

Michael Treder

Unterrichtswerke
für das
Lautenspiel
aus
Vergangenheit und Gegenwart.

- Ein Überblick -

Überarbeitete und ergänzte Fassung des Vortrags:
Menschenbild und didaktische Ansätze in Instruktionen
für das Lautenspiel aus Renaissance, Barock und Gegenwart.

Internationalen Festivals der Laute der DLG e.V. Bremen – 2013

Schriftenreihe
Laute
& Musik

Schriftenreihe Laute & Musik

Herausgegeben von
Michael Treder
Werner Faust
Albert Reyerman (†)

Michael Treder

Unterrichtswerke für das Lautenspiel aus Vergangenheit und Gegenwart.

- Ein Überblick -

Überarbeitete und ergänzte Fassung des Vortrags:
Menschenbild und didaktische Ansätze in Instruktionen
für das Lautenspiel aus Renaissance, Barock und Gegenwart.
Internationalen Festivals der Laute der DLG e.V. Bremen – 2013

© Tabulatura Music publishing - Michael Treder - Hamburg

Mit der „Schriftenreihe Laute und Musik“ bieten wir eine Plattform an für Berichtenswertes rund um die Instrumente der Lautenfamilie. Die Plattform ist offen für alle, die aus der Praxis, aus Lehre und Unterricht sowie der Forschung beitragen können.

Die Plattform „Schriftenreihe Laute und Musik“ soll ein schnelles Medium sein. Angestrebt werden inhaltlich sorgfältig gearbeitete Texte, z.B. über musikalische Neuentdeckungen, Lautenbau, historische Spielpraxis sowie soziale Kontexte der Lautenpraxis (Komposition und Aufführung), die aber schnell zur Verfügung gestellt werden, damit andere mit den Erkenntnissen weiterarbeiten oder sich damit – auch kontrovers – auseinandersetzen können. Und natürlich Musikbeispiele, die anregen sollen, sich vertiefend mit einem Komponisten oder einem Manuskript auseinander zu setzen.

Wer zu dieser Plattform beitragen möchte, ist herzlich willkommen und richte seine
Beiträge an

web@tabulatura.de

Michael Treder/Werner Faust/Albert Reyerman

Recht herzlich möchte ich meiner Frau Katrin vor allem für ihr Verständnis sowie Albert Reyerman und Werner Faust für den steten freundschaftlichen Zuspruch und fachlichen Rat danken.

Mein Dank gilt auch für unterschiedliche Formen der Unterstützung
(in alphabetischer Reihenfolge):

Beate Dittmann (Berlin)
Prof. Joachim Held (Rosengarten und Bremen)
Dr. Reinhold Krause (Tiefurth)
Rainer Luckhardt (Emmendingen)
Dr. Joachim Lütke (Fürth)

Mein Dank gilt ebenso den Fach-Bibliotheken, die mich nach Kräften unterstützt haben.

Michael Treder – Hamburg, im April 2014

Michael Treder

Unterrichtswerke
für das
Lautenspiel
aus
Vergangenheit und Gegenwart.

- Ein Überblick -

Überarbeitete und ergänzte Fassung des Vortrags:
Menschenbild und didaktische Ansätze in Instruktionen
für das Lautenspiel aus Renaissance, Barock und Gegenwart.

Internationalen Festivals der Laute der DLG e.V. Bremen – 2013

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S.	7
Ausgewählte gedruckte Lauten- instruktionen der Renaissance	S.	12
o Virdung	S.	15
o Judenkünig	S.	20
o Agricola	S.	23
o Gerle	S.	33
o Newsidler	S.	37
o Ein Zwischenstand	S.	43
Historische Unterrichtswerke für das Spiel der Barocklaute	S.	46
- Kompendien:			
o Mary Burwell' lute tutor	S.	47
o Mace	S.	51
o Baron	S.	53
- Gedruckte Lauteninstruktionen			
o Gaultier	S.	60
o Reusner d.J.	S.	62
o Gallot	S.	63
o Le Sage de Richee	S.	64
o Mouton	S.	65
o Beyer	S.	66
- Handschriftliche Lauteninstruktionen			
o Palin	S.	69
o Stählhammer	S.	70
o Wittgenstein	S.	71
o Kniebandl	S.	73
o Zwischenstand	S.	74

Instruktionen des 20. und 21. Jahrhunderts

- Für die Renaissancelaute

o Meyer	S.	77
o Lundgren	S.	80
o K. Gerwig	S.	81

- Für die Barocklaute

o Überblick	S.	85
o Giesbert	S.	86
o Lundgren	S.	89
o Serdoura/Yisrael	S.	91
o Satoh	S.	93

Abschluss	S.	95
------------------	-------	----	----

Literaturliste	S.	100
-----------------------	-------	----	-----

DLG e.V: Internationales Festival der Laute - Bremen 2013 -



Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Michael Treder
- Hamburg -

Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Einleitung

Nicht ganz ohne Stolz heißt es in der Biografie des Lautenisten Lutz KIRCHHOF:

*„1998 gelang ihm die vollständige Rekonstruktion historischer Lautenspieltechniken, wie sie von großen Meistern wie John Dowland oder Sylvius Leopold Weiss benutzt wurden. Ihre Anwendung ermöglicht ihm große Virtuosität und ein weites Klangspektrum zur expressiven Gestaltung der Musik“.*¹

¹ Siehe http://www.lutz-kirchhof.de/lutzkirchhoflute/seiten_unter/lutz_kirchhof_kurzvita.html. Siehe ferner das Interview mit Lutz KIRCHHOF, geführt von Michael TREDER, in: Lauten-Info der Deutschen Lautengesellschaft (DLG e.V.) 4/2007, Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 6 ff.

Basis für die Rekonstruktion waren nicht zuletzt die bis dato bekannten Instruktionen für das Spiel der Laute, das Studium von Quellen aus Renaissance und Barock, in gedruckter und handschriftlich überlieferter Form, denn eine „mündliche Überlieferung“ scheint zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingeschlafen zu sein und wurde erst wieder belebt (oder auch neu begründet), als Ende des 19. Jahrhunderts die Reanimation der Instrumente aus der Lautenfamilie begann.

Was in den Instruktionen zur Lautenspieltechnik steht, haben sehr viel Spielerinnen und Spieler, Unterrichtende und Musikwissenschaftler im Focus.² Schon etwa Johann DECKER-SCHENK verweist in seiner 1892 erschienen *Schule für Gitarre oder Laute für den Selbstunterricht geeignet nebst Tabelle für Bass-Gitarre und Schwedische Laute* darauf, sich bei seinen Ausführungen über die Laute auf historische Unterrichtswerke zu beziehen.³ Klammer auf: dieses wie eine Reihe anderer Werke um die Jahrhundertwende, aber praktisch bis in die Gegenwart hinein, nehmen für sich in Anspruch, Gitarren wie Lautenschule zu sein. Sie sind aber faktisch Unterrichtswerke für das Instrument Gitarre (in Stimmung: E – A – D – g – h – e‘, also der Terz zwischen 2. und 3. Chor, nicht zwischen dem 4. und 3. Chor, also der „klassischen Renaissancelauten-Stimmung“), ob nun als Zargeninstrument, umgewandelte historische Laute oder einer historischen Laute mehr oder minder nachempfunderer äußerer Formgebung. Klammer zu.⁴

Stefan LUNDGREN druckte dann sogar in seinem 1993 veröffentlichten *Baroque lute Companion – oder „Galantheste Methode, die Laute zu tractieren* im Kapitel „Lesen und Spielen aus historischen Quellen“ Auszüge aus den Instruktionen von Esaias REUSNER, Denis GAULTIER, Jacques GALLOT, Philipp Franz Le SAGE DE RICHEE und Charles MOUTON ab – zumindest ein kleiner Ausschnitt dessen, was es an Instruktionen zum Lautenspiel aus dem Barock gibt.⁵

Bislang ist der forschende Blick, das erkenntnisleitende Interesse, vor allem mit der Perspektive: „Erschließung der historischen Lautenspieltechnik“ unter praktischen Gesichtspunkten auf die Instruktionen für das Lautenspiel aus Renaissance und Barock gerichtet worden.

² Im Folgenden wird auf ein durchgängiges „Gendern“ des Textes der Lesbarkeit halber verzichtet: „Lautenist“ = „Lautenistin/Lautenist“.

³ DECKER-SCHENK, Johann: *Schule für Gitarre oder Laute für den Selbstunterricht geeignet nebst Tabelle für Bass-Gitarre und Schwedische Laute*, Leipzig 1892.

⁴ Dieser Hinweis ist ausdrücklich nicht als Diskreditierung gemeint. Ich nehme an, dass dieser Ausrichtung vor allem die Absicht zu Grunde lag, Instrument und Repertoire der Vergangenheit (Laute) mit einem stärker präsenten Instrument der seinerzeitigen Gegenwart (Gitarre) produktiv auf die Nachfrage oder den Trend der Gegenwart zu beziehen. Dass dieser Ansatz Erfolg hatte, zeigt sowohl die Vielzahl an Publikationen von Schulen und Liederbüchern – das bekannteste vermutlich der „Zupfgeigenhansl“ (BREUER, Hans (Hrsg.): *Der Zupfgeigenhansl*. Erstausgabe: Darmstadt 1909) – als auch das Angebot an entsprechenden Instrumenten, die bis auf den heutigen Tag immer wieder ohne großen Suchaufwand antiquarisch zu erwerben sind.

⁵ LUNDGREN, Stefan: *Baroque lute Companion - oder „Galantheste Methode, die Laute zu tractieren“*, Lundren Edition 1993.

Die Instruktionen für das Lautenspiel aus der Vergangenheit unter auch didaktischen Gesichtspunkten zu betrachten, hat sich bislang nur in einer sehr überschaubaren Anzahl an Publikationen manifestiert. Zu nennen sind hier beispielsweise die Dissertation von Jane PIERCE: *Hans Gerle, Sixteenth-Century Lutenist and Pedagogue*, Chapel Hill 1973 sowie *A Manuel of Lute , Vihuela and Guitar Tablatures, with Surveys of Transcription Practice, Instrumental Technique and Beginning Pedagogy* von Roland Huffman-Blain STEARNS, University of Idaho 1975.

Mittlerweile haben die Möglichkeiten, das Spiel der Instrumente aus der historischen Lautenfamilie zu erlernen, gegenüber noch vor ca. 10 Jahren deutlich zugenommen.⁶ Wenn auch die Instrumente der historischen Lautenfamilie noch nicht zum regulären Fächerkanon etwa des Verbandes der Deutschen Musikschulen zählen (bei den Zupfinstrumenten gibt es Lehrplanwerke für Harfe, Zither, Baglama, Mandoline und Gitarre – mit E-Gitarre und E-Bass),⁷ reicht doch das Angebotsspektrum von Individual- und Gruppenunterricht (für Einsteiger bis hin zu „Master-Classes“), über gedruckte Unterrichtswerke bis hin zu Angeboten im Internet, dem audio-visuellen Medium der Gegenwart. Anknüpfend an die seinerzeitige Revolution des Gitarrenunterrichts durch Einsatz des Mediums Fernsehen in den 60er Jahren durch den britischen Gitarristen John PEARSE⁸ gibt es nun über den unter Verwendung von Fotos in einer Web-Präsentation visuell statisch wirkenden Kurs von Stefan LUNDGREN⁹ hinausgehend einen vom Bestreben her differenzierten und durch die Filmpräsentation visuell dynamisch angelegten „online-tutor“ für die Renaissancelaute:

⁶ Siehe etwa die Liste der Lautenlehrer der internationalen Lautengesellschaften auf deren jeweiligen Web-Seite.

⁷ Siehe Lehrplanwerke des Verbandes Deutscher Musikschulen e.V. unter <http://www.musikschulen.de/musikschulen/lehrplanwerk/index.html>.

⁸ 1965 war er in der in Schwarzweiß ausgestrahlten Fernsehserie „Hold down a chord“ in Großbritannien zu sehen. Vom Kurs „String along“ ist eine Video-Aufzeichnung verfügbar. In den 70er Jahren wurde der Gitarrenkurs *Akkord und Rhythmus* mit J. PEARSE in den 3. Programmen der ARD ausgestrahlt. Leider ist von dieser Serie derzeit keine Aufzeichnung verfügbar. Es erschienen im Zusammenhang mit dem TV-Gitarrenkurs zwei gedruckte Unterrichtswerke (je mit einer Schallplatte) PEARSE, John: *Akkord & Rhythmus - für Anfänger* (1974), Verlagsgesellschaft Schulfernsehen, Köln 1974 sowie *Akkord & Rhythmus - für Fortgeschrittene*, Verlagsgesellschaft Schulfernsehen, Köln 1974.

⁹ Siehe http://www.luteonline.se/home_1.htm.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Wunderbarer Online-Lautenunterricht

Ein Italiener mit dem Youtube-Kanal **luteplayer80** hat eine extrem informative und nützlich Reihe von Videos und Artikeln auf seiner Website



www.antiquamusica.net veröffentlicht. Er spielt auch eine gute Barock-Gitarre und erklärt in einer klaren und unkomplizierten Weise, wie sich die Laute von der klassischen Gitarre unterscheidet. Ein Muss für alle, die am Beginn ihrer Reise in die Welt der **Renaissance-Laute** sind!

Wir wissen nichts über luteplayer80 außer dass er Italiener ist. **Musicum** Empfehlung von uns. Er hat eine gute "Thumb und zwei Fingern machen kann... und einer Laute natürlich!

Auf seiner Webseite verfügt luteplayer80 über 18 Videos, das umfassenden Begleittext – hier sind ein paar Ausschnitte:

www.tempusmusicum.net/ amazing-online-lute-lessons



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

<http://www.tempusmusicum.net/amazing-online-lute-lessons/>

Ein kostenloses Angebot – sieht man einmal von den Gebühren für den Zugang zum Internet an sich ab. Hier gibt es Anschauung, Erläuterung und die Möglichkeit zu hören!¹⁰ Ein Angebot, das aber noch nicht alle Möglichkeiten des Mediums ausnutzt: abgespielt werden lediglich „Konserven“, ein Dialog zwischen Lehrer und Lernenden findet nicht statt; – noch nicht, denn technisch möglich wäre es. „Skype“ und Verwandte lassen grüßen!

Während es Fachdidaktiken für Zupfinstrumente allgemein, speziell für Gitarre (differenziert sogar etwa nach: klassische/akustische, E-Gitarre, E-Bass), aber auch die Mandoline gibt, scheint bislang eine solche für die Theorie und Praxis des Lehrens und Unterrichtens der Instrumente aus der historischen Lautenfamilie nicht vorzuliegen.

¹⁰ Auch unter didaktischen Gesichtspunkten lohnt ein Blick auf dieses Angebot. Trefflich diskutieren lässt sich sicherlich die Qualität dieser Form des Unterrichts.

Den bisherigen Blick auf Lauteninstruktionen unter didaktischen Gesichtspunkten zu erweitern und sich damit auch der eigenen Unterrichtspraxis im Lautenspiel reflektierend zu vergewissern, dürfte prinzipiell als Teil der Re-Professionalisierung des Lautenistentums mit qualifizierter Ausbildung zur Beherrschung des Instruments und Interpretation seines Repertoires sowie zur Weitervermittlung dieser Kenntnisse und Fähigkeiten angezeigt sein. Immerhin hat ein Lehrer/Unterrichtender/Mäeutiker¹¹/Kenntnisse und Fertigkeiten Weitergebender gegenüber den Lernenden eine Verpflichtung übernommen – egal, ob nun für diese Tätigkeit überhaupt, angemessen oder auch gar nicht gezahlt wird.

Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben oder bereits eine „Didaktik der historischen Instrumente aus der Lautenfamilie“ hier auch nur im Ansatz vorstellen zu wollen, sollen im Folgenden einige Ergebnisse des erweiterten Fragebündels „Wer soll was von wem wann mit wem wo, wie, womit und wozu lernen?“ an historische bis hin zu (relativ) aktuell publizierte, exemplarisch ausgewählte Lauteninstruktionen präsentiert werden. Dies sind Teilaspekte eines umfassenden Forschungsvorhabens.

Bei der Gelegenheit sei der Hinweis auf die Zusammenstellung „Historische Lehrwerke und Fachliteratur“ bei Ernst POHLMANN: *Laute – Theorbe – Chitarrone. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart* gestattet.¹² Dieses 1968 erschienene Standardwerk ist 1982 in eine 5. revidierte und ergänzte Auflage gegangen. Seitdem ist viel geforscht, entdeckt und geschrieben worden und müsste in die Übersichten von POHLMANN ergänzend eingefügt werden, was von ihm, da verstorben, nicht mehr zu leisten ist.

¹¹ Der Mäeutiker („Erkenntnis-Geburtshelfer“) unterstützt eine Person beim Erkenntnisgewinn, indem er sie durch geeignete Fragen den betreffenden Sachverhalt selber herausfinden („gebären“) lässt (Grundansatz: dialogisches Prinzip). Es handelt sich um ein auf Sokrates zurückgeführtes didaktisches Vorgehen (Quelle: sein Schüler Platon), bei dem der Lehrer den Stoff nicht dozierend präsentiert.

¹² POHLMANN Ernst: *Laute – Theorbe – Chitarrone. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, Veröffentlichung des Archivs "Deutsche Musikpflege", Bremen 1968.

Ausgewählte gedruckte Lauteninstruktionen der Renaissance

Durch den Buchdruck, ausgeprägt dann durch Entwicklung und Einführung des Buchdruckes mit beweglichen Lettern in Zentraleuropa durch Johannes Gensfleisch/Gutenberg (um 1400 – 1468), veränderte sich auch die Möglichkeit, Erkenntnisse und Positionen über die handschriftliche und mündliche Verbreitung hinaus zugänglich zu machen; in der Anfangszeit noch durch Auflagen mit geringer Höhe, aber immerhin hoch genug, um Gedankengut rascher als bis dahin zu verbreiten – und häufig Exemplare auf den heutigen Tag greifbar zu haben.

Neben Büchern etwa religiösen, politischen und philosophischen Inhalts gab es auch solche, die sich mit Musik, nicht zuletzt auch mit der Laute beschäftigten; explizit oder in entsprechend ausgewiesenen Kapiteln bei einer Sammelveröffentlichung zu Musik und Musikinstrumenten.

Für die Renaissance-Laute liegen Unterrichtswerke bzw. Bündel von Werken aus dem deutschsprachigen Raum vor, die auf unterschiedliche Weise beispielgebenden Charakter haben – ohne dass sich dies allerdings in zeitlich nachfolgenden Unterrichtswerken für die Laute auch generell niedergeschlagen hätte.

IFL der DLG e.V.
- Bremen 2013 -

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Gedruckte Lauteninstruktionen der Renaissance im deutschsprachigen Raum

- „*Musica getuscht ...*“ von Sebastian VIRDUNG (1511)
- „*Ain schone kunstliche Underweisung auff der Lautten und Geygen*“ von Hans JUDENKÜNIG (1523)
- die Lautenbücher von Hans GERLE (1532, 1533 und 1552)
- die Lautenbücher von Hans NEWSIDLER, beginnend mit dem „*Newgeordnet Künstlich Lautenbuch – Der erste theil*“ aus dem Jahre 1536

Es handelt sich um die *Musica getuscht ...* von Sebastian VIRDUNG (1511),¹³ *Ain schone kunstliche Underweisung auff der Lautten und Geygen ...* von Hans JUDENKÜNIG (1523),¹⁴ die Lautenbücher von Hans GERLE (1532, 1533 und 1552)¹⁵, das in mehrere Neuauflagen erschienene Buch *Musica instrumentalis deudsch ...* von Martin AGRICOLA (1528/29, 1530, 1532, 1542, 1545)¹⁶ sowie die Lautenbücher von Hans NEWSIDLER, beginnend mit dem *Newgeordnet Künstlich Lautenbuch ...* aus dem Jahre 1536.¹⁷

Als die erste gedruckte Zusammenstellung mit deutscher Musik für die Laute gelten allerdings die 1512 in Mainz erschienenen *Tabulaturen etlicher lobgesang ...* von Arnold SCHLICK (vor 1460 – nach 1521).¹⁸ Die darin enthaltenen 15 Stücke für Laute (12 davon für Laute und Stimme, allerdings ohne den Text) sind durchaus didaktisch angelegt (ich meine damit „vom Einfachen zum Schwierigen“ – wobei auch dies schon einer eigenständigen Untersuchung wert ist: was ist der Bezug für die Differenzierung „einfach“/„schwierig“).¹⁹ Doch gibt es in dem Buch von SCHLICK keine Instruktion zum Erlernen des Lautenspiels.²⁰

Die Unterrichtswerke von VIRDUNG, JUDENKÜNIG, GERLE, AGRICOLA und NEWSIDLER entstanden in einer Zeit gravierender gesellschaftlicher Veränderungen (Bauernkriege, Reformation, ökonomisch erstarkendes Bürgertum (Patriziat) in den Städten).

¹³ Vollständiger Titel: *Musica getuscht und aussgezogen durch Sebastianum virdung Priesters von Amberg und alles gesang auss den noten in die tabulaturen diser benannten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und den Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren dem hochwirdigen hoch gebornen fürsten unnd herren: herr wilhalmen Bischove zum Strassburg seynem gnedigen herren.* Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, Kassel et al. (o.J.).

¹⁴ JUDENKÜNIG, Hans: *Ain schone kunstliche Underweisung auff der Lautten und Geygen ...* 1523. Facsimile bei TREE-Edition 2014.

¹⁵ GERLE, Hans: *Musica teusch ...*, Nürnberg 1532 (Faksimile-Ausgabe bei TREE-Edition), *Tabulatur auff die Lauten etlicher Preambel, Teutscher, Welscher und Francösischer stück ...*“, Nürnberg 1533. Herausgegeben von Société française de musicologie, Paris 1975, *Musica und Tablatur, auff die Instrument der kleinen und grossen Geygem, auch Lautten*, Nürnberg 1546. Faksimile bei Minkoff 1977, *Ein newes sehr künstlich Lautenbuch ...*, Nürnberg 1552. Faksimile-Ausgaben bei TREE-Edition.

¹⁶ AGRICOLA, Martin: *Musica instrumentalis deudsch ...* 1528/29. Faksimile bei TREE-Edition.

¹⁷ NEWSIDLER, Hans: *Newgeordnet Künstlich Lautenbuch ...*, 1536. Faksimile bei TREE-Edition, Lübeck 2003.

¹⁸ SCHLICK, Arnold: *Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln unnd lau=ten / ein theil mit zweien stimen zu zwicken unnd die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit dreien / von Arnolt Schlickens Pfaltz=grauischem Churfürstlichem Organisten Tabuliert / unnd in den truck in d' ursprungklichen stat der truckerei zu Meintz wie hie nach volgt verordent*, 1512. Faksimile-Ausgabe, Kassel 1979.

¹⁹ Die Bestimmung von Schwierigkeitsgraden nicht nur beim Erlernen des Spiels der Laute ist ein überaus weites, einer eigenständig Untersuchung wertes Feld.

²⁰ SCHLICK, A.: a.a.O.

Allen genannten Druck-Werken ist (mit Ausnahme des in Latein abgefassten [Vorläufer-]Werkes von JUDENKÜNIG) gemein, dass sie sich mit den in Frühneuhochdeutsch niedergelegten Instruktionen bzw. Einweisungen in das Lautenspiel an ein Latein vermutlich nicht oder lediglich eingeschränkt beherrschendes (bürgerliches) Publikum richten, das des Lesens kundig ist, über Zeit zum Studium des Lautenspiels und Geld zur Anschaffung eines Instruments sowie über musikalische Grundkenntnisse verfügt. Faktisch richten sich die Werke damit von vornherein auch nicht an Kinder (im heutigen Sinne).²¹ Explizit sind die Bücher als Unterrichtswerke für das Eigenstudium angelegt und: sie weisen (unterschiedliche) didaktische Ansätze auf.

Allein dass die Autoren in Frühneuhochdeutsch geschrieben haben und ihre Werke durch den Buchdruck mit beweglichen Lettern verbreitet werden konnten (einhergehend mit Senkung der Produktionskosten), kann als Teil der Veränderung des Zugangs zu Kultur verstanden werden - oder, pointiert, als Indikator der (bürgerlichen) Vergesellschaftung von Musik im Sinne von: nicht mehr aufgrund des Standes Privilegierten vorbehalten – was die materielle Differenzierung allerdings nicht aufhebt: Bücher kosteten Geld!

²¹ ARIÈS, Philipp: *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. Plon, Paris 1960 (Geschichte der Kindheit, 16. Auflage, München 2007).

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart



Sebastian VIRDUNG
(1465 in Amsberg – 1512/1518?)

„*Musica getutscht ...*“

Dialog zwischen dem am Erlernen des Musizierens mit Instrumenten interessierten „Andreas Silvanus“ und „Sebastianus“ (Virdung), dem Lehrer. Zielgruppe des Buches soll durch Verfolg des pädagogischen Dialogs Wissen erwerben und in Fertigkeiten umsetzen. Die Zielgruppe wird vom Lehrenden nicht unmittelbar angesprochen

Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Sebastian VIRDUNG

1511 wurde die von Sebastian VIRDUNG (1465 in Amsberg – 1512/1518?)²² verfasste Schrift *Musica getutscht ...*²³ in Basel als Druck veröffentlicht. Sie gilt als das älteste gedruckte Handbuch über Musikinstrumente:

²² Vgl. RÖDER, Thomas: Virdung. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 17, Kassel et al. 2007, Sp. 34 ff.

²³ VIRDUNG, S.: a.a.O.

a) es ist ein vordergründig nach antikem Vorbild angelegter, durchgängiger Dialog zwischen dem am Erlernen des Musizierens mit Instrumenten²⁴ interessierten *Andreas Silvanus*²⁵ und *Sebastianus* (Virdung), dem Lehrer.²⁶ Diejenigen, die die eigentlichen Lernenden sind (Zielgruppe des Buches), sollen durch Verfolg des (männlich angelegten) pädagogischen Dialogs, der aber faktisch einem konstruierten Frage-Antwort-Muster folgt, Wissen erwerben (und in Fertigkeiten umsetzen). Sie werden vom Lehrenden nicht unmittelbar angesprochen;²⁷

b) das Buch besteht faktisch aus vier Teilen: 1.) der grundlegenden Klassifikation zum Zeitpunkt der Abfassung präsender Musikinstrumente mit Abbildungen, u.a. auch einer 6-chörigen Laute (auf der Muschel liegend, Hals nach links), 2.) der Einweisung in die Tabulatur für die Orgel, 3.) der Einweisung in die Tabulatur der Laute und 4.) der Einweisung in die Tabulatur der Flöte.

In Teil 3, Einweisung in die Tabulatur der Laute (deutsche Tabulatur),²⁸ wird die Kenntnis einer Vielzahl musikalischer Grundbegriffe vorausgesetzt. Nur ein Bruchteil davon wurde in den beiden vorangegangenen Kapiteln erläutert.

²⁴ Das „dialogische Prinzip“ hat explizit etwa Beginn der 90er Jahre auch in der Musikdidaktik sowie den Lehrplänen zum Fach Musik in der Bundesrepublik, Deutschland Eingang gefunden.

²⁵ Vermutlich ein gezieltes Spiel mit Namen und Bedeutungen: „Silvanus“ wird auch als lateinischer Name für den hebräischen Namen „Saul“ gesehen. Durch den Dialog wird „Saul (us)“ zum „Paulus“, erfährt also – in Anlehnung an die biblische Darstellung – eine grundlegende Wandlung.

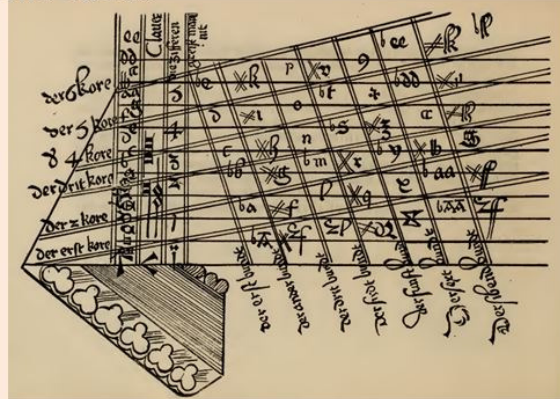
²⁶ Eine Analyse wert ist gewiss auch der Holzschnitt, auf dem die beiden abgebildet sind. Es fällt auf, dass beide sehr unterschiedlich gekleidet sind: beider Kleidung ist eher schlicht, der Schüler aber eindeutig vornehmer gekleidet als der Lehrer. Dessen Kleidung erinnert an einen Landsknecht (er ist bewaffnet mit Speer und Schwert), der sich zum Schutz vor der Kälte über die Kopfbedeckung noch ein die Ohren schützendes Tuch gebunden hat. Zwischen beiden liegt eine Quinterne (?). Nicht zu erkennen ist, ob der Schüler aus dem vom Lehrer gehaltenen großen Sack eine Harfe zieht oder hineinlegt.

²⁷ Siehe z.B. auch Vincenzo GALILEI: *Il Fronimo*, Venedig 1568 (Frage und Antwort durch Personen: Fronimo und Eumatio); Cyriacus SCHNEEGASS: *Deutsche Musica*. *Deutsche Musica*, Für die Kinder/ vnd andere/ so nicht sonderlich Latein verstehen/ vnnd doch gern wolten nach der Kunst singen lernen ..., Erfurt 1592 (Frage und Antwort nicht personalisiert); Thomas MORLEY: *A plaine and easie Introduction to practical Musicke*, London 1597 (Frage und Antwort durch Personen: Philomathes, Polymathes und Master).

²⁸ Zur deutschen Lautentabulatur siehe DITTMANN, Beate: *Schule der deutschen Lautentabulatur*. In: *Lauten-Info der DLG e.V.* 2000/4, S. 41f.; *Keine Angst vor deutscher Tabulatur* (1). In: *Lauten-Info* 2001/3, S. 4ff.; *Keine Angst vor deutscher Tabulatur* (2). In: *Lauten-Info der DLG e.V.* 2002/1, S. 2 ff.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Virdung: Lautenspieler und Lautenkragen.



Anschauung!!!

Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Dem Lauten-Kapitel steht ein Holzschnitt voran. Er zeigt aus Perspektive des Gegenübers (Betrachter) einen Lautenspieler (Rechtshänder): das Instrument liegt, die Decke nach vorn, auf seinen Oberschenkeln, ohne dass der charakteristische Bauch der Muschel zu erkennen ist.²⁹

Gut erkennbar ist das Abstützen des kleinen Fingers der rechten Hand auf der Decke des Instruments. 7 Bündel sind am Hals auszumachen. Ihre Anzahl wird im Text sowie bei Erläuterung der Tabulatur genannt.

Die Finger der linken Hand greifen am Griffbrett in die erkennbaren 5 Chöre (beschrieben wird im „Dialog“ allerdings ein 6-chöriges Instrument),³⁰ wobei der Daumen auf der Rückseite des Halses parallel zur Laufrichtung der Saiten liegt.

²⁹ Es könnte sich durchaus auch um ein Zargeninstrument mit flachem Boden handeln.

³⁰ Drei Arten Lauten nennt VIRDUNG: die 5-chörige mit neun Saiten, die 6-chörige mit 11 und die 7-chörige mit 13 oder, wie er schreibt, auch (selten) 14 Saiten.

Hervorzuheben ist nochmals die Perspektive des Bildes: sie geht vom Betrachter aus, der einen rechthändig spielenden Lautenisten anschaut. Der Hals des Instruments mit dem Lautenkragen ist für den Betrachter nach rechts, aus Perspektive des Spielers nach links gerichtet. Prinzipiell könnte es sich aber auch um eine Spiegelbetrachtung handeln – was aber nicht der Konvention bildlicher Darstellungen zum fraglichen Zeitpunkt entsprechen würde. Dann würde der Betrachter als linkshändig spielender Lautenist in einen Spiegel schauen: rechte Hand greift, linke zupft/schlägt.

Bezug wird im Dialog auf diese Abbildung nicht genommen. Es ist die primäre Orientierung für das Instrument: es gibt keine äußere Beschreibung oder Benennung der Teile mit Funktionserläuterung im Text, dem Dialog von Silvanus und Sebastianus. Wird dieses Bild als Abbildung der Realität angesehen oder als Teil der Instruktion, könnte es übrigens u.a. auch so interpretiert werden: die Laute wird im Freien auf einem Baumstumpf oder Stein sitzend gespielt – mit prächtiger, federbesetzter Kopfbedeckung.

Das Kapitel zur Laute beginnt mit einem Ausblick auf das, was zu vermitteln ansteht:

„Auff der lauten Tabulieren unnd spülen zu lernen / Must du erstmals wissen / wie vil du saitten / oder kore daruff wellest haben / Zu den andern / Wie du sye beziehen solt oder stellen / Zu dem drytten / wie vill du Bund darauf must haben / zum fierden / must du den kragen beschreiben / oder bezeichnen lernen / Zu dem funfften / Dye selben zaichen der buchstaben / in der laittern od in der hend Giudonis / lernen durch zwayerlay geschlecht der musica / Zu letst alles das / was in dem gesang de tempore imperfecto dir für kumpt / das zu transferiren / auß den noten / in die zaichen / oder in die buchstaben / die du auff dem kragen / unnd in der hend oder laytern findets beschriben / Nach der lenge unn kürtze der noten / Als du vor auch von dem Clavicordio hast gehöret / das alles / will ich dich mit gar kurtzen worten underrichten / Unnd dir darnach das / durch die figuren zu augen scheyn für lege / Das du mich liderlich magst verstan.“

Dies ist eine Konzeption, bei der notwendige Bestandteile für das Erlernen des Lautenspiels benannt werden und, wie bereits erwähnt, auf schon vorher im Buch Erläutertes zurückgegriffen wird. Den überwiegenden Teil in diesem Kapitel zur Laute nimmt allerdings die Erläuterung der Tabulatur mit ihren Buchstaben und deren Lage auf dem Griffbrett ein. Hierzu gibt es auch Abbildungen, u.a. zum Lautenkragen (Griffbrett mit abgeknicktem Wirbelkasten, eingezeichnete Chöre, Bündel und Buchstaben). Im Gegensatz zur Abbildung des sitzenden Lautenisten, der – Rechtshänder – dem Betrachter gegenüber sitzt, ist der Lautenkragen dargestellt, wie ein Spieler (Rechtshänder) ein spielereites Instrument vor sich liegen hätte: der Lautenhals mit Wirbelkasten ist nach links gerichtet, die Bass-Saiten dem Betrachter zunächst.

Die Anweisungen zum Lautenspiel lauten etwa: „*So greiff unn schlage oder zwick den ersten kor welcher der groß prummer genant ist in den ersten bund.*“ Greifen? Schlagen? Zwicken? Diese Aktivitäten sind hier fachspezifisch gemeint, aber in der Ausführung nicht erläutert. Eingestimmt werden soll das Instrument beginnend mit dem „*groß prumer*“, also im tiefsten Chor. Die Ausführung dazu (Lösen des Wirbels, Drehen in die richtige Richtung, Festsetzen des Wirbels) wird allerdings nicht erläutert.

VIRDUNG fordert als *Sebastian* – der in der Darstellung etwa die gleiche Größe wie sein Schüler hat, nur etwas älter aussieht - am Ende des Kapitels auf, in Noten vorgelegte Stücke zu intabulieren.

Ferner wird die Vorlage eines weiteren, allerdings heute nicht bekannten Buches angekündigt, in dem das Intabulieren mehrstimmiger Stücke auf einem 13-saitigen Instrument erläutert werden soll.

Obwohl das Werk von VIRDUNG vor allem die kognitive Ebene anspricht (wiederholt in unterschiedlicher Schreibweise: „*dazz merckh mit [allem] vleiß*“), gibt es doch zum Abschluss einen – wenngleich indirekten - Hinweis auf das praktische Üben:

„Mit dieser underweysung ist ainem yedlichen Layen genueg / unntzt er in ainen gebrauch khumbt so gibt jm die frey in der Lautten vonn tag zu tag mer anzaigung nach dem ain yeder geschickht ist.“³¹

Einen Hinweis auf Wiederholung als Prinzip des Lernens sowohl auf kognitiver Ebene wie auch im Hinblick auf die ohnehin in der Publikation eher nachgeordnet erscheinenden praktischen Fähigkeiten und Fertigkeiten fehlt.

Es ist kaum vorstellbar, dass das Erlernen des Lautenspiels nach Lektüre und Umsetzung der Übung möglich ist. Das Griffbrett und die Tabulatur dürften allerdings präsent sein. Ob selbst einfaches Intabulieren nach Lektüre des Buches vorgenommen werden kann? Und die spieltechnischen Umsetzung? Ich habe meine Zweifel!

³¹ VIRDUNG, S.: *Musica getutscht ...*, a.a.O., S. 87.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Hans JUDENKÜNIG

(um 1450 in Schwäbisch Gmünd - 1526 in Wien)

„*Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum et lutine, et quod vulgo Geygen nominant, addiscitur*“,
Wien zwischen 1515/1519

„*Ain schone kunstliche Underweisung in disem Büechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten Grund zu lernen auff der Lautten und Geygen*“, Wien 1523

HANS JUDENKÜNIG

Hans JUDENKÜNIG (auch Judenkunig, Judenkünig; geboren um 1450 in Schwäbisch Gmünd, gestorben 1526 in Wien)³² wirkte im Umkreis der Universität von Wien und wurde besonders durch zwei Lehrbücher zum Eigenunterricht im Lautenspiel bekannt. Sein Werk *Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum et lutine, et quod vulgo Geygen nominant, addiscitur* erschien in Wien zwischen 1515/1519 und richtete sich durch die verwendete Sprache an Bevölkerungsschichten mit humanistischer Bildung primär möglicher Weise an Studenten. Dieses Lautenbuch enthält auf den ersten Blättern eine kurze theoretische Anweisung in lateinischer Sprache nebst Lehre über die Notierung der Notenschrift bei den Lauten und Geigen, sowie über ihre Stimmung. Darauf folgen intabulierte Präludien, Lieder und Tänze für Laute arrangiert.

³² Siehe BIRKENDORF, Rainer: Judenkünig. In: MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart), 2. Auflage, Bd. 9, Kassel et al. 2003, Sp. 1295 ff.

1523 erschien dieses Werk dann – ebenfalls in Wien – auf Deutsch als *Ain schone kunstliche Underweisung in disem Büechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten Grund zu lernen auff der Lautten und Geygen ...*³³ Es enthält einen Holzschnitt, auf dem ein Lautenist und ein Gambist zu sehen sind.

Mit der Abbildung, auf die im Text allerdings kein Bezug genommen wird, erhält die Leserschaft zumindest einen Eindruck von der Handhabung des Instruments, wenn sie aufgrund der Darstellung von nur fünf Bündeln auf dem Hals auch Verwirrung stiften könnte, weil nicht übereinstimmend mit der Abbildung des Lautenkragens an anderer Stelle mit 8 Bündeln:



Bei VIRDUNG ist der abgebildete Lautenist eher schlicht gekleidet. Nur die aus heutiger Sicht für einen Mann sehr extravagante Kopfbedeckung könnte ein Hinweis auf materiellen Wohlstand sein, aber auch auf eine bestimmte soziale-, Berufs- oder sonstige Gruppe (z.B.: Studierende). Ich habe diese Kopfbedeckung übrigens einige Zeit für eine Art Narrenkappe gehalten, da es aus dieser Zeit Holzschnitte gibt, auf denen ein Narr mit der klassischen Schellenkappe ein Lauteninstrument spielend zu sehen ist.³⁴

Bei JUDENKÜNIG nun ist der Lautenist überaus vornehm gekleidet, der Mantel oder Umhang mit Pelz besetzt. Bei VIRDUNG sitzt der Lautenist ganz offenkundig im Freien auf einem Stein oder Baumstumpf. Bei JUDENKÜNIG wird in der vornehmen Kammer mit künstlichem Licht (siehe die Ampel an der Wand) und einem Fenster mit kunstvollen Fensterscheiben (wohl Ochsenaugen) musiziert.

³³ Beide Bücher können digitalisiert online eingesehen werden im Angebot der Bayerischen Staatsbibliothek.

³⁴ Im „Narrenschiff“ (1494 in Basel) von Sebastian Brandt (1457/58 – 1521) gibt es mehrere Abbildungen eines Narren mit Narrenkappe und Laute, spielend oder im Bild ihm zugeordnet.

Wird dadurch nun die Zielgruppe der Publikation charakterisiert oder ein Zusammenhang suggeriert: wer musiziert, ist/wird wohlhabend – oder: nur wer wohlhabend ist, musiziert?

Auf Frühneuhochdeutsch verfasst, waren die Adressaten – wie bei VIRDUNG - vermutlich wohlhabende Bürgerliche ohne Latein umfassende Bildung; sie werden mit einem geschlechtsneutralen „du“ angesprochen.

Sehr viel Raum nimmt in dieser „*Underweisung*“ wiederum die Erklärung des deutschen Tabulatursystems ein. Wie bei VIRDUNG gibt es eine Abbildung mit dem Lautenkragen, der aber 8 Bünde hat. Den Erklärungen des Tabulatursystems folgend, werden die Notenwerte, das Greifen, der Anschlag (nur Daumen und „*Zaiger*“ = Zeigefinger kommen zum Einsatz) und die Pausen mit ihrer Bedeutung für den mehrstimmigen Satz dargelegt. Tägliches Üben wird angeraten! Bei all dem werden, obwohl eindeutig an den Kreis von Anfängerinnen und Anfängern im Lautenspiel gerichtet, musikalische Grundkenntnisse und auch Kenntnisse im Umgang mit dem Instrument vorausgesetzt.

Wie sehr sich JUDENKÜNIG an Menschen mit musischer Bildung wendet, wird insbesondere auch deutlich bei seiner Anweisung zum Stimmen des Instruments. Die einzustimmende Tonhöhe für die Grundsaiten ist relativ („*Itē zu den erstē richt den grossen prumer nit zu hoch und sein octaff darbey dz sy laut*“; S. 62), die Intervalle zu den folgenden Saiten sollen dann offenkundig (als Normalfall) durch Singen bestimmt werden, denn es heißt:

„Itē ein andre regel / der nit singen kan / der richt auch den grossen prumer / nicht zu hoch / und seyn octaff darzu das sie zusammen lauten. Darnach greyff auf das groß. F. und richt den andren prumer mit seiner octaff / wie das groß .F. laut“ (S. 62).

Viel Raum nehmen auch die Ausführungen für die eigene Umsetzung einer Melodie („*Gesang*“) zu einem mehrstimmigen Satz ein. Als Übungsstücke dienen 2- und 3-stimmige auf die Laute gesetzte Stücke, die sehr einfach beginnen. Es geht also nicht nur um die technische Beherrschung des Instrumentes, sondern auch um Vermittlung von Fähigkeiten für seinen spezifischen Einsatz: der Vortrag eigen-intabulierter Stücke.

Das gesamte Werk ist sehr stark auf kognitive Lernziele ausgerichtet: „*das merckh [mit (allem) vleis]*“ ist eine sehr häufig wiederkehrende Aufforderung. Lediglich an einer Stelle gibt es einen sehr praktisch gemeinten (didaktischen) Hinweis:

„Und nim nit vill fur dich / lern ains wol / darnach mit der weyl ayn anders / es will sich nitt ubereylen lassen / auch mit der mensur biß nit zubehend / das die griff un(n) die Colleratur / wol un(n) lautter an den tag bringest ...“

Einen Hinweis auf Wiederholung als Prinzip des Lernens sowohl auf kognitiver Ebene wie auch im Hinblick auf die ohnehin in der Publikation eher nachgeordnet erscheinenden praktischen Fähigkeiten und Fertigkeiten fehlt.

Das Unterrichtswerk endet mit einer Ankündigung:

„Und wan(n) ich vernym das disses buechlein angeneh und lien gehalten wirdt / so will ich bald ain grooßeres auflassen geen / das künstlicher und scherpffer wirdt sein / für die / die von ain uebung haben auff der Lautten“ (S. 72).

Ein solches Buch ist heute nicht bekannt: es ist entweder nie geschrieben oder nie verlegt worden. Die Ankündigung weist aber auch auf eine heute noch angewendete didaktische Konzeption hin: dem Einführungswerk für den Kreis der Anfängerinnen und Anfänger soll ein weiteres Werk für Fortgeschrittene folgen. Es ist bedauerlich, dass dieses Buch nicht vorliegt, ließe sich daraus dann auch ableiten, was JUDENKÜNIG unter der genannten Voraussetzung versteht, im Lautenspiel geübt zu sein.

Martin AGRICOLA

Erstmals 1528/29 erschien, verfasst von Martin AGRICOLA³⁵ (1486 – 1556): *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist / wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol / Auch wie auff die orgel / Harffen / Lauten / Geigen / und allerley Instrument und Seytenspiel / nach der recht=gegründetem Tabelthur sey abzusetzen.*³⁶

Dieses Werk an dieser Stelle aufzurufen hat zwei Gründe. Der eine ist die in der Publikation explizierte didaktische Begründung für die gewählte sprachliche Präsentationsform, der andere betrifft den Komplex „Tabulatur“.

³⁵ Eigentlich Sore, Sohr oder Sorre.

³⁶ AGRICOLA, Martin: *Musica instrumentalis deudsch ...*, 1528/1529. Faksimile des Buches 2003 bei TREE-Edition. Bei den Seitenangaben wird Bezug genommen auf die Ausgabe der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) (Hrsg.): Martin Agricola. *Musica instrumentalis deudsch*, Erste und vierte Ausgabe. Wittemberg 1528 und 1545. In neuer diplomatisch genauer, zum Teil facsimilierter Ausgabe. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke, Jahrgang 24, Band 20, Leipzig 1896.

Die Zielgruppe seiner musikbezogenen Publikationen beschrieb AGRICOLA schon im zeitlich vorlaufenden Buch *Ein kurtz Deudsche Musica. Mit / LXIII / schönen lieblichen Exempeln / yn vier Stymmen verfasst. Sampt den kleynen Psalmen und Magnifica / auff alle Thon artig gerichtet* (1528): es ist die Jugend, der Informationen in der deutschen Muttersprache (also nicht in einer kleinen Schicht vorbehaltenem Latein) vorgelegt werden. Es heißt in der Vorrede:

„ ... allein der Jugent des gantzen Deudschen lands zu gut und nutz / ynn unsere rechte Deudsche muttersprache zubringen ... auff das die Jugent etwas hette / damit sie sich / Got zu lob / und zu yhrem nutz / ynn stetem vleis uben möchte / Denn one gross ubung / vleis und erbeyt / kann und mag keine kunst / und sonderlich die Musica / eröbert odder gelernet werden. Seyt Gott befohlen. Mart. Agricola.“³⁷

Ausdrücklich wird darauf hingewiesen, dass Üben, Fleiß und Arbeit erforderlich sind, um sich musikalische Kenntnisse und Fähigkeiten anzueignen.

Der Text der *Musica instrumentalis deudsch ...* ist, mit Ausnahme der Vorrede, in Reime gefasst. AGRICOLA liefert dafür eine didaktische Begründung, in deren Rahmen er auch darauf hinweist, dass er seine Zielgruppe über die Jugend hinausgehend erweitert hat:

„Hab aber das aus sonderlicher ursach ynn deudsche Reymen und Rithmos verfasst / auff das die iugent und andere / so ynn dieser kunst studieren wöllen / desto leichtlicher begreifen / und lenger behalten mügen. Denn die erfahrung gibts / das seine sprüche und Sprichwörter die sich reymen / viel leichtlicher verstanden werden / und lenger ynn frischem gedechtnis bleiben denn andere / die sonst schlechter wise one Reymen / gered werden ...“³⁸

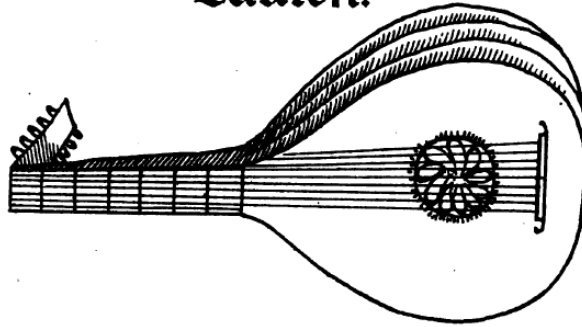
Zum dann folgenden Text stellt sich immer wieder die Frage, ob es der Anspruch des durchgängigen Reimens war, der zu inhaltlicher Selektion oder Reduktion führte, oder ob dafür andere Gründe ausschlaggebend waren.

Die Technik des Spiels der Instrumente steht nicht im Fokus der Ausführungen von AGRICOLA. Es geht vor allem um die Weise, für die Instrumente Musik in instrumentenspezifischer Weise in Tabulatur darzustellen und daraus zu spielen. So fehlen im Wesentlichen auch äußere Beschreibungen der Instrumente, wengleich es auch Hinweise zur Spielweise gibt. Doch: es gibt Abbildungen. Aus der weitläufigen Familie der Lauteninstrumente sind die Laute und die Quinterne abgebildet:

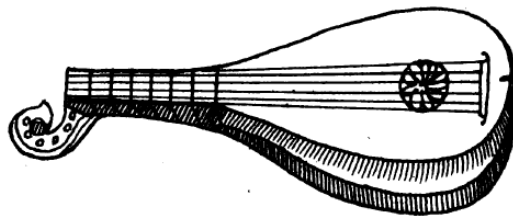
³⁷ Digitalisierte Fassung der Ausgabe ist im Internet verfügbar.

³⁸ GfM (Hrsg.): a.a.O., S. 4.

Der Instrument. Musica. xxxij
Lauten.



Quintern.

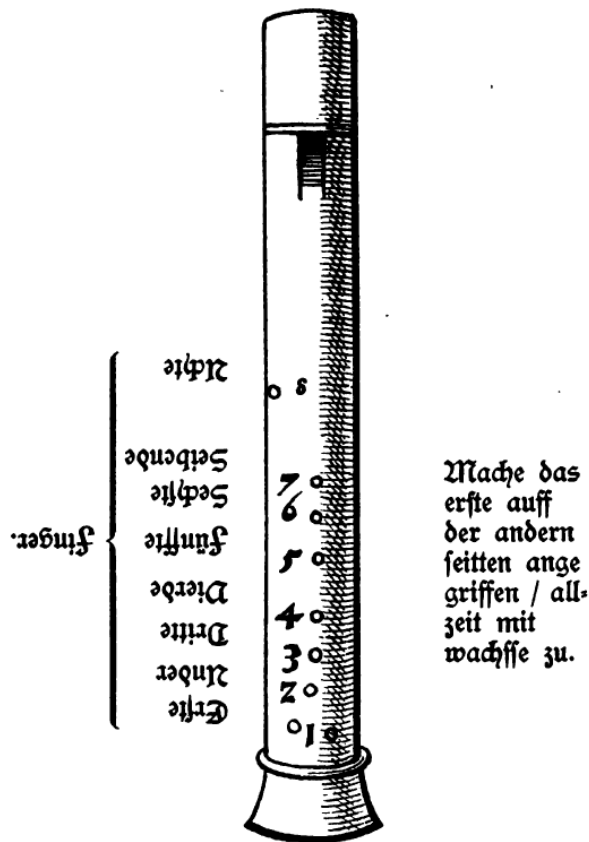


Ⓔ

Auffällig ist die Perspektive: Hals und Wirbelkasten sind jeweils nach links gerichtet. Auf der Druckvorlage sind die beiden Instrumente so abgebildet, wie wir sie von einem Rechtshänder gespielt frontal vor uns sehen würden: Hals und Wirbelkasten nach rechts gerichtet. Das Druckbild nun zeigt aber Instrumente, wie sie vor einem Rechtshänder griff- und spielbereit liegen würden. Diese Darstellungsweise wurde auch für andere Instrumente gewählt (z. bei den Geigen), nicht aber für alle (etwa Schlüsselfidel).

Nur als kurzer Exkurs sei auf AGRICOLAs Beginn der Darstellung der ersten Instrumentenkategorie (Flöten, Kumphörner, Zincken, Bomhart, Schalmeyen, Sackpfeifen) aufmerksam gemacht. Zur Erläuterung, wie eine „Pfeife“ in die Hand genommen wird, gibt es eine Abbildung:

Das erste geschlecht



Abgesehen davon, dass ohne besonderen Hinweis „Finger“ und „Daumen“ unterschieden werden (wobei es keine Anweisung gibt, wo die Daumen auf dem Instrument zu platzieren sind)³⁹ und AGRICOLA ausdrücklich freistellt, welche Hand unten, welche oben auf das Instrument zur Abdeckung der Löcher gelegt wird:⁴⁰ Kombiniert werden in der Darstellung die frontale Sicht auf das Instrument und in der Legende, welcher Finger auf welches Loch zu setzen ist, die Perspektive des Spielers.

Beim Komplex „Tabulatur“ für die Laute unterscheidet AGRICOLA zwischen der „alten ungegründten Tabelthur“ (gemeint ist hier die vorstehend schon in den Abschnitten zu VIRDUNG und JUDENKÜNIG skizzierte so genannte „deutsche“ Tabulatur, bei der jeder Position auf dem Griffbrett ein eigenes Symbol zugewiesen ist) und der „rechten Tabelthur“.

³⁹ Das Daumenloch wird erst in der revidierten Ausgabe von 1545 ausgewiesen.

⁴⁰ Für den ersten Finger gibt es zwei Bohrungen! Je nachdem, ob mit der linken oder rechten Hand die Löcher 1 – 4 gegriffen werden, ist eines der beiden Löcher zu 1 mit Wachs zuzusetzen.

Über die „alte“ Tabulatur schreibt AGRICOLA u.a.:

*„Weiter hab ich mich manchmal bekummert
Und heimlich bey mir selber verwundert.
Der Alphabethischen Tabulathur
Wie sie doch erstmals sey komen herfur.
Auch mag ich billich mit solchem bescheyd
Also sagen / wie mirs ym hertzen leyd
Das die Organisten viel clüger seyn
Als die Lutinisten mit yhrem scheyn.*

*Denn disse (wie ich mich lasse duncken)
Sind auff dismal gewesen gantz druncken.
Da sie yhr Tabelthur haben erticht
Auch haben sie velleicht gehabt kein licht.*

...

*Weiter / wie ich mir hab lassen sagen /
Wiewol mirs nie hat wöllen behagen,
Das yhre Tabelthur erfunden sey
Ists war / so las ichs auch bleiben dabey
Von eym Lautenschlager blind geboren⁴¹
So han sie den rechten Meyster erkorn.
Sol nun ein blinder (welchs nicht gleublich ist)
Von solcher kunst reden aus rechter list.
Der die Musicam nie recht hat erkant
On welche all Instrument sind ein tand.
Hat doch ein sehnder gnug zu schaffen
Welcher ynn der kunst nicht ist zu straffen.
Also möchte ich wol billich sagen
Wenn mich einer drümb würde fragen.
Das der blinde Meyster die leer Jungen
Auff den unrechten weg hat gedrungen.
Und sie mit sehnden Augen blind gemacht
Es ist kein wunder / das man yhrer lacht.
Dieweil ein blinder den andern füret
So werden sie beide narn gespüret
Wenn sie wöllen auff die rechten strassen
Als denn kommen sie erst wol zu massen.
Und fallen zuhauff ynn ein finster loch
Weil sie han gezogen an einm ioch
So wissen sie nicht / wo aus / odder ein
Und haben velleicht zubrochen die beyn.
Odder sind gantz darynne verfallen
So ist man spöttisch ober yhn allen.“⁴²*

...

⁴¹ Als Erfinder der „deutschen“ Lautentabulatur gilt Conrad Paumann (zwischen 1409 und 1415 – 1473, München), Organist, Komponist und Lautenist. Auf diesen dürfte sich die Anspielung beziehen.

⁴² GfM (Hrsg.): a.a.O., S. 57 ff.

Die Musicalische Scala mit der alten vngegründten Tabelthur / auff den Lauten hals applicirt.

Erste bund	Ge	Ce	Fe	b	de	ge
	A	A	b	c	d	e
2	Ace	Dsol:	Gsol:	Hmi	elami	aala:
	f	f	g	b	i	k
3	Bfa:	De	Ge	c sol:	ffa:	bbfa
	t	l	m	n	o	p
4	Hmt	Ela:	a la:	ce	fe	Hmi
	g	q	r	f	t	v
5	Cfa:	ffa:	bfa:	d la:	g sol:	csol:
	e	s	y	z	z	g
6	Ce	Fe	Hmi	de	ge	ce
	A	A	b	c	d	e
7	Dsol	Gsol:	c sol:	e la	aala:	bdla:
	ff	f	g	h	i	k
			dieses loch bedeut			
	Gu	Cfa:	Ffa:	a la:	d la:	g sol:
	1	1	2	3	4	5

Dies erinnert streckenweise an eine auf Intoleranz und Diskriminierung bauende Büttenrede. Sie dient hier vor allem als Basis zur positiven Herausstellung des eigenen Lösungsweges, der „rechten“ Tabulatur, ohne sich wirklich mit der abgelehnten Form auseinander gesetzt zu haben. Im Folgenden relativiert AGRICOLA seine Polemik und gesteht sogar ein, keinen Kontakt zu Fragen der Tabulatur mit „Meistern“ des Lautenspiels gesucht zu haben. Und dann heißt es sogar:

*„Damit verwerff ich ewer Tabelthur nicht
Denn da würd ich gescholden ein böswicht.“⁴³*

Die von AGRICOLA vorgeschlagene Lösung einer anderen, „rechten“ Tabulatur besteht darin, die zu greifende Bundposition durch Ausweisung des Notennamens in den durch die Bebündung vorgegebenen Halbtonschritten (Tonleiter mit Kennzeichnung seiner absoluten Höhe durch Verwendung von Großbuchstaben im Bassregister bis hin zu kleinen Buchstaben mit einer Oktav-Markierung im Diskant) zu markieren.

⁴³ GfM (Hrsg.): a.a.O., S. 63.

Das fünfte Capitel. xxxiiij
Wohie stehet die rechte Tabetthur / wel-
che aus dem rechten fundament der Musica geno-
men / alleine auff den Lauten hals / wie sichs
gehört / geschrieben.

Erste bund	Gr	Ce	Fc	b	de	gr
A	D	G	hß	e	a	
2						
B	De	Ge	c	f	t	
3						
hß	E	a	ce	fe	gr	hß
4						
C	F	b	d	g	a	
5						
Ce	Fe	hß	de	gr	ce	
6						
D	G	c	e	a	b	
7						
			dritte fass bedeut			
	G	C	F	a	b	g

Wie bei Darstellung der „ungegründten“ Tabulatur ist die Perspektive auf den Lautenhals frontal aufrecht. Die Bünde sind nach dieser Darstellung wie die Chöre (mit Ausnahme der Chantarelle) doppelt ausgelegt.

Unterstützt durch eine weitere Abbildung wird dargestellt, welche Konsequenzen sich aus einer Stimmung im „anderen Geschlecht“ (6. Chor auf F, dann folgend wie bei der auf G gestimmten Laute: C, F, a, d, g), dem Grunde nach eigentlich aus der veränderten Stimmung eines Chores ergeben: von der Grundstimmung des Chores mit Namen „?“ ausgehend die folgenden Halbtonschritte auszuweisen.

In die aus der „ungegründten“ Tabulatur bekannte Darstellung der „Leitern“ (Takte, Tonlänge und Griffposition für die linke Hand) werden statt der dort verwendeten Positionsbestimmung nun die Notennamen in absoluter Tonhöhe angegeben.

Auf die Lauten

<p style="text-align: center;"> \overline{a} f g \overline{a} \overline{b} \overline{c} \overline{a} Ich gott von h mel sich dar eyn </p>	<p style="text-align: center;"> \overline{b} \overline{c} \overline{d} \overline{c} \overline{b} \overline{a} g f e \overline{a} </p>
<p style="text-align: center;"> d e f g \overline{a} g f e g f is b a D </p>	<p style="text-align: center;"> g \overline{G} a b c d F g \overline{a} f Dis D </p>
<p style="text-align: center;"> \overline{b} \overline{a} g \overline{a} g f g d b G D G </p>	<p style="text-align: center;"> \overline{a} \overline{a} \overline{b} \overline{a} a a D G D </p>
<p style="text-align: center;"> \overline{g} \overline{a} \overline{b} \overline{g} \overline{c} \overline{b} \overline{c} \overline{b} \overline{a} g b a G F </p>	<p style="text-align: center;"> \overline{b} \overline{a} \overline{b} \overline{a} g f \overline{a} g \overline{a} g f e G c F </p>

Vor- und Nachteile dieser Tabulatur können an dieser Stelle nicht ausführlich erörtert werden. Nur so viel: die beste Art, sich die „alte“ deutsche Tabulatur anzueignen ist, sich den Lautenkragen mit den Positionsbestimmungen durch Symbole einzuprägen. Was dann aus der Tabulatur heraus umzusetzen ist oder in Tabulatur gesetzt werden soll, ist anhand des Symbols eindeutig auf dem Lautenhals auszumachen und umgekehrt vom Lautenhals in die Tabulatur zu übertragen. Es handelt sich in diesem Sinne um eine echte Griffschrift.

Das von AGRICOLA entwickelte Prinzip gibt zwar die absolute Tonhöhe an, nicht aber die zu greifende Position. Hier muss sich also der Spieler insbesondere bei Mehrstimmigkeit, aber etwa auch bei Läufen, eine geeignete Griffweise entwickeln. Sehr kompliziert wird es dann, wenn ein Instrument mit einer gegenüber der Grundstimmung in G abweichenden Stimmung genutzt werden soll: dazu müsste dann eine für ein in G gestimmtes Instrument niedergelegte Tabulatur umgeschrieben werden oder der Spieler müsste im Spiel aus dieser Tabulatur fortgesetzt transponieren.

Hat der Lernende nicht schon vielfältige Vorkenntnisse und trotz der wenigen Erläuterungen zu den Prinzipien der „rechten“ Tabulatur diese verstanden, wird er vermutlich mangels einhergehender Hinweise eine Art grafischer Synopse⁴⁴ von AGRICOLA kaum nachvollziehen können:

Die alte Tabelthur sampt der Scala
zuhauff geappliciert / vnd ist zum ab-
legen seer nützlich zu wissen.

	p	de	fa	ii	ee	v	la
dd	e	re	fa	i	dd	r	sol
	o	bb	fa	i	cc	g	fa
p	e	ge	fa	i	aa	n	mi
g	e	fe	fa	i	g	r	re
	e	de	fa	i	f	o	sol
d	r	ce	fa	i	e	i	fa
c	m	b	fa	i	d	3	mi
	f	Ge	fa	i	e	4	re
m	b	Fe	fa	i	h	n	fa
	a		fa	i	h	g	mi
			fa	i	r	3	re
			fa	i	g	z	sol
			fa	i	C	z	fa
			fa	i	E	z	mi
			fa	i	D	z	re
			fa	i	C	z	fa
			fa	i	H	z	mi
			fa	i	A	z	re
			fa	i	F	z	vt

Die von AGRICOLA gewählte Darstellungsform in Reimen aufgreifend ließe sich kommentieren:

„Wie der Ochs vorm Berg
Steht hier der Schüler vor dem Werk.“

Festzuhalten ist über dieses Kompendium von AGRICOLA aus meiner Sicht, dass es eine explizierte didaktische Begründung für die gewählte sprachliche Präsentationsform (Reim), diese aber in der Ausführung dem Ziel der Vermittlung von Kenntnissen wohl eher entgegensteht.

Unzulänglichkeiten seines Werkes und der gewählten sprachlichen Präsentationsform war sich AGRICOLA offenkundig bewusst, hat aber potentiellen Kritiker gleich in der nicht gereimten Vorrede die Pflicht genommen:

⁴⁴ GfM (Hrsg.): a.a.O., S. 72.

*„So aber etliche befunden / denen solche ursach nicht genugsam geachtet/⁴⁵ odder sonst
anderer ursach halben / dis Büchlein nicht gefallen würde / will ich dieselbigen
freundlich und vleissig gebeten haben / sie wöllen meinen hertzlichen gutten willen und
meynung / der armen iugent / ynn dieser löblichen konst redtlich und nützlich zu sein /
Christlichen ansehen / und mir meinen gethanen vleis (wie denn billich) zum besten
auslegen / und an den spruch gedenken / Es ist ein ding leichtlich zu versprechen / aber
seer schwerlich besser zu machen.“*

Die von AGRICOLA dargestellte „rechte“ Tabulatur hat sich – wie bekannt - gegenüber der
„ungegründeten“ nicht durchgesetzt

⁴⁵ Bezug ist die Begründung für die Darstellung in Reimform.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart



Hans GERLE

(um 1498 in Nürnberg – ? 1570 ebenda)

•**1532** „*Musica teutsch, auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen, auch Lautten*“.

Dieser Band enthält Anleitungen zum Spiel der Laute, der Viola da Gamba und für das Rebec sowie Anleitungen zum Lesen der Tabulatur. Abgedruckt sind vornehmlich Stücke von Deutschen Komponisten wie Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer und Johann Walter

•**1533** „*Tabulatur auff die Lautten*“ (enthält Stücke der Komponisten Hayne van Ghizeghem, Heinrich Isaac, Jacob Obrecht, Josquin des Prez sowie von Jean Mouton, Claudin de Sermisy, Adrian Willaert und Ludwig Senfl)

•**1552** „*Eyn newes sehr Künstlichs Lautenbuch*“ (enthält Stücke von Domenico Bianchini, Pietro Paolo Borrono, Giovanni Maria da Crema, Simon Gintzler, Antonio Rotta, Francesco Canova da Milano und Alberto da Ripa)

Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Hans GERLE

Zu Hans GERLE (um 1498 in Nürnberg – ? 1570 ebenda), vermutlich Sohn des bekanntesten Lautenmachers aus Nürnberg, Conrad Gerle (um 1445 bis 1521) ⁴⁶ möchte ich an dieser Stelle lediglich auf einige Aspekte, insbesondere auf die Begründung aufmerksam machen, warum er die *Musica teutsch* ... (1532), gerichtet an den anfangenden „*liebhaber*“ (männlich!), der „*für sich selbs one sondere Leermeister* (männlich!) *auff Lautten / klein und grossen Geygen schlagen geygen und aufsetzen lernen mueg*“, verfasst hat:

„*Dan ich merck wol / das vill entweder aus mangel des gelts / oder sonst umb ander verhindernus willen beruerter kunst geraten müssen.*“

GERLE hat demnach auch diejenigen vor Augen, denen der Unterricht zu teuer ist!

⁴⁶ Siehe ARNONE, Mirko : Gerle. Conrad und Hans. In MGG, 2. Auflage, Bd. 7, Kassel et al. 2002, Sp. 787 ff.

Ohne hier nun einen Maßstab zu haben, ob Unterricht für die zur Rede stehenden Instrumente faktisch oder relativ gesehen teuer war (gab es teure Einzelstunden? Musste der „*Leermeister auff Lautten*“ dauerhaft beschäftigt werden?): er muss so teuer gewesen sein, dass die Anschaffung eines Lernbuches attraktiv war und einem Hans GERLE die Kosten für den Unterricht als Hindernis für das Erlernen des Instruments erschienen.

GERLE geht mit diesem Ansatz über das hinaus, was ihn mit den anderen hier genannten Verfassern von Instruktionen verbindet: es ist nicht nur Sprache, die kein Hinderungsgrund im Zugang zu Kultur (Musik) sein soll, sondern aus seiner Sicht auch die materielle Situation der Lerninteressierten.

Das Buch ist in fünf Abschnitte unterteilt. Drei widmen sich im Wesentlichen den „*Geygen*“ (groß, klein, mit und ohne Bünde), wobei auch von ihnen unabhängige musikalische Grundlagen vermittelt werden. Der vierte widmet sich dem Erlernen der Laute, der fünfte der Intabulierung zwei- und dreistimmiger Stücke aus Noten auf die Laute (Tabulatur).

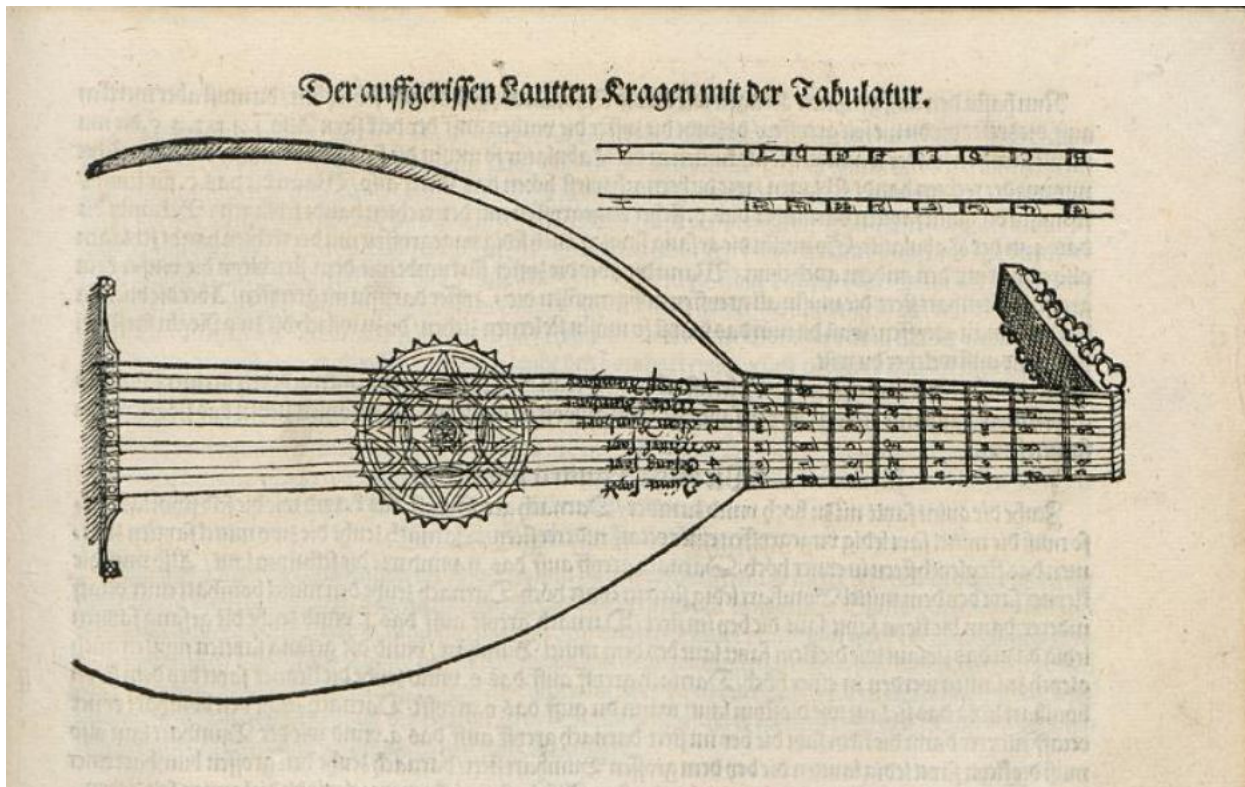
GERLE beginnt das Kapitel zum Unterricht auf der Laute inhaltlich nicht mit einer äußeren Beschreibung des Instruments, sondern mit der Benennung der Saiten einer mit acht Bünden versehenen Laute.⁴⁷ Bei der verwendeten Terminologie greift er offenkundig auf die Erläuterungen in den vorangegangenen drei Kapiteln zurück, ohne allerdings darauf zu verweisen.

Den im Vergleich zu den langen Ausführungen bei VIRDUNG knappen Hinweisen auf die Tabulatur (Kennzeichnung auf den Saiten) folgen Hinweise zum Stimmen des Instruments (relative Tonhöhe; entweder ausgehend von der Quint-Saite (1. Chor) = „*nit zu hoch und zu nieder*“ oder der „*gesang seiten*“ (2. Chor) = „*das du sy nit gar zu hoch zihest*“; Abgreifen in den Bünden zur Bestimmung der Tonhöhe der anderen Chöre – kein Wort aber zum Drehen der Wirbel); ausführliche Anweisungen für den Fingersatz der linken Hand, Hinweise zu den Notenwerten und deren Systematik und praktische Umsetzung. Bei den Erläuterung der Anschlagstechnik der rechten Hand („*Und merck eben wann zwen Buchstaben oder ziffer ober einander steen / die mustu greuffen mit der lincken handt / unn mit der rechten handt mustu schlagen / mit dem daumen und zeyg finger / Und wann du mitt dreyen stymen wilt lernen / so mustu den mittelfinger brauchen zu der dritten stym / steet aber nur ein Buchstab oder ziffer / so mustu es nur mit einem finger schlagen ...*“) fehlt die Konkretisierung, was unter „*schlagen*“ praktisch zu verstehen und wie das „*greuffen*“ umzusetzen ist (an welcher Stelle soll mit welcher Intensität gegriffen werden?).

⁴⁷ In der Zeit von VIRDUNG (1511) zu GERLE (1532) hat sich also die Laute verändert: von sieben hin zu acht Chören auf dem Griffbrett.

Schließlich werden praktische Hinweise erteilt, wie gerissene Saiten zu ersetzen und neue Bünde angelegt werden. Auch hier fehlt eine Beschreibung oder Abbildung dazu, wie das Instrument zu halten ist.

Einen (sehr) eigenen Weg beschreitet GERLE bei der Darstellung des Lautenkragens:



Die Laute wird mit dem Hals und Wirbelkasten nach rechts hin ausgerichtet dargestellt, als ob dem Betrachter ein Rechtshänder die Laute spielend gegenüber sitzen würde. Die Beschriftung allerdings steht für den Betrachter auf dem Kopf, könnte aber vom Spieler der Laute gelesen werden. Der Leser wird also das Buch drehen müssen, um das im Text Dargestellte anhand der Abbildung nachvollziehen zu können.

Im fünften und letzten Kapitel seines Buches erläutert GERLE unter Bezugnahme auf die vorangegangenen Teile, „*wie du aus dem gesang in die Tabulatur der Lautten setzen solt*“.

GERLE, der wie JUDENKÜNIG seine Leserschaft mit „du“ anspricht, hat sein Buch mit dem ausdrücklichen Hinweis versehen, es sei für das Selbststudium ohne einen (teuren) Lehrer gedacht. In seine Instruktion werde wesentlich mehr Aspekte erläutert als bei VIRDUNG und JUDENKÜNIG.

Aber auch hier dürfte es überaus schwierig sein, lediglich auf Grundlage der Lektüre dieses Buches das Lautenspiel zu erlernen: wie halte ich das Instrument? Wie funktioniert das

„*Anschlagen*“ mit den Fingern der rechten Hand? Und, eine der Frage, die auch an die anderen Autoren zu richten ist: wie ist es um das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten bestellt, wie um die relative Tonhöhe beim Zusammenspiel?

Das 1552 erschienene *Eyn newes sehr Künstlichs Lautenbuch* enthält zwar Ergänzungen zur Instruktion in *Musica teutsch ...* (Punktsystem für den Gebrauch der Finger der linken Hand beim Greifen, das Zeichen für Liegenlassen des Zeigefingers - auch als Quergriff - auf dem Griffbrett bei Einführung des vierstimmigen Spiels und eine Änderung bei den Tabulatur-Bezeichnungen für den 6ten Chor), greift aber auch die basale Frage nach der Haltung des Instruments nicht auf.

Schon in den vollständigen Buchtiteln der *Musica Teusch ...* (1532) sowie zur *Musica und Tabulatur ...* (1546, erweiterte Neuauflage von *Musica Teusch ...*) heißt es programmatisch:

Musica Teusch ... :

„... *Darynen ein liebhaber un(n) anfenger berürter Instrument so dar zu lust und neygunng tregt / on ein sonderliche Meyster mensürlich durch tegliche ubung leichtlich begreifen und lernen mag ...*“

Musica und Tabulatur ... :

„... *darin ein ytlicher liebhaber und anfenger berürtet Instrument so darzu naigung dregt an ein sunderlichen Meyter mensurlich durch Tegliche ubung leychtlich kumen kann ...*“

Was schon bei den bereits genannten Verfassern von Instruktionen angemerkt, gilt auch für die Werke von GERLE: sie sind sehr stark auf kognitive Lernziele ausgerichtet und sollen für den Eigenunterricht geeignet sein. Was nun auf der praktischen Ebene wie geübt werden soll, bleibt offen. Auf jeden Fall lautet die Empfehlung, täglich zu üben!

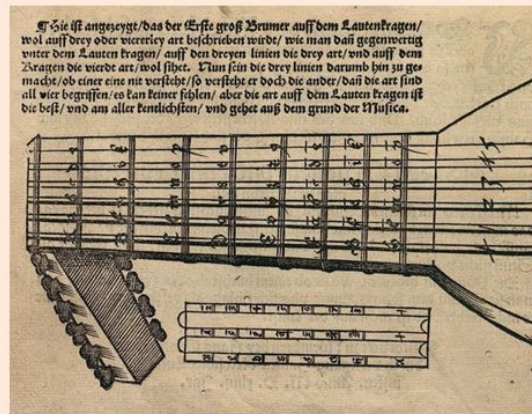
Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart



„Der erst fuer die anfahenden Schuler /
die aus rechter kunst vnd grundt nach
der Tabulatur / sich one einichen
Meyster darin zuüben haben / durch
ein leicht Exempel dieser punctlein · · ·
· · · · · wohin man mit einem yedn finger
recht greiffen sol. Weyter ist angezeigt /
wie man die Tabulatur auch die Mensur
/ unn die gantz Application recht
grundtlich lernen unn versteen sol“

Hans NEUSIDLER
(ca. 1508 in Bratislava – 1563 in Nürnberg)

„*Ein Newgeordent Künstlich
Lautenbuch ...*“



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Hans Newsidler

Hans NEWSIDLER (ca. 1508 in Bratislava – 1563 in Nürnberg)⁴⁸ publizierte 1536 sein zweiteiliges, Werk unter dem Titel *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch ...* auf Bitten, wie er es im Vorwort festhält, von „*Freunden und Schulern*“ zum Eigenunterricht. Der Titel für den ersten Teil ist bereits Vorstrukturierung des Konzeptes der Instruktion für das Lautenspiel im Eigenstudium:

„*Der erst fuer die anfahenden Schuler / die aus rechter kunst vnd grundt nach der Tabulatur / sich one einichen Meyster darin zuüben haben / durch ein leicht Exempel dieser punctlein · · ·*
· · · · · *wohin man mit einem yedn finger recht greiffen sol. Weyter ist angezeigt / wie man die Tabulatur auch die Mensur / unn die gantz Application recht grundtlich lernen unn versteen sol.*“⁴⁹

Der Titel stellt auch klar, dass die Lautenwelt bei NEWSIDLER männlich ist: „*die anfahenden Schuler*“ und: „*ohne einen Meyster*“.

⁴⁸ Siehe ARNONE, M.: Neusidler. Hans sowie die Söhne Melchior und Konrad. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 12, Kassel et al. 2004, Sp. 1028 ff.

⁴⁹ NEWSIDLER, H.: *Ein Newgeordent ...*, a.a.O.

Hervorzuheben ist, dass das Buch von NEWSIDLER mit Privileg und Schutz durch König Ferdinand, der im Namen seines Bruders, des Kaisers auftritt, gedruckt und in den Vertrieb gebracht worden ist.⁵⁰

„Als uns yetzo unnsere und des Reichs getrewe Hans Newsidler untertheniglich bericht / wie er eetliche stückh zu der Lauten un(n) der gleichen Seytenspil gehörig / welche bißher nit an den tag kommen wern / von erfarnen un(n) verstendigten der Musica uberkommen und zusammen gebracht hette / der mainung die selben stück / der Jugent unnd allen Liebhabern deselben kunst / zu gutem in einen Druckh zu bringen / unnd fürter aufgeen zu lassen. Nach dem jme aber solche stück als bald von andern zu jerem selbsnutz und vorteyl nachgedruckt werdem möchten / Welches jme dan nit zu kleinem verlust und schaden raichen und komen würde / hat er uns demütiglich gebeten / jme in solchem der notturfft nach mit unser gnedigsten hilff und fürsehung zuerscheinen.“

Druck, Vertrieb und Verkauf wurden auf 5 Jahre geschützt. Zuwiderhandeln wurde mit „*zehen marck löttigen goldes*“⁵¹ geahndet, je zur Hälfte zu zahlen an die Reichskammer und NEWSIDLER. Über die konfiszierten „Raubdruck“ konnte NEWSIDLER verfügen. Das Fertigen von „Raubdrucken“ und deren Verkauf muss verbreitet und ein ernsthaftes wirtschaftliches Problem gewesen sein, dem obrigkeitlich zu begegnen war. Die Problematik ist auf den heutigen Tag bekannt – und dabei nicht überschaubarer geworden.

Zielgruppe des Werkes von NEWSIDLER ist laut seinem Vorwort die „*plüende jugend / so zu Lautenschlagen lust haben ...*“, also eine Grundmotivation schon mitbringt. NEWSIDLER gibt auch an, was er als Voraussetzungen für die Konzeption seiner Instruktion gewählt hat:

„das ein yeder gerings verstands / der nur lesen / und sein fleiß auff die verzaicheten pünctlein geben kann / von jm selber / unnd on ein Meister solche kunst der Lauten lernen mag“.

Die Formulierung dürfte als Werbestrategie angelegt worden sein: Du musst nicht besonders intelligent sein, um das Lautenspielen ohne Lehrer zu erlernen, Fleiß reicht aus, wenn Du mit meinem Buch arbeitest. Ohne es vermutlich zu beabsichtigen, wird Lesen von NEWSIDLER als

⁵⁰ Siehe etwa KOPPITZ, Hans-Joachim: Zur Form der Anträge auf Bewilligung kaiserlicher Druckprivilegien durch den Reichshofrat und zu den Gründen ihrer Ablehnung. In: DÖLEMEYER, Barbara/MOHNHAUP, Heinz (hrsg.): Das Privileg im europäischen Vergleich, Frankfurt am Main 1997, S. 347. Zum musikalischen Urheberrecht verweist KOPPITZ auf POHLMANN, Hansjörg: Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400 – 1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechts der Komponisten, Kassel 1962. Dieses Buch habe ich nicht eingesehen.

⁵¹ „Lötig“: hoher Feingehalt. Es handelt sich also um eine erhebliche Summe.

eine Fähigkeit charakterisiert, die keiner besonderen geistigen Fähigkeiten bedarf – und das zu einem historischen Zeitpunkt, wo Lesen, Schreiben und Rechnen im Wesentlichen noch Bildungsinhalte privilegierter Bevölkerungsgruppen waren.

Die Instruktion beginnt mit einer Erläuterung der Positionen der einzelnen Buchstaben auf dem Lautenkragen. Die das Geschriebene nachvollziehbar machende Darstellung einer Laute findet sich allerdings erst am Ende des Druckes. Auf sie wird unterhalb des Abschnitts in der Instruktion verwiesen (mit Eintrag der Buchstaben in die Chöre über 8 Bünde hinweg, also auch hier gegenüber VIRDUNG die Erweiterung um einen Bund, sowie Darstellung der drei unterschiedlichen Ausweisungen für den „*groß Brumer*“). Eine äußere Beschreibung mit Erläuterung von Namen und Funktionen der einzelnen Teile der Laute fehlt. Im zweiten Abschnitt wird erklärt, wie die Tabulatur zu lesen und prinzipiell umzusetzen ist. Hierbei fehlen Ausführungshinweise: wie funktioniert „*greiffen*“, wie „*zwicken*“?

Im abgebildeten Beispiel sind Zeichen für Notenwerte enthalten, die erst in einem der folgenden Abschnitte erläutert werden. „*Wie man die Lauten sol lernen ziehen*“, ist das Thema des dritten Abschnitts. Das Stimmen beginnt mit der „*quintsaiten*“ (höchster Chor) in relativer Tonhöhe:

„Wer die lauten ziehen wil lernen / der zihe zum ersten die quintsaiten / nit zu hoch / auch nicht zu nider / ein zymliche hoech / was die saiten erleiden mag / Und wann sie nun gezogen ist / so greyff in das k. ..“

Die Bezugsgröße für die Einstimmung der Laute ist demnach die Belastbarkeit der „*Quintsaite*“. Die Auswahl der anderen Saiten muss sich also hierauf beziehen.

Und wieder gibt es die Anweisung „*greyff*“. Was heißt das praktisch? Es fehlt ebenfalls schlichtweg der einfache Hinweis, dass der jeweilige Chor an einer durch den Buchstaben gekennzeichneten Stelle vor (!) dem nächsten Richtung Stern/Rose/Rosette gelegenen Bund niedergedrückt und dort gehalten werden muss. Dessen ungeachtet: dann vom „*k*“ ausgehend, wird die Stimmung der anderen Chöre vorgenommen. Angegeben werden dazu die zu stimmenden Buchstaben (Greifpunkte) auf den anderen Chören. Abschließend werden zwei Schemata zur Probe der richtigen Stimmung abgebildet. Dass die Wirbel beim Stimmen zu drehen sind, bleibt unerwähnt.

„Wie man applicirn und recht greyffen sol“, ist im vierten Abschnitt zu erfahren. Diese Anweisungen umfassen die Markierung der Finger der linken Hand mit „stüpflein“ (Punkten) sowie die Einführung des Zeichens „+“ mit der Bedeutung, den nach diesem Zeichen notierten Ton zu halten, „so lang bis die andern folgenden buchstaben der leüfflein oder hecklein wie sie dan volgent geschlagen werden“. Zur Illustration ist ein Lied abgedruckt, das zu verstehen (von Spielen kann noch nicht die Rede sein) die Kenntnis der Notenwerte voraussetzt. Diese werden aber erst im folgenden Abschnitt erklärt. Im sechsten Abschnitt „Von dem einichen püncklein oder den buchstaben“ erfolgt die Einführung in den Wechselschlag Daumen (unter) – Zeigefinger (über). Auch hier sind Tabulaturbeispiele eingefügt, nicht aber eine Abbildung, die den Wechselschlag verdeutlicht.

Die Ausführung als Umsetzung der Tabulatur mit all den vermittelten Zeichen (das Greifen linke Hand mit dem Liegenlassen markierter Buchstaben; Wechselschlag „Daumen unter – Zeigefinger über“, Notenwerte umsetzen) nennt NEUSIDLER „das erste Fundament der Lautten“. Als Übungen sind drei Beispiele (als „Regeln“ deklariert) abgedruckt, bei denen zuerst nur die zum Greifen zu verwendenden Finger zu den Buchstaben der Tabulatur notiert sind, dann in einer erneuten Abbildung nur die Hinweise für den Wechselschlag. Eine Zusammenführung beider Abbildungen erfolgt nicht: hier hätte es auch Probleme gegeben, da der einfache Punkt zugleich als Anschlagzeichen für den Zeigefinger der rechten Hand und Greifzeichen für den Zeigefinger der linken Hand steht. Abgeschlossen wird dieser Übungsteil mit einem weiteren Beispiel, „das vil kunstreycher / ist / aber ein wenig schwerer dann das erst“.

Hieran schließt sich die Sammlung mit Namen versehener Stücke an: „Hie volgen ettliche Lieder auff's aller schlechtest [schlicht, einfach] / wie es in Noten oder Gesang steht / für die anfahenden Schuler“, also Intabulierungen für Anfängerinnen und Anfänger. Teil 1 enthält gemäß Vorwort, didaktisch überlegt, nur zwei- und dreistimmige Stücke. Tatsächlich gibt es auch Stücke mit vier bis sechs durchgestrichenen Chören. Der zweite Teil dann (ohne eine Wiederholung der Instruktion) wird angekündigt, Stücke „auff mancherley art / mit leufflein und Coloraturen gezyret ...“ zu enthalten. Dies kann dann nur verstehen, wer zumindest eine musikalische Grundbildung hat: die „leufflein“ lassen sich noch aus der Instruktion erschließen, nicht aber die „Coloraturen“.

NEWSIDLER hat seine Instruktion entweder reflektiert didaktisch konzipiert oder den aus seiner Erfahrung als Lautenlehrer bzw. mit Lautenunterricht erfolgreichen Aufbau von Lautenunterricht lediglich niedergelegt. Ich habe den Eindruck, dass NEWSIDLER von Grund auf didaktisch konzipiert hat.

Dies:

- beginnt bei der Ausweisung der Anlage seines Werkes in zwei Teile (1. Teil: Laute spielen lernen, Übungsbeispiele: zuerst zweistimmig, dann dreistimmig; anfangs mit Ausweisung des Fingersatzes (linke und rechte Hand) – der „*Stüpflein*“/“*Punctlein*“ -, dann ohne diese = „*Da merck nun ein yeder schüler auff die Application / wie jm vor die bezeichneten stucklein gelernt und angezeigt haben / Muß er die selben griff mercken und sein im kopff behalten / das er in den folgenden stuckhen mit den einigen punctlein und creutzlein sich auch der selbigen griff geprauch / das merck ein jeder schüler wol und eben*“); 2. Teil: „*Meisterliche und künstliche Stückh auff mancherley art*“ – für Schüler und auch alle anderen Liebhaber der Laute)
- und geht über explizite Ausweisung des Steigerns des Schwierigkeitsgrades bei Übungsbeispielen („*nun volgt ein anders fundament / das kunstreycher / ist / aber ein wenig schwerer dann das erst*“; „*hier volgen ettliche Lieder auffs aller schlechtest / wie es in Noten oder Gesang steht / für die anfahnden Schuler*“),
- der Begründung („*Hier folgen noch mer ettlicher guter alter lieder / die noch von menniglich am meysten / vor den newen liedern gelobt und gerümpft werden / Die hab ich darumb gesetzt / das sie vorhin in vil landen weyt und preit erkannt / und vil dester leichter zu lernen sind weder die unerkantten / hab sie auch mit leufflein ein wenig scherpffer gemacht / dann die vorigen / dem schüler zu gut / das einer die finger dester ehe abricht und inn geprauch bringt*“)
- bis hin zum Einsatz von Illustrationen (Abbildung einer Hand mit Markierung auf den Fingern für die „*Stüpflein*“/“*Punctlein*“; Abbildung der „*auffgerissen Lauten*“, die allerdings – vermutlich aus drucktechnischen Gründen – am Ende des Buches zu finden ist, nicht an der Stelle, wo sich die Beschreibung zu den Positionssymbolen auf dem Lautenkragen (ohne weitere Begründung oder Ableitung. Sie sind schlicht auswendig zu lernen: „*der muß den beschriben lautenkragen gar wol und oft ansehen ...*“. Bei der „*auffgerissen Laute*“ handelt es sich um die Darstellung des Lautenkragens nach links gerichtet = spielbereit vor einem Rechtshänder liegend).

Durchgängig werden auch bei NEWSIDLER Beschreibungen für erforderliche Aktionen zum „tractieren“ des Instruments verwendet, deren Umsetzung sich nicht aus dem Geschriebenen erschließt: Greifen? Zwicken? Doch NEWSIDLER bemüht sich, Aktivitäten beim Lautenspiel so genau wie möglich zu beschreiben.

Beispiel:

„Das ist ein einiger langer lauff / der ist darumb gemacht und gestelt / das ein yeder anfehender schüler / die zwey finger in der rechten hand / den daume(n) und fordern finger lerne umbeinander schlagen / der daume(n) hebt an un(n) schlecht abwertz / und der forderfinger schlecht ubersich ...“

In Folgepublikationen von NEUSIDLER sind zum Teil die kompletten Instruktionen mit dem „Fundament“ abgedruckt (*Das Ander Buch. Ein New künstlich Lautten Buch / für die anfehenden Schuler*⁵² *die aus rechtem grund und kunst...*, 1544 und *Das Ander Buch. Ein new künstlich Lauten Buch / erst yetzo von newem gemacht / für junge und alte Schüler*⁵³ *die auß rechtem grund und kunst ...*, 1549), in einer das „Fundament“ sowie Auszüge aus der Instruktion (*Ein newes Lautenbüchlein / mit vil schönen Liedern ...*, 1540; *Das Erst Buch. Ein Newes Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern / für die jungen Schüler ...*, 1544⁵⁴), in einer sogar befindet sich lediglich die Abbildung des Lautenkragens (*Das Dritt Buch. Ein New künstlich Lauten Buch / darin vil trefflicher grosser Maisterlichen kunst stüeck ...*, 1544).⁵⁵

Dies zum Einstieg in die Instruktion aus *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch ...*, ein didaktisch angelegtes Werk. Ob es dem eigenformulierten Anspruch gerecht wird, hieraus ohne einen Lehrer das Lautenspiel erlernen zu können, darf bezweifelt werden.

⁵² Hervorhebung durch Verfasser.

⁵³ Hervorhebung durch Verfasser.

⁵⁴ Hervorhebung durch Verfasser.

⁵⁵ „Das Erst Buch ...“ (1544) sowie „Das Ander Buch ...“ sind als Faksimile bei TREE-Edition 2014 erschienen.

Ein Zwischenstand

Wie weit der Anspruch der genannten Unterrichtswerke von VIRDUNG, GERLE, JUDENKÜNIG, AGRICOLA und NEWSIDLER getragen hat, Grundlage für das Eigenstudium der Renaissance-Laute ohne Inanspruchnahme einer Lehrerin oder eines Lehrers zu sein, ist schwer einzuschätzen. Die Werke lagen in gedruckter Form vor, waren also für ein größeres Publikum gedacht, was allerdings relativ gesehen werden muss: Lesen und Schreiben waren Fähigkeiten, die in der Regel beim Klerus, den Höfen und ihrem Umfeld sowie in den Städten anzutreffen waren. Der Erwerb eines Druckwerkes (mit vermutlich überschaubarer Auflage) setzte einen materiellen Wohlstand voraus. Um sich überhaupt mit dem Lautenspiel zu befassen, musste es frei, nicht der Existenzsicherung dienende Zeit geben. In der Summe betrachtet dürfte es sich bei der Zielgruppe der gedruckten Lauteninstruktionen für den Eigenunterricht um das erstarkende städtische Bürgertum handeln; hier: die jüngeren Menschen, deren eigener Wohlstand oder der der Eltern nicht für die Finanzierung eines Lehrers reichte bzw. wo für die Verwendung der Mittel andere Prioritäten gesetzt wurden.

Wer weder musikalische Grundkenntnisse noch Kenntnisse über die Handhabung des Instruments besessen hat (insbesondere zur Frage der Haltung), wird Mühe gehabt haben, den Beschreibungen in den Instruktionen zu folgen, sie umzusetzen und das Instrument in der Weise zum Klingen zu bringen, wie es vielleicht anderweitig gehört worden sein mag. Oder konnten die Autoren bei ihrer Zielgruppe zumindest musikalisches Grundwissen sowie Anschauung des Instruments voraussetzen?

Im Vordergrund stehen bei fast allen genannten Publikationen kognitive Lernziele: Wie bekomme ich Musik schriftlich fixiert für das Instrument Laute, wie habe ich das von anderen Fixierte zu lesen, auf abstrakter Ebene umzusetzen? Breiten Raum nimmt dabei der Versuch ein, das System der Tabulatur zu erläutern – lerne es einfach auswendig, wäre sicherlich der einfachere und kürzere Weg gewesen. Diesen wählte NEWSIDLER.

Auf einen weiteren Aspekt sei hier hingewiesen: die Abbildungen von Lauten und Lautenkragen in den Instruktionen. Die Verwendung von Abbildungen dient hier in der Regel zur Unterstützung der Erläuterung – kann aber auch Ausgangspunkt für eine Erläuterung sein. Die Autoren unterstellen jeweils (oder auch die Drucker in der Umsetzung der Vorgaben), dass die Leserschaft die Abbildung richtig zu interpretieren weiß. Das gilt für die Reduktion der Drei- auf eine Zweidimensionalität ebenso wie für rechts/links und unten/oben als Perspektive der Betrachtung: gibt die Abbildung wieder, wie ich das Instrument selber halte? Und: ist es dann in Blickrichtung oder gegen Blickrichtung dargestellt?

Oder wird auf das Instrument aus der Perspektive der einen Spieler beobachtenden Person geschaut?⁵⁶ Bei der Gelegenheit: alle vorgenannten Instruktionen sind für Rechtshänder angelegt.

Bei allen genannten Instruktionen gilt die männliche Perspektive, in der Regel geprägt zudem durch ein zünftig geprägtes Verständnis der Beziehung von Lernendem zum Unterrichtenden: der Unterrichtende ist der „Meister“, womit gewiss auf das zünftig organisierte Handwerk in den Städten angespielt wird. Damit erfolgt zugleich auch eine soziale Verortung, wobei sich die Bedeutung des Begriffes natürlich über die Zeit auch geändert hat: der „Meister“ führt einen Handwerksbetrieb!

Was immer auch die Meisterschaft eines „Meisters der Laute“ ausmacht und wie immer er sie als Lautenist und Autor auch nachgewiesen haben mag – insbesondere auch im Hinblick auf pädagogische Fähigkeiten, denn um die geht es hier, nicht um die Meisterschaft in der praktischen Präsentation des Lautenspiels.

VIRDUNG, GERLE, JUDENKÜNIG, AGRICOLA und NEUSIDLER sind bürgerlichen Standes. Das dürfte mit ihren gedruckten Instruktionen auch vornehmlich ihre Zielgruppe gewesen sein: das über schon ein hohes Maß an Bildung und materielle Absicherung verfügende Bürgertum der Städte, das aufgrund seiner materiellen Situation auch über Zeit verfügte, sich dem nicht auf den Broterwerb ausgerichteten Lautenspiel zu widmen – als Hobby im heutigen Sinne, als Aktion/Beschäftigung in der durch die materielle relative Unabhängigkeit gewonnenen frei zur Verfügung stehenden Tageszeit. Ein aus meiner Sicht treffendes Beispiel sind dafür die FUGGER in Augsburg. So befinden sich etwa im Nachlass-Musikalieninventar des Raymond FUGGER (gestorben 1566) mehrere Lauteninstrumente.⁵⁷ Melchior NEUSIDLER (1531–1594), Sohn von Hans, stand übrigens bei den FUGGERN in hoher Gunst.

Bedingt durch die Natur des Mediums (gedrucktes Buch, aber auch handschriftliche Aufzeichnungen, Abbildungen) gibt es aus ihm heraus, und dies gilt bis hin zur Erfindung der akustischen Aufzeichnungsmöglichkeiten, die dann bis heute auch reichlich zum Einsatz kommen, keine Möglichkeit der akustischen Wahrnehmung des Gemeinten als Vorbild oder Korrektur.⁵⁸

⁵⁶ Abstraktionsvermögen. Ich stelle zum Beispiel bei Ausflügen und Reisen (nah und fern) immer wieder fest, dass das Lesen von geografisch angelegten Karten (seien es nun Wander-, Straßen- oder sonstige Karten zur Orientierung) eine Fähigkeit ist, die auch im Kulturraum Europa nicht generell unterstellt werden kann.

⁵⁷ Siehe TREMMEL, Erich: Musikinstrumente im Hause Fugger. In: EIKELMANN, Renate (Hrsg.): »lautenschlagen lernen und lieben«. Die Fugger und die Musik (Ausstellungskatalog), Augsburg 1993, S. 61–70. Die Liste ist als Anhang II auch zu entnehmen: SMITH, Douglas Alton: A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance, The Lute Society of America 2002, S. 319 ff.

⁵⁸ Bei anderer Gelegenheit dann Ausführungen zu weiteren Lauten-Instruktionen der Renaissance, vor allem aus dem nicht-deutschsprachigen Raum. Siehe dazu die Übersicht bei POHLMANN, E.: a.a.O., S. 168 ff.

Mir zumindest sind für den Zeitraum des Erscheinens der vorstehend dargestellten Lauten-Instruktionen keine Quellen bekannt, in denen die Perspektive der Lernenden dokumentiert ist. Über das Lautespielen selber gibt es hingegen Zeugnisse. Einige von ihnen, im Kontext: „Luther und die Laute“, sind von Reinhold KRAUSE aufgearbeitet worden. Diese Publikationen möchte ich zur Lektüre empfehlen.⁵⁹

⁵⁹ KRAUSE, Reinhold/LÜDTKE, Joachim: Martin Luther und die Laute. In: Lauten-Info 2013/1 der DLG e.V., S. 8 ff.; KRAUSE, R.: Zur Laute bei Luther – Gedankenspiele. In: Schriftenreihe Laute und Musik. Online-Publikation (www.laute-und-musik.de) 2013.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Ausgewählte gedruckte und handschriftliche Lauteninstruktionen aus dem Barock



Historische Unterrichtswerke für das Spiel der Barocklaute

Auch zu den historischen Unterrichtswerken für das Spiel der Barocklaute gilt übergreifend die Frage, ob sie dem zumeist eigen formulierten Anspruch, einen Lehrer bzw. den Unterricht in direkter Interaktion überflüssig zu machen, gerecht werden.

Für die Zeit von ca. 1600 bis ca. 1750 gilt – verkürzt –, dass die Laute in Europa an den Höfen und deren (adligem) sozialem Umfeld, aber auch in Teilen des ökonomisch starken und/oder Bildungsbürgertum als Soloinstrument hohes Ansehen genoss.⁶⁰

⁶⁰ Es gibt insbesondere hinsichtlich der Verbreitung des Lautenspiels im Bürgertum zwischen den Staaten in Europa und auch regional offenkundig Unterschiede, denen bislang unter sozialwissenschaftlicher Perspektive noch nicht nachgegangen worden ist.

Am Wiener Hofe etwa war der Unterricht auf der Laute sogar traditionell Bestandteil des Fächerkanons der Edelknabenausbildung,⁶¹ in England etwa gehörte das Lautenspiel zu den Fähigkeiten der „learned lady“,⁶² in der Bürgerlichen Gesellschaft der Niederlande zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte die Laute (aber auch die Zister) eine auffällige Präsenz, gespielt von Männern und Frauen, so legen zahlreiche Gemälde aus der zur Rede stehenden Zeit nahe.⁶³

Die Laute war aber nicht nur ein Instrument, um nicht für die materielle Sicherung erforderliche Zeit musizierend zu verbringen (zum „Zeitvertreib“), sondern auch ein Instrument, um sich damit als Musiker in fester Anstellung, als „Bedienter zur Musik“⁶⁴ oder - bzw. in Ergänzung - sonstiger Tätigkeiten mit Unterrichten eine materielle Basis zu verschaffen.⁶⁵

Die Vielfalt der Instruktionen aus dem Barock ist bemerkenswert und spiegelt sich auch im Gegenstand der Instruktionen wieder. Da gibt es gedruckte und handgeschriebene **Kompendien** umfassenden Charakters.

Mary BURWELL's Lute tutor: ein Kompendium

Als handschriftliches Kompendium nenne ich - Produkt vermutlich eines Diktats durch den Lehrer: *Mary BURWELL's Lute tutor*. Wahrscheinlich zwischen 1668 und 1671 schrieb Mary BURWELL, Tochter von Elizabeth, geb. Derehaugh, und Sir Jeffrey Burwell of Rougham, im Alter zwischen 14 und 17 Jahren ein um 1650 entstandenes Unterrichtswerk (oder gesammelte Notizen) ihres Lautenlehrers⁶⁶ ab.

⁶¹ Siehe TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werke, TREE-Edition 2011.

⁶² Siehe dazu mit einer Vielzahl an Biografien (zum Teil auch der hier erwähnten Frauen aus England) REYNOLDS, Myra: *The learned lady in England, 1650 – 1760*, Boston/New York 1920.

⁶³ Siehe TREDER, M.: Frauen und die Laute. In: Schriftenreihe Laute und Musik, herausgegeben von Michael Treder, Albert Reyerma und Werner Faust. Verfügbar über: www.laute-und-musik.de, 2013, S. 57 ff.

⁶⁴ Siehe TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten und böhmische Lautenkunst. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge IV: Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz. Lauten-Info 1/2012 der DLG e.V. Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 8 ff.

⁶⁵ Hier sehe ich eine Vielzahl an möglichen Fragestellungen zur sozialen Funktion des Lautenspiels bzw. musikalischer Fähigkeiten und Fertigkeiten.

⁶⁶ Vermutlich John Rogers (verstorben 1676), bekannt als Musiker der „French lute“.

Das auch als *Mary Burwell' s lute tutor* bekannte Manuskript ⁶⁷ umfasst, in 16 Kapitel unterteilt, das inhaltliche Spektrum von Aussagen zur Geschichte des Instruments über ganz praktische Hinweise zur Behandlung (sauber halten, immer genügend Saiten auf Lager haben), Empfehlungen zur Beachtung bei Kauf eines Instruments, zum Stimmen (11- bzw. 12-chöriges Instrument, offene d-moll-Stimmung sowie Angabe einer Reihe davon abweichender Stimmungen, Grundlage: relative, dem jeweiligen Instrument angepasste Tonhöhe) sowie seiner Haltung. Hinzu kommen Aussagen zum Fingersatz (linke Hand) und der Anschlagstechniken (rechte Hand), Erklärung der Tabulatur und der Ornamentierung bis hin zu Fragen der musikalischen Interpretation. Auch einige verdeutlichende Skizzen sind enthalten. Fehler, die Mary BURWELL beim Abschreiben unterlaufen sind, wurden von einer anderen Hand (vermutlich des Lautenlehrers) korrigiert. Von dieser Hand stammen auch die enthaltenen Beispielstücke der Komponisten Du But, Pinel, Vincent, Marquis de Mortmar, Ennemonde und Jacques Gaultier. Was Mary BURWELL abzuschreiben hatte, findet in einer inhaltlich männlich dominierten Wirklichkeit statt. Benannt werden nur „*Masters of the lute*“, keine „*Mistresses*“; es ist der „*master*“, der den Unterricht vorbereitet und durchführt, der sich für die Zwecke des Unterrichtens auf dem Laufenden zu halten hat. Allerdings werden Frauen nicht gänzlich ausgeschlossen. Dabei geht es zum einen um das auch für sie geltende Reinlichkeitspostulat:

*„I have no need to express the hands must be kept white and clean. It is the mark of a gentleman and a lady, and it were better never to play of the lute than to play with nasty hands“.*⁶⁸

Zum anderen geht es um den grundsätzlichen Einsatz der Laute:

*„(8). It is a disgrace for the lute to play country dances, songs or corants of violins, as likewise to play tricks with one' s lute – to play behind the back, etc.“*⁶⁹

(9). The lute is a noble instrument, not made for debaucheries, ranting or playing in the streets to give serenadas to Signora Isabella.⁷⁰ 'Tis a grave and serious music for modest and sober persons, and for the cabinet rather than for a public place.

⁶⁷ Vgl. DART, Thurston, : *Miss Mary Burwell' s Instruction Book for the Lute*. In: *The Galpin Society Journal*, Vol. 11, Mai 1958, S. 3 ff.

⁶⁸ Zitiert nach DART, Th.: a.a.O., S. 23. Dass ein solches Postulat aufgestellt wurde, lässt sich als Hinweis auf den Bezugsfall lesen: das Spielen der Laute mit schmutzigem Fingern!

⁶⁹ Ob Jimmy Hendrix „*Mary Burwell' s lute tutor*“ gelesen hat? Dessen ungeachtet: die Ablehnung zeigt wohl, dass es eine solche Praxis gegeben hat!

⁷⁰ Eine subtile Abgrenzung: gearbeitet wird mit einer nationalen bzw. regionalen Stereotypie (unschickliche Lebensart in südlichen Gefilden = außerhalb Englands, beim - besiegten - Feind Spanien), die verbunden wird mit einer nicht ausgeführten Typologisierung von Frauen: es gibt demnach solche, die die Vornehmheit des Instruments Laute sowie den damit verbundenen Kontext ihres Einsatzes kennen, und die anderen, die – auch im übertragenen Sinne - „gewöhnlichen“ Frauen.

(10). *To play in taverns, that never happende but to a man in Paris, who was paid for this abuse by some learned of the lute, that made cinnamon beaten in breaking the lute upon his head.*⁷¹

*To make people dance with the lute it is improper; it is true that a **young lady** may dance the saraband with her lute, and that is all. It is neither proper to sing with the lute, it being a perfect consort of itself; for the voice is but a reception of the treble, and if you sing the treble or any other part (for you can sing but one) that part will drown the others.*

*This instrument requireth silence and a serious attention. It is used commonly at the going to bed of the Kings of France, and that time is the time of most rest and silence“.*⁷²

Die hier niedergelegte Auffassung steht im klaren Widerspruch zu dem, wofür andernorts die Laute (nicht zuletzt in England) eingesetzt wurde, unterstreicht aber, was auch an anderer Stelle von Mary BURWELL' s Lautenlehrer fixiert wurde: die Besonderheit des Instruments.

Bei der Lektüre des „*Lute tutors*“ drängt sich die Frage auf, wie wohl der Unterricht ausgesehen haben mag, den Mary BURWELL von ihrem Lautenlehrer erhielt. Bestand dieser Unterricht nur im Abschreiben der Unterlagen des Lautenlehrers?

Dagegen spricht die Aussage im Abgeschriebenen, der Schüler solle nicht ohne Lehrer üben – und nach Möglichkeit jeden Tag; was bei stundenweiser Entlohnung des Lehrers eine dauerhafte Einkommensquelle sichert bzw. ggf. eine dauerhafte Anstellung erforderlich macht. So könnte übrigens auch die Aussage im „*Lute tutor*“ verstanden werden, Schüler sollten bei einem angestammten Lehrer bleiben. Es gibt einen Hinweis auf die konkrete Ausgestaltung zumindest eines Teils des Unterrichts. Danach soll der „*master*“ (Lehrer) eine vom Schüler gespielte Lektion mitsingen und nicht mitspielen, um gegenseitige Irritationen auszuschließen: der „*master*“ soll durch das Mitsingen das Spiel des Schülers besser hören und mit seiner Stimme für den Schüler besser wahrnehmbar Tempo sowie Stimmung/Temperament vermitteln können.⁷³

Die als Beispiele notierten Stücke folgen keinem erkennbaren didaktischen Prinzip (etwa: einfach – schwieriger – schwer): schon das erste aufgeführte Beispiel, eine Courante von du But,⁷⁴ erfordert zur Umsetzung spieltechnisches Vermögen und Fähigkeiten zum Lesen der Tabulatur (incl. Erkennen von Notentwerten und Ornamenten), die in den vorherigen Kapiteln noch gar nicht vermittelt worden sind. Es ist daher naheliegend, dass es für den Unterricht weiteres Material gegeben hat.

⁷¹ Leider wird nicht geschrieben, ob die Strafkation Reaktion auf das Lautenspiel in einer Taverne an sich oder auf eine als schlecht empfundene Darbietung war.

⁷² Zitiert nach DART, Th.: a.a.O., S. 61 f.

⁷³ Eine überaus interessante didaktische Komponente.

⁷⁴ DART, Th.: a.a.O., S. 24.

Aufgrund der Vorgabe, ein Schüler solle nach Möglichkeit nicht ohne den Lehrer üben (siehe oben), ist nicht anzunehmen, dass Mary BURWELL während des Unterrichts Lektionen für das Üben im Sinne des Nacharbeitens ohne Lehrer zu notieren hatte.

Mary BURWELL's lute tutor enthält mehr Hinweise zu Fragen der technischen Beherrschung des Instruments als für eine Reihe von zeitlich folgenden Werken festzustellen ist. Als Grundlage für das Eigenstudium reicht dieser „*Lute tutor*“ nicht aus, nimmt dies aber auch nicht in Anspruch.

Der *Lute tutor* kann in Teilen als Nachschlagewerk angesehen werden (etwa für die Charakterisierung von Tänzen, die Interpretation der Ornamente, für Begründungen der Besonderheit des Instruments), in anderen als konkreter Berater (z.B. hinsichtlich der Auswahl einer Laute bei Kaufabsicht, der Pflege des Instruments), als Selbstvergewisserung des Autors (und Lehrers). Er ist auch Instrument der Definition von Situation (Unterricht), Beziehung (die Lehrer – Schüler – Beziehung wird ausdrücklich thematisiert: gefordert ist wechselseitiger Respekt!) und Festlegung von Aufgaben (der Lehrer hat die Lektionen vorzubereiten, zu unterrichten und zu spielen, sich „up-to-date“ zu halten; der Schüler muss lernen und üben). Welche Rolle der „*Lute tutor*“ tatsächlich im Unterricht gespielt hat, ist aus ihm selber heraus nicht zu erkennen.

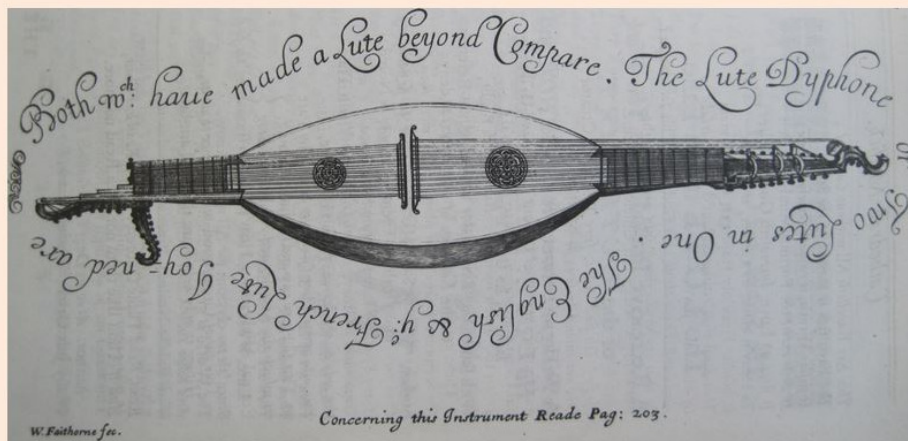
Der *Lute tutor* enthält übrigens auch eine zeitlose Empfehlung zur Präsentation:

*„One must .. sit upright in playing to show no constraint or pains, to have a smiling countenance, that the company may not think you play unwillingly, and show that you animate the lute as well as the lute does animate you. Yet you must not stir your body nor your head, nor show any extreme satisfacion in your playing. You must make no mouths, nor biet your lips, nor cast your hands in a flourishing manner that relishes a fiddler. In one word, you must not less please the eyes than the ears.“*⁷⁵

⁷⁵ DART, Th.: a.a.O., S. 23. Auch diese Empfehlungen sind zu lesen als Hinweise auf die seinerzeit gängige Praxis, die gelegentlich von der heutigen nicht all zu weit entfernt zu liegen scheint.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Thomas Mace „Musick‘ s Monument England 1676



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Thomas Mace

1676 publizierte Thomas MACE in England *Musick‘ s Monument*.⁷⁶ „The Lute made Easie“, so der Titel (und Anspruch) des zweiten Teils von *Musick‘ s Monument* ist überaus vielschichtig, wortreich auf das Detail hin angelegt und bemüht, möglichst stringent vorzugehen. Die Perspektive ist männlich: MACE kennt nur „Masters“ der Laute; „Mistress“ gibt es nur als seine Frau und als eine von ihm als besonders bedeutsam hervorgehobene Lektion „*The Authors Mistress*“ (S. 121 f.) – wohl im Sinne von: Lehrerin, Meisterin.

⁷⁶ MACE, Thomas: *Musick‘ s Monument*. London 1676, hrsg. von J. JACQUOT/A. SOURIS, Paris 1966.

In den Kapiteln I bis VII geht es um die Laute als Instrument: was macht eine gute Laute aus (mit einer Lautenphänomenologie bis hin zur Fragen des verwendeten Holzes und seiner Einfärbung); wie ist das Instrument zu reparieren („*A Lute Belly often in need to be taken off*“...), welches Werkzeug ist dafür erforderlich, Umgang mit dem Heißleim, Reinhaltung der Laute; Fragen einer adäquaten Aufbewahrung; richtige Besaitung und Bebündung mit Hinweisen zur Qualität von Saiten (hier wird allerdings schon auf in den nächsten Lektionen zur Vermittlung anstehende Kenntnisse der Tabulatur⁷⁷ gebaut).

Der Kern der Instruktionen für das Lautenspiel in dem nahezu kompletten Handbuch für die 12-chörige Laute ist didaktisch aufgebaut und durchzogen von Übungsbeispielen, die MACE selber komponiert hat. Die Instruktionen enthalten Suiten in unterschiedlichen Tonarten.

Detailliert werden – nicht ohne Kritik an anderen Lehrern – die Haltung des Instruments, die Grundhaltung für linke und rechte Hand, die Prinzipien des Anschlags (incl. Durchstreichen), Systematik der Notenwerte (mit praktischem Beispiel für einen eigenkonstruierten „*time keeper*“), Stimmung (ausgehend von einer relativen Tonhöhe), Fingersatz für linke und rechte Hand (mit Abweichungen von der Regel), einige musikalische Grundbegriffe, die Ornamente (Verzierungen, mit Übungsbeispielen für Ornamentierungen), das Barré dargestellt.

Abgedruckte Tabulaturen sind entweder einfache Übungen zur Umsetzung des im Text Erläuterten oder im begleitenden Text wird erläutert, was in einer Übung bzw. einem Stück Substantielles enthalten ist.

MACE geht es in seiner Instruktion explizit nicht nur um die Vermittlung technischer Fähigkeiten. Ihm ist besonders daran gelegen, dass seine Schülerschaft einen Zugang zur Bedeutung und (beabsichtigten) Wirkungsweise der Musik im Vortrag findet. Entschieden, welche Wirkungsweise eine Suite haben soll, wird das technische Instrumentarium entsprechend angewendet: Verzierungen, Tempo und Dynamik, Pausen.

Dass MACE ein Kompendium vorlegte mit detaillierten Anweisungen für die Reparatur des Instruments mag mit dadurch bedingt sein, dass er seine potentielle Kundschaft auch beim Landadel sowie gebildeten Personen bürgerlichen Standes außerhalb der städtischen Zentren, hier vor allem: London, sah.

⁷⁷ MACE verwendet die „französische Tabulatur“.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

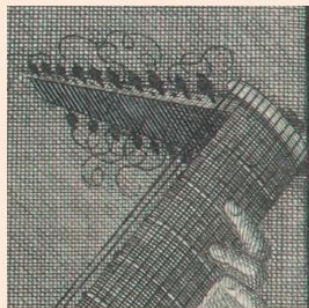


Ernst Gottlieb Baron
Candidatus Juris
J.M. Steen, Kupferstecher 1727

Ernst Gottlieb BARON

(1669 in Breslau – 1760 in Berlin)

„Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des
Instruments der Lauten ...“



Michael Treder | D-Hamburg | www.tabulatura.de

Ernst Gottlieb Baron

Ein weiteres gedrucktes Kompendium ist die *Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung es Instruments der Lauten ...* von Ernst Gottlieb BARON, veröffentlicht 1727.⁷⁸ Vor allem die Streitschrift eines jungen, sich einen Namen machen wollenden Juristen gegen die als abfällig empfundenen Äußerungen von Johann MATTHESON gegenüber der Laute in seinem „Neu=eröffneten Orchestre“ (1713).⁷⁹ Dass sich hier ein faktisch Namenloser mit der Institution MATTHESON anlegte, war der Grund, warum die Schrift nicht gleich in zeitlichem Zusammenhang mit der Veröffentlichung von MATTHESON erschien.

⁷⁸ BARON, Ernst Gottlibe: *Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung es Instruments der Lauten* , Mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben, Nürnberg 1727. Faksimile-Ausgabe bei TREE-Edition.

⁷⁹ MATTHESON, Johann: *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim et al. 1993).

BARON wendet sich mit seinen Instruktionen an Männer: an diejenigen, „*welcher mit der Zeit einen Maitre abgeben will*“ und diejenigen, „*aber vor einen Liebhaber, welcher keine Profession davon machen, sondern zu seinem eigenen Zeit=Vertreib anwenden will*“ (S. 193). Auch er befindet sich in der Tradition derjenigen, die die Kenntnis eigentlich basaler Grundlagen für die praktische Spieltätigkeit voraussetzen, die erst vermittelt werden soll: greifen, rühren, anschlagen!

Einer Erwähnung wert ist die Bedeutung, die BARON dem Üben beimisst: „*was aber die Fertigkeit anbelangt, so muß solche durch ein mässiges Exercitium acquirieret werden*“ (S. 162). Steht „*mässig*“ nun für: „Übertreibe es nicht!“ oder „Keine Angst, Du brauchst nicht so viel zu üben!“, um dem Vorurteil entgegen zu wirken, es sei schwierig, das Instrument spielen zu lernen bzw. es zu spielen?

BARON hat in seiner *Untersuchung ...* keine Stücke aufgeführt oder abgedruckt, anhand derer die im Instruktionsteil vermittelten Kenntnisse umgesetzt und in einem musikalischen Kontext erprobt werden könnten: es gibt lediglich Taktausschnitte zur Verdeutlichung.

Was die Anschauung anbelangt: Es gibt über das Buch verteilt Hinweise durch Beschreibungen oder durch Abbildungen. Zwei davon dienen der Demonstration des Tabulatursystems,⁸⁰ eines der Selbstdarstellung gleich zu Beginn des Buches. Dieses Bild zeigt BARON eine dickbäuchige Laute sitzend spielen (gegriffen wird ein C-Dur Akkord), wobei der (subjektive) Eindruck des Bildes zum Tenor der *Untersuchung ...* passt: mit einer gewissen Selbstgefälligkeit schaut BARON die Betrachtenden an: „Schaut her, ich bin´s, der angehende Jurist (candidatus juris) Ernst Gottlieb Baron! Ich empfehle mich!“⁸¹

Hinweis am Rande: Die von BARON auf dem Kupferstich von J.W. Stör gespielte Laute weist zwar 12 Saiten (als angedeutete Chöre) auf, doch beim Abzählen der Wirbel sowie Löcher im Wirbelkasten und unter Berücksichtigung des angedeuteten Reiters wird klar, dass es sich um ein 11-chöriges Instrument handelt.⁸²

⁸⁰ Deutsche Tabulatur auf einer 6-chörigen Laute in „alter Stimmung“ = G – C – F – a' – d' – g' unter Erwähnung eines ursprünglich 4-chörigen Instruments in Stimmung C – F – a – d' sowie eines 7-chörigen Instruments mit einer Ergänzung im Bass gegenüber der 6-chörigen Laute; Französische Tabulatur auf einer 11-chörigen Laute in „neuer Stimmung“ = C – D – E – F – G – A – d – f – a – d' – f' unter Erwähnung eines 13-chörigen Instruments mit der Ergänzung um 2 Bässe.

⁸¹ Der Kupferstich stammt von Johann Wilhelm Stör. Siehe zu Arbeiten von Stör KIRÁLY, Peter: Johann Kupezky und Johann Wilhelm Stör. Zwei Porträtisten von Lautenspielern im 18. Jahrhundert – und was man anhand ihrer Bilder erfahren kann. In: *Die Laute VIII ...*, Frankfurt 2009, S. 49 ff.

⁸² Der Kupferstecher J.W. Stör hat sehr exakt gearbeitet. Die zu sehenden Saiten dürften für Chöre stehen. Albert Reyerman hat das Bild von einem Original-Druck, den freundlicher Weise Anthony Bailes zur Verfügung gestellt hat, gescannt und vergrößert.

Zur historischen Darstellung der Entwicklung des Instruments gehört auch die Erläuterung der deutschen Lautentabulatur (mit Abbildung des „Lautenkragens“ und dem darauf liegenden Buchstabensystem), zu der auch „aus Curiosität“ ein drei Takte umfassendes Beispiel geliefert wird (S. 57).

Die BARONschen Instruktionen im engeren Sinne umfassen vier Kapitel. Er wendet sich mit ihnen an Männer: an diejenigen, „*welcher mit der Zeit einen Maitre abgeben will*“ und diejenigen, „*aber vor einen Liebhaber, welcher keine Profession davon machen, sondern zu seinem eigenen Zeit=Vertreib anwenden will*“ (S. 193):

- „Cap. III. Von denen Anfangs=Gründen dieses Instruments, 1) Von der Positur 2.) Haltung der Hände, 3) neuen Tabulatur, 4.) Application der Fin=ger.“

Hinsichtlich der „*Positur*“ der Laute, ihrer Haltung zum Spielen, verweist BARON nicht auf das ihn die Laute spielend zeigende Bild. Es gibt vielmehr eine Beschreibung zur Haltung der Laute, an der folgende Aussage bemerkenswert ist:

„*Denn mit dem Daumen wird die Laute vorwärts an den Tisch, mit dem rechten kleinen Finger aber, welchen man oben bey der Chantarelle oder kleinsten Saite (a) hinter den Steg, allwo es sich in eine kleine Rundung zusammen schließt, setzen muß, getrieben, welche auch ohnedem auf dem dicken rechten Bein etwas ruhet*“ (S. 145 f.).

„*Vorwärts an den Tisch*“: heißt dies nun, die Laute soll am Tisch sitzend gespielt und Richtung Tisch mit der Deckenseite ausgerichtet werden? Oder ist es wörtlich zu nehmen, dass das Instrument mit einem Teil der Decke an den Tisch gepresst werden soll, wobei der Tisch dann als zusätzlicher Resonanzkörper dient? Letztgenannte Interpretation setzt einen relativ niedrigen Tisch voraus. Durch diese Haltung wäre die Spielerin/der Spieler insgesamt auf wenig Bewegungsraum reduziert.

Zur Spielweise des Instruments werden die Chöre und die Tabulatur für die „*gewöhnliche eilf-Chörliche Lauten*“ (S. 149) erläutert. Das Tabulatursystem wird knapp und nachvollziehbar dargelegt – als Antwort auf die Abqualifizierung durch MATTHESON (S. 147 ff.). Dazu sind Abbildungen beigelegt. Zwar werden die Intervalle zwischen den Chören genannt, nicht aber, wie das Instrument praktisch zu stimmen ist. Ferner werden nicht erläuterte Begriffe verwendet: „*Bänden*“? „*Abmessungen*“? „*Greifen*“?

In seinem Abschnitt zur Darstellung der Spielweise der Laute liegt der Schwerpunkt auf der linken Hand. Für den Daumen gibt es eine Grundanweisung: „*Der Daumen muß auch allezeit ausgestreckt bleiben, damit man die Bässe commode erlangen kann*“ (S. 146).

Ansonsten gibt es nur die rechte Hand, mit der die Saiten „berühret“ (S. 146 f.) oder „angeschlagen“ (S. 151) werden – was immer das auch in der praktischen Ausführung heißen mag. Fast schon kurios ist es, dass in der Abbildung mit Beispielen Barré-Griffe gezeigt werden (S.151), also eine Technik, die zumindest aus heutigem Verständnis heraus nicht gleich in den Anfangsstunden des Unterrichts vermittelt wird. Was der Autor mit der Darstellung beabsichtigt, ist klar: im Gegensatz zur „deutschen Tabulatur“ wird die Position aller Saiten im zweiten Bund gegriffen jeweils mit dem Buchstaben „r“ (=c) bezeichnet. Um welche Saite/welchen Chor es sich handelt, bei der/dem in den zweiten Bund gegriffen werden soll, ergibt sich aus dem die Spielchöre darstellenden sechs Linien umfassenden Tabulatursystem, das zur Darstellung der Bässe nach unten hin durch Buchstaben (bzw. in der Regel ab dem vierten Bass-Chor durch Ziffern) dargestellt ist. Sehr ausführlich wird der optimale Fingersatz für die linke Hand (die Greifhand) dargestellt. Für BARON ist ferner das Üben von Bedeutung: „*was aber die Fertigkeit anbelangt, so muß solche durch ein mässiges Exercitium acquireret werden*“ (S. 162). Steht „*mässig*“ nun für: „Übertreibe es nicht!“ oder „Keine Angst, Du brauchst nicht so viel zu üben!“, um dem Vorurteil entgegen zu wirken, es sei schwierig, dass Instrument spielen zu lernen bzw. es zu spielen?

- „*Cap. IV. Von denen vornehmsten Manieren auf der Lauten, ihrer Bezeichnung, Natur und worauf es vornehmlich heut zu Tage ankommt.*“

Für BARON gilt für alle Instrumente, so auch die Laute, als Orientierung des Ausdrucks die Imitation der menschliche Stimme, die Imitation des „*cantabile*“ (S. 166). Als Mittel auf der Laute werden von ihm benannt, erläutert und als entsprechend zu interpretierende Zeichen in der Tabulatur dargestellt: das „*Einfallen und Abziehen*“ (S. 167), „*Trillo*“ (S. 168 f.) und „*Mordanten und Bebungen oder Schwellungen*“ (S. 168 f.).⁸³

Was die „*Cadenzen*“, das „*Laufwerk*“ (S. 171) anbelangt, spricht BARON eine Empfehlung aus, die neben der substantiellen Aussage wieder seine „männliche Perspektive“ offenbart:

„*Es gibt aber deren so viel, daß man sie ohnmöglich alle hersetzen kann, und muß man solche wo sie können angebracht werden, von guten Meistern lernen, weil solches zwar schon generalement gesagt, aber so genau nicht kan determiniert werden*“ (S. 172).

⁸³ Zur unterschiedlichen Terminologie der Ornamente (Verzierungen) siehe die Ausführungen (mit Vergleichen) von FARSTADT, Per Kjetil : German Galant Lute music in the 18th Century, Göteborg Universität 2000.

BARON spricht hier – nun einmal abgesehen davon, dass er die männliche Form wählt – von einem „*Meister*“, also einem Vorbild oder Lehrer, nicht aber von systematischem Unterricht. Im Hinblick auf die Unterschiede der Ausführungen von „*Manieren*“ empfiehlt BARON, sich im Zusammenspiel mit anderen vorher über die Auslegung zu verständigen.

- „*Cap. V. Von dem rechten Gusto zu spielen.*“

Die mehrseitigen Ausführungen sind weitschweifig und bauen u.a. auch auf mit Regionen/Staaten zugeordneten stilistischen Merkmalen. Was die Praxis des Lautenspiels anbelangt, gibt es zwei wesentliche Komplexe: die Umsetzung von Akkorden (S. 179/180) sowie Hinweise zur Darbietung von Suiten (S. 184).

- „*Cap. VI. Von dem General=Baß.*“

Wer in einem eigenständigen Kapitel zum Thema „Generalbass“ umfangreiche Ausführungen erwartet, wie der Generalbass auf der Barocklaute auszusetzen ist, wird enttäuscht. Hinsicht der Theorie wird auf andere verwiesen. Selbst MATTHESON wird erwähnt, wohl aber nur, um ihm bei der Gelegenheit wieder einen Seitenhieb zu erteilen. Auch Franz LE SAGE DE RICHÈE wird der Kritik unterzogen, weil er nach BARON die Herausgabe eines Werkes „*wie man auf der Lauten den General=Baß studiren solte*“ versprochen, aber nicht gehalten habe. Seine eigenen Hinweise sind sehr allgemein; und, sehr verwunderlich vor dem Hintergrund seiner Wertschätzung gegenüber der Laute, für die er sich in den Streit mit MATTHESON begeben hat.

„*Derowegen muß man vor allen Dingen ein ziemliches Fundament in der Music und Clavier gelegt haben, ehe man sich unterstehen will die Laute deßwegen in die Hand zu nehmen*“ (S. 190).

Bei den praktischen Hinweisen zur Aussetzung des Generalbasses macht BARON selber auf eine Eigenschaft des Instrumentes aufmerksam, die ein Kritiker der Laute sicherlich mit Vergnügen gegen das Instrument als Unvollkommenheit hätte wenden können:

„*... weil nun aber die Laute ein Instrument ist welches so lange Zeit, wie es auf der Orgel angehet, den Thon nicht halten kan, so wird es der Geneigte Leser nicht ungütig deuten, etwas hier von der Deutlichkeit zu erinnern. Derowegen wenn eine gantze Note im Baß vorkommet, da unterschiedene Signaturen drüber stehen, so kan man ohne Schaden der Harmonie mit denen Signaturen den Baß jedesmahl anschlagen, und aus einer gantzen Note vier Viertheil machen ...*“ (S. 193).

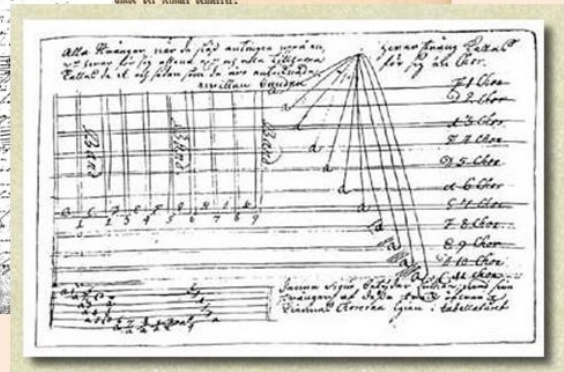
Für die Praxis der Begleitung „des Sängers oder geschickten Instrumentisten“ (!) hat BARON eine prinzipielle Empfehlung:

„Dieses nun mit Applausu ins Werck zu richten, so muß man allezeit unter währendem Spielen wohl judicieren, nachgeben, und alle Manieren und Harpeggio, die man sonst bey anderer Gelegenheit anwendet, weg lassen, auch wenn der Sänger oder Instrumentist eine besondere Expression machen will, das Instrument wohl moderieren, damit der Ober=Stimme kein Wehe geschehe (S. 195 f.).

BARON hat in seiner *Untersuchung* ... keine Stücke aufgeführt oder abgedruckt, anhand derer die im Instruktionsteil vermittelten Kenntnisse umgesetzt und in einem musikalischen Kontext erprobt werden könnten. Ebenso wie er bei seiner Abhandlung ein Bild, eine Vorstellung von der äußeren Erscheinung der Laute voraussetzt, ist es ganz offensichtlich auch bei der Spielweise. Die *Untersuchung* ... ist nicht oder nur überaus bedingt geeignet als „Lernbuch“. Auch als Nachschlagewerk oder Quelle sollte sie stets in ihrem historischen Kontext gesehen werden.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Lauteninstruktionen aus dem Barock



Neben den Kompendien gibt es gedruckte und handschriftlich fixierte, zum Teil von Drucken abgeschriebene Instruktionen im engeren Sinne, die sich allein auf die Vermittlung von Grundkenntnissen zum Erlernen des Lautenspiels – ohne Lehrer! – beziehen.

Hier sind beispielhaft zu nennen die gedruckten Instruktionen von Denis GAULTIER,⁸⁴ Esaias REUSNER,⁸⁵ Jacques de GALLOT,⁸⁶ Philipp Franz LE SAGE DE RICHEE,⁸⁷ Charles MOUTON⁸⁸ und Johann Christian BEYER,⁸⁹ handschriftlich fixierte in den Lautenbüchern etwa von Peter PALIN,⁹⁰ Otofred STAHLHAMMAR⁹¹ und Pater Hermien KNIEBANDL⁹² sowie im WITTGENSTEIN-Lautenbuch.⁹³

Auch hier vorerst exemplarische Darstellungen und ansonsten noch kleinere Appetithappen.

Dabei eine Beobachtung auf Basis der bislang bekannten Instruktionen vorab: sie sind meist sehr kurz, häufig als aufeinander folgende „Regeln“ formuliert und ähneln damit schon in der Renaissancezeit gedruckt vorliegenden Instruktionen wie dem *New Booke of Tabliture* von William Barley, London 1596.⁹⁴

Denis GAULTIER

Ca. 1670 erschienen die *Pièces de luth* von Denis GAULTIER.⁹⁵ Ein Vorwort zu den in Tabulatur wiedergegebenen Stücken besteht aus drei Teilen. Dies sind:

- kurze Begründung für den Druck (kursierende inkorrekte Abschriften seiner Stücke, Notwendigkeit der Erläuterung verwendeter Zeichen, Ausschluss durch andere Autoren erfolgte Darlegungen zu Fragen der Harmonie);
- Erläuterungen für den Fingersatz der rechten Hand, zur Anschlagstechnik und zu einigen Ornamenten;

⁸⁴ GAULTIER, Denis: *Pièces de luth* (1670), Edition Minkoff, Genf 1975.

⁸⁵ REUSNER, Esaias: *Neue Lauten-Früchte*, 1676. Faksimile-Ausgabe von TREE-Edition.

⁸⁶ GALLOT, Jacques: *Pièces de luth, composées sur différens modes...* 1684. Edition Minkoff, Genf 1978.

⁸⁷ LE SAGE DE RICHEE, Philipp Franz: *Cabinet der Lauten*, o.O. 1695. Faksimile-Ausgabe bei TREE-Edition 1995.

⁸⁸ MOUTON, Charles: *Pieces de luth sur differents modes*, livre 1-2 (1698). Faksimile-Ausgabe Paris 1978.

⁸⁹ BEYER, J. Chr.: *Herrn Professor Gellerts Oden, Lieder und Fabeln ...*, Leipzig 1760. Erhältlich als Faksimile mit Übertragungen von Rüdiger GIES und Andreas NACHTSHEIM erschienen bei antiqua-edition 1993.

⁹⁰ Lautenbuch des Peter PALIN. SPARR, Kenneth: *An Early 18th-Century Swedish Lute Tutor*. In: *The Lute* Vol. XXVI, Teil 2 (1986), Seite 75 ff.

⁹¹ Lautenbuch des Otofred STAHLHAMMAR= S-Klm21072. Siehe dazu die Veröffentlichungen TREDER, M.: *Johann Anton Graf Losy von Losymthal (d. J.) (ca. 1645 - 1721). Stücke für die Barocklaute aus dem MS S-Klm2107*, TREE-Edition 2012 sowie TREDER, M.: *Ferdinand Ignaz Hinterleitner (1659 - 1710). Fünf Partiten aus dem Kalmar Manuskript S-Klm 21072*. TREE-Edition 2014.

⁹² Pater Hermien KNIEBANDL in Grüssau besaß mehrere Lautenbücher. Durch entsprechenden Vermerk ausgewiesen sind dies u.a. Pl-Wn369 sowie PL-WRu60019.

⁹³ RÖSEL, Matthias (Hrsg.): *Das Wittgenstein-Lautenbuch*, TREE-Edition 2010.

⁹⁴ Faksimile erhältlich bei SEICENTO.

⁹⁵ GAULTIER, D.: a.a.O.

- abschließende Ratschläge, beim Studium der Laute langsam voran zu schreiten, sich beim Spielen zuzuhören, um Fehler zu vermeiden, und sich bei Verständnisproblemen des Buches persönlich an den Autor zu wenden. Angekündigt wird ferner eine weitere Zusammenstellung von Stücken, die eine kleine Instruktion für das Lautenspiel umfassen soll („*petite Instruction des principes du luth*“).

Vorausgesetzt werden in den Instruktionen musikalische Kenntnisse ebenso wie die Fertigkeit der Handhabung des Instruments. Eine äußere Beschreibung der Laute sowie Anweisungen bzw. Vorschläge zu seiner Haltung fehlen. Entscheidend scheint für den Autor die Erläuterung zur Umsetzung der Zeichen in den Tabulaturen zu sein. Unter Verwendung von Illustrationen werden die Ausführung der Ornamente sowie die Anschlagstechnik beschrieben, mehr aber auch nicht.⁹⁶

GAULTIER weist die *Pièces* ... eindeutig als angelegt für das Eigenstudium aus, ist sich offenkundig aber der Unzulänglichkeiten seines Produktes, in dem die abgedruckten Stücke sowie ihre Anordnung keine didaktische Konzeption erkennen lassen, für diesen Zweck bewusst – oder hat das Produkt gezielt so angelegt, um sich zahlende Schülerinnen und Schüler zu verschaffen, die mit dem erworbenen Produkt nicht zum gewünschten Erfolg kommen. Er bietet jedenfalls persönliche Hilfe an. Die Ankündigung einer weiteren – nie erschienen – Sammlung ist (wohl nicht nur aus heutiger Sicht) eine geschickte Werbung; dabei auch als Bestandteil eine weitere „*Instruction*“ anzukündigen, ist noch geschickter: wer – aus welchen Gründen auch immer – dem persönlichen Hilfeangebot von GAULTIER nicht folgt, kann auf das angekündigte Werk hoffen, das es natürlich auch zu bezahlen gilt.

⁹⁶ Ca. 1672 erschien als Posthum-Veröffentlichung durch die Witwe das „*Livre de tablature des pieces de luth de Mr. Gaultier Sr. de Neve et de Gaultier son cousin sur plusieurs modes*“. Auch hier gibt es die Begründung für den Druck sowie den Kanon von Regeln zur Interpretation der in seinen Tabulaturen verwendeten Zeichen (Anschlagstechnik rechte Hand und Ornamente).

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Esaias Reusner (d.J.; 1636 - 1679)
„Neue Lautenfrüchte“ (1676)



„Erstlich die Laute recht stimmen zu lernen, und, nachdem sie anfangen zu spielen, die Laute bey einem geraden Leibe, sondern einige Grimassen und Überey lung des Tacts sein moderatè zu tractieren“

Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Esaias REUSNER (d.J.)

Vorspann zu den gedruckten *Neuen Lauten-Früchten*⁹⁷ von Esaias REUSNER (1676) sind Instruktionen. Sie sind als Aufforderung ohne Konkretisierung etwa zur Beschaffenheit des Instruments, seiner äußeren Erscheinung und der Benennung seiner Teile explizit an die „*Incipienten*“ (Lehrlinge) gerichtet:

„Erstlich die Laute recht stimmen zu lernen, und, nachdem sie anfangen zu spielen, die Laute bey einem geraden Leibe, sondern einige Grimassen und Überey lung des Tacts sein moderatè zu tractieren.“

Es folgt eine Mischung aus Hinweisen für die rechte (wozu auch die Positionierung des kleinen Fingers „für den Steg“ zählt) wie die linke Hand und zur Interpretation der Zeichen für den Fingersatz in den Tabulaturen.

⁹⁷ REUSNER, E.: a.a.O.

Bei den Ornamenten/Verzierungen werden lediglich die „*Mordanten*“ („*sonderlich bey Cadancen, nicht kurtz, und scharff abgegriffen werden müssen*“) sowie die „*Separationes*“ erwähnt. Zum Einstimmen heißt es kurz und nicht auf die praktische Handhabung ausgerichtet (Drehen der Wirbel): „*Der Accord wird unten am Blat bey der Suite zu fnden seyn, sofern er sich ändert*“.

Das Lautenspiel ist nach diesen Instruktionen, die weit mehr als musikalische Grundkenntnisse bis hin zur Kenntnis der Handhabung des Instruments voraussetzen, nicht im Eigenunterricht zu erlernen. Auch die der Instruktion folgenden Stücke lassen kein didaktisches, auf den Eigenunterricht ausgerichtetes Konzept erkennen. So ergibt sich die Frage, warum diese Instruktionen überhaupt notiert wurden. Waren sie gedacht zur inhaltlichen Abgrenzung gegenüber anderen Instruktionen mit anders lautenden Erläuterungen – oder wurde hier einer nicht kodifizierten Konvention Genüge getan: zur Veröffentlichung von Eigenkompositionen gehört auch eine kurze Instruktion?

Jacques de GALLOT

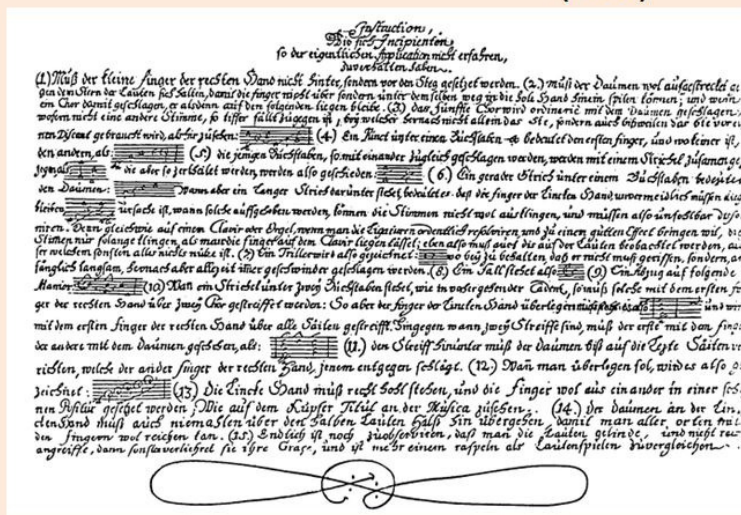
In seiner *Methode, die notwendig befolgt werden muss, um sauber die Laute zu spielen* im Rahmen der Sammlung „*Pieces de Lvth*“⁹⁸ hat um 1684 Jacques de GALLOT Hinweise zur Praxis des Lautenspiels gegeben. Sie beginnen mit Anweisungen für den Einsatz von linker und rechter Hand beim Spiel der Laute. In den „*Beispielen für die Zeichen, die ich in den Stücken in diesem Buch gebrauche*“ (Anschlag und Ornamente) werden den benannten Verzierungen „*trablement*“ (Triller), „*martellement*“ (Mordent) und „*la chute/tombé*“ (Abzug) lediglich die verwendeten Zeichen zugeordnet, die Kenntnis über die Ausführung aber unterstellt, da nicht erläutert. Auch GALLOT bietet persönliche „Nachhilfe“ an.⁹⁹ Allerdings richtet er sein Angebot nur an „Experten“ oder solche Personen, die GALLOTSche Stücke im Ensemble spielen wollen; das besondere Eigeninteresse ist unverkennbar.

⁹⁸ GALLOT, J.: a.a.O.

⁹⁹ Siehe vorstehend zu GAULTIER.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Philipp Franz LeSage de Richee: „Cabinet der Lauten“ (1695)



„Instruction: Wie sich Incipienten so der eigentlichen Application nicht erfahren, zu verhalten haben“

Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Philipp Franz LE SAGE DE RICHEE

Auch Philipp Franz LE SAGE DE RICHEE wendet sich mit der Instruktion in seinem *Cabinet der Lauten* (1695)¹⁰⁰ ausdrücklich an einen Personenkreis, der keinen Unterricht erhält: „Instruction: Wie sich Incipienten so der eigentlichen Application nicht erfahren, zu verhalten haben“.

Auf die Hinweise zur Haltung von rechter („Muß der kleine Finger der rechten Hand nicht hinter, sondern vor den Steg gesetzt werden“) und linker Hand folgen Erläuterungen zu den verwendeten Zeichen für den Einsatz der Finger (Anschlagstechnik). Den Verzierungen werden Namen („Triller“, „Fall“ und „Abzug“) und Zeichen zugeordnet, die Ausführung aber als bekannt vorausgesetzt.

¹⁰⁰ LE SAGE DE RICHEE, Ph.F.: a.a.O.. Wer LE SAGE DE RICHEE war, ob sich ggf. eine andere Person hinter diesem Namen verbarg, ist weiterhin nicht abschließend geklärt.

Musikalische Grund- und darüber hinausgehende Kenntnisse setzt LE SAGE DE RICHEE ebenso voraus wie die Kenntnis der Handhabung des Instruments (Haltung, Einstimmen).¹⁰¹

In leicht modifizierter Form finden sich die Instruktionen von LE SAGE DE RICHEE auch handschriftlich im Lautenbuch von Ottofred STAHLHAMMAR (MS S-Klm21072). Die Instruktionen von LE SAGE DE RICHEE finden sich handschriftlich in um 8 Abschnitte erweiterter Form auch in einem der Lautenbücher des Pater Hermien KNIEBANDL (PL-WRu60019). Ob die Instruktion von LE SAGE DE RICHEE als Vorlage für die Abschrift im MS S-Klm21072 im oder vor dem Jahr 1715 sowie dann auch für das vorgenannte MS PL-WRu60019 zwischen 1739 und 1747 gedient hat, weil sie als inhaltlich geeignet angesehen wurde oder lediglich aufgrund ihrer Verfügbarkeit zur Abschrift kam, ist nicht festzumachen.

Charles MOUTON

Als eine Hilfestellung zum Verständnis der in seinen *Pièces de luth* (1698) enthaltenen Stücke überschreibt Charles MOUTON sein Vorwort.¹⁰² Ausdrücklich wendet er sich an diejenigen, die noch nie eine Laute gehört haben und nimmt für sich in Anspruch, seine Instruktionen seien so leicht zu verstehen, als ob sie von ihm persönlich vorgeführt würden – also zur Anschauung gebracht und zur akustischen Realisierung! Erläutert werden – ohne dass eine gesamte äußere Beschreibung erfolgen würde - einige Bestandteile des 11-chörigen Instruments (z.B. der Sattel), die Stimmung und das Tabulaturensystem sowie Haltung und Einsatz von linker und rechter Hand. Auf die Haltung des Instruments wird nicht eingegangen. Anhand von zwölf Beispielen wird dargelegt, wie die im Buch verwendeten Zeichen für Fingersatz, Anschlagstechnik und Verzierungen zu verstehen sind.

Darauf, dass die Abfolge der dann abgedruckten Stücke nicht unter didaktischen Gesichtspunkten angelegt worden ist (etwa: von „einfach“ über „fortgeschritten“ bis hin zu „schwierig“), macht MOUTON zum Schluss seiner „Instruktion“ aufmerksam: auf der Laute noch wenig Fortgeschrittene sollten nicht mit dem ersten Stück („Tombeau de Gogo“) beginnen, da es das schwierigste von allen sei und entmutigend wirken könne – wo aber dann anfangen?

Wie seine schon vorgenannten Kollegen setzt MOUTON musikalische Grundkenntnisse voraus (z.B. werden Notenwerte nicht erläutert). Bei einigen Verzierungen werden Erläuterungen zur praktischen Umsetzung gegeben, bei anderen nicht. Insgesamt gibt es aber in der Instruktion eine Idee über die Vorgehensweise zum Erlernen des Instruments.

¹⁰¹ Siehe auch SMITH, D.A./DANNER, Peter: „How beginners ... should proceed“: The lute instructions of Lesage de Richee. In: Journal of the LSA Vol. IX, 1976, S. 87 ff.

¹⁰² MOUTON, Ch.: a.a.O.

Dem folgt aber ein nicht unter ebensolchen didaktischen Gesichtspunkten geordneter Tabulaturteil. Als Ausgangspunkt für den Eigenunterricht dürfte auch dieses Werk nicht hinreichend sein.

Die vorgenannten „Instruktionen“ dürften eher ein mehr oder minder unter fachlichen Gesichtspunkten der Vermittlung des Lautenspiels angelegtes formales Beiwerk für die Veröffentlichung eigener Kompositionen sein. Vielleicht sind sie sogar als „Verkaufsargument“ entwickelt worden: wer die Laute nicht spielen kann, könnte sich die Drucke als bloße Zierde in den Schrank stellen - oder dekorativ auf den Tisch legen. Wird die Sammlung an Kompositionen aber mit einem Instruktionsteil angeboten, könnte der prinzipiell interessierte Käufer zumindest die Erwartung haben, sein Geld zum Erwerb einer musikalischen Fertigkeit gut angelegt zu haben.

Auf jeden Fall nehmen auch diese Instruktionen zum Teil in Anspruch, Lehrerersatz zu sein. Sie wenden sich damit prinzipiell an ein Publikum, das keinen Lehrer in der Nähe hat – oder ihn sich nicht leisten kann.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Johann Christian Beyer: „Herrn Professor Gellerts Oden ...“ (1760)



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Johann Christian BEYER

Als die letzte gedruckte Instruktion für das Spiel der Laute (13-chörige Barocklaute) zu Ende der Blütezeit des Instruments gilt das 1760 in Leipzig erschienene Werk von Johann Christian BEYER:

*Herrn Professor Gellerts Oden, Lieder und Fabeln, nebst verschiedenen Französischen und Italiänischen Liedern, für die Laute übersetzt, und mit gehörigem Gebrauche der Finger bemerkt; einer Anweisung dieses Instrument auf eine leichte Art stimmen zu lernen, auch Zwo Tabellen in welchen die meisten vorkommenden Stimmungen, nach welcher die Stücke als Exempel der gegebenen Regeln eingerichtet sind, und die bey der Laute vorkommenden Zeichen und Manieren, erklärt werden.*¹⁰³

¹⁰³ BEYER, J. Chr.: a.a.O.

Dieser Druck¹⁰⁴ ist im Prinzip aufgebaut wie eine Reihe bereits vorstehend dargestellter Publikationen/Manuskripte: vorangestellte Instruktion (unterschiedlichen Umfangs und unterschiedlicher inhaltlicher Reichweite) mit folgender Zusammenstellung von Stücken. Die Instruktion, bestehend aus aufeinander folgenden Paragraphen, umfasst drei thematische Schwerpunkte: Erläuterungen zum Lesen der Tabulatur, Erläuterungen zur Stimmung des Instruments sowie eine Übersicht zu den Verzierungen und „Manieren“. Auch BEYER unterstellt allgemeine musikalische Kenntnisse ebenso wie basale Fertigkeiten im Umgang mit der Laute: kein Hinweis, wie das Instrument gehalten wird. Offen bleibt, was „greifen“ mit der linken, was „spielen“ mit der rechten Hand praktisch bedeutet. Bei den Erläuterungen zur Stimmung des Instruments (d-moll), beginnt BEYER mit dem 5. Chor von der Chanterelle aus gesehen (nicht also mit der Chanterelle, der Quint oder dem A). Der Bezugston für diesen Chor („d“) ist über ein Tasteninstrument, andere Instrumente oder eine Stimmpfeife zu ermitteln. Sollte ein solcher Bezugston nicht zu ermitteln sein, gilt die auch schon aus anderen Instruktionen bekannte Regel: es wird willkürlich ein Ton gesetzt, der nicht zu hoch sein soll. Dass zum Stimmen die Wirbel gedreht werden müssen, wird vermutlich als bekannt vorausgesetzt, weil nicht erklärt. Nach der Erläuterung des Durchstimmens auf d-moll folgt die Anweisung zur Anpassung der Bässe für unterschiedliche Tonarten. Dem beigefügt ist eine „General-Tabelle der Lauten-Stimmungen“ (S. VI), der zu entnehmen ist, in welchem Bund auf welchem Chor der Bezugston für die jeweilige Anpassung in den Basschören zu finden ist. In einer Tabulatur-Übersicht werden den Instruktions-Teil abschließend „Die bey der Laute vorkommenden Zeichen und Manieren“ (S. VII) mit Namen dargestellt, deren praktische Ausführung aber nicht weiter erläutert. Dann beginnt der Abdruck der Lieder (im System: Lautentabulatur oben, Text der jeweils ersten Strophe direkt dazu).

Ausdrücklich Bezug nimmt BEYER in seinen Instruktionen auf die *Untersuchung ...* von E.G. BARON. Er belässt es nicht bei einer generell lobenden Erwähnung der Publikation von BARON. Vielmehr verweist er insbesondere auf den Abschnitt, in dem sich BARON mit den Vorurteilen gegenüber der Laute auseinandersetzt: gab es um 1760 weiterhin – oder erneut – Vorbehalte gegenüber der Laute?

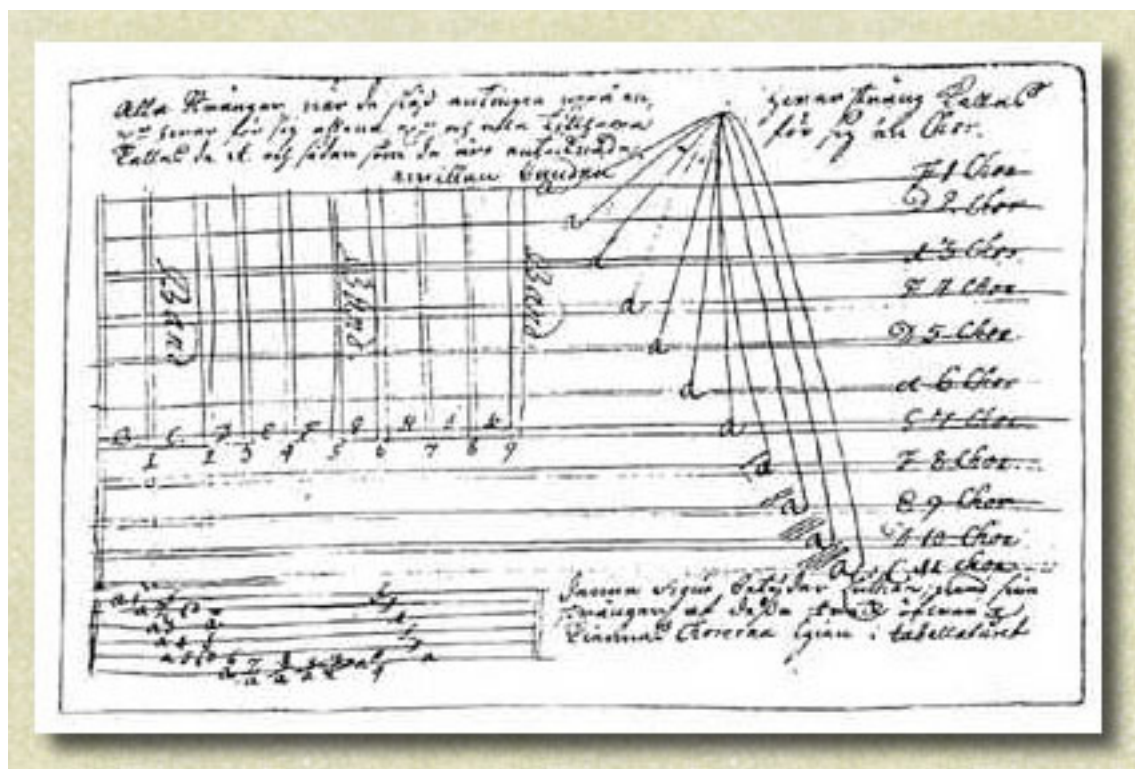
Auch BEYER unterstellt allgemeine musikalische Kenntnisse ebenso wie basale Fertigkeiten im Umgang mit der Laute: kein Hinweis, wie das Instrument gehalten wird.

¹⁰⁴ Siehe EKLUND, Robert/THIEL, Mathias: The instructions of Johann Christian Beyer. In: *The Lute*, 1988. Vol. XXVIII, S. 34 ff.

Das Lautenbuch von Peter PALIN – eine handschriftlich fixierte Instruktion

In Schweden gibt es zwei um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstandene Lautenmanuskripte, die vorweg gestellte Instruktionen zum Spiel der 11-chörigen Barocklaute enthalten. Das in der Bibliothek der Universität Lund verwahrte Exemplar (S-LWensterG37) besteht aus der nur vier Folien umfassenden Lauten-Instruktion, die mit einem Manuskript mit Stücken für die 11-chörige Barocklaute zusammen gebunden ist.¹⁰⁵ Der Tabulaturteil enthält ein Datum (12 November 1712) und gehörte dem in Malmö lebenden Peter PALIN (1670 – 1754). Nach SPARR befindet sich folgender Eintrag auf der ersten Folie des Tabulaturteils: „*Lutenist D: Holtz*¹⁰⁶ *stycken på 6 följande ark i denna Boock*“.¹⁰⁷

Der Instruktionsteil ist nicht datiert. Er beginnt mit handschriftlich erläuterten Zeichnungen (1: Lautenkragen, Bund- und Saitenbezeichnungen in der Tabulatur; 2a: Stimmung der Saiten bei relativer Tonhöhe „nach eigenem Belieben und so hoch Du möchtest“, beginnend mit dem dritten Chor, 2b: Zeichen für die Notenwerte mit Angabe derselben; 3: Abbildung der Zeichen für Fingereinsatz beim Anschlag (mit Erläuterung); Zeichen für Barré, Namen und Zeichen für folgende Ornamente: Mordent und Akzent sowie für den Parallelanschlag und das „séparé“).



¹⁰⁵ Siehe SPARR, K.: a.a.O.

¹⁰⁶ War nach SPARR (siehe vorherige Anmerkung) 1691 als Bürger und Viola da Gamba-Spieler in Kopenhagen vermerkt.

¹⁰⁷ Übersetzung: „Die Stücke auf den sechs folgenden Seiten stammen vom Lautenisten D (aniel) Holtz“.

Dem folgen fünf Regeln für das Lautenspiel: (1) Haltung der rechten Hand, (2) Haltung der linken Hand, (3) Einsatz Daumen rechte Hand beim Anschlag; (4) korrektes und nachdrückliches Setzen der Finger der linken Hand auf das Griffbrett, bestimmter und nachdrücklich Anschlag der Saiten mit den Fingern der rechten Hand, (5) Erläuterung der Zeichen für den Einsatz der Finger (Punkte) und des Daumens (Strich) beim Anschlag.

Da Instruktions- und Tabulaturteil ursprünglich separate Teile waren, kann zum Instruktionsteil – unterstellt, dass er vollständig ist – lediglich festgehalten werden: musikalische Grundkenntnisse sowie die Kenntnis des Instruments und seiner Handhabung werden vorausgesetzt. Zum Eigenstudium ist diese Instruktion kaum tauglich.

Lautenbuch von Ottofred STÅHLHAMMAR (MS S-Klm21072)

Im MS S-Klm21072, das, dem Eintrag auf der Innenseite des Einbandes folgend, vermutlich einem Ottofred STÅHLHAMMAR in Stockholm im Jahr 1715 gehört hat¹⁰⁸ (oder von bzw. für ihn angelegt wurde),¹⁰⁹ wird auf den ersten Seiten nahezu identisch die Instruktion von LE SAGE DE RICHEE wiedergegeben (siehe vorstehend).

Was bei der Abschrift fehlt, ist die Ziffer 15.:

„Endlich ist noch zu observieren, daß man die Laute gelinde, und nicht reich angreiffe, dann sonst verlihet sie ihre Grace, und ist mehr einem raspeln als Lautenspielen zuvergleichen“.

Stattdessen heißt es als auch heute noch richtungweisendes Motto – möglicher Weise von STÅHLHAMMAR in eigener Hand notiert:

*„Die alten pflegten zu sagen:
Wiltu schlagen die Laut behend,
schneid die Negel und wasch die Hend“ (f. 3r).*

¹⁰⁸ SPARR, K.: Musik för luta i Kalmar. Tabulaturhandschriften KLM 21.072 i läns museet. Verfügbar unter: www.tabulatura.com/kalmar.pdf.

¹⁰⁹ Auch das MS S-Klm21068 hat STÅHLHAMMAR gehört.

Das Wittgenstein-Lautenbuch

Das Lautenbuch stammt aus dem Bestand im Archiv der Fürsten von Sayn-Wittgenstein-Hohenstein (Bad Laasphe). Mathias RÖSEL, der die Handschrift 2010 herausgegeben hat,¹¹⁰ taxiert den Zeitraum der Entstehung auf zwischen 1713 und 1760. Eine der Töchter von Casimir Graf zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1687 – 1741) spielte Laute, so denn ein Gemälde vom Wittgenstein-Berleburgischen Hof die Realität wiedergibt. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei nicht um Johanna Ernestine (1722 – 1727), sondern um eine ihrer Schwestern: Sophie Albertine (1713 – 1735), Christina Anglia Charlotte (1715 – 1793) oder Sophie Wilhelmine Christine (1725 – 1760).¹¹¹ Das Lautenbuch könnte einer der Vorgenannten gehört haben. In Erwägung wird von Mathias RÖSEL auch gezogen, dass das Lautenbuch von Auguste Albertine Amalie Prinzessin zu Nassau-Siegen (1712 – 1742) gehörte und von ihr mit in die Ehe gebracht wurde, die sie 1738 mit Karl Friedrich Wilhelm Graf zu Sayn-Wittgenstein-Hohenstein schloss.

Die nicht in einem Zuge niedergelegte Handschrift umfasst drei Teile:

- auf den ersten sieben Blättern ist eine Instruktion notiert (Einführung in die Tabulatur, Verzierungen, Skodaturen der 11-chörigen Barocklaute, allgemeine Taktlehre);
- auf den Blättern 8 bis 47 sind Stücke in französischer Tabulatur festgehalten (genannte Komponisten: Ebner, Kühnel, Logy und Meisel; weitere u.a.: Weichenberger, Gaultier, Weiss);
- der dritte, 26 Blätter umfassende Teil ist unbeschrieben.

Der Instruktionsteil setzt allgemeine musikalische und Grundkenntnisse über die Laute voraus (z.B.: „Tabulatur“, „Chanterelle“, „Italienische Tabulatur“ = nach heutigem Verständnis „Französische Tabulatur“ etc.). Neben einer kurzen Beschreibung zur Haltung der Laute (dieser Beschreibung wörtlich folgend, müsste die Laute aufrecht gehalten und der Wirbelkasten dabei gegen die linke Schulter gerichtet werden) sowie der Verzierungen (jeweils mit Abbildung der Darstellung in der Tabulatur gibt es auch Hinweise zur Einstimmung der Laute für einige Tonarten. Auch hier fehlt – wie bei allen anderen Instruktionen - die Erläuterung zur praktischen Umsetzung. Die „KURTZE ANMERKUNG vom *Tacte*“ enthält die bildliche Darstellung der wichtigsten Notenwerte und Taktarten mit kurzen Erläuterungen.

¹¹⁰ RÖSEL, M. (Hrsg.): a.a.O.

¹¹¹ Durch Inaugenscheinnahme des Bildes dürfte eine weitere Einkreisung möglich sein. Leider steht mir keine Reproduktion zur Verfügung.

Der Abschluss der „Instruktion“ ist in vielfacher Hinsicht bemerkenswert:

„Dieses wäre vor einen incipienten sat [t] sahm vom Tacte. Wer weitlauffiger davon Nachricht und alles genauer wissen will lese Hrn. Matthesons Orchestre und andere Auctores die davon weitlauffiger alß hier nötig geschrieben.

Zu letzt bemerkt man noch dass ein punct bey einer Note, sie sey wie sie wolle, die helfte der selben Note, wo hinter stehet, in valore ist. Die praxis wird alles klärer machen waß nur hier brevissimis berühret“ (S. XII – XIII).

Es klingt wie diktiert, und zwar für einen Mann: 'Dies wäre genug für einen Anfänger zum Thema Takt'. Verwiesen wird für eine tiefer gehende Beschäftigung auf MATTHESON und sein „Orchestre“. Auch wenn nicht klar ist, ob es sich um das *Neu=eröffnete Orchestre* von 1713 oder einen der späteren beiden Folgebände handelt: der „Lauten-Kritiker“ MATTHESON scheint der Lehrerin oder dem Lehrer zitierfähig – aus Unkenntnis seiner Äußerungen über die Laute oder weil diese als nicht relevant angesehen wurden? Bemerkenswert auch der Schluss des Diktats. Die Formulierung „Die Praxis wird alles klarer machen, was hier in aller Kürze notiert wurde“ lässt darauf schließen, dass der theoretische Teil vor der noch kommenden Praxis steht.

Dafür, dass die auf den folgenden Blättern nach und nach festgehaltenen Stücke Gegenstand des Unterrichts waren, gibt es in der Handschrift keinen Beleg. Ein didaktisches Prinzip ist nicht offenkundig: schon beim ersten Stück ist z.B. Lagenspiel erforderlich (eine „Aria“ in F-Dur, die auch in anderen Manuskripten enthalten ist). Wegen der vermutlich diktierten „Instruktion“ ist aber nicht von der Hand zu weisen, dass die Anlage des Manuskripts zumindest zu Beginn unterrichtsbegleitend erfolgte.

Lautenbuch von Pater Hermien KNIEBANDL

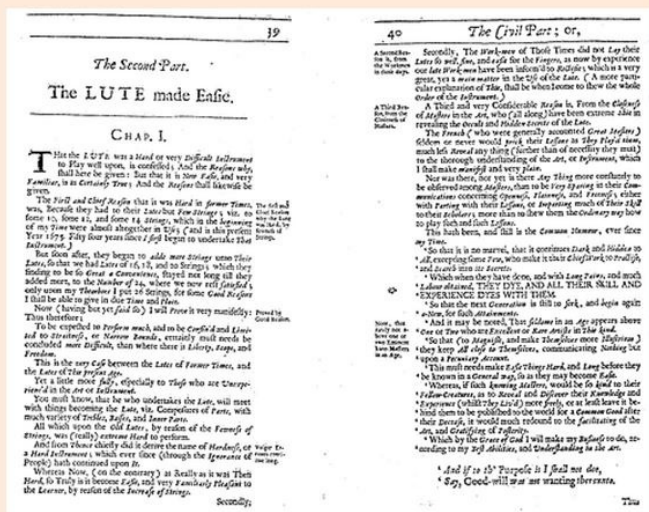
Das etwa zwischen 1739 und 1747 entstandene, Pater Hermien Kniebandl (PL-WRu60019/MS KNIEBANDL II) gewidmete Manuskript aus der Bibliothek des Benediktiner-Konvents in Grüssau beginnt mit einer erweiterten Fassung der Instruktion von LE SAGE DE RICHEE (22 gegenüber 14 Abschnitten im Originaldruck). Vor der Wiedergabe der Instruktion von LE SAGE DE RICHEE wird die Einstimmung der Laute (13-chöriges Instrument) beschrieben und Beispiele für die Umstimmung der Bässe bei gegenüber der Grundstimmung abweichenden Tonarten gegeben (Abbildung von entsprechenden Akkorddarstellungen).

Ergänzt wird die Instruktion von LE SAGE DE RICHEE am Schluss durch praktische Ausführungshinweise für den „Mordant“ in Diskant und Bass, für unterschiedliche Formen des Arpeggierens sowie für den sinnvollen Fingereinsatz der rechten Hand („*wie mann die Finger wohl und füglich applicieren soll*“). Ob die Instruktion von LE SAGE DE RICHEE als Vorlage für die Abschrift im MS S-Klm21072 im oder vor dem Jahr 1715 sowie dann auch für das vorgenannte MS PL-WRu60019 zwischen 1739 und 1747 gedient hat, weil sie als inhaltlich geeignet angesehen wurde oder lediglich aufgrund ihrer Verfügbarkeit zur Abschrift kam, ist nicht festzumachen.

Ein Zwischenstand

IFL der DLG e.V.
 - Bremen 2013 -
**Menschenbild und didaktische Ansätze
 in ausgewählten Lauteninstruktionen
 aus Renaissance, Barock und Gegenwart**

Zwischenstand



- Orientierung am Instrument?
- Haltung?
- Einstimmen?
- Männliche Perspektive?
- sozial Zielgruppe?
- Eigenstudium?

Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Mit bedingter Ausnahme der Instruktion *The Lute made Easie* von Thomas MACE ist festzuhalten: keine der vor genannten Instruktionen ist geeignet, das Lautenspiel ohne weitere Anleitung zu erlernen. Alle Instruktionen setzen zumindest musikalische Grundkenntnisse voraus.

Diese Einschätzung dürfte ebenfalls für die Zeit des jeweiligen Entstehens der Instruktionen gelten – selbst unter der positiven Annahme, dass es im Gegensatz zu heute ein besser ausgeprägtes musikalisches Grundwissen bei den „gebildeten Ständen“ und möglicher Weise eben auch aufgrund von Anschauung im Alltag eine Vorstellung von der Handhabung der Laute und anderer Instrumente gegeben hat.

Es ist erstaunlich, dass vielfach in den Instruktionen grundlegende Informationen fehlen:

- Wie werden die Teile des Instruments bezeichnet und wo befinden sie sich? Z.B. die Anweisung von REUSNER und LE SAGE DE RICHEE auszuführen, den kleinen Finger vor und nicht hinter den „Steg“ zu positionieren, setzt die Kenntnis voraus, was der „Steg“ ist und wo er sich befindet. Was sind „Chor“, „Bünde“, „Stern“ oder „Lauten-Hals“?
- Wie ist das Instrument zu halten? REUSNER z.B. notiert lediglich, *„die Laute bey einem geraden Leibe, sondern Grimassen ...“* zu *„tractieren“*. Bei LE SAGE DE RICHEE heißt es etwa: *„Endlich ist noch zu observieren, daß man die Laute gelinde, und nicht reich angreiffe, dann sonst verliethet sie ihre Grace, und ist mehr einem raspeln als Lautenspielen zu vergleichen.“*

Erstaunlich ist für mich ebenfalls etwa der Befund, dass das Einstimmen des Instruments in keiner der Instruktionen von der praktischen Seite her beschrieben wird (das Drehen der Wirbel, bis die gewünschte Tonhöhe erreicht ist, das Fixieren der Wirbel bei erreichter Tonhöhe). Die Angabe eines Bezuges für das Einstimmen der Ausgangssaite der Laute reichen von der relativen Festlegung (nicht zu hoch, nicht zu tief, was also die Bezugs-Saite so hergibt, mit der unausgesprochenen Konsequenzen auf die Auswahl des Bezugs der Laute insgesamt) bis hin zum Bezug auf die Vorgabe durch die Tonhöhe eines anderen Instruments bzw. eine Stimmpfeife = verbindlich definierte Tonhöhe.

Eine altersbezogene Differenzierung bei der Didaktik habe ich in all den genannten Instruktionen nicht finden können: zur Bezugsgruppe (Schüler/Lernende) gehört, wer lesen kann und zumindest über musikalische Grundkenntnisse verfügt, um den Instruktionen annähernd folgen zu können. In Erinnerung gerufen: Bei den Instruktionen aus der Renaissance war die Zielgruppe als die „Jugend“ und die „Liebhaber“ sowie mit „junge und alte Schüler“ charakterisiert. Eine didaktische Differenzierung ergab sich dabei bei den vorgestellten Instruktionen nicht.

An dieser Stelle sei auch noch auf einen weiteren Aspekt hingewiesen: die Darstellung von Musikunterricht auf Bildern – Schwerpunkt: Barock. Es scheint, als gäbe es in den Darstellungen eine eindeutige geschlechtsspezifische Zuweisung: Schülerin - Lehrer. Mir sind nur einige Bilder bekannt, auf denen Lautenunterricht dargestellt ist. Verallgemeinernde Aussagen sind auf dieser Basis nicht möglich.

Als Beispiel für eine Szene, bei der ggf. Unterricht erteilt wird:

Eine junge Frau spielt zwei Männern auf einer Laute vor (Gerit ter Borch; ca. 1667): das Bild zeigt eine sehr gut gekleidete Dame mit einer „französischen“ Laute, den Betrachtenden die rechte Schulter zugewandt. Auf dem Tisch vor ihr ist ein kleines querformatiges Buch gegen ein anderes gelehnt (vermutlich ein Tabulatur-/Notenbuch). Unmittelbar am Tisch steht ein Herr, den linken Arm auf den Tisch gestützt und in der Hand ein aufgeschlagenes Buch, das vom Format her demjenigen ähnelt, aus dem die Dame zu spielen scheint. Der Herr scheint sehr konzentriert in das Buch zu schauen und hat den rechten Arm bis auf Brusthöhe angehoben: er scheint zu dirigieren oder Einhalt gebieten zu wollen. Auf jeden Fall signalisiert die Geste eine Intervention, die sich auf die Musik beziehen dürfte. Rechts von ihm steht ein zweiter Herr, der ihm über die Schulter ebenfalls in das Buch zu schauen scheint. Ein kleiner Hund scheint gerade durch die leicht geöffnete Tür zu kommen.

Als Beispiele für eine eindeutige Unterrichtsszene:

Die Musikstunde von Gerit ter Borch; ca. 1668 (siehe Eingangsfolie): es handelt sich um die bereits von vorgenanntem Bild bekannte Dame (identische Kleidung, sehr ähnliche Frisur) und Belegenheit (Bett mit Baldachin hinten rechts, Vorhänge geöffnet). Die Dame hat die linke Schulter den Betrachtenden zugewandt und schaut konzentriert auf ein vor ihr stehendes Buch (Klapp-Tischnotenständer). Auf dem Tisch liegt noch eine Gambe. Neben ihr steht der Lehrer und schaut auf seine Schülerin (wohin er dabei genau schaut, ist nicht auszumachen). In der rechten Hand hält er einen Stab (Taktstock?). Vor dem Tisch steht ein Stuhl, auf dem sich ein kleiner Hund eingerollt hat. Diese Damen (mit identischer Kleidung) ist von ter Borch aber auch allein ihre „französische“ Laute spielend (1667) sowie mit zwei anderen Herren musizierend gemalt worden (1675; dem Bild von 1667 im Aufbau sehr ähnlich, doch seitenverkehrt).

Folgend ein paar Hinweise zu Lauten-Instruktionen des 20. und 21. Jahrhunderts, der Gegenwart.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Adolph Meyer: Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels (1912)



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Adolph MEYER

Nur angerissen: Aus der Fülle an Gitarren- und Lauteninstruktionen der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert der in mehreren Auflagen erschienene *Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels ...* von Adolph MEYER (1912).¹¹² Bezeichnend – und zutreffend in Kenntnis anderer Instruktionen aus dieser Zeit – ist nach meiner Kenntnis die Begründung für das Verfassen des Werkes.

„Bei den vorhandenen Schulen wird eine mehr oder weniger große musikalische Vorbildung vorausgesetzt, ehe der Lernende¹¹³ in der Schule beginnen und fortfahren kann. Dies ist ein Übelstand. Dann sind die ausführlicheren Schulen mehr oder minder alt – ich sage nicht veraltet ...“

Es gibt zahlreiche der Anschauung dienende Abbildungen in dem mehrbändigen Werk, auch Fotos, wie hier zu sehen: unverkennbar eine Frau, die hier das im Text Beschriebene demonstriert - wie auf allen Fotos des Werkes.

¹¹² MEYER, Adolph: *Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels und der künstlerischen Liedbegleitung unter besonderer Berücksichtigung des Selbstunterrichtes nebst einem Anhang älterer und neuerer Volkslieder mit Begleitung der Laute*, Leipzig 1912.

¹¹³ MEYER verwendet im Text die maskuline Form: der Lernende, der Schüler.

Diese Abbildungen habe ich gewählt, weil sie symptomatisch sind für ein Grundproblem in diesem wie in anderen Werken. Zur Erläuterung dieser beiden Bilder heißt es:

„Abbildung B. Dem Schüler die Haltung der Laute mit Worten zu erklären ist schwer. Er sehe sich die beiden nebenstehenden Abbildungen an und richte sich genau darnach. Es ist Acht zu geben, daß die linke Hand hohl steht und der Ballen der inneren Hand nicht den Hals berührt, daß die Finger in gebogener Haltung über den Saiten stehen und spitz aufgesetzt werden.“

Ich habe lange hin geschaut, warum es denn eigentlich zwei Abbildungen gibt: es sind weder gravierende Unterschiede bei der Haltung zu erkennen noch ist wahrzunehmen, dass die eine Aufnahme in sitzender Haltung erfolgte. Oder soll ich schließen, dass im Sitzen der Zeigefinger der linken Hand immer über das Griffbrett gelegt wird (also, was ich zu diesem Zeitpunkt im Fortgang der Schule noch nicht weiß: der Quergriff, das Barre, angesagt ist?).

Dem überwiegenden Teil dieser Unterrichtswerke, seien sie explizit für den Eigenunterricht oder als unterrichtsbegleitendes Werk angelegt, ist gemein, dass die Instruktion sich nicht auf einen vorangestellten Erklärungs-Teil beschränkt, hinter dem dann zu spielende Stücke, also das eigentliche Ziel, folgt, sondern die Stücke als Übungsmaterial und Demonstrationsmaterial konstitutiver Bestandteil der Instruktion sind. Diese sind in der Regel so aufgebaut, dass nach mehr oder minder ausführlichen Informationen zu musikalischem Basiswissen, Kenntnissen um das Instrument und Basisfähigkeiten zu seiner Beherrschung nach sukzessiv wachsendem Schwierigkeitsgrad im Quintenzirkel vorgegangen wird.

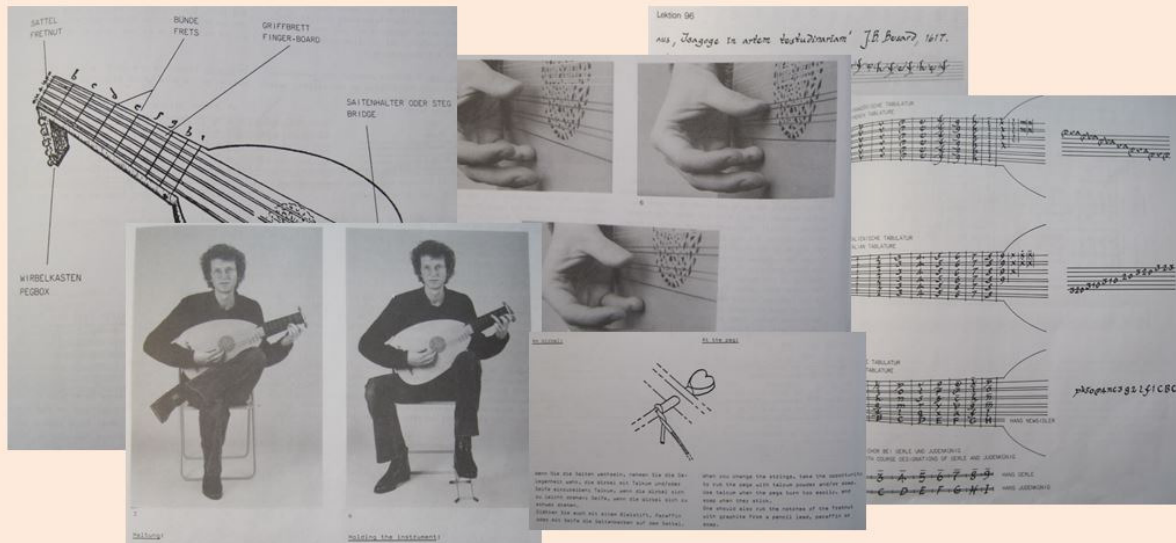
Es gibt seit Beginn des 20. Jahrhunderts einige Instruktionen für das Erlernen der Renaissancelaute - von sehr unterschiedlicher Qualität. Was bis 1981 erschienen ist, hat Ernst POHLMANN in seiner bereits eingangs erwähnten Publikation: *Laute – Theorbe – Chitarrone. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart* zusammengestellt.¹¹⁴ Die kurze, auch Instruktionen für die Barocklaute enthaltende Zusammenstellung endet mit dem Nachtrag der erstmals 1981 erschienen „Schule für die Renaissance-Laute“ von Stefan LUNDGREN.¹¹⁵ Diese Instruktion zeigt, dass es hinsichtlich des Zusammenspiels zwischen Text und Abbildung auch anders geht als bei der vorstehend als Beispiel erwähnten Schule von MEYER.

¹¹⁴ POHLMANN, E.: a.a.O., S. 311. POHLMANN nennt außer den im Vortrag erwähnten Instruktionen: BACHER, Josef: Lehrwerk für die doppelchörige Laute, Kassel 1928; BRUGER, Hans Dagobert: Schule für das Lautenspiel für die gewöhnliche Laute, Basslaute, doppelchörige und theorbierte Laute, Wolfenbüttel 1926, Neuauflage 1965; BUETENS, Stanley: Method for the Renaissance Lute, Menlo Park/Cal. USA 1969; GERWIG, Walter: Das Spiel der Lauten-Instrumente, 3 Hefte, Berlin 1955; POULTON, Diana: An Introduction to Lute Playing, Schott (London) 1961; SCHMIDT-KAYSER, Hans: Schule des Lautenspiels, 2 Hefte, Berlin 1914.

¹¹⁵ LUNDGREN, S.: Schule für die Renaissance-Laute, TREE-Edition 1981. 2. völlig neu überarbeitete Auflage 1985.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Stefan Lundgren: Renaissancelauten Schule, 1981 (2. neu überarbeitete Auflage 1985)



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Stefan LUNDGREN

In der erstmals 1981 erschienen *Renaissancelauten Schule* von Stefan LUNDGREN¹¹⁶ passen beschreibender Text und demonstrierende Abbildungen in der Regel gut zusammen. Auch bei LUNDGREN gibt es das schon aus den Instruktionen der Renaissance bekannte Phänomen der unterschiedlichen Darstellungen: das Foto zeigt den Rechtshänder LUNDGREN mit dem nach rechts weisenden Lautenkragen, die Abbildungen zur Erläuterung der Teile der Laute und der Tabulaturensymbole auf dem Lautenkragen zeigen ein nach links gewandtes Instrument, also wieder griffbereit vor dem (rechtshändigen) Spieler liegend bzw. in Draufsicht.

Bei anderer Gelegenheit werde ich darauf eingehen, dass es hier auch aus meiner Sicht einen sinnvollen didaktischen Faden gibt. Im Vorwort zu seiner 2. Auflage hat Stefan LUNDGREN festgehalten: „Ein hohes Studienziel verlangt eine gute Pädagogik“. Ein leitender Merksatz.

¹¹⁶ LUNDGREN, S.: Schule für die ..., a.a.O.

Kristian GERWIG

1981 veröffentlichte Kristian GERWIG seine *Lautenschule*;¹¹⁷ und zwar schon im Titel ausgewiesen als erster Teil („*das Erst Buch*“) eines dann allerdings leider nicht fortgesetzten mehrbändigen Werkes. Schon der Untertitel signalisiert, dass diese Lautenschule konzipiert wurde unter Bezugnahme auf historische Quellen.

Nur indirekt vermittelt GERWIG, dass seine Instruktion dem Eigenunterricht ohne Lehrer dienen soll - was allerdings die Verwendung der Publikation im Unterricht Lehrer - Schüler nicht ausschließt:

„Das vorliegende Lautenbuch wendet sich an alle, die sich ernsthaft mit dem historischen Renaissance-Lautenspiel befassen möchten. Die dafür ausgewählte Literatur besteht ausschließlich aus Liedern und Tänzen des frühen 16. Jahrhunderts. Technische Studien und Etüden aus heutiger Zeit wurden nicht verwendet, weil solche meist am Wesen des Instruments vorbeigehen. Die Überlegung, wie die Menschen der damaligen Zeit an das Lautenspiel herangingen, war der Leitgedanke bei der Zusammenstellung dieser Schule. Sie wollten wohl zunächst die allgemein bekannten Lieder auf der Laute spielen. Das Empfinden von musikalischen Linien war für sie ganz selbstverständlich und gewohnt, da ja die Polyphonie Grundlage der Renaissancemusik. Uns ist heute das lineare Höhen meist sehr ungewohnt. Auch kennen wir kaum die Lieder der Zeit. So ergibt sich die Notwendigkeit, dem einstimmigen Spiel - und damit zugleich dem Erlernen der Lieder - besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

Das Singen war Grundlage der Musik jener Zeit. Das Singen ist daher der natürlichste Weg, in diese Musik einzudringen. Wer auf der Laute eine Melodie „singen“ kann, hat leichten Zugang zu der gesamten Lautenmusik der Renaissance¹¹⁸. Es wird deshalb dringend empfohlen, am Anfang des Buches nichts zu überspringen - auch wenn man das einstimmige Spiel zu beherrschen glaubt. ...“¹¹⁹

In seinem Vorwort erläutert GERWIG einen Teil seiner prinzipiellen Vorgehensweise, in nicht unerheblichem Maße musikalisches Wissen voraussetzend.

¹¹⁷ GERWIG, Kristian: *Lautenschule. Das Erst Buch*. Köln 1981

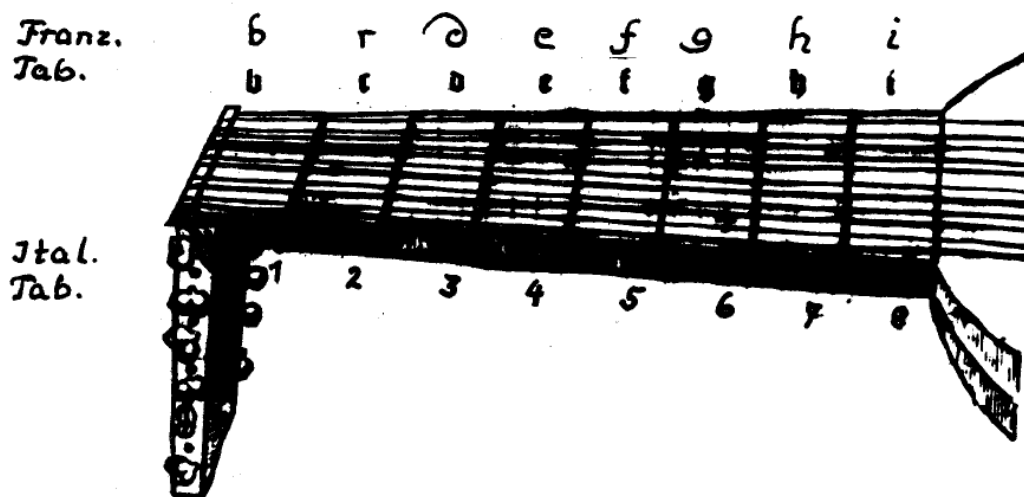
¹¹⁸ Siehe dazu auch die Hinweise etwa bei VIRDUNG.

¹¹⁹ GERWIG, K.: a.a.O., S. 2. Warum GERWIG mit einstimmigen Liedern beginnt, ist nicht begründet in der (vermeintlich) einfacheren Technik als das mehrstimmige Spiel: die Schüler sollen die Lieder erst einmal kennen lernen und sich schrittweise polyphonen Strukturen annähern.

Der Leitgedanke von GERWIG, seine Schule ausgehend von der Überlegung, wie die Menschen der Renaissance an das Lautenspiel herangingen, zu konzipieren, mag wesentlich dazu beigetragen haben, bei vielen Erläuterungen auf in Faksimile wiedergegebene Quellen zurückzugreifen. Allerdings: Für diejenigen, denen Frühneuhochdeutsch nicht geläufig ist und die zudem Probleme mit dem Druckbild haben, dürfte es kein Vergnügen sein, sich mit diesen Texten auseinander zu setzen. Eine Abschrift mit Erläuterungen und Übersetzung nur schwer nachvollziehbarer Passagen hätten der *Lautenschule* sicherlich gut getan.

Das Buch enthält eine Reihe von Abbildungen lautespielender Personen (Reproduktionen von Bildern und z.B. Aufnahmen von Reliefs etc.), zu denen dann aber schriftliche Hinweise zur Einordnung fehlen, die GERWIG sicherlich in seinem Unterricht auch gegeben haben wird. So nutzt etwa der Engel auf S. 30 ein Plektrum, auf anderen Abbildungen ist das zu erkennen, was GERWIG an Technik zu vermitteln sucht: das Spielen ohne Plektrum.

Die äußere Beschreibung des Instruments (incl. der Benennung funktionaler Einzelteile), um sich daran und darauf zurecht zu finden, fehlt. Abgebildet ist zu Beginn des Buches der Lautenkragen (nach links gerichtet, Laute griffbereit vor einem Rechtshänder liegend) zur Erläuterung von französischer und italienischer Tabulatur:



Kleine Zahlen bezeichnen den Fingersatz.

In dieser Schule wird die französische und die italienische Tabulatur nebeneinander verwendet, um eine Vertrautheit mit beiden zu vermitteln.

Hinzu kommen die Abbildungen, auf die sich bei Erläuterungen bezogen werden kann.¹²⁰

GERWIG geht es programmatisch um mehr als den bloßen Erwerb von technischen Fähigkeiten des Lautenspiels, die allerdings auch Voraussetzung sind, um auf die „beglückende Entdeckungsreise“ zu gehen. Für das Erfassen der Musik (schon das ist ein hoher Anspruch, weit entfernt von mechanistischer Technikentwicklung des Lautenspiels) hält er es für geboten,

*„sich auch mit anderer Renaissancemusik zu beschäftigen- mit Singen oder Spielen alter Streich- oder Blasinstrumente. Auch ist die Musik nicht ganz ohne den kulturellen Hintergrund der Zeit zu erfassen. Die für die Malerei und Baukunst maßgeblichen Ideale sind auch in der Musik zu entdecken.“*¹²¹

Technik kommt bei GERWIG aber dennoch nicht zu kurz! Zu den von ihm ausgewählten Stücken (oder Übungsbeispielen) gibt es stets Hinweise, was zur Vermittlung ansteht, worauf geachtet werden sollte. So lautet es etwa zu „Jamais naymera“ nach P. Phalèse:

„Die linke Hand muß sich groß und rund fühlen; so liegen die Griffe alle innerhalb und nicht außerhalb der Hand.

*Der kleine Finger steht im 3. Takt schon in Bereitschaft über dem „e“. Die Hand muss dafür offen sein; es wird erreicht durch eine Öffnung zwischen dem Zeige- und Mittelfinger“.*¹²²

Die *Lautenschule* endet mit dem Zitat „*hie enden die stuck mit zweyen stym(m)en*“. Gedacht war also an eine Fortsetzung für das drei- und darüber hinausgehend mehrstimmige Lautenspiel. Leider hat GERWIG ein „*ander Buch*“ nicht mehr veröffentlicht.

¹²⁰ Die Schule von GERWIG erinnert mich gelegentlich an ein Schulbuch für den Geschichtsunterricht, das stark quellenorientiert angelegt ist, sich aber nicht vollständig aus sich selbst heraus erklärt.

¹²¹ GERWIG, K.: a.a.O., S. 3.

¹²² GERWIG, K.: a.a.O., S. 41.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Barocklautenschulen der Gegenwart:



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Auf dem Markt verfügbar sind derzeit an Schulen für die Barocklaute: die *Schule für die Barocklaute* von Franz Julius GIESBERT aus dem Jahre 1939/40 (in deutscher Sprache), die aus dem Jahre 1987 stammende Schule von Toyohiko SATOH: *Method for the Baroque Lute* (in Englisch mit einem in Deutsch übersetzten Anhang), der *Baroque Lute Companion* oder „*Galanthe Methode die Laute zu tractieren*“ von Stefan LUNDGREN aus dem Jahre 1993 (in Deutsch und Englisch abgefasst, in Deutschland erschienen) sowie die *Method for the Baroque Lute. A practical guide for beginning and advanced lutenists* aus dem Jahre 2008 von Miguel YISRAEL (SERDOURA), wahlweise in Englisch oder Französisch, nicht aber Deutsch zu erhalten.

Zu erwähnen und der vertiefenden Betrachtung unter didaktischen Gesichtspunkten noch harrend ist das Unterrichtswerk für die Laute von Hans NEEMANN aus dem Jahre 1932:¹²³ eine Instruktion für den Eigenunterricht, explizit musikalische Grundkenntnisse voraussetzend, auf das Erläutern eines Lehrers (klar: maskulin) hinweisend und in zwei Teilen, einen für die Renaissancelaute, einen für die Barocklaute angelegt, auf Spielmaterial aus den von NEEMANN herausgegebenen Sammelwerken verweisend.

¹²³ Siehe NEEMANN, Hans: Die doppelchörige Laute. Ein Lehr- und Spielbüchlein, 1932.

Franz Julius GIESBERT

Die von Franz Julius GIESBERT verfasste und 1939/40 erschienene *Schule für die Barocklaute* ist auch heute noch im Nachdruck erhältlich.¹²⁴ Das Werk kommt durch den Satz in einer Kunstschrift sowie durch seinen Sprachstil etwas behäbig daher. Aufbau, die Vielzahl an ausführlichen Erläuterungen und Übungen (neben den Stücken zur Anwendung) lassen auf den ersten Blick erkennen, dass es sich um ein Unterrichtswerk handelt – zum Eigenstudium oder als Basis für Unterricht. Es setzt allerdings die Kenntnis musikalischer Grundbegriffe voraus und ist – bezogen auf die Barocklaute - didaktisch nach dem auch anderweitig bekannten Prinzip: vom Einfachen/Basalen zum Schwierigen/Komplexen aufgebaut:

„Was hier gelehrt wird / ist das Lautenspiel / so wie es die Alten pflegten / unter genauester Beobachtung aller von ihnen aufgestellten Regeln und Anweisungen. Der Lehrgang selbst ist so angelegt / wie etwa ein alter Lautenmeister seine Schüler unterrichtet haben würde. Nach vorbereitenden Anschlagsübungen wird mit leichten Suiten begonnen / dann die Schwierigkeit der ausgewählten Stücke immer mehr gesteigert.

Zwischendurch werden Erörterungen theoretischer Art über harmonische Zusammenhänge angestellt / die Akkordbilder auf dem Griffbrett geordnet und die Regeln der Greiff- und Anschlagstechnik gewonnen“ (S. 4).

Für GIESBERT scheint die Lautenwelt gemäß dieser Einführung primär männlich zu sein, obwohl er sich kräftig etwa aus einem *„Lautenbuch der Prinzessin Luise von Württemberg“* = den Rostocker Beständen bedient.¹²⁵ Das Unterrichtswerk ist auf die 13-chörige Laute ausgerichtet und so angelegt, dass es ohne Zweifel auch zum Eigenstudium dienen kann. Neben dem Solospiel (Schwerpunkt der enthaltenen Stücke) werden auch Akkorde sowie basale Kenntnisse im Generalbass-Spiel zum Schluss des Unterrichtswerks vermittelt. GIESBERT differenziert nach 4 Fortschritts- oder Schwierigkeits-Stufen, wobei diese keinen Tonarten zugeordnet sind. Die Beispiele und Übungen enden bei den Tonarten auf dem Quintenzirkel auf der einen Seite bei D-Dur/h-moll, auf der anderen Seite bei Es-Dur/c-moll.

Die Entwicklung der (Barock-)Laute ist nicht Gegenstand der Ausführungen von GIESBERT. Bemerkenswert ist die Abbildung einer Barocklaute gleich auf den ersten Seiten des Buches: es handelt sich um ein 13-chöriges Instrument, das einen Chanterelle-Reiter, doch keinen Aufsatz für die Bässe hat (angegebene Breite des Griffbretts am Sattel: 10 cm). Als Alternative zu diesem Instrument wird eine theorbierte Laute beschrieben:

¹²⁴ Franz Julius GIESBERT: *Schule für die Barocklaute*, Mainz 1939/40.

¹²⁵ Siehe weiter unten im Text.

„Das Instrument kann auch in Theorbenform gebaut werden / mit 7 Chören auf dem Griffbrett / das am Sattel 8 cm / am Corpus 10 cm breit sein muss / und 5 freischwingenden Chören mit 95 cm Mensur“ (S. 6).

Mit einem solchen Instrument ließen sich dann einige Stücke der Lautenschule nicht spielen, da sie ein /b bzw. /d erfordern. Ein so geartetes Instrument gibt GIESBERT aber als in seinem Besitz befindlich an: eine von „Sixt Rauchwolf“ 1577 für Jacob Fugger gebaute Laute, die 1705 von Wegner in Augsburg zu einem Instrument „mit doppeltem Theorbenkopf“ umgebaut wurde (S. 4). Die abgebildete Form einer untheorbierten 13-chörigen Laute, die nur einen Chanterelle-Reiter besitzt, ist ungewöhnlich.¹²⁶

Bei einem großen Teil der von GIESBERT wiedergegebenen Stücke gibt es einen Hinweis „Deutsch“ (mit einer jeweiligen Zeitangabe zwischen 1710 bis 1750), bei einem weiteren Teil fehlt selbst eine solche Ausweisung. Bei anderen Stücken gibt es Hinweise auf das Manuskript, aus dem übertragen wurde (z.B. „Augsburger Lautenbuch des 18. Jahrhunderts“ oder „Lautenbuch der Prinzessin Luise von Württemberg“, was bei der Einordnung nicht entscheidend weiterhilft, da es aus ihrem Besitz mehrere Lautenbücher und Faszikel gibt). Beim „Lautenbuch der Prinzessin Luise von Württemberg“ handelt es sich um das als D-ROu65.⁶ a-z¹²⁷ geführte Konvolut an mit Tabulaturen beschriebenen Blättern, beim „Deutschen Lautenbuch von 1722“ um D-ROu52-2,¹²⁸ beim „Augsburger Lautenbuch“ um D-AS.

Der überwiegende Teil der bei GIESBERT wiedergegebenen Stücke (abgesehen von den wohl von ihm verfassten Übungsstücken) stammt aus den beiden Rostocker Manuskripten, was nicht in jedem Falle angegeben wird. Daneben werden auch zu einigen Stücken die in den Manuskripten enthaltenen Namen der (vermeintlichen) Komponisten übernommen. Dies sind z.B.: Graf Gaisruck, Johann Sebastian Bach, Joachim Bernhard Hagen, Kleinknecht (die Stücke dieser beiden stammen aus D-AS), Graf Bergen, Wenzel Ludwig Edler von Radolt und Thomas Aug. Arne.

¹²⁶ Es kann sich nur um das heute im Fuggermuseum Babenhausen verwahrte Instrument handeln, das allerdings außer dem Chantarelle- auch einen Bassreiter hat. Sixt Rauchwolf von// Augspurg Ao 1577 s//. Reparatur Zettel: renofierd// [printed] Gregori Ferdinand Wenger// Lauten und Geigen=Macher// in Augspurg 1705//. Reparavit// Joannes Friderich Storck// Lauten- und Geigen-Macher// Fecit Augustae. 1764//. Xaver Hinderstößer// reparirt Augsburg 1869//. Josef Nairz// Geigenmacher/ MUENCHEN 1933// Repariert//. Nach: Lautemweltadessbuch (Klaus Martius) <http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/database/dbdetail.php?PID=725>

¹²⁷ „Lautenbuch der Prinzessin Luise von Württemberg“ (D-ROu65.6 a-z) 1999 herausgegeben von Joachim DOMNING für die DLG e.V. (Ffm): „Pieces choisies pour le Lut“.

¹²⁸ D-ROu52-2, im Jahre 2005 herausgegeben von Markus LUTZ für die DLG e.V. (Ffm).

Abschließender Höhepunkt der musikalischen Beispiele ist Johann Sebastian Bach mit der Suite g-moll (BWV 995), hier in Tabulatur, bei der unklar ist, ob sie tatsächlich Original für die Laute geschrieben wurde¹²⁹ – was allerdings von GIESBERT nicht angesprochen wird. Überaus bemerkenswert diese musikalische Finalisierung, wie ich finde, denn Bach ist nicht gerade **der** Exponent der Barocklaute, wenn man sich die Summe aller für dieses Instrument auf den heutigen Tag bekannten Kompositionen anschaut. Dass hier ein Komposition von Bach und nicht Originalkompositionen für die Laute von etwa Reusner, Logy, von Falckenhagen, Haqgen oder einem Mitglied der Familie Weiss – alle ja auch aus dem deutschsprachigen Raum – ausgewählt wurden, hängt sicherlich mit dem Stellenwert zusammen, der Bach insgesamt musikgeschichtlich beigemessen wird.

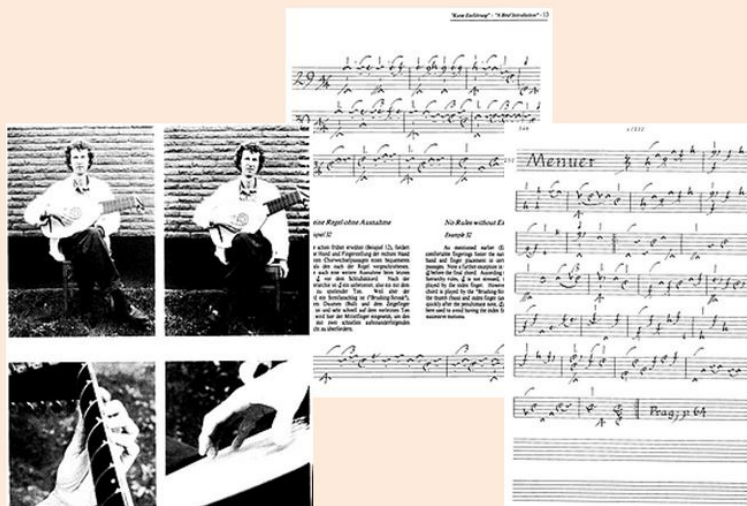
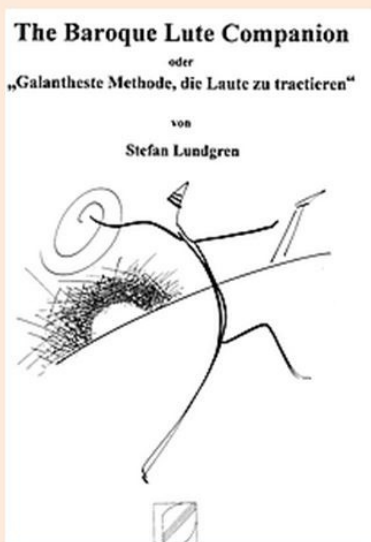
Wenn auch die Schule von GIESBERT den einen oder anderen Mangel hat – vor allem: die fehlenden Quellenangaben – und insbesondere ein um 1936 in der Edition Schott herausgegebener Sammelband „Lieder von heute ...“ aufgrund seines Vorwortes und enthaltener Stücke zum Nachdenken über sein Verhältnis zum Nationalsozialismus anhält:¹³⁰ unter didaktischen Gesichtspunkten halte ich seine Barocklautenschule unter den derzeit am Markt befindlichen für diejenige mit dem am besten angelegten didaktischen Konzept, wenngleich auch GIESBERT musikalische Grundkenntnisse voraussetzt.

¹²⁹ Die Suite g-Moll BWV 995 ist eine auf zwischen 1727 und 1731 datierbare Bearbeitung der Suite Nr. 5 für Violoncello solo – genauer: Beide Fassungen gehen auf eine gemeinsame Urversion zurück, bei der allerdings nicht geklärt ist, ob sie für Laute oder Cello geschrieben war.

¹³⁰ Bei GIESBERT drängt sich der Verdacht auf, er könne zu den zwischen 1933 und 1945 im musischen Bereich Tätigen gehört haben, die den Nationalsozialismus direkt oder indirekt beförderten, dann nach 1945 fast bruchlos weiter tätig waren und bis heute verlegt (oder gespielt) werden. Um 1936 etwa gab er in der Edition Schott den Sammelband „Lieder von heute (für 1 oder 2 Blockflöten – Sopran- und Altflöte) oder 2 andere beliebige Melodie=Instrumente (Violinen, Mandolinen, Klarinetten usw.) mit Text; nach Belieben mit einer Laute (oder Gitarre)“ heraus (GIESBERT, F.J. (Hrsg.): Lieder von heute. Mainz/Leipzig, B. Schott's Söhne; Edition Schott 2360 (um 1936)). In seinem Vorwort schrieb er: „Lieder von heute, das sind Lieder, die heute unser Volk singt. Viele von ihnen sind der Ausdruck des großen Zeitgeschehens, in dem wir leben, viele aber stehen über aller Zeit. Es gibt Kreise, in denen dieses echte im Volk geborene Lied neuerer Zeit mißachtet wird, weil der Text zu wenig dichterisch geformt, die Weise zu „gewöhnlich“ sei; aber ich sehe hier hohe künstlerische Werte und habe diese Lieder gern, seine gestammelten Texte sind voll Erleben, seine Melodien voll Spannung und Eigenart“ (S. 2). Enthalten sind in dem auch die erst auf dem Innentitelblatt angekündigten „SA und Kampflieder“ (wobei SA nicht für „Sopran- und Altflöte“ steht). Auch in diesem Falle sollte weiter nachgefragt und geforscht werden (siehe TREDER, M.: Der „Giesbert Nachlass“ - Welch ein Erbe?! In: Lauten-Info 3/2010, Ffm, S. 7), wie dies zu Wolfgang BÖTTICHER schon geschehen ist. Zu Wolfgang Bötticher siehe Willem de VRIES: Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-45, Köln 1998 sowie Ralf JARCHOW: Wir hätten wissen können, wenn wir hätten wissen wollen - Wolfgang Boettichers brauner Schatten auf der Musikwissenschaft zu Gitarre und Laute. In: Die Laute Nr. IX – X ..., Ffm 2011, S. 88 ff. Weitere Namen, die uns in der Gitarren- und Lautenwelt vertraut sind, werden ebenfalls mit einzubeziehen sein, um sie ggf. auch entlasten zu können. Aus meiner Sicht ist es dringend erforderlich, etwa den nach wie vor als Standardwerk genutzten Katalog „Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts“ von Wolfgang BOETTICHER (RISM B/VII, München 1978) durch ein qualitativ höherwertiges Werk überflüssig zu machen; dies bietet sich allein schon auch aus sachlichen Gründen an. Ausgangspunkte hierfür könnten z.B. eine Fortschreibung (unter Überarbeitung und Anpassung an zwischenzeitlich gewonnene Erkenntnisse) des Katalogs von MEYER, Christian/GOY, Fr.-P./ROLLIN, M./KIRALY, P.: Sources manuscrites en tablature: Luth et theorbe (c. 1500-c-1800), Bader-Baden/Bouxwiller 1991 ff., die Konkordanzliste von Peter STEUR (STEUR, Peter: Musik für Barocklaute. Eine Datenbank (mss.slweiss.de) sowie die Aufarbeitungen in neueren Editionen sein.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Barocklautenschulen der Gegenwart: Stefan Lundgren (1993): „Baroque Lute Companion ...“



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Stefan LUNDGREN

Rein formal gesehen stehen die Unterrichtswerke von Stefan LUNDGREN und Miguel YISRAEL in der Tradition der Unterrichtswerke mit vorangestellter Instruktion, in der dann – in diesem Falle – ein voluminöser Teil mit Stücken, in diesen beiden Fällen geordnet nach Schwierigkeitsgraden, darin dann nach Tonarten, folgt. Bei Stefan LUNDGREN sind auch Eigenkompositionen enthalten.

Der *Baroque Lute Companion* ...¹³¹ ist in drei Teile gegliedert:

- Teil 1: „*Kurze Einführung in die Kunst des Lautenspiels*“ mit Abbildungen und basalen Erläuterungen zur Stimmung des Instruments, der Haltung, Anschlags- und Verzierungstechniken (zweisprachig: in Deutsch und Englisch);
- Teil 2: „*Lesen und Spielen aus historischen Quellen*“ mit wesentlichen Auszügen aus den

¹³¹ LUNDGREN, St.: *Baroque Lute Companion* ..., a.a.O.

Instruktionen von Esaias REUSNER, Denis GAULTIER, Jacques GALLOT, Philipp Franz LE SAGE DE RICHEE und Charles MOUTON;

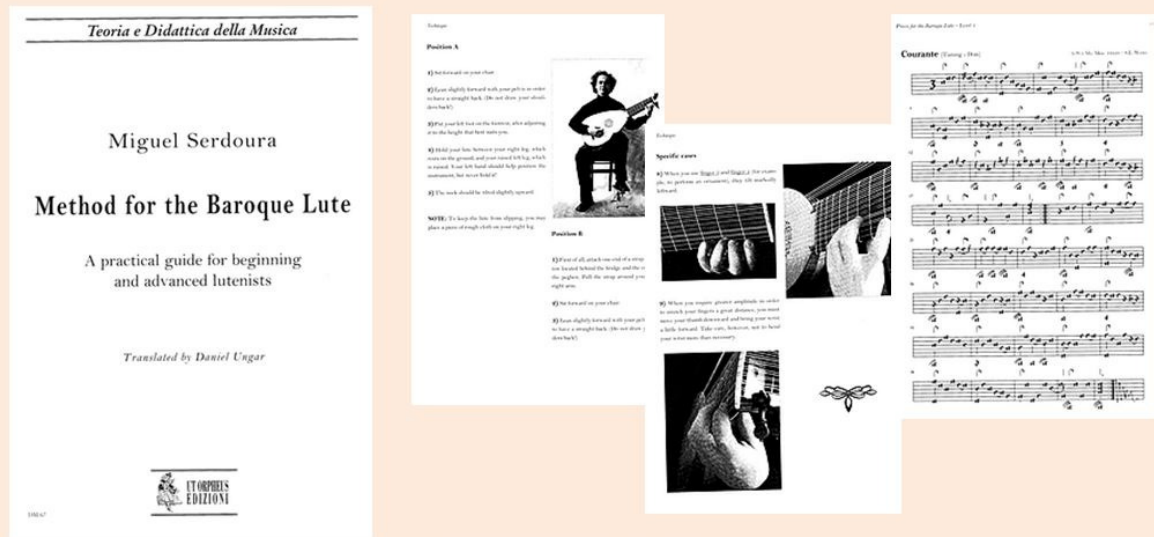
- Teil 3: der rund 300 Seiten umfassende, nach Tonarten geordnete „Musikteil“ mit Abschriften aus unterschiedlichen Quellen. Die Abschnitte zu den Tonarten sind nach Schwierigkeitsgraden (I – III), also auch nach dem Prinzip vom Einfachen zum Schwierigen, gegliedert.

Im „Musikteil“ gehen die Stücke auf dem Quintenzirkel auf der einen Seite bis A-Dur/fis-moll, auf der anderen bis c-moll (kein Stück in Es-Dur). Zu den Stücken sind die Quellen (mit Seiten/Folienangabe) notiert, so dass ein Rückgriff und Abgleich problemlos möglich ist. Zwischen den Abschriften aus Manuskripten (in einer sehr gut zu lesenden Kunst-Handschrift) hat LUNDGREN Eigenkompositionen (Studien und Choral-Variationen) verfügbar gemacht.

LUNDGREN wendet sich mit seinem *Baroque Lute Companion ...* an Anfängerinnen und Anfänger gleichermaßen wie an erfahrene Spielerinnen und Spieler. Erstgenannten empfiehlt er, systematisch von vorn an (Teil 1) zu beginnen, im Musikteil zuerst die Stücke aus dem Schwierigkeitsgrad I in allen Tonarten zu studieren (Ausgangspunkt: F-Dur), um dann (wieder bei F-Dur) das Studium des Schwierigkeitsgrades II durch alle Tonarten hindurch aufzunehmen. Erfahrene Spielerinnen und Spieler, so LUNDGREN, könnten sich im *Baroque Lute Companion ...* nach Lust und Laune zwischen verschiedenen Tonarten und Schwierigkeitsgraden bewegen. Eine Begründung für die Maßstäbe zur Zuweisung eines Stückes in einer der Schwierigkeitsstufen liefert LUNDGREN leider nicht.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Barocklautenschulen der Gegenwart: Miguel Serdoura/Yisrael (2008): „Method for the Baroque Lute ..“



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Miguel SERDOURA/YISRAEL

Das fast 350 Seiten starke Werk *Method for the Baroque Lute* von Miguel YISRAEL¹³² umfasst 3 Teile, denen sich ein nach Tonarten geordneter Index der enthaltenen Stücke, ein Index nach Komponisten und eine Bibliografie anschließen.

- Teil 1 besteht aus den Kapiteln zur Geschichte der Barocklaute, aus Basisinformationen zur Notation, Tabulatur, Rhythmus/Notenwerten etc., zum Einsatz der Finger von linker und rechter Hand beim Lautenspiel, zu den Verzierungen, zu grundlegenden Kategorien der Spielweise, zu den Stimmungen der Basschöre für die einzelnen Tonarten, zu den Tonleitern über die Chöre hinweg in den verschiedenen Tonarten, zu wichtigen Komponisten für die Barocklaute, zu Namen und Charakter von Stücken für die Laute, zum Instrument, seinem Bau, den Saiten (mit Hinweis zu Bestellmöglichkeiten). Dieser Teil enthält auch praktische Hinweise zum Umgang mit dem Instrument (Saitenwechsel, Handhabung von Wirbeln und vieles mehr).
- Teil 2 enthält die Einführung über das Stimmen des Instruments, seine Haltung und die

¹³² YISRAEL, M.: *Method for the Baroque Lute. A practical guide for beginning and advanced lutenists*, UT ORPHEUS EDIZIONI 2008.

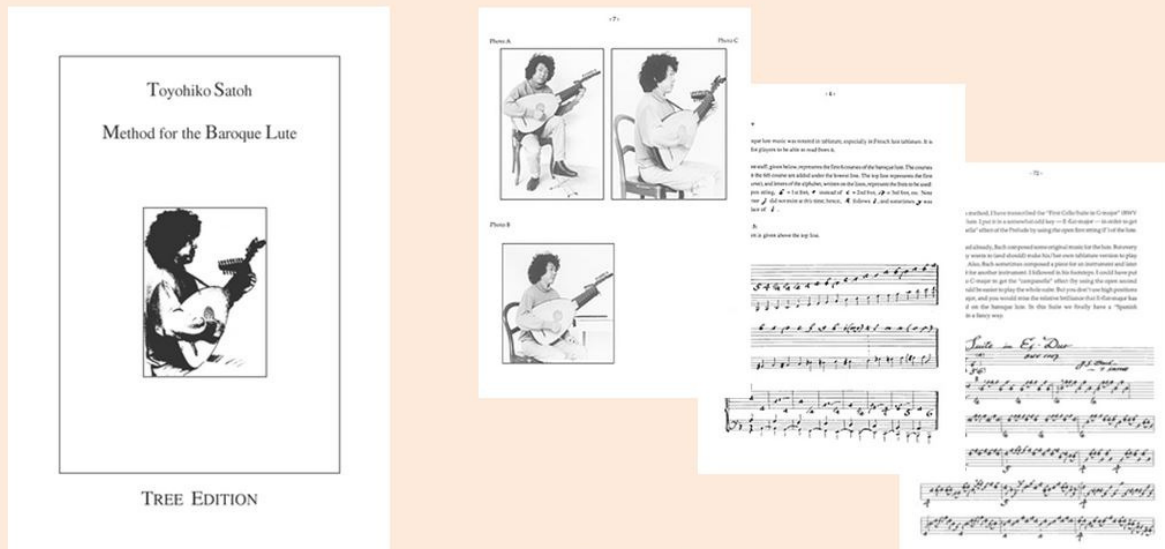
Spieltechnik. Die schriftlichen Hinweise sind unterlegt mit aussagekräftigen Fotografien. Auf fast 50 Seiten folgen Übungen für rechte und linke Hand, die ergänzt werden durch Stücke, in denen Erlerntes/Geübtes gleich zur Anwendung kommen kann. Dieser Einführungsteil ist vom Aufbau und den sehr gut nachvollziehbaren Hinweisen her ausgerichtet auf Anfängerinnen und Anfänger, die auch ohne weitere Unterstützung das Lautenspiel erlernen wollen.

- Teil 3 (rund 200 Seiten) enthält nach drei Schwierigkeitsgraden (Anfänger, Dazwischenliegende, Fortgeschrittene) kategorisierte Stücke sowohl für 11- wie 13-chörige Instrumente. Stilistisch wird ein großes Spektrum abgedeckt. Es reicht von früher französischer Barocklautenmusik (Ennemond Gaultier) für das 11-chörige Instrument bis hin zu etwa Joachim Bernhard Hagen. Durch diese Zusammenstellung ist die *Method ...* weiter mehr als ein gut angelegtes Unterrichtswerk (auch für das Eigenstudium).

Erstaunlich, dass SERDOURA (mit verdeutlichenden Fotos) beschreibt, wie eine neue Saite aufgezoogen wird und dabei auch den Hinweis gibt, den Wirbel im Uhrzeigersinn zu drehen (was aber nur für einen Teil der Wirbel gilt), nicht aber erläutert, wie das Stimmen durch das Lösen, Drehen und Festsetzen der Wirbel praktisch funktioniert.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Barocklautenschulen der Gegenwart: Toyohiko Satoh (1987): Method for the Baroque Lute



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Toyohiko SATOH¹³³

1987 erschien die *Method for the Baroque Lute* von Toyohiko SATOH „for the convenience of those people who want to play the instrument“.¹³⁴ Das Unterrichtswerk ist in Englisch abgefasst und weist einen Anhang mit deutscher Übersetzung auf.¹³⁵

Die *Method* ... wendet sich explizit an Leute, die bereits Erfahrungen mit der modernen Gitarre oder anderen Formen der Laute und keinen Lehrer in greifbarer Nähe haben. SATOH streift zumindest die unterschiedlichen Stimmungen der Laute, um sich dann auf die 13-chörige Barocklaute zu konzentrieren, denn dieses Instrument steht im Mittelpunkt des Unterrichtswerkes. In einem „Vorab“ werden auch die Tabulatur und das Halten des Instruments sowie basale Informationen zur Haltung von linker und rechter Hand (einschließlich der Bezeichnungen für die Finger) und zur „*Accordatura*“ - dem notwendigen Umstimmen der Bässe für die Tonarten, in denen Stücke stehen - gegeben.

¹³³ Bei dem folgenden Text handelt es sich auch um eine gegenüber dem Vortrag erweiterte Fassung.

¹³⁴ SATOH, Toyohiko: *Method for the Baroque Lute*, TREE EDITION 1987, Preface.

¹³⁵ Die Übersetzungen wurden von Hubert Hoffmann und Albert Reyerman gefertigt.

Alles ist überaus knapp formuliert – und das setzt sich auch in den anschließenden 3 Teilen mit Übungen und Beispielen fort. Abgeschlossen wird die *Method* ... durch ein Verzeichnis (S. 80) der enthaltenen Stücke bzw. Partiten/Suiten (ohne Quellenangaben) sowie eine Übersicht zu den Verzierungen (S. 81). Der erste Teil dient vor allem der Entwicklung der Technik für die rechte Hand. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem Daumen gewidmet. Im zweiten Teil steht „*embellishment*“ im Focus, die Verzierungs- und Ausschmückungstechnik als Verschönerung beim Lautenspiel:

„Embellishment is one of the most important and interesting aspects of baroque music. Composers gave some freedom to players to interpret ornaments within the rules of a given style. Of course, there are many possible interpretations, as well as many different ways to write the signs. I prefer not to go into detail on this point, since the main purpose of this book is the presentation of technical exercises“(S. 22).

Dies klingt nun etwas rigide, meint aber wohl vor allem, keinen diskursiven Interpretationskurs im Rahmen dieses Unterrichtswerkes anbieten zu wollen, denn selbstverständlich werden die gängigsten Verzierungen erläutert und Umsetzungen demonstriert. Sehr hilfreich sind dabei die Darstellungen zur Variationsbreite der Interpretation von Verzierungen.

Im dritten Teil geht es um die fortgeschrittene Technik der „barocken Interpretation“ auf der 13-chörigen Laute. Hierzu zählt SATOH etwa ein Duett, „*separationes*“ sowie das getrennte Anschlagen von Haupt- und Oktav-Seite bei den Bass-Chören. Abschließender Höhepunkt der musikalischen Beispiele ist eine von SATOH gefertigte Transkription der Cello-Suite in G Dur von J.S. Bach (BWV 1007) – nach Es-Dur.

SATOH hat für sein Unterrichtswerk eine Reihe von Übungen entworfen und Stücke ausgewählt, die er auch zu seinen Zwecken bearbeitet hat. So kommt etwa eine Suite von Johann Anton Graf Losy, ursprünglich geschrieben für ein 11-chöriges Instrument, nun angepasst für die 13-chörige Laute daher!

Insgesamt setzt SATOH schon durch die Auswahl der Stücke auf einem sehr hohen musikalischen Niveau an. Alle Stücke weisen technische Herausforderungen bis hin zum Detail auf. Der einleitende Hinweis von SATOH zu Erfahrungen mit der Gitarre oder anderen Lauteninstrumenten sollte daher (weiterhin) ernst genommen werden.

Die Schulen von GIESBERT und SATOH stehen formal gesehen in der Tradition der kombinierten Instruktionen: erläuternder Text und Musikbeispiele sind unmittelbar aufeinander bezogen.

Während GIESBERT sich ausdrücklich an musikalische wie lautenistische Anfänger wendet, richtet sich SATOH an Interessierte, die bereits Erfahrungen mit der modernen Gitarre oder anderen Formen der Laute und keinen Lehrer in greifbarer Nähe haben. Bei SATOH ist der Eindruck nicht von der Hand zu weisen, dass er seinen Unterricht auf die Profis von morgen ausrichtet. Schon durch Auswahl der Stücke setzt er auf einem sehr hohen Niveau an. Alle Stücke weisen darüber hinaus technische Herausforderungen bis hin zum Detail auf.

Abschluss

Seitdem ich mich mit Lauteninstrumenten praktisch wie theoretische befasse, habe ich mir auch immer wieder Unterricht für diese Instrumente angeschaut. Das Spektrum dessen, was es dort wahrzunehmen gibt, ist sehr groß und wird, so Ergebnis von Gesprächen mit Unterrichtenden wie Lernenden, zum Teil sehr unterschiedlich bewertet im Hinblick auf das Ziel, das Lernende in der Regel mit dem Unterricht verbinden und Unterrichtende mit ihrer Form des Unterrichtens beabsichtigen.

Ich möchte mit meinen hier in einigen Ausschnitten vorgestellten Forschungsvorhaben im Bereich der historischen Lauten-Instruktionen dazu beitragen, noch intensiver als bisher über das Unterrichten der Instrumente aus der Lautenfamilie nachzudenken, zu reflektieren und den Unterricht mit den Schülern und Studierenden zusammen zu verbessern.

Dies wird aus meiner Sicht dann gelingen, wenn Praxis und Wissenschaft Hand in Hand arbeiten und es echte, offene Dialoge gibt. Insofern halte ich unter den heute vorgestellten Lauten-Instruktionen den von VIRDUNG gewählten Ansatz des pädagogisch begründeten Dialogs¹³⁶ für beispielgebend. Dies ist nicht der einzige pädagogisch begründete fiktive, in gedruckter Form verbreitete Dialog in Sachen Musik. Ich darf an dieser Stelle auf den Beitrag von Robert LANG „Konversationen über Musik. Zur pädagogischen Qualität musiktheoretischer Lehrdialoge“ hinweisen, in dem auch die Konstruktion der Dialoge selbst kritisch gewürdigt wird.¹³⁷

¹³⁶ Siehe SCHULZ, Wolfgang/TREDER, M.: Prinzipien der Erziehung und des Unterrichts. In: Enzyklopädie Erziehungswissenschaft, Band 4, Stuttgart 1985, S. 121 ff.

¹³⁷ LANG, Robert: Konversationen über Musik. Zur pädagogischen Qualität musiktheoretischer Lehrdialoge. Online verfügbar unter www.gmth.de/zeitschrift/artikel/677.aspx.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Herausforderungen

- (hoffentlich) nicht durch geschlechtsspezifische Ab- oder Ausgrenzung
- (hoffentlich) nicht durch Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe
- (hoffentlich) nicht durch materielle Differenzierung
- (hoffentlich) nicht durch Sprache

Aber

- aus unterschiedlichen allgemeinen und instrumentenspezifischen Vorkenntnissen
- aus den Unterrichts-/Studienzielen

und

Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

Die Herausforderungen, vor denen wir stehen, ergeben sich sicherlich heute hoffentlich nicht mehr:

- durch eine geschlechtsspezifische Ab – oder gar Ausgrenzung;
- durch Zugehörigkeit zu einer besonderen sozialen Gruppe,
- hoffentlich auch nicht mehr durch materielle Differenzierung;
- in der auch in Kunst und Musik globalisierten Welt nicht durch Sprache (Rückerinnerung: Musiker und andere Künstler wurden quer durch Europa engagiert und mussten sich verständigen!)

Sie ergeben sich aber gewiss aus unterschiedlichen allgemeinen und instrumentenspezifischen Vorkenntnissen.

Sie ergeben sich auch aus der Frage, mit welchen Zielen wir unterrichten: soll der Unterricht dazu dienen, Freizeitmusiker so auszubilden, dass sie mit Freude ihrem Hobby nachgehen und tatsächlich so spielen, wie sie sich zu hören vermeinen – oder geht es darum, qualifizierte Continuo-Spieler auszubilden, die gelegentlich auch einmal die Chance haben, solistisch aufzutreten und ansonsten ihre Existenz mit Unterricht (zumeist Gitarrenunterricht) absichern müssen?

Herausforderungen ergeben sich gewiss auch durch das Altersspektrum der Lauteninteressierten bzw. zu Interessierenden. Es reicht von den Früh-¹³⁸ bis hin zu den Spätberufenen.¹³⁹

IFL der DLG e.V.
- Bremen 2013 -

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

Die Herausforderung: Zwischen Früh- und Spätberufenen



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

¹³⁸ Abgebildet ist der junge Lautenist Thomas Früh/Paris im Jahre 2010. Siehe das Interview mit Thomas FRÜH im Lauten-Info 2/2010 der DLG e.V., S. 14ff.

¹³⁹ Ich danke Ulf Dressler für die freundliche Genehmigung, das Bild seiner lautespielenden Puppe „Plimperpopsi“ an dieser Stelle verwenden zu können.

Herausforderungen sind auch mit dem Internet als „Vermittlungs- und Kommunikationsmedium“ verbunden. Die verbreitete Einstellung gegenüber dem Internet ist: was ich dort finde, ist richtig und wahr; und: es kostet nichts. Es geht also auch um die Frage der Existenzsicherung von professionellen Musikern. Ich empfehle nachdrücklich, sich einmal den eingangs erwähnten online-Unterricht auf YouTube anzuschauen.

Den erwähnten Merksatz von Stefan LUNDGREN: „Ein hohes Studienziel verlangt eine gute Pädagogik“ möchte ich als Leitsatz erweitern: „Jedes Unterrichts- und Studienziel verlangt eine ausgezeichnete Pädagogik mit Qualitätskontrolle (!) – und das hat dann auch einen individuell und/oder gesellschaftlich zu entrichtenden Preis.“

Geboten ist aus meiner Sicht eine integrierte Lautenisten-Ausbildung, die die qualifizierte Ausbildung zum Unterrichten einschließt und nicht differenziert zwischen einer „Künstlerisch-pädagogischen“ und einer rein „Künstlerischen“ Ausbildung.

Selbst wenn dies, aus welchen Gründen auch immer, in einem überschaubaren Zeitraum als nicht zu verwirklichen angesehen wird (Reformen brauchen ihre Zeit – in doppelter Hinsicht), spreche ich mich nachdrücklich für die Entwicklung einer Didaktik der Lauteninstrumente aus. Und da ist es lediglich an uns: weitere Hürden sehe ich nicht.

Menschenbild und didaktische Ansätze in ausgewählten Lauteninstruktionen aus Renaissance, Barock und Gegenwart

... und wie haben sie das Lautenspiel erlernt?



Michael Treder | D - Hamburg | www.tabulatura.de

**Vielen Dank für die
Aufmerksamkeit!**

Ich schließe, ein Zitat verbiegend, das es im Original nie gab, sondern nur in der deutschen Synchronisation. Es steht in dieser Form zu keiner der Lauten-Instruktionen, die ich bisher gelesen habe, in Widerspruch:

„Schau‘ mir auf die Finger, Kleines!“¹⁴⁰

Vielen Dank für die Aufmerksamkeit.

¹⁴⁰ Casablanca. „Schau mir in die Augen, Kleines!“ Dieses Zitat stammt aus der ersten deutschen Synchronfassung. In der neueren sagt Rick: „Ich seh dir in die Augen, Kleines!“ Im englischen Original sagt er: „Here’s looking at you, kid“. Zweimal in Szenen in Paris und dann in der Abschiedsszene. Das Originalzitat aus der Abschiedsszene lautet: Ilsa: And I said that I would never leave you! Rick: (taking her by the shoulders): And you never will. But I’ve got a job to do, too. Where I’m going you can’t follow – what I’ve got to do – you can be no part of. I’m not good at being noble. Ilsa – but it doesn’t take too much to see that the problems of three little people don’t amount to a hill of beans in this crazy world. Someday you’ll understand that. Not now. Here’s looking at you, kid. [http://de.wikipedia.org/wiki/Casablanca_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Casablanca_(Film)).

Literaturliste:

AGRICOLA, Martin: Musica instrumentalis deutsch ... 1528/29. Faksimile bei TREE-Edition

ARIÈS, Philipp: L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime. Plon, Paris 1960 (Geschichte der Kindheit, 16. Auflage, München 2007)

ARNONE, Mirko : Gerle. Conrad und Hans. In MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart), 2. Auflage, Bd. 7, Kassel et al. 2002, Sp. 787 ff.

ARNONE, M.: Neusidler. Hans sowie die Söhne Melchior und Konrad. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 12, Kassel et al. 2004, Sp. 1028 ff.

BACHER, Josef: Lehrwerk für die doppelchörige Laute, Kassel 1928

BARON, Ernst Gottlib: Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung es Instruments der Lauten , Mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben, Nürnberg 1727. Faksimile-Ausgabe bei TREE-Edition.

BEYER, J. Chr.: Herrn Professor Gellerts Oden, Lieder und Fabeln ..., Leipzig 1760. Faksimile mit Übertragungen von Rüdiger GIES und Andreas NACHTSHEIM, antiqua-edition 1993

BIRKENDORF, Rainer: Judenkünig. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 9, Kassel et al. 2003, Sp. 1295 ff.

BOETTICHER, Wolfgang: Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts, RISM B/VII, München 1978

BRANDT, Sebastian: Das Narrenschiff, 1494 Basel

BREUER, Hans (Hrsg.): Der Zupfgeigenhansl. Erstausgabe: Darmstadt 1909

BRUGER, Hans Dagobert (Hrsg.): Schule des Lautenspiels für die gewöhnliche Laute/Baßlaute/doppelchörige und theorbierte Laute. Unter Berücksichtigung der Regeln und Erfahrungen der berühmtesten Lautenmeister des XVI. und folgender Jahrhunderte bis zur Gegenwart. Wolfenbüttel 1926; Neuauflage 1965

BUETENS, Stanley: Method for the Renaissance Lute, Menlo Park/Cal. USA 1969

DART, Thurston, : Miss Mary Burwell' s Instruction Book for the Lute. In: The Galpin Society Journal, Vol. 11, Mai 1958, S. 3 ff.

DECKER-SCHENK, Johann: Schule für Guitarre oder Laute für den Selbstunterricht geeignet nebst Tabelle für Bass-Guitarre und Schwedische Laute, Leipzig 1892

DITTMANN, Beate: Schule der deutschen Lautentabulatur. In: Lauten-Info der DLG e.V. 2000/4, S. 41 f.

DITTMANN, B.: Keine Angst vor deutscher Tabulatur (1). In: Lauten-Info 2001/3, S. 4 ff.

DITTMANN, B.: Keine Angst vor deutscher Tabulatur (2). In: Lauten-Info der DLG e.V. 2002/1, S. 2 ff.

DOMNING, Joachim (Hrsg.): „Pieces choisies pour le Lut“ (Lautenbuch der Prinzessin Luise von Württemberg) (D-ROu65.6 a-z), Frankfurt a.M. 1999

EKLUND, Robert/THIEL, Mathias: The instructions of Johann Christian Beyer. In: The Lute, 1988. Vol. XXVIII, 34 ff.

FARSTADT, Per Kjetil : German Galant Lute music in the 18th Century, Göteborg Universität 2000

GALILEI, Vincenzo: Il Fronimo, Venedig 1568

- GALLOT, Jacques: Pièces de luth, composées sur différens modes... 1684. Edition Minkoff, Genf 1978
- GAULTIER, Denis: Pièces de luth (1670), Edition Minkoff, Genf 1975
- GAULTIER, D.: Livre de tablature des pieces de luth de Mr. Gaultier Sr. de Neve et de Gaultier son cousin sur plusieurs modes, ca. 1672
- GERLE, Hans: Musica teusch ... , Nürnberg 1532. Faksimile-Ausgabe bei TREE-Edition
- GERLE, H.: Tabulatur auff die Laudten etlicher Preambel, Teutscher, Welscher und Francösischer stück ...“, Nürnberg 1533. Herausgegeben von Société française de musicologie, Paris 1975
- GERLE, H.: Musica und Tablatur, auff die Instrument der kleinen und grossen Geygem, auch Lautten, Nürnberg 1546. Faksimile bei Minkoff 1977
- GERLE, H.: Ein newes sehr künstlichs Lautenbuch ..., Nürnberg 1552. Faksimile-Ausgaben bei TREE-Edition
- GERWIG, Kristian: Lautenschule. Das Erst Buch. Köln 1981
- GERWIG, Walter: Das Spiel der Lauten-Instrumente, 3 Hefte, Berlin 1955
- Gesellschaft für Musikforschung (GfM) (Hrsg.): Martin Agricola. Musica instrumentalis deudsch, Erste und vierte Ausgabe. Wittemberg 1528 und 1545. In neuer diplomatisch genauer, zum Teil facsimilierter Ausgabe. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke, Jahrgang 24, Band 20, Leipzig 1896
- GIESBERT, Franz Julius (Hrsg.): Lieder von heute. Mainz/Leipzig, B. Schott's Söhne; Edition Schott 2360 (um 1936)
- GIESBERT, F.J.: Schule für die Barocklaute, Mainz 1939/40
- Interview mit Lutz KIRCHHOF, geführt von Michael TREDER, in: Lauten-Info der Deutschen Lautengesellschaft (DLG e.V.) 4/2007, Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 6 ff.
- Interview mit Thomas FRÜH, geführt von M. TREDER, in: Lauten-Info der DLG e.V. 2/2010, S. 14 ff.
- JARCHOW, Ralf : Wir hätten wissen können, wenn wir hätten wissen wollen - Wolfgang Boettichers brauner Schatten auf der Musikwissenschaft zu Gitarre und Laute. In: Die Laute Nr. IX – X, Jahrbuch der DLG e.V., Ffm 2011, S. 88 ff.
- JUDENKÜNIG, Hans: Ain schone kunstliche Underweisung auff der Lautten und Geygen ..., 1523. Faksimile bei TREE-Edition 2014
- KIRÁLY, Peter: Johann Kupezky und Johann Wilhelm Stör. Zwei Porträtisten von Lautenspielern im 18. Jahrhundert – und was man anhand ihrer Bilder erfahren kann. In: Die Laute VIII ..., Frankfurt 2009, S. 49 ff.
- KOPPITZ, Hans-Joachim: Zur Form der Anträge auf Bewilligung kaiserlicher Druckprivilegien durch den Reichshofrat und zu den Gründen ihrer Ablehnung. In: DÖLEMEYER, Barbara/MOHNHAUP, Heinz (hrsg.): Das Privileg im europäischen Vergleich, Frankfurt am Main 1997, S. 347
- KRAUSE, Reinhold/LÜDTKE, Joachim: Martin Luther und die Laute. In: Lauten-Info 2013/1 der DLG e.V., S. 8 ff.
- KRAUSE, R.: Zur Laute bei Luther – Gedankenspiele. In: Schriftenreihe Laute und Musik. Online-Publikation (www.laute-und-musik.de) 2013.
- LANG, Robert: Konversationen über Musik. Zur pädagogischen Qualität musiktheoretischer Lehrdialoge. Online verfügbar unter www.gmth.de/zeitschrift/artikel/677.aspx
- LE SAGE DE RICHEE, Philipp Franz: Cabinet der Lauten, o.O. 1695. Faksimile-Ausgabe bei TREE-Edition 1995

- LUNDGREN, Stefan: Schule für die Renaissancelaute, TREE-Edition 1981; 2. völlig neu überarbeitete Auflage 1985
- LUNDGREN, St.: Baroque lute Companion - oder „Galanthe Methode, die Laute zu tractieren“, Lundren Edition 1993
- LUTZ, Markus (Hrsg.): Faksimile des Lautenbuches Rostock D-ROu52-2, Ffm 2005
- MACE, Thomas: Musick' s Monument. London 1676, hrsg. von J. JACQUOT/A. SOURIS, Paris 1966
- MATTHESON, Johann: Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim et al. 1993)
- MEYER, Adolph: Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels und der künstlerischen Liedbegleitung unter besonderer Berücksichtigung des Selbstunterrichtes nebst einem Anhang älterer und neuerer Volkslieder mit Begleitung der Laute, Leipzig 1912
- MEYER, Christian/GOY, Fr.-P./ROLLIN, M./KIRALY, P.: Sources manuscrites en tablature: Luth et theorbe (c. 1500-c-1800), Bader-Baden/Bouxwiller 1991 ff.
- MORLEY, Thomas: A plaine and easie Introduction to practical Musicke, London 1597
- MOUTON, Charles: Pieces de luth sur differents modes, livre 1-2 (1698). Faksimile-Ausgabe Paris 1978
- NEEMANN, Hans: Die doppelchörige Laute. Ein Lehr- und Spielbüchlein, 1932
- NEWSIDLER, Hans: Newgeordnet Künstlich Lautenbuch ... ,1536. Faksimile bei TREE-Edition
- PEARSE, John: Akkord & Rhythmus - für Anfänger (1974), Verlagsgesellschaft Schulfernsehen, Köln 1974
- PEARSE, J.: Akkord & Rhythmus - für Fortgeschrittene, Verlagsgesellschaft Schulfernsehen, Köln 1974
- POHLMANN, Ernst: Laute – Theorbe – Chitarrone. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart, Bremen 1968, ergänzte und revidierte 5. Auflage 1982
- POHLMANN, Hansjörg: Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400 – 1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechts der Komponisten, Kassel 1962
- POULTON, Diana: An Introduction to Lute Playing, Schott (London) 1961
- REUSNER, Esaias: Neue Lauten-Früchte, 1676. Faksimile-Ausgabe von TREE-Edition
- REYNOLDS, Myra: The learned lady in England, 1650 – 1760, Boston/New York 1920
- RÖDER, Thomas: Virdung. In: MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart), 2. Auflage, Bd. 17, Kassel et al. 2007, Sp. 34 ff.
- RÖSEL, Matthias (Hrsg.): Das Wittgenstein-Lautenbuch, TREE-Edition 2010
- SATOH, Toyohiko: Method for the Baroque Lute, TREE-Edition 1987
- SCHLICK, Arnold: Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln unn lau=ten / ein theil mit zweien stimen zu zwicken unn die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit dreien / von Arnolt Schlick Pfaltz=grauischem Churfürstlichem Organisten Tabuliert / unn in den truck in d' ursprungklichen stat der truckerei zu Meintz wie hie nach volgt verordnet, 1512. Faksimile-Ausgabe, Kassel 1979
- SCHMIDT-KAYSER, Hans: Schule des Lautenspiels, 2 Hefte, Berlin 1914
- SCHNEEGASS, Cyriacus: Deutsche Musica. Deutsche Musica, Für die Kinder/ vnd andere/ so nicht sonderlich Latein verstehen/ vnnd doch gern wolten nach der Kunst singen lernen ..., Erfurt 1592

SCHULZ, Wolfgang/TREDER, M.: Prinzipien der Erziehung und des Unterrichts. In: Enzyklopädie Erziehungswissenschaft, Band 4, Stuttgart 1985, S. 121 ff.

SMITH, Douglas Alton/DANNER, Peter: "How beginners ... should proceed": The lute instructions of Lesage de Richee. In: Journal of the LSA Vol. IX, 1976, S. 87 ff.

SMITH, D.A.: A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance, The Lute Society of America 2002, S. 319 ff.

SPARR, Kenneth: An Early 18th-Century Swedish Lute Tutor. In: The Lute Vol. XXVI, Teil 2 (1986), Seite 75 ff.

SPARR, K.: Musik för luta i Kalmar. Tabulaturhandschriften KLM 21.072 i länsmuseet. Verfügbar unter: www.tabulatura.com/kalmar.pdf.

STEARNS, Roland Huffman-Blain: A Manuel of Lute , Vihuela and Guitar Tablatures, with Surveys of Transcription Practice, Instrumental Technique and Beginning Pedagogy von University of Idaho 1975

STEUR, Peter: Musik für Barocklaute. Eine Datenbank (mss.slweiss.de)

TREDER, Michael: Der „Giesbert Nachlass“ - welch ein Erbe?! In: Lauten-Info 3/2010, Ffm, S. 7

TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werke, TREE-Edition 2011

TREDER, M.: Böhmisches Lautenisten und böhmische Lautenkunst. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge IV: Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz. Lauten-Info 1/2012 der DLG e.V. Redaktion: Joachim LUEDTKE, Frankfurt am Main, S. 8 ff.

TREDER, M.: Johann Anton Graf Losy von Losymthal (d. J.) (ca. 1645 - 1721). Stücke für die Barocklaute aus dem MS S-Klm2107, TREE-Edition 2012

TREDER, M.: Frauen und die Laute. In: Schriftenreihe Laute und Musik, herausgegeben von Michael Treder, Albert Reyerman und Werner Faust. Verfügbar über: www.laute-und-musik.de, 2013

TREDER, M.: Ferdinand Ignaz Hinterleitner (1659 - 1710). Fünf Partiten aus dem Kalmar Manuskript S-Klm 21072. TREE-Edition 2014

TREMMEL, Erich: Musikinstrumente im Hause Fugger. In: EIKELMANN, Renate (Hrsg.): »lautenschlagen lernen und ieben«. Die Fugger und die Musik (Ausstellungskatalog), Augsburg 1993, S. 61 ff.

VIRDUNG, Sebastian: Musica getutscht und aussgezogen durch Sebastianum virdung Priesters von Amberg und alles gesang auss den noten in die tabulaturen diser benannten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und den Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren dem hochwirdigen hoch gebornen fürsten unnd herren: herr wilhalmen Bischove zum Strassburg seynem gnedigen herren, 1511. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, Kassel et al. (o.J.).

VRIES, Willem de : Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-45, Köln 1998

YISRAEL (SERDOURA), Miguel: Method for the Baroque Lute. A practical guide for beginning and advanced lutenists, Ut Orpheus Editioni 2008

Hinweis:

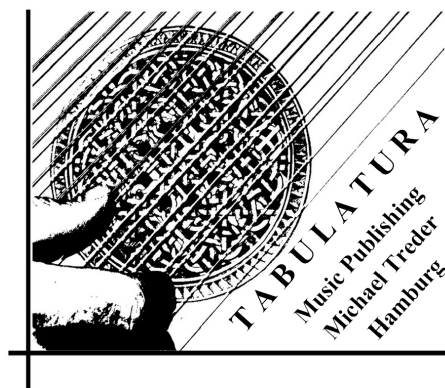
Alle verwendeten Abbildungen verstehe ich als Zitate. Die Quellen sind, so es sich nicht um möglicher Weise um schon nicht mehr existierende Web-Seiten handelt, angegeben.

Die Abbildungen von Thomas Früh sowie dem „Lauten senior“ sind Veröffentlichungen der Deutschen Lautengesellschaft e.V. („Lauten-Info“) entnommen.

Das auf der Eingangsfolie gezeigte Bild stammt von Gerard ter Borch (ca. 1617 – 1681): „Die Musikstunde“ und entstand um 1668. Es gehört derzeit (Mai 2013) dem J. Paul Getty Museum und ist im Internet zu sehen unter: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=113249&handle=li>

Michael Treder, April 2014

Copyright
Tabulatura Music publishing - Michael Treder - Schneverdingen
Heinrich-Wahls-Straße 20
D-29640 Schneverdingen
web@tabulatura.de



Michael Treder

**Unterrichtswerke für das Lautenspiel
aus Vergangenheit und Gegenwart.
- Ein Überblick -**

Überarbeitete und ergänzte Fassung
des Vortrags:

Menschenbild und didaktische Ansätze
in Instruktionen für das Lautenspiel aus
Renaissance, Barock und Gegenwart.
Internationalen Festivals der Laute der
DLG e.V. Bremen – 2013