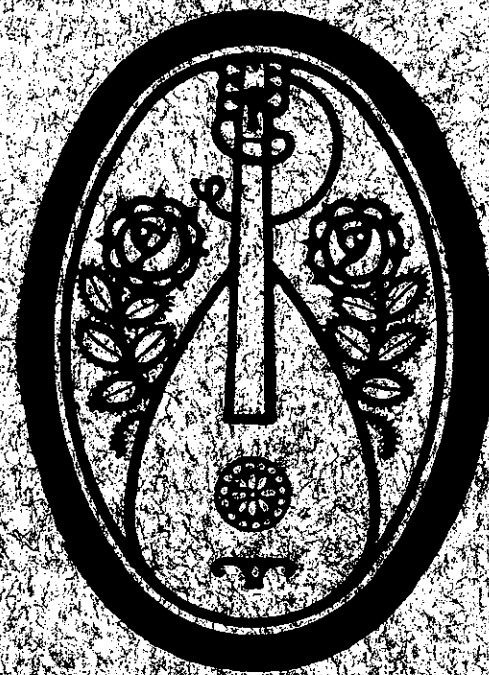


JOH. SEB. BACH

**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)

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 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 e⁴) 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 1½ 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 ½ 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 dafürspricht. 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, accents, and dynamic markings. The key signature is one flat (C minor). The piece is a prelude, characterized by its rhythmic and melodic patterns. The staves are numbered with Roman numerals (I, II, III, IV) indicating different sections or measures. The music is written in a style typical of the Baroque period, with a focus on technical skill and expressive phrasing.

SUITE I.

(Originaltonart: E moll.)

Präludium.

Kontrasaiten in *Dis, D, C.*

Laute.

G Saite

Presto.

II IV VI II

Musical score for guitar, measures 1-16. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various chord diagrams and fingering instructions:

- Measure 1: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 2: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 3: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 4: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 5: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 6: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 7: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 8: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 9: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 10: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 11: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 12: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 13: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 14: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 15: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.
- Measure 16: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 1-1-1-1.

Bourrée.

Kontrasaite D.

Musical score for guitar, measures 17-32. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various chord diagrams and fingering instructions:

- Measure 17: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 18: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 19: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 20: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 21: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 22: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 23: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 24: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 25: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 26: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 27: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 28: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 29: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 30: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 31: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.
- Measure 32: Chord diagram for F#m (1-2-3-4-5), fingering 3-1.

Gigue.

Kontrasaiten in *D, C, H*.

This musical score is for a Gigue on three strings (Kontrasaiten) in D major, C major, and G major. The piece is in 3/8 time and consists of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering indications. Above the staff, Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII) indicate the fret positions for the strings. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some triplets. The piece concludes with a final cadence on the last staff.

SUITE II.

(Originaltonart: C moll.)

Präludium.

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

Laute.

Daumen.

The musical score is written on eight staves. The first staff is for the lute (Laute) and the second for the thumb (Daumen). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Roman numerals V, I, VII, and II are placed above the staves to indicate specific measures or sections. The piece is in C minor, as indicated by the original key signature.

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, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the fingers. Technical markings include '8' for octaves, 'III' and 'II' for triplets, and 'D-Saite' for the D string. The word 'Daumen' (thumb) is written near the second staff. The notation is dense and detailed, typical of a classical guitar score.

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 contains ten staves of musical notation for guitar. The notation includes various fret numbers (e.g., 0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8), fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), and chord diagrams (e.g., A1, E1, D3, A2, E2). The word "Daumen." is written on the second and fourth staves. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) are used to denote specific fret positions or techniques. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

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 piece with various rhythmic patterns and fingerings.

Fourth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, and the word "Daumen." written below the first measure. It features a mix of eighth and sixteenth notes.

Fifth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, showing a continuation of the melodic and harmonic material.

Sixth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, including various rhythmic values and fingerings.

Seventh musical staff with treble clef, 8/8 time signature, continuing the piece with complex rhythmic patterns.

Eighth musical staff with treble clef, 8/8 time signature, featuring a melodic line with many accidentals and a bass line with chords.

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 Roman numerals IV, V, I, IV, and V above the staff. It concludes the piece with a final chord and a double bar line.

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 1-8, and the second system includes measures 9-16. The score is marked with Roman numerals I, II, III, and IV, indicating the key signature for each measure. The first system starts with a key signature of D minor (one flat) and changes to D major (no flats) in measure 2. The second system starts with a key signature of A major (three sharps) in measure 9 and changes to A minor (no sharps or flats) in measure 10. 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 1-8, and the second system includes measures 9-16. The score is marked with Roman numerals I, II, III, and IV, indicating the key signature for each measure. The first system starts with a key signature of D minor (one flat) and changes to D major (no flats) in measure 2. The second system starts with a key signature of A major (three sharps) in measure 9 and changes to A minor (no sharps or flats) in measure 10. 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 1-8, and the second system includes measures 9-16. The score is marked with Roman numerals I, II, III, and IV, indicating the key signature for each measure. The first system starts with a key signature of D minor (one flat) and changes to D major (no flats) in measure 2. The second system starts with a key signature of A major (three sharps) in measure 9 and changes to A minor (no sharps or flats) in measure 10.

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, accidentals, and fingerings. The first staff is marked with a '7' below the first measure. The second staff includes fingerings (3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 1) and fingering numbers (4, 3, 4, 3, 4, 1) above the notes. The third staff has a '4' above the first measure and a '3' above the eighth measure. The fourth staff has a '4' above the first measure and a '3' above the eighth measure. The fifth staff has a '4' above the first measure and a '3' above the eighth measure. The sixth staff has a '4' above the first measure and a '3' above the eighth measure. The seventh staff has a '4' above the first measure and a '3' above the eighth measure. The eighth staff has a '4' above the first measure and a '3' above the eighth measure. The ninth staff has a '4' above the first measure and a '3' above the eighth measure. The tenth staff has a '4' above the first measure and a '3' above the eighth measure. The word 'Daumen.' is written at the bottom center of the page.

Daumen.

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 staves are arranged in a single column, with each staff representing a different musical phrase or exercise. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The fretting diagrams are placed directly above the notes they apply to, showing the specific fret and finger used for each note. The fingering instructions are small numbers (1, 2, 3, 4) placed above the notes, indicating which finger should be used to play each note. The overall layout is clean and professional, typical of a music textbook or method book.

This page contains eight staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a '8' below it, indicating the octave. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fretting diagrams are shown as horizontal lines above the notes, with numbers 1-4 indicating finger placement. Some diagrams include a '7' below them, possibly indicating a barre. Fingerings are indicated by numbers 1-4 placed directly above the notes. The staves are labeled with Roman numerals: VI, I, III, I, V, I, III, II, III, I, V, I, IV, III, I, and I. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

PRÄLUDIUM MIT FUGE.

(Originaltonart: Es dur.)

Präludium.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

Laute.

The musical score is written for lute (Laute) and includes figured bass notation. It consists of nine staves of music. The key signature is E major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score is annotated with Roman numerals (I-IX) and fret numbers (1-4) above the notes, and figured bass notation (numbers 0-9, flats, and accidentals) below the notes. The first staff is labeled 'Laute.' and includes a '8' below the first measure, indicating the octave. The music is a prelude with a fugue, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

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. Chord symbols 'E2' and 'A2' are also present. The word 'Daumen.' (thumb) is written below the eighth staff. 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#).

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 a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fret numbers are indicated by small numbers (0-4) below the notes. Chord diagrams are shown as small grids with numbers 1-4 indicating fingerings. Roman numerals (I, II, III, V, VII) are placed above the staves to denote chord positions. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and others being rests. The overall style is characteristic of a guitar solo or a specific guitar part in a piece of music.

Three staves of musical notation in treble clef, featuring guitar-specific markings such as fret numbers (1, 2, 3, 4, 7, 8) and fingering instructions (1, 2, 3, 4). The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The word "Daumen." is written below the third staff.

Allegro (Schlußsatz).

Kontrasaiten in *D, C.*

Five staves of musical notation in treble clef, featuring guitar-specific markings such as fret numbers (1, 2, 3, 4, 7, 8) and fingering instructions (1, 2, 3, 4). The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The word "III" is written at the end of the fifth staff.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Fretting diagrams are shown above the notes, and fingering numbers (1-4) are placed below the notes. Dynamic markings include *piano* and *forte*. Roman numerals (I, II, III, V) are used to indicate chord positions. The music is written in a treble clef with a 7/8 time signature. The page number '26' is located in the top left corner.

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 key signature is G minor, indicated by two flats (Bb and Eb). The music is written for guitar, with fret numbers (0-4) and fingerings (1-4) indicated below the notes. Roman numerals (I-V) are placed above the staves to indicate fingerings for specific notes. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall structure is a single melodic line with a steady accompaniment.

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 music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes, and technical markings such as '8' and '7' are placed below notes. Roman numerals (I-VII) are used to denote specific fingering techniques or positions. The word 'Daumen.' (thumb) is written below several staves to indicate thumb usage. The score concludes with a final chord marked with 'Eb'.

This page contains ten staves of musical notation for guitar, likely for a piece in 8/8 time. The notation includes various fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and fingering instructions (e.g., 1, 2, 3, 4). Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII, VIII) are placed above the staves to indicate specific fret positions or chord shapes. The word "Daumen." (thumb) is written below the staves at several points, indicating where the thumb should be used for fretting. The music consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines, with some staves showing complex fingering and fretting techniques.

The main musical score consists of ten 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 above the notes. 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 specific measures or sections. The overall texture is a single melodic line with a steady accompaniment.

Allemande.

Kontrasaiten in D, H.

The Allemande section is presented on two staves of guitar notation. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The key signature remains one sharp (F#). The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Fingerings are clearly marked. Roman numerals III, IV, I, and III are placed above the staves. The piece concludes with a final chord marked with a double bar line.

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 various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Fret numbers (1-4) are indicated above notes, and chord diagrams are shown below the staff lines. Roman numerals (I-VIII) are placed above the staves to denote different sections or measures. Some staves include specific chord names like D3, D2, and A2. The music is written in a style typical of guitar tablature, with a focus on fingerings and fret positions.

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 lines above or below notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain specific fingering or bowing instructions, such as 'Daumen.' (thumb) and '3p' (triplets). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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 lines above or below notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain specific fingering or bowing instructions, such as '3p' (triplets) and '7' (sevens). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

VI
I
III
IV
VIII
VI
V
I

Gavotte I.

Kontrasaiten in *D, C, H.*

III
V
III
II
I
III
I
IV
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 tempo of 8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The word "Daumen." is written below the fifth staff.

Gigue.

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

Musical score for Gigue. The score is written for Kontrasaiten (contrabass) in D, C, H, A. It consists of a single staff in treble clef, 3/8 time signature, and D major. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked with a '7'.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The notation is written in treble clef with a time signature of 8/8. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Roman numerals (I through VIII) are placed above the notes to indicate specific fret positions or fingerings. The word "Daumen." (thumb) is written below the staff in two locations, indicating thumb techniques. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some notes marked with 'x' to indicate muted strings. The overall style is that of a technical or instructional piece for guitar.

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 VII e1 h8

This system contains four staves of musical notation. 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 IX' above it. The fourth staff has 'IX 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

This system contains five staves of musical notation. The first staff has 'VII h Saite IV I' above 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 score consists of 12 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 and fingering instructions. The first staff is labeled 'Kontrasaiten in Cis, H.' and includes fretting numbers (VII, V, IV, I) and fingering (1, 2, 3, 4). The second staff includes fretting (IV) and fingering (1, 2, 3, 4). The third staff includes fretting (IV, VI, I) and fingering (1, 2, 3, 4). The fourth staff includes fretting (VII, IV, I) and fingering (1, 2, 3, 4). The fifth staff includes fretting (I) and fingering (1, 2, 3, 4). The sixth staff is labeled 'D Saite' and includes fretting (II, IV, I) and fingering (1, 2, 3, 4). The seventh staff includes fretting (IV) and fingering (1, 2, 3, 4). The eighth staff includes fretting (VII, IV, I) and fingering (1, 2, 3, 4). The ninth staff includes fretting (IV) and fingering (1, 2, 3, 4). The tenth staff is labeled 'Daumen.' and includes fretting (VI, VII, II) and fingering (1, 2, 3, 4). The eleventh staff includes fretting (VI, VII, II) and fingering (1, 2, 3, 4). The twelfth staff includes fretting (VI, VII, II) and fingering (1, 2, 3, 4).

D Saite

G Saite

Daumen.

VII IV I
 V IV I IV I III
 IV II IV I V III IV
 I
 VI I
 VII IV I

Menuett I.

Kontrasaiten in *Cis, H.*

IV I IV
 II IV II VI V IV I
 IV I IV II
 IV I V IV
 I I

IV V I

Gigue.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

piano

IV IV IV I IV VI VI IV I IV V IV I IV II

Daumen. Daumen.

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

