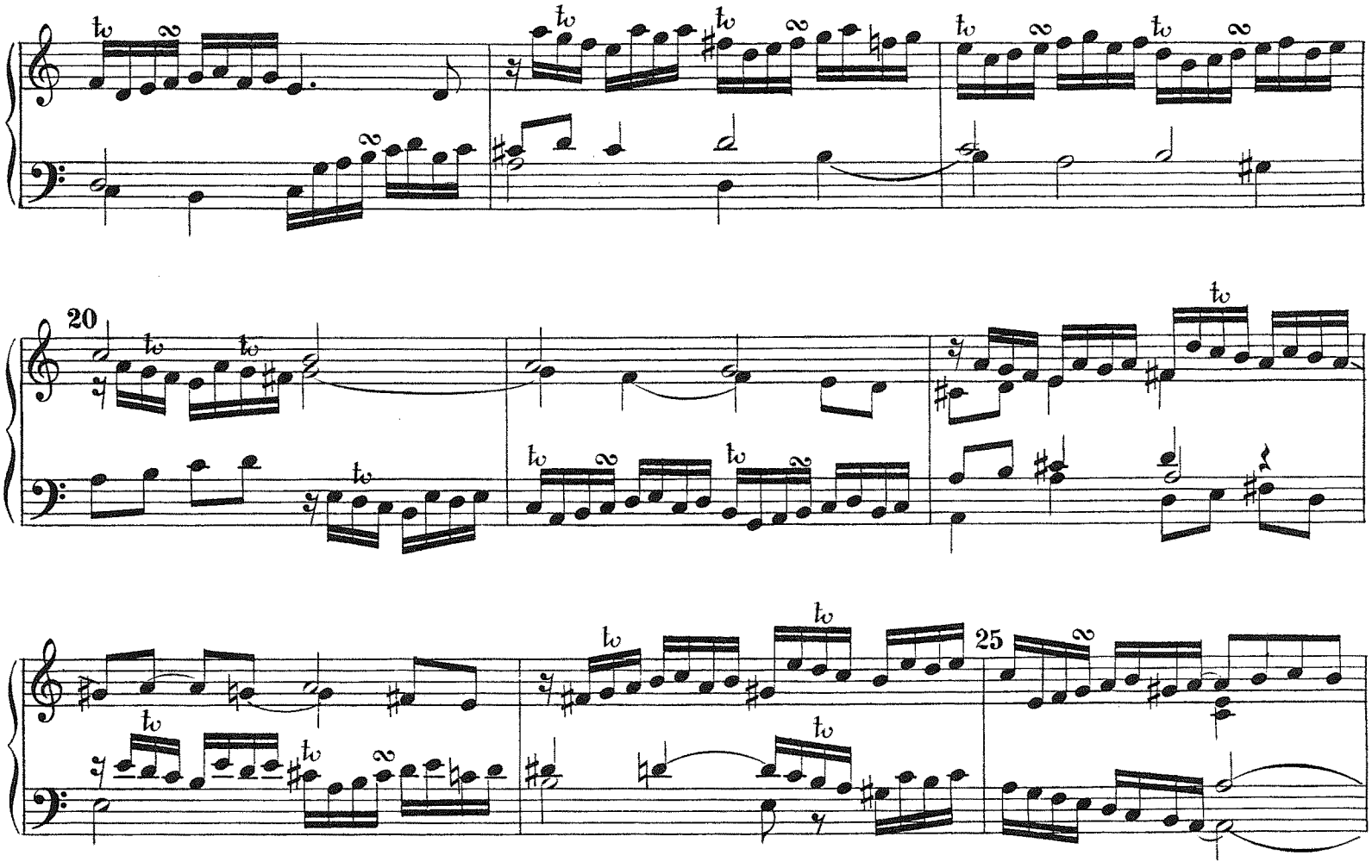
Toccata XIII.

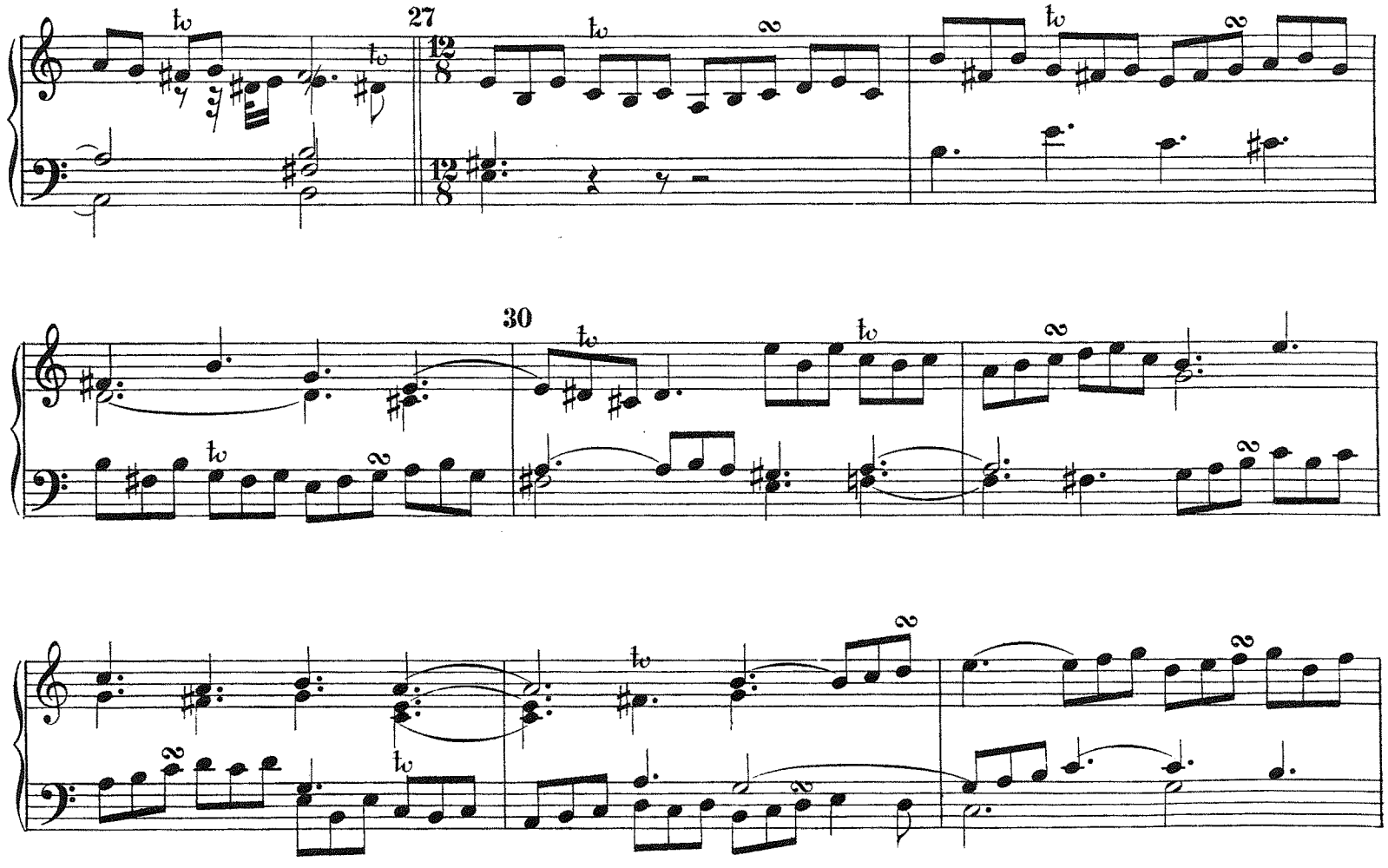
5

10

15

Dm. d. Tk. in Oest. X. 2.


20
25


27
30

35

40

45

50

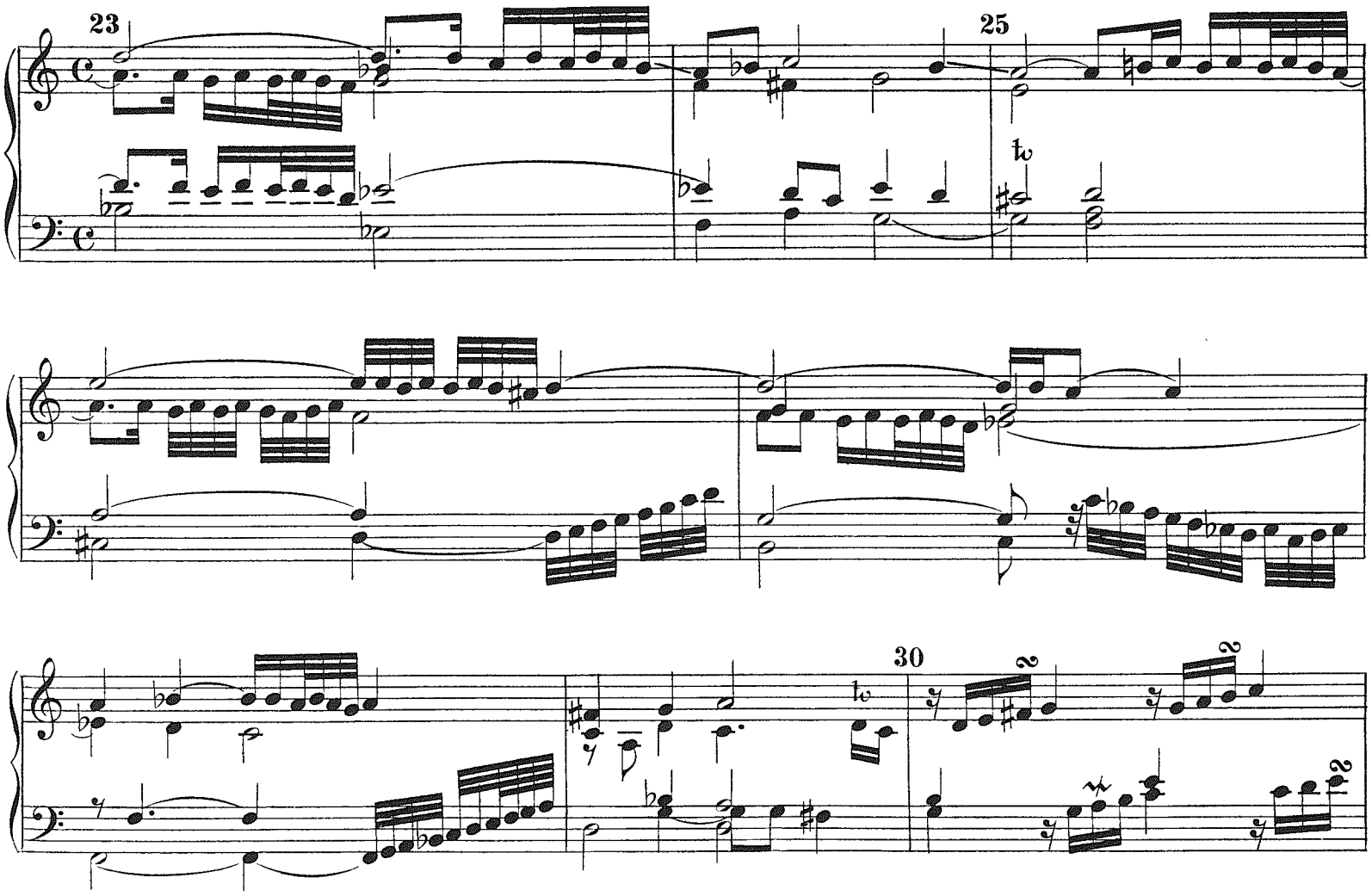
Toccata XIV.

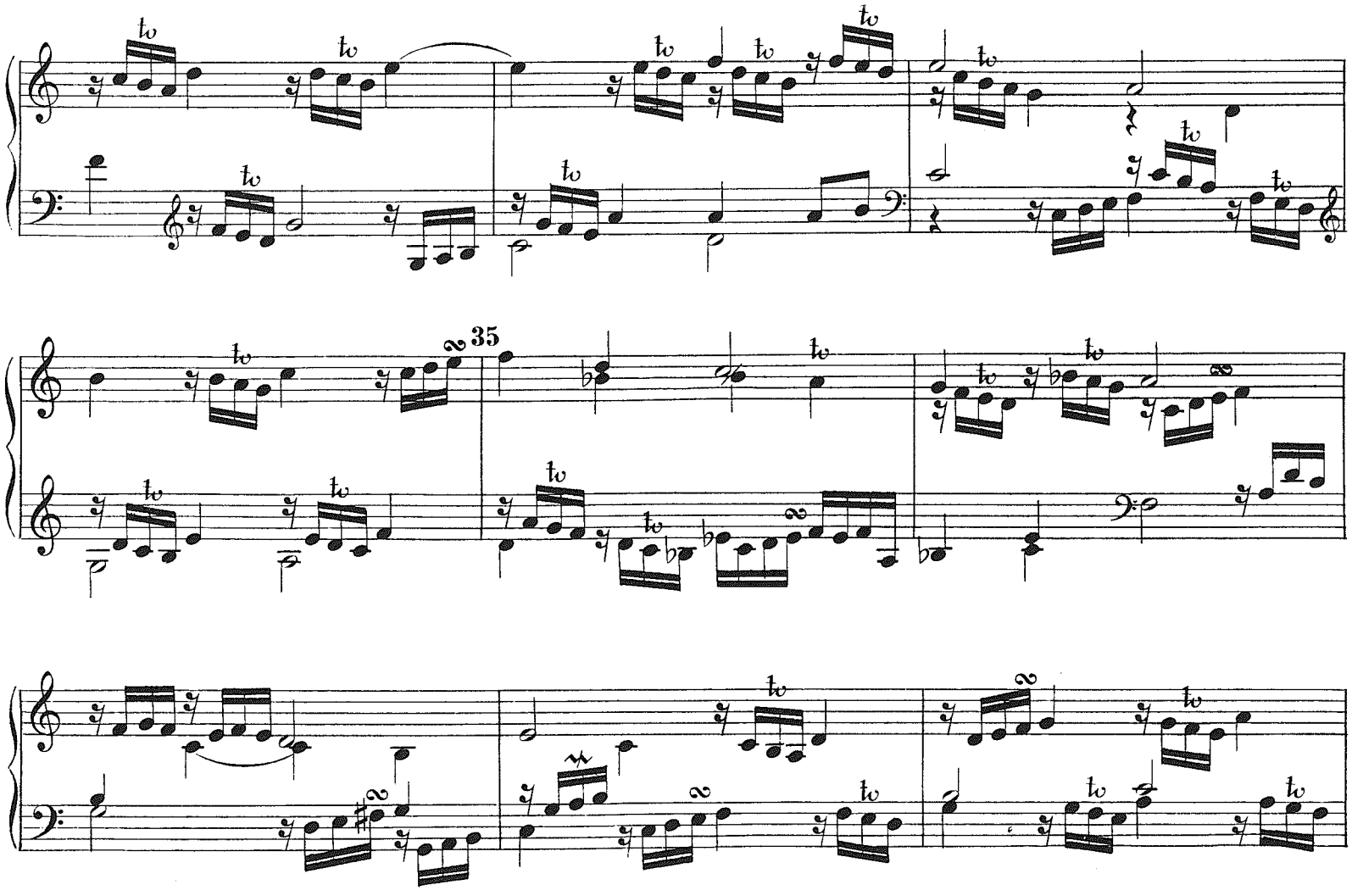
5

9 10

15

20


23
25
30


35

40

45

50

55

Toccata
XV.

25

30

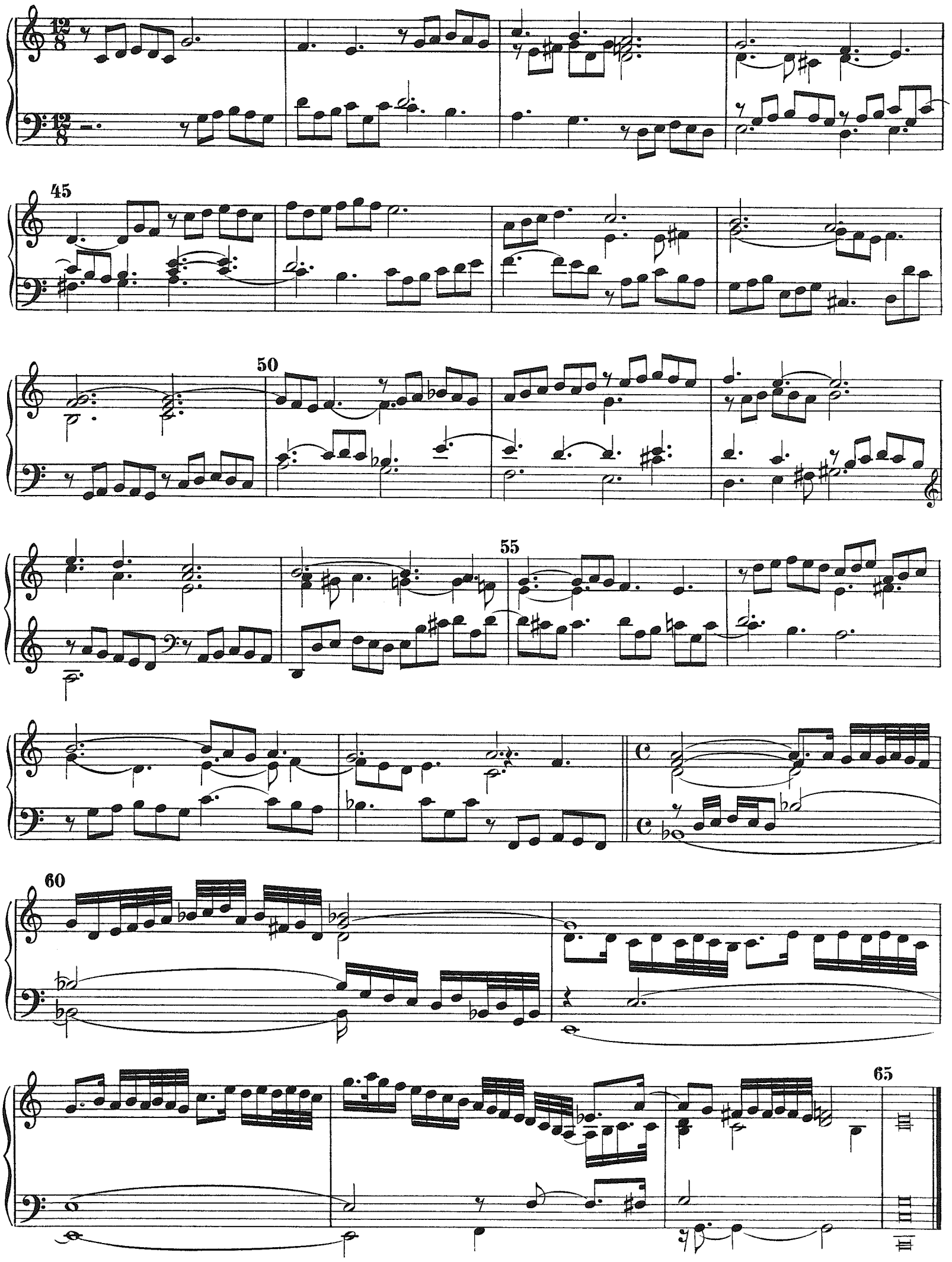
35

40

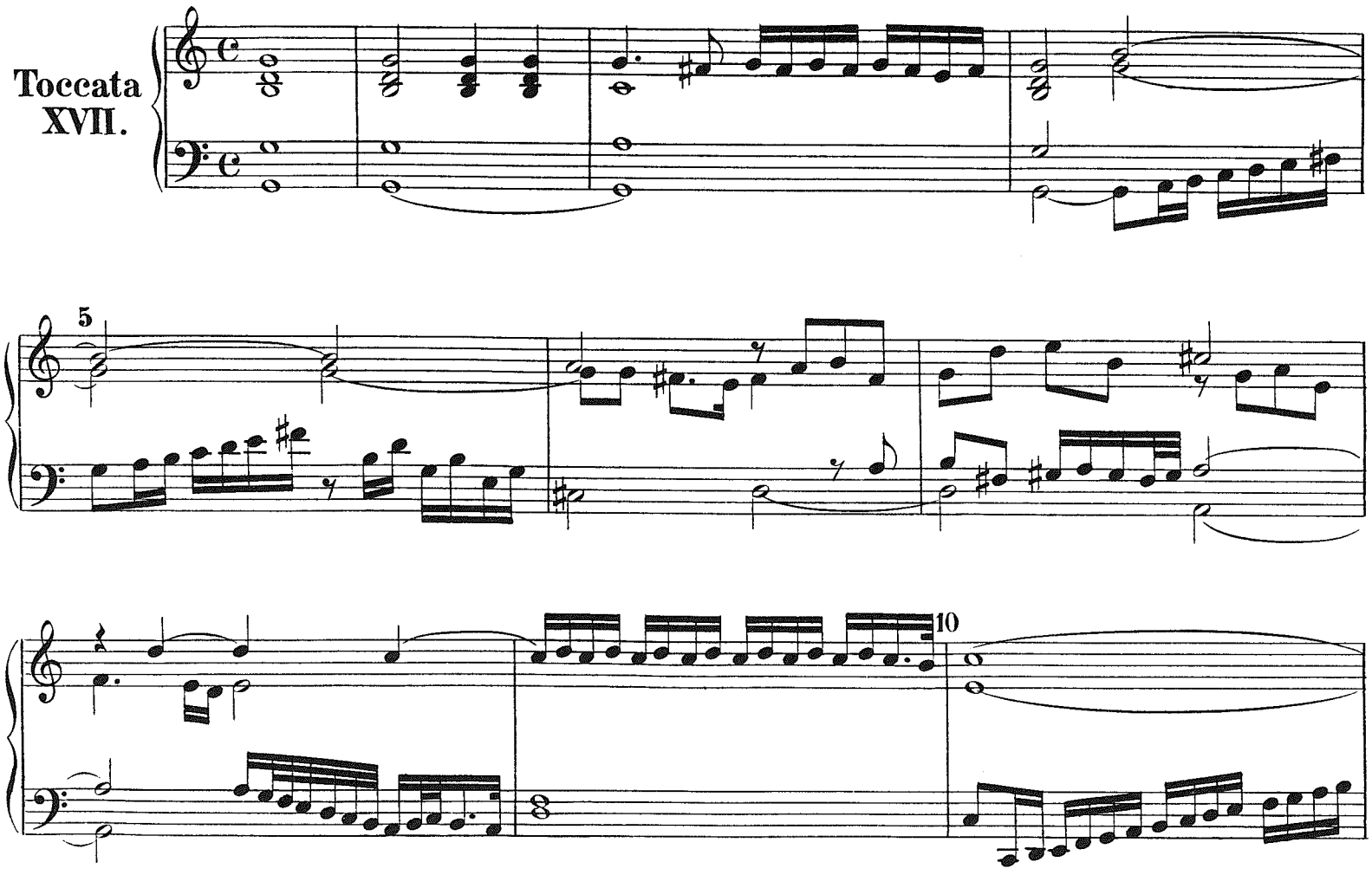
45

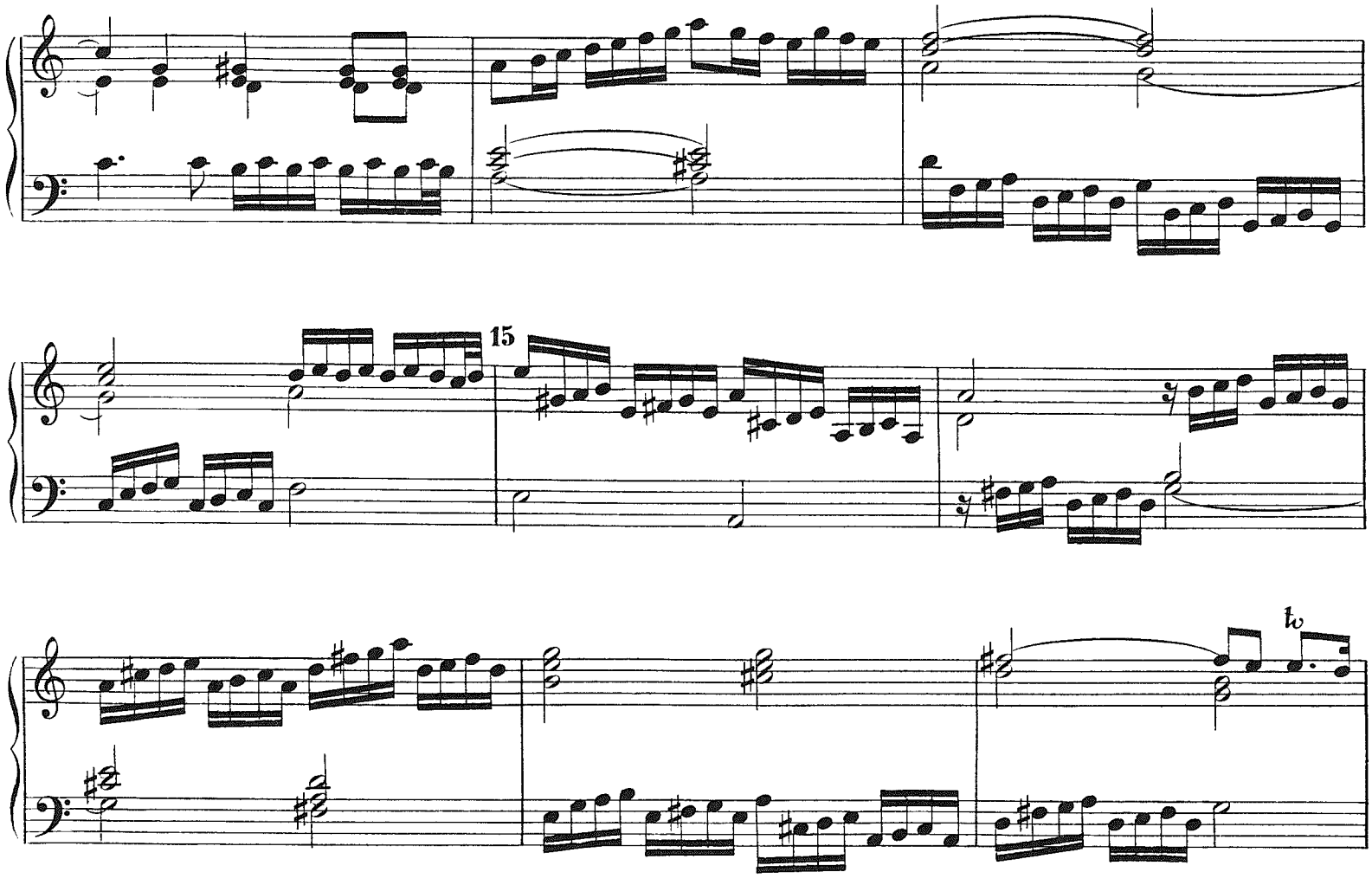
50

Toccata XVI.


45
50
55
60
65

Toccata XVII.





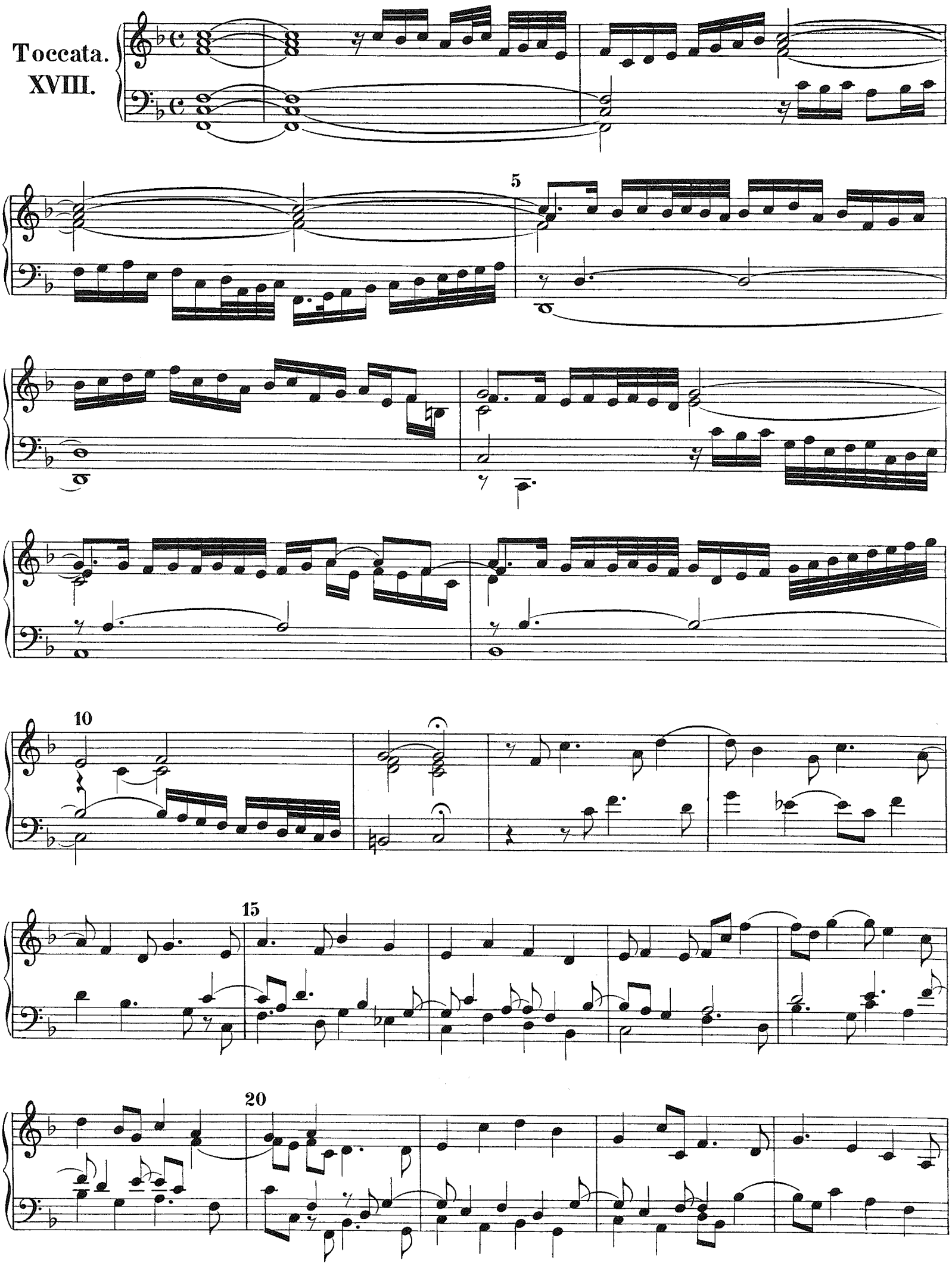
20

25

30

35

Toccata.
XVIII.



25

30

35

40

45

50

55

60

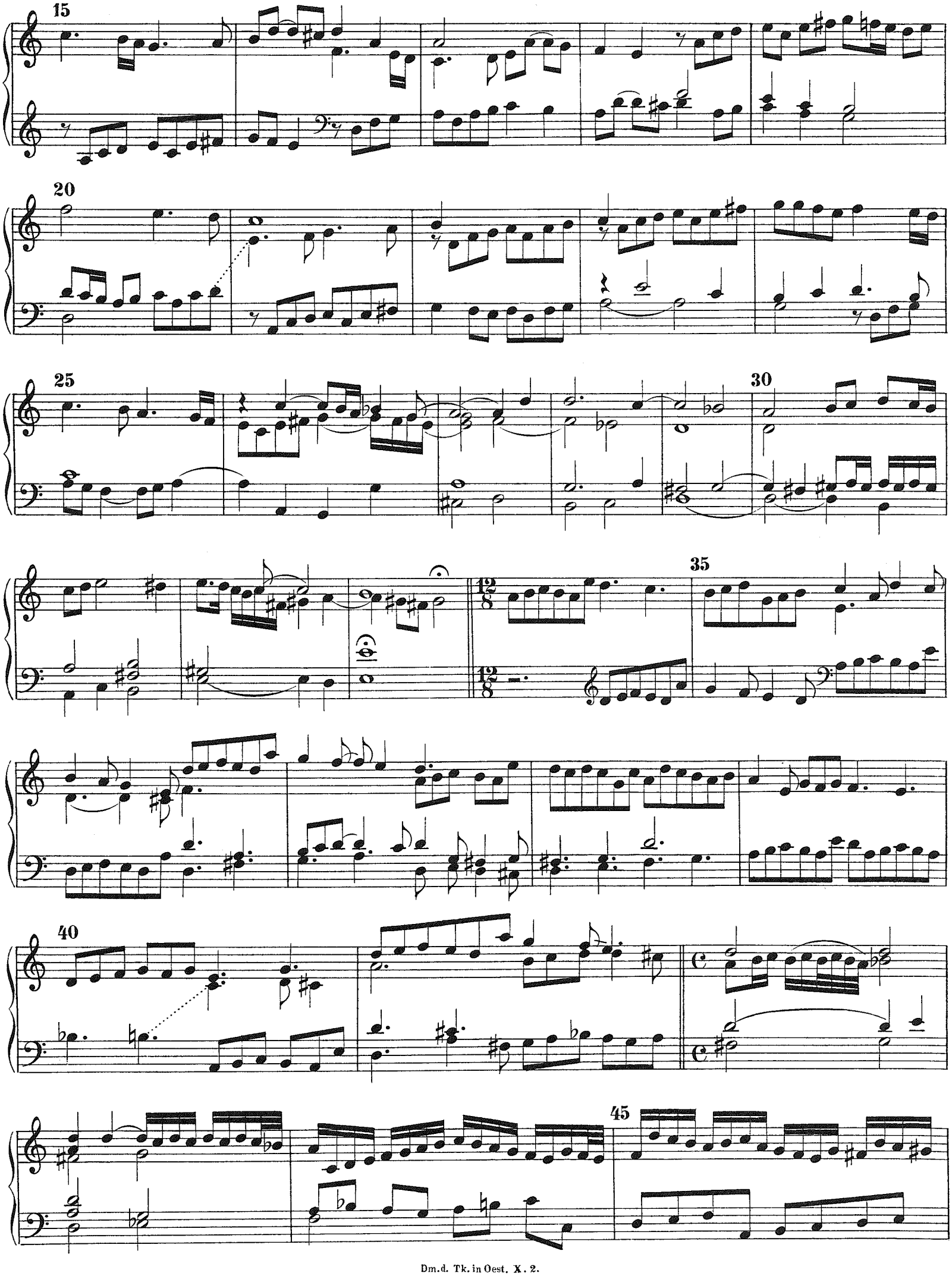
Toccata.
XIX.

tr

5

tr

10


15
20
25
30
35
40
45
12/8

50

55

60

65

70

Toccata.
XX.

5

10

15

20

8

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

Toccata XXI.

5

10

tr

15

tr

20

25

30

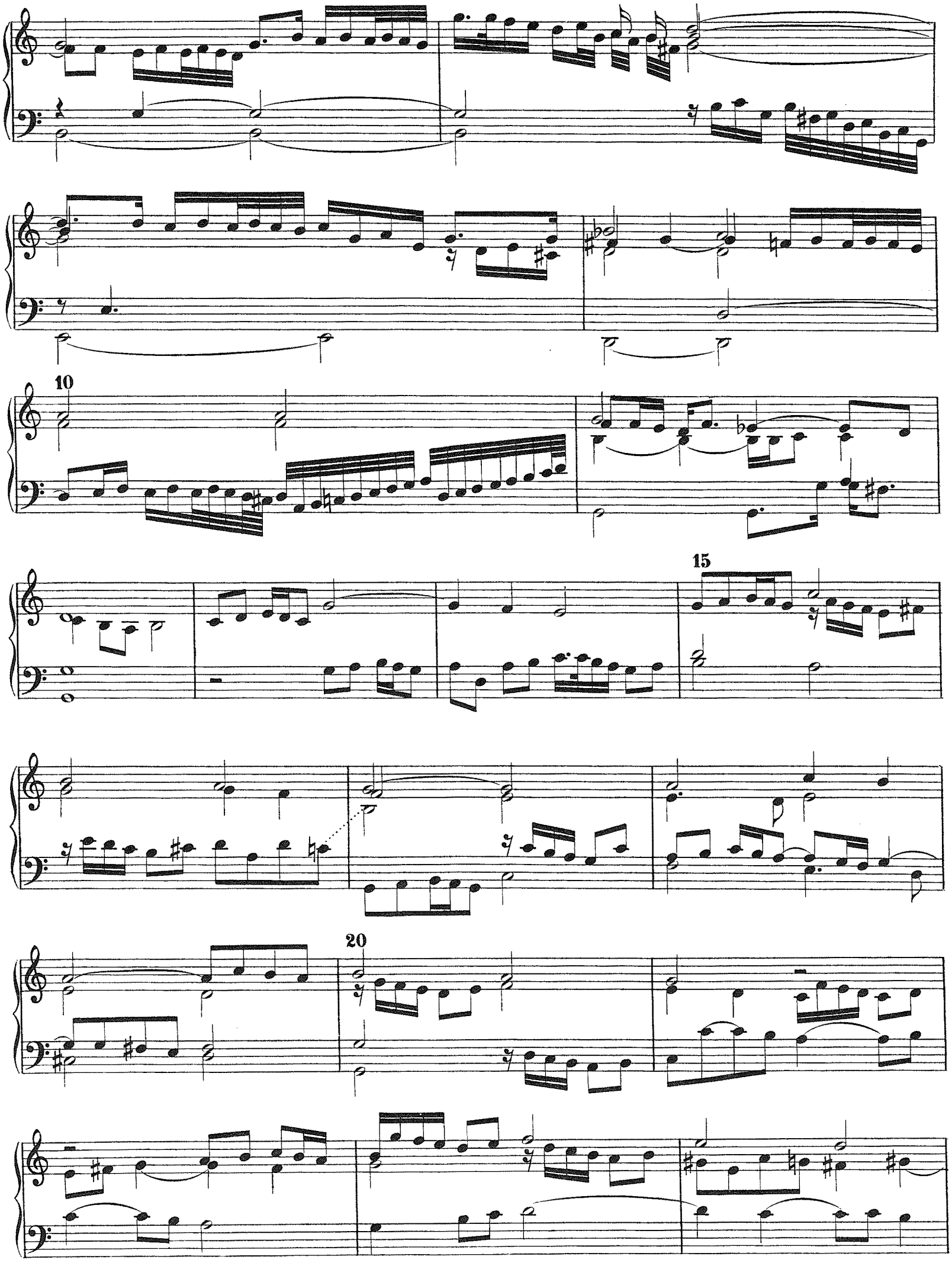
35

40

45

Toccata XXII.

5


10
15
20

30

25

30

35

40

45

50

55

60

65

Toccata XXIII.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

Toccata.
XXIV.

5

10

15

20

25

29

Toccata. XXV.

5

10

15

20

25

30

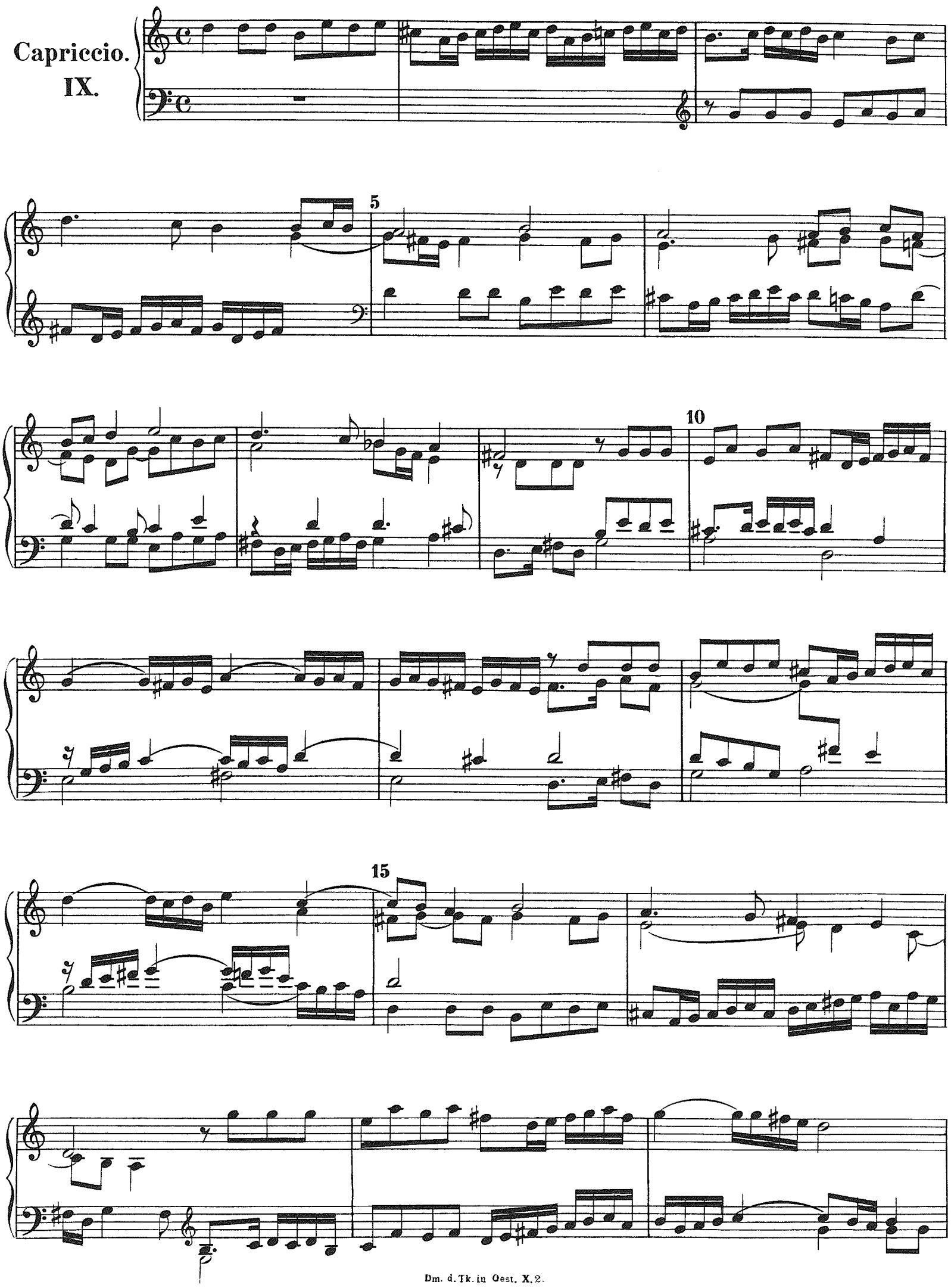
33

35

40

45

Capriccio.
IX.



20

25

30

33

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

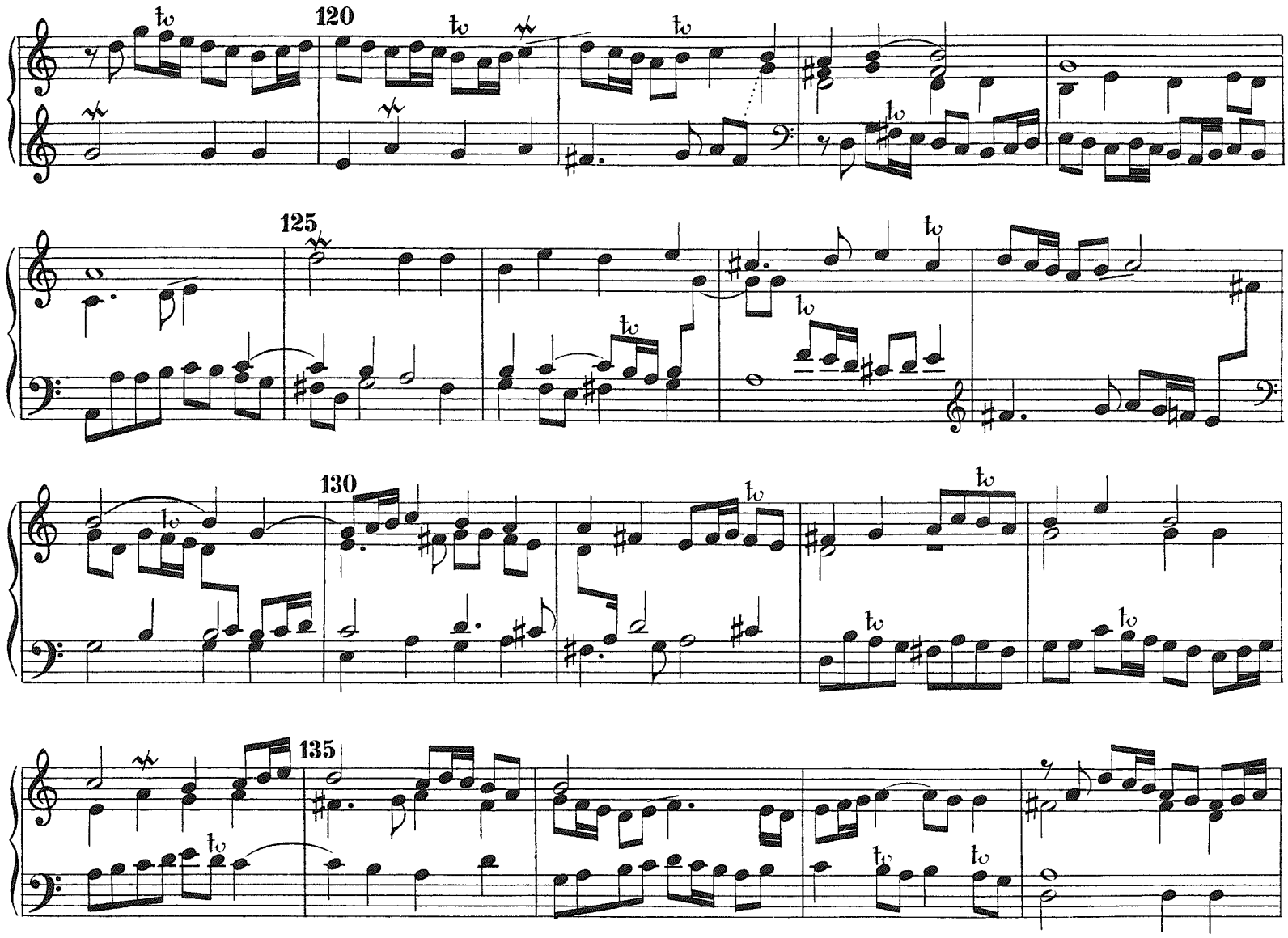
95

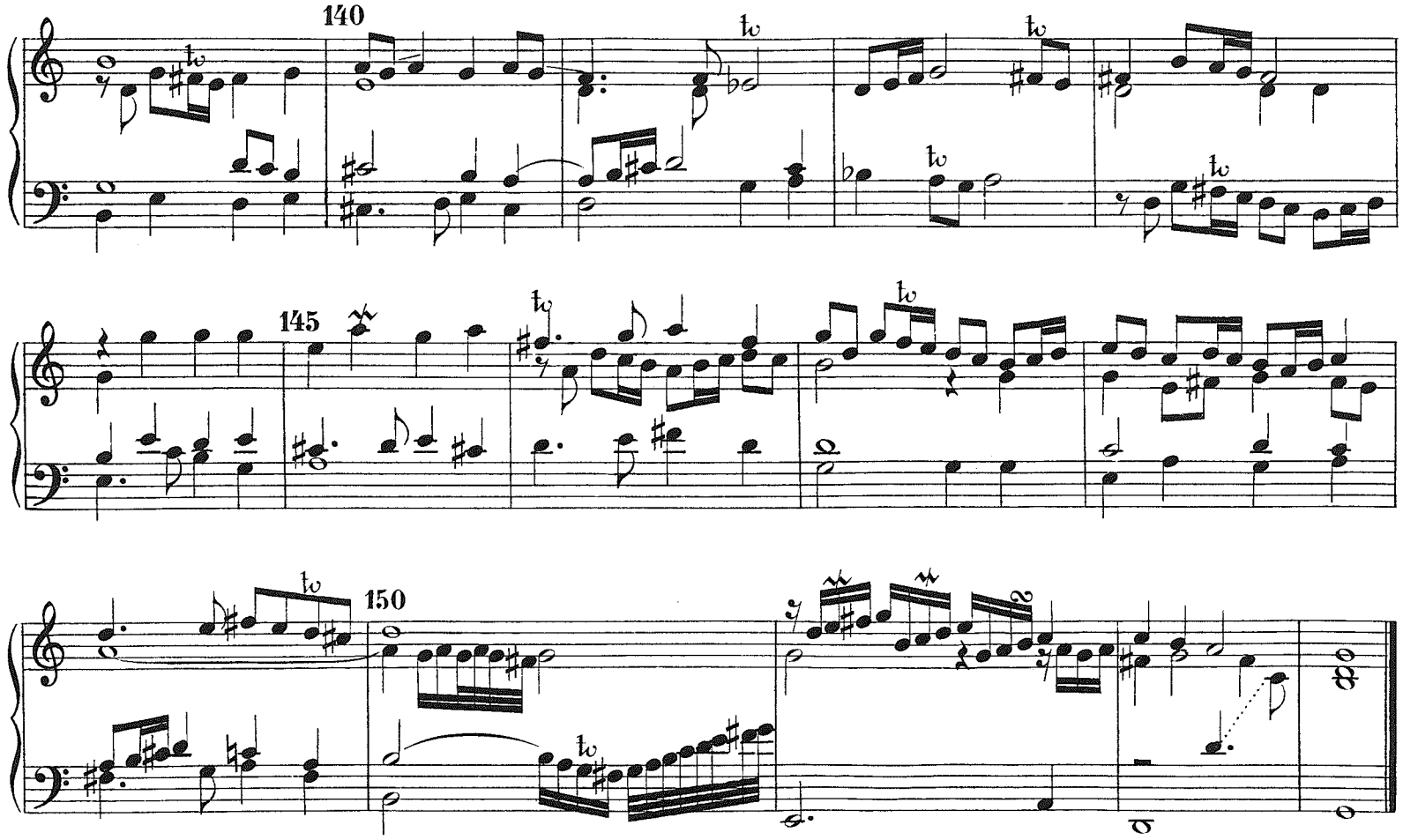
100

105

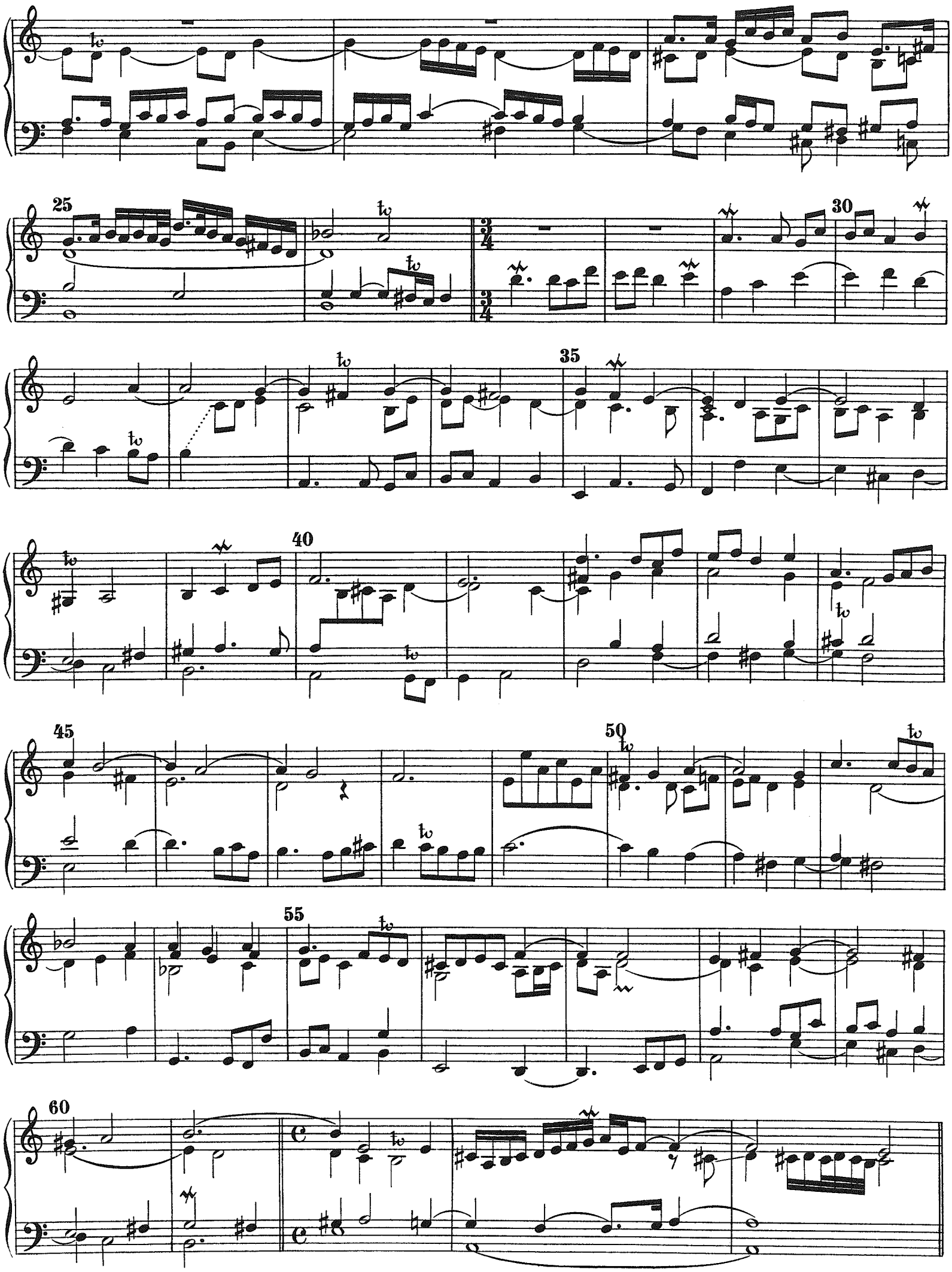
110

115


120
125
130
135


140
145
150

Capriccio.
X.


25
30
35
40
45
50
55
60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

Capriccio. XI.

5

10

15

20

25

30

35

Capriccio XII.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

83

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

Capriccio.
XIII.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

Capriccio. XIV.

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

99

104

Capriccio.
XV.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

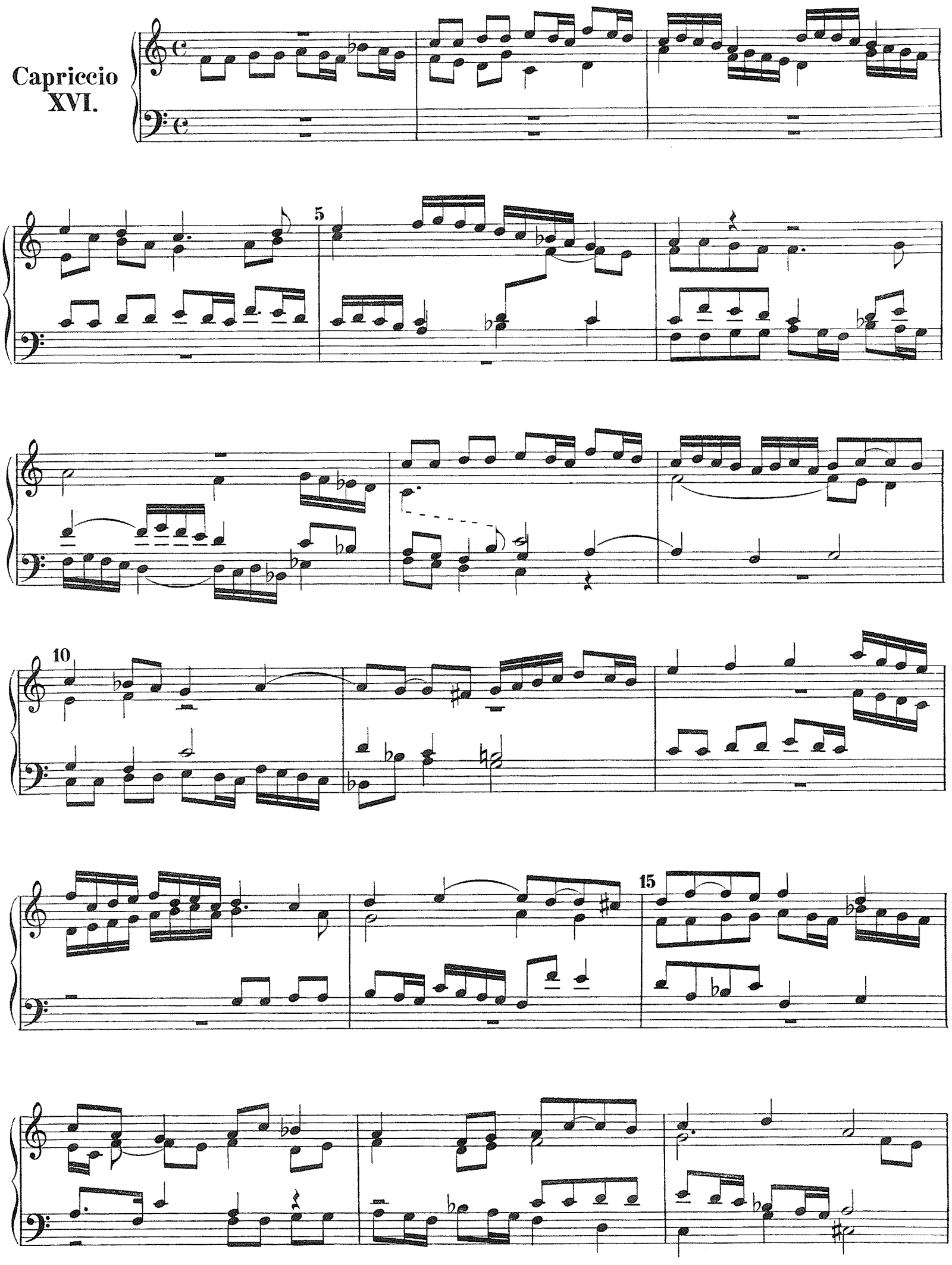
50

55

60

65

Capriccio XVI.



20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

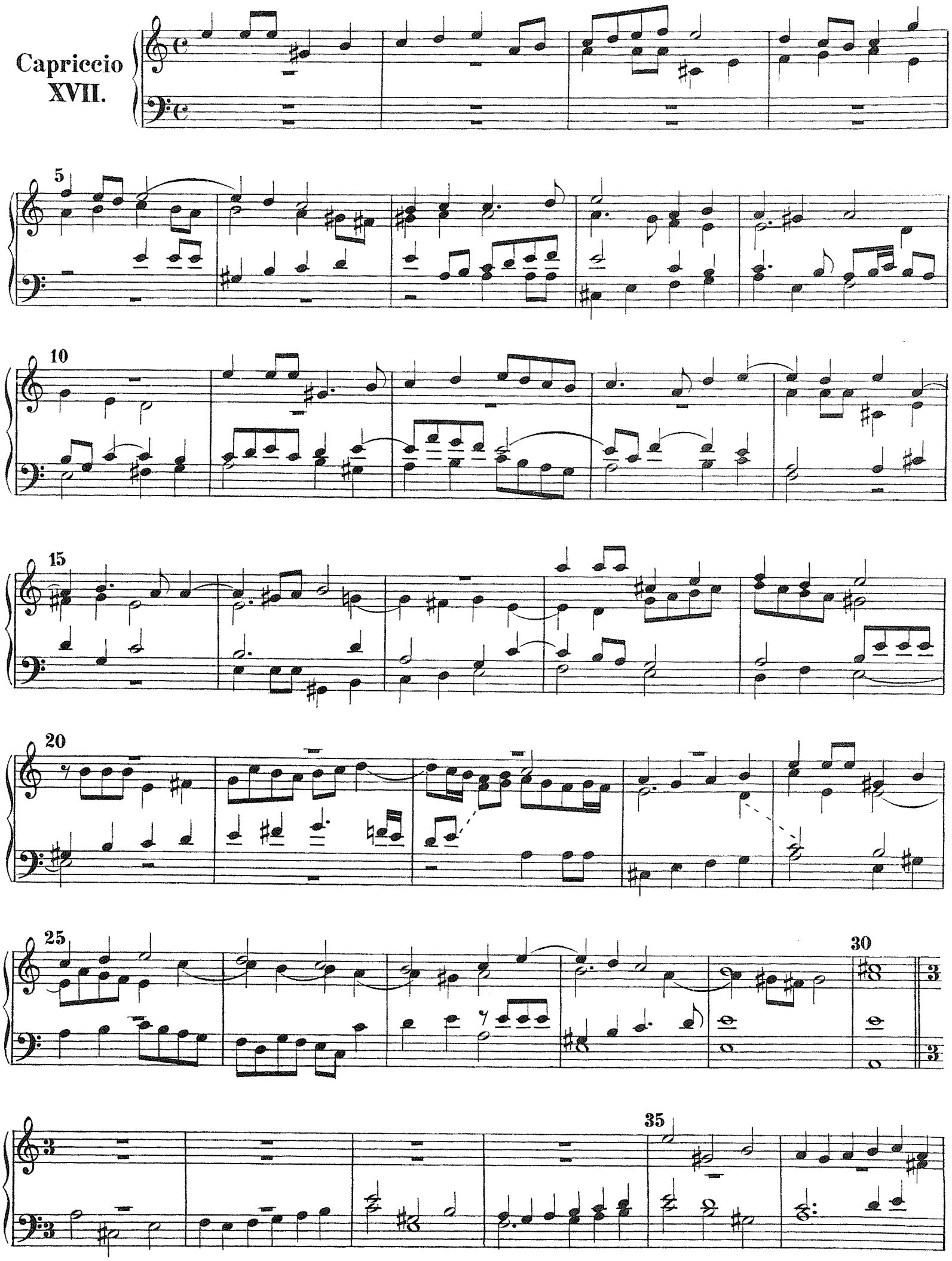
75

80

85

90

Capriccio XVII.



40

45

49

50

55

60

65

70

75

80

85

90

Capriccio. XVIII.

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

79

85

90

95

100

Ricercare VII.

60

65

70

75

80

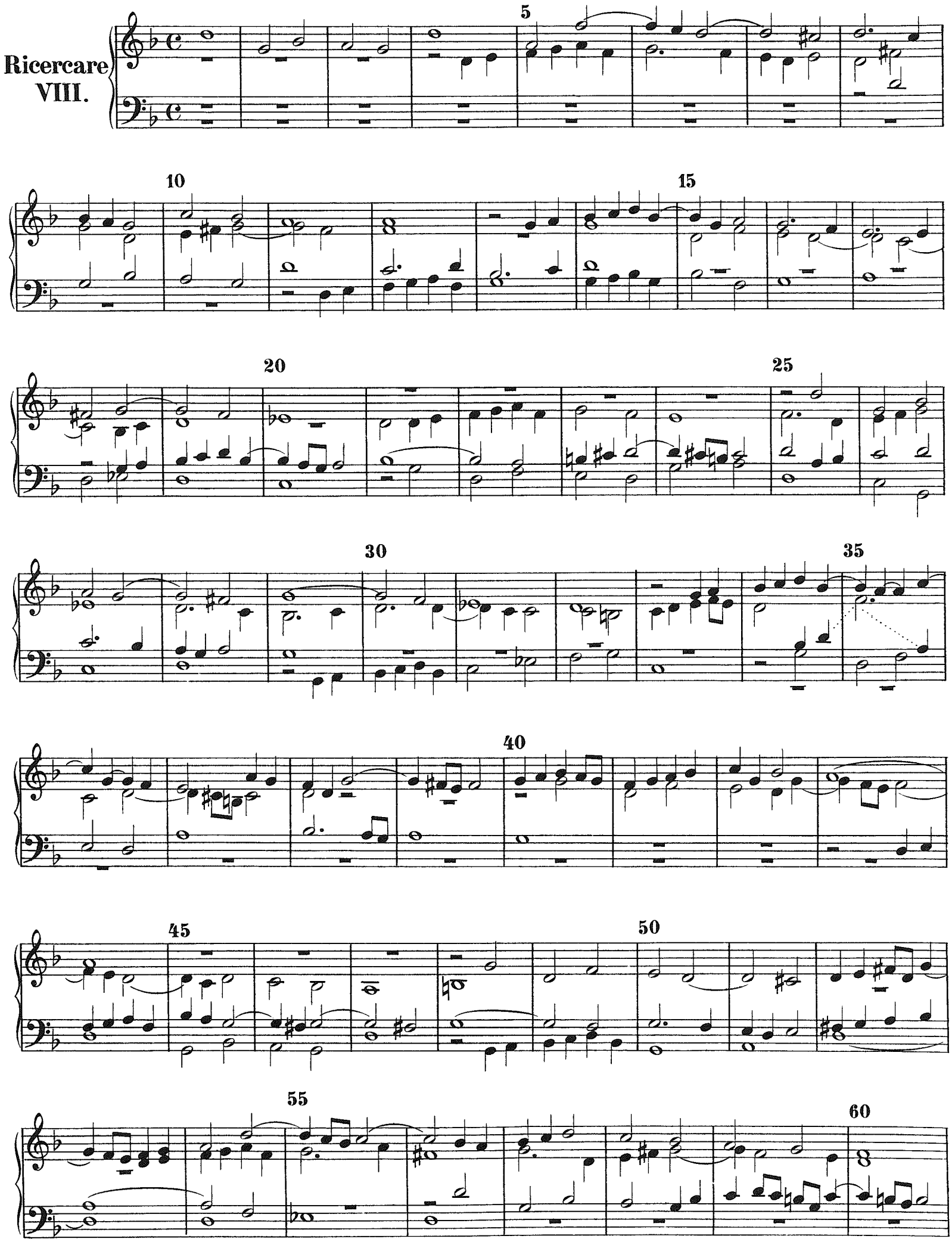
85

90

95

100

Ricercare VIII.



65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

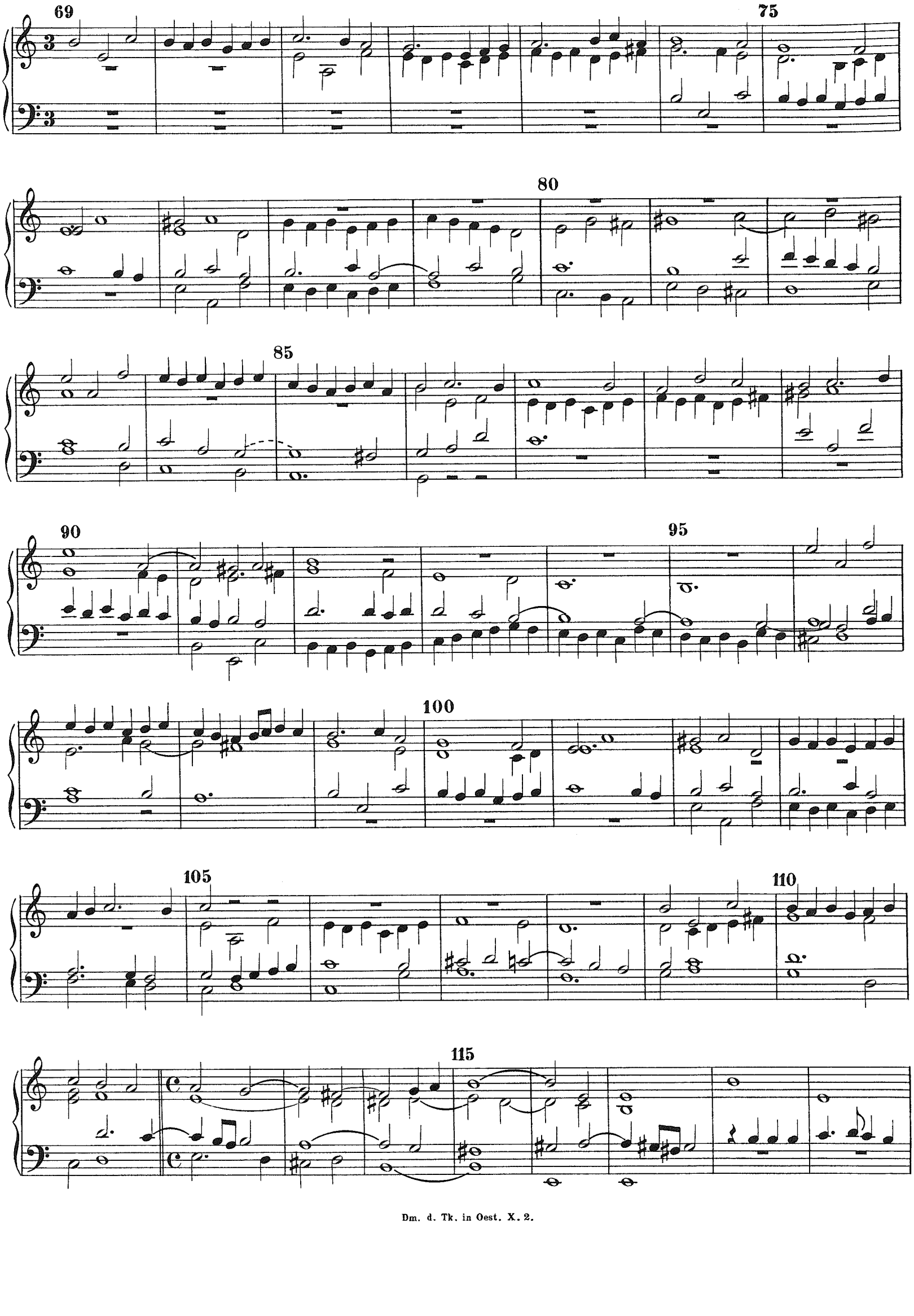
155

160

165

169

Ricercare IX.


69
75
80
85
90
95
100
105
110
115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

90

175

180

185

190

195

Ricercare X.

5

10

15

20

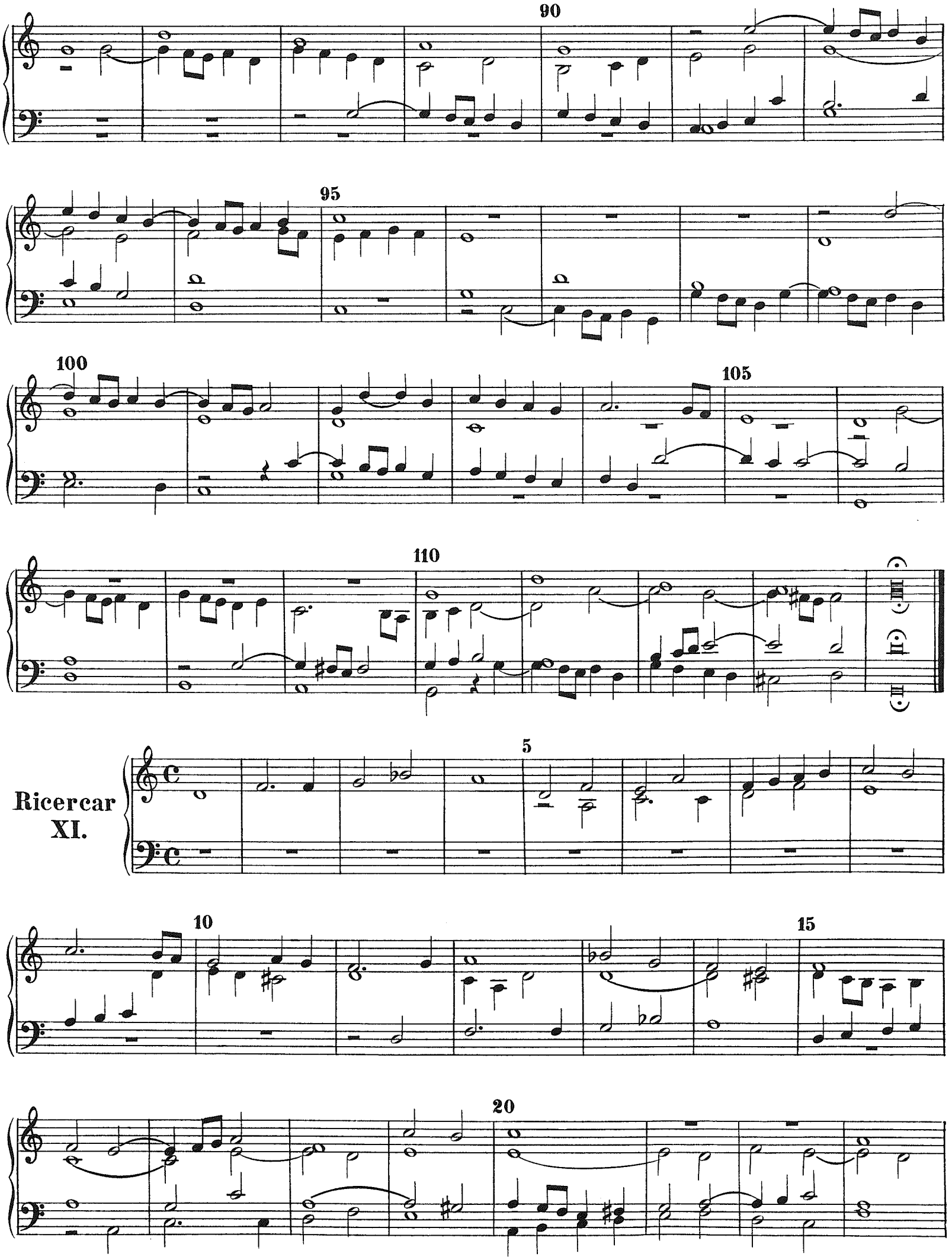
25

30

35

39 45 50 55 60 65

70 75 80 85


90
95
100
105
110
Ricercar
XI.
5
10
15
20

25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75

94

80

85

90

Ricercare XII.

5

10

15

20

25

30

35

40

47

50

55

60

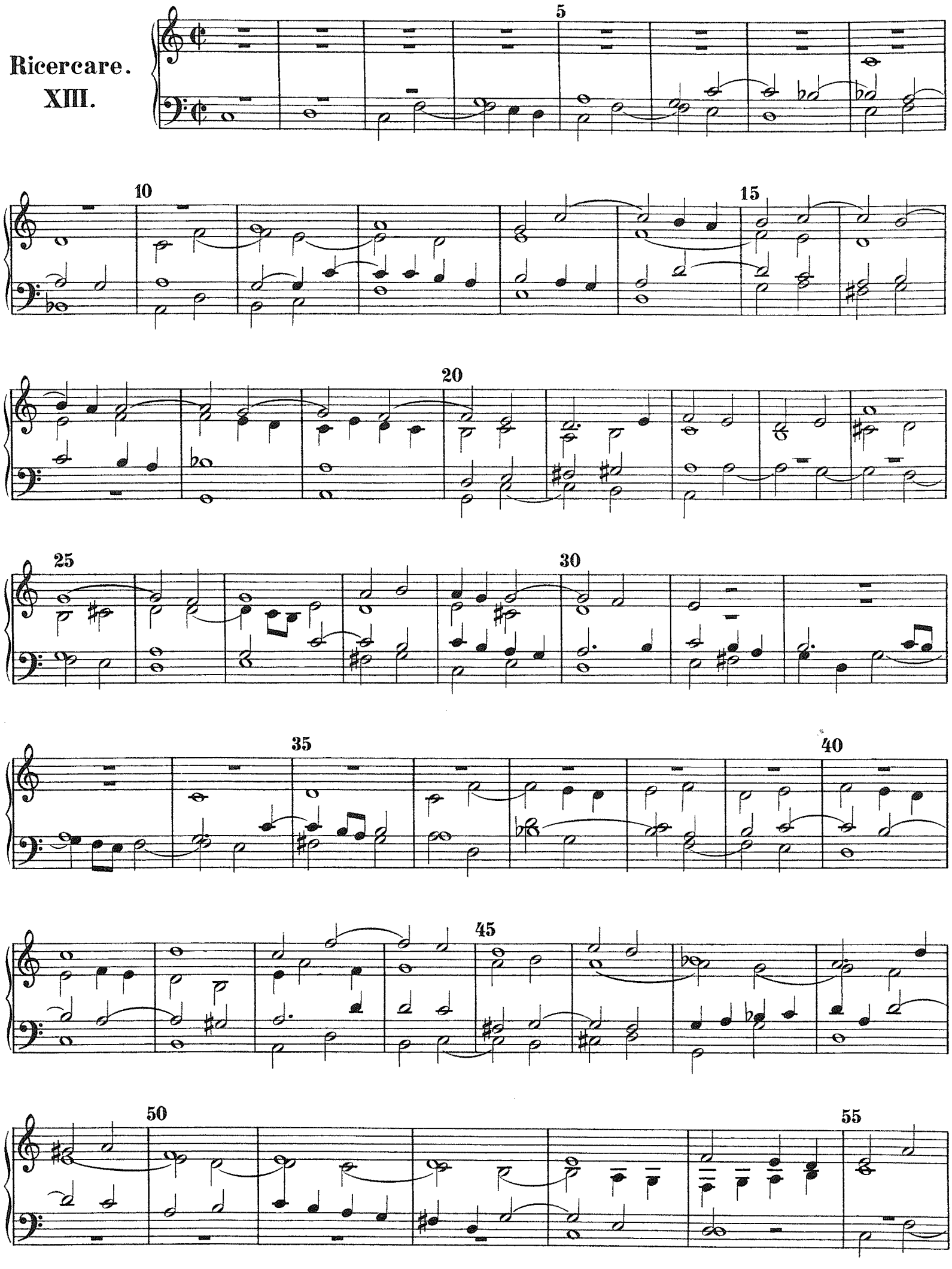
65

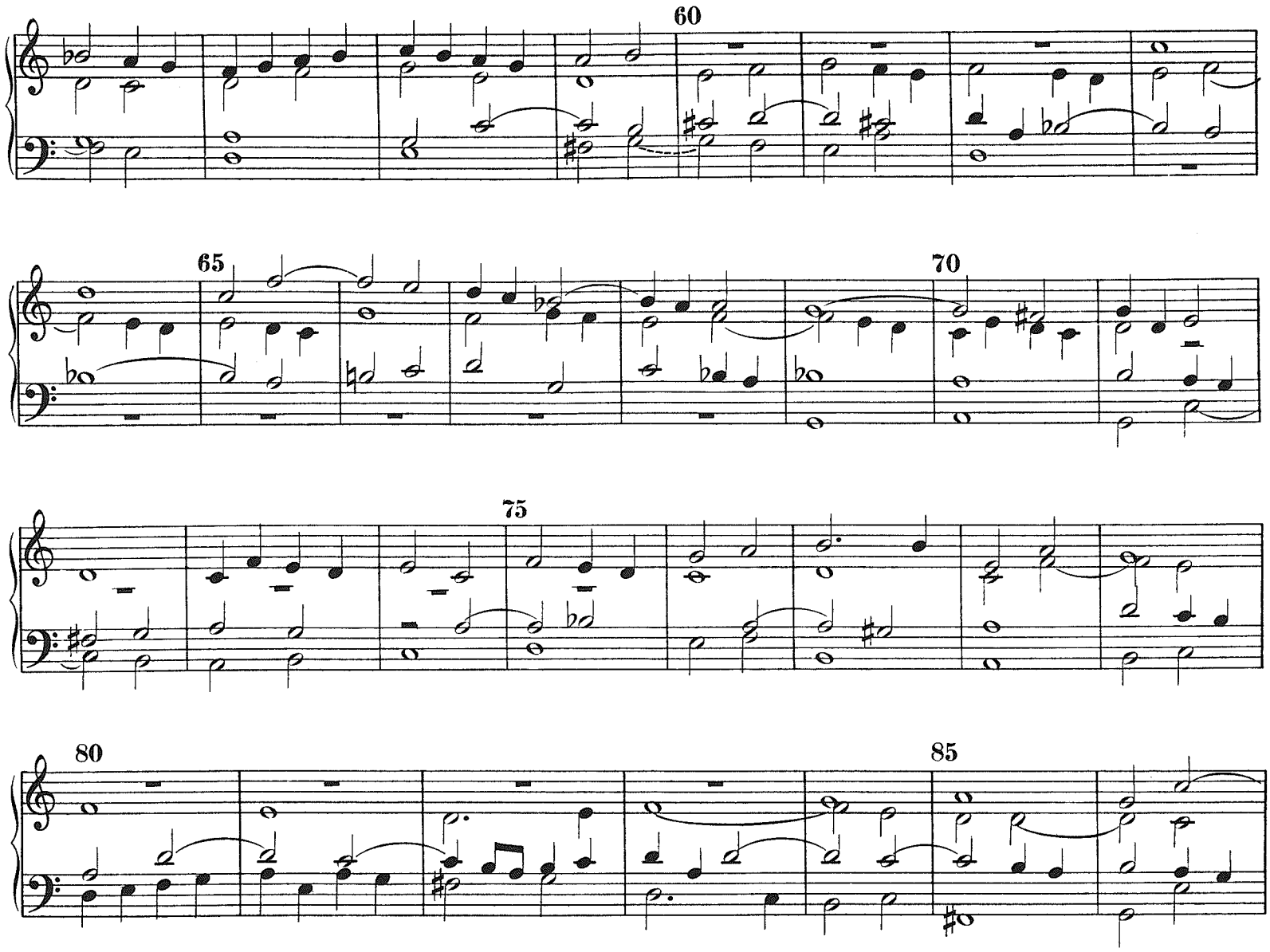
70

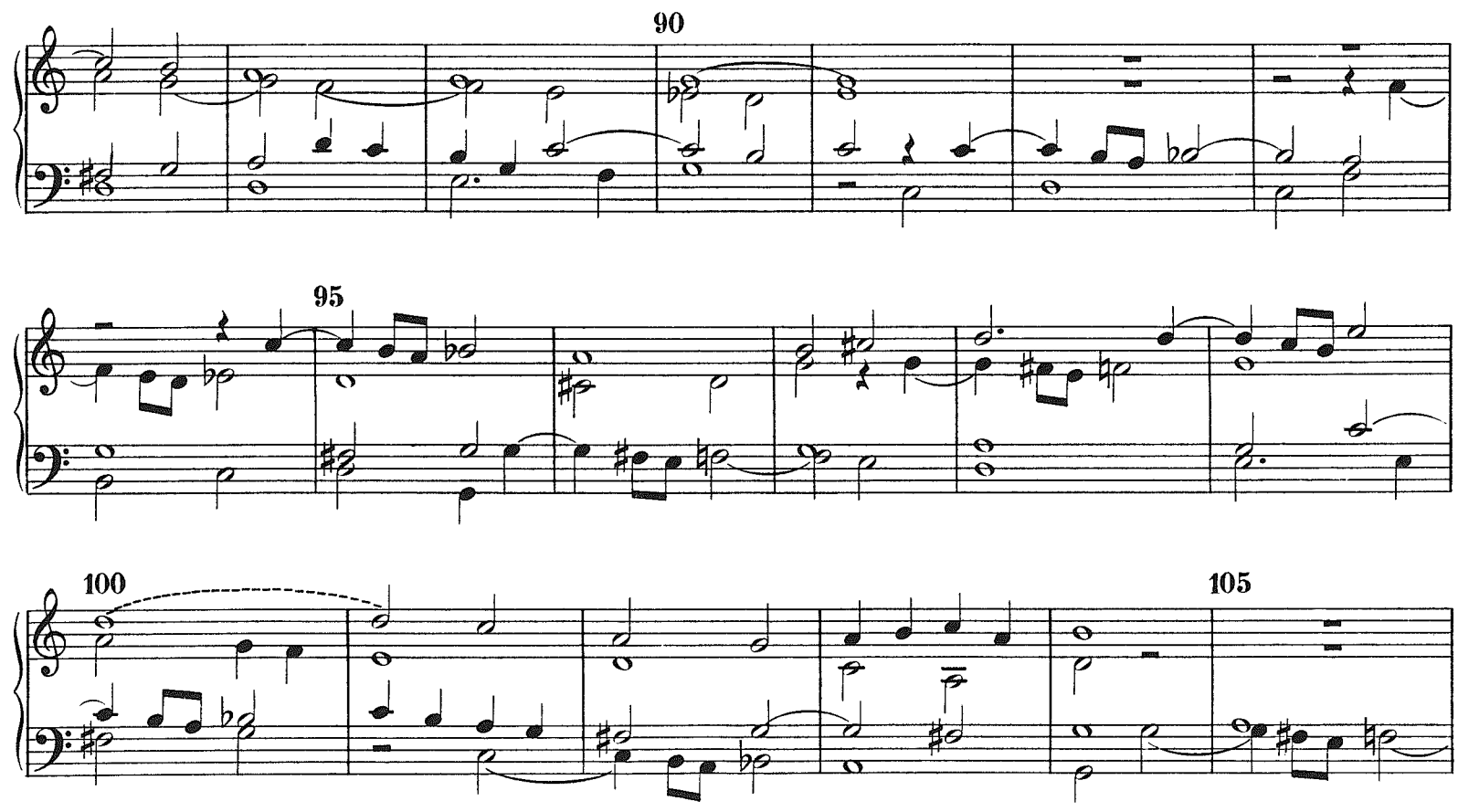
75

80

Ricercare.
XIII.




60
65
70
75
80
85


90
95
100
105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

Ricercare. XIV.

55 60 65 70 75 80 85 90 95

100

105

110

115

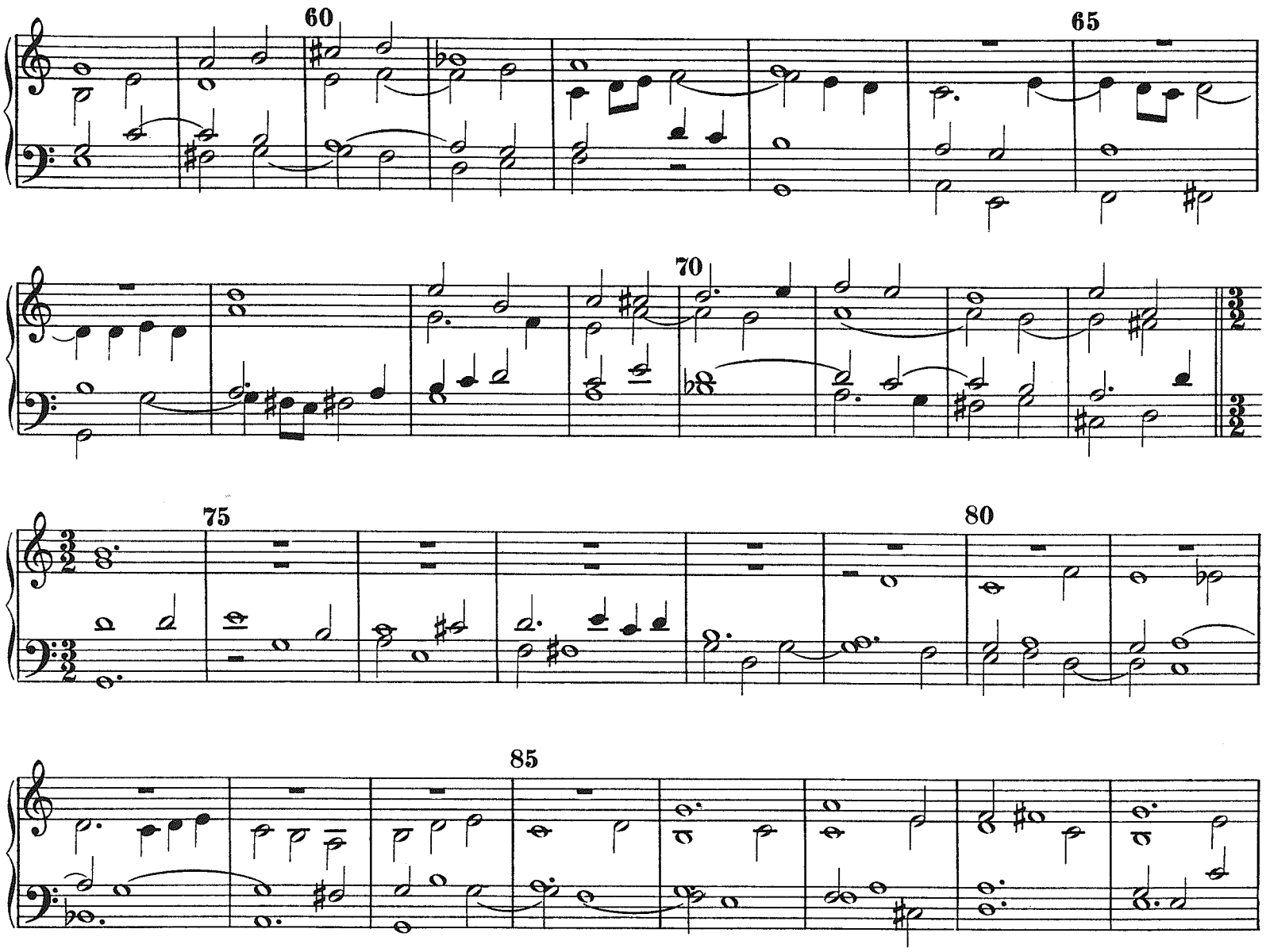
120

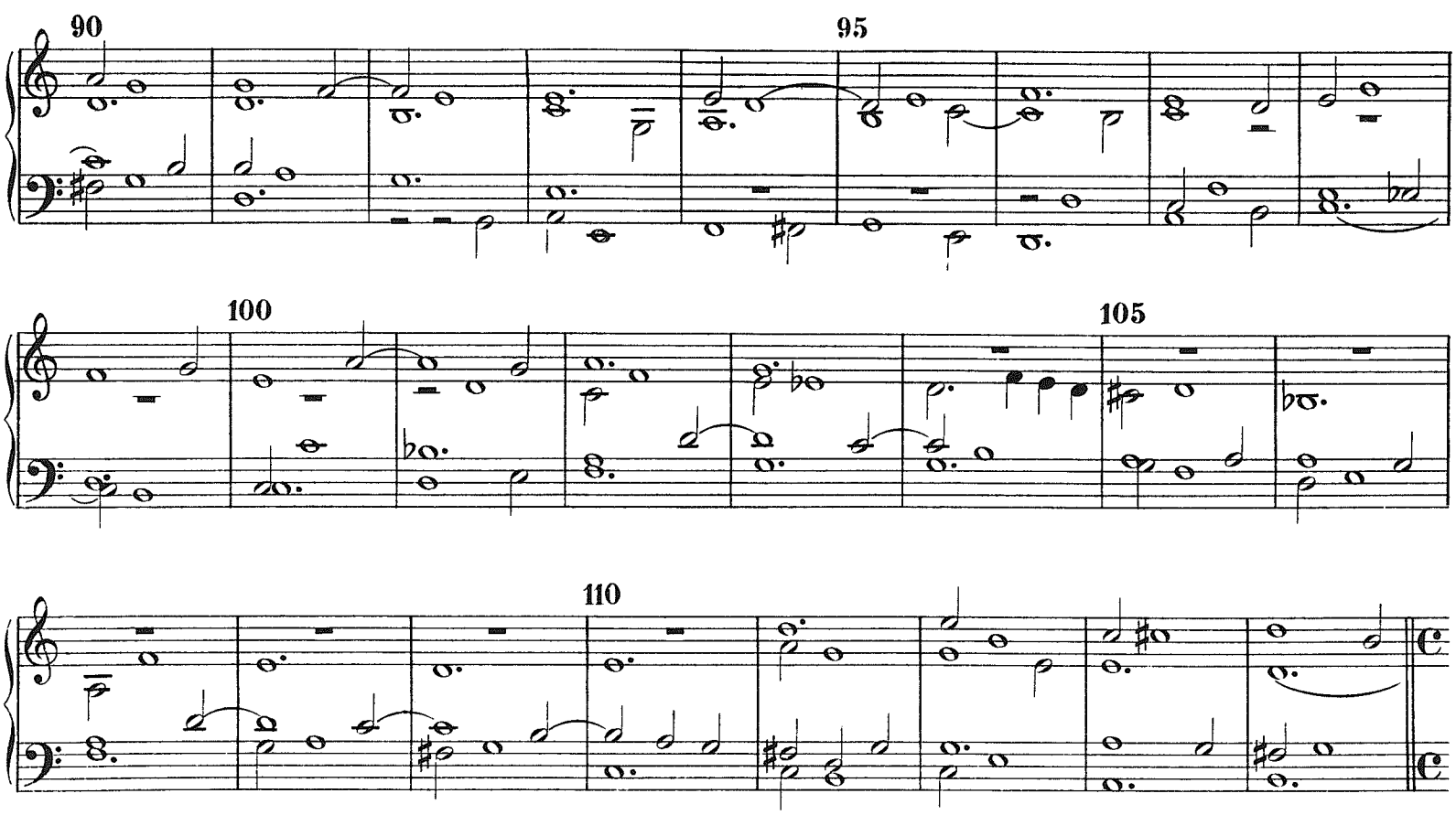
125

130

135

Fantasia. VII.


60
65
70
75
80
85


90
95
100
105
110

115

120

125

130

135

140

145

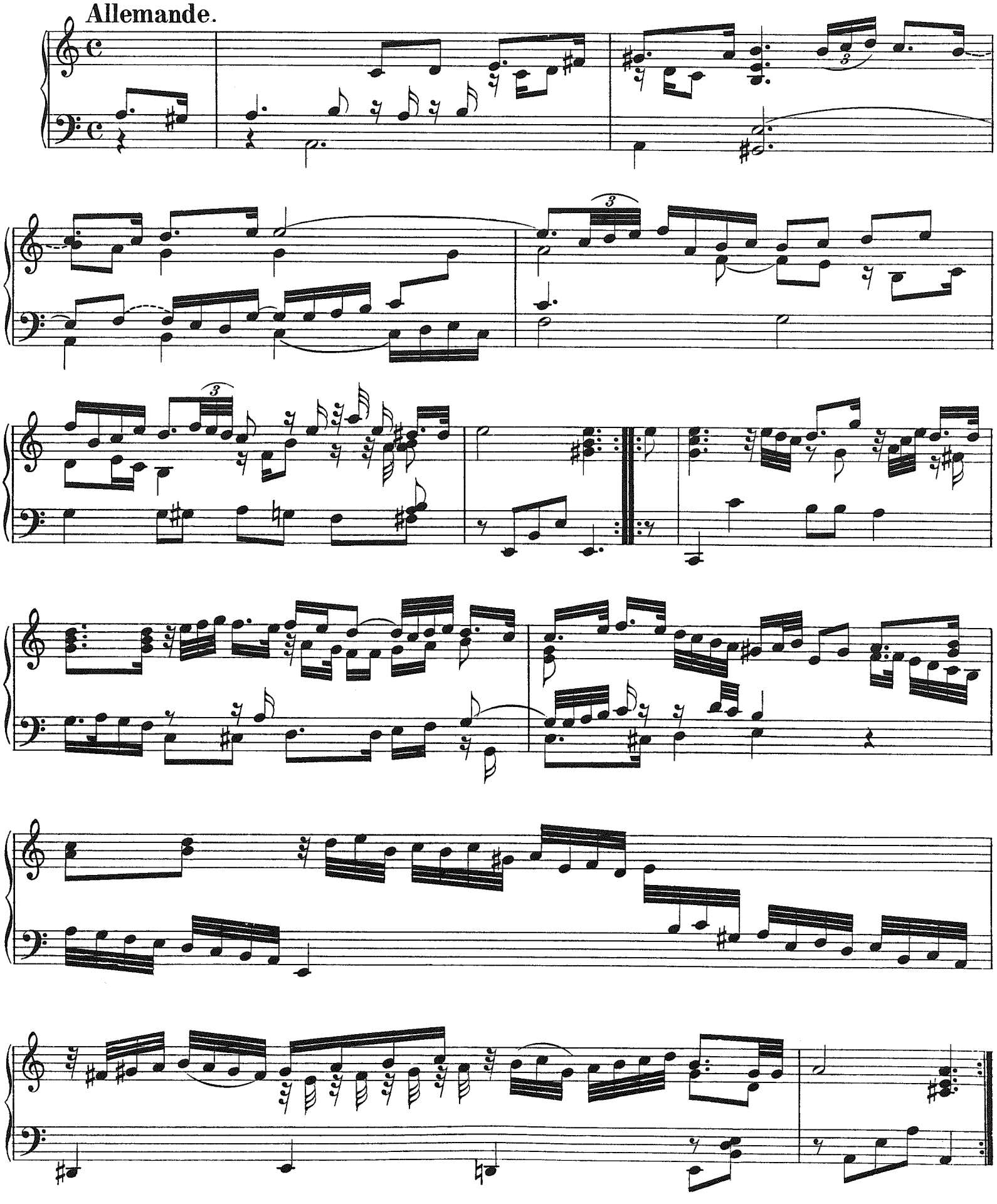
150

155

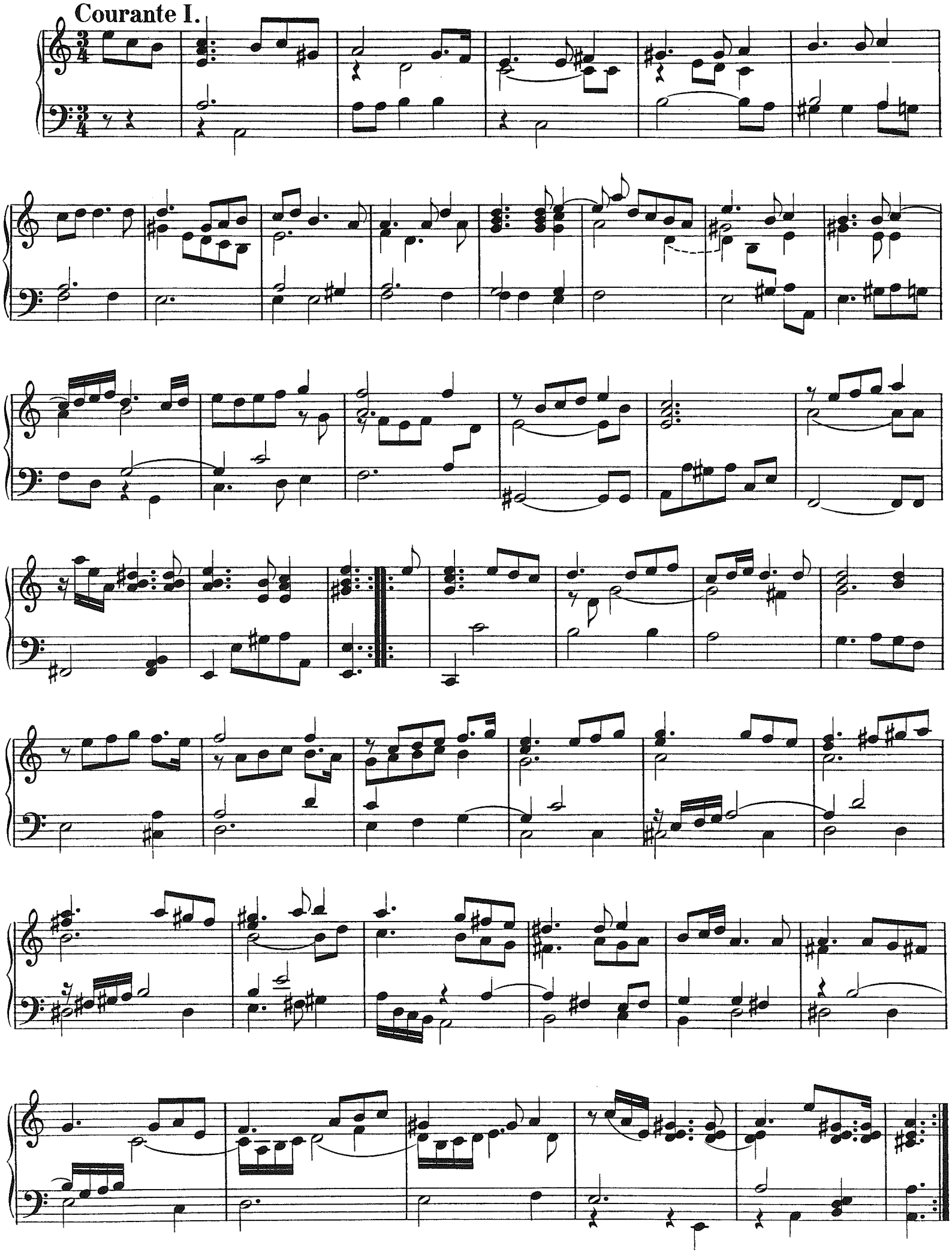
Fantasia. VIII.

Anhang.
Suite XXIX.

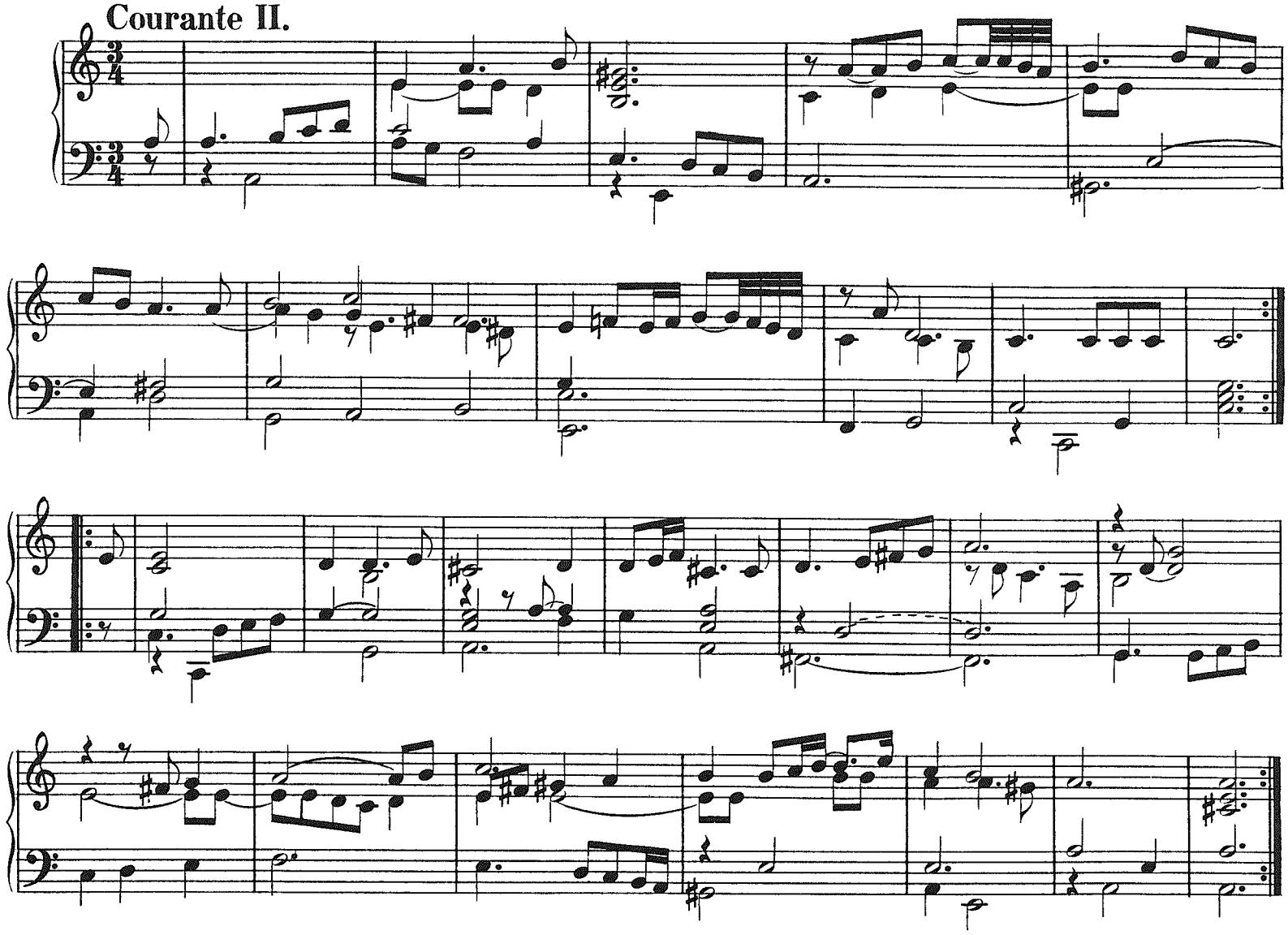
Allemande.



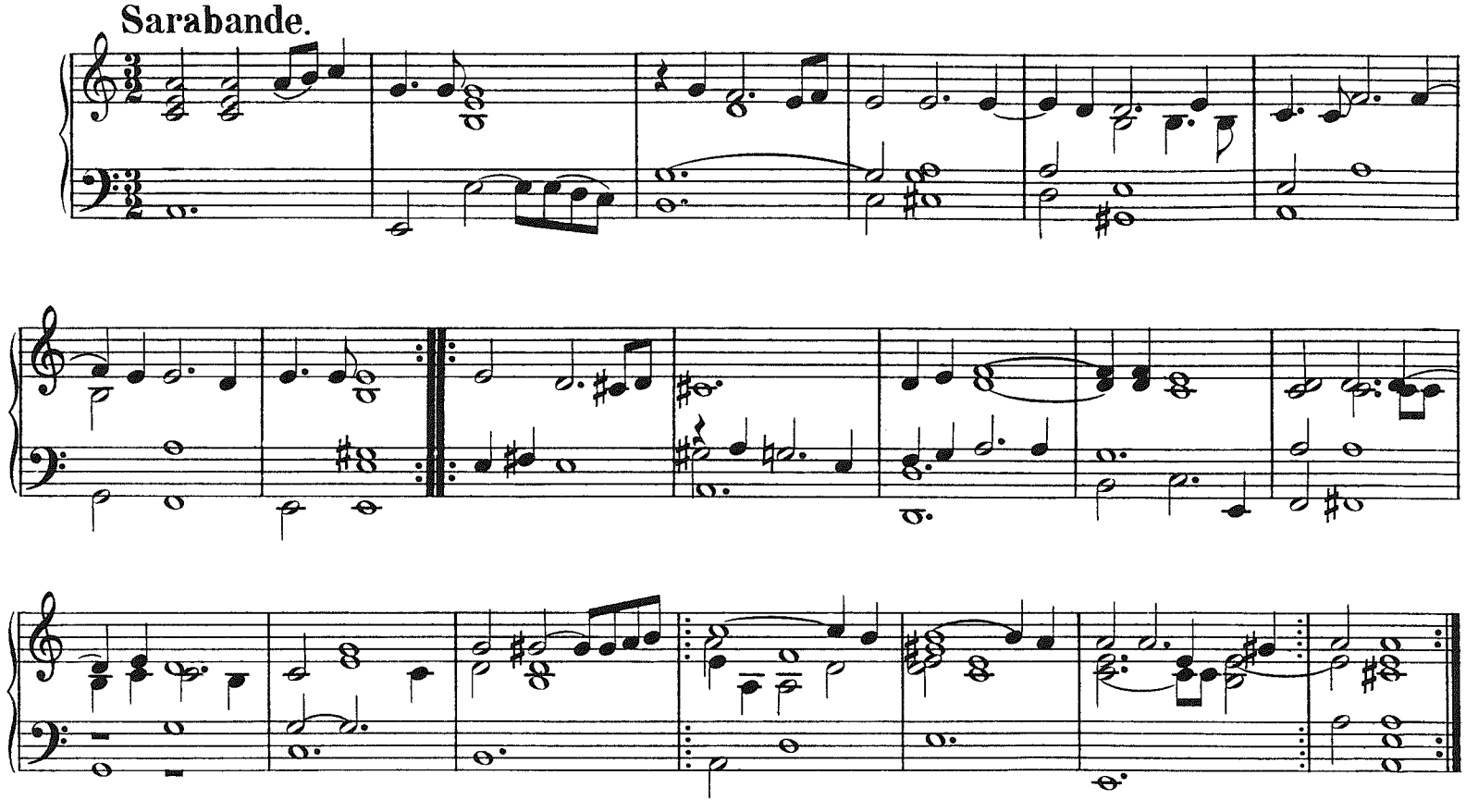
Courante I.



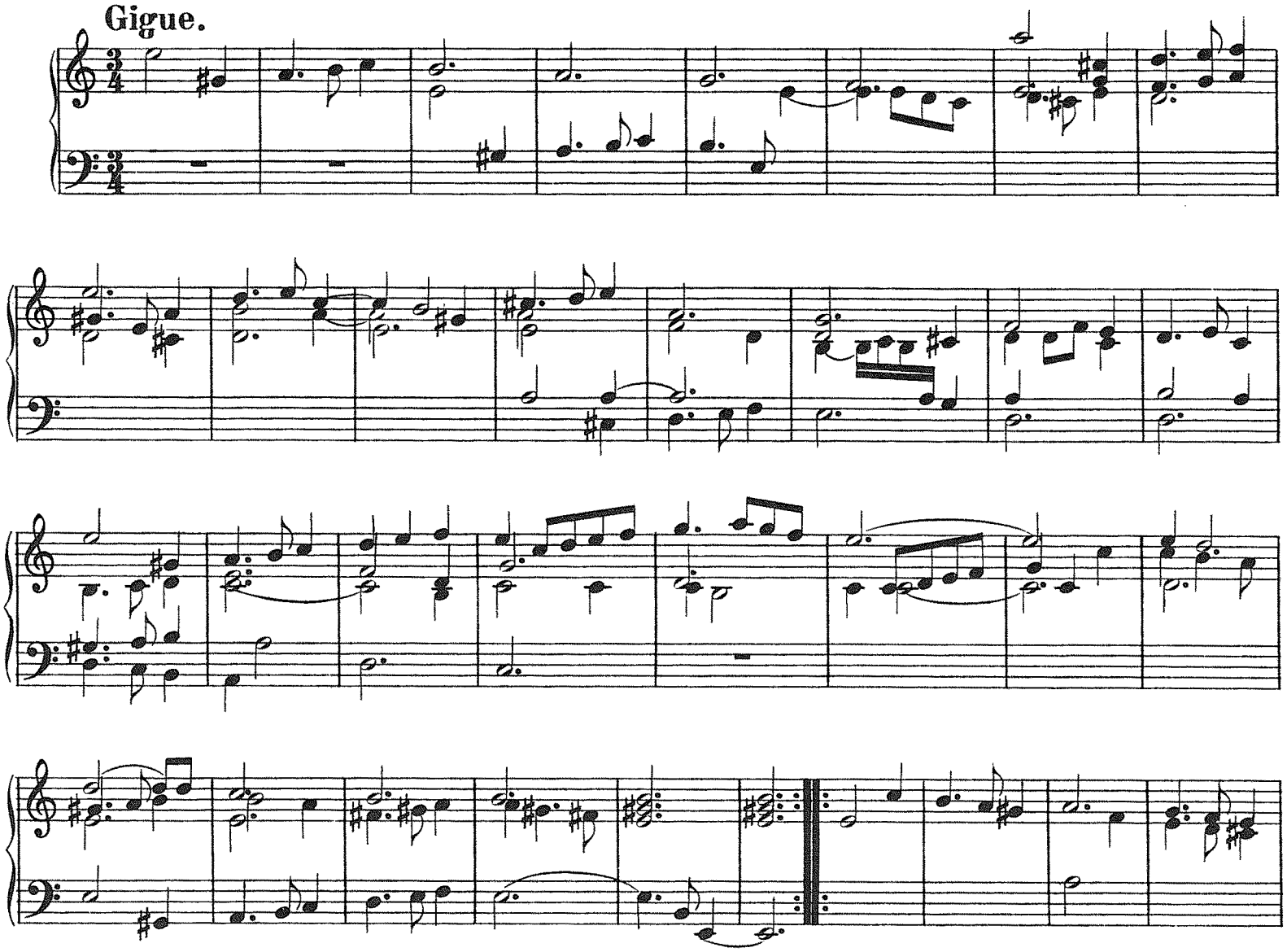
Courante II.

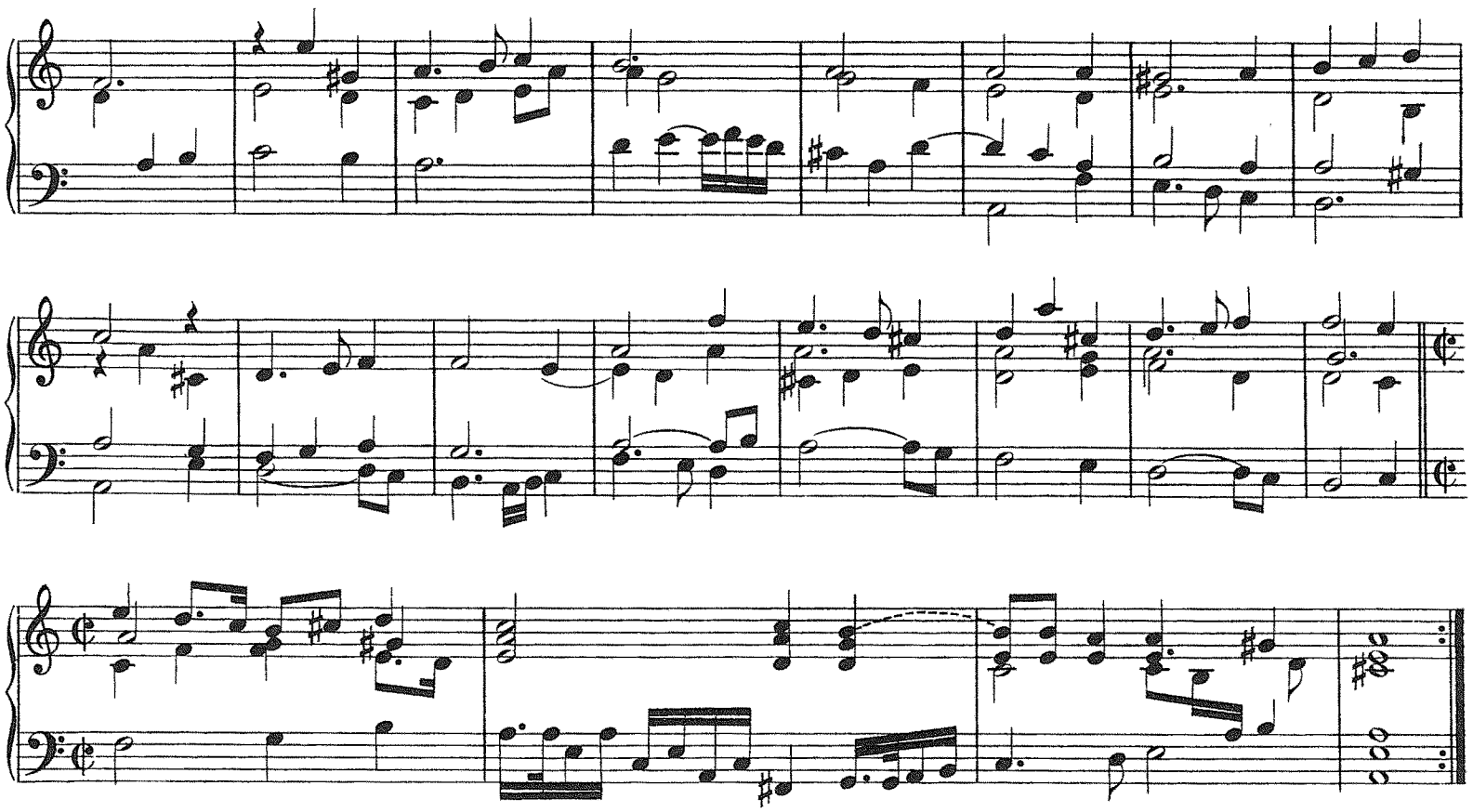


Sarabande.



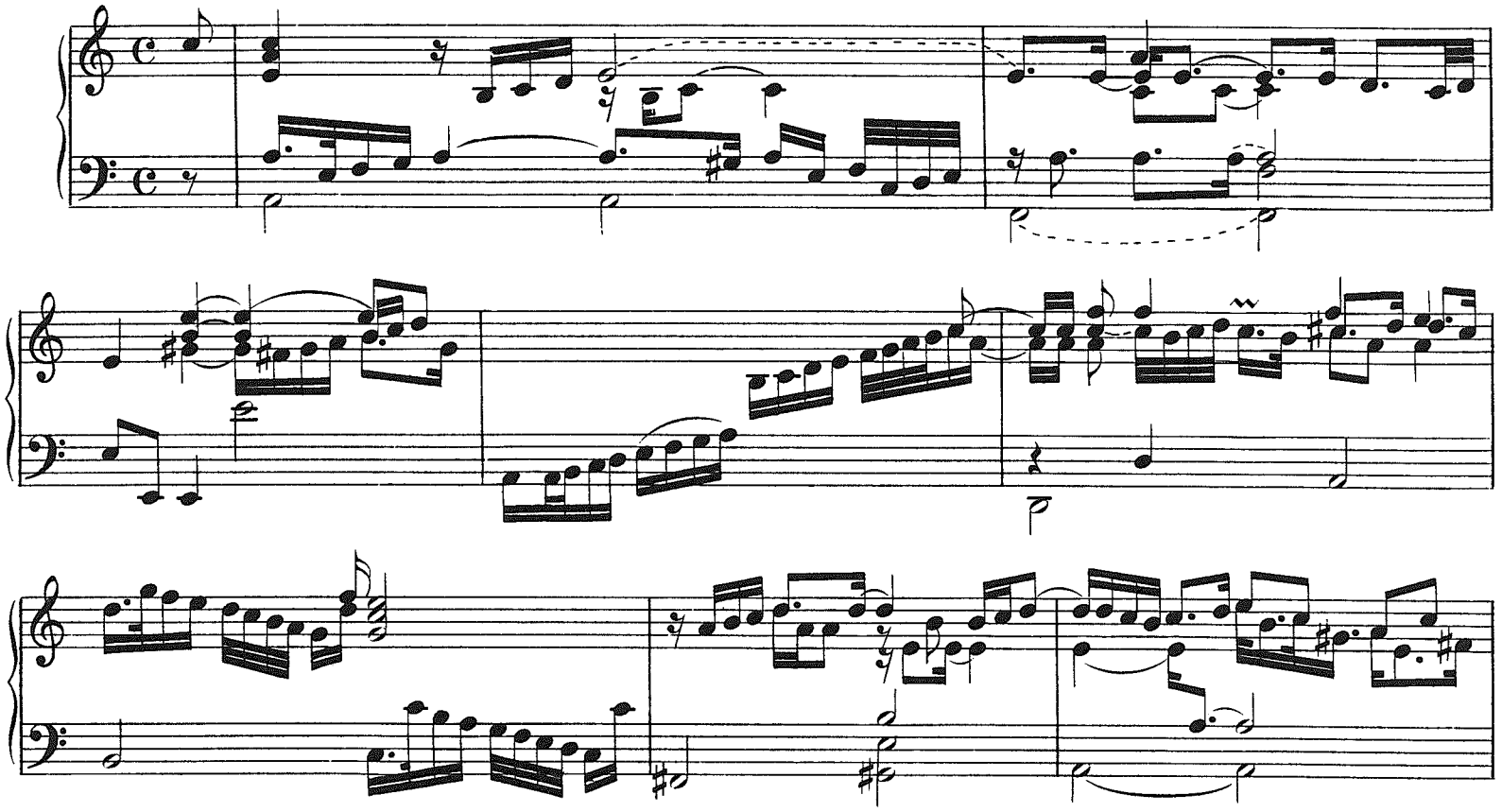
Gigue.

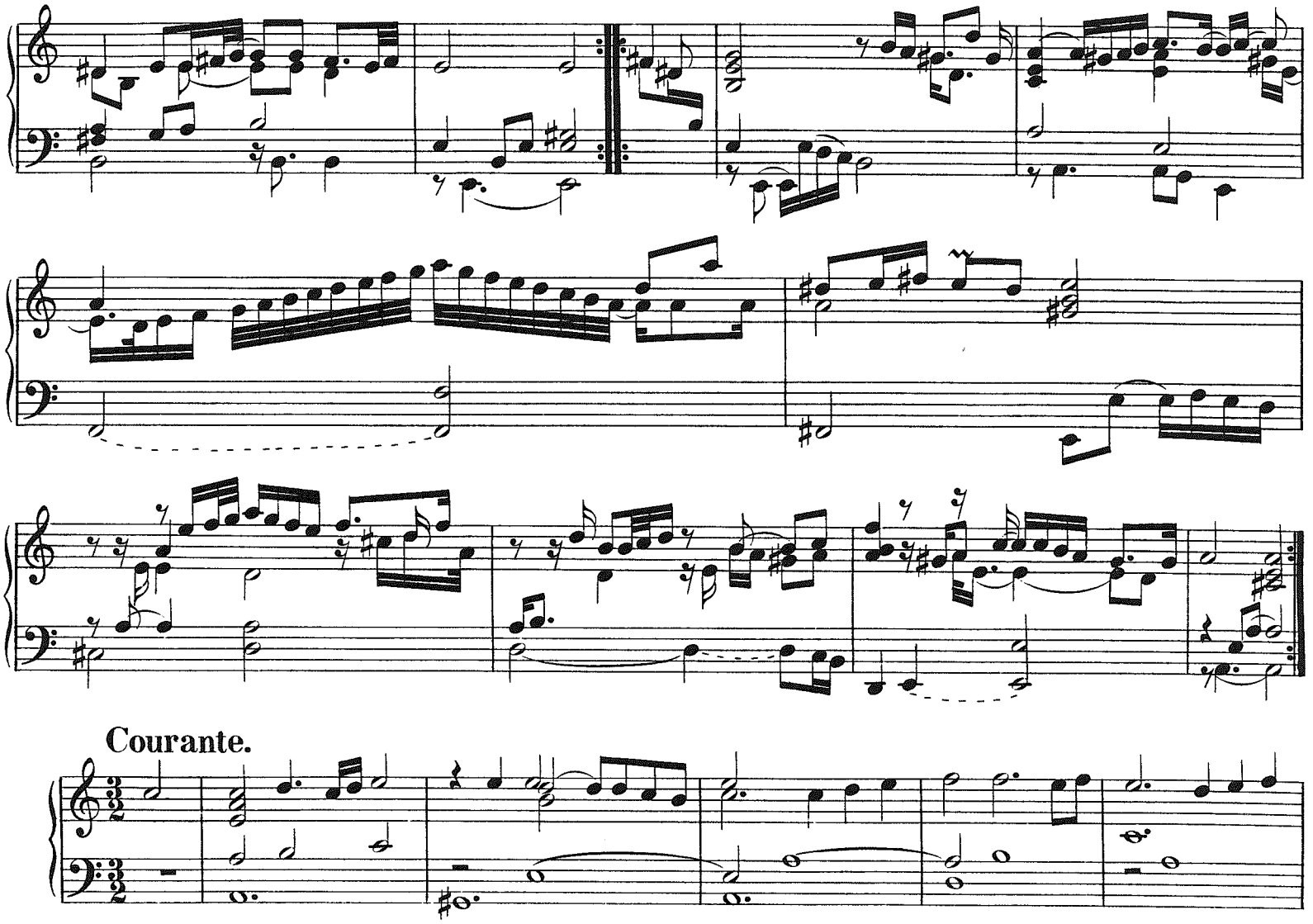




Suite XXX.

Plainte faite a Londres pour passer la Melancholie, laquelle se joue lentement avec discretion.

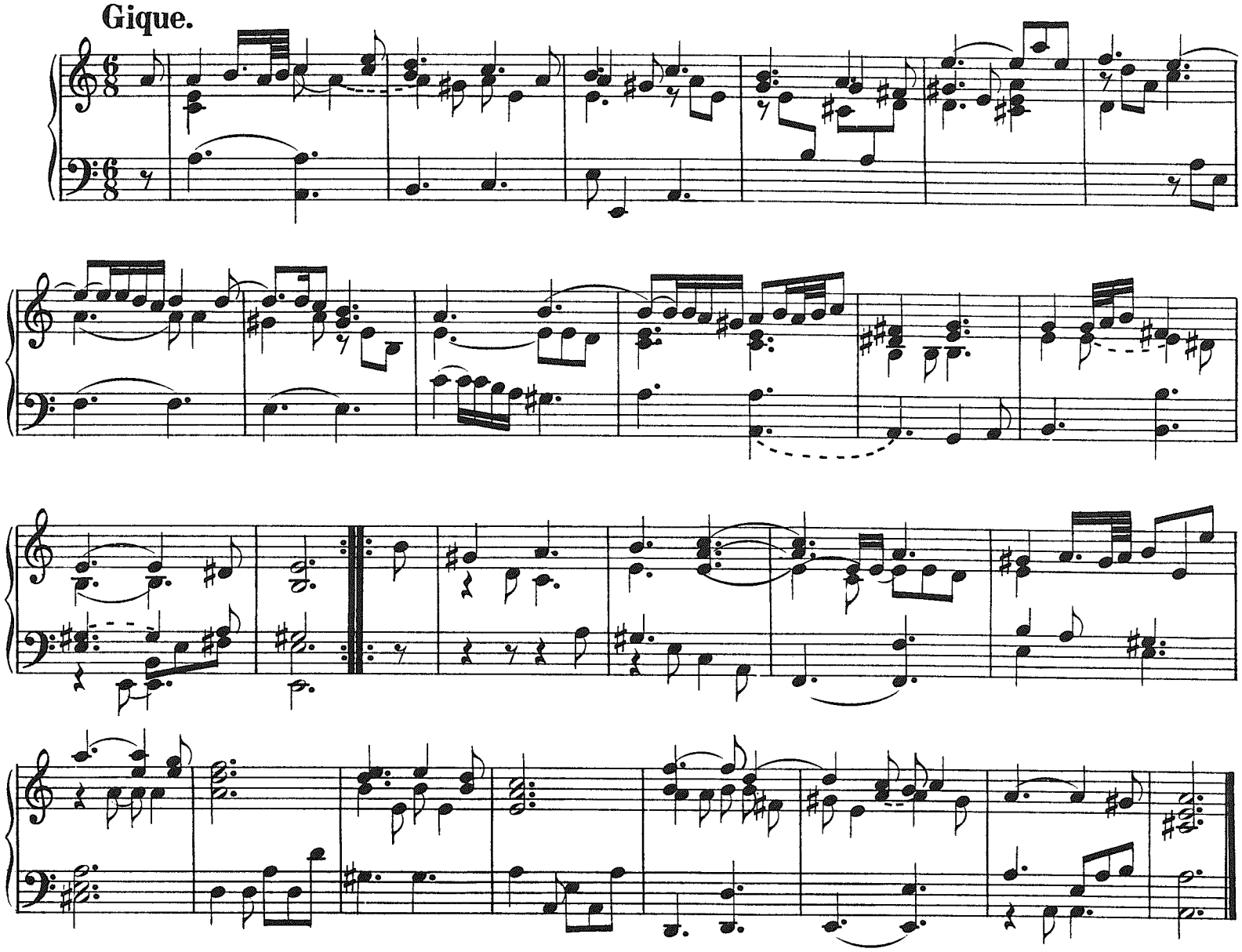




Courante.

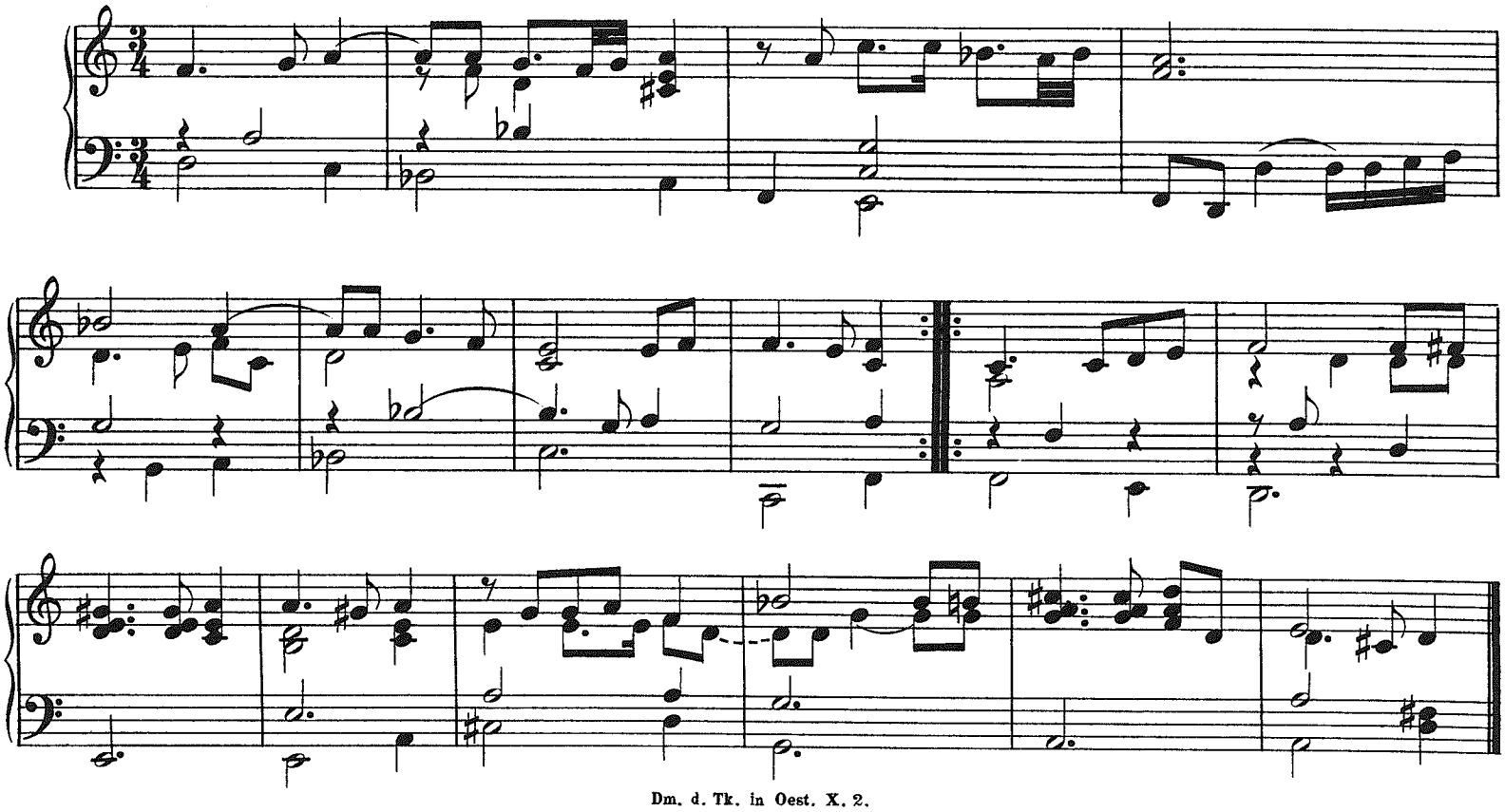
Sarabande.

Gique.

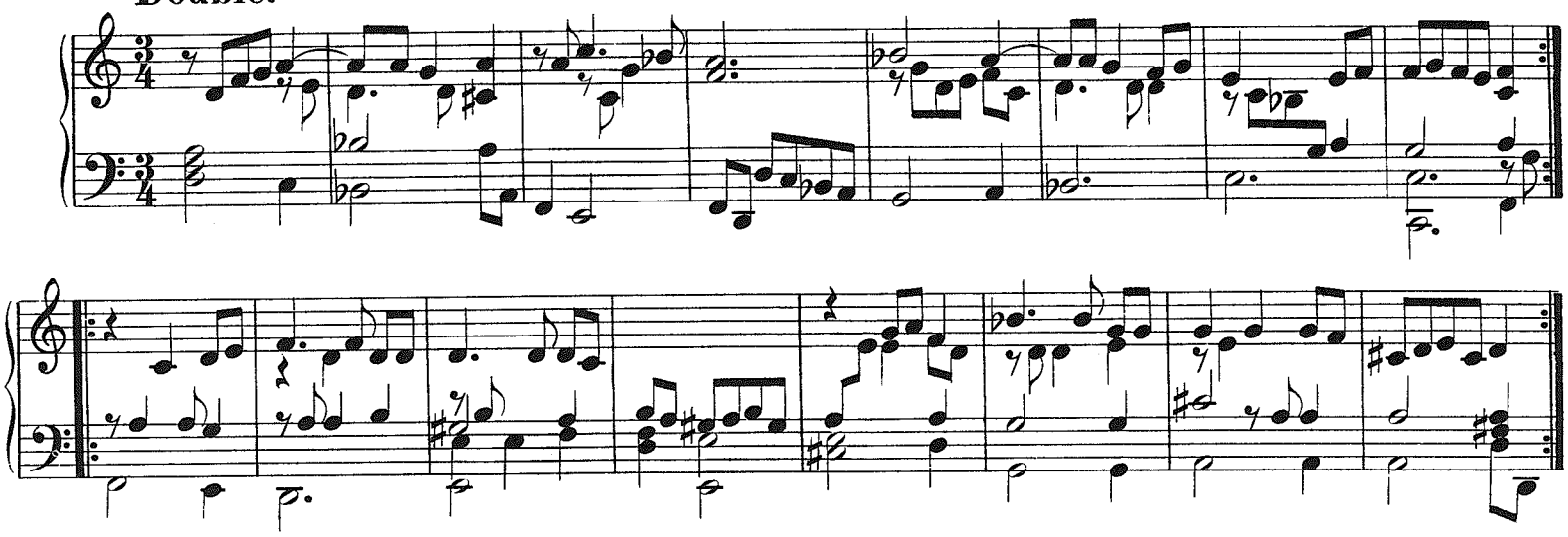


Zu Suite XXV.

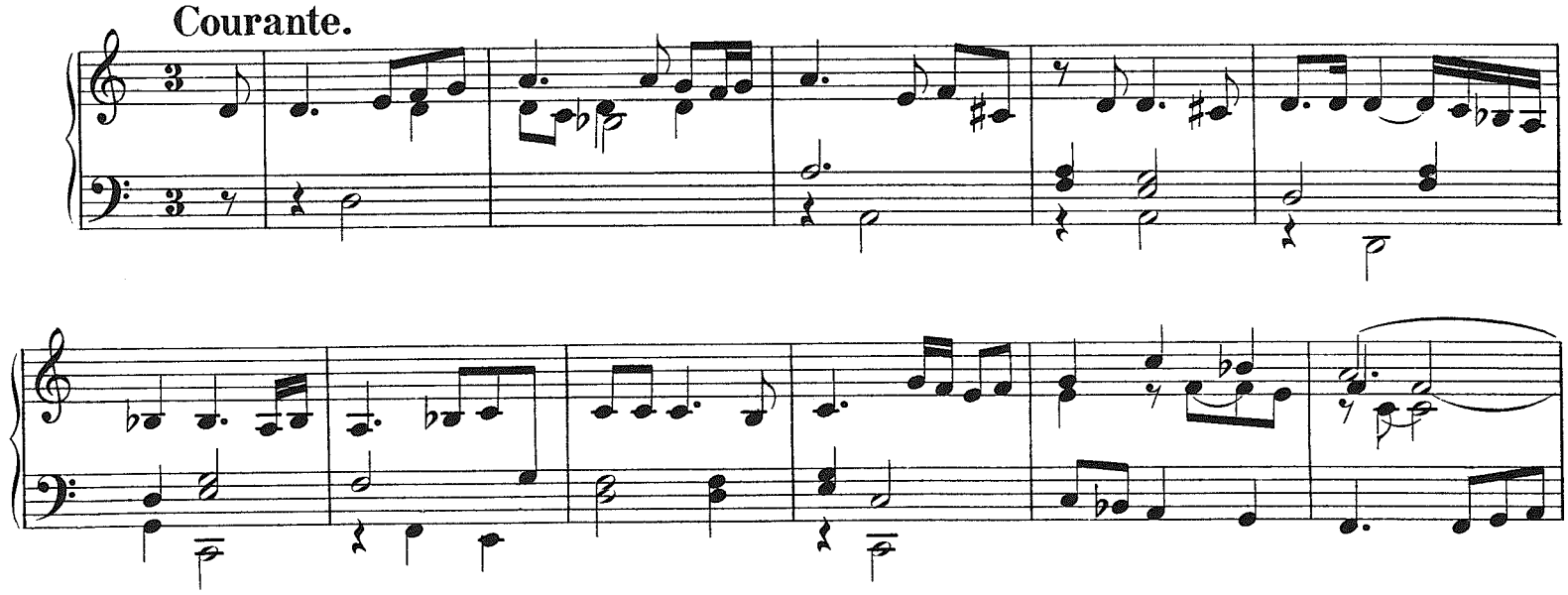
Sarabande.

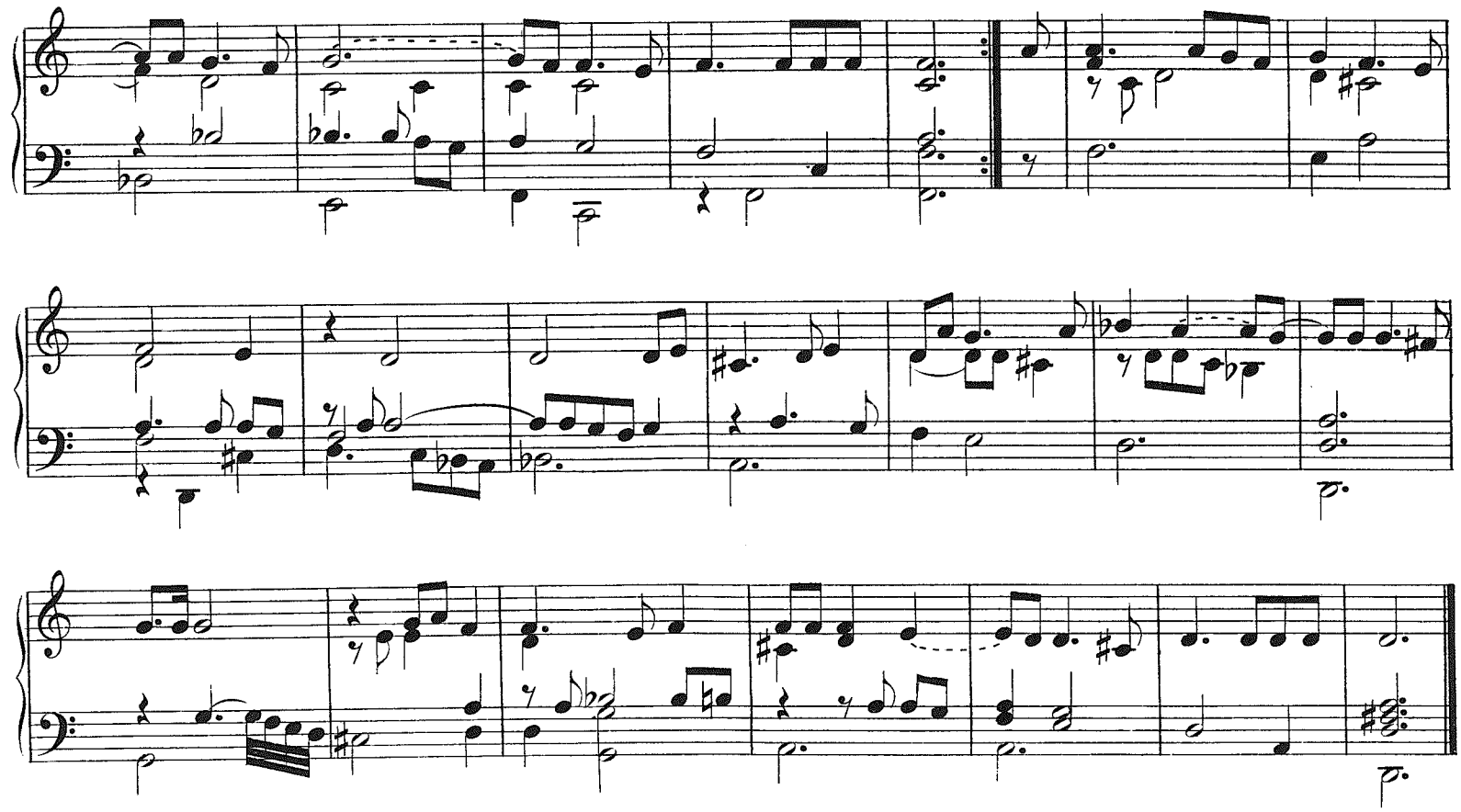


Double.

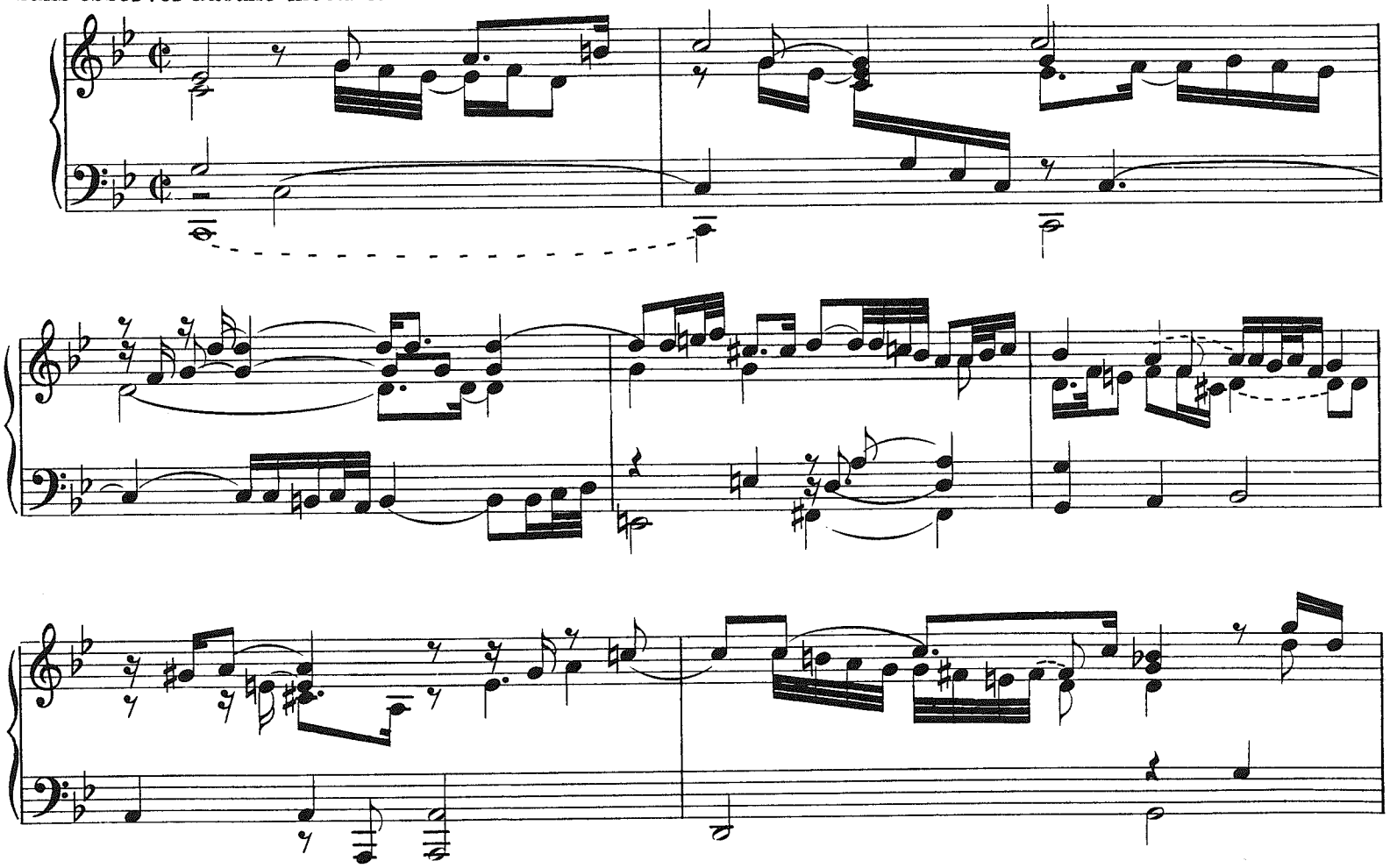


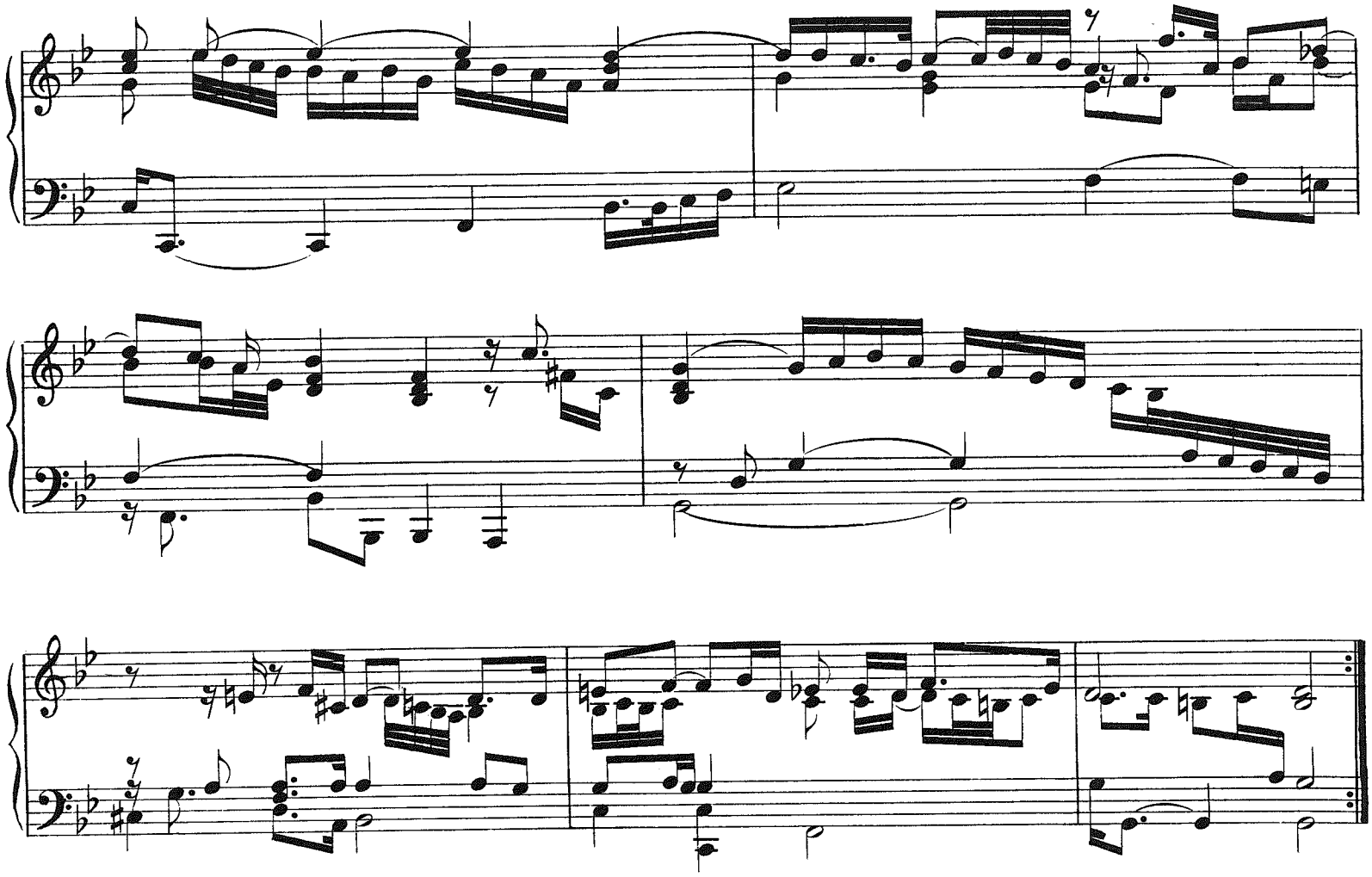
Courante.

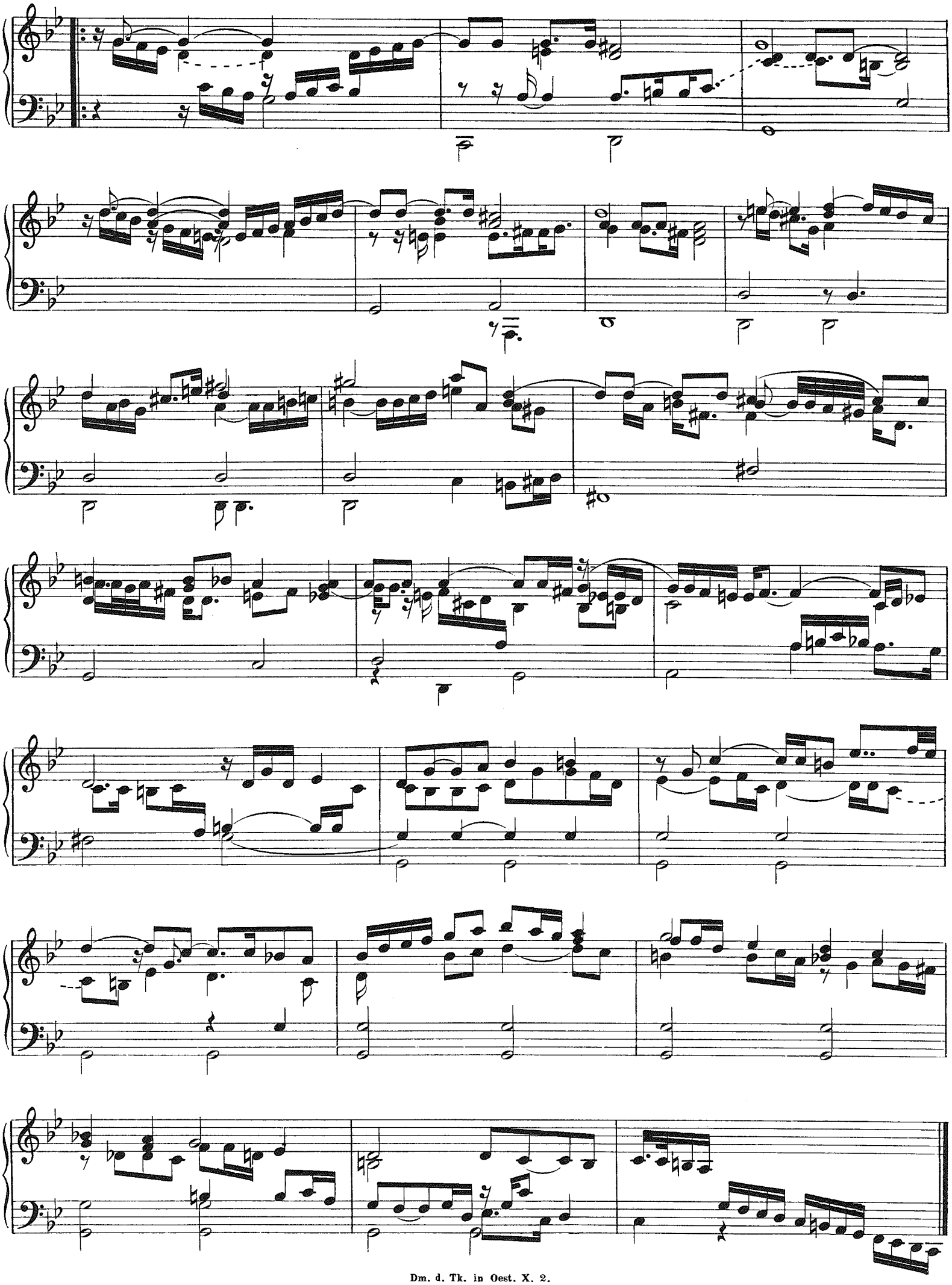




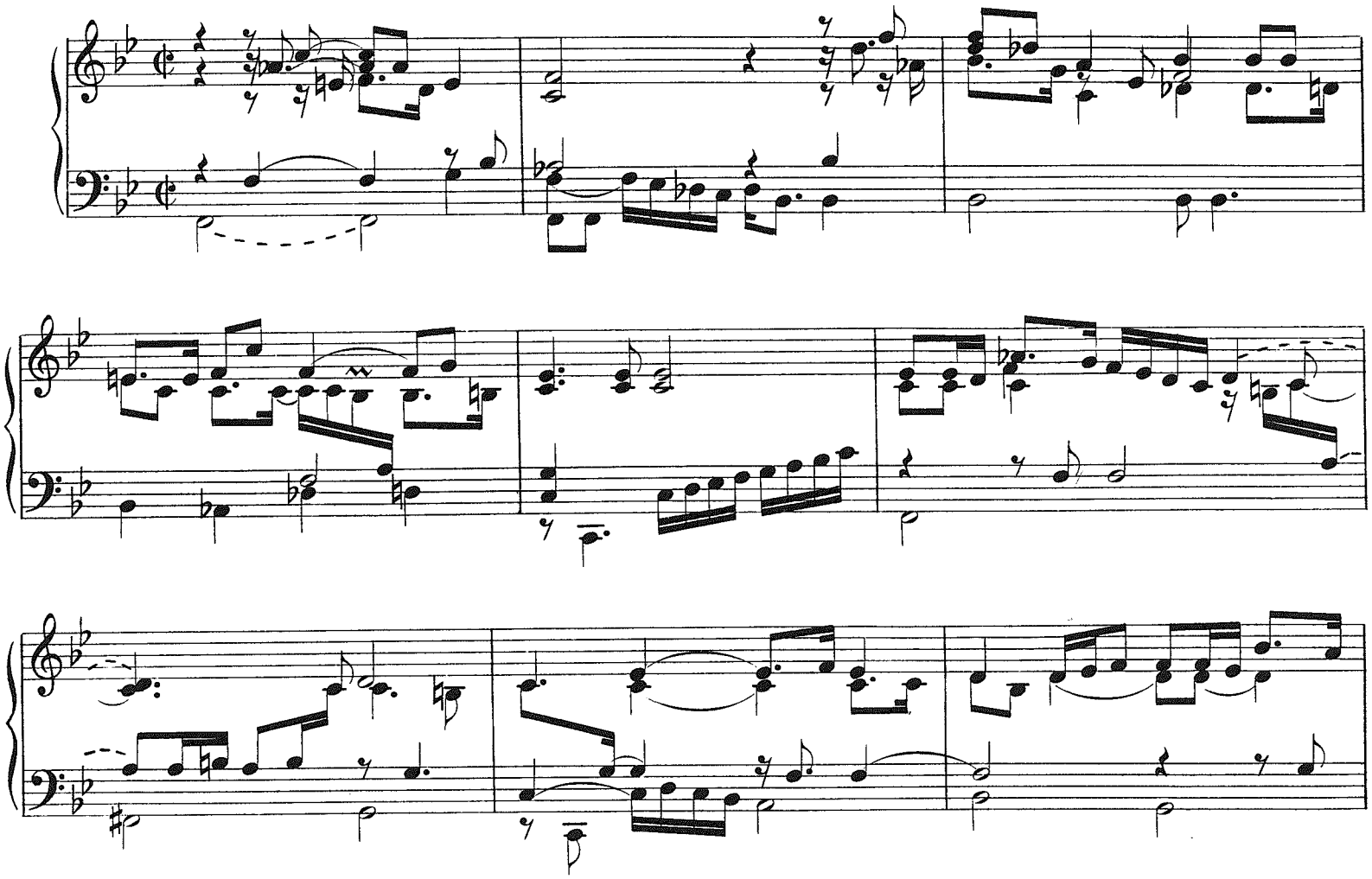
Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche; lequel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure.

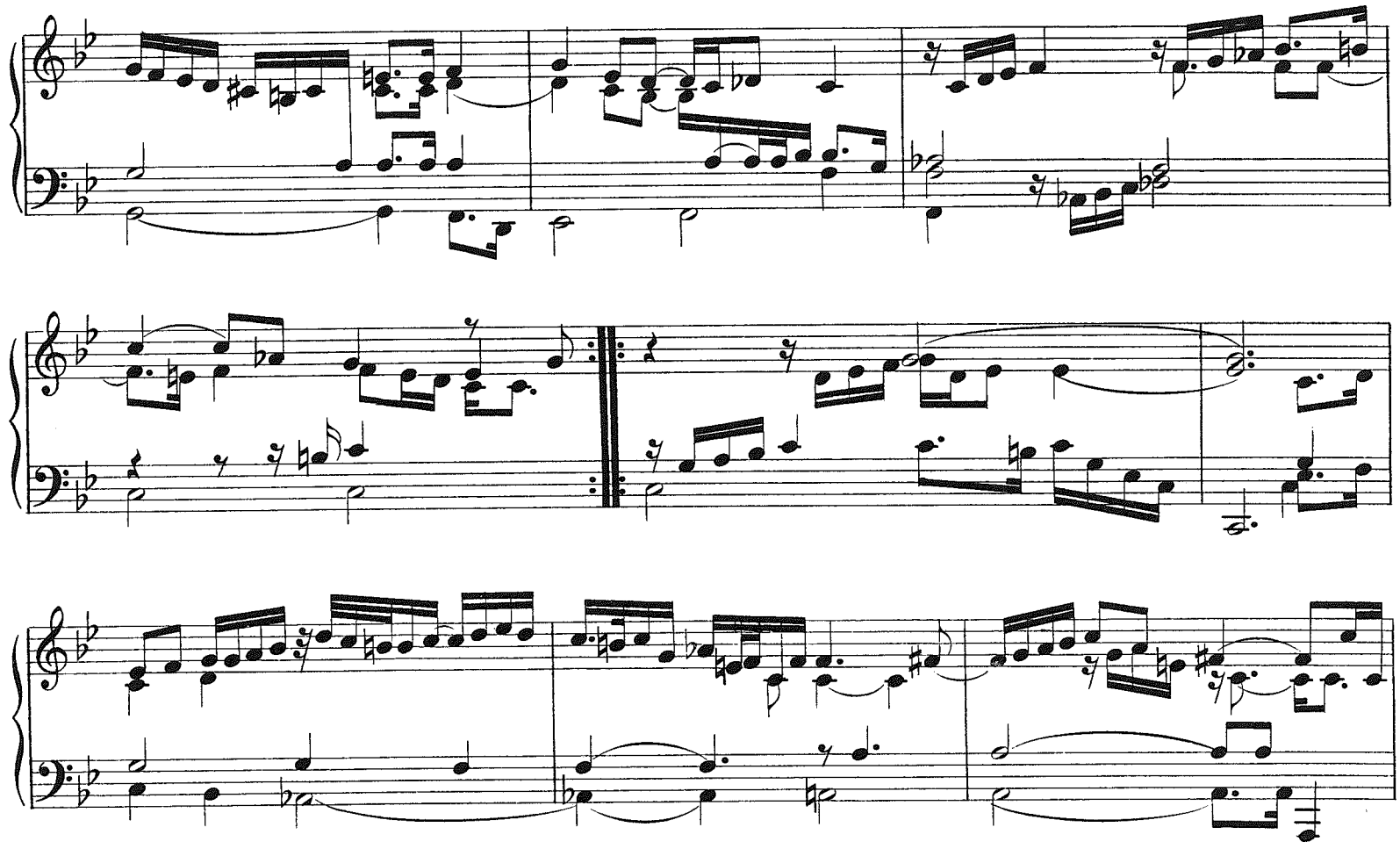


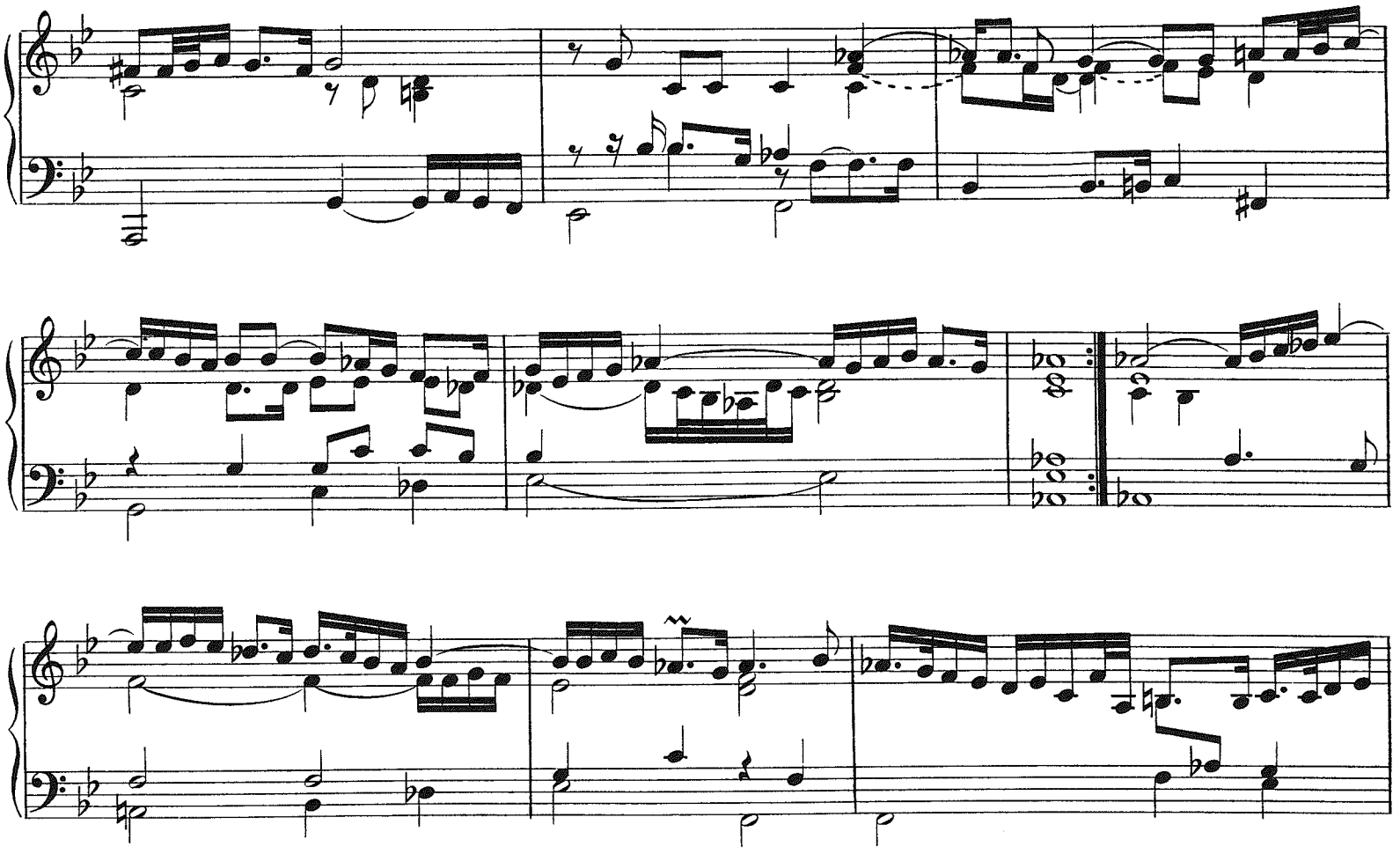


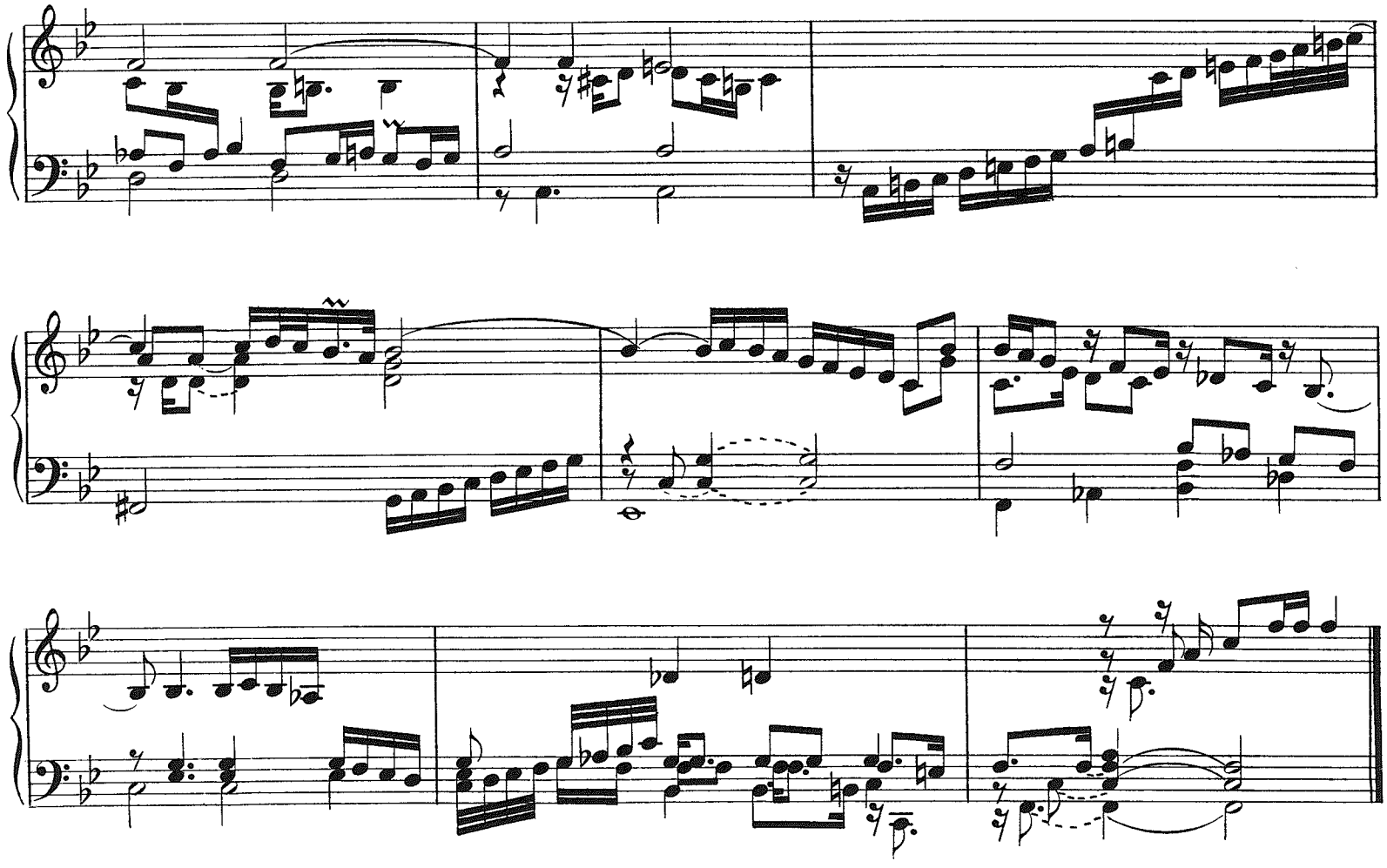


Lamentation faite sur la mort tres douloureuse de Sa Majestè Imperiale, Ferdinand le troiseme; et se joue lentement avec discretion. An. 1657.









Revisionsbericht

I.

Neben den in den beiden vorangegangenen Froberger-Bänden (Denkmäler, IV. Jahrgang, 1. Theil, und VI. Jahrgang, 2. Theil) angegebenen Vorlagen kamen für den vorliegenden Schlussband noch folgende Quellen in Betracht. Es sei bemerkt, dass eine Reihe unwichtiger Vorlagen hier nicht weiter erwähnt worden ist, wenngleich sie herangezogen und geprüft wurden; die der alphabetischen Folge nach ausgebliebenen Handschriften in der Reihe von A bis Z und von AA bis KK sind eben solche Vorlagen, die dann als minderwerthig ausgeschaltet wurden. Nur solche, die Anspruch auf Authenticität directer oder indirecter Art erheben können, sind angeführt.

Z. Mspt. Z 35 der Königl. Bibliothek Berlin, 99 Blätter Folio, gebunden, deutsche Orgeltabulatur. Auf einem eingebundenen Zettel ist ein Verzeichnis von Chorälen, unterfertigt mit »Johann Valentin Eckelt / Anno 1692«. Am ersten Blatte steht: »Johann Valentin Eckold (1692) Wernigerode am Harz«. Auf diese Handschrift hat zuerst Dr. Max Seiffert aufmerksam gemacht. Sie enthält zumeist Compositionen von Johann Pachelbel, dessen Schüler Eckelt war; verschiedene Bemerkungen beziehen sich auf diesen Unterricht, der 1690 in Erfurt ertheilt wurde. Von Froberger sind 10 Stücke aufgenommen, doch halte ich das Praeludium auf Fol. 29^b nicht für echt, wenngleich es auch in **N** steht, ebensowenig das Capriccio auf Fol. 18^b. Beide folgen unter den dubiosen Stücken.

DD. Mspt. (ohne Signatur) des Königl. Akademischen Institutes für Kirchenmusik, Berlin, 2 Blätter, Kleinfolio, 8 Seiten; nach einer Bleistiftnotiz (wohl von der Hand Philipp Spitta's): »Walter's Hand«. Sie enthält zwei Toccaten von Froberger.

EE. Mspt. (ohne Signatur) ebenda, 3 geheftete Blätter, Kleinfolio, 12 Seiten, paginiert von S. 2—11. Aufschrift »Froberger«. Etwa Anfang des 18. Jahrhunderts. Anlage: 4 Stimmen in Partitur (Sopran, Alt, Tenor, Bass). Enthält eine »Caprice von Froberger«. Dabei steht die Bemerkung: »Die doppelten Takte sind durch Zusatz der Taktstriche einfache geworden.«

FF. Mspt., ebenda. Heft mit Umschlag; 19 Blätter, Kleinfolio, nicht paginirt. Es ist eine gute Abschrift des Druckes (Vorlage E) »geschrieben den 29. / Augusti 1711. / C. S. /«, die hier nur angeführt wird, weil einzelne richtige Lesarten darin stehen und weil die Reihenfolge der Stücke theilweise von dem Druck abweicht; die Abschrift beginnt mit Toccata II des Druckes, während die Toccata I als Nr. 14 aufgenommen ist. Es sei hier unter Einem bemerkt, dass die Vorlage F mit dem Titel »Diverse ingegnosissime . . . Partite«, der also eigentlich der Vorlage E entnommen ist, in einer Ausgabe von 1734 in dieser Bibliothek vorhanden ist. Der Inhalt entspricht dem von F. Sowohl der italienische wie der deutsche Titel entsprechen genau dem Titelblatt von E; nur heisst es am Schlusse des deutschen Titels: »In Verlegung Ludwig Bourgeat / Universitäts-Buchhändler in Maynz / 1734.« Ferner ist in dieser Bibliothek ein Exemplar der Vorlage E in der Ausgabe von 1695 vorhanden (vgl. Revisionsbericht zu Froberger, I. Band, S. 120).

GG. Mspt., ebenda, 45 Blätter, Kleinfolio, paginirt bis S. 14; mit der Aufschrift »Froberger's (zwölf) Fugen und Capriccien« (das Wort »zwölf« mit Bleistift aus späterer Zeit); die Handschrift dürfte dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angehören; sie ist in Partitur angelegt (S., A., T., B.) und enthält »6 Fugues und 6 Capriccio's« in der Folge von Nr. I—XII und ist besonders bemerkenswerth, weil die Verwendung der variirten Themen wechselseitig von Fugen und Capriccios angegeben ist (s. bei den betreffenden Nummern).

HH. Mspt. N. D. VI, Nr. 3208, Stadtbibliothek Hamburg, 94 Bl.: Querfolio, gebunden. Innen die Bemerkung »Ex libris Joan. Ant. Graf organoedae Matticens: 1730«. Enthält die 72 Versetten sammt 12 Toccaten von Gottlieb Muffat, dann Werke von S. Neymiller, Eberlin, C. Kerl, Murschhauser, Seb. Bach und 2 Stücke von Froberger.

II. Druck, Hamburg, Stadtbibliothek, N. D. VI, Nr. 3270. »Volontarys & fugues . . . .« London J. Walsh & P. Randall . . . ., 3 collections. Enthält Stücke von Ziani, Pollaroli, Bassani, Pasquini, Poglietti, Kerl, Zipoli u. A. und in der 2. Sammlung eine »Toccata or Volontary« by Sign. Frobergue.

KK. Mspt. (ohne Signatur), Bibliothek der P. P. Minoriten, Wien. 119 Blätter, Querfolio, nicht gebunden. 2 Systeme (unteres 5- oder 6-linig) zumeist Sopran- und Bassschlüssel (abwechselnd mit Violin-, Alt- und Tenorschlüssel). Vermuthlich erstes Viertel des 18. Jahrhunderts. Enthält Stücke von »Muffat« (Gottlieb), Ferd. Richter, G. F. Hendel, »Baptiste di Lulli«, B. Pasquini, Reitter (dem Aelteren) und eine Reihe von Suitensätzen und Clavierstücken von Froberger. Einige Anonyma konnten nicht festgestellt werden.

Toccata XIII. Seite 1. Vorlagen: A Nr. 1; E Nr. 7; H Nr. 1.

A und E unterscheiden sich durch mannigfache Verzierungen und Figurationen, so z. B. lautet die Figur im 2. Takte bei E: und so die folgenden. Die Ornamentik ist in A reicher, sowohl in diesem wie in den folgenden Stücken der gleichen Vorlagen. Wenngleich dieselbe in der nicht erhaltenen Urvorlage von Froberger nicht beigesetzt worden sein dürfte, so ist sie hier dennoch beibehalten, da sie aller Vermuthung nach vom Componisten bei dem Vortrag executirt worden ist und als Fixirung der »Manieren« erscheint, die der Vortragende frei hinzufügte. Sagt doch seine Schülerin, die Herzogin Sibylla, in einem Briefe, dass der Vortrag der Stücke »schwer aus den Noten zu finden sei« und nur derjenige die Stücke richtig und mit »rechter Discretion« spielen könne, der sie vom Meister selbst gehört und gelernt habe.

Toccata XIV. Seite 4. Vorlagen: A Nr. 2; E Nr. 1; H Nr. 2;

Takt 7 ist in *E* die erste halbe Note im Alt d_1 (hier c_1).

» 24 ist in *A* die erste Note im Bass *es*.

Toccata XV. Vorlagen: Seite 7. A Nr. 3; E Nr. 3; H Nr. 7; V.

» 5 und 6. Hier und anderwärts stehen in manchen Vorlagen, wie in *E* und *V*, die tiefen Basstöne in der grossen Octav; auf der Orgel können also Pedaltöne gespielt werden.

Takt 26 fehlt das *e* in sämmtlichen Vorlagen, ausgenommen in *V*.

» 41. In *E* steht ein ♯ vor dem ersten *c*.

» 45. Das ♮ vor b_1 steht nur in *V*.

» 47. In *A* ist anstatt des Viertels *d* eine Pause.

Toccata XVI. Seite 10. Vorlagen: A Nr. 4; E Nr. 4; H Nr. 4; D D Nr. 4.

Auch in *D D* fehlen gegenüber *A* fast alle Verzierungen.

Takt 23. Die halbe Note g_1 fehlt in *A*; die halbe Note d_1 in *E*.

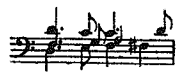
» 43 heisst in *E* die zweite Note im Bass *h*.

Toccata XVII. Seite 13. Voriagen: A Nr. 5; E. Nr. 6; H Nr. 6.

Takt 22. In *E* anstatt *h* ein d_1.

Toccata XVIII. Seite 16. Vorlagen: A Nr. 6; E Nr. 2; H Nr. 9; V.

Takt 3. In *E* und *V* setzt die Figur des Basses auf dem letzten Viertel nach einer Sechzehntelpause mit den Noten *a ga* ein.

Takt 15. Das ♭ vor *e* in allen Vorlagen, ebenso in Takt 25.
» 19. In *A* ist das zweite gebundene e_1 eine Viertelnote.
» 25. Anstatt des c_1 steht in *A* und *E* ein *a*.
» 34. In *E* und *V* statt des b_1 ein g_1.
» 57 heisst der Bass in *A*  *E* und *V* haben die gedruckte Lesart.

Toccata XIX. Seite 19. Vorlagen: A Nr. 7; H Nr. 10.
Takt 7 steht in beiden Vorlagen als letztes Sechzehntel des Basses *H*, ich habe nichtsdestoweniger *A* gesetzt.
» 41 die Quintenparallelen in den Aussenstimmen finden sich in beiden Vorlagen.

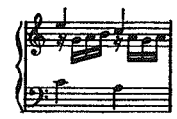
Toccata XX. Seite 22. Vorlagen: A Nr. 8; H Nr. 11; J J.
J J schliesst mit dem 38. Takt.
Takt 8 hat J J ♯ vor dem *f*.
» 15 ist in *A* und *H* das a_2 des vorhergehenden Taktes als Achtel herübergezogen.
» 16 erste Note in der Oberstimme h_1 in *A*.
» 17. In J J schliesst hier die Cadenz mit e_1 gis_1 als Vierteln ab.
» 15. In *A* heissen die beiden ersten Achtelnoten g_2 e_2.
» 32. *A* hat als zweites und drittes Viertel eine halbe Note *f*.
» 52. Vor *g* könnte ein ♯ stehen.

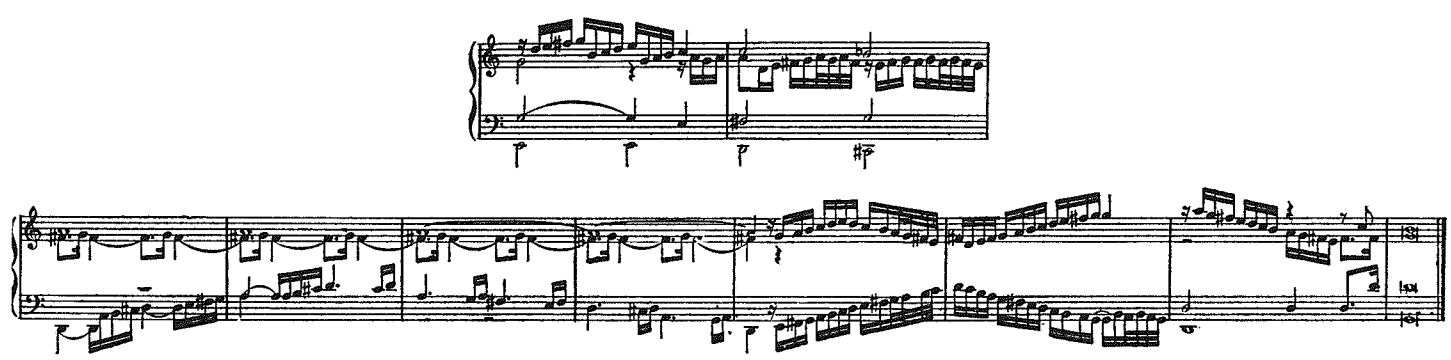
Toccata XXI. Seite 26. Vorlagen: E Nr. 5; H Nr. 5; V.
Takt 4. In *V* noch ein cis_2 auf dem zweiten Halbtakt.
» 9. In *H* noch ein *h* als punktirte Halbe auf das zweite Viertel.
» 24. In *V* anstatt des ersten Viertels d_1 ein cis_1, gebunden vom vorhergehenden Takt.
» 25. In *E* und *H* steht eine halbe Note *D* auf dem zweiten Takttheil.
» 43. In *E* steht ein ♯ vor dem zweiten c_1.

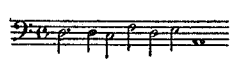
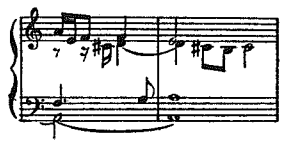
Toccata XXII. Seite 28. Vorlage: V.

Toccaten XXIII—XXV. Seite 32. Vorlage: Z.
In dem Manuscript stand bei jedem dieser Stücke vorerst die Initiale »J. P.« (Johann Pachelbel) als Bezeichnung des Autornamens; dieselbe ist durchstrichen und an ihrer Stelle »Froberg« gesetzt. Wenngleich die Authenticität nicht ganz sicher gestellt ist, so müssen die Stücke nicht als dubios bezeichnet werden. Bei XXV steht als Titelbezeichnung »Fantasia«; das Stück ist der Anlage nach eine Toccata und als solche hier aufgenommen.
Bei Toccata XXIII, Takt 25 u. f., fällt auf, dass das Thema bald d_1 c_1 d_1 *a* d_1 c_1 hc_1 lautet bald *d c h c d* und so in den Beantwortungen wechselt.

Capriccio IX. Seite 39. Vorlagen: A Nr. 1; E Nr. 13; F; H Nr. 2; J Nr. 5; Q Nr. 4; E E; G G Nr. 11.
E schliesst mit dem 33. Takt.
Takt 5. In *A* gehen die beiden Oberstimmen in der zweiten Hälfte des Taktes auf g_1 zusammen; die hier gegebene Lesart ist nach *F, H, G G*.
» 8. In *G G* hat der Tenor anstatt der Viertelpause a_1.
» 11. Hier wie an anderen Stellen, z. B. Takt 13, 16, 19, 23, 26, 54, 72 fehlt das Kreuz vor *f* in den Vorlagen *E, F, G G*.
» 23. Als zweite Note der Oberstimme steht in *F, G G* eine Achtel h_1.
» 33. In *G G* sind je zwei $^3/_2$ Takte mit einem Taktstrich abgetheilt.
» 36. In *H, G G* steht vor g_1 ein ♯.
» 38. In *F* und *H* lautet die erste Note des Tenors d_1.
» 40. In *H* und *GG* steht ein Kreuz vor f_1 und *f*. *A* hat ausdrücklich ein Auflösungszeichen.
» 64. Als zweites Viertel des Tenors stehen in *H* und *GG* zwei Achtelnoten *ha* an Stelle der Figur.
» 67. *F* und *GG* haben hier die Takt-Vorzeichnung $^6/_4$. Zu diesen beiden Vorlagen fehlen die Verzierungszeichen.
» 68. In *F, H* und *GG* steht ein Kreuz vor g_1.

Takt 82. In *A* steht anstatt der drei letzten Noten des Altes eine punktirte halbe Note g_1.
» 89. *H* und *GG* haben ein Kreuz vor c_2, ebenso vor c_1 in den Takten 93, 96, 97.
» 98. In *GG* sind an Stelle der ersten Viertelnote g_1 vier Sechzehntel g_1, fis_1 e_1, fis_1.
» 103 fehlt in *A* und *F*.
» 112 fehlt in *A;* die zweite Hälfte des Taktes 111 lautet da: 
» 113. In *F* und *GG* heissen die drei Sechzehntel am dritten Takttheil des Altes *d, c, h.*
» 116 und 117. Die Bassnoten *e* und *d* sind in *F* und *GG* in die grosse Octav verlegt. Solche Verlegungen finden sich auch an anderen Stellen.
» 124. In *F* und *GG* steht ein Kreuz vor dem ersten c_1.
» 129. In *A, E, F* fehlt das zweite Viertel *h.*
» 140. In *H* und *GG* steht an Stelle des ersten Achtels g_1 ein e_1.
» 144. In *H* stehen an Stelle des letzten Viertels *g* zwei Achtel *a g.*
» 150. In *A, E* und *F* ist an Stelle des Zweiunddreissigstel-Laufes ein Viertel *g.*
In *EE* und *GG* lautet der Schluss von Takt 151 folgendermassen:



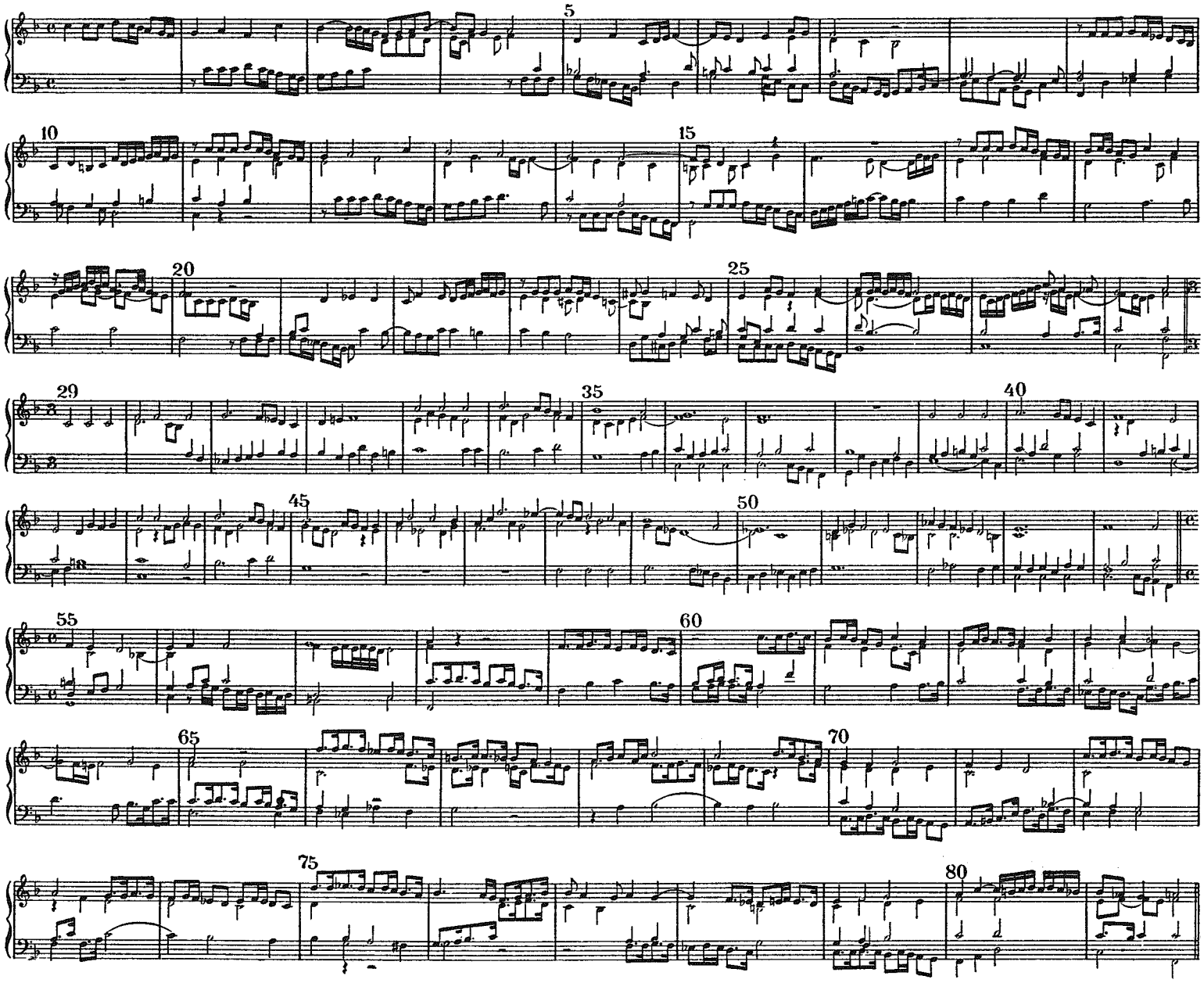
Capriccio X. Seite 45. Vorlagen; A Nr. 2; E Nr. 14; F; H Nr. 3; J Nr. 1; Q Nr. 5; GG Nr. 7.
Das Thema dieses Cappriccios ist eine Umbildung des Themas des Ricercare Nr. XIV.
In GG steht vor dem Anfang desselben: *„Caprice avant lequel dans la première partie de ce livre précède une fugue sur le mesme subject“:*  etc.
Vorlage *E* schliesst mit Takt 26.
Takt 3. In *A* ist die 5. Note des Basses *e.*
» 8. In *A* sind die drei Noten der Mittelstimme in die obere Octav als Oberstimme gelegt.
» 22. In *F* lautet das erste und zweite Achtel des dritten Taktschlages
» 23. In *A* steht *c* als halbe Note auf dem zweiten und dritten Takttheil des Tenors.
» 27. In *G* ist 3 als Taktvorzeichnung und je zwei Takte sind durch einen Taktstrich getrennt. In *F* fehlen die Verzierungen.
» 32. In *A, E, F, H, J, Q* ist anstatt der zwei Achtel c_1 d_1 eine Viertel e_1.
» 52. In *f* und *GG* ist *a* eine halbe, d_1 eine Viertelnote.
» 63 zweite Hälfte und Takt 64 lauten in *GG.* 
» 79. In *GG* heisst das vierte Viertel im Alt e_1 statt g_1.
» 90. In *GG* lautet die zweite Hälfte der Oberstimme
» 92. In *A* ist an Stelle der zwei letzten Noten im Bass eine punktirte Viertel *c.*
» 108. *A* hat als letzte drei Achtel der Oberstimme f_1 g_1 a_1.
» 114. In *GG* lauten die letzten vier Sechzehntel der Oberstimme: e_1 f_1 g_1 e_1.

Takt 140. In *G G* stehen vor f_2, g_2 Kreuze, ebenso vor g_1 des folgenden Taktes.

Capriccio XI. Seite 50. Vorlagen: A Nr. 3; H Nr. 4.

Capriccio XII. Vorlagen: A Nr. 4; F. Nr. 3; H Nr. 6; P; Q Nr. 3; Z fol. 34^b (als Canzone).

A unterscheidet sich nicht unwesentlich in den ersten 82 Takten von *P* und *Z*, so dass diese zweite Lesart hier folge. Der Rest stimmt, soweit der folgende Bericht es nicht hervorhebt, mit *A* überein.



In *Z* sind von Takt 58 an die Achteln nicht punktirt, sondern bewegen sich wie in *A*.

Takt 16 ist in *A* das dritte Viertel des Altes a_1.

» 19. Vor dem e_1 steht in keiner Vorlage ein ♭.

» 49. In *F* ist statt der halben Note b_1 ein a_1.

» 55. In *A* ist *f* eine punktirte ganze Note, also fällt dort *a* weg.

» 97. In *F* ist anstatt des ersten *a* ein d_1.

» 102. Die Fiorituren in den Cadenzen weichen in den einzelnen Vorlagen von einander ab. *P* bringt in jedem Abschnitt eine volle Schlusscadenz in die Tonica.

» 104. In *P* lautet die letzte Figur der Oberstimme *b a b g*.

» 108. In *P* hat der Bass eine halbe Note *g* anstatt *fis g*.

» 112. In *F* und *Z* lautet die letzte Figur der Oberstimme g_1 d_1 e_1 f_1.

» 117. *F*, *P* und *Z* haben anstatt der legirten Sechzehntelnote d_1 eine entsprechende Pause.

» 125. *F* und *Z* haben auf dem zweiten Viertel in der Oberstimme d_2 c_2 c_2 b_1 und hierauf ein Viertel b_1.

Takt 127. *P* hat anstatt der Sechzehntelfigur es_1 es_1 d_1 c_1 die Noten d_1 d_1 c_1 b.

» 141 letztes Viertel und Takt 142 lauten in *P*:

» 147. In *P* hat das dritte Viertel in der Oberstimme anstatt des Viertels es_1 zwei Achtel f_1 es_1.

» 150. In *F P* und *Z* lautet die zweite Hälfte der Oberstimme: g_1 b_1 c_2 d_2 es_2 d_2 c_2 b_1.

Capriccio XIII. Seite 59. Vorlagen: A Nr. 5; H Nr. 8; J Nr. 4; GG Nr. 10/4.

Die Accidentien variiren mannigfaltig in den Vorlagen, so steht in GG Takt 10 vor f_1 ein Kreuz, ebenso Takt 27 vor f_2 und ebenda fehlt das ♯ vor c_1, ebenda Takt 39 vor f f_1 f_2, Takt 40 vor c_2 u. s. w.

Capriccio XIV. Seite 63. Vorlage: D Nr. 9.

Capriccio XV. Seite 67. Vorlage: D Nr. 10.

Capriccio XVI. Seite 70. Vorlage: D Nr. 11.

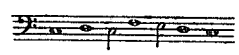
Die Schlüssel der Originalpartitur: G (Violin), Mezzosopran, Alt, Baryton (sonst S. A. T. B.).

Capriccio XVII. Seite 74. Vorlage: D Nr. 12.

Schlüssel ebenso.

Takt 52. Das ♯ vor *f* nicht in der Vorlage.

Capriccio XVIII. Seite 77. Vorlagen: Z (Fol. 19[b]) und GG Nr. 6.

In der letzteren steht vor dem Stücke die Bemerkung: *„Caprice avant lequel dans la première partie de ce livre précède une fugue sur le mesme subject“.*  vgl. Ricercare XIII.

Die beiden Vorlagen weichen in einzelnen Figurationen und Accidentien ab, so steht Takt 2 in *Z* das ♯ vor f_2, ebenso in 10, in 19 vor *f*, in 22 vor f_2.

Takt 7. In *Z* hat die Figur in der Oberstimme eine andere Vertheilung der Noten, ebenso in Takt 20 und 43.

Ricercare VII. Seite 82. Vorlagen: D Seconda parte Nr. 1; E Nr. 11; H.

In *D* und *E* sind Doppeltakte; in *H* ist je ein Takt (2 Halbe) durch einen Taktstrich getrennt.

Takt 7. In *E* anstatt der letzten zwei Achtel eine Viertel d_1; auch sonst gering abweichende Lesarten.

Takt 59. Anstatt des Viertels *g* eine Viertelpause in *E* und *H*.

Takt 71. In *D* anstatt der zwei Viertel a_1 f_1 eine halbe Note a_1.

Der Schlussakkord in *E* und *H* heisst *D d a* d_1 fis_1.

Ricercare VIII—XII. Seite 84. Vorlage: D.

Bei Nr. XII steht in der Vorlage vor *c* und *a* das Erhöhungszeichen: 𝄪

Ricercare XIII und XIV. S. 96, 99. Vorlagen: J Nr. 6, GG Nr. 6.

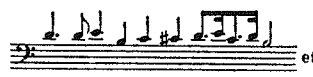
In beiden Vorlagen als Fugen (»Fuga«, »Fugue«) bezeichnet. Da dieser Titel nicht vom Froberger herrühren dürfte und einige Compositionen von der gleichen Serie anderweitig als »Ricercare oder Fantasien« bezeichnet sind, so ist hier »Ricercare« als vermuthlich ursprünglicher Titel angenommen worden.

In *GG* steht vor den betreffenden Stücken folgende Bemerkung: *„Fugue, après laquelle dans la deuxième partie de ce livre s'ensuit un Caprice sur le mesme subject“:*

Vgl. Capriccio XVIII; mit Ricercare XIV vgl. Capriccio X.

Fantasia VII. Vorlagen: J (Fuga 2da); Z (Fantasia); GG (Fuga Nr. 2).

Auch hier wählte ich den Titel, welcher der ursprüngliche sein dürfte.

In GG steht die Bemerkung: *„Fugue, après laquelle dans la deuxième partie de ce livre s'ensuit un Caprice sur le mesme subject:*  vgl. Canzona IV (Band I, S. 63).

Der dreitheilige Abschnitt (von Takt 74) ist in *J* und *GG* als Dreiganzetakt mit Breven und Semibreven notirt. Es ergibt sich schon aus dem Zusammenhange, dass hier dreitheiliger Halbetakt beabsichtigt ist, wie er auch in der Tabulatur *Z* notirt ist.

Takt 87. In *J* ist anstatt c_1 ein d_1.

» 96 und 97. *J* hat statt *d c f* in der Tenorstimme: *g e a*, somit corrumpirt.

» 104. *Z* hat statt *f e*, in der Oberstimme *e* c_1.

» 110. In *Z* lauten die 2 letzten Noten der Mittelstimme *g a*.

» 154. *Z* hat als vier letzte Achtel: *a g f e*.

Fantasia VIII. Vorlage: V. Bezeichnet als »Fantasie Duo«.

Anhang. Vorlage: K K.

Manche kleineren Notenwerthe sind in der Vorlage unrichtig angegeben. Schreibfehler konnten hier wie anderwärts ohneweiters emendirt, ebenso die fehlenden Taktstriche eingesetzt werden. Die Schlussakkorde der einzelnen Theile, die nicht immer mit den Auftakten der gleichen oder folgenden Satztheile in einen Takt zu bringen sind, sind hier nach der Vorlage gegeben, da sonst mehrfache Einsetzungen von »*prima*« und »*secunda volta*« hätten vorgenommen werden müssen.

Am Anfange der Allemande von Suite XXX, S. 110, steht auf Folio 61: „*Plainte faite à Londres pour passer la Melancholi: laquelle se joue lentement avec discrétion.*“

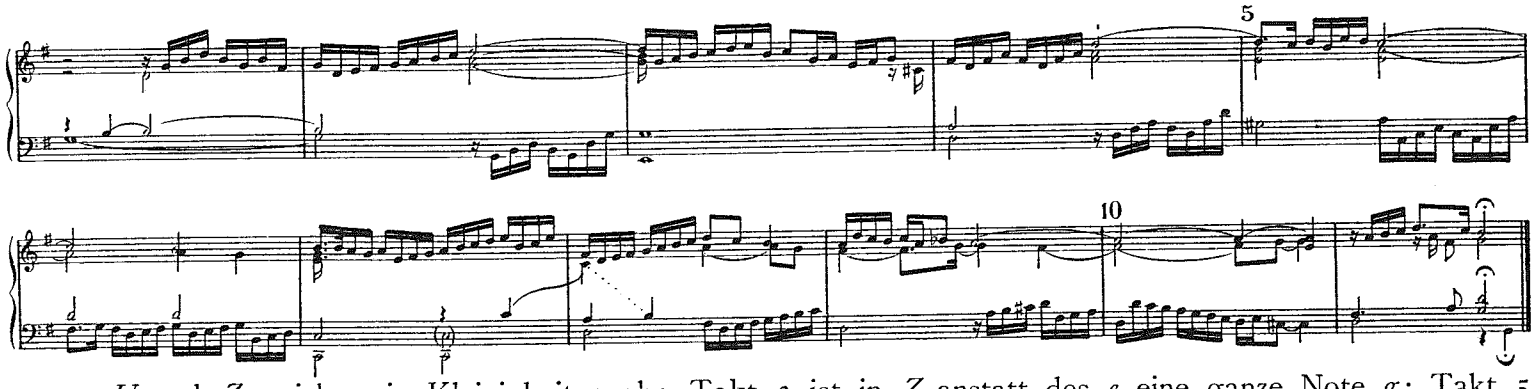
„NB. *Dnus Froberger volens Parisiis in Angliam abire, intra Parisios et Cales et Dover in mari adeo spoliatus est, ut in taverna piscatoria sine nũmo Angliam appulerit, ac Londinum venit. Ubi cum interesset Societati et musicam audire vellet, monitus est levare folles: id quod fecit. Sed ex melancholia oblitus semel levare ab organoedo pede per portam extrusus fuit. Super quo casu hanc lamentationem composuit.*“

Bei der Allemande S. 114 steht auf Folio 75: »*Tombeau faiît à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche, lequel se joue fort lentement à la discrétion sans observer aucune mesure.*“

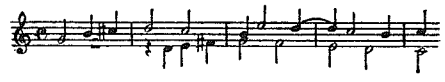
„NB. *Monsieur Blancheroche, insignis Cytharoedus Parisiensis, D. Frobergeri optimus amicus, cum post convivium Dominae de S. Thomas, cum D. Froberger in horto regio deambulasset et domum reversus aliquid facturus scalas ascenderet; inde decidit, adeo graviter, ut ab uxore, filio aliisque in lectum debuerit trahi. D. Froberger videns periculum, cucurrit pro Doctore: adsunt et chirurgi qui sanguinem in pede laeso confluum mitterent facta incisione: adest Monsieur Marquis de Termes: cui Monsieur Blancheroche prolem suam commendavit; et paulo post ultimum spiritum coepit trahere, animam exhalare.*“

II. Dubiosa.

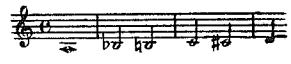
Es seien hier einige Stücke angereiht, deren Aufnahme in die Serie der echten Stücke mir bedenklich erschien. 1) »Praeludium«. Vorlagen: U Nr. 4, Z fol. 29^b.

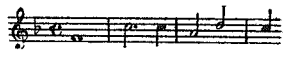


U und *Z* weichen in Kleinigkeiten ab: Takt 3 ist in *Z* anstatt des *e* eine ganze Note *g*; Takt 5 sind die halben Noten e_1 h_1 in *Z* nur Achtel mit Punkt. Takt 10 sind in *U* am letzten Viertel in den Oberstimmen *e g* e_2.

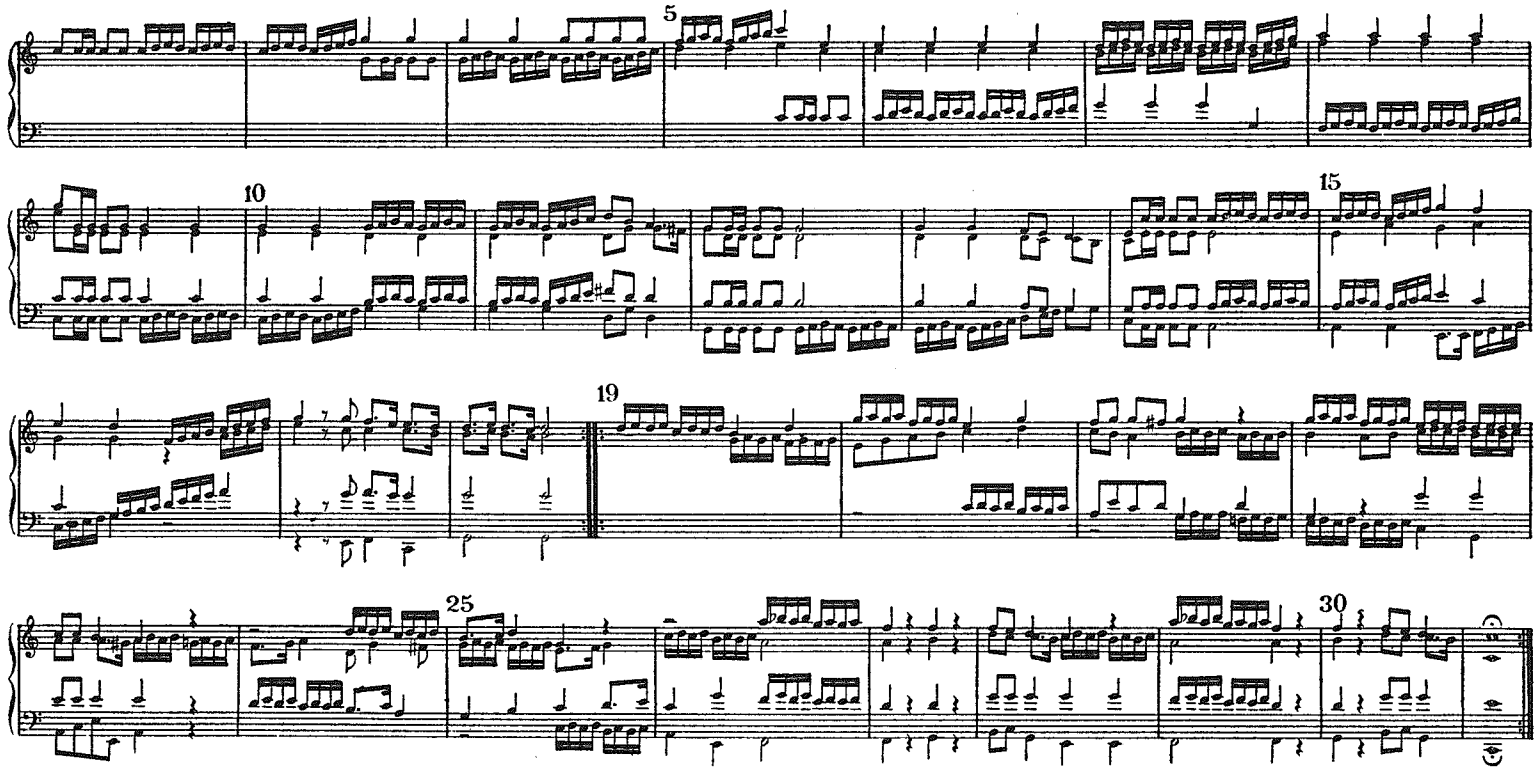
Die in *Z* darauf folgende Fuge mit dem Thema:  habe ich nicht einmal als zweifelhaft aufgenommen.

Auch die zwei Fugen, von denen die Eine in *G*, die andere in *K* steht, muss ich als unterschoben erkennen. Die Themen lauten:

Vorlage G: »Fuga, Phrygisch in's *D* transponirt.« 

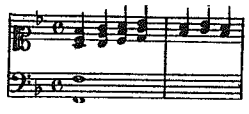
Vorlage K: 

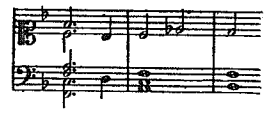
Das Capriccio in *Z*, fol. 18[b] folge hier als dubioses Stück, wenngleich die Wahrscheinlichkeit, dass es nicht von Froberger ist, fast zur Gewissheit sich erhebt:



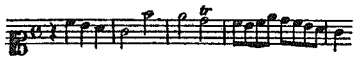
In *Z* stehen einige Schreibversehen, so heisst in Takt 23 im Bass die Sechzehntelfigur auf dem zweiten Viertel *e f e f* statt *d e d e*.

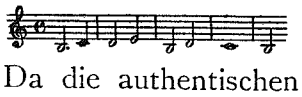
In dem »Thematischen Verzeichnis über sämmtliche Compositionen von J. J. Froberger«, welches von Alois Fuchs zusammengestellt wurde und gegenwärtig im Besitze der Königl. Bibliothek in Berlin ist, aber, wie schon im Revisionsberichte zum 1. Band erwähnt wurde, nichts weniger als vollständig ist, finden sich vier Themen von Compositionen, die Froberger zugeschrieben wurden, und zwar:

Toccata I[ma] 

Toccata II[da] 

beide mit dem Vermerk »steht in meinem alten Notenbuch vom Jahr 1742«. Fuchs hatte verschiedene Nachlasstücke aus dem einstigen Besitze von Gottlieb Muffat an sich gebracht, zu denen auch dieses Notenbuch gehört haben dürfte. Beide Compositionen konnten nicht eruirt werden. Ferner finden sich daselbst verzeichnet die Themen von 2 Ricercare:

 »vide Mannheimer Orgeljournal, 2. Jahrgang.«

 »vide Prager Orgelmuseum, 2. Band.«

Da die authentischen Vorlagen für diese Stücke nicht eruirt werden konnten, wurden dieselben hier nicht weiter berücksichtigt. Das Letztere scheint echt zu sein, das Erstere ist äusserst dubios.

Wien **Guido Adler**

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

Verzeichnis der bis 1952 erschienenen Bände

1. Band 1894 (Jg. I/1): Fux, J. J., Messen
2. Band 1894 (Jg. I/2): Muffat, G. d. Ä., Florilegium Primum
3. Band 1895 (Jg. II/1): Fux, J. J., Motetten
4. Band 1895 (Jg. II/2): Muffat, G. d. Ä., Florilegium Secundum
5. Band 1896 (Jg. III/1): Stadlmayr, J., Hymnen
6. Band 1896 (Jg. III/2): Cesti, M. A., Il Pomo d'oro (Prolog und 1. Akt)
7. Band 1896 (Jg. III/3): Muffat, G. d. J., Componimenti Musicali
8. Band 1897 (Jg. IV/1): Froberger, J. J., Orgel- und Klavierwerke, I
9. Band 1897 (Jg. IV/2): Cesti, M. A., Il Pomo d'oro (2.—5. Akt)
10. Band 1898 (Jg. V/1): Isaac, H., Choralis Constantinus I.
11. Band 1898 (Jg. V/2): Biber, H. F., Violinsonaten
12. Band 1899 (Jg. VI/1): Handl (Gallus), J., Opus musicum, I
13. Band 1899 (Jg. VI/2): Froberger, J. J., Klavierwerke, II
14. u. 15. Band 1900 (Jg. VII): Trienter Codices, I
16. Band 1901 (Jg. VIII/1): Hammerschmidt, A., Dialoge, I
17. Band 1901 (Jg. VIII/2): Pachelbel, J., Kompositionen für Orgel oder Klavier
18. Band 1902 (Jg. IX/1): Wolkenstein, O. v., Geistliche und weltliche Lieder
19. Band 1902 (Jg. IX/2): Fux, J. J., Mehrfach besetzte Instrumentalwerke
20. Band 1903 (Jg. X/1): Benevoli, O., Festmesse und Hymnus
21. Band 1903 (Jg. X/2): Froberger, J. J., Orgel- und Klavierwerke, III
22. Band 1904 (Jg. XI/1): Trienter Codices, II
23. Band 1904 (Jg. XI/2): Muffat, G. d. Ä., Concerti grossi
24. Band 1905 (Jg. XII/1): Handl (Gallus), J., Opus musicum, II
25. Band 1905 (Jg. XII/2): Biber, H. F., Violinsonaten
26. Band 1906 (Jg. XIII/1): Caldara, A., Kirchenwerke
27. Band 1906 (Jg. XIII/2): Wiener Klavier- und Orgelwerke a. d. zweiten Hälfte d. 17. Jahrh.
28. Band 1907 (Jg. XIV/1): Isaac, H., Weltliche Werke, Instrumentalsätze
29. Band 1907 (Jg. XIV/2): Haydn, M., Instrumentalwerke
30. Band 1908 (Jg. XV/1): Handl (Gallus), J., Opus musicum, III
31. Band 1908 (Jg. XV/2): Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, I
32. Band 1909 (Jg. XVI/1): Isaac, H., Choralis Constantinus, II; Nachtrag z. d. weltl. Werken
33. Band 1909 (Jg. XVI/2): Albrechtsberger, J. G., Instrumentalwerke
34. u. 35. Band 1910 (Jg. XVII): Fux, J. J., Costanza e Fortezza
36. Band 1911 (Jg. XVIII/1): Umlauf, I., Die Bergknappen
37. Band 1911 (Jg. XVIII/2): Österr. Lautenmusik im 16. Jahrh.
38. Band 1912 (Jg. XIX/1): Trienter Codices, III
39. Band 1912 (Jg. XIX/2): Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, II
40. Band 1913 (Jg. XX/1): Handl (Gallus), J., Opus musicum, IV
41. Band 1913 (Jg. XX/2): Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander
42.—44. Band 1914 (Jg. XXI/1): Gaßmann, F. L., La Contessina

44 a Band 1914 (Jg. XXI/2): Gluck, Ch. W., Orfeo ed Euridice

45. Band 1915 (Jg. XXII): Haydn, M., Drei Messen
46. Band 1916 (Jg. XXIII/1): Draghi, A., Kirchenwerke
47. Band 1916 (Jg. XXIII/2): Fux, J. J., Concentus musico-instrumentalis
48. Band 1917 (Jg. XXIV): Handl (Gallus), J., Opus musicum, V
49. Band 1918 (Jg. XXV/1): Vier Messen für Soli, Chor und Orchester a. d. letzten Viertel des 17. Jahrh.
50. Band 1918 (Jg. XXV/2): Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720
51. u. 52. Band 1919 (Jg. XXVI): Handl (Gallus), J., Opus musicum, VI
53. Band 1920 (Jg. XXVII/1): Trienter Codices, IV
54. Band 1920 (Jg. XXVII/2): Wiener Lied 1778—91
55. Band 1921 (Jg. XXVIII/1): Eberlin, J. E., Der blutschwitzende Jesus
56. Band 1921 (Jg. XXVIII/2): Wiener Tanzmusik i. d. 2. Hälfte d. 17. Jahrh.
57. Band 1922 (Jg. XXIX/1): Monteverdi, C., Il Ritorno d'Ulisse in Patria
58. Band 1922 (Jg. XXIX/2): Muffat, G. d. J., 12 Toccaten und 72 Versetl
59. Band 1923 (Jg. XXX/1): Drei Requiem a. d. 17. Jahrh.
60. Band 1923 (Jg. XXX/2): Gluck, Ch. W., Don Juan
61. Band 1924 (Jg. XXXI): Trienter Codices, V
62. Band 1925 (Jg. XXXII/1): Haydn, M., Kirchenwerke
63. Band 1925 (Jg. XXXII/2): Strauß, J., Sohn, Walzer
64. Band 1926 (Jg. XXXIII/1): Deutsche Komödienarien, I
65. Band 1926 (Jg. XXXIII/2): Lanner, J., Ländler und Walzer
66. Band 1927 (Jg. XXXIV): Schenk, J., Der Dorfbarbier
67. Band 1928 (Jg. XXXV/1): Förster, E. A., Kammermusik
68. Band 1928 (Jg. XXXV/2): Strauß, J., Vater, Walzer
69. Band 1929 (Jg. XXXVI/1): Bernardi, St., Kirchenwerke
70. Band 1929 (Jg. XXXVI/2): Peuerl, P. und Posch, I., Instrumental- u. Vokalwerke
71. Band 1930 (Jg. XXXVII/1): Neidhart (von Reuental), Lieder
72. Band 1930 (Jg. XXXVII/2): Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480 bis 1550
73. Band 1931 (Jg. XXXVIII/1): Amon, B., Kirchenwerke, I
74. Band 1931 (Jg. XXXVIII/2): Strauß, Josef, Walzer
75. Band 1932 (Jg. XXXIX): Caldara, A., Kammermusik für Gesang
76. Band 1933 (Jg. XL): Trienter Codices, VI
77. Band 1934 (Jg. XLI): Italienische Musiker 1567—1625
78. Band 1935 (Jg. XLII/1): Handl (Gallus), J., Sechs Messen
79. Band 1935 (Jg. XLII/2): Wiener Lied 1792—1815
80. Band 1936 (Jg. XLIII/1): Salzburger Kirchenkomponisten
81. Band 1936 (Jg. XLIII/2): Dittersdorf, Instrumentalwerke
82. Band 1937 (Jg. XLIV): Gluck, Ch. W., L'innocenza giustificata
83. Band 1938 (Jg. XLV): Gaßmann, F. L., Kirchenwerke
84. Band 1942: Wiener Lautenmusik im 18. Jahrh.
85. Band 1947: Fux, J. J., Werke für Tasteninstrumente
86. Band 1949: Tiroler Instrumentalmusik im 18. Jahrh.
87. Band 1951: Zangius, N., Geistliche und weltliche Gesänge
88. Band 1952: Reutter, G. d. J., Kirchenwerke

vangi@club-internet.fr