

# SCHULE DES LAUTENSPIELS

für die gewöhnliche Laute /  
Baßlaute /  
doppelhörige und theorbierte Laute.

\*

Nach Lehr und Art der alten Meister

herausgegeben von

**HANS DAGOBERT BRUGER**



II. Teil, Heft 3

---

Julius Zwißlers Verlag (Inhaber Georg Kallmeyer), Wolfenbüttel



# SCHULE DES LAUTENSPIELS

für die gewöhnliche Laute /  
Baßlaute /  
doppelchörige und theorbierte Laute.

★

Unter Berücksichtigung der Regeln und Erfahrungen der berühmtesten  
Lautenmeister des XVI. und folgender Jahrhunderte bis zur Gegenwart

herausgegeben von

**HANS DAGOBERT BRUGER**

---

II. Teil: „Der kunstreiche lautenschlager“ Heft III



1.—2. Tausend

---

Julius Zwißlers Verlag (Inhaber Georg Kallmeyer), Wolfenbüttel  
1925

Sämtliche Rechte, insbesondere hinsichtlich des Nachdrucks  
und der Aufführung der Lautenübertragungen sowie der  
Übersetzung des Werkes in fremde Sprachen, vorbehalten!  
Copyright by Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel 1925



Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

MT  
EAS  
LSP  
V. 2. 1977

406291

deutsches Buch. 1977

*Allen Freunden der edlen alten Lautenkunst*



## Inhaltsverzeichnis des 3. Heftes.

	Seite		Seite
<b>Vorwort</b> . . . . .	VII	<b>Der Triller</b> . . . . .	130
<b>IV. Kapitel: Technik der Laute II.</b>		<b>Formenlehre (alte Lautenmusik):</b>	
<b>Die gebräuchlichsten Tonarten der Lagen III, IV, V, VII.</b>		a) Bourrée . . . . .	131
Tonleitern und Akkorde der III. Lage . . . . .	89	b) Passacaglia . . . . .	132
Tonleitern und Akkorde der IV. Lage . . . . .	93	<b>Der Pralltriller</b>	
Die „gestreckte Lage“ . . . . .	98	a) mit oberer Sekunde („Tremblement“) . . . . .	132
Tonleitern und Akkorde der V. Lage . . . . .	99	b) mit unterer Sekunde („Mordent“) . . . . .	132
Über das Aushalten der Töne („Pseudo-Aushalten“) . . . . .	100	<b>Das Vibrato</b> . . . . .	134
<b>Formenlehre (alte Lautenmusik):</b>		<b>Verzeichnis der Notenbeispiele des 3. Heftes.</b>	
a) Allemande . . . . .	102	(Chronologisch geordnete Reihenfolge.)	
b) Chaconne . . . . .	103	<i>a) Instrumentalstücke für Laute:</i>	
<b>Der Anschlag mit allen fünf Fingern der rechten Hand</b> . . . . .	102	Pierre Attaignant (1529), Tordion (a. d. Basse-dance	
<b>Tonleitern und Akkorde der VII. Lage</b> . . . . .	106	„Lepsine“) . . . . .	124
<b>Kontrasaiten, Abzug, Scordatura.</b>		Francesco da Milano u. Perino Fiorentino (1547) Fantasia	
Kontrasaiten . . . . .	109	di Francesco Milanese . . . . .	96
<b>Abzug</b> . . . . .	111	Matthaeus Waisselius (1591), Deutscher Tanz . . . . .	120
<b>Scordatura (Umstimmung)</b> . . . . .	112	Lautenhandschrift eines anonymen Deutschen (Ende des	
<b>Das Legatospiel.</b>		XVI. Jahrh.), Madrigal für die Laute . . . . .	90
Tonbindungen durch die rechte Hand . . . . .	113	Lautenhandschrift eines anonymen Deutschen (Ende des	
Tonbindungen durch die linke Hand:		XVI. Jahrh.), Allemanda . . . . .	102
a) Gebundenes Spiel mit Hilfe rechtzeitigen Fingersatz-		Lautenhandschrift eines anonymen Deutschen (Ende des	
wechsels . . . . .	113	XVI. Jahrh.), Balletto . . . . .	112
b) Gebrauch des Daumens der l. H. . . . .	114	Johannes Thysius (um 1600), Fantasia Anglesa . . . . .	110
c) Das Einfallen . . . . .	115	Jean Baptiste Besard (1603), Galliarda Victoris de Montbuisson . . . . .	92
d) Das Abziehen . . . . .	115	Jean Baptiste Besard (1603), Chorea Anglicana Dooland („Eng-	
e) Gemischte Ligaturen . . . . .	116	lischer Tanz“ von John [?] Dowland) . . . . .	97
f) Schwingungsbindungen . . . . .	117	Jean Baptiste Besard (1603), Branle . . . . .	121
g) Gebundene Doppelnoten . . . . .	118	Petrus Fabritius (um 1603), Deutscher Tanz . . . . .	98
<b>Die selteneren Tonlagen der I.—V. Lage.</b>		Petrus Fabritius (um 1603), Praeambulum . . . . .	100
B dur (Die B dur-Tonleiter der V. Lage. Akkordlehre) . . . . .	119	Petrus Fabritius (um 1603), Kätherlein von Torgau . . . . .	106
g moll (Die g moll-Tonleiter der III. Lage, gestreckt. Akkordlehre) . . . . .	120	Georg Leopold Fuhrmann (1615), Toccata (v. Michelangelo	
Formenlehre (alte Lautenmusik): Branle . . . . .	121	Galilei) . . . . .	110
Es dur (Die Es dur-Tonleiter der III. Lage. Akkordlehre) . . . . .	121	Georg Leopold Fuhrmann (1615), Tanz . . . . .	111
Das älteste Auftauchen Horaz'scher Oden in der Lautenmusik		S. Giuseppe Rasponi (1635), Spagnoletta . . . . .	99
(Bossinensis, 1509) . . . . .	122	Denis Gaultier (um 1660), La Caressante (Courante) . . . . .	101
c moll (Die c moll-Tonleiter der V. Lage, gestreckt. Akkordlehre) . . . . .	123	Denis Gaultier (um 1660), Courante (Nr. 11) . . . . .	124
As dur (Die As dur-Tonleiter der III. Lage. Akkordlehre) . . . . .	124	Gaultier le vieux u. Denis Gaultier (1664), Tombeau de	
f moll (Die f moll-Tonleiter der I. Lage, gestreckt. Akkordlehre) . . . . .	125	Mezangeau (v. Gaultier le vieux) . . . . .	128
<b>Die Ornamentik in der Lautenmusik.</b>		Philipp Franz Le Sage de Richée (1695), Sechs Sätze a. d.	
<b>Der Vorschlag</b>		„Passacaglia à discretion“ . . . . .	132
a) Der lange Vorschlag . . . . .	127	François Ginter (XVII. Jahrh.), Sarabande (a. d. „Partie in	
b) Der kurze Vorschlag . . . . .	130	e moll“) . . . . .	129
<b>Formenlehre (alte Lautenmusik): Gigue</b> . . . . .	127	Wenzel Ludwig Edler v. Radolt (1701), Aria pastorale (für	
Bruger, Schule des Lautenspiels.		2 Lauten) . . . . .	117
		Wenzel Ludwig Edler v. Radolt (1701), La querelle des amants	
		(für 2 Lauten) . . . . .	134
		Johann Theodor Herold (1702), Gigue (a. d. „Partita seconda“) . . . . .	128
		Jacques de Saint Luc (Anfang des XVIII. Jahrh.), Bourrée	
		(„La noce de St. Luc“) . . . . .	131

	Seite
Johann Sebastian Bach (XVIII. Jahrh.), Sarabande a. d. Lautensuite in g moll	116
David Kellner (1747), Chaconne in A dur	103
Christian Gottlieb Scheidler (um 1790), Variationen über ein Thema von Mozart	118

*b) Liedübertragungen für die Laute.*

(mit vom Herausgeber ergänzter Gesangsmelodie):

Hans Judenkunig (um 1515), Winterrost („Vides ut alta“, Horaz)	91
Melchior Newsidler (1574) Morgengruß („Wann ich des Morgens früh aufsteh“)	107
Petrus Fabritius (um 1603), Des Goldschmieds Töchterlein („Bist du des Goldschmieds Töchterlein“)	101
Petrus Fabritius (um 1603), Altdeutsches Weihnachtslied („In dulci jubilo“)	108

Seite

Johann Christian Beyer (1760), Der Blinde und der Lahme („Von ungefähr muß einen Blinden“)	116
Johann Christian Beyer (1760), Der Greis („Von einem Greise will ich singen“)	133

*c) Lieder zur Laute.*

(mit originaler Lautenbegleitung):

Franciscus Bossinensis (1509), Integer vitae (Horaz)	122
Luy (1535), Villancico („Al amor quiero vencer“)	92
Luys (1555), Villancico („Sospiro una señora“)	114
Luys Milan (1535), Villancico („Perdida tenyo la color“)	126
Petrus Phalesius (1553), „Quand me souvient“ (v. Créquillon)	104
Guillaume Morlaye (1554), De profundis („Du fond de ma pensée“)	94
Petrus Fabritius (um 1603), Kornschneiden („Idt is ein boikken kamen“)	90





# or wort.

„Lauten schlagen ist ein Tunit/wers wol kann./  
Wers nicht recht lernen will/der lasse darvon.“  
Petrus Fabritius (Lautenbuch von 1608).

Mit einer Schule (modern ausgedrückt: *Lehrgang*) für die Laute, für das Klavier oder für irgendein anderes „beliebtes Instrument“ unserer Tage ist es eine eigene Sache. Ihr Schicksal scheint in den Sternen vorausbestimmt zu sein. Der Kunstbessere „ackert“ sie allenfalls „durch“ und legt sie, versteht sich: nach Aneignung der „wichtigsten Griffe“, mit einem Seufzer der Erleichterung aus der Hand. Um sie nie wieder hervorzuholen — was sich ebenfalls von selbst versteht! Ist aber dieses *Inferno* überwunden, so kann sich der „fertige Lautenist“ herzlich an das dem persönlichen Geschmack mehr zusagende Musikgebiet heranzumachen. Der Lohn der überstandenen Mühen winkt, und bei einiger Gewandtheit wählt man sich seine Vortragsstücke schon so aus, daß die junge Meisterschaft nicht voreilig wieder in Frage gestellt wird. Der Parnaß gilt als erreicht.

Warum an diesem bewährten System rütteln? Ich gestehe: es ist ein gewagtes Unternehmen. Wenn ich es gleichwohl tue, so muß ich billigerweise auch für genügende Aufklärung über meine Motive sorgen, aus denen heraus ich diesen (von vielen prinzipiell nur mit bedenklichem Kopfschütteln betrachteten) Versuch unternommen habe. Ich möchte also zur Beruhigung der Gemüter folgendes bemerken. Es liegt mir ganz fern, „Neues um jeden Preis“ bringen zu wollen. Das Neuartige meiner Lautenschule ergibt sich aus ihrer Einstellung und Methode ganz von selber. Ihr Ziel ist, den Schüler nicht nur in gründlicher, aber keineswegs pedantischer Weise mit der Technik der Laute bekannt zu machen, sondern ihn darüber hinaus in die Musik und zwar vor allem in die wundervolle alte Lautenmusik einzuführen und ihm endlich (und nicht als Unwichtigstes!) ein lang entbehrtes Nachschlagewerk für alle die Lautenmusik, ihre Geschichte und Literatur betreffenden Dinge an die Hand zu geben.

Das Zurückgreifen auf die alte Lautenkunst als unentbehrliche und wichtigste Grundlage des modernen Lautenspiels scheint mir ein selbstverständliches Gebot. Angesichts der Tatsache, daß wir in Deutschland auf eine hochentwickelte und in vielen Jahrhunderten blühende Pflege des Lautenspiels zurückblicken dürfen, hieße es doch sich selbst des wertvollsten Gutes entäußern, wenn wir statt an die alte Lautenkunst und ihre Tradition an die Scheinblüte der Gitarristik um 1800 (mit ihrer einleitigen Verherrlichung einer bis zu inhaltsleerer Virtuosität hinaufgeschraubten Technik) anknüpfen wollten. Die Gitarre hat mit der Laute gegenwärtig nur die Besaitung und Stimmung gemeinsam; in musikalischer Beziehung aber müssen ihre Wege getrennt gehen. Das gilt es grundsätzlich festzuhalten. Die moderne Lautenbewegung wird nur dann der Gefahr der Verflachung und Verödung und damit dem Schicksal einer Unterwerfung unter die Vergänglichkeit der Tages-

mode entgehen, wenn sie sich eine gediegene und auch den Vergleich mit anderer Instrumentalmusik aushaltende Literatur erarbeitet. Nicht dem Instrument, der Laute sondern der vielfach unzureichenden modernen Lautenliteratur gilt die Geringschätzung und scharfe Kritik gerade musikalisch anspruchsvoller Kreise (wie sich ja auch meine Bekämpfung der landläufigen Gitarristik nicht gegen das Instrument, die Gitarre, sondern nur gegen die mit wenigen Ausnahmen seichte, oft sogar kitschige Gitarrenmusik richtet). Die zunehmende Erschließung und Pflege der alten klassischen Lautenmusik wird sich nach meiner Überzeugung zu einem wertvollen Bundesgenossen auf dem Wege zu einer guten Lautenliteratur entwickeln; sie wird der neuerwachten jungen Lautenistik frisches Blut zuführen und sie vor dem Schicksal der Gitarre und ihrer Literatur bewahren helfen!

Trotzdem wollen wir uns vor jeder Einseitigkeit hüten. Ich möchte — um Mißverständnisse zu vermeiden — mit Nachdruck betonen, daß wir durch die Beschäftigung mit alter Lautenkunst und -technik als der Grundlage unserer Spielmethode nicht blind gegen die Fortschritte der jüngsten Lautenkomposition werden sollen. Es bleibt dem Schüler unbenommen, neben den Übungsstücken dieser Schule und der darin empfohlenen alten Literatur auch neueste Lautenwerke heranzuziehen, um mit der Entwicklung unserer Tage in steter Fühlung zu bleiben. Auf dem Gebiet der Lautenbegleitung zum Gesang ist in den letzten Jahrzehnten ein beachtenswerter Aufschwung festzustellen; ich weise nur auf die zum Teil ganz prächtigen Lautenbegleitungen von *Heinrich Scherrer*, *Robert und Lilli Kothe*, ferner auf diejenigen von *Ernst Duis* („Lautenlieder“, „Unter den Linden“ „Aus tausend Jahren“ usw.)<sup>1)</sup>, *Karl Gofferje* („Alte deutsche Kirchenlieder“<sup>2)</sup>), *Max Schlenso* („Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Geige und Laute“<sup>3)</sup>), *Fritz Jöde* („Goethes Lieder zur Laute“<sup>1)</sup>), *Georg Götsch* („Der Jungfernkranz“<sup>1)</sup>) und *Arnim Knab* („Lautenlieder“<sup>1)</sup>) hin — ohne die Reihe der namhaften Lautenisten unserer Zeit mit dieser summarischen Aufzählung erschöpfen zu wollen. Das moderne Solostück für die Laute zeigt dagegen nur schwache Ansätze einer selbständigen Regung, und gerade bei ihm wird der stilbildende Einfluß der alten, besonders an Solomusik so reichen Lautenkunst von unschätzbbarer Bedeutung werden, ja — direkt eine Notwendigkeit sein. Noch ungünstiger als beim Solostück liegen die Verhältnisse gegenwärtig auf den Gebieten

<sup>1)</sup> Erschienen in Julius Zwißlers Verlag (Georg Kallmeyer), Wolfenbüttel.

<sup>2)</sup> In der Sammlung „Hausmusik“, herausgegeben von Fritz Jöde, Julius Zwißlers Verlag (Georg Kallmeyer), Wolfenbüttel. — Einige gute Proben aus den Werken der meisten hier genannten Autoren bringt Fritz Jödes Sammlung „Der Musikant“, Heft 1–3 (Verlag wie oben).

des Lautenduos und der Kammermusik mit Laute. Warum diese Zweige so vernachlässigt werden, ist eigentlich nicht recht einzusehen; denn bei richtiger Behandlung erwächst uns in der Laute eins der reizvollsten Instrumente zum Zusammenspiel, das man sich denken kann. Auch hier kann das Vorbild der alten Meister großen Nutzen stiften.

Was die Technik des alten Lautenspiels anbelangt, so ist seit dem Anfang dieses Jahrhunderts gerade in populären Schriften und Unterrichtswerken viel über die „geheimnisvolle“ Spielmethode der Alten geschrieben und — getabelt worden. Der mit diesen Dingen etwas vertraute Schüler muß sich deshalb darauf gefaßt machen, daß manche ihm geläufigen und liebgewordenen Ansichten im Verlaufe dieser Schule eine Berichtigung erfahren und daß an Hand authentischer Belege ein neues System der Lautentechnik nach unverfälschter alter Meister Lehr und Art aufzubauen versucht wird. Mit einem willkürlichen Herausgreifen irgendwelcher Einzelheiten (wie z. B. des Daumenschlages) und dessen Propagierung ist weder dem Schüler noch der Erneuerung des alten Lautenspiels irgendwie gedient; deshalb will die vorliegende Lautenschule als erste Tat mit diesen Halbheiten endgültig aufräumen. Daß meine Schule dabei an das eigene Nachdenken des Schülers und seine aktive Mitarbeit stärker als die bisher üblichen Unterrichtswerke appellieren muß, wird eher als Vorteil denn als Nachteil zu buchen sein. Denn Dinge, die man „spielend erlernt“, machen gar bald keine Freude mehr, sondern alles Große und Schöne erhält durch eigene intensive Arbeit ein neues adeliges Gewand. Ich bekenne offen, daß ich ein Feind des „blinden Autoritätsglaubens“ bin; man darf ihn auch von dem Lernenden, sofern er denkender Mensch ist, nicht verlangen. Ich habe versucht, durch wörtliche Anführung zahlreicher Zitate aus den Originalwerken der bedeutendsten alten Lautenmeister den Schüler in den Stand zu setzen, selbständig die Richtigkeit der eingeschlagenen Spielmethode nachzuprüfen. Zur eigenen Durcharbeitung empfehle ich besonders auch meine Einleitung („Kurzer Abriss der Geschichte der Laute und Lautenmusik“), die ich mit Absicht an die Spitze dieser Schule gestellt habe. Jemand, der sich ernsthaft für die alte Lautenmusik einsetzt, muß auch über die geschichtlichen Zusammenhänge der Bewegung, der er angehört, in großen Zügen Bescheid wissen. Die Durcharbeitung lohnt sich um so mehr, als meine hier gegebene Übersicht über das ganze (zwar große, aber noch wenig bekannte) Gebiet die erste ihrer Art ist; wir besitzen wohl einige wertvolle Spezialarbeiten über verschiedene Meister und Blüteperioden der Lautenkunst, aber keine alles Verstreute zusammenfassende und in knapper Form das Wesentliche herausstellende Studie. Ausschließlich dem Bereich der alten Lautenmusik entnommen sind die zahlreich beigegebenen Noten- und Übungsbeispiele. Es war zwar nicht immer leicht, für jeden in Frage kommenden Fall auch stets das passende Beispiel in der alten Literatur zu finden; aber ich halte diese Methode für besser, als wenn man den Schüler mit selbstkomponierten Beispielen und Etüden plagt, denen man die Gelegenheitsarbeit und das mühsam Zurechtgemachte für den Lehrzweck schon auf zehn Schritte anmerkt. Für die technische Ausbildung des Schülers auf der Laute ist das Ziel so hoch gesteckt, als der Schüler Talent und Ausdauer besitzt; je nach Maßgabe dieser beiden Eigenschaften kann er sich mit dem am Schluß des ersten Teils Erreichten zufriedengeben oder weiterstreben. Es kommt nicht so sehr darauf an, daß man

alles kann, sondern daß man das, was man bewältigt hat gut kann. Wer indessen alle vier Hefte der Schule von Anfang bis Ende, sei es mit Hilfe eines geeigneten Lehrers, sei es im Selbstunterricht, in der oben angedeuteten Weise durcharbeitet, der darf die Versicherung mit auf den Weg nehmen, daß er einen guten Teil der vielgerühmten Spielvollendung der alten Lautenmeister sich erwerben und die technischen Schwierigkeiten der klassischen Lautenmusik auch im Vom-Blatt-Spiel leichter überwinden wird. Ich bemerke hierzu noch, daß ich dieses letzte Ziel zu erreichen gesucht habe, ohne den Schüler den Leidensweg der althergebrachten einseitig-technischen Dressur gehen zu lassen, und ich glaube sogar, mit anderen Mitteln weiter gekommen zu sein. Denn ich halte es in diesem Punkt mit *Rudolf M. Breithaupt*, der einmal sehr feinsinnig gesagt hat: „Die höhere Einsicht vom Zweck des Lebens wie der Kunst verlangt unerbittlich: die Beseitigung von allen technischen Qualen und Martern und die möglichst frühe Einführung in die Schönheiten des Kunstwerkes selber. Denn unser Leben ist zu kurz und das Kunstwerk und sein Studium zu schwer, sein Gebiet auch zu groß und zu weit, als daß man nicht Sorge tragen müßte, dasselbe in Gemäßheit der allgemeinen geistigen Bildung und Entwicklung beizeiten in Angriff zu nehmen und Seele und Musik, Geist und Körper an ihm zu schulen.“ — —

Es bleibt mir noch die gern erfüllte Pflicht, allen denen an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank auszusprechen, die mich bei der Abfassung dieser Schule in direkter oder indirekter Weise unterstützt haben. Vor allem gebührt Herrn Professor *Fritz Jöde*, der mir aus seiner reichen Erfahrung verschiedene Anregungen auf musikpädagogischem Gebiet gab, mein freundschaftlicher Dank. Eine wichtige Förderung erfuhr meine Arbeit ferner durch das Entgegenkommen zahlreicher wissenschaftlicher Bibliotheken des In- und Auslandes, besonders der Musikabteilungen der *Bayer. Staatsbibliothek in München* und der *Preuß. Staatsbibliothek in Berlin*; hervorgehoben sei auch die freundliche Bereitwilligkeit der Direktion der *Kgl. Bibliothek in Kopenhagen*, von welcher mir in dankenswerter Weise eine kostbare alte Lautentabulatur (Liederhandschrift des Petrus Fabritius von 1603) zur Benutzung nach Deutschland übersandt wurde. Endlich möchte ich des stets opferwilligen Verlagshauses *Julius Zwißler* in Wolfenbüttel dankbar Erwähnung tun, dessen Inhaber, Herr *Georg Kallmeyer*, sich um die Herausgabe und würdige Ausstattung der Schule unermüdlich besorgt gezeigt und ihr Gelingen möglich gemacht hat. —

Was ich sonst noch über das Werk und seine Tendenz abschließend zu sagen hätte, das fasse ich alles in die schlichten Worte zusammen, in die der große Lautenist Hans Gerle seine „Musica und Tabulatur“ (Nürnberg 1546, letztes Blatt) ausklingen läßt: „Hiemit will ich dies mein Schreiben, im Besten und allem Gutem fürgenommen, vollenden./ Denn ich hab hierin, soviel mir Gott Gnad verliehen, nichts verhalten / sondern allen solcher Kunst Un- erfahrenen und doch Liebhabern zu gut und Nuß möglichen Fleiß fürgewandt / bey welchen ich verhoff, werd dies mein Schreiben am besten und zu Dank angenommen./ Nach den andern Nachredern frag ich nichts./ Ich hab das Mein gethan der Jugend zu gut / damit sie sich zu ebner Zeit belustigen und ergöhen möge / und anders Übels dadurch vergeß./“

München, im Mai 1924.

Dr. Hans Dagobert Brugger.

# IV. Kapitel: Technik der Laute II.

Die beiden ersten Hefte dieser Schule haben dem Spieler die Anfangsgründe des Lautenspiels vermittelt. Der Schüler wurde durch die erreichte Technik in den Stand gesetzt, eine größere Anzahl wertvoller Lautenstücke, Lieder und Solostücke, spielen, eigene Stegreifbegleitungen improvisieren zu können usw. Freilich kamen ihm auch die engen Grenzen seiner technischen Schulung mehr oder weniger bald zum Bewußtsein: er konnte z. B. nicht alle Töne des Griffbretts gleichmäßig frei meistern, sondern mußte sich zunächst auf die Kenntnis der ersten 3-5 Bünde beschränken. Das Lagenspiel, das Legatospiel, die Ornamentik und manches andere, was das höhere Lautenspiel ausmacht, harret in diesem und im folgenden Heft noch des Schülers

und muß bewältigt werden, ehe ihm die Meisterschaft auf seinem Instrument gelingt. So wenig man von einem Klavier- oder Violin- spieler erwartet, daß er nach einem Jahre „ausgelernt“ hat — so wenig darf man es vom Lautenspieler verlangen; man überstürze nichts, sondern arbeite mit ruhiger Ausdauer, konsequent und zielbewußt weiter. Wir gedenken unseres Vorsatzes, der uns durch die beiden ersten Hefte begleitet hat, daß wir nicht Technik treiben um des technischen Effektes und des virtuosenhaften Gebahrens willen, sondern um der Musik willen, die uns durch vollkommene Beherrschung aller technischen Mittel erschlossen werden soll. Das Kunstwerk bleibt unser erstes und letztes Ziel!

## Die gebräuchlichsten Tonarten der Lagen III, IV, V, VII.

### III. Lage.

Der Begriff der Lage oder Position ist im 2. Heft der Schule (siehe D dur!) eingehend erläutert worden und darf als bekannt vorausgesetzt werden. Der Übergang von einer Lage in die andere wird entsprechend dem bundweisen Vorrücken des 1. Fingers mit einer römischen Ziffer (z. B. I, II, III) ohne weiteren Zusatz über der betr. Note vermerkt. Die Lagenbezeichnung behält auch für die folgenden Noten solange Gültigkeit, bis sie durch eine neue Lagenbezeichnung abgelöst wird. In der III. Lage wird der 1. Finger auf den III. Bund gesetzt; demgemäß versieht der 2. Finger den IV. Bund, der 3. den V. Bund und der 4. den VI. Bund bzw. in „gestreckter Lage“ den VII. Bund. Deutsche Ziffern geben nach wie vor den Fingersatz der linken Hand (nicht den Bund!) an, lateinische Buchstaben vor den deutschen Ziffern weisen auf die Saite hin, auf

In C dur können wir zunächst einmal die Terzlage des C dur-Akkords gleichlautend aus der I. Lage in die III. Lage verlegen:

Die hohe Quintlage von C dur, die wir in der I. Lage nur in

durch Verlegung in die III. Lage auch in „enger Lage“

die der Finger aufgesetzt werden soll (z. B. )

bedeutet, daß der 1. Finger das C auf der A-Seite und das g auf der e-Saite mit Quergriff bedeckt, während der 3. Finger auf dem V. Bund der g-Saite das c nimmt und der 4. Finger auf dem V. Bund der h-Saite das e greift).

Wir versuchen jetzt, die Dreiklänge der uns aus dem 2. Heft bekannten Tonarten auch in der III. Lage aufzufinden.

Noch vielseitiger sind die Akkordbildungen, die uns die Oberdominanttonart von C dur, G dur, in der III. Lage liefert. Sie sind fast alle in einem einzigen Griff, dem großen G dur-Quergriff der III. Lage (dessen Grifftyp wir von

leiten wir (je nach Bedarf auch mit anderem Fingersatz) folgende Dreiklangsgriffe ab:

ferner von gebräuchlichen Dominantseptimenakkorden von C dur:

O h n e Quergriff werden nachstehende Dominantseptimenakkorde von *G dur* nebst ihren Umkehrungen in der III. Lage gegriffen:

Dominantseptimenakkorde:

Umkehrungen:

1.) Quintsextakkord:

2.) Terzquartakkord:  
oder:

Mit Quergriff:

3.) Sekundakkord:

*G dur*-Dreiklänge der III. Lage, die ebenfalls o h n e Quergriff spielbar sind:

### Nr. 86. Madrigal.

(Melodie der Singstimme und Text unbekannt.)

Lautenhandschrift eines anonymen Deutschen \*)  
(ital. Tabulatur, S. 81).  
(Ende des XVI. Jahrh.)

Laute.

### Nr. 87. Kornschneiden.

*Petrus Fabritius* \*\*)  
Handschriftl. Lautenbuch (Nr. 161)  
(um 1603).

Singstimme.

Idt is ein boik - ken kamen int landt, dat wolt so ger - ne de - - nen;  
[Übers.] Es ist ein Bur - sche kommen ins Land, der wolt' so ger = ne die = = nen;

Laute.

de Mo - der to der Doch - ter sprach: Wat wille wy Hen - se - lin ge - - ven?  
die Mut - ter zu der Toch - ter sprach: Was wolln wir Hän - se = lein ge = = ben?

\*) Über diese Lautenhandschrift vgl. die Einleitung des 1. Heftes der Schule („Kurzer Abriss der Geschichte der Laute und Lauten-

musik“), S. VIII.

\*\*) Über *Petrus Fabritius* vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. VIII.

# Nr. 88. Winterrost.

(Dichtung von Horaz, \*) „Carmina“, liber I, Ode 9. —  
Deutsche Textübersetzung von Adolf Bacmeister.)

Hans Judenkunig \*\*)  
Utilis et compendiaria introductio  
(Wien, um 1515).

Melodie (ergänzt.)

Laute.

1. Vi - des ut al - ta stet ni - ve can - di - dum So - rac - te, nec iam su - sti - ne - ant o -  
[Übers.] 1. Siehst du So - rac - tes schim - mern - de Gip - fel tief vom Schnee be - deckt? Schon dul - det der äch - zen -

nus sil - vae la - bo - ran - tes, ge - lu - que flu - mi - na con - sti - te - rint a - cu - to.  
de Wald sei - ne Last nicht mehr, die Flü - ße jstehn von der Schär - fe des Frosts ge - fesselt.

[Übers.]

2.  
Hoch auf dem Herdstein sichte die Scheiter denn,  
laß vollern Stroms aus deinem Sabinerkrug,  
mein Taliarch, vierjäh'ge Weine  
fließen und scheuche den Frost von dannen.

3.  
Fürs andre laß nur sorgen die Himmlischen;  
schnell schweigt der Sturm, der jetzt mit der Brandung ringt,  
auf ihren Machttruf still, und lautlos  
stehn die Cypressen und alten Eichen.

4.  
Was morgen kommt, o frage du nicht, und miß  
dir jeden Tag als vollen Gewinn zu gut,  
den dir das Schicksal schenkt; verwirf nicht  
Tanz und Gesang und der Liebe Freuden,

5.  
Jüngling, so lange du blühst und das Haar sich nicht  
dir mürrisch bleicht. Jetzt suche die Plätze, wo  
man ringt und spielt, wo zurversprochenen  
Stunde die nächtliche Liebe flüstert;

6.  
verräterisch, horch, aus dunklem Verstecke dort  
klingt eines Mädchens wonniges Lachen dir;  
reiß ihr ein Liebespfand vom Arme  
oder vom Finger, er träubt sich halb nur.

Von a moll und e moll merken wir uns nur je einen Dreiklang in der III. Lage:

a moll: (Sextakkord)

e moll: (Terzlage)

Die uns früher fehlende hohe Quintlage von D dur erreichen wir mühelos durch Verlegung des Dreiklanges in die

III. Lage (ein häufig vorkommender Griff!):

Seltener ist der Dominantseptimenakkord von D dur in der III. Lage: (überstreckt)

\*) Näheres über Horaz'sche Oden in der alten Lautenmusik siehe  
2. Heft, S. 65 und 3. Heft, S. 122.

\*\*) Über Hans Judenkunig vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. VIII.

# Nr. 89. Villancico \*)

a.d. „Spanischen Villancicos“ v. Milan.  
(Deutsche Textübersetzung von Ferdinand Brugger.)

*Luys Milan\*\*)*  
El Maestro  
(Valencia 1535)

Singstimme.

Al a - mor que - ro ven - cer, mas quien po - drà? } Que e-lla con su gran po - der ven -  
 Quien tu - vie - se tal po - der mas quien po - drà? }  
 [Übers.] Die Lie - be wollt' ich zwin - gen: wie mag das gehn? } Mich hat sie auch be - zwin - gen! wie  
 Wem sol - ches mocht' ge - lin - gen - wie stolz und schön! }

Laute.

ci - do me ha! } Al a - mor que - rria - ven - cer y con bien ser del ven - ci - do. }  
 mag das ge - = seh'n? } Por po - der me - jor - que - rer pa - ra ser me - jor que - ri - do. }  
 Die Lie - be wollt' ich zwin - gen, zum Glück sie mich be - sieg - te! }  
 Um mehr ge - liebt zu - wer - den, ich Tor sie nur be - krieg - te! }

Laute.

Wir gehen zu den Dreiklängen der B e - T o n a r -  
t e n in der III. Lage über. Vorläufig mag uns die Kennt-

nis folgender Akkordgriffe in F d u r, d m o l l und  
g m o l l genügen:

F dur: oder: (Terzlage)

Dominantseptimenakkord von F dur:

d moll: (Quintlage)

Quartsextakkord von d moll:

g moll: oder: (Quartgriff) (Oktavlage)

# Nr. 90. Galliarda Victoris de Montbuisson.

*Jean Baptiste Besard\*\*\*)*  
Thesaurus harmonicus  
(Köln 1603).

Laute.

\*) Die Erklärung der hier nicht erläuterten Vokal- und Instrumentalformen findet man im 1. und 2. Heft der Schule.  
\*\*) Über *Luys Milan* vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. IX.

\*\*\*) Über *Jean Baptiste Besard* vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. X.  
\*\*\*\*) Über gebundene, aber in Klammern eingeschlossene Noten siehe S. 100!

Literatur: „Ausgewählte Perlen aus *Da un Codice Lautenbuch* (XVI. Jahrh.) von Oscar Chilesotti“ [Scherrer], Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig: Mascherada (Heft IV, Nr. 43). — Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin: Heft I, S. 29: Tant que vivray (*Attaignant*,

1529); Heft I, S. 32f: 2 Pavanen von *Luys Milan* (1535).—,Altenglische Madrigale zur Laute von *John Dowland*“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin: „Was raubest du so grausam mir“ (S.12).—, „Der Musikant“ [Jöde], Verlag Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Heft III, S. 22: Maïen-Courante (*Ernst Scheele*, 1619).

### IV. Lage.

Einen Halbtonschritt aufwärts von der III. Lage erreichen wir die IV. Lage. Der 1. Finger wird auf den IV. Bund gesetzt, die übrigen Finger verteilen sich entsprechend auf die folgenden Bünde.

Ich bringe zunächst einen Akkord, den man sowohl in der I. wie in der IV. Lage greifen kann: den e moll-Dreiklang in der Oktavlage:

Wichtig ist der Oberdominantakkord zu e moll, der H dur-Dreiklang der IV. Lage:

sowie mit Auslassung der Quinte:

Sextakkord von H dur: Quartsextakkord von H dur:

Vom h moll-Dreiklang ist die tiefe Oktavlage vollständig nur in der IV. Position spielbar und ist darum wohl zu merken:

Der Dominantseptimenakkord von h moll (in der höheren Lage) möge ebenfalls hier Platz finden:

Das nachfolgende „*De profundis*“ (Psalm 130) aus dem Lautenbuch des Guillaume Morlaye (1554) empfehle ich der besonders eingehenden Durcharbeitung des Schülers. Ich gebe den Titel dieses interessanten Lautenbuches unverkürzt wieder; da man allerlei aus ihm entnehmen kann: „Premier livre de psalmes, mis en musique par maistre Pierre Certon, maistre des enfans de la Sainte Chapelle à Paris. Reduitz en Tabulature de Leut par maistre Guillaume Morlaye, réservé la partie du Dessus, qui est notée pour chanter en jouant. Paris 1554.“ („Erstes Buch der Psalmen, komponiert von Meister Pierre Certon, Lehrer der Kinder an der „Ste. Chapelle“ zu Paris. In Lautentabulatur von Meister Guillaume Morlaye mit Ausnahme des Diskantparts übertragen, welcher für Gesang mit Begleitung notiert ist“). Dieser Pierre Certon, der Komponist des vorliegenden Psalmes, war Kleriker und Musiker zugleich, Schüler des berühmten Josquin de Près, und darf als ein bedeutender Repräsentant der altfranzösischen Kirchenmusik im A capella-Stil des XVI. Jahrhunderts gelten. Der Schüler versäume über der technischen Einstudierung nicht, in den Geist des „*De profundis*“ einzudringen und sich an seiner melodischen und harmonischen Schönheit (man beachte z.B. den häufigen Übergang von e moll in E dur, diesen steten Wechsel von Schatten und Licht) zu erfreuen.

## Nr. 91. De profundis (Psalm 130).

(Kompon. von Pierre Certon. —

Deutsche Textübersetzung von Ferdinand Brugger).

*Guillaume Morlaye* \*)  
Premier livre de psalmes  
(Paris 1554).

Singstimme.

Du ——— fond de ma pen - sée,  
[Übers.] Aus ——— tief = item See = len = grund,

Laute.

au fond de tous en - nuitz, à toy s'est  
aus na = men = lo = fer Pein, aus ir = rem

a - dres - sée ma cla - meur iours et nuitz.  
Ein = sam = sein, fleh ich mit Herz und Mund!

En - tends ma voix plain - ti - ve,  
O Herr, ver = nimm mein Schrein!

Sei - gneur, il est sai - son, ton o - reil -  
Mein Seuf = zen Tag und Nacht, in = brün = stig

\*) Über *Guillaume Morlaye* vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. X.



le en - ten - ti - ve soit à mon o - rai -  
 dar = ge = bracht: laß es er = hö = ret

son! ton o - reil - le en - ten - ti -  
 fein! in = brün - stig dar = ge =

ve soit à mon o - rai - son!  
 bracht: laß es er = hö = ret fein!

Zur weiteren Übung im Aufsuchen der Töne in der IV. Lage gebe ich nachstehend die Tonleiter in A dur,

die dem Schüler mit anderem Fingersatz aus der I. Lage her geläufig ist. \*)

Tonleiter in A dur:  
 (IV. Lage)

Die in der IV. Lage möglichen A dur-Akkordgriffe sind nicht zahlreich. Ich nenne von solchen den

Sextakkord von A dur: und den

Dominantseptimenakkord von A dur: (Quinte ausgelassen)

Von fis moll sind in der IV. Lage drei Akkordgriffe ausführbar:

Der Dreiklang: (Terzlage)

der Quartsextakkord: A1

und der Sextakkord: E2

Der Oberdominantakkord zu fis moll, Cis dur, ergibt folgende ergänzende Griffe:

A1 und E2

Der Dominantseptimenakkord zu fis moll heißt:

\*) Alle Tonleitern — diese sowohl wie die später folgenden — sind in verschiedenen Schnelligkeitsgraden zu üben. Beim Einstudieren spiele man langsam, dann steigere man das Tempo, gehe von Vierteln

zu Achteln, dann zu Sechzehnteln und endlich zu Zweiunddreißigsteln über. Für die Erlangung einer guten Technik sehr wichtig!!

Größere Ausbeute an Akkordgriffen in der IV. Lage ver-  
heißt die Oberdominanttonart zu A dur: E d u r. Ehe wir

uns mit den E dur-Griffen beschäftigen, möge uns auch hier  
die Tonleiter mit der Lage der einzelnen Töne vertraut machen.

Tonleiter in E dur: (IV. Lage)

E dur-Akkorde in der IV. Lage:

Sextakkord von E dur:

Quartsextakkord  
von E dur:

Der Oberdominantakkord zu E dur, der *H dur*-Dreiklang  
der IV. Lage, ist der nämliche, den wir oben bei *e moll* ken-  
nengelernt haben. Ich füge als Ergänzung den Sekundak-  
kord und für die Spieler der Baßlaute noch den gewöhnlichen  
Dominantseptimenakkord zu E dur hinzu:

Nr. 92. Fantasia di Francesco Milanese.\*)

Francesco da Milano und Perino Fiorentino\*\*)

Intabulatura de Lauto. Libro terzo

IV (Venedig 1547).

\*) Dieses Stück ist in Originaltabulatur im Anhang des 4. Heftes  
der Schule wiedergegeben.

\*\*) Über Francesco da Milano und Perino Fiorentino vgl. die  
Einleitung des 1. Heftes, S. IX.

# Nr. 93. Chorea Anglicana Doolandi.

(„Englischer Tanz“ von John [?] Dowland. \*)

Jean Baptiste Besard  
Thesaurus harmonicus  
(Köln 1603).

Laute.

\*) Über den Lautenisten *John Dowland* vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. XI.

\*\*) Statt dieser Halbschlußfigur, die nur eine Wiederholung von

Takt 9, 1. Hälfte ist, werden wir zweckmäßig einen abschließenden Edur-Dreiklang (etwa ) setzen.

Besondere Aufmerksamkeit widmen wir der Molltonart zu Edur: cis moll. Ich habe cis moll im 2. Heft der Schule nur ganz kurz streifen können, da die fehlenden Lagekenntnisse des Schülers eine systematische Behandlung der Tonart im alten Rahmen unmöglich machten. Die nun folgende „melodische Tonleiter“ von cis moll ist nicht leicht zu spielen. Sie erfordert an einer Stelle (*ais*) das

Greifen in „gestreckter Lage“, d.h. der kleine Finger wird überstreckt und greift einen Bund weiter, als ihm normaler Weise zukäme. Dieses plötzliche Strecken und wieder Zusammenziehen der Finger wird am Anfang etwas ungewohnt und beschwerlich sein, muß aber durch Üben so sehr Eigentum des Spielers werden, daß sich der Übergang von der gewöhnlichen zur gestreckten Lage und umgekehrt ganz zwanglos vollzieht.

Tonleiter in cis moll: (melodisch)

(gestreckte Lage, IV. Lage) überstreckt

cis moll Akkorde in der IV. Lage:

(Terzlage) (Quintlage)

Sextakkord von cis moll: oder:

Quartsextakkord von cis moll: oder:

Der *Gis dur*-Dreiklang, den wir als Oberdominantakkord zu cis moll benötigen, weist den gleichen Grifftyp auf wie der *G dur*-Dreiklang der III. Lage, nur um einen Bund weiter

gerückt. *Gis dur* gehört als Kreuz-Tonart zu den vorzeichenreichsten Tonarten (der Dreiklang setzt sich aus *gis - his - dis* zusammen) und wird meist in enharmonischer Verwechslung als *Be-Tonart*, nämlich = *As dur*, gebraucht. Wir begnügen uns vorläufig mit der Kenntnis zweier *Gis dur*-Dreiklänge der IV. Lage und des Dominantseptimenakkordes von cis moll (die Septime ist *fis*!):

*Gis dur*-Dreiklänge: (IV. Lage)

(Tonika) großer Quergriff: (Oktavlage)

Dominantseptimenakkord von cis moll: oder:

Übung in zerlegten cis moll Akkorden.

(Aus dem *Praeludium* der Lautensuite in Edur von Joh. Seb. Bach, Takt 43-52.)

### Nr. 94. Deutscher Tanz.

*Petrus Fabritius*

Handschriftl. Lautenbuch (Bl. 83)  
(um 1603).

# Nr.95. Spagnoletta.

(Spanisches Tänzchen.)

S. Giuseppe Rasponi

Handschriftl. Lautenbuch (Florenz, Codex XIX, 105)

(1635).

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, key of D major. The notation includes treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Lute tablature is present below the notes, using letters A, h, and numbers 1-4. Roman numerals II, IV, V, and II are placed above the staff to indicate fret positions. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Literatur: Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin: Heft I, S. 38: Gaillarde von *Adriaensen* (1584). — „John Dowlands Solostücke für die Laute“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin: Allemande 1 (S.6). — „Altenglische Madrigale zur Laute von *John*

*Dowland*“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin: „Schweig! trüber Wahn“ (S.7). — „Gesamtausgabe der Lautenkompositionen *Joh. Sebastian Bachs*“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Praeludium (S.5).

## V. Lage.

C dur - Akkorde in der V. Lage:

Diagram of C major chord in 5th position (Octavlage). The notes are A3, E4, and C5. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Diagram of C major chord in 5th position (Terzlage). The notes are E4, G4, and C5. The bass note is E4. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Diagram of C major chord in 5th position (nur für Baßlaute). The notes are E4, G4, and C5. The bass note is E4. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Sextakkord von C dur: oder:

The diagram shows a C major sextachord in 5th position. The notes are A3, E4, G4, B4, C5, and E5. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Quartsextakkord von C dur: oder:

The diagram shows a C major quartsextachord in 5th position. The notes are E4, G4, B4, C5, E5, and G5. The bass note is E4. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Dominantseptimenakkord von C dur: oder:

The diagram shows a C major dominant seventh chord in 5th position. The notes are E4, G4, B4, C5, E5, G5, and B5. The bass note is E4. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Tonleiter in a moll: (melodisch)

The diagram shows the a minor scale in 5th position. The ascending line starts on E1 and goes up to e1. The descending line starts on e1 and goes down to E1. The notes are E1, E3, E4, A1, A3, A4, d2, d3, d4, g1, g2, h1, h3, h4, e1. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

a moll - Akkorde in der V. Lage

Eine stattliche Anzahl von a moll-Dreiklängen ist im großen a moll-Quergriff der V. Lage enthalten:

Diagram of a minor triad in 5th position. The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Aus ihm leiten wir (je nach Bedarf auch mit anderem Fingersatz) folgende Dreiklangsriffe ab:

Diagram of a minor triad in 5th position (Terzlage). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Diagram of a minor triad in 5th position (Quintlage). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Diagram of a minor triad in 5th position (Oktavlage). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Diagram of a minor triad in 5th position (weite Oktavlage). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Diagram of a minor triad in 5th position (Tonika). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Diagram of a minor triad in 5th position (enge Oktavlage). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Diagram of a minor triad in 5th position (Quartsextakkord). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Von weiteren a moll-Griffen seien genannt: (hohe Terzlage)

The diagram shows a minor triad in 5th position (hohe Terzlage). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

(Sextakkord)

The diagram shows a minor triad in 5th position (Sextakkord). The notes are A3, C4, and E4. The bass note is A3. The diagram shows the string positions on a lute fretboard.

Dreiklänge der Oberdominanttonart zu a moll, *E dur*, in der V. Lage:

oder:

und (Quartsextakkord von *E dur*)

Dominantseptimenakkord von a moll:

oder:

und

Quintsextakkord:

Terzquartakkord:

Sekundakkord:

### Nr. 96. Praeambulum.

*Petrus Fabritius*  
Handschriftl. Lautenbuch (Bl. 102)  
(um 1603).

G dur-Dreiklang in der V. Lage:

oder:

Dominantseptimenakkord von G dur:

e moll-Dreiklänge in der V. Lage:

oder:

oder:

oder:

8 (Quartsextakkord von e moll)

Das Aushalten der Töne ist im mehrstimmigen Solospiel auf der Laute nicht durchweg in dem Maße durchführbar, in welchem es aus Gründen der logischen Stimmführung oft wünschenswert erscheint. Namentlich tritt dieser Mangel dann zutage, wenn die Lage während eines ausgehaltenen Tones wechselt. Diese als fortklingend nur zu denkenden, praktisch aber in der benötigten Tondauer aus technischen Ursachen nicht zu ermöglichenden Tonverlängerungen werden von mir in runde Klammern, z. B.  $\text{♩}(\text{—})$ , eingeschlossen. Es empfiehlt sich, die durch das Abreißen eines Tones entstehende Lücke in der Stimmführung dadurch weniger fühlbar zu machen, daß der fragliche Ton beim ersten Auftauchen leicht betont angeschlagen wird. Auf diese Weise erreicht man, daß der betr. Ton sich dem Gehör trotz vorzeitigem Verstummen besser einprägt und daß die Illusion des Weiterklingens, des Fortspinnens des Klanges, einigermaßen gewahrt bleibt. Praktische Beispiele für das „Pseudo-Aushalten“ langgezogener Töne bringt Denis Gaultier's Courante „La Caressante“ (um 1660) – ein Stück, dessen einschmeichelnde Melodik dem Titel alle Ehre macht – in Takt 25 bis 27.

## Nr. 97. La Caressante.

(Courante.)

Denis Gaultier \*)

La Rhétorique des Dieux (Hamilton Codex, Nr. 39)  
(um 1660).

Kontrasaite in D.

## Nr. 98. Des Goldschmieds Töchterlein.

Petrus Fabritius

Handschriftl. Lautenbuch (Nr. 167)  
(um 1603).Melodie  
(ergänzt).

1. Bist du des Goldschmieds Töchter-lein, bin ich des Bau-ren Sohn, ja Sohn, so zieh dein be-ste

Laute.

Klei-der an und sprich, du willst zum Tan-ze gahn, und zieh mit mir da - von, und zieh mit mir da - von!

2.  
Über ein breite Wiesen,  
Über ein schmalen Steg!  
Und hast du mich von Herzen lieb,  
Dein treues Herz mir Glauben gibt,  
Und zieh auch mit mir weg.

3.  
Darum, du zartes Jungfräulein,  
Zieh du mit mir davon!  
—, Ich will zuvor mein Mutter frag'n,  
Rät sie mir das, so will ich's wagn  
Und ziehn mit dir davon.“

\*) Über Denis Gaultier vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. XII.

D d u r - Dreiklänge in der V. Lage:

Dominantseptimenakkord von D dur:

Zu Notenbeispiel Nr. 99.

A l l e m a n d a (= Allemande) ist ein *deutscher* Reigentanz im  $\text{C}$ -Takt und langsamer, gemessener Bewegung. Als Teil der Suite stand sie bezeichnenderweise an erster Stelle. Mattheson(1737)

charakterisiert die Allemande als „eine gebrochene, ernsthafte und wohl- ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnüg- ten Gemüts trägt, das in guter Ordnung und Ruhe scherzét.“

Nr. 99. Allemanda.

Lautenhandschrift eines *anonymen Deutschen* (ital. Tabulatur, S.240) (Ende des XVI. Jahrh.).

Die A d u r - Dreiklänge in der V. Lage werden sämt- lich aus dem großen A d u r - Quergriff abgeleitet:

Ich lasse nachstehend die einzelnen A d u r - Dreiklänge (je nach Bedarf auch mit abweichendem Fingersatz) folgen:

Die Dreiklänge der Oberdominanttonart zu A dur, *B dur*, sind schon bei a moll (siehe oben!) vermerkt, ebenso der Dominantseptimenakkord zu A dur.

Als Übungsbeispiel für A dur bringe ich den 5.-8. Satz der *Chaconne in A dur* von David Kellner (1747). Im letzten Satz lernen wir eine neue Anschlagsart kennen: den A n - s c h l a g m i t a l l e n f ü n f F i n g e r n der rechten Hand. Den alten Lautenisten war diese Anschlagsart m.W. noch unbekannt,\*<sup>\*)</sup> doch ist sie für den modernen Lautenspieler unentbehrlich zum nicht arpeggierten Anschlag von Fünfklingen, besonders in weiter Lage. Dem kleinen (5.)

\*<sup>\*)</sup> Das früheste Zeugnis der Verwendung des 5. Fingers zum Anschlag fand ich im Begleittext zu *Simon Molitors* „Großer Sonate Op. 7 für die Gitarre allein“ (Wien 1806). Dort heißt es (S.19): „Wenn fünf Noten unter verschiedener Bewegung zugleich zu-

sammentreffen, die nicht mit dem Daumen ausgestreift werden können, so kann man ... den Akkord, um ihn mit mehr Präzision hervorzubringen, mit Hilfe des kleinen Fingers, nämlich mit allen fünf Fingern zugleich anschlagen.“



Finger fällt stets der Anschlag der höchsten Saite (bezw. des höchsten Tones des Fünfklanges) zu.\*) — Unter Chaconne (ital. Ciacona) versteht man ursprünglich ein tanzartiges Instrumentalstück im langsamen 3/4 Takt, in welchem eine Reihe von Variationen über einem ostinaten Baß (d. i. einem unveränderten, stets wiederholten Baßthema) ausgeführt wird. Dieses Baßthema ist im allgemeinen 4–8 Takte lang; mitunter wird es,

um größere Abwechslung zu erreichen, auch leicht variiert, jedoch unter Beibehaltung der ursprünglichen Taktzahl. Die Chaconne ist sehr alt; in der Lautenmusik findet sich ihre Urform in den „Fantasias“ des spanischen Lautenisten Fuenllana (1554). Nahe verwandt der Chaconne ist die „Passacaglia“, auf die wir später noch zu sprechen kommen werden.

### Nr. 100. Chaconne in A dur.

(5.–8. Satz)

David Kellner\*\*)  
Sechzehn auserlesene Lautenstücke  
(Hamburg 1747).

\*) Die Anordnung der mittleren Akkordtöne kann dabei höchst verschieden sein. Ich gebe nachstehend einige der am häufigsten vorkom-

menden Fälle:

(Alle Akkorde mit fünf Fingern der r. H. anschlagen!)

Über andere Anschlagsarten dieser Akkorde und ihre Ausführung auf der doppelchörigen Laute vgl. das V. Kapitel („Technik der

Laute III“) im 4. Heft der Schule.

\*\*) Über David Kellner vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. XIV.

Tonleiter in F dur: (V. Lage)

Musical staff showing the F major scale in the fifth position (V. Lage) with fingerings and accents. The notes are: A4, d1, d3, d4, e1, e3, h1, h2, h4, e1, e2, e4, e2, e1, h4, h2, h1, e3, e1, d4, d3, d1. The piece ends with a fermata over the final A4 note.

F dur - Dreiklänge  
in der V. Lage:

Musical staff showing the F major triad in the fifth position (F4, A4, C5).

Musical staff showing the F major triad in the fifth position with a first finger fingering (1).

Dominantseptimenakkord von F dur:

Musical staff showing the dominant seventh chord of F major in the fifth position (F4, A4, C5, E5).

d moll - Dreiklänge  
in der V. Lage:

Musical staff showing the D minor triad in the fifth position (A1, C2, D3).

Musical staff showing the D minor triad in the fifth position with a first finger fingering (1).

Dominantseptimenakkord von d moll: siehe oben bei D dur!

Nr. 101. Quand me souvient.

(Kompon. von Thomas Créquillon.) \*

Petrus Phalesius \*\*)

Hortus musarum II  
(Löwen 1553).

Singstimme.   
 [Übers:] Quand me sou - vient de ma tri - ste  
 Wenn ich des trau = ri = gen Schick = fals

Laute.

for - tu - ne, tri - ste for - tu - ne, quand me sou - vient de  
 ge = den = ke, Schick = fals ge = den = ke, wenn ich des trau = ri =

ma tri - ste for - tu - ne que j'ay per - du de mes yeux  
 gen Schick = fals ge = den = ke, daß ich dich, Trost mei = ner Au =

le sou - las, de mes yeux le sou - las, plain -  
 gen, ver = lor, mei = ner Au = gen, ver = lor: Klä =

\*) Thomas Créquillon († 1557), Kapellmeister Kaiser Karls V. zu Brüssel, gehört zu den bedeutendsten Messen- Motetten- und Chanson-

komponisten des XVI. Jahrhunderts.

\*\*\*) Über Petrus Phalesius vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. X.

- - - dre m'y faut, plain-dre m'y faut ma trop  
= = = ge dann führ' ich, Kla-ge dann führ' ich! Nie en'

grande in-for-tu-ne dont nuit et  
= de mein Seuf-zen, mein Los ver=

jour me con-vient dire hé-las, hé-las,  
wün-schend bei Tag und bei Nacht, bei Nacht,

dont nuit et jour me con-vient dire hé-  
mein Los ver-wün-schend bei Tag und bei-

- las. Tri-ste for-tu-ne!  
Nacht. Un-sel-ges Schick-sal!

Literatur: „Ausgewählte Perlen aus *Da un codice Lautenbuch* (XVI. Jahrh.) von Oscar Chilesotti“ [Scherrer], Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig: Hühnerg'schrei (Heft I).—Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G. m. b. H.,

Berlin: Heft II, S. 11: Ghirlanda d'Amore (*Fabritio Caroso*, 1605); Heft II, S. 15: Artémise ou l'oraison funèbre (*Denis Gaultier*, um 1650).—„Die Laute“ (Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel), Jahrg. 1921/22, Heft 1: Allemande in a moll (*Esaias Reusner*, 1676) [Jöde].

# VII. Lage.

Tonleiter in C dur: (VII. Lage)

A musical staff showing the C major scale in the VIIth position. The notes are: E2, E4, A1, E2, A4, d1, d3, d4, e1, e3, e4, h2, h4, e1, e2, e1, h4, h2, e4, e3, e1, d4, d3, d1, A4, A2, A1, E4, E2. The staff includes fingerings and accents.

a moll Dreiklänge  
in der VII. Lage:

Triad chord for a minor in the VIIth position: notes e2, e3, d1. Labeled "(hohe Terzlage)".

Dominantseptimenakkord  
von a moll:

Dominant seventh chord for a minor: notes 1[h3], e4, e3, d1.

Triad chord for A major in the VIIth position: notes e4, h3, g2, A1.

Tonleiter in G dur: (VII. Lage)

A musical staff showing the G major scale in the VIIth position. The notes are: A4, d1, d3, d4, e1, e3, h1, h2, h4, e1, e2, e4, e2, e1, h4, h2, h1, e3, e1, d4, d3, d1, A4.

G dur - Dreiklänge in der VII. Lage:

Triad chord for G major in the VIIth position: notes h2, e3, d1, A4.

Triad chord for A major in the VIIth position: notes 1[h2], e4, A4.

Sextakkord:

Sixth chord for G major in the VIIth position: notes e4, h2, 1, A4.

Quartsextakkord:

Quartsext chord for G major in the VIIth position: notes 1[h2], e4, A4.

Dominantseptimenakkord  
von G dur:

Dominant seventh chord for G major in the VIIth position: notes e2, 1, A4.

## Nr. 102. Kætherlein von Torgau.

(Tanz.)

*Petrus Fabritius*  
Handschriftl. Lautenbuch (Bl. 81b)  
(um 1603).

First system of the piece "Kætherlein von Torgau". It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is marked with Roman numerals II, V, VII, and III. Fingerings and accents are indicated throughout.

Second system of the piece "Kætherlein von Torgau". It continues the melody with Roman numerals VII, III, V, VII, and III. Fingerings and accents are indicated throughout.

Proportio (Nachtanz).

First system of the piece "Proportio (Nachtanz)". It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is marked with Roman numerals V, VII, and V. Fingerings and accents are indicated throughout.

Second system of the piece "Proportio (Nachtanz)". It continues the melody with Roman numerals VII, III, V, VII, and III. Fingerings and accents are indicated throughout.

Third system of the piece "Proportio (Nachtanz)". It concludes the piece with Roman numerals VII, V, VII, and V. Fingerings and accents are indicated throughout.

e moll-Dreiklänge in der VII. Lage:

Dreiklänge der Oberdominanttonart zu e moll, H dur, in der VII. Lage:

Großer H dur-Quergriff:

Quartsextakkord von H dur:

Aus dem großen Quergriff abgeleitete H dur-Dreiklänge:

Dominantseptimenakkorde von e moll:

### Nr. 103. Morgenruß.

(Melodie aus dem XV. Jahrhundert.)

Melchior Newsidler \*)  
Teutsch Lautenbuch  
(Nürnberg 1574.)

Melodie (ergänzt.)

1. Wann ich des Mor - gens früh auf - - steh, zu mei - nem -

Laute.

lie - ben Buh - len ich geh, so kommt mein Herz - - lieb

und wünscht mir ein gu - ten Mor - gen. (Nachspiel.)

2. Ein guter Morgen ist bald dahin,  
Ich wünsch' mei'm Buhlen ein steten Sinn,  
Ein steten Sinn, darzu ein freies Gemüte.

3. Hätt' ich ein Buhlen als mancher hat,  
Ich wollt' ihm aufbinden sein gelbes Haar,  
Sein gelbes Haar mit eitel brauner Seiden.

4. Ich wollt's ihm aufbinden in rotes Gold,  
Ich bin mei'm Buhlen von Herzen hold,  
Von Herzen hold, ich könnt' ihr nit holder werden.

\*) Über Melchior Newsidler vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. VIII.

D dur-Dreiklänge in der VII. Lage:

Dominantseptimenakkord von D dur:

Dreiklang der Oberdominanttonart zu D dur, A dur:

Tonleiter in h moll: (melodisch)

h moll-Dreiklänge in der VII. Lage:

Großer h moll-Quergriff:

Aus dem großen Quergriff abgeleitete h moll-Dreiklänge:

Quartsextakkord von h moll:

Dreiklang der Oberdominanttonart zu h moll, Fis dur:

A dur-Dreiklang in der VII. Lage:

Dominantseptimenakkorde von A dur: die gleichen wie bei a moll (siehe S. 106!)

E dur-Dreiklänge in der VII. Lage:

Dominantseptimenakkorde von E dur: die gleichen wie bei e moll (siehe S. 107!)

Nr. 104. Altdeutsches Weihnachtslied.\*

Petrus Fabritius  
Lautenbuch (Bl. 146<sup>b</sup>)  
(um 1603).

Melodie (ergänzt).

In dul - ci ju - bi - lo! Nun sin - get und seid froh!

Laute.

\*) Der Text dieses sehr alten Christmetten-Gesanges stammt aus dem XIV. Jahrhundert, die Melodie aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts. Eine andere, ausschließlich lateinische Fassung des Liedes bewahrt das Liederbuch der Anna von Köln (Ende des XV. Jahrh.), eine neuere, völlig deutsche Fassung kennt der protestantische Kirchengesang mit folgendem Wortlaut:

(1. Strophe) Nun singet und seid froh,  
Jauchzt alle und sagt so:  
Unsres Herzens Wonne  
Liegt in der Krippen bloß  
Und leuchtet als die Sonne  
In seiner Mutter Schoß.  
Du bist das A und O.

Un- = res her = zens Won = = ne liegt in præ = se = pi = o

und leuch = tet als die Son = = ne ma = tris in gre = mi = o.

Al = pha es et O, Al = pha es et O!

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef). The lute line includes figured bass notation (numbers 1-5) and Roman numerals (I-VII) indicating chord positions. The lyrics are in German and Latin. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Literatur: Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin: Heft I, S. 6: Preamble (*Hans Newsidler*, 1536); Heft I, S. 26: Passo mezzo

(*anonym*, Ende des XVI. Jahrh.) – Gesamtausgabe der Lautenkompositionen *Joh. Seb. Bachs*“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Sarabande (S. 8)

## Kontrasaiten, Abzug, Scodatura.

### Kontrasaiten.

Als **Kontrasaiten** werden bekanntlich alle außerhalb des Griffbretts liegenden, an dem seitlichen Hals der Baßlaute bzw. theorbierten Laute befestigten, freischwebenden Baßsaiten bezeichnet. Über ihre Stimmung, die in chromatischer oder diatonischer Skala von *Kontra G* oder *A* zur tiefsten Griffbrettsaite (*B*) aufwärts führt und je nach Bedarf verändert werden kann, ist im 1. Kapitel des 1. Heftes das Notwendige gesagt worden. Ich möchte ergänzend auf die Wichtigkeit einer systematischen Pflege des Kontrasaitenspiels hinweisen, dessen Bedeutung größer ist, als meist angenommen wird. Die Konträtöne wurden in der alten Lautenmusik nicht ausnahmsweise wie bei uns, sondern sehr häufig verwendet; deshalb forderte man früher vom Lautenisten die gleiche Gewandtheit in der Handhabung der Kontrasaiten wie im

Spiel auf den übrigen Saiten.

Vor allem ist auf gute und klangvolle Anschlagsweise der Kontrasaiten das größte Gewicht zu legen. Wer alte Lautenmusik gerade unserer besten Meister einwandfrei spielen will, muß sich von vornherein von dem herrschenden Schlendrian in der Behandlung der Kontrasaiten fernhalten. Ein rechtzeitiges *Abdämpfen* der angeschlagenen Kontrasaiten wird ratsam sein, sobald ein neuer harmoniefremder Akkord auftaucht; die Klangdauer der Kontrasaiten ist größer als die der Griffbrettsaiten, ihr unerwünschtes Fortklingen stört unter Umständen die klare Tongebung. Tiefe Akkorde können von sehr eindrucksvoller Wirkung sein, wenn sie nicht nur rechtzeitig *abgedämpft*, sondern auch *weich* angeschlagen werden.

## Nr. 105. Fantasia Anglesa.

(„Englische Fantasie:“)

Johannes Thysius \*)

Handschriftl. Lautenbuch (fol. 160)  
(um 1600).

Kontrasaiten in D, C.

## Nr. 106. Toccata.

(Kompon. von Michelangelo Galilei)\*\*)

Georg Leopold Fuhrmann \*\*\*)

Testudo Gallo-Germanica  
(Nürnberg 1615).

Kontrasaiten in D, H.

Laute.

\*) Über Johannes Thysius vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. XI.

\*\*) Über Michelangelo Galilei vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. IX.

\*\*\*) Über Georg Leopold Fuhrmann vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. XII.

\*\*\*\*\*) Man beachte in diesem modulatorisch interessanten Stück

die mehrmals auftauchenden „übermäßigen Dreiklänge“ (letztere sind gelegentlich schon in John Dowlands Lautenmadrigalen [1597] anzutreffen).

\*\*\*\*\*) Weitere Beispiele für das Kontrasaitenspiel findet der Schüler in zahlreichen Übungsstücken des vorliegenden Heftes sowie in denen des 2. und 4. Heftes.



In bewegten auf- und abwärtsschreitenden Gängen dürfen außer dem Daumen auch andere Finger der rechten Hand

sehr wohl zum Anschlag herangezogen werden; ich deute nachstehend einige der Möglichkeiten an:



Weitere Anschlagsübungen der Kontrasaiten, die sich der Schüler leicht selbst nach Art gebrochener Akkordfiguren zu rechtlegen kann, sind zu empfehlen!— Mitunter kommen auch Oktavengänge zwischen Kontrasaiten und Baßsaiten vor;

saubere klare Spielweise ist hier von besonderer Wichtigkeit; auf genau gleichzeitigen Anschlag der beiden Saiten achten!



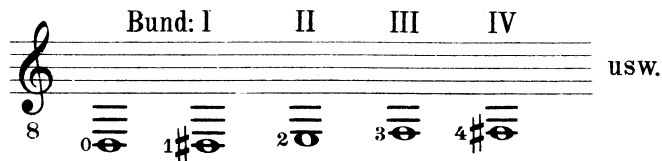
Jede Verschommenheit im Spiel der tiefen Partien suche man zu vermeiden, sei es durch Wechsel der Anschlagsfinger, durch Abdämpfen harmoniestörender Nachklänge oder durch Milderung der Stärke des Anschlags.

Literatur: Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G. m. b. H., Berlin: Heft II, S. 13: Campanæ Parisienses (Besard, 1617).

### Der „Abzug“

Der **Abzug** ist eine speziell von den alten Lautenisten gerne angewandte partielle Veränderung der ursprünglichen Lautenstimmung. Man versteht unter Abzug das Herabstimmen der tiefsten Griffbrettsaite um eine große Sekunde; bei der alten sechssaitigen Laute wurde durch den Abzug die tiefe A-Saite in G, oder bei der G-Stimmung das G in F herabgestimmt. Schon dem ersten deutschen Theoretiker des Lautenspiels im XVI. Jahrhundert, Sebastian Virdung, war der Abzug bekannt; Virdung berichtet („Musica getutscht“ 1511): „Einige Lutinisten stellen den großen Prummer [d. i. die A-Saite der alten Laute] eine Quint unter den mittleren [nämlich die D-Saite; als Resultat ergibt sich für die tiefste Saite der alten Laute im Abzug der Ton G].“\*) Der Abzug hat natürlich nur einen Sinn bei Instrumenten, die durch die starke Einschränkung ihres Tonumfanges nach der Tiefe auf derartige Hilfsmittel angewiesen sind. Das moderne Lautenspiel bringt deshalb den Abzug nur für die sechssaitige Laute, nicht aber für die Baßlaute oder theorbierte Laute in Anwendung. Wird für die moderne Laute am Kopf eines

Stückes „Abzug“ vorgeschrieben, so bedeutet dies, daß die E-Baßsaite nach Kontra D herabgestimmt werden soll. Meist geschieht dies nur in Stücken, die in D dur oder d moll stehen und wegen des häufigen Vorkommens des neugewonnenen D-Baßtones die Umständlichkeit der Umstimmung gerechtfertigt erscheinen lassen. Der Fingersatz der auf Kontra D herabgestimmten E-Baßsaite regelt sich entsprechend demjenigen der eine Oktave höher gelegenen d-Baßsaite:



Ich gebe nachstehend ein Beispiel zur Übung im „Abzug“ auf der sechssaitigen Laute. Die Figur des ostinaten Basses wird während des ganzen Tanzes von Fuhrmann (1615) unverändert beibehalten.

### Nr. 107. Tanz.

Georg Leopold Fuhrmann  
Testudo Gallo-Germanica  
(Nürnberg 1615).



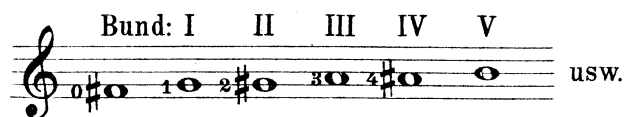
Literatur: Lautensuite von Robert de Visée (1686) [Albert], Verlag von J. H. Zimmermann, Leipzig.

\*) Dem „Abzug“ der deutschen Lautenisten entspricht in der italienischen Lautenmusik der „Bordone discordato“; in der französischen Lautenmusik die Vorschrift „à corde avalée.“

## Scordatura.

Die Anwendung des „Abzugs“ im alten Lautenspiel bedeutete nur den ersten Schritt zum weiteren Ausbau dieser immer beliebter werdenden Methode. Es folgte im XVII. und XVIII. Jahrhundert die Umstimmungspraxis größeren Maßstabes für die tieferen Saiten der mehr als sechssaitigen Laute. Man nannte die Umstimmung einzelner oder mehrerer Lautensaiten (ausgenommen die der tiefsten Lautensaite des sechssaitigen Instrumentes): *Scordatura*. Die jeweils für das ganze Stück geltenden Umstimmungen wurden am Anfang der Lautentabulatur vermerkt (Bezeichnung: „Accordo“). Ein Rest dieser alten *Scordatura* hat sich in dem heute noch geltenden Brauch erhalten, die Stimmung der Kontrasaiten der modernen Baßlaute gleich zu Beginn eines Stückes anzuzeigen. Die *Scordatura* für die Griffbrettsaiten der Laute ist gegenwärtig fast ebenso selten anzutreffen wie diejenige für Streichinstrumente, welche letztere *Scordatura* in früheren Jahrhunderten übrigens keineswegs zu den Seltenheiten gehört hat. Nun hat in den letzten Jahren, als das Interesse für die alte Lautenmusik immer mehr zugenommen, eine ziemlich lebhaft propagierte für eine gewisse Neuanwendung der *Scordatura* auf der modernen Laute eingesetzt: man empfahl eine Herabstimmung der *g*-Saite nach *fis*, um eine Lautenstimmung in *E A d fis h e'* zu erhalten. Diese Abweichung von der sonst üblichen Normalstimmung wurde damit begründet, daß man mit ihrer Hilfe die alte deutsche Lautenstimmung des XVI. Jahrhunderts, nur um eine Quarte tiefer, rekonstruieren könnte (die genannte alte Stimmung war: *A d g h e' a'*; die gr. Terz lag also dort zwischen der 3. und 4. Saite, während sie bei uns zwischen der 4. und 5. Saite liegt). Das ist im Prinzip gewiß gut ausgedacht; nur vergessen die eifrigen Verfechter der neuen Lautenstimmung etwas sehr Wichtiges: diese Lautenstimmung ist nicht die einzige gewesen, die existierte und in der uns wertvolle Stücke überliefert sind! Was fangen wir mit den Stücken an, die in der neufranzösischen *d* moll-Stimmung der Gaultierschule stehen (wie z. B. mit den Lautenwerken J. S. Bachs, J. Haydns, E. Reusners und vieler anderer)? Wir können doch unsere Laute nicht nach *A d f a d' f'* (oder eine Quarte

tiefer) umstimmen, um hier ebenfalls die Originalgriffe auf unserer Laute ausführen zu können? Und was sollen wir erst beginnen, wenn uns eine der so häufig vorkommenden alten *Scordaturen* begegnet und uns selbst dann noch alles wieder über den Haufen wirft? Ich persönlich halte das Problem der Veränderung unserer gegenwärtigen Lautenstimmung, die bekanntlich an die Gitarrestimmung angelehnt ist, nicht für brennend. Unsere jetzt übliche Lautenstimmung hat ihre großen Vorzüge, die man nicht übersehen darf; aus dem oben Gesagten geht aber deutlich hervor, daß es für die Mehrzahl der modernen Lautenisten fast unmöglich ist, alle Lautenstücke in der (wenn auch nur relativen) Originalstimmung des Instrumentes, für das sie geschrieben, spielen zu können. Damit sollen die Versuche einzelner, die es unternehmen, die alten Lautenstücke auf einem nach alter Art gestimmten Instrument zu spielen, nicht herabgesetzt werden. Aber es ist immerhin Sache spezieller Liebhaberei. Niemandem würde es – um ein Beispiel aus einem benachbarten Musikgebiet zu nennen – einfallen, nur aus dem Grunde, daß etwa ein Virtuose Bibers Violinsonaten (aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts) auf der nach der alten *Scordatura* gestimmten Violine spielt, nun hieraus eine neue, allgemein gültige Violinstimmung abzuleiten. Eine besondere Zukunft vermag ich deshalb auch der neuen Lautenscordatura als Dauerstimmung nicht zu prophezeien. Es sei gerne zugegeben, daß die oben genannte Lautenstimmung *E A d fis h e'* einige technische Erleichterungen für gewisse *D* dur- und *h* moll-Griffe gewährt. (vgl. Takt 11 und 15 des „Balletto!“) Um dem Spieler einen Begriff von dem Klangunterschied der neuen und der gewöhnlichen Lautenstimmung in den erwähnten Tonarten zu geben, lasse ich ein Lautenstückchen mit *Scordatura* (*g* in *fis*) folgen. Die Töne auf der *fis*-Saite lege man sich vorher genau zurecht:



## Nr. 108. Balletto.

Lautenhandschrift eines anonymen Deutschen  
(ital. Tabulatur S. 184).  
(Ende des XVI. Jahrh.).

Laute  
(*Scordatura*:  
*g*-Saite nach *fis*  
herabstimmen!)

Außer dieser „*fis*-Stimmung“, d. h. der prinzipiellen Herabstimmung der *g*-Saite nach *fis*, gibt es auch heute noch die gelegentliche Scordatura. Die künstlerische und ästhetische Berechtigung der gelegentlichen Scordatura leitet sich stets aus dem gerade vorliegenden Sonderfall ab, ist daher viel weniger anfechtbar als die der als Dauerstimmung gedachten „*fis*-Stimmung“. Auch sind der gelegentlichen Scordatura auf der modernen Laute ziemlich enge Grenzen gezogen; sie beschränkt sich im allgemeinen auf Veränderungen der tiefsten Griffbrett-Baßsaite *E*. Das Herabstimmen der *E*-Baßsaite nach *D* – der sog. „*Abzug*“ (S. 111!) – bildet die eine Möglichkeit der Scordatura, die andere ist durch das Hinaufstimmen der *E*-Baßsaite nach *F* oder *Fis* gegeben. Meistens wird man in letzterem Falle, da man nur ungern die leere *E*-Baßsaite einbüßt, zu dem Ausweg greifen, die erste Kontrasaite der Baßlaute (*D*) nach *E* hinaufzustimmen. Diese Art

der Scordatura ist namentlich für den Übersetzer alter Lautentabulaturen von Wichtigkeit; er gewinnt ein wertvolles technisches Hilfsmittel, das ihm eine erweiterte Möglichkeit bietet, die Originaltonarten alter Lautenstücke in den Übertragungen für moderne Laute beizubehalten.

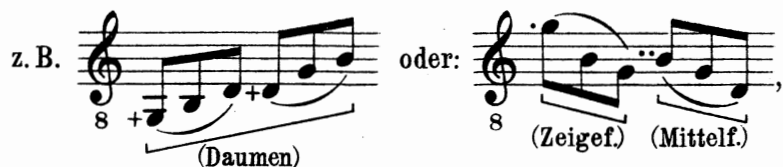
Literatur: 1.) Für Laute mit *fis*-Stimmung: „Die Laute“, Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel, V. Jahrgang, Heft 5 (1922): „Ach Elslein, liebes Elslein mein“ (*Hans Newsidler*, 1536) [Bischoff]; „Ich ging einmal spazieren“ (*Melchior Newsidler*, 1574) [Bischoff]. – „Alte Stücke und Weisen für die doppelhörige Laute“ [Bischoff], Verlag Schlesinger, Berlin: Pavanen (*Milan* 1536), Tänze (*Waisel* 1573), Liedübertragungen (*Krengel* 1584). – 2.) Für gelegentlich angewandte Scordatura: Gesamtausgabe der Lautensuiten von *Esaias Reusner* (1676) in den „Denkmälern alter Lautenkunst“ Bd. II [Jöde], \*) Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Suite in F dur, Suite in A dur, Suite in d moll.

## Das Legatospiel.

Ein Hauptreiz des alten Lautenspiels war das „Binden“ der Töne, das sog. Legatospiel. Eine Gebundenheit der einzelnen Tonfolgen mußte in gewissem Sinne und stets allerorten angestrebt werden, auch dort, wo sie nicht besonders vorgeschrieben war. Der Lautenton, der im Gegensatz zum saten, vollen Ton der Streichinstrumente mit der Sprödigkeit des rasch verhallenden Klanges der geschlagenen Saite zu kämpfen hat (und heute bei der einhörigen Laute noch mehr, als dies früher der Fall war!), ist doppelt empfindlich gegen abgehacktes Spiel, doppelt empfänglich für weiche Bindung der zusammengehörigen Töne.

Man unterscheidet zweierlei Arten von Legatospiel: 1.) das durch die rechte (*Anschlags*-) Hand bewirkte, 2.) das durch besondere Methoden der linken (*Griff*-) Hand bewerkstelligte.

Die Bindung der Töne durch die rechte Hand ist natürlich mit der Technik des Anschlags eng verknüpft. Zum gebundenen Anschlag durch die rechte Hand rechnen wir den Anschlag einer aufwärts- oder abwärtssteigenden Figur (ohne abzusetzen!) mit dem Daumen allein, mit dem Zeige- oder Mittelfinger allein usw.



ferner das Binden aller sechs Griffbrettsaiten durch das „*Durchstreichen*“, sei es mit dem Daumen oder mit dem Zeigefinger (event. auch mit einem anderen Finger) der rechten Hand:

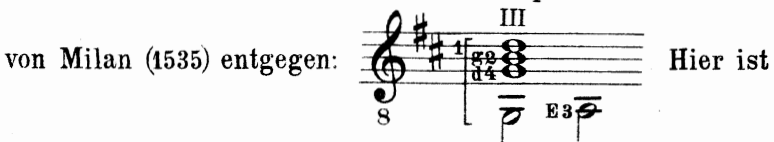


Beispiel für Bindung der Töne durch den Anschlag der r. H.: Die ersten 9 Takte des „*Taïner de gala*“ von *Luys Milan* (1535).



Weit größere Möglichkeiten für die Bindung zweier oder mehrerer Töne bietet die Technik der linken Hand.

Zunächst sei eine uns von früher her bekannte Regel wiederholt – daß nämlich dem genügenden Ausklingenlassen der Haltetöne (wodurch ebenfalls zur gebundenen Spielweise vieles beigetragen werden kann!) die größte Beachtung zu schenken ist. Nicht nur der Fingersatz des Akkordes selbst, nein der des ganzen Taktes, vielfach sogar der des vorhergehenden Taktes müssen so sorgfältig abgewogen sein, daß sie ein möglichst einwandfreies Ausklingen des Haltetons vorbereiten und gewährleisten. Ein solcher Fall tritt uns in Takt 13 des Villancicos „*Sospira una señora*“

von *Milan* (1535) entgegen:  Hier ist

es der große Quergriff, durch den uns das Aushalten des *d* auf der *h*-Saite als ganze Note schwierig gemacht wird. Wollten wir das folgende *A* im Baß als leere Saite nehmen, so müßte der Zeigefinger aufgehoben und als Folge davon das Fortklingen des *d* unterbrochen werden. Wir weichen dieser Kalamität von vornherein aus, wenn wir den 3. Finger lediglich für den Zweck, das *A* auf dem V. Bund der *E*-Saite zu greifen, reservieren, und wenn wir ferner das mittlere *g* des Quergriffs ausnahmsweise mit dem 4. Finger statt mit dem gewohnten 3. Finger auf der *d*-Saite greifen. Vor ähnliche Aufgaben stellt uns Takt 16. Solche Fälle sind dem aufmerksamen Schüler schon öfters vorgekommen und werden ihm später noch häufig begegnen (vgl. Notenbeisp. Nr. 116, „*Integer vitæ*“ [Bossinensis, 1509] Takt 3); sie sind eine gute Probe für die Delikatesse und Sorgfalt seines Spiels!

\*) erscheint demnächst im oben bezeichneten Verlage.

## Nr. 109. Villancico

aus den „Spanischen Villancicos“ von Milan.  
(Deutsche Textübersetzung von Ferdinand Brugler.)

Luis Milan  
El Maestro  
(Valencia 1535).

Singstimme.

So - spi - ro u - na se - ño - ra  
Que so - spi - ra por te - ner  
[Übers:] Schmerz lich bang' ich um ei - ne  
die mir doch sagt, sie wei - ne um ei -

Laute.

ye me da - do an - ten - der  
gran pe - sar de quien llo - ra.  
Frau in Blut und Der lan - gen,  
nen, der von ihr ge - gan - gen!

Die Notwendigkeit des sinnvollen Ausklingenlassens der Haltetöne erheischt mitunter auch einen ungewohnten und sonst verpönten Fingersatz. Hierher gehört z. B. der Gebrauch des Daumens der linken Hand auf dem Griffbrett. „Daumengriffe“ sind immer nur ein Notbehelf, denn es ist zum mindesten unschön, mit dem Daumen auf dem Griffbrett zu manövrieren; eine zu häufige Verwendung des Daumens der linken Hand verdirbt die ganze Handhaltung und beeinträchtigt die Tongebung. Als Ausnahme darf der Daumen der l. H. in einigen Sonderfällen benützt werden, wenn nämlich entweder Akkordgriffe durch ihn erst ermöglicht

werden oder wenn ein genügendes Aushalten der Baßtöne ohne seine Heranziehung in Frage gestellt wird. Aber auch hier bleibt der Daumengebrauch natürlich auf die tiefe E-Saite beschränkt; ihn für andere Saiten in Anspruch zu nehmen, ist höchst geschmacklos und unter allen Umständen verboten! Ich bringe nachstehend einige Ausschnitte aus Beispielen für jene Fälle, in denen der Daumen der linken Hand verwendet werden muß, um ein hinreichend langes Fortklingen des Baßtones zu ermöglichen (Bezeichnung: das Wort „Daumen“ unter der betr. Baßnote).\*)

a.)  
(Milan, Pavane)

(Daumen)

b.)  
(J. S. Bach,  
Presto aus der  
Suite in g moll)

(Daumen)

c.)  
(J. S. Bach,  
Präludium aus der  
Suite in E dur)

(Daumen)

\*) Die alten Lautenisten haben sich des Daumengriffes niemals bedient; er kam für ihre Fingertechnik wegen der großen Breite des alten Lautenhalses von vornherein nicht in Betracht.

Eine wichtige Abart des „gebundenen Spiels“ ist uns seit dem 1. Heft dieser Schule vertraut: das Schleifen oder Gleiten (glissando) mit dem gleichen Finger auf der gleichen Saite (gefordert durch den sog. „Führungsstrich“ zwischen zwei Noten).

Völlig unbekannt blieb uns bisher noch der eigentliche Kern des ganzen Legatospiels: das „Einfallen“ und „Abziehen“. Von der technischen Ausführung dieses Kunstgriffs berichtet uns der alte Lautenist *E. G. Baron* in seiner „Untersuchung“ (1727) wie folgt: „Diejenigen Instrumente, die den Bogenstrich leiden, und die blasenden sind wohl am geschicktesten, das Cantabile zu imitieren, weil man auf ihnen den Ton sehr lange ziehen und aushalten kann. Welche aber durch den Anschlag müssen zum Klange gebracht werden, als wie das Clavier, Clavecin und Laute, so kann man zwar [auf ihnen] das vollkommene Cantabile so gut als auf anderen haben, ausge-

nommen, daß man einen Ton so lange nicht ziehen und halten kann als man will, weil er nach seinem Anschlage noch klingt, aber auch bald darnach verfliegt. Das Schleifen\*) der Töne, welches man kunstmäßig Einfallen und Abziehen heißt, kommt auf der Lauten sehr naturel und singend heraus, und besteht das Wesen eines Einfalles darinnen, daß man von einem Ton, welcher noch klingend ist, eine Secunde, Terz etc. höher mit dem anderen [= zweiten] oder dritten oder kleinen Finger fällt, ohne diesen Buchstaben [= Ton] speciellement anzuschlagen. Bey dem Abziehen statuiert man das Contrarium und zieht von höheren Tönen, wenn sie noch klingen, auf niedrigere den Finger ab.“

Machen wir uns zunächst die Technik des Einfallens an einem Beispiel klar:



Der Daumen der rechten Hand schlägt das *G* auf der *E*-Saite an, dann wird durch das hammerartige Niederfallen des 4. Fingers der linken Hand der Ton *A* auf der noch schwingenden *E*-Saite zum Erklingen gebracht, ohne daß die rechte Hand die *E*-Saite nochmals anschlagen darf. Ebenso verfährt man mit der *A*-Saite: ein einmaliger An-

schlag mit dem Daumen der r. H. genügt für beide Töne, das *H* wird durch kräftiges Aufsetzen des 1. Fingers der l. H. zum Tönen gebracht. Entsprechend ist der Vorgang bei den übrigen Bindungen. Auch Ligaturen, die drei Töne umfassen, können auf die gleiche Art ausgeführt werden:



(Auf starkes Niederfallen der Finger der l. H. achten! Die rechte Hand schlägt stets nur den ersten Ton der Ligaturen an!)

Beim **Abziehen** vollzieht sich der entgegengesetzte Vorgang wie beim Einfallen: Der erste Ton wird angeschlagen; den zweiten Ton erzeugt der für den ersten Ton maßgebende

Greiffinger der l. H. durch Abgleiten und Wegschnellen der noch schwingenden Saite.



(Das *g* auf der *e*-Saite wird angeschlagen, das *f* durch Abziehen und Wegschnellen der *e*-Saite mit dem 3. Finger der l. H. hervorgebracht, usw.)

Ligaturen mit drei Tönen können ebenfalls durch das „Abziehen“ bewerkstelligt werden. Den ersten Ton schlägt wie

oben die r. H. an, den zweiten und dritten Ton erzielt man durch Abgleiten und Wegschnellen der betreffenden Greiffinger der l. H.



(Auf klangvolles, kräftiges Abziehen der Finger der l. H. achten! Die rechte Hand schlägt stets nur den ersten Ton der Ligaturen an!)

\*) In der modernen Lautenmusik wird die Bezeichnung „Schleifen“ nicht mehr für das „Einfallen“ und „Abziehen“, sondern für das „Gleiten“ (glissando) im oben von mir besprochenen Sinne gebraucht.

## Nr. 110. Der Blinde und der Lahme

(ged. von Chr. F. Gellert).

Johann Christian Beyer \*)

Gellerts Oden, Lieder und Fabeln . . . für die Laute übersetzt  
(Leipzig 1760).

*Hinkend, in hurtiger Bewegung. \*\*)*

Melodie (ergänzt).

1. Von un - ge - fähr muß ei - nen - Blin - den ein Lah - mer auf - der Stra - ße -

Laute.

fin - den, und je - ner hofft schon freu - den - voll, - daß ihn der an - dre lei - ten soll.

2.  
Dir, spricht der Lahme, beyzustehen?  
Ich armer Mann kann selbst nicht gehen;  
Doch scheint, daß du zu einer Last  
Noch sehr gesunde Schultern hast.

3.  
Entschließe dich, mich fortzutragen:  
So will ich dir die Stege sagen:  
So wird dein starker Fuß mein Bein,  
Mein helles Auge deines seyn.

4.  
Der Lahme hängt, mit seinen Krücken,  
Sich auf des Blinden breiten Rücken.  
Vereint wirkt also dieses Paar,  
Was einzeln keinem möglich war.

5.  
Beschwer die Götter nicht mit Klagen!  
Der Vorteil, den sie dir versagen  
Und jenem schenken, wird gemein, \*\*\*)  
Wir dürfen nur gesellig seyn.

## Nr. 111. Sarabande

a. d. Lautensuite in g moll.

Joh. Seb. Bach \*\*\*\*)

Handschriftl. Lautentabulatur Leipziger Stadtbibl.  
(XVIII. Jahrh.).

Laute.

„Gemischte Ligaturen“ d.h. gebundene  
Figuren von drei, vier und mehr Noten, in denen „Ein-  
fallen“ und „Abziehen“ miteinander verknüpft sind —

z. B. — kommen ebenfalls ge-

legentlich vor. „Einfallen“ und „Abziehen“ müssen von  
den Fingern der linken Hand sehr kräftig und exakt aus-  
geführt werden, damit jeder Ton der gebundenen Figur  
deutlich zu Gehör gelangt. Die rechte Hand schlägt auch  
hier nur den ersten Ton der Ligatur an.

\*) Über Johann Christian Beyer vgl. die Einleitung des 1. Hef-  
tes, S. XIV.

\*\*\*) Vom Komponisten vorgeschrieben. — Die Gellert'schen Texte sind  
Musterbeispiele für den Geschmack jenes Zeitalters, in welchem man

(echt rationalistisch gedacht!) als Höchstes die Verbindung von Kunst  
mit „moralischer Belehrung“ erstrebte.

\*\*\*\*) gemein = gemeinsam.

\*\*\*\*\*) Über Joh. Seb. Bach vgl. die Einleitung des 1. Hefes, S. XIII.

# Nr. 112. Aria Pastorale

(Hirtenliedchen).

Wenzel Ludwig Edler v. Radolt\*)

Die allertreueste Freundin

(Wien 1701).

*Kontrasaiten in D, H.*

I. Laute

*Kontrasaiten in D, C, H.*

II.

Außer dem eben besprochenen „Einfallen“ und „Abziehen“ gibt es eine seltener gebrauchte Art der Bindung: die „Schwingsbindung“. Sie unterscheidet sich vom Typ der gewöhnlichen Lautenligaturen dadurch, daß bei ihr nicht beide Noten auf derselben Saite liegen, sondern daß sich ihre Bindungen auf zwei benachbarte Saiten erstrecken; die höhere dieser

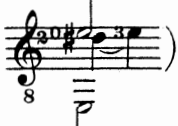
Saiten – nur abwärts gebundene Noten kommen für Schwingungsbindungen in Betracht! – muß zugleich eine leere Saite sein. Die leere Saite wird mit einem Finger der r. H. angeschlagen; der Ton auf der benachbarten (nach akustischen Gesetzen mitschwingenden) Saite wird durch hammerartiges kräftiges Niederfallen desjenigen Greiffingers der l. H. erzeugt, auf den die neue Note trifft.

(Den Greiffinger der l. H. stark auf die Saite niederfallen lassen! Die rechte Hand schlägt stets nur den ersten Ton

[leere Saite] der beiden gebundenen Noten an!)

\*) Über Wenzel Ludwig Edler v. Radolt vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. XIII. – Beide Lautenparte üben!

\*\*\*) Dieser merkwürdige Schlußakkord, der ebenso wie der Schlußakkord des ganzen Stückes ein typisch lautenistisches Gepräge trägt (genau der Tabulaturanschreibweise entsprechend wäre er nur eine kl.

Terz tiefer auf unserer Laute ausführbar, z. B. ) findet sich auf S. 129 eingehend erklärt.

Endlich sei noch erwähnt, daß außer den gebundenen Einzelnoten auch Bindungen von Doppelnoten durch „Einfallen“ oder „Abziehen“ möglich sind; allerdings sind sie nur dann von guter Wirkung, wenn bei der

Aufwärtsbewegung das erste Paar der Doppelnoten aus leeren Saiten besteht, oder wenn bei der Abwärtsbewegung das zweite Paar leere Saiten enthält.



In allen anderen Fällen führt man gebundene Doppelnoten auf dieselbe Manier wie Schleifnoten („glissando“) aus. Nur ist streng darauf zu achten, daß bei diesen durch Schleifen hervorgebrachten Bindungen der Doppelnoten jeweils nur

das erste Notenpaar angeschlagen, das zweite aber durch den Gleitgriff der linken Hand zum Erklingen gebracht wird. (Bezeichnung: Führungsstriche und Bindebogen. Vgl. die Variation Nr. 7!).

### Nr.113. Variationen über ein Thema von Mozart.

(„Thème de Mozart, varié par Scheidler“)

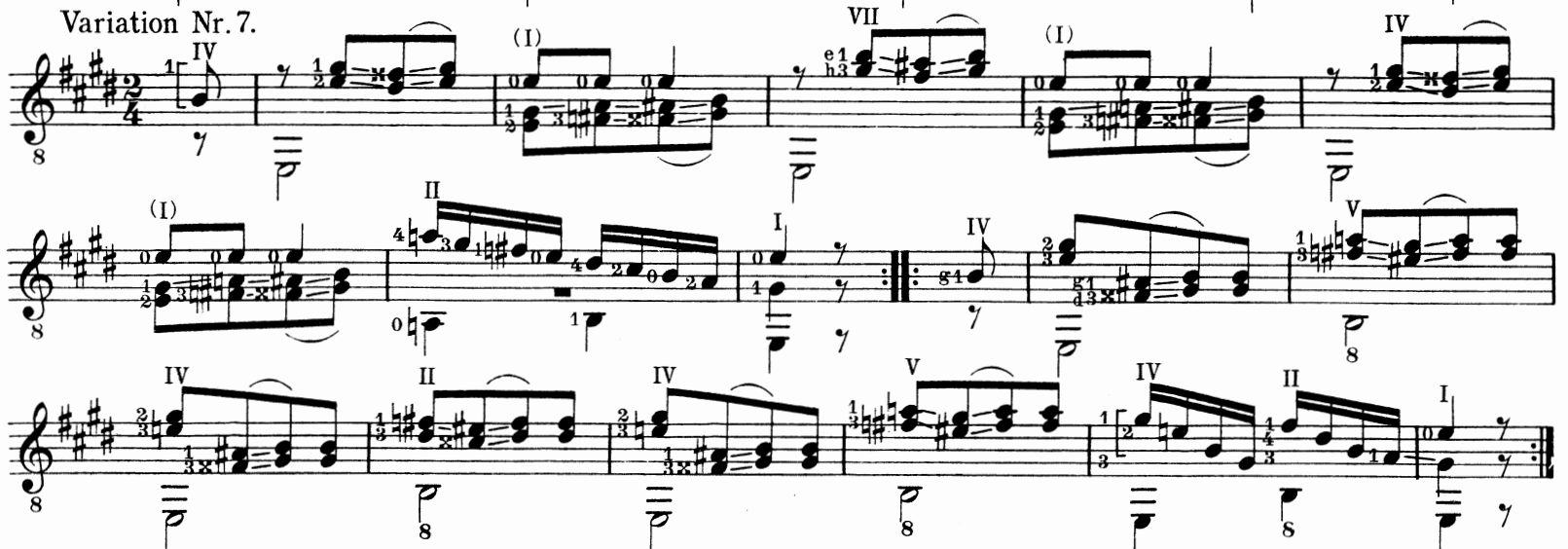
Christian Gottlieb Scheidler \*)

Lautenhandschrift (Staatsbibl. Berlin)  
(um 1790).

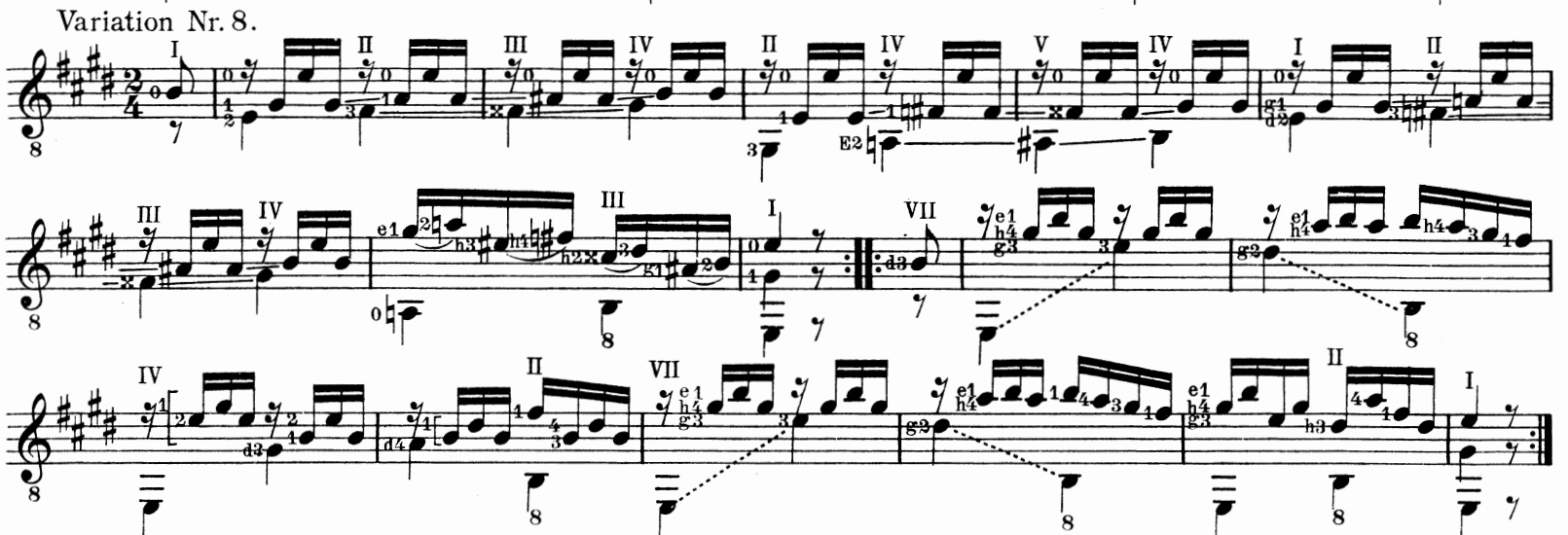
*Allegro* [Thema]. \*\*)



Variation Nr. 7.



Variation Nr. 8.



Literatur (für „Einfallen“ und „Abziehen“): „Gesamtausgabe der Lautenkompositionen Joh. Seb. Bachs“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Präludium (S. 11), Gavotte I (S. 33), Bourrée (S. 42).

\*) Christian Gottlieb Scheidler, der letzte Lautenist der alten Epoche, starb 1815 als ehemaliger Hoflautenist des Kurfürsten von Mainz. Vgl. über ihn die Einleitung des 1. Heftes, S. XIV.

\*\*) Als Thema hat Scheidler das *Champagnerlied* aus Mozarts „Don Giovanni“ (1787) gewählt. Der Auftakt ist eine Hinzufügung Scheidlers.



## Die selteneren Tonarten der I.-V. Lage.

Die für unsere heutige Laute als „seltener“ bezeichneten Tonarten – B dur, Es dur, As dur, Des dur, H dur, Fis dur und ihre Molltonarten – galten z. T. für die alte Lautenmusik nicht als selten. Die Be-Tonarten wurden namentlich in den Lautenstücken der Pariser Lautenschule und der gegen Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts lebenden deutschen Lautenkomponisten häufig und gern angewandt. Das ist erklärlich, denn die damals aufkommende d moll-Stimmung der Laute begünstigte gerade das Spiel in Tonarten mit Be-Vorzeichnung. Auch Stücke mit zahlreichen Be- und Kreuz-Vorzeichen treffen wir gelegentlich an,

z. B. As dur, f moll, Fis dur u. a. (Reusner).\*) Es ist deshalb gut, wenn der moderne Lautenist sich auch in den für die Laute unbequem liegenden Tonarten umsieht und ihre wichtigsten Dreiklänge sich anzueignen sucht. Auf eine Erläuterung der den Tonarten und Akkorden zugrunde liegenden harmonischen Gesetze habe ich an dieser Stelle verzichtet. Diese Dinge sind in den beiden ersten Heften der Schule aufs eingehendste behandelt worden, man wende die dort gegebenen Regeln sinngemäß auf die jetzt hinzukommenden Tonarten an.

### B dur.

Stufen der B dur-Tonleiter:

8 Stufe I II III IV V VI VII VIII

Die B dur-Tonleiter spielen wir am zweckmäßigsten, in der V. Lage, ausgehend von dem B auf der E-Saite.

Tonleiter in B dur: \*\*)

(Durch > sind die zum B dur-Dreiklang gehörenden Töne hervorgehoben.)

#### B dur-Dreiklänge:

Tonika: I oder: III

Oktavlage: III

Terzlage: I oder: III

#### Umkehrungen des B dur-Dreiklanges:

Sextakkord: III oder: I

Quartsextakkord: I oder: III oder: e4 III

#### Dominantseptimenakkord von B dur: (die Septime ist es!)

I oder: III oder: II oder: I oder: III

#### Umkehrungen des Dominantseptimenakkords von B dur:

1.) Quintsextakkord: I oder: III

2.) Terzquartakkord: II oder: III

3.) Sekundakkord: I oder: III

\*) Handschriftlich besitzt die Stadtbibliothek in Augsburg ein „Pre-ludio“ für die Laute von Adam Falkenhagen (2. Hälfte des XVIII. Jahrhunderts), in welchem systematisch die sämtlichen Tonarten durchlaufen werden. — Die moderne Gitaristik bedient sich zum Spielen der schwierigen Tonarten eines besonders konstruierten technischen Hilfsapparates, des sog. „Capo d'astro“. Derselbe besteht aus einem kleinen Bügel, der auf einen der Gitarrebünde aufgeschraubt wird und auf diese Weise

die Stimmung verändert. Ein geschmackvoller Spieler wird von dem Capo d'astro keinen Gebrauch machen. Den alten Lautenisten war er unbekannt.

\*\*\*) Alle Tonleitern — diese sowohl wie die später folgenden — sind in verschiedenen Schnelligkeitsgraden zu üben. Beim Einstudieren spiele man langsam, steigere das Tempo, gehe von Vierteln zu Achteln, dann zu Sechzehnteln und endlich zu Zweiunddreißigsteln über. Für die Erlangung einer guten Technik sehr wichtig!!

# Nr. 114. Deutscher Tanz.

Matthaeus Weisselius\*)

Tabulatura  
(Frankfurt a.O. 1591).

Kontrasaiten in Es,\*\*) D, C.

g moll.

übermäßige Sekunde

Stufen der g moll-Tonleiter:

Tonleiter in g moll:  
(melodisch)

(gestreckte Lage)

III. Lage

über-streckt

über-streckt

g moll-Dreiklänge:

Großer Quergriff von g moll (III. Lage), aus dem die meisten Dreiklänge dieser Tonart abgeleitet werden:

Tonika:

Oktavlage:

Terzlage:

Quintlage:

Umkehrungen des g moll-Dreiklänges:

Sextakkord:

Quartsextakkord:

Dominantseptimenakkord von g moll:

Umkehrungen des Dominantseptimenakkordes von g moll:

1.) Quintsextakkord:

2.) Terzquartakkord:

3.) Sekundakkord:

tra Es mit der gewohnheitsmäßig angeschlagenen leeren Griffbrett-baßsaiten E vorzubeugen, habe ich der Kontra Es-Note stets ein „K“ (= „Kontra“) als „Warnungszeichen“ hinzugefügt.

\*) Über Matthaeus Weisselius vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. VIII.  
\*\*) Um der erfahrungsgemäß naheliegenden Verwechslung des Kon-

Zu Notenbeispiel Nr. 115.

**B r a n l e** (oder: Bransle) ist ein im XV. und XVI. Jahrhundert gebräuchlicher altfranzösischer Reigentanz, mäßig bewegt und in geradem Takt gehalten. Im XV. Jahrhundert finden wir den Branle noch als Bestandteil der alten Form der „Basse-dance“ vor, im XVI.

erscheint er losgelöst von anderen Tänzen als selbständiges Tanzstück. Im XVII. Jahrhundert, also zu Besards Zeiten, galt er als veraltet, da neuere Tänze an seine Stelle getreten waren; in die Suite fand er keinen Eingang.

Nr. 115. Branle.

Jean Baptiste Besard  
Thesaurus harmonicus  
(Köln 1603).

Literatur: Jahrbuch 1922 der Neudeutschen Musikergilde, Greifenverlag, Rudolstadt i./Thür., S. 12: Courante „La Tourterelle“

(Gallot, um 1660) [Bruger].

Tonleiter in Es dur: \*)

Es dur.

Es dur - Dreiklänge:

Umkehrungen des Es dur - Dreiklangs:

Umkehrungen des Dominantseptimenakkords von Es dur:

\*) Eine weitere Es dur-Tonleiter ist in der X. Lage möglich; sie wird im 4. Heft der Schule behandelt werden.

406291

Eine in verschiedener Hinsicht interessante Komposition begegnet uns in der von Horaz gedichteten, in der Petrucci-Sammlung von 1504 als „Frottola“ vertonten und in dem Tabulaturwerk des Franciscus Bossinensis 1509 für Gesang mit Laute gesetzten Ode: „Integer vitæ scelerisque purus“. Es ist dies meines Wissens die älteste jener Horaz'schen Oden, die, von Humanisten-Musikern mit Lautenbegleitung versehen, auf unsere Tage gelangt sind (die Humanisten glaubten, man habe die antiken Oden einst zur griechischen Kithara gesungen, und fanden für dieses verschollene Instrument des Altertums einen willkommenen Ersatz in der mittelalterlichen Laute). Horaz'sche Oden in des Tritonius Vertonung und Judenkunigs Lautenbearbeitung (um 1515) haben wir schon verschiedentlich kennengelernt.\*) Was diese letztgenannten Odenkompositionen von der in Bossinensis' Lautenwerk mitgeteilten Vertonung so vorteilhaft unterscheidet, ist die genaue musikalische Berücksichtigung des ursprünglichen Metrums der lateinischen Originalverse. Bei Bossinensis finden wir dem glatten musikalischen Rhythmus zuliebe das ursprüngliche Metrum des Horaz'schen Textes gänzlich geopfert. Horaz betont sein Gedicht „Integer vitæ“ folgendermaßen:

Integer vitæ scelerisque purus  
 non eget Mauris iaculis nequ(e) arcu  
 nec venenatis gravida sagittis,  
 Fuscæ, pharëtra.

Wie anders lesen wir bei Bossinensis und seinem anonymen Vorbild in Petrucci's Frottola-Sammlung! Sie kümmern sich keineswegs um das kunstvolle (und für den Empfänglichen einen rhythmischen Genuß für sich schon darstellende) Metrum des berühmten Gedichtes; für sie genügt der gewöhnliche Wortakzent der lateinischen Prosasprache, aber sie zerstören die von Horaz beabsichtigte Feinheit der rhythmischen Wirkung völlig. Mit größerer Pietät gegen den Dichter und sein Werk hat später Ludwig Senfl diese Ode (unter Beachtung der metrischen Gesetze) nochmals komponiert. Aber keine dieser Melodien stimmt mit der gegenwärtig bei uns verbreiteten überein. Die moderne, namentlich in Studentenkreisen noch viel gesungene Melodie des „Integer vitæ“ stammt von Friedrich Ferdinand Flemming (um 1811); sie berührt sich nur insofern mit der alten Frottola-Melodie des Bossinensis von 1509, als sie deren Fehler – die völlige Ignorierung des Horaz'schen Metrums und die daraus resultierende Vertonung nach dem bloßen Wortakzent – teilt.

### Nr.116. Integer vitæ.

(Dichtung von Horaz, „Carmina“, liber I, Ode 12. –  
 Deutsche Textübersetzung von Adolf Bacmeister\*\*).

Franciscus Bossinensis \*\*\*)  
 Tenori e contrabassi intabulati  
 (Venedig 1509).

(Vorspiel auf der Laute)

(Singstimme)

1. In - te - ger vi - tæ sce - le - ris - que pu - rus non e - get Mau - ris ia - cu - lis neque  
 [Übers.]  
 1. Freund, ein schuld - los Herz und ein rei - nes Le - ben - das be - darf nicht mau - ri - schen Pfeil und

(Laute)

ar - cu, nec ve - ne - na - tis gra - vi - da sa - git - tis, Fu - scæ, pha - re - tra.  
 Bo - gen, kei - nen von gift - schwe - ren Ge - schos - sen schwan - gren Kö - cher, o Fus - cus,

(Nachspiel auf der Laute)

\*) Vgl. Notenbeispiel Nr.88 und im 2. Heft die Beispiele Nr. 60,70 u.77!  
 \*\*) Bacmeisters deutsche Textübersetzung wahrt genau das ursprüngliche Horaz'sche Metrum; daher die geringe Übereinstimmung

des deutschen Textes mit dem Rhythmus der Melodie!  
 \*\*\*) Über Franciscus Bossinensis vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. IX.

[Übers.]

2.

sei es, daß dein Fuß in der Syrte Glutsand  
schreite, sei's hoch über dem einsam wilden  
Kaukasus, sei's fern zu dem sagenreichen  
Strand des Hydaspes.

3.

hat ja doch in meinem Sabinerwalde,  
als, ein Lied von Lalage \*) singend, sorglos  
allzu weit ich streifte, ein Wolf den waffen-  
losen geflohen;

6.

stelle mich, wo unter des Sonnenwagens  
naher Glut kein menschlicher Sitz gedeihen mag –  
ewig lieb' ich Lalage's holdes Lächeln,  
holdes Geplauder.

riesenhaft, ein Tier wie die waffenrüst'ge  
Daunia keins hegt in den weiten Forsten,  
keins des Zuba Steppe gebiert, der Löwen  
lechzende Mutter.

5.

Stelle mich dorthin, wo in dumpfen Fluren  
nie ein Baum sich labt in dem Hauch des Sommers,  
dort wo Dunst und Nebel und böse Regen  
über der Welt ruhn;

Literatur: Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin: Heft II, S.25:

Arioso a. d. Johannespassion „Betrachte, meine Seel“ (Joh. Seb. Bach).

c moll

(gestreckte Lage)

Tonleiter in c moll:  
(melodisch)

c moll - Dreiklänge:

Großer Quergriff von c moll (III. Lage):

Tonika:

Oktavlage:

Terzlage:

Quintlage:

Umkehrungen des c moll - Dreiklanges:

Sextakkord:

Quartsextakkord:

Dominantseptimenakkord von c moll: (die Septime ist f!)

Umkehrungen des Dominantseptimenakkordes von c moll:

1.) Quintsextakkord:

2.) Terzquartakkord:

3.) Sekundakkord:

\*) Lalage ist der fingierte Name des geliebten Mädchens. Horaz entnahm das Wort der griechischen Sprache (übersetzt: die „Plauderin“) und verwendet es zu dem lateinischen Wortspiel in den beiden Schlußzeilen der 6. Strophe:

dúlce ridentém Lalagén amábo,  
dúlce loquéntem.  
Das ganze Gedicht ist durchaus scherzhaft aufzufassen.

# Nr. 117. Tordion

a. d. Basse - dance „Lespine“.

Pierre Attaignant\*)  
Dixhuit basses - dances  
(Paris 1529).

## As dur \*\*)

Tonleiter in As dur:

As dur-Dreiklänge:

Großer Quergriff von As dur (IV. Lage):

Tonika:

Oktavlage:

Terzlage:

Umkehrungen des As dur-Dreiklänges:

Sextakkord:

Quartsextakkord:

Dominantseptimenakkord von As dur:

Umkehrungen des Dominantseptimenakkordes von As dur:

1.) Quintsextakkord:

2.) Terzquartakkord:

3.) Sekundakkord:

# Nr. 118. Courante.

Denis Gaultier

La Rhétorique des Dieux (Hamilton-Codex, Nr. 11)  
(um 1660)

Kontrasaiten in Es, \*\*\*) Des, C.

\*) Über Pierre Attaignant vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. X.  
\*\*) in enharmonischer Verwechslung = Gis dur.

\*\*\*) Vgl. Anmerkung 2 zu Notenbeispiel Nr. 114 („Deutscher Tanz“ v. Waisselius)!

f moll

Tonleiter in f moll: (melodisch)

(gestreckte Lage) I. Lage

über-streckt über-streckt über-streckt

f moll - Dreiklänge:

Großer Quergriff von f moll (I. Lage):

Tonika: I oder:

Oktavlage: I oder:

Terzlage: I oder: e2 III

Umkehrungen des f moll - Dreiklanges:

Sextakkord: III oder: h4 IV

Quartsextakkord: I oder: I

Dominantseptimenakkord von f moll: (die Septime ist b!)

I oder: II oder: III oder: e4 III

Umkehrungen des Dominantseptimenakkordes von f moll:

1.) Quintsextakkord: I oder: I oder: e4 V

2.) Terzquartakkord: I oder: I oder: e2 V

3.) Sekundakkord: I oder: I oder: e4 V

## Nr. 119. Villancico

a. d. „Portugiesischen Villancicos“ v. Milan  
(Deutsche Textübersetzung von Ferdinand Brugger).

Luis Milan  
El Maestro  
(Valencia 1535).

Singstimme.

Laute.

Per - di - da te - nyo la co - lor. } Di - ze mi - ñya mai - re que la  
 Non te - nyo co - lor de vi - da. }  
 [Übers.] All mein Blü - hen ist ver = gan = gen, } Mut - ter meint, daß ich mein Herz an  
 fah = len Tod auf Stirn und Wan - gen; }

he d'a - mor, di - ze mi - ñya mai - re que la he  
 ñie ver = lor, Mut - ter meint, daß ich mein Herz an ñie

d'a - mor. } La co - lor te - nyo per - di - da  
 ver = lor, } por u - na des - co - no - ci - da!  
 } an die stol - ze Un - be - kann - te,  
 } die den Tod ins Herz mir sand - te.

Die noch fehlenden „selteneren Tonarten“ – nämlich *Des dur*, *H dur*, *Fis dur* nebst Molltonarten – findet der

Schüler im 4. Heft der Schule, wo sie im Anschluß an die Übungen der VI.–XII. Lage behandelt werden.

## Die Ornamentik der Lautenmusik.

Das Verzierungs wesen nahm im XVII. und XVIII. Jahrhundert einen wichtigen Platz in der Lautenmusik ein. Der verhältnismäßig kurz verhallende, zarte Lautenton einerseits und die Neigung vieler Lautenvirtuosen, durch ein besonders brillantes Spiel die Hörer zu fesseln, andererseits mögen als die Ursachen dieser Vorliebe für die graziöse Umspielung des Tones anzusprechen sein; daß auch der allgemeine Zeitgeschmack (Barock und später Rokoko) dieser musikalischen Verschnörkelungs- und Auszierungs-kunst sympathisch gegenüberstand und sie als notwendige musikalische Ergänzung des auf den benachbarten Kunst-gebieten aufblühenden Formenideals auffaßte, wird nicht weiter wunder nehmen. Die Quelle der ganzen Verzie-

rungspraxis müssen wir in der mittelalterlichen Gesangs-musik suchen; von dort gelangte sie in die Bereiche der Instrumentalmusik, wenn auch mit durchaus vokaler und den Instrumenten oft wenig angemessener Prägung. In einem Chitaronenbuch von Kapsberger („Libro primo d'intavolatura di Chitarone“, Rom 1604) finden wir die ersten Hinweise auf Verzierungen in der Lautenmusik (z. B. auf den Triller).

Wir übergangen hier die vielerlei veralteten und ihre Benennungen oft ändernden Verzierungsarten, die im Grunde genommen doch wenig Abwechslung zeigen, und beschränken uns auf die Besprechung der für den praktischen Gebrauch wichtigsten Ornamente. \*)

\*) Gegen eine allzu häufige und unterschiedslose Anwendung der Verzierungen in allen Stücken wendet sich *E. G. Baron* (1727) wie folgt: „In geschwinden Sachen ist weiter nichts als Reinlich-


keit und Deutlichkeit die beste Manier, und wollte auch jemand viel anderen Zusatz dazu thun, wäre es ebenso ungereimt, als Hasen mit Schnecken und Krebsen zu hetzen.“



## Der Vorschlag.


Die am häufigsten vorkommende Verzierung ist der „Vorschlag“. Man unterscheidet zwischen dem *langen* (betonten) und dem *kurzen* (unbetonten) Vorschlag.


Die *langen* Vorschlagsnoten sind weiter nichts als *harmonische Vorhaltstöne* zur Hauptnote. Sie werden genau ihrem angegebenen Notenwert entsprechend wiedergegeben, nehmen also bei *geraden Noten* die Hälfte vom Wert der Hauptnote in Anspruch.

So lautet z. B.  in praktischer Ausführung:

 , aber:  usw.\*)

Dieser lange Vorschlag war in älterer Zeit sehr beliebt. Sein praktischer Wert bestand lediglich darin, durch die besondere Schreibweise der Vorschlagsnote (alias: Vorhaltstnote) ein übersichtlicheres Akkordbild zu geben, als

es auf andere Weise möglich wäre; wenn man: 

statt:  schrieb, so konnte auch der weniger

bewanderte Leser auf den ersten Blick den Sextakkord von C dur leicht erkennen. Allerdings ist für den geübten Musiker der Gewinn nicht groß. Der lange Vorschlag dürfte heutzutage als überflüssig fast ganz außer Gebrauch gekommen sein. In der alten Lautenmusik spielte er zwei Jahrhunderte hindurch eine große Rolle. Seine praktische Ausführung ist auf den Regeln des schon früher erläuterten Legatospiels aufgebaut. Besonders beachte man Vorschläge bei *Akkorden!* Da die Vorschlagsnote auf den Wert des Haupttones, nicht aber auf den Wert der vorhergehenden Note anzurechnen ist, so erklingt die Vorschlagsnote immer *gleichzeitig* mit dem Akkordschlag, während die Hauptnote, ihrem verkürzten Notenwert entsprechend, allein

nachgegriffen wird:  Ausführung: 

Ich lasse als Beispiel für den langen Vorschlag zu nächst eine *Gigue* von Johann Theodor Herold (1702) folgen. *Gigue* (ital. Giga) ist ein Tanzstück in sehr raschem Zeitmaß, englischen Ursprungs. Sehr frühzeitig tauchte sie in den Lautenwerken der englischen Lautenisten Thomas Robinson (1603) und Thomas Ford (1609) auf; um die Mitte des XVII. Jahrhunderts bürgerte sie sich auf dem Kontinent ein und wurde als letzter Satz in die Suite aufgenommen. Eine der schönsten Giges für Laute hat Altmeister J. S. Bach (c moll-Suite) geschrieben (vgl. S. 130).

\*) Bei *dreiteiligen Noten* (Noten mit Verlängerungspunkt) erhält demnach die Vorschlagsnote *Zwei Drittel* des Wertes der Hauptnote und die Hauptnote den Rest, das letzte Drittel. Das ist ungemein



Nachstehend einige Beispiele zur Erläuterung.

a) Takt 2 der „Gigue“ von Herold (Notenbeisp. Nr. 120):  Ausführung: 

b) Takt 23 aus demselben Stück:  Ausführung: 

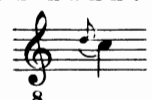
c) Takt 50 aus demselben Stück:  Ausführung: 

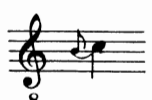
d) Takt 1 des „Tombeau de Mezangeau“ v. Gaultier le vieux (Notenbeisp. Nr. 121): (sehr instruktiv!)

 Ausführung: 

Man stelle sich nur die Konfusion vor, die entstände, wenn man den wirklichen Wert dieser langen Vorschlagsnoten unberücksichtigt lassen wollte! Am sichersten verfährt man, wenn man sich von vorn-

Die alten Lautenisten nannten:

1.) Vorschlag mit Abziehen von der Obersekunde:  „Abriß“;

2.) Vorschlag mit Einfallen von der Untersekunde:  „Accent“ oder „Accent plaintif“

wichtig und vom Schüler aufs genaueste zu beachten! Wird doch gerade gegen diese Regel beim Vortrag alter Musik am meisten gesündigt.

herein daran gewöhnt, den Wert der Vorschlagsnote als den *eigentlich gegebenen* zu betrachten und den übrigbleibenden Rest der Hauptnote zuzuweisen.

# Nr.120. Gigue

a. d., „Partita seconda“

Johann Theodor Herold \*)

Lautenhandschrift „Harmonia quadripartita“  
(Wien 1702).

# Nr.121. Tombeau de Mezangeau.

(Totenklage um Mezangeau v. Gaultier le vieux.)

Gaultier le vieux u. Denis Gaultier  
Livre de Tablature des Pièces de Luth  
(Paris 1664).

\*) Johann Theodor Herold (gest. ca. 1725) lebte als Lautenist in Mainz und in Wien.

## Nr.122. Sarabande

a. d.,Partie in e moll.“

François Ginter \*)

Lautenhandschrift (Hofbibl. Wien)  
(Ende des XVII. Jahrh.)

*Kontrasaiten in D, H.*

In diesem Zusammenhang mag erwähnt sein, daß ein beliebter lautenistischer Effekt der Gaultier-Schule und ihrer Epigonen darin bestand, den Vorschlag mit der kleinen Untersekunde anzuschlagen und gleichzei-

tig die vorausgenommene Verdoppelung des Haupttones – die leere Nachbarsaite – erklingen zu lassen. Meist taucht dieser Effekt am Schluß der Stücke auf, \*\*) z. B.:

(vorletzter und letzter Takt a. d., Menuet du Tambour de Basque“ von Jacques de Saint Luc).

Auf der modernen Laute ist dieser Vorschlagstyp ebenfalls, d. h. auf fünf benachbarten Saitenpaaren ausführbar:

Notierung:

Ausführung:

usw.

Zu merken ist ferner, daß es außer den langen Vorschlägen mit einer Vorschlagsnote auch solche mit zwei und drei Vorschlagsnoten gibt, z. B.:

usw.

Ihre Ausführung geschieht in der gleichen Weise, wie die

der mehrfach gebundenen Töne der Legatotechnik: die rechte Hand schlägt die erste Vorschlagsnote an, die übrigen Töne werden durch Einfallen oder Abziehen der linken Hand erzeugt. Vorschläge mit drei Noten finden sich öfteren in den Werken unserer Lautenklassiker Joh. Seb. Bach und Joseph Haydn. Ich gebe von Bachs wundervoller (in der zweiten Hälfte aber technisch schwierigen) *Gigue* aus der c moll-Suite die ersten Takte:

\*) François Ginter stammte ebenso wie sein berühmter Landsmann Jacques de Saint Luc aus Belgien; er starb im ersten Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts.

\*\*) Vgl. den Schlußakkord des Notenbeispiels Nr.112 (dort sind entsprechend den noch fehlenden Kenntnissen des Schülers die langen Vorschläge ausgeschrieben).

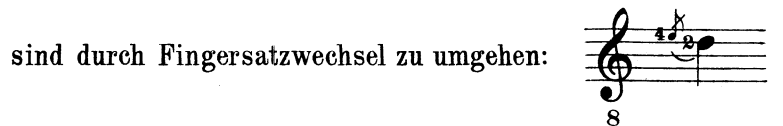
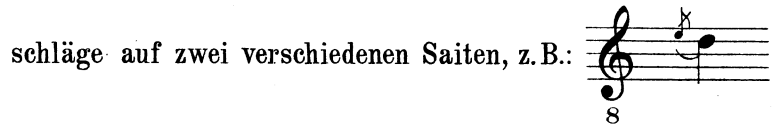
Der kurze Vorschlag ist ebenfalls in beiden Richtungen (von oben nach unten und von unten nach oben) ausführbar, also



Er unterscheidet sich vom langen Vorschlag sowohl in der äußeren Schreibweise als auch in der praktischen Ausführung. Sein Merkmal in der modernen Notierung ist die durchstrichene Notenfahne. Die kurze Vorschlagsnote wird im Gegensatz zur langen gänzlich unbetont gespielt— sie besitzt kein Eigenleben, ihr Zeitwert mag (auch wenn sie als durchstrichenes Achtel und nicht mit kleineren Notenwerten notiert ist) etwa die Dauer eines Zweiunddreißigstels betragen.

Die praktische Wiedergabe des kurzen Vorschlags auf der Laute knüpft wie alle Verzierungen an das Prinzip des Legatospiels an: Die rechte Hand besorgt den Anschlag der

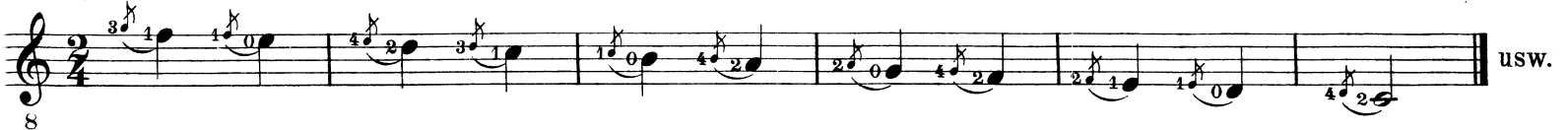
Vorschlagsnote; die linke Hand bringt durch rasch erfolgendes „Abziehen“ oder „Einfallen“ die Hauptnote zum Erklingen. Die Hauptnote darf also beim kurzen Vorschlag ebensowenig wie beim langen Vorschlag nochmals mit der rechten Hand angeschlagen werden! Voraussetzung für das Spiel von Vorschlägen ist, daß die Vorschlagsnote und die Hauptnote auf ein und derselben Saite liegen. Vorschläge auf zwei verschiedenen Saiten, z. B.:



sind durch Fingersatzwechsel zu umgehen:

### Übung:

a.) kurze Vorschläge mit oberer Sekunde:



b.) kurze Vorschläge mit unterer Sekunde:



Zu beachten ist, daß der Zweiunddreißigstel-Notenwert des kurzen Vorschlags immer auf den Wert des Haupttones angerechnet werden muß und nicht von dem Wert der vorhergehenden Note abzuziehen ist. Das ist vor allem wichtig, wenn die Vorschlagsnote zu einem Akkord gehört; z. B.:



kord erklingt also gleichzeitig mit der Vorschlagsnote und nicht mit der nachzutragenden Hauptnote, zu der der Vorschlag hinleiten soll!

Die alten Lautenisten haben sich des uns heute so geläufigen kurzen Vorschlags in ihren Tabulaturen nicht bedient. Der kurze Vorschlag kam erst gegen Ende des

XVIII. Jahrhunderts allgemeiner in Gebrauch, als die Laute bereits zu den „in Vergessenheit geratenen Instrumenten“ zählte; seit jener Zeit datiert auch die Einführung des Querstrichs an den Notenfähnchen in unserer modernen Notenschrift. In der Wiener Gitaristik um 1800 ist der kurze Vorschlag (trotz häufig sehr ungenauer und vom langen Vorschlag nicht unterschiedener Notierung) schon vollkommen eingebürgert.

Literatur für „langen Vorschlag“: Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G. m. b. H., Berlin: Heft II, S. 6: Sonatine (Reusner, 1676); S. 7: Folies d'Espagne (Graf Wolkenstein-Rodenegg, 1685); S. 18: Gigue (Graf Logi, XVIII. Jahrh.); S. 18: Air (Herold, 1702); S. 28: Menuet du Tambour de Basque (de St. Luc, XVIII. Jahrh.). — „Gesamtausgabe der Lautenkompositionen Joh. Seb. Bachs“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Gigue (S. 17), Gavotte I (S. 33). — „Quartett in D dur für obligate Laute, Violine, Bratsche und Violoncell v. Joseph Haydn“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Adagio.

## Der Triller.

Nächst dem Vorschlag gilt als die wichtigste Verzierungsart der Triller. Der alte Triller beginnt nach Art des Vorschlags stets mit der Hilfsnote (Obersekunde); er entpuppt sich bei näherem Zusehen als nichts anderes denn ein ununterbrochen und mit großer Schnelligkeit wiederholter Vorschlag.\* Der Lautenist Wenzel Ludwig Edler von Radolt (Wien 1701) bestätigt unsere Angabe über das

Wesen des Trillers: man soll „die Triller allezeit von der nächsten Note abziehen und niemals von der Note, wo der Triller stehet.“ Über das Tempo des Trillers berichtet E. G. Baron (Nürnberg 1727): „Das Trillo besteht in einer Bewegung, welche etwas langsam und gelinde angefangen, aber geschwinder und stärker continuiert wird.“

\* Der moderne Triller beginnt im Gegensatz zum Triller des XVII. und XVIII. Jahrhunderts mit der Hauptnote statt mit der Hilfsnote. Wenn wir alte Musik stilgerecht aufführen wollen, so müs-

sen wir uns der damals üblichen Spielmanieren bedienen und uns vor allem „Modernisieren“ hüten!

Die technische Ausführung des Trillers auf der Laute ist von jeher Gegenstand geteilter Ansicht gewesen. Die alten Lautenspieler scheinen den Triller entweder mit zwei Fingern auf derselben Saite als Wechselschlag oder auf zwei benachbarten Saiten (nach Harfenart) geschlagen zu haben, die fortgeschritteneren werden ihn durch stets wiederholtes Abziehen hervorgebracht haben. *Le Sage de Richée* („Cabinet der Lauten“, Breslau 1695) berichtet mit lakonischer Kürze über die Trillerausführung: „... wobey zu behalten, daß er [der Triller] nicht muß gerissen, sondern anfänglich langsam, hernach aber allezeit immer geschwinder geschlagen

werde.“ *Le Sage de Richée* redet also von „schlagen“ während Radolt in seinem oben erwähnten Zitat von „abziehen“ spricht. Wir halten als beste Ausführungsart des Lautentrillers fest, daß nur dem ersten Ton, der Obersekunde, ein einmaliger Anschlag der r. H. zukommt, während alle weiteren Töne durch Abziehen und Einfallen der linken Hand mit steigender Schnelligkeit erzeugt werden. Triller auf zwei verschiedenen Saiten umgehe man durch Verlegung der Töne auf eine einzige Saite und Zuhilfenahme des Lagenspiels.



In der alten Lautenmusik wird ein Nachschlag bei den Trillern nur dort gespielt, wo er ausdrücklich vorgeschrieben ist. Der Wert der Nachschlagsnoten wird von dem Wert der Trillernote abgezogen und ist in den Lautentabulaturen dementsprechend notiert; z. B.:



Der Triller erfordert eingehende Übung und liebevollste Pflege, wenn er auf der Laute befriedigend, d. h. zierlich und graziös, wie es seiner Natur entspricht, herauskommen soll. Er stellt an die technische Gewandtheit des Spielers hohe Anforderungen; soll er doch ein kleines Kunstwerk für sich sein! Ein schlecht gespielter Triller stiftet mehr Unheil als ein ganz fortgelassener; er wird unfehlbar die Wirkung eines sonst nicht übel vorgetragenen Stückes völlig verderben. Auf der doppelhörigen Laute klingt der Triller schön

ner (weil voller) als auf der einhörigen.

Doppeltriller kommen in der Lautenmusik selten vor; sie sind nur ausführbar, wenn die Hauptnoten aus leeren Saiten bestehen, z. B.:



Der Lautenist *Johann Christoph Beyer* (Leipzig 1760) verwendet den Doppeltriller (was ich als Kuriosität beiläufig erwähne) in der Gellert'schen Ode „Die Weisheit“

Als Übung für den einfachen Triller gebe ich zunächst eine *Bourrée* von Jacques de Saint Luc (Anfang des XVIII. Jahrh.)— *Bourrée* nannte man einen altfranzösischen (aus der Auvergne stammenden) Reigentanz fröhlichen Charakters im  $\frac{3}{4}$  Takt (häufig auch im  $\mathbb{C}$ -Takt); in der Tanzsuite des XVIII. Jahrhunderts fand sie als eingeschobener Satz vielfach Verwendung.

## Nr. 123. Bourrée.

(„La noce de St. Luc.“)

Jacques de Saint Luc \*)

Lautenhandschrift (Ms. X. L b 210 der Fürstl. Lobkowitz'schen Bibliothek, Raudnitz) (Anfang des XVIII. Jahrhunderts).

The image shows a musical score for a Bourrée. It consists of four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 3/4 time. The score includes various rhythmic patterns, fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), and dynamic markings (e.g., p, f). The second staff continues the melody with similar patterns. The third staff features a section marked 'V' and includes a trill (tr). The fourth staff is marked 'I' and shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

\*) Über Jacques de Saint Luc vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. XII.

## Zu Notenbeisp. Nr. 124.

Die Form der *Passacaglia* ist derjenigen der schon früher besprochenen *Chaconne* (vgl. oben Beisp. Nr. 100!) nahe verwandt. Zu den Eigentümlichkeiten dieses im langsamen Tripeltakt gehaltenen Tanzstückes gehört der ostinate Baß, der sich entweder genau gleich oder

mit geringen Abwandlungen durch das ganze Stück hindurchzieht. Der Komponist der nachfolgenden *Passacaglia*, Le Sage de Richée (1695), bemerkt über das Zeitmaß ihrer Ausführung ausdrücklich: „Diese [*Passacaglia*] muß sehr langsam und mit *Discretion* geschlagen werden.“

Nr. 124. Sechs Sätze aus der „*Passacaglia à Discretion*“

Philipp Franz Le Sage de Richée \*)

Cabinet der Lauten  
(Breslau 1695).

Literatur: Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G. m. b. H., Berlin: Heft II, S. 5: *Aria* (Reusner, 1676); S. 8: *Sarabande* (Hinterleithner, 1685); S. 17: *Bourrée* (Graf Logi, XVIII. Jahrh.). – „Gesamtausgabe der Lautenkomposi-

tionen *Joh. Seb. Bachs*“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: *Præludium* (S. 27); *Loure* (S. 39). – „Quartett in D dur für obligate Laute, Violine, Bratsche und Violoncell v. *Joseph Haydn*“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: *Allegro*.

## Der Pralltriller.

Eine verkürzte Abart des Trillers ist der **Pralltriller**. Er wird in zweierlei Weise gebraucht:

- 1.) mit der oberen Sekunde (bei den alten Lautenisten „*Tremblement*“ genannt, Bezeichnung:  $\text{w}$ ) und
- 2.) mit der unteren Sekunde (*Mordent* genannt, Bezeichnung:  $\text{w}$ , oder als „*langer Mordent*“ [mit zwei- oder dreimaligem Wechsel der beiden Töne]:  $\text{w}$ ).

Bei 1.) folgt in schnellem Wechsel auf die Hauptnote die Obersekunde und dann wieder die Hauptnote, z. B.:

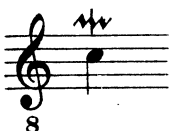

Ausführung: bei 2.) folgt in

schnellem Wechsel auf die Hauptnote die Untersekunde

und dann wieder die Hauptnote, z. B.:

Ausführung:

\*) Über *Philipp Franz Le Sage de Richée* vgl. die Einleitung des 1. Heftes, S. XIII.

oder:  Ausführung: 

Die technische Ausführung ist ohne weiteres klar: sie erfolgt gemäß den Regeln des Legatospiels, die wir bereits bei den „Vorschlägen“ in genau entsprechender Abwandlung

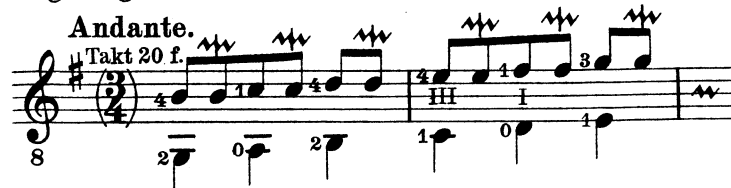
in Anwendung bringen konnten.

Ein hübsches Beispiel für den Gebrauch des kurzen und des langen Mordenten bringt Joseph Haydn im *Finale* seines Quartetts in D dur mit obligater Laute. Ich lasse die betreffende Stelle (allerdings aus Raumgründen nur im Lautenpart und ohne Abschluß) folgen.

(Takt 55 ff.) 

Die ausklingende Lautenmusik des XVIII Jahrhunderts verwendet überhaupt gern den langen Mordenten zur Ausschmückung von Tonwiederholungen, so z.B. in Gängen wie dem nachstehenden, den ich dem Lautenpart des „Concerto per il Liuto con due Violini, Viola e Violoncello“ von Sylvius Leopold Weiß (Lautenhandschrift der Stadtbibl.

Augsburg) entnehme:

Andante. 

### Nr. 125. Der Greis.

(ged. von Chr. F. Gellert)

Johann Christian Beyer  
Gellerts Oden und Fabeln...  
für die Laute übersetzt  
(Leipzig 1760).

Melodie (ergänzt.)   
1. Von ei - nem Grei - se will ich sin - gen, der neun-zig Jahr die Welt ge - sehn, und  
Laute.   
8--! 8--!  
wird mir jetzt kein Lied ge - lin - gen, so wird es e - - wig nicht ge - sehn.  


2. Singt, Dichter mit entbranntem Triebe,  
Singt euch berühmt an Lieb' und Wein!  
Ich laß euch allen Wein und Liebe;  
Der Greis soll nur mein Loblied seyn.

3. O Ruhm, dring' an der Nachwelt Ohren,  
Du Ruhm, den sich mein Greis erwarb!  
Hört, Zeiten, hörts! Er ward geboren,  
Er lebte, nahm ein Weib und starb.

Eine seit der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts sehr gebräuchliche Verzierung, der Doppelschlag (bestehend aus Nebennote – Hauptnote – Nebennote, Notierung:  $\infty$ ) gelangt in der alten Lautenmusik kaum zur Anwendung. Die Lautenisten schrieben den Doppelschlag vorkommenden Falls mit allen Hilfsnoten aus. Ein Beispiel findet sich im Allegro der „Variationen über ein Thema von Mozart“ von Scheidler, Takt 5 (siehe oben S. 118!)

Literatur: Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ [Bruger], Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin: Heft II, S. 16: La Mallassis (*Mouton*, 1699). – „Gesamtausgabe der Lautenkompositionen Joh. Seb. Bachs“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Bourrée (S. 9). – „Quartett in D dur für obligate Laute, Violine, Bratsche und Violoncell v. Joseph Haydn“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: Finale, Presto.


## Das Vibrato.

Eine speziell den Griffbrettinstrumenten eigentümliche und von den alten Lautenisten eifrig gepflegte „Verzierung“ bleibt schließlich noch zu erklären: das **Vibrato**. E. G. Baron beschreibt das Vibrato in seiner „Untersuchung“ (1727) folgendermaßen: „Solches bestehet in einer mit dem Verstande überlegten Geschicklichkeit der Faust [lies: Hand], durch das Drücken, Zug oder Wanken des Fingers einem Tone seine gehörige Kraft zu geben, damit (wenn man sich der mittleren Töne von denen, welche die Melodie ausmachen, mit Zierlichkeit bedient) die Modulation nach Art der Singenden ganz ungezwungen und fließend herauskommen möge. Alle Instrumente müssen die wohl excolierte menschliche Stimme imitieren“..

Die technische Ausführung der als „Vibrato“ bezeichneten Beugungen oder Schwebungen der l.H. besteht nach Baron darin, „daß man mit dem kleinen Finger auf bezeichnete Buchstaben [= Töne] ziemlich fest aufdrückt, und wenn man unten [d. h. mit der rechten Hand] angeschlagen, *unter währendem Drücken* die linke Hand, mit der sie gemacht werden, bald auf die linke, bald auf die rechte Saite etwas langsam bewege. Doch ist vornehmlich dieses dabey zu beobachten, daß man bei Bewegung der Hand den Daumen, welcher sonst in der Mitte des Halses fest stehet, los und frey lasse, weil er sonst in seiner Befestigung nur Hindernis gibt.“ Typisch für das Wesen des Vibratos ist nach Baron „der angenehme Zweifel“, in den das Ohr des Hörers durch diese Tonschwankungen versetzt wird. Der älteste Lautenist, der über das Vibrato berichtet, *Matthæus Weisselius* („Lautenbuch“, 1592,\*) hält nicht nur den 4. Finger, sondern auch den 1., 2. und 3. Finger der linken Hand zur

Ausführung dieses Kunstgriffs geeignet. Das entspricht unserer heutigen Auffassung bei weitem mehr. Über das Zustandekommen des Vibrato-Effektes äußert sich Weisselius ähnlich wie Baron: man solle die Finger der l.H. „zwey oder drey mal gleich als zitternde auf und nieder bewegen“, das diene dazu, „dem Lautenschlagen eine Lieblichkeit zu geben“

In der Lautennotation des XVIII. Jahrhunderts kannte man ein eigenes Zeichen für das Vibrato: ein Kreuzlein (#) unter oder hinter dem Tabulaturbuchstaben.\*\*\*) Unsere moderne Notenschrift besitzt kein allgemein gültiges stenographisches Vibratozeichen. Es bleibt deshalb dem Übersetzer alter Lautennoten nichts anderes übrig, als entweder jedesmal anstelle des alten Vibratozeichens das Wort „vibrato“ (abgekürzt: „vibr.“) zu setzen, oder sich – da dies sehr umständlich – zur Einführung eines neuen Zeichens zu entschließen. Wir folgen der letzteren Methode und benutzen in Ermangelung eines Besseren das alte *Ondeggiando*-

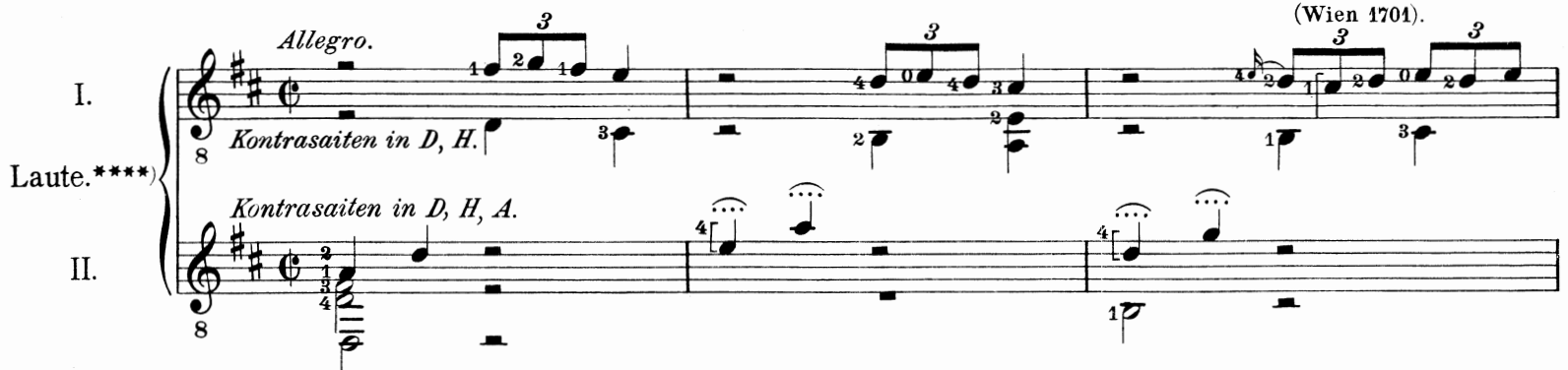
Zeichen („wogendes Tremolo“) für die Streichinstrumente: .

Ich bemerke noch, daß das Vibrato, dieser uralte Kunstgriff des Erzitternlassens des Tones zum Zwecke einer erhöhten Ausdrucksgewalt, natürlich nicht nur dort anzuwenden ist, wo der Lautenkomponist es ausdrücklich vorschreibt. Die Anwendung des Vibratos bleibt Sache des persönlichen Geschmacks; so sehr von einem „zuviel“ abzuraten ist, so günstig kann andererseits seine Wirkung sein, wenn es, am rechten Orte angewandt, dem an sich rasch verhallenden Lautenton Seele und Leben einhaucht.

### Nr. 126. La Querelle des Amantes.\*\*\*)

Wenzel Ludwig Edler v. Radolt

Die allertreueste Freundin  
(Wien 1701).



\*) Weisselius gebraucht ebenso wie Baron für das, was wir unter „Vibrato“ verstehen, die irreführende Bezeichnung „Mordant“. Genauer drückt sich der Lautenist *Wenzel Ludwig Edler v. Radolt* (1701) aus, der von einem „Tremulanten“ spricht. Andere Meister des XVIII. Jahrhunderts, wie z. B. *Johann Christian Beyer* (1760) nennen das Vibrato mit dem deutschen Namen kurzweg „Bebung“ und haben damit den Nagel auf den Kopf getroffen.

\*\*) In den Lautenabulaturen des XVI. Jahrhunderts ist das Vibrato nicht besonders vermerkt. Über den Grund klärt uns *Matthæ-*

*us Weisselius* (1592) auf: „Von diesen Dingen kann man nicht gewisse Regeln schreiben / sondern dieses alles muß die Zeit und Übung geben. / Habe solches allein zur Nachrichtung vermelden wollen“

\*\*\*) *Anmerkung von Radolt*: „Wenn man dieses Stück allein spielt, so muß man es nicht gleich [laut], sondern bald stark, bald still spielen, damit es scheint gleich einem Bittenden und Erzürneten, so sich, als es im *Unisono* gehet, wiederumb vergleichen.“

\*\*\*\*) Beide Lautenparte üben!



The musical score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various guitar-specific elements:

- System 1:** Treble staff has notes with fret numbers (h4, d3, e1, h3) and fingerings (1, 2, 3, 4). Bass staff has chords and single notes. Roman numerals V, VII, and II are indicated.
- System 2:** Treble staff has triplets and slurs. Bass staff has chords and single notes. Roman numerals V and VII are indicated.
- System 3:** Treble staff has triplets and slurs. Bass staff has chords and single notes. Roman numerals VII, I, III, and II are indicated.
- System 4:** Treble staff has triplets and slurs. Bass staff has chords and single notes. Roman numerals I, III, and II are indicated.
- System 5:** Treble staff has triplets and slurs. Bass staff has chords and single notes. Roman numerals I, III, and II are indicated.

Literatur: „Quartett in D dur für obligate Laute, Violine, Bratsche und Violoncell v. Joseph Haydn“ [Bruger], Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel: 1. Satz.