

Pierre Attaignant

Basse dance „La Magdalena“^{★)}Tabulaturübertragung
und Bearbeitung
HEINZ TEUCHERT

5

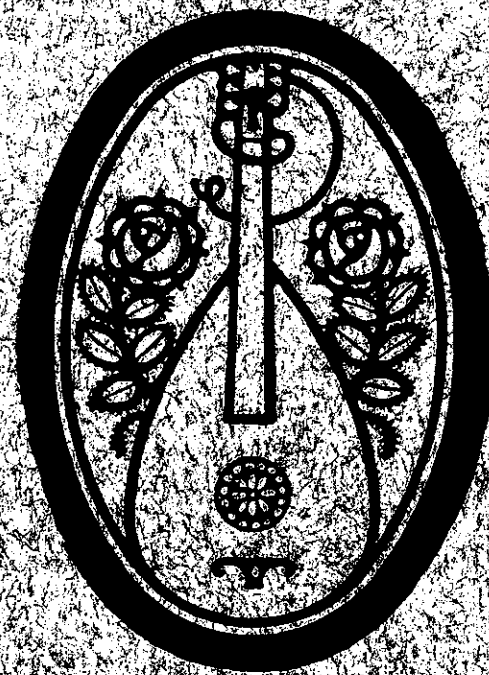
Recoupe

★) Nach einer vierstimmigen Attaignant-Ausgabe ergänzt. | ★) Completed after a four-part edition by Attaignant. | ★) Completato sulla base di un'edizione a 4 voci di Attaignant.

Tordion

JOH. SEB. BACH

**KOMPOSITIONEN
FÜR DIE LAUTE
(H. D. BRVGER)**



**DENKMÄLER
ALTER LAUTENKUNST**

Herausgegeben von Fritz Jode

◆ BAND I ◆

JULIUS ZWILLER'S VERLAG (UNH. G. KALLMEYER)
WOLFENBÜTTEL 1921



Denkmäler alter Lautenkunst

Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von

Fritz Jöde

Band I:

JOH. SEB. BACH

Kompositionen für die Laute

Erste vollständige und kritisch durchgesehene Ausgabe.
Nach altem Quellenmaterial für die heutige Laute
übertragen und herausgegeben

von

Hans Dagobert Brugger



Wolfenbüttel

Julius Zwißlers Verlag (Inh. Georg Kallmeyer)

1921

Fritz Jöde
in Dankbarkeit zugeeignet.

Der Nachdruck der Übertragungen, auch in einzelnen Teilen, ist verboten.



Zur Einführung.

Der vorliegende Band, mit dem die Reihe der Denkmäler-Publikationen alter Lautenkunst eröffnet wird, steht im Zeichen Joh. Seb. Bachs. Es wird hiermit zum ersten Mal seit Bachs Zeiten der Versuch gemacht, die vielfältig zerstreuten Lautenkompositionen des Meisters zu sammeln und in einer nach unsrer heutigen Kenntnis vollständigen Ausgabe zu vereinigen. Schuld an dem mysteriösen Nebel, der bis in unsre Tage die Bachschen Lautenkompositionen umhüllte, trägt zu einem Teil die Bach-Gesellschaft selbst, indem sie in ihrer Gesamtausgabe die Existenz dieser Stücke für die Laute größtenteils leugnete oder sie unter die Klavierstücke Bachs einreichte — ein sehr bequemes, aber wenig zu billigendes Verfahren. Ihre Berufung darauf, daß wir von Bachs Hand keine Tabulaturen, sondern nur auf gewöhnliche Notierungsart geschriebene Lautenkompositionen besitzen, beweist nichts. Wir stehen mit diesen Stücken schon nahe der Mitte des 18. Jahrhunderts, also in einer Zeit, in der die Lautenkunst mehr und mehr ihrem Ende entgegenging, in der daher auch in der Notierungsart Abweichungen von der Norm vorkommen konnten; Lauten und Theorben in ihrer Eigenschaft als Generalbaßinstrumente des Orchesters wurden ja seit langem im Baßschlüssel in den Partituren notiert (z. B. von den Wiener Komponisten wie Johann Jos. Fux, ferner von Händel u. a.). Hervorgehoben sei vor allem, daß uns von anderer Hand geschriebene Lautentabulaturen Bachscher Stücke erhalten sind; es wäre sehr wohl denkbar, daß diese Tabulaturen Abschriften von Bachschen Lautentabulaturen darstellen und letztere nur, wie so vieles andere auch, im Laufe der Jahrhunderte verlorengegangen sind. Die Aufgabe dieses Bandes mußte daher sein, das offenbare Versäumnis der Bachgesellschaft nachzuholen, zweitens aber auch, die Lautenkompositionen Bachs denjenigen, die in erster Linie ein berechtigtes Interesse an ihnen haben, nämlich den Lautenspielern unsrer Zeit, in neuen Übertragungen wieder zugänglich zu machen.

Was uns nun von diesen wertvollen, heute aber — wie erwiesen — fast gänzlich unbekanntem Solostücken noch erhalten ist, beschränkt sich auf ein Präludium, ein Präludium mit Fuge, eine Fuge und vier vollständige Partiten (Suiten). Von den vielumstrittenen Quellen dieser Lautenstücke möchte ich folgende als wichtig anführen: Für das **Präludium** (*Originaltonart: C moll*) ein Manuskript Joh. Peter Kellners, des Zeitgenossen und Freundes Seb. Bachs, das den Titel führt: „Praelude in C moll pour la Lute di J. S. Bach“¹⁾; für die **Suite I**²⁾ (*Originaltonart: E moll*) im Sammelband von J. L. Krebs, eines Schülers Bachs, die als unbedingt zuverlässig geltende Angabe: „Praeludio con la Svite [da] Gio: Bast. Bach. | aufs Lauten Werck.“; für die **Suite II** (*Originaltonart: C moll*) ein handschriftliches Exemplar [kein Autograph], in französischer Lautentabulatur notiert, das das Präludium, die Sarabande und Gigue aus ihr enthält und betitelt ist: „Partita al Liuto, C moll. Composta dal Sigre [J. S.] Bach“ (im Thematischen Verzeichnis der Bachwerke [Jahrg. 46] für „Laute oder Klavier“ erwähnt); für das **Präludium mit Fuge** (*Originaltonart: Es dur*) endlich die eigenhändig niedergeschriebene Bezeichnung Bachs: „Prélude pour la Luth ó Cembal.“³⁾

Die übrigen Lautenkompositionen Bachs, nämlich die Suiten III und IV und die Fuge, machen die Entscheidung der Frage schwieriger, für welches Instrument sie ursprünglich gedacht sein mochten. Wir besitzen nämlich Autographe, die auf verschiedenartige instrumentale Wiedergabe des gleichen Stückes hinweisen; die Vorschriften lauten einmal auf Violine, dann auf Orgel, dann wieder auf Violoncell und schließlich auch [Suite III] auf Laute. Welche mag da wohl die älteste Fassung gewesen sein? Auf jeden Fall scheint mir — und hier muß ich Wilhelm Tappert in seiner sonst ausgezeichneten, sehr lesenswerten Schrift: „Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute“ (Sonderabdruck aus den „Redenden Künsten“ VI. Jahrgang, Heft 36-40) widersprechen — das Problem nicht ohne weiteres zugunsten einer überall originalen Lautenkomposition zu entscheiden sein, sondern es muß gerade dieser Punkt zum mindesten noch als zweifelhaft und ungeklärt bezeichnet werden. Tappert übersieht, daß der Stil an manchen Stellen dieser Stücke in seiner Figuration stark an den der Streichinstrumente erinnert. Wenn ich also auch dazu neige, die Originale dieser Stücke aus guten Gründen nicht für Lauten-Originale zu halten, so glaube ich doch, daß ihre Bearbeitungen für die Laute von Bach selbst vorgenommen wurden; das mag ihre Aufnahme in diesen Band hinreichend gerechtfertigt erscheinen lassen. Mit großer Sicherheit dürfen wir in den Suiten III und IV eigene Lautenbearbeitungen Bachs erblicken. Von der **Suite III** (*Originaltonart [in den Lautenhandschriften]: G moll*) berichtet Tappert in seiner oben genannten Schrift, daß sich auf der Bibliothek in Brüssel ein Autograph in gewöhnlicher Notierungsart befinde, dessen Innentitel laute: „Suite pour la Luth par J. S. Bach“; merkwürdigerweise ist dieses Autograph der Bachgesellschaft völlig entgangen. Mir selbst war dieses Autograph nicht zugänglich, dagegen konnte ich eine handschriftliche Lautentabulatur [Leipz. Stadtbibl.] aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts benutzen, die die Suite ebenfalls vollständig wiedergibt. Tappert führt die ersten drei Takte des Brüsseler Autographs wegen einer Abweichung von den ersten drei Takten der Leipziger Tabulatur im Notenbeispiel an; es war mir daher in diesen Anfangstakten möglich, mich an das Brüsseler Autograph zu halten. Weitere Abweichungen von Bedeutung werden wohl nicht vorgelegen haben, wenigstens erwähnt Tappert keine. Diesen beiden genannten Lautenübertragungen der Suite III liegt als Original eine Fassung für ein Streichinstrument zugrunde: nämlich die Suite V in C moll für Violoncell allein, auch „Suite discordable“ genannt (Bachausgabe: 27. Jahrg., 1. Lief.). Die Anerkennung der Violoncell-Suite als die Originalfassung läßt uns nur um so mehr die Kunst bewundern, mit der Bach diese Soli zu wohlklingenden Lautenstücken ergänzt und erweitert hat; es ist lehrreich, einmal daraufhin die Violoncell-Suite mit der späteren Lautenbearbeitung zu vergleichen. Ähnlich liegt der Fall bei der **Suite IV** (*Originaltonart: E dur*). Auch hier besitzen wir zwei Autographe Bachs: eins für Violine allein als Partita III (Bachausgabe: 27. Jahrg.), das das ältere zu sein scheint, und eins mit Notierung auf zwei Systemen ohne Angabe des Instruments. Man hat dies letztere später ohne weiteres für das Cembalo in Anspruch genommen, und doch ist die Wahrscheinlichkeit viel größer, daß es für die Laute von Bach beabsichtigt gewesen ist. Ich möchte an dieser Stelle E. Naumann, dem Herausgeber des 42. Jahrgangs der Bachausgabe, das Wort geben; er macht den — freilich mißlungenen — Versuch, seine Bedenken wegen der Zuteilung des zweiten Autographs an die Laute und nicht an das Cembalo aus der alten Lautentechnik zu rechtfertigen. Naumann führt an: „Die tiefe Lage [die Bearbeitung steht eine Oktave tiefer als das Original für Violine] könnte auf L a u t e anstatt Klavier schließen lassen,

¹⁾ auch in der alten Ausgabe Peters [Nº 200] mit „Pour le Luth“ angegeben; seine Bezeichnung als Nº 3 der „Zwölf kleinen Präludien“ für Klavier durch Griepenkerl geschah fälschlicherweise, da alle übrigen elf Präludien für Klavier und nur dieses eine von Bach für Laute bestimmt waren.

²⁾ Die Nummerierung der Suiten findet sich in den Urschriften nicht, sie schien mir aber der besseren Unterscheidung wegen geboten.

³⁾ Näheres über die bisher angeführten Quellen und über Bachs Lautensätze in Vokalwerken findet man in meinem Aufsatz in der „Laute“: „Bachs Verhältnis zur Laute und Lautenmusik“ (Jahrg. 1920/21, Heft 1-2).

jedoch paßt für die damals übliche Stimmung der Laute im Dmoll-Akkord die Tonart Edur zu wenig“ Waren die Lautenkomponisten jener Zeit tatsächlich in der Frage der Tonart so ängstlich? Gewiß nicht. Man schaue sich nur ein wenig in der damaligen Lautenliteratur um — ein Blick in die Werke von E. Reusner oder S. L. Weiß wird uns sofort eines Besseren belehren. Am wenigsten aber wäre die Unbequemlichkeit einer bestimmten Tonart für Bach ein Hinderungsgrund gewesen, da Bach bekanntlich technische Schwierigkeiten eher zu gering als zu hoch einschätzte. Aber es kommt noch etwas anderes hinzu. Das Cembalo reichte zu Bachs Zeiten nur bis *C* hinab; das Kontra *A*, das die Bearbeitung zu verschiedenen Malen vorschreibt, wäre also auf dem Klavier garnicht ausführbar gewesen. Wohl aber besaß die Laute diesen Ton, und geradezu auffällig ist es, wie genau in dieser Suite der übliche Lautenumfang (Kontra *A* bis *e*) innegehalten ist. Die Hinfalligkeit der Bedenken Naumanns leuchtet darum ohne weiteres ein. Weniger klar ist die Sachlage nur bei der Fuge (*Originaltonart: Gmoll*), jenem wundervollen Einzelsatz, mit dem der vorliegende Band abschließt. Die Originalfassung wird jedenfalls für Violine gewesen sein; man findet sie als 2. Satz in der Sonate I [Gmoll] für Violine allein (Bachausgabe: 27. Jhrg.). Von der Lautenbearbeitung besitzen wir lediglich ein Tabulaturexemplar aus der nachbachschen Zeit (Leipz. Stadtbibl.), Autographe dagegen nicht. Daß die Violin-Ausgabe die ältere Fassung sein muß, geht auch daraus hervor, daß sie die kürzere und einfachere von beiden ist: die Violinfuge besitzt 94 Takte, die Lautenfuge 96 Takte. Der Unterschied in der Taktzahl kommt daher, daß in dem Lautenexemplar nach den ersten beiden Takten, die in der Violin- wie in der Lautenfuge gleich sind, noch $1\frac{1}{2}$ Takte mehr eingeschoben werden, bevor die Laute die thematische Verarbeitung des Taktes 3 der Violinfassung wieder aufnimmt. Der siebente Takt der Lautenbearbeitung weist eine neue Einschubung von $\frac{1}{2}$ Takt auf, und erst vom achten Takt an folgt das Lautenexemplar der Violinvorlage ohne Unterbrechung bis Schluß. Der Bearbeiter ist in dieser Tabulatur ebensowenig wie in den anderen Bach-Tabulaturen genannt. Wenn wir aber stilkritisch beide Werke, das Violinoriginal und die Lautenbearbeitung, miteinander vergleichen, wenn wir namentlich die zahlreichen polyphonen Ergänzungen im Baß und in den Mittelstimmen, die Umstellungen, Herausarbeitungen und klanglichen Verbesserungen genau verfolgen, dann erscheint der Gedanke naheliegend, daß kein anderer als Bach selbst der Urheber dieser Lautenbearbeitung war und daß unser Tabulaturexemplar nur die Abschrift einer Bachschen Vorlage darstellt. Ich bin mir wohl bewußt: beweisen läßt sich das bei dem geringen, heute noch vorhandenen Quellenbestand nicht; aber das hindert nicht, daß dennoch vieles dafür spricht. Es ist interessant, daß Bach die gleiche Fuge auch für Orgel [in Dmoll] bearbeitet hat (Bachausgabe: 15. Jhrg.); auch hier kommt durch Erweiterungen eine erhöhte Taktzahl, nämlich 96 Takte, zustande. Die „Lautenfuge“ — noch Wasielewski spricht in seiner „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert“ (S. 116) nur mit bedencklichem Kopfschütteln von ihr — bildet den würdigen Schlußstein in der Reihe der Bachschen Lautenkompositionen, und wir haben allen Grund, uns ihrer zu freuen; man darf sie ein wahres Meisterwerk der Bearbeitung nennen, so völlig ist sie dem Charakter des Instrumentes angepaßt, und man geht nicht fehl, wenn man in ihr die lautenmäßigste der drei Fugen dieses Bandes erblickt.

Zum Schluß noch einige Worte über das Einrichten dieser alten Lautenstücke für die moderne Laute. Die Verschiedenartigkeit der Stimmung der alten doppelchörigen Laute brachte von der unsrer neuen einchörigen ergab bei der Übertragung manchmal nicht geringe Schwierigkeiten. Die Lautentabulaturen ermöglichen es uns, ein genaues Bild von der Stimmung desjenigen Instrumentes, für das Bach seine Stücke schrieb, zu gewinnen. Bachs Laute ist 13-chörig bzw. 24-saitig

gewesen und hat sich für die ersten sechs Chöre der französischen Dmoll-stimmung, für die tieferen sieben Chöre der einfachen diatonischen Tonleiter bedient. Die Stimmung war

a) in Tabulatur ausgedrückt (der Buchstabe *a* bzw. die Ziffern unter der sechsten Linie bedeuten immer die leeren Saiten):



b) entsprechend in moderner Lautennotierung (wirklicher Klang eine Oktave tiefer):



I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XII. XIII. Saitenchor.

Vergleichen wir hiermit die heute übliche Lautenstimmung:



so ergibt sich daraus ohne weiteres, daß zwischen den Griff-typen, die beide Stimmungen bedingen, erhebliche Unterschiede bestehen müssen, Unterschiede, die namentlich der Übertragung des mehrstimmigen Spielsatzes mancherlei Hindernisse in den Weg legen. Hinzu kommt, daß Bach bei den sieben tiefsten Chören seiner Laute von der Scodatura (Umstimmung) häufigsten Gebrauch macht. Es war darum bei allen Stücken mit Ausnahme der Suiten I und IV aus technischen Gründen nötig, Übertragungen aus den Be-Tonarten in die leichter spielbaren Kreuz-tonarten vorzunehmen (im „Präludium mit Fuge“ [Esdur] sogar nach drei verschiedenen Tonarten); ohne dieses Hilfsmittel hätten uns gerade die schwereren Stücke (wie z. B. die Fugen) völlig verschlossen bleiben müssen. Schließlich sei noch bemerkt, daß die vorliegenden Fassungen der Bachschen Lautenkompositionen meistens die zehnsaitige Baßlaute oder die mit entsprechender Saitenzahl und Stimmung ausgestattete doppelchörige Laute bzw. Theorbe voraussetzen.

Ich habe nach Möglichkeit darauf verzichtet, Bachs herrliche Polyphonie zugunsten einer leichteren Spielbarkeit zu beschneiden. Bachs Solostücke setzen zwar vielfach jene gepflegte Technik voraus, wie sie dem guten Durchschnittslautenisten seiner Zeit eignete, aber es findet sich auch technisch minder Anspruchsvolles von großer Schönheit darunter (z. B. in den Suiten I und III), sodaß man ganz nach eigenem Ermessen vom Leichterem zum Schwereren fortschreiten kann. Man muß sich Bach auf jedem Gebiete, und nicht zum wenigsten auf dem der Lautenmusik erst erobern. Aber ich bin der Ansicht, daß sich dieses Erkämpfen in jedem Falle reichlich belohnt und daß es später einmal als allgemeine Pflicht eines jeden Lautenisten, der die Kunst seines Instruments nicht (wie gegenwärtig) nur zum vierten Teil, sondern ganz erlernen möchte, anerkannt werden wird, sich eingehend mit Bachs Lautenkompositionen zu beschäftigen. Denn es kann schon heute kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Bach für den Lautenspieler der Zukunft das werden muß, was er für den Klavier- und Geigenspieler seit langem bedeutet: die hohe Schule der Technik und der Weg zu letzter Meisterschaft.

Leipzig, im Februar 1921.

Hans Dagobert Brugger.

PRÄLUDIUM.

(Originaltonart: C moll.)

Joh. Seb. Bach.

Kontrasaiten in *Dis, C, H.*

Laute.

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written for lute, with fret numbers (0-8) and fingerings (1-4) indicated below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece is in the key of C minor, as indicated by the original key signature and the presence of one flat (Bb) in the key signature. The music is characterized by its rhythmic complexity and the use of natural harmonics, which are indicated by the '8' fret numbers and the specific note placements.

SUITE I.

(Originaltonart: E moll.)

Präludium.

Kontrasaiten in *Dis, D, C.*

Laute.

G Saite

Presto.

II IV VI II

8 8 8

7 7 7 7 7 7 7 7

I IV I IV

Daumen.

Allemande.

Kontrasaiten in *Dis, D.*

8 8 8 8 8 8

IV I IV I IV I IV I

V I III I IV IV V I

V I IV I IV

Courante.

The musical score for the Courante consists of seven staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of triplets. Fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs) are placed throughout the score. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII) are used to denote specific chords or sections. The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.

Sarabande. (Valse)

Kontrasaite H.

The musical score for the Sarabande consists of two staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is slower and more melodic than the Courante, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are present. The piece ends with a final cadence on the second staff.

This section consists of six staves of music. The first staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and some accidentals. Above the staff, the Roman numerals V, VII, and III are marked. The second staff continues the piece with similar notation, including the Roman numeral VI. The third staff includes the Roman numeral IV. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development, with the Roman numeral I appearing. The sixth staff concludes this section with a final chord and a double bar line.

Bourrée.

Kontrasaite D.

This section, titled 'Bourrée', consists of seven staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation is characterized by rhythmic patterns and chords, with numerous fingering numbers (1, 2, 3, 4) and some accidentals. Above the first staff, the Roman numeral VII is marked. The second staff includes the Roman numeral II. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

Gigue.

Kontrasaiten in *D, C, H*.

This musical score is for a Gigue on contrabass strings, written in D major, C major, and F major. The piece is in 3/8 time and consists of 16 measures. The notation is arranged in ten systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system is in D major, the second in C major, and the third in F major. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Measures 1-4: D major, measures 5-8: C major, measures 9-16: F major.

Measure numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Chord symbols: V, III, I, III, I, V, VII, V, II, I, III, I, IV, I, VII, I, VII, IV, V, II, III, V, IV, I, II.

SUITE II.

(Originaltonart: C moll.)

Präludium.

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*

Laute.

Daumen.

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is for the lute (Laute) and the second for the thumb (Daumen). The music is written in a 3/4 time signature and the key of C minor. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and fingerings. Roman numerals (I, V, VII, VIII) are placed above certain notes to indicate fingerings. The lute part features a melodic line with many slurs and ties, while the thumb part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord on the lute staff.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the fingers and 0 for the open string. Technical markings include 'III', 'II', 'I', 'IV', and 'V' above the notes, and 'A377' below the first staff. The text 'Daumen.' is written below the second staff, and 'D-Saite' is written below the fourth staff. The notation is dense and detailed, typical of a guitar method book or a complex piece of music.

Fuge.

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*
G-Saite.

NB. Die eingeklammerten Noten geben die originale Stimmführung wieder; der über ihnen in der Oktave stehende Ton dient nur als technischer Notbehelf.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fret numbers are indicated by small numbers below the notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chord diagrams are shown as boxes with numbers inside, representing finger positions on the strings. Some diagrams are labeled with letters like 'A1', 'E1', 'D3', 'A2', and 'E2'. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) are placed above the staves to indicate chord positions. The word 'Daumen.' (thumb) appears on the second and fourth staves. The page number '14' is located in the top left corner.

First musical staff with treble clef, 8/8 time signature, and a '1' above the first measure. It contains a complex melodic line with many accidentals and a bass line with chords and fingerings.

Second musical staff with treble clef, 8/8 time signature, and the word "Daumen." written below the first measure. It continues the melodic and bass lines from the first staff.

Third musical staff with treble clef, 8/8 time signature, continuing the musical notation.

Fourth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, and the word "Daumen." written below the first measure.

Fifth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, continuing the musical notation.

Sixth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, continuing the musical notation.

Seventh musical staff with treble clef, 8/8 time signature, continuing the musical notation.

Eighth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, continuing the musical notation.

Ninth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, and the word "Daumen." written below the first measure. It includes Roman numerals V, III, and I above the staff.

Tenth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, and the word "Daumen." written below the first measure. It includes Roman numerals IV, V, I, IV, and V above the staff.

Sarabande.

Kontrasaiten in *Dis, D, H, A*.

This musical score is for a Sarabande on Kontrasaiten (contrabass) in the keys of D minor, D major, A major, and A minor. The piece is in 3/4 time and consists of 16 measures. The notation is written on a single staff with a treble clef and a common time signature of 8. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with fingerings and bowings. The piece is divided into two systems, each containing eight measures. The first system includes measures 1 through 8, and the second system includes measures 9 through 16. The score is marked with Roman numerals I, II, III, and IV, indicating different sections or phrases. The key signature changes from D minor to D major in measure 10, then to A major in measure 12, and finally to A minor in measure 14. The piece concludes with a double bar line in measure 16.

Gigue.

Kontrasaite H.

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below notes. Techniques like slurs and accents are used throughout. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: IV, III, V, IV, V, I, II, III, IV, V, III, I, III, II, IV, I, III, IV. The bottom of the page is labeled "Daumen." and the number "8" appears at the end of the final staff.

Double.

Kontrasaiten in *D, C, A*.

This page contains ten staves of musical notation for guitar, specifically for the double bass strings in the keys of D, C, and A. The notation includes various fretting diagrams (fingerings) and fingering instructions (numbers 1-4) placed above the notes. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The first staff begins with a 'III' fingering above the first measure. The second staff has a 'I' above the first measure. The third staff has a 'VII' above the last measure. The fourth staff has 'III' and 'I' above the first and second measures respectively. The fifth staff has a 'V' above the first measure. The sixth staff has 'II' and 'IV' above the second and fourth measures respectively. The seventh staff has a 'I' above the first measure. The eighth staff has a 'I' above the first measure. The ninth staff has a 'I' above the first measure. The tenth staff has a 'I' above the first measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals, and the page is numbered '18' in the top left corner.

This page contains eight staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a '7' time signature. The notation includes a variety of rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fretting diagrams are indicated by numbers 1-4 on the staff lines, and fingerings are shown with numbers 1-4 below the notes. Some notes are marked with an 'x' to indicate natural harmonics. The music is organized into measures, with some measures containing multiple beamed notes. Roman numerals (VI, I, III, V, II, IV) are placed above certain measures, likely indicating chord positions. The overall style is characteristic of a guitar method book or a technical exercise sheet.

IX I

VII IV III II

IV

IV

II VI I V

VI IV VII V IV VII IX

VII V IV V II IV I IV

IX II I

Fuge.

Kontrasaiten in *D, Cis, H, A.*

The musical score consists of ten staves of music for the Kontrasaiten (contrabass) in D major. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Technical markings such as 'I', 'V', 'III', 'VII', and 'III' are placed above the notes to indicate specific fingering techniques. The score is written in a single system with ten staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent use of accidentals, particularly naturals and sharps, to indicate specific notes and fingerings. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Daumen.

This page contains ten staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The music is written in a style that uses Roman numerals (I through X) to denote fret positions. The notation includes a continuous sequence of eighth notes, often beamed in groups of four, with occasional rests and slurs. Fret numbers are indicated by small numbers below the notes, and chord diagrams are shown as small grids with numbers 1-4 representing fingerings. The sequence of frets across the staves is: Staff 1: IV, V, VII, IX, VIII, I; Staff 2: VII; Staff 3: X, VII, VIII, VII, V, III; Staff 4: I; Staff 5: V, IV, II, I; Staff 6: V, II, V; Staff 7: I; Staff 8: I; Staff 9: I; Staff 10: I.

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by intricate fretwork and complex rhythmic patterns. Each staff includes numerous fret numbers (0-7) and chord diagrams. Some staves are marked with Roman numerals (I, II, III, V, VII) indicating specific chord positions. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The overall style is that of a technical guitar exercise or a piece of music requiring advanced fretting skills.

Three staves of musical notation for a guitar piece. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Fingering numbers (1-4) are placed above notes. The word "Daumen." (thumb) is written below the third staff, indicating a specific technique. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Allegro (Schlußsatz).

Kontrasaiten in *D, C.*

Five staves of musical notation for the "Allegro (Schlußsatz)" section, focusing on the lower strings (Kontrasaiten). The notation features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingering numbers are present throughout. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The section concludes with a double bar line and the Roman numeral "III".

This page contains ten staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fretting diagrams are shown above the notes, with numbers 1-4 indicating finger placement. Fingering numbers (1-4) are placed below the notes. Dynamic markings include *piano* and *forte*. Roman numerals (I, II, III, V) are used to denote chord positions. The music is written in a style typical of classical guitar repertoire, with a focus on technical precision and melodic development.

SUITE III.

(Originaltonart: G moll.)

Präludium.

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*

Laute.

The musical score consists of nine staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written for guitar, with various fretting techniques and fingerings indicated by numbers (1-4) and letters (I-V) above the notes. The score includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is G minor, indicated by two flats (Bb and Eb). The piece is titled 'Präludium' and is part of 'SUITE III.' in the original key of G minor. The specific fingering instructions are: Staff 1: IV, II; Staff 2: (none); Staff 3: (none); Staff 4: V, III, V; Staff 5: I, III, I, V; Staff 6: IV, I; Staff 7: II, IV, II; Staff 8: IV, II, I, IV, V, IV.

Presto.

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII) are placed above the notes to indicate fingerings. The word "Daumen." (thumb) is written below the notes on several staves to indicate thumb usage. The score is a single melodic line, likely for a violin or flute.

This page contains ten staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a key with one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering is indicated by numbers 1-4 above notes. Fret numbers are written below the staff lines. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII, VIII) are placed above the staff to indicate specific fret positions. The word "Daumen." (thumb) is written below the staff in several places, indicating where the thumb should be used for fretting. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall style is that of a technical exercise or a short piece for guitar.

The main musical score consists of seven staves of guitar notation. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Bar lines are present throughout. The word "Daumen." is written below the second and third staves. Roman numerals I, II, III, IV, and V are placed above the staves to indicate fret positions. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allemande.

Kontrasaiten in D, H.

The "Allemande" section is written for the lower strings of the guitar. It consists of two staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The key signature is one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4. Roman numerals III, IV, and I are placed above the staff. The second staff continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots. Roman numeral III is placed above the final measure.

Courante.

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*

The musical score for the Courante is written for Kontrasaiten in D, C, H, A. It consists of ten staves of music. The notation includes various notes, rests, and articulation marks. Fingering numbers (1-4) are placed above notes, and bowing directions (up and down bows) are indicated by short horizontal lines above the notes. Roman numerals (I-VIII) are placed above the staves to indicate specific positions or techniques. The word "Daumen." (thumb) is written near the end of the piece. The score is arranged in a single system with ten staves.

Sarabande.

Kontrasaiten in *C, H, A.*

The musical score for the Sarabande is written for Kontrasaiten in C, H, A. It consists of one staff of music. The notation includes various notes, rests, and articulation marks. Fingering numbers (1-4) are placed above notes, and bowing directions (up and down bows) are indicated by short horizontal lines above the notes. Roman numerals (I-VI) are placed above the staff to indicate specific positions or techniques. The score is arranged in a single system with one staff.

VI I III IV VIII VI V I V

Gavotte I.

Kontrasaiten in *D, C, H.*

III V III II I III I III I V III I Daumen Daumen

Gavotte II (Gavotte en Rondeau).

Musical score for Gavotte II (Gavotte en Rondeau). The score consists of eight staves of music in treble clef, 3/8 time signature, and D major. The music features various fingerings (I, II, III, IV, V) and articulations such as slurs and accents. The piece is marked with a '3' (triple) and includes a repeat sign. The word 'Daumen.' is written below the fifth staff.

Gigue.

Kontrasaiten in D, C, H, A:

Musical score for Gigue. The score is in treble clef, 3/8 time signature, and D major. It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations. The piece concludes with a double bar line.

This page contains ten staves of musical notation for guitar. The notation includes various fingerings (I-VIII), accidentals (sharps, flats, naturals), and the word "Daumen." (thumb) indicating specific techniques. The music is written in a treble clef with a 2/4 time signature. The staves are numbered 1 through 10. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fifth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The sixth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The seventh staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The eighth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The ninth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The tenth staff has a treble clef and a 2/4 time signature.

SUITE IV.

(Originaltonart: E dur.)

Präludium.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H, A.*

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The key signature is E major, indicated by two sharps (F# and C#). The music is written for guitar, with various fretting instructions and dynamics throughout.

- Staff 1:** Labeled "Laute." and "VII". It begins with a 7th fret instruction and contains several measures of music.
- Staff 2:** Labeled "piano" and "forte". It contains music with dynamic markings.
- Staff 3:** Labeled "IX", "piano", "IX", and "VII". It contains music with dynamic markings.
- Staff 4:** Labeled "forte" and "piano". It contains music with dynamic markings.
- Staff 5:** Labeled "forte" and "(9. Bund.)". It contains music with a 9th fret instruction.
- Staff 6:** Labeled "(10. Bund.)". It contains music with a 10th fret instruction.
- Staff 7:** Labeled "(9. Bund.)" and "(7. Bund.)". It contains music with 9th and 7th fret instructions.
- Staff 8:** Labeled "(5. Bund.)". It contains music with a 5th fret instruction.
- Staff 9:** Labeled "(IV)" and "II". It contains music with a 4th fret instruction.
- Staff 10:** Labeled "IV", "III", and "I". It contains music with 4th, 3rd, and 1st fret instructions.

II

IV VII IX VII V

G Saite

IV I

IX IV VII e1 h8

Detailed description: This system contains four staves of musical notation for guitar. The first staff has a 'II' above it. The second staff has 'IV VII IX VII V' above it and 'G Saite' below it. The third staff has 'IV I' above it. The fourth staff has 'IX IV VII e1 h8' above it. Fret numbers are indicated by small numbers below notes, and string numbers are indicated by letters below notes.

Loure.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

VII h Saite

IV I

IV II VI IV

II IV VI IV I

V I

IV I IV V III VI IV

II IV II IV I

Detailed description: This system contains five staves of musical notation for guitar. The first staff has 'VII h Saite' above it and 'IV I' below it. The second staff has 'IV II VI IV' above it. The third staff has 'II IV VI IV I' above it. The fourth staff has 'V I' above it. The fifth staff has 'IV I IV V III VI IV' above it. The sixth staff has 'II IV II IV I' above it. Fret numbers and string indications are present throughout.

Gavotte en Rondeau.

Kontrasaiten in Cis, H.

The musical score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music is written for guitar and includes various fretting diagrams and fingerings. The first staff is labeled "Kontrasaiten in Cis, H." and includes fretting diagrams for VII, V, IV, and I. The second staff includes a fretting diagram for IV. The third staff includes fretting diagrams for IV, VI, and I. The fourth staff includes fretting diagrams for VII, IV, and I. The fifth staff includes a fretting diagram for I and is labeled "D Saite". The sixth staff includes fretting diagrams for II, IV, and I, and is labeled "G Saite". The seventh staff includes fretting diagrams for IV, I, and IV. The eighth staff includes fretting diagrams for VII, IV, and I. The ninth staff includes a fretting diagram for IV and is labeled "Daumen.". The tenth staff includes fretting diagrams for VI, VII, and II.

D Saite

G Saite

Daumen.

This system contains six staves of musical notation for guitar. Each staff includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chord diagrams are placed above the staves, with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) indicating the chord quality and position. Fingering numbers (1-4) are written above notes. Some staves have a 'P' (pizzicato) marking. The system concludes with a double bar line.

Menuett I.

Kontrasaiten in *Cis, H.*

This system contains five staves of musical notation for guitar, continuing the piece. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The notation includes various rhythmic patterns and chord changes, with Roman numerals and fingering numbers clearly marked. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Menuett II.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

D Saite

Bourrée.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

piano

forte

Gigue.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

FUGE.

(Originaltonart: G moll.)

Kontrasaiten in D, C, H, A.

Laute.

Daumen. Daumen.

IV III

V I

VII II I III I

V I

VII V

IV V III II VII

I

II I III

V II V III II I

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, fret numbers (0-4), and Roman numeral chord symbols (I, II, III, IV, V, VII) indicating harmonic structure. Chord diagrams are provided for several chords, such as E8, D1, A3, A4, D1, and D4. The music is organized into measures, with some measures containing multiple chords or complex rhythmic figures. The overall style is characteristic of a guitar method book or a technical exercise sheet.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Präludium [<i>Originaltonart: C moll.</i>]	5
Suite I [<i>Originaltonart: E moll.</i>]	
Präludium	6
Presto	6
Allemande	7
Courante	8
Sarabande	8
Bourrée	9
Gigue	10
Suite II [<i>Originaltonart: C moll.</i>]	
Präludium	11
Fuge	13
Sarabande	16
Gigue	17
Double	18
Präludium mit Fuge [<i>Originaltonart: Es dur.</i>]	
Präludium	20
Fuge	22
Allegro (Schlußsatz)	25

	Seite
Suite III [<i>Originaltonart: G moll.</i>]	
Präludium	27
Presto	28
Allemande	30
Courante	32
Sarabande	33
Gavotte I	33
Gavotte II	34
Gigue	34
Suite IV [<i>Originaltonart: E dur.</i>]	
Präludium	36
Loure	40
Gavotte en Rondeau	40
Menuett I	43
Menuett II	43
Bourrée	44
Gigue	45
Fuge [<i>Originaltonart: G moll.</i>]	46

DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST

Unter diesem Sammelnamen beginnt mit dem vorliegenden Bande eine Publikationsreihe, die sich die Herausgabe der Werke aus der Blütezeit des Lautenspiels zur Aufgabe gemacht hat. Sie bringt diese Werke in neuen Tabulaturübertragungen, die sich (abgesehen von ihrer Vollständigkeit) von fast sämtlichen bisherigen Übertragungen in zweifacher Hinsicht unterscheiden. Einmal sind sie für die Laute selbst auf ein Notensystem übertragen, und nicht auf zwei Systeme wie die bisherigen, die fast ausschließlich für das Klavier bestimmt waren (hielt doch selbst Riemann noch beispielsweise eine Übertragung der Lautensuiten Reusners für eine ganz bedeutende Bereicherung der — Klaviermusik), und zum andern sind sie wirklich durchgeführte Übertragungen in unsere Notenschrift, die entgegen der Tabulatur keine Niederschrift der Ausführungsweise, sondern des Inhalts eines Musikwerkes ist (ein Vergleich dieser Arbeiten etwa mit denen Chilesottis, Wasielewskis, Fleischers, Morphys und anderer, die alle auf halbem Wege stehen geblieben sind und nur äußerlich den Eindruck der heute üblichen Notation ohne Beachtung der zugrunde liegenden Stimmführung bieten, erweist den Unterschied aufs deutlichste).

Damit erfüllen die DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST zwei Aufgaben: Sie geben dem neuen Lautenspiel zum ersten Male die Möglichkeit, sich am Instrument selbst die Meisterwerke der alten Lautenkunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts zu erarbeiten und sich dadurch der Kunsthöhe jener Blütezeit des Lautenspiels nach und nach wenigstens wieder zu nähern, und sie ermöglichen ferner dem wissenschaftlichen Studium der älteren Musik zum ersten Male, sich umfassender, als es bisher mit Hilfe der unzulänglichen bisherigen Übertragungen auf diesem Gebiete geschehen konnte, einem der wichtigsten Zweige alter Instrumentalmusik zu widmen.

Vor der wissenschaftlichen Aufgabe steht hier aber die praktische. Im Hinblick auf sie werden darum die DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST mit voller Absicht unter die vielen Halbheiten und Nichtigkeiten des heutigen Lautenspiels gestellt, bei dem es trotz vieler seither schon geleisteter wirklich schöpferischer Arbeit noch nicht endgültig entschieden ist, ob es (von Volkes wegen) nur oberflächliche Modeangelegenheit oder der Ansatz zu einer neuen Blüte innerhalb einer neuen Hausmusik, die sich zu regen beginnt, bedeuten will. Wie dem auch sei; eins ist sicher: Ist dem heutigen Lautenspiel erst einmal bewußt geworden, daß ein Sebastian Bach seine beste Kraft auch der Lautenkunst widmete, hat es ferner erfahren, von welcher musikalischen Bedeutung die Lautensuiten eines Esaias Reusner sind, und erkennt es endlich, daß die hohe Kunst beispielsweise eines Newsiedler und eines Judenkönig aus dem 16. Jahrhundert auf unsere Zeit genau so befruchtend wirken kann, wie es die Vokalkunst jener Zeit bereits getan hat, so wird es nicht mehr um diese Tatsachen herumkommen und wird sich mit ihnen auseinandersetzen und sich darauf einstellen müssen. In diesem Sinne vor allem wollen die DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST ihren Dienst auf dem Wege zu einer neuen Lautenkunst erfüllen. Es soll die Zeit der Wiederaufnahme des Lautenspiels in die Hausmusik nicht vorübergegangen sein, ohne daß wenigstens der Versuch gemacht worden wäre, es zur Größe zu führen! Daß das nicht ohne die tatkräftige Hilfe derer geschehen kann, die diese Absicht für wünschenswert und gut halten, und die sich gleichzeitig der inneren und äußeren Schwierigkeiten bewußt sind, die einem Unterfangen von solcher Tragweite heute begegnen, ist allerdings selbstverständlich.

Die erste Reihe der DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST, die mit dem vorliegenden Bande eröffnet wird, soll folgende fünf Bände umfassen:

1. Band: Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs, herausgegeben von Hans Dagobert Brugger.
2. Band: Gesamtausgabe der Lautensuiten Esaias Reusners, herausgegeben von Fritz Jöde.
3. Band: Die Hauptwerke der deutschen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Karl Gofferje.
4. Band: Französische Lautenkunst des 17. Jahrhunderts, herausgegeben von Fritz Jöde.
5. Band: Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Hans Dagobert Brugger.

DER VERLAG

DER HERAUSGEBER

