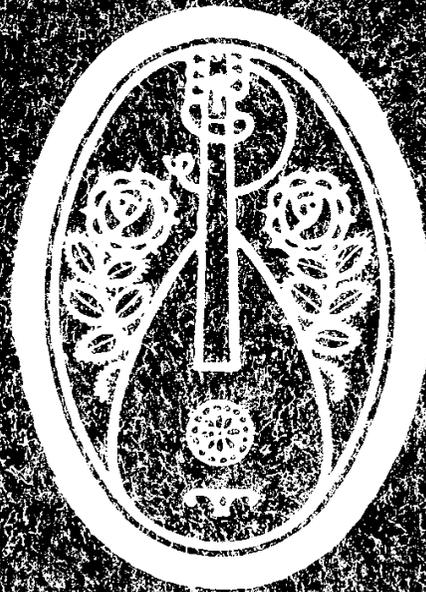
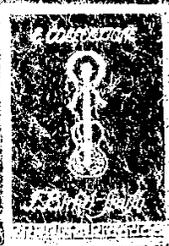


JOH. SEB. BACH

KOMPOSITIONEN
FÜR DIE LAUTE
(H. D. BRUGGER)



DENKMÄLER
ALTER LAUTENKUNST

Herausgegeben von Fritz Jode

BAND I

ZWISZWÄHLER-VERLAG O. H. G. KALMEYER
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)

1 9 2 1

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 Sig^{re} [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 o 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 schienen 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 Hinfälligkeit 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 [G moll] für Violine allein (Bachausgabe: 27. Jhr.). Von der Lautenbearbeitung besitzen wir lediglich ein Tabulaturexemplar aus der nachbachschen Zeit (Leipz. Stadtbibl.), Autographie 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. Jhr.); 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 bedenklichem 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 *m o d e r n e* Laute. Die Verschiedenartigkeit der *Stimmung* der alten doppelchörigen Laute Bachs 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 Griffarten, 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) häufigen 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 Kreuztonarten 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 a key signature of one flat (C minor). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Fingerings are indicated by Roman numerals (I, II, III, IV) and numbers (1, 2, 3, 4). The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

SUITE I.

(Originaltonart: Emoll.)

Präludium.

Kontrasaiten in *Dis, D, C.*

Laute.

This section of the score is for the first part of the Präludium. It consists of five staves. The top staff is for the guitar, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The bottom four staves are for the double bass, with a bass clef and a key signature of one flat. They provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Roman numerals (V, I, III, II) are placed above the guitar staff to indicate fret positions. The word 'Laute.' is written to the left of the first staff.

Presto.

This section of the score is for the second part of the Präludium, marked 'Presto'. It consists of four staves. The top staff is for the guitar, with a treble clef and a key signature of one flat. It features a fast, rhythmic melodic line. The bottom three staves are for the double bass, with a bass clef and a key signature of one flat. They provide a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Roman numerals (V, I, IV, II, IV, VI, II) are placed above the guitar staff to indicate fret positions. The word 'Presto.' is written above the first staff.

8 8 8

IV

I IV I

Daumen.

Allemande.

Kontrassaiten in *Dis, D.*

8 8 8 8 8 8

IV I IV IV I

V I III 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 various rhythmic values, accidentals, and chord markings. The chord markings are: IV, I, IV I, IV, V, III, V, IV, III, V VII, II. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is marked with a forte dynamic (f) and a tempo of 'Allegretto'. The score includes numerous fingerings and articulation marks throughout.

Sarabande.

Kontrasaite H.

The musical score for the Sarabande consists of two staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and chord markings. The chord markings are: 1P, 1P, 2P, 1P. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is marked with a forte dynamic (f) and a tempo of 'Adagio'. The score includes numerous fingerings and articulation marks throughout.

Musical score for the first section, consisting of four staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff includes Roman numerals V, VII, and III. The second staff includes VI and IV. The third staff includes I, V, and III. The fourth staff includes V and I. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings.

Bourrée.

Kontrasaite D.

Musical score for the second section, titled 'Bourrée.' and 'Kontrasaite D.', consisting of six staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff includes Roman numeral VII. The second staff includes Roman numeral II. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings, with a consistent rhythmic pattern throughout.

Gigue.

Kontrasaiten in *D, C, H.*

This musical score is for a Gigue on Kontrasaiten (contrabass) in the keys of D major, C major, and H major. The piece is written in 3/8 time and consists of ten staves of music. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 1-4 on the right hand. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staff, there are several Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII) indicating the fret positions for the strings. The music is written in a single system, with the key signature changing from D major to C major and then to H major. The piece concludes with a final cadence in H major.

SUITE II.

(Originaltonart: C moll.)

Präludium.

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

Laute.

Daumen.

VIII

V

I

V

I

II

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Specific techniques are marked with Roman numerals (I, II, III, IV, V) above the notes, and some notes are marked with '8' for octaves. The text 'Daumen.' (thumb) appears on the second staff, and 'D-Saite' (D-string) appears on the fourth staff. The notation is dense and detailed, typical of a technical guitar exercise or a complex piece.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and octaves are marked with '8'.

Fuge.

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

The second system of the musical score continues the piece. It features two staves with intricate melodic and harmonic development. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings. Fingerings and octave indications are present throughout. The piece concludes with a final cadence in the lower staff.

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

This page contains ten staves of musical notation for guitar. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is written in a style typical of guitar tablature, with numbers 0-4 placed below notes to indicate fretting. Fingerings are indicated by Roman numerals I-IV. Chord diagrams are shown as boxes with numbers 1-4. The word "Daumen." (thumb) appears on the second and fourth staves. Roman numerals I through VIII are placed above various measures to indicate fret positions. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall structure is a continuous melodic and harmonic piece.

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 minor, and A major. 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 'C' time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score is divided into two systems, each containing eight measures. The first system includes measures 1-8, and the second system includes measures 9-16. The key signature changes from D minor to D major in measure 10. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The word 'Sarabande' is written above the first measure.

Gigue.

Kontrasaite H.

The musical score is written on a single treble clef staff in 6/8 time. It consists of nine lines of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various fingerings (1-4). Above the staff, Roman numerals (I-V) indicate fret positions for the left hand. Below the staff, numbers (1-4) indicate fingerings for the right hand. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Daumen.

Double.

Kontrasaiten in *D, C, A*.

The image displays eight staves of musical notation for double bass, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingering is indicated by numbers 1-4 below the notes. Fretting diagrams are shown as horizontal lines above the notes, with numbers 1-4 indicating finger positions on the strings. Some diagrams include 'h' for natural harmonics. The music is divided into sections labeled with Roman numerals: III, I, VII, III, I, V, II, IV, I, and I. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The overall style is that of a technical exercise or a specific piece of music for the double bass.

VI I III

First musical staff with treble clef, 4/8 time signature, and various chord diagrams and fingering numbers (1-4) above the notes.

I V I III II

Second musical staff with treble clef, 4/8 time signature, and various chord diagrams and fingering numbers (1-4) above the notes.

III I V

Third musical staff with treble clef, 4/8 time signature, and various chord diagrams and fingering numbers (1-4) above the notes.

I

Fourth musical staff with treble clef, 4/8 time signature, and various chord diagrams and fingering numbers (1-4) above the notes.

IV III I

Fifth musical staff with treble clef, 4/8 time signature, and various chord diagrams and fingering numbers (1-4) above the notes.

Sixth musical staff with treble clef, 4/8 time signature, and various chord diagrams and fingering numbers (1-4) above the notes.

Seventh musical staff with treble clef, 4/8 time signature, and various chord diagrams and fingering numbers (1-4) above the notes.

Eighth musical staff with treble clef, 4/8 time signature, and various chord diagrams and fingering numbers (1-4) above the notes.

PRÄLUDIUM MIT FUGE.

(Originaltonart: Es dur.)

Präludium. /

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

Laute.

The musical score consists of eight staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/8. The notation includes a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a figured bass line with numbers 1-7 and flats/sharps. Fretting diagrams are shown as horizontal lines with dots indicating finger positions. Roman numerals (I-IX) are placed above the melodic line to indicate chord positions. The word 'Laute.' is written at the beginning of the first staff.

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 image displays a musical score for guitar contrabass, consisting of ten staves of music. The notation is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. A large slur covers the first two staves. The third staff contains the Roman numerals I, V, and III above the notes. The fourth staff has the letter 'D' and '(D)' below it. The fifth staff has 'E2' and 'A2' below it. The sixth staff has 'I' above it. The seventh staff has 'E8' and 'A3' below it. The eighth staff has 'Daumen.' (thumb) written below it. The ninth staff has '8' below it. The tenth staff has '8' below it. The score is a complex piece of music, likely a fugue, given the title.

IV V VII IX VIII I

VII

X VII VIII VII V III

I

V IV II I

V II V

I

I

I

I

First staff of musical notation, treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Features a complex melodic line with many slurs and fingerings, and a bass line with chords and some slurs.

Second staff of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic complexity.

Third staff of musical notation, including Roman numerals III, II, and III above the staff, indicating specific harmonic points.

Fourth staff of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material.

Fifth staff of musical notation, featuring a large slur over the latter half of the staff.

Sixth staff of musical notation, including Roman numerals VII and III above the staff.

Seventh staff of musical notation, including Roman numerals I, V, III, and I above the staff.

Eighth staff of musical notation, continuing the intricate melodic and harmonic patterns.

Ninth staff of musical notation, the final line on the page, showing the concluding melodic and harmonic phrases.

Daumen.

Allegro (Schlußsatz).

Kontrasaiten in *D, C.*

III

This page of musical notation is for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various fretting diagrams, dynamics, and fingering numbers. The first staff begins with a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one flat. The music is written in a style typical of classical guitar, with many notes beamed together and some notes marked with 'x' to indicate natural harmonics. Dynamics such as *piano* and *forte* are used throughout. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes to indicate which finger to use. Some notes are marked with '8', likely indicating the octave. The notation is dense and detailed, providing a clear guide for the performer.

SUITE III.

(Originaltonart: G moll.)

Präludium.

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

Laut.

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with the dynamic marking 'Laut.' and a forte '8'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (G minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Roman numerals (I, II, III, IV, V) are placed above the staves to indicate specific fingering techniques. The piece concludes with a final chord marked with a forte '8'.

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, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks, such as slurs and accents, are used throughout. The word "Daumen." (thumb) is written below several staves to indicate specific fingering instructions. Roman numerals (I-VIII) are placed above notes to indicate chord positions or specific fingering patterns. The piece concludes with a final chord marked with a double bar line and a fermata.

This page contains ten staves of musical notation for guitar, likely for a piece in a minor key. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8), accidentals (sharps, naturals, flats), and dynamic markings such as *Daumen.* (thumb). Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII, VIII) are placed above the staves to indicate specific fingering patterns or positions. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of the thumb for bass notes. The piece concludes with a final chord on the tenth staff.

The first piece is a guitar piece consisting of ten staves of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by 'A3', 'D3', 'G3', 'B3'), fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8), and fingering instructions (I, II, III, IV, V). The word "Daumen." (thumb) is written above several staves to indicate thumb technique. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Allemande.

Kontrasaiten in D, H.

The second piece, "Allemande", consists of two staves of music. It is specifically for the "Kontrasaiten" (contrabass strings) in the keys of D and H. The notation includes fingering (I, III, IV) and natural harmonics (indicated by 'A3', 'D3', 'G3', 'B3'). The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

This page of musical notation is for guitar, featuring ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of a single melodic line with intricate fingerings and fretting. Roman numerals I through VIII are placed above the staves to indicate fret positions. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the tenth at the bottom. The music is written in a style that is common for guitar sheet music, with a focus on fretting and fingering.

Courante.

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

The musical score for the Courante is written for Kontrasaiten (contrabass) in the keys of D, C, H, and A. It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and bowing directions are shown with 'h' for up-bow and 'd' for down-bow. Specific fingering instructions include 'Daumen.' (thumb) and 'III' (third finger). The score is marked with Roman numerals I through VIII, likely indicating measures or sections. The time signature is 3/4.

Sarabande.

Kontrasaiten in *C, H, A.*

The musical score for the Sarabande is written for Kontrasaiten (contrabass) in the keys of C, H, and A. It consists of one staff of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and bowing directions are shown with 'h' for up-bow and 'd' for down-bow. The score is marked with Roman numerals V and VI, likely indicating measures or sections. The time signature is 3/4.

VI

III I IV VIII VI V I V

Gavotte I.

Kontrasaiten in *D, C, H*.

III V III II

III VII I III II I

V I

III I

IV V III I

Daumen Daumen

Gavotte II (Gavotte en Rondeau).

Musical score for Gavotte II (Gavotte en Rondeau). The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various fingerings (I, II, III, IV, V), slurs, and accents. The piece is characterized by its rhythmic pattern and melodic lines. The word "Daumen." is written below the fifth staff, indicating a thumb position. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Gigue.

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

Musical score for Gigue. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of one staff of music. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The piece is characterized by its rhythmic pattern and melodic lines. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation is for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various fret numbers (e.g., 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and fingering instructions (e.g., 1, 2, 3, 4). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The word "Daumen." is written below the second and eighth staves, indicating a thumb position. Roman numerals (I through VIII) are placed above the staves to indicate fret positions. The page number "35" is located in the top right corner.

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 (one sharp). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fretting instructions are provided throughout the piece, including:

- Staff 1: VII, I
- Staff 2: VII
- Staff 3: IX, IX, VII
- Staff 4: IV, h Saite, piano
- Staff 5: forte, (9. Bund.)
- Staff 6: (10. Bund.)
- Staff 7: (9. Bund.), (7. Bund.)
- Staff 8: (5. Bund.)
- Staff 9: (IV), II
- Staff 10: IV, III, I

Dynamics include *piano*, *forte*, and *h Saite*. The piece concludes with a final chord marked with a circled 'A'.

This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, and rests. Chord diagrams are indicated by letters (VII, IV, I, IV, IV, I, III, IV, II, IV, II, IV, I, IV, II, I, V, II, piano, forte) placed above the staff lines. Dynamics such as *piano* and *forte* are written in italics. Articulation marks, including accents and slurs, are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some staves include specific chord voicings like D8, D4, A2, A4, D3, E4, E3, and (E8). The notation is dense and detailed, typical of a professional guitar score.

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 organized into measures, with various chord diagrams and fingering instructions provided throughout.

The notation includes the following elements:

- Staff 1:** Features a sequence of chords labeled IV, I, IV, and VII.
- Staff 2:** Includes a chord diagram for E1 and a measure with a 7-fingering instruction.
- Staff 3:** Shows chord diagrams for A2, E2, and A3#.
- Staff 4:** Contains chord diagrams for V, VII, VI, VII, and VI.
- Staff 5:** Includes chord diagrams for B4, A4, A3#, and E2.
- Staff 6:** Features a measure with a 7-fingering instruction and the instruction "Daumen." (Thumb).
- Staff 7:** Includes a chord diagram for IV and the instruction "Daumen." (Thumb).
- Staff 8:** Shows a chord diagram for V.
- Staff 9:** Includes chord diagrams for I, IV, and II.
- Staff 10:** Features chord diagrams for IV and II.

The notation is dense with notes, including many triplets and sixteenth notes, and includes various fingering numbers (1-4) and accents.

II

IV VII IX VII V

G Saite

IV I

IX IV VII

Loure.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

VII h Saite

IV I

VI IV II

II IV VI IV I

V I

IV I IV V III VI IV

Gavotte en Rondeau.

Kontrasaiten in Cis, H.

The 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 fingerings and fretting instructions. The first staff is labeled 'Kontrasaiten in Cis, H.' and includes fretting numbers VII, V, IV, and I. The second staff includes fretting number IV. The third staff includes fretting numbers IV, VI, and I. The fourth staff includes fretting numbers VII, IV, and I. The fifth staff includes fretting number I and is labeled 'D Saite'. The sixth staff includes fretting numbers IV, I, and V and is labeled 'G Saite'. The seventh staff includes fretting numbers IV and I. The eighth staff includes fretting numbers VII, IV, and I. The ninth staff includes fretting number IV and is labeled 'Daumen.'. The tenth staff includes fretting numbers VI, VII, and II.

VII V IV I

IV

IV VI I

VII IV I

I

D Saite

IV I V

IV I

VII IV I

IV

Daumen.

VI VII II

The main musical score for 'Menuett I' consists of six staves of music. Each staff contains a melodic line with various chord markings (VII, IV, I, V, III, II, VI) and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Menuett I.

Kontrasaiten in Cis, H.

The contra-bass accompaniment for 'Menuett I' consists of five staves of music. It is written in a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes chords, eighth notes, and rests. Chord markings (IV, I, VI, V, II) and fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present throughout the piece.

Menuett II.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

D Saite

I IV

IV I IV

II VI I IV

V I IV I

Bourrée.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

D Saite

piano *forte*

IV I IV II IV

IV VII IV I VII

IV I IV I

Gigue.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

FUGE.

(Originaltonart: G moll.)

Kontrasaiten in D, C, H, A.

Laute.

The musical score consists of 12 staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature. The key signature is one flat (G minor). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. 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 the fifth and tenth staves. The score is densely written with many notes and rests, typical of a complex fugue.

Daumen.

IV III

Daumen. Daumen.

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 music is primarily in 8/8 time, with some changes to 7/8 and 6/8. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fret numbers are indicated by small numbers below the notes. Chord diagrams are shown as small grids with numbers 1-4 representing fingerings. Roman numeral chord symbols (I, II, III, IV, V, VI, VII) are placed above the staves to indicate the harmonic structure. Some staves also include specific chord names like E3, A3, D4, and A4. The music concludes with a final chord marked with a '7' and a fermata.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite		Seite
Präludium [<i>Originaltonart: C moll</i>]	5	Suite III [<i>Originaltonart: G moll</i>]	
Suite I [<i>Originaltonart: E moll</i>]		Präludium	27
Präludium	6	Presto	28
Presto	6	Allemande	30
Allemande	7	Courante	32
Courante	8	Sarabande	33
Sarabande	8	Gavotte I	33
Bourrée	9	Gavotte II	34
Gigue	10	Gigue	34
Suite II [<i>Originaltonart: C moll</i>]		Suite IV [<i>Originaltonart: E dur</i>]	
Präludium	11	Präludium	36
Fuge	13	Loure	40
Sarabande	16	Gavotte en Rondeau	40
Gigue	17	Menuett I	43
Double	18	Menuett II	43
Präludium mit Fuge [<i>Originaltonart: Es dur</i>]		Bourrée	44
Präludium	20	Gigue	45
Fuge	22	Fuge [<i>Originaltonart: G moll</i>]	46
Allegro (Schlußsatz)	25		

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 Judenkünig 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

