

Toyohiko Satoh

Method for the Baroque Lute  
Schule für Barocklaute



TREE EDITION



Toyohiko Satoh

Method for the Baroque Lute  
Schule für Barocklaute

© 1987

TREE EDITION

Albert Reyerma





## Preface

Since the second half of this century, the lute has been gaining in popularity, though not to the heights it enjoyed in the historical period. There were many different types of lutes throughout the period from the 16th to the 18th centuries. The type with the tuning based on the d-minor chord was one of the later types. We call it today the "baroque lute". Although there were well-known lutenists in the historical period, such as Sylvius Leopold Weiss, the Gaultier family, etc. (with even J. S. Bach writing music for the lute), they produced no method for this instrument.

After playing the baroque lute for nearly 20 years, the last 15 of which I have spent teaching at The Royal Conservatory in The Hague, The Netherlands, I have decided to write a method for the convenience of those people who want to play this instrument. I have written this method for people who have at least some experience on modern guitar, or on other kinds of lutes, and for those who cannot find a teacher in their area. As there were formerly many ways to play the baroque lute, I have had to make my own decision in each case. I have also included exercises based on my own experience, as well as using mainly historical compositions. This surely is not the ideal method for everyone, but you will find herein a large number of useful technical exercises, historical information, and fine historical pieces.

May 1987

Toyohiko Satoh

## The Instrument

In the early seventeenth century, several French lutenists (such as R. Mazangeau, E. Gaultier) started using different tunings on their lutes vis-à-vis the one which we call today “renaissance lute tuning”.<sup>1</sup> After a while they established the so-called “baroque lute tuning”, based on the d-minor chord.<sup>2</sup> Though it is not correct to call this d-minor tuned lute “the baroque lute”, since the so-called “renaissance lute tuning” was used throughout the baroque era in Italy and England, we need to differentiate the lute with the new tuning from the other types. Since the new tuning began to be used in the 17th century, we call the lute with this tuning the “baroque lute”.

The baroque lute should have a string length of ca. 68-72 cm, with 11, 13 or 14 courses, the first two courses being single strings and the rest double strings. From the 6th or 7th course on down to the lowest courses, we use octave strings; the 3rd to the 5th (or 6th) courses are unisons.

---

<sup>1</sup>The renaissance lute tuning is based on intervals of a fourth, with an interval of a third between the 3rd and 4th courses.

### Example 1:



There are many different sizes (string lengths) for the renaissance lute. The absolute pitch depends on the size of the lute. The tuning given is for a lute in G. There are also variations in the use of unison or octave strings.

### <sup>2</sup> Example 2:



If a person wants to specialize in French baroque music, an 11-course baroque lute will suffice. For a person who wants to expand his repertoire to the music of S. L. Weiss, J. S. Bach and other composers of the 18th century, I recommend a 13 or 14-course baroque lute. This method is intended for the person in possession of a 13-course baroque lute (see photo).



## Tablature

Most baroque lute music was notated in tablature, especially in French lute tablature. It is essential for players to be able to read from it.

The six-line staff, given below, represents the first 6 courses of the baroque lute. The courses lower than the 6th course are added under the lowest line. The top line represents the first string (course), and letters of the alphabet, written on the lines, represent the frets to be used:

*a* = open string, *b* = 1st fret, *c* instead of *d* = 2nd fret, *e* = 3rd fret, etc. Note that the letter *j* did not exist at this time; hence, *k* follows *i*, and sometimes *y* was used in place of *i*.

### Example 3:

The rhythm is given above the top line.

The image displays three examples of French lute tablature notation, each consisting of a six-line staff with letters and numbers written on the lines to indicate fret positions. The first example shows a sequence of fret numbers (6, 5, 4, etc.) and letters (a, b, c, etc.) written on the lines, with a rhythm indicated by a vertical line above the top line. The second example shows a sequence of letters (a, b, c, etc.) written on the lines, with a rhythm indicated by a vertical line above the top line. The third example shows a sequence of letters (a, b, c, etc.) written on the lines, with a rhythm indicated by a vertical line above the top line.

Example 4:



For players who want to perform “thorough bass” (Basso-Continuo), it is important to be able to read from modern staff notation as well. Basso-Continuo playing will not be treated in this method, as it is a large subject in itself.



## Holding the Lute

There were, historically, many ways to hold the lute. (Among musical instruments, the lute does not have the most sympathetic chape for being held by a human body to make music!)

I suggest the use of a footstool under the left foot (see photo A), as used by modern classical guitarists, with a piece of leather across your thighs to prevent the lute from slipping. This way you can sit fairly straight, and you'll save your back in the long run. By the way, using a footstool was known already in the historical period.

The best way to save your back would be to use a table against which to lean a part of the lute body (see photo B), although you might not be able to find an ideal table everywhere.<sup>3</sup>

The third alternative is the use of a strap (see photo C), instead of a table, to lift up the neck of the lute. You sit on the other end of the strap to hold it steady. In this case, don't forget to grab the lute before you stand up!

---

<sup>3</sup>This is the manner of holding the lute suggested by Thomas Mace in Chapter VIII of **Musick's Monument**.

Photo A

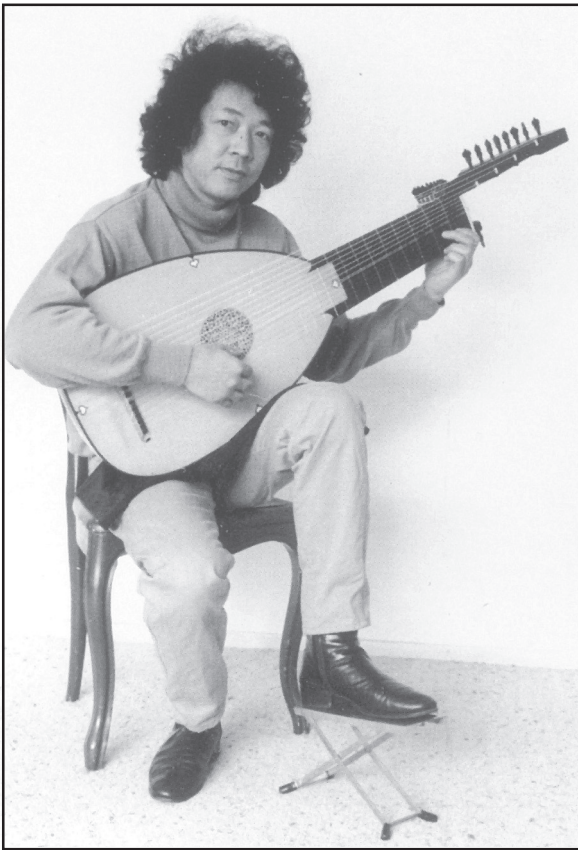


Photo C

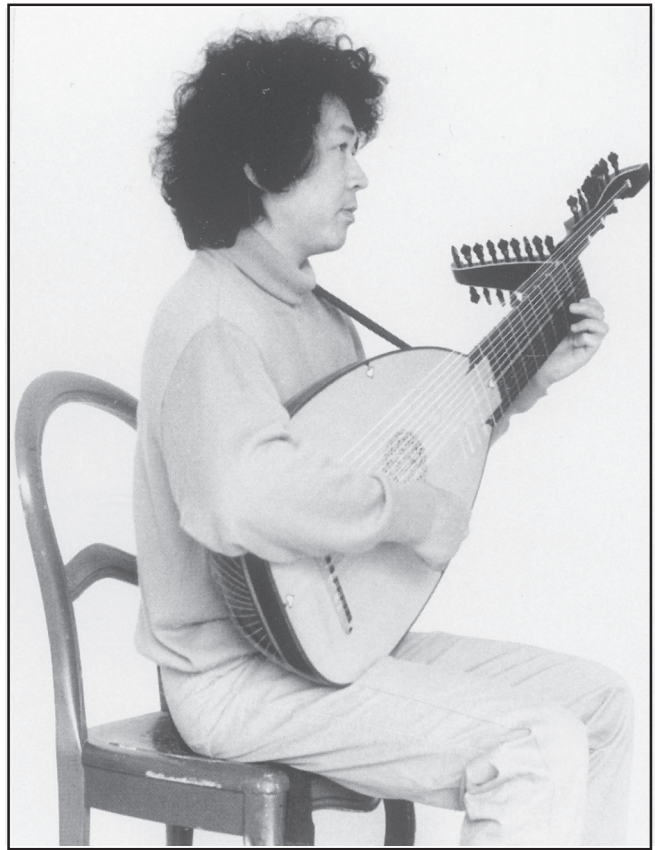


Photo B



## The Left Hand

The principles for left-hand<sup>4</sup> position are basically the same as for the modern classical guitar. The baroque lute has such a wide fingerboard, however, that the player is often required to stretch the LH index further across the fingerboard than the 6th fret (including fretted notes on the 8th, and even on the 9th, courses), or to stop more than 6 courses at the same time. (See photo.) The indications used for the LH fingers are: 1 = index finger, 2 = middle finger, 3 = ring finger, 4 = little finger.



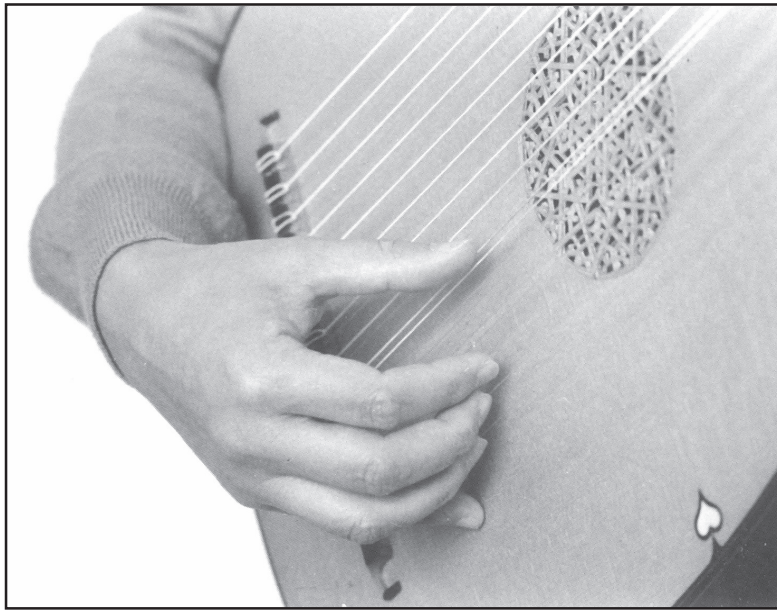
---

<sup>4</sup>Henceforth referred to as LH.



## The Right Hand

Although there was certainly more than one standard right-hand<sup>5</sup> technique throughout the history of the lute, present-day technique on baroque lute is similar to modern classical guitar technique. (See photo.) The right hand is normally held between the rose and the bridge, with the thumb extended toward the rose. The row of knuckles forms an oblique angle to the strings, and the little finger rests on the soundboard (the main difference from modern classical guitar technique).



The index, middle, and ring fingers normally pluck the top four courses (sometimes down to the 7th course) and the thumb concentrates on the courses lower than the 5th (although it occasionally comes up to the 2nd course).

---

<sup>5</sup>Henceforth referred to as RH.

Another essential difference from modern classical guitar technique is that the RH thumb plays a very important part in the RH technique. The thumb is responsible for the 6th to the 13th courses, as compared to the guitar, where it normally is occupied with only the 4th to the 6th strings.

Although flesh plucking was much more common, fingernails were used by some players in the baroque period. Those players with nails should keep them reasonably short, and hold the hand at a more oblique angle, to avoid producing a “double-sounding” note for each stroke.

The fingerings are indicated by the following signs:

| = thumb, ♪ = index finger, ♪♪ = middle finger, ♪♪♪ = ring finger.

## Accordatura

We know already that the tuning of the baroque lute is based on the d-minor chord. The diapasons, however, must be tuned according to the key of the piece to be played. It could involve any course from the 6th to the 13th, depending on the key.

### Example 5

g-minor

Handwritten musical notation for g-minor accordatura. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The top staff is labeled 'accord' and contains a series of notes and accidentals, including a 6/4 time signature and a 3/4 time signature. The bottom staff contains a series of notes and accidentals, including a 3/4 time signature and a 4/5 time signature. The notation is written in a stylized, handwritten style.

A-major

Handwritten musical notation for A-major accordatura. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The top staff is labeled 'accord' and contains a series of notes and accidentals, including a 6/4 time signature and a 3/4 time signature. The bottom staff contains a series of notes and accidentals, including a 3/4 time signature and a 4/5 time signature. The notation is written in a stylized, handwritten style.



---

*Oblectant animos Cytharæ, Cantusque, Lyraeque!  
Musica blandus AMOR plectra mouere docet.  
Musarum purus tamen est castusque Cupido:  
Nisi sit, è coeta mox procul ejcitur.*



No. 3.

Same as Nos. 1 and 2, but occasionally the thumb is required to skip one course. At the beginning, you play **4** with the "rest stroke", leaving your thumb resting on **///a**. Then move the thumb over to **//a**. At the second measure, you play **/a** with the "rest stroke", leaving your thumb resting on **a**. Now you have to move your thumb to **///a**. (It may seem to be a long distance.) After you play **/a**, return the thumb to **//a** to damp it. Then move the thumb one more course upwards to reach **///a**. This way you will learn the distances between the courses quickly and correctly.

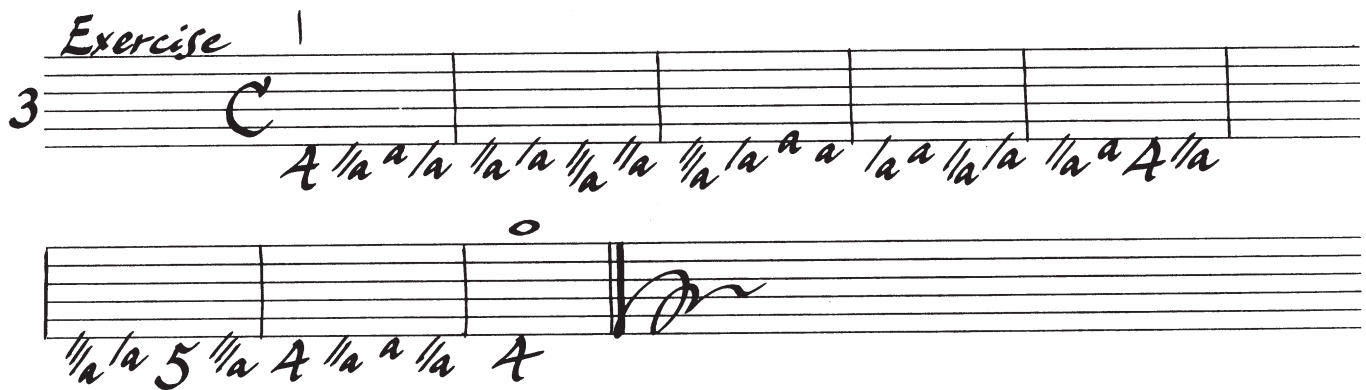
*Exercise* 1

3

C

*A //a a/a //a/a //a //a/a a a /a a //a/a //a a A //a*

*//a/a 5 //a A //a a //a A*



No. 4.

Same as No. 3.

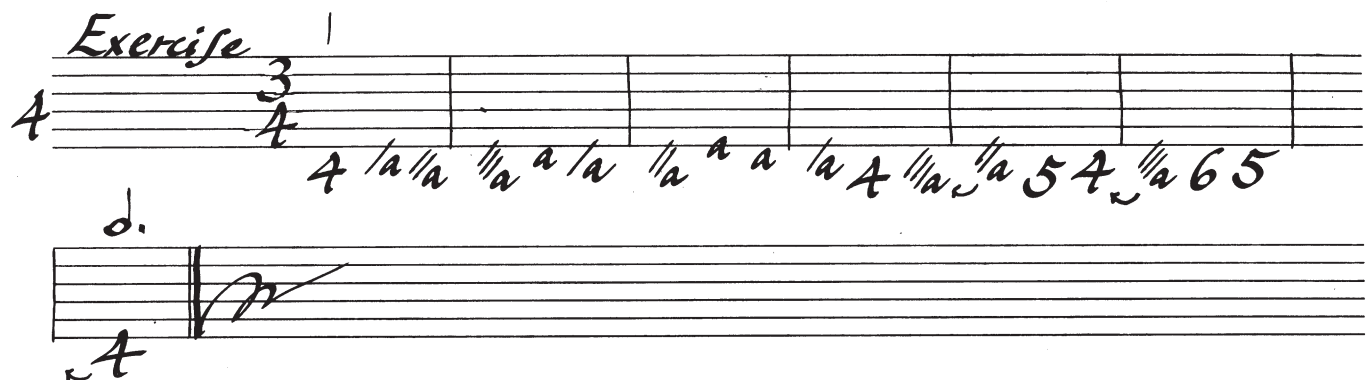
*Exercise* 1

4

3

4

*4 /a //a //a a/a //a a a /a A //a //a 5 4 //a 6 5*



No. 5.

Here we start using the RH index and middle fingers along with the thumb. The "free stroke" should be used for both fingers and the "rest stroke" for the thumb (as we did before). Same for the variations.

*Exercise*

5

*Variation 1*

*Variation 2*

No. 6.

Similar to No. 5, but use the ring finger instead of the middle finger.

*Exercise*

6

*Variation 1*

*Variation 2*



No. 7.

Now the thumb moves up an octave (sign ↑ ) as soon as you pluck (with the “rest stroke”, needless to say) the first bass note. Then down an octave (sign ↓ ) after you pluck the second bass note. You repeat this motion throughout the piece. For the variations, you have to move the thumb before you pluck the second treble note. This way, you have time to correct your thumb in case you don't find the right bass note at once. The sign ( | ) between treble and bass notes means to pluck both notes together (bass with the “rest stroke”, treble with the “free stroke”).

*Exercise*

7

*Variation 1*

*Variation 2*

No. 8.

Similar to No. 7

*Exercise*

8

*Variation 1*

*Variation 2*



# No. 9.

Similar to Nos. 7 and 8, but the bass line moves differently. Pay attention to the RH fingers.

*Exercise*

9

*Variation 1*

*Variation 2*

*Variation 3*

# No. 10.

Similar to No. 9.

*Exercise*

10

*Variation 1*

*Variation 2*

# No. 11.

Here we start using the LH fingers. The sign (in front of the letters means "barré", i.e., to stop both notes indicated by the sign with the LH index finger. Put the RH little finger on the soundboard (but do not push it too hard!). In all position changes, keep the LH thumb directly opposite the LH middle finger.

*Exercise*

11

Var. 1

Var. 2

# No. 12.

A scale in parallel octaves. Pluck both notes together (as in No. 9). You can take off the RH little finger from the soundboard when you pluck the treble notes on the 5th course and lower.

*Exercise*

12

accord.

No. 13.

Similar to No. 12, but prepare (↑ and ↓) and damp (♮) with the RH thumb.

13

*Exercise A*

*Ex. B*

*Ex. C*

No. 14.

Same as Nos. 12 and 13 with the addition of the RH ring finger.

14

*Exercise*

*Variation 1*

*Var. 2*

No. 15.

"Prelude in F-major". This was taken from a Prelude by Adam Falckenhagen (1697-1761) and arranged as an arpeggio exercise. Start to play very slowly, then bring the speed gradually up to  $\text{♩} = 48$ . Also, don't forget to play it in "forte" and "piano" as it is written in the original by Falckenhagen.

A. Falckenhagen ~ T. Satoh

15 *Prelude* *allegro*

The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a tempo marking of "allegro". The music consists of a continuous sequence of arpeggiated chords. The score includes dynamic markings: "for." (forte) and "pia." (piano), often with a hairpin symbol indicating a crescendo or decrescendo. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final flourish. The number "15" is written in the left margin next to the first staff.

No. 16.

"Etude in d-minor", arranged from a viol piece by Thomas Mace (1623?-1709), is a very useful exercise for the RH thumb. You should start by playing it very slowly. Then bring the speed up to  $\text{♩} = \text{ca. } 84$ . The sign  $\frown$  means to hold the treble note, while  $\smile$  means to hold the bass note. The sign  $\downarrow$  means to play all the notes with the RH index finger in a downwards stroke.

*Th. Mace ~ T. Satch*

**Etude**

16

The musical score is a handwritten arrangement of a piece by Thomas Mace. It is titled 'Etude' and is numbered 16. The notation is in treble clef with a common time signature. The score consists of ten staves. Above the first staff, there are markings 'F. F. F. F. F. F. etc.' and 'etc.' above the second staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs, and the symbols described in the text: a frown for holding the treble note, a smile for holding the bass note, and a downward arrow for a downwards stroke). The piece concludes with a double bar line and a fermata. The number '16' is written to the left of the first staff.

## PART TWO (Nos. 17-45)

In this part we will learn a number of historical pieces, mainly from the 18th century, including “Suite in d-minor” by S. L. Weiss. We also will learn about “embellishment”.

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.

### No. 17.

This is an exercise which shows several possibilities for how to play the signs

⌒ and ⌑ .

#### Example A:

a slow appoggiatura in both falling and rising directions. Dividing the note exactly in half with the appoggiatura is known as a late-baroque practice, which wasn't generally used before 1700.

#### Example B:

a quick appoggiatura, which was used as early as the renaissance, and was used throughout the baroque period.

#### Example C:

a very long appoggiatura, which we can find in French baroque music around 1700.

#### Example D:

a slow trill. Unlike in the renaissance, a baroque trill starts above the main note.

#### Example E:

a quicker version of Example D.

#### Example F:

an upper mordent (Pralltriller) and a lower mordent. During the baroque period, the upper mordent was used only when there was not enough time to perform a trill.

Example G:

a combination of “turn” (two ways: starting higher or lower than the main note) with a fast trill and a quick slur. Throughout this exercise, watch your left hand carefully, keeping the back of the hand parallel to the fingerboard and trying to move only the fingers.

17

Exercise 2

4/4

a a a a a a a a

interpretation

example 1

4/4

a a a a a a a a

B

4/4

a etc.

C

4/4

a etc.

D

4/4

a etc.

E

4/4

a etc.

F

4/4

a etc.

G

4/4

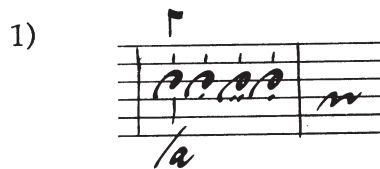
a a a a a a a a

a a a a a a a a

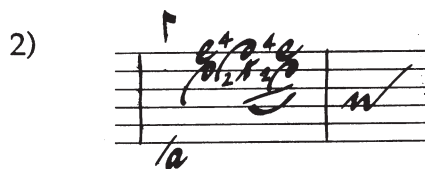


No. 18.

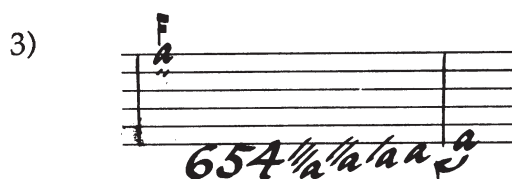
"Thème de Mozart, varié pour Scheidler" in F-major by Christian Gottlieb Scheidler (1752-1815?). Originally having 12 variations on the "Champagne Lied" from "Don Giovanni" by Mozart, this piece is one of the latest historical examples written for the baroque lute.



Repeated quavers should be played staccato.



Double glissando.



Put the RH thumb rather flat on the 13th course, and slip up (or slip down, if you are watching the instrument) to the 6th course. Then stop the 7th course afterwards.

*Ch. G. Scheidler*  
1752-1815

*Thème de Mozart*

18 *Varié*



Var. 3:   
la la la la la la A

  
la la la A la A la la A la A

Var. 5:   
la la la la la la 5 A la

  
la A la A la A la A la

  
la la la 5 A la la

  
A la A la A la A la

  
la la la la la la la la la la

  
A la A la A la A la

Var. 12:   
la 654 la la la la la la 5 6

  
5 A la 5 A la la la la la la la la la la

  
la A la la la la la la

# Nos. 19-23.

"Galanterie" in d-minor by "Blohm è Vienne". We don't know much about him, except that he was a lutenist in Vienna around the middle of the 18th century. Throughout the pieces you see the following signs:  $\#$  = vibrato,  $\text{pi}$  = piano,  $\text{f}$  = forte,  $\text{C}$  = rising appoggiatura,  $\text{D}$  = falling appoggiatura,  $\text{x}$  = trill.

## No. 19.

"A Tempo Giusto". The tempo should be  $\text{♩} = \text{ca. } 72$ .

1)

## 2) a lower mordent

## No. 20.

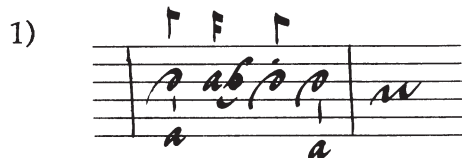
"Menuet". The tempo should be  $\text{♩} = \text{ca. } 112$ . In the phrasing of a Menuet, two measures are grouped together.

1)

2)

No. 21.

"Drole". The tempo should be ♩ = ca. 72. The second to the last quaver should be played staccato.



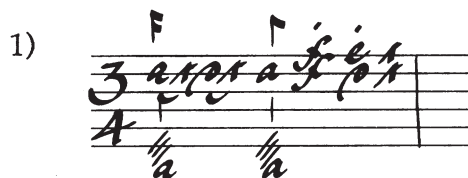
No. 22.

"Tempo di Polonoise". The tempo should be ♩ = ca. 80. This Polonoise has nothing to do with the polonoises of Chopin. It was a dance depicting a Polish fighter on a horse. It has accents on the last three quavers.

Example:



It will be better to play at least two of them staccato as indicated:



No. 23.

"Vivement". The tempo suggested is ♩ = ca. 100.

19 *Al Tempo giusto* *Galanterie* *Blohm*

accord 6 5 4

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Al Tempo giusto'. The piece is titled 'Galanterie' and the composer is 'Blohm'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'pi.'. There are also some handwritten annotations like 'accord 6 5 4' and 'Sr. 5'. The piece ends with a double bar line and a decorative flourish.

20 *Menuet*

Handwritten musical score for a Minuet in 3/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a cursive, handwritten style. The second staff continues the melody and includes a repeat sign. The third and fourth staves complete the piece, ending with a double bar line and a fermata. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

21 *Duolet*

Handwritten musical score for a Duolet in 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a cursive, handwritten style. The second staff continues the melody and includes a repeat sign. The third and fourth staves complete the piece, ending with a double bar line and a fermata. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

[illegible]

23 *Vivement*

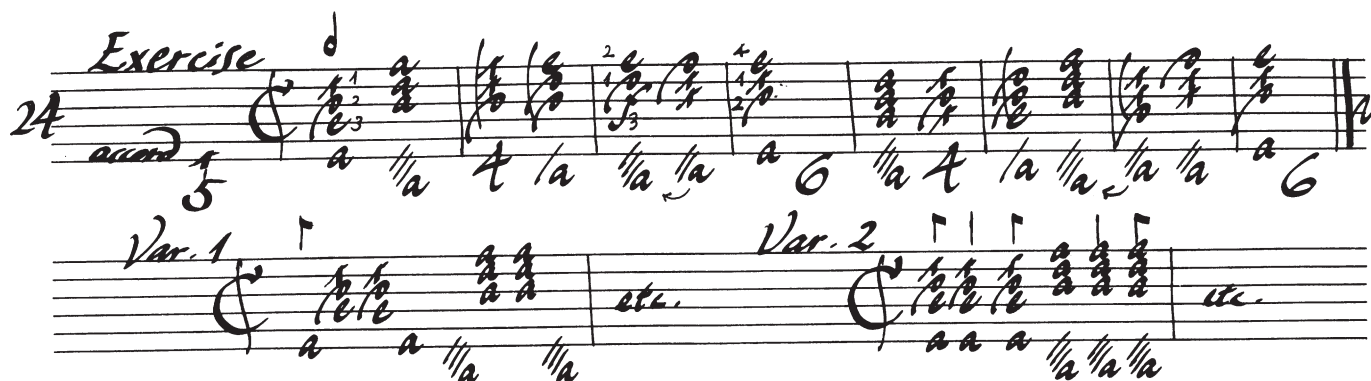
The musical score consists of six staves of handwritten notation. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece ends with a double bar line and a flourish. The number '23' is written to the left of the first staff.

*Fini de Galanterie*  
*du Sigr. Blohm à Vienne*



# No. 24.

Cadence exercise in a-minor to prepare for Nos. 25-29. The LH thumb is positioned most of the time between the 2nd and the 3rd frets, and sometimes moves up one fret higher (between the 3rd and the 4th frets).



# No. 25-29.

"Suite in a-minor" by Graf Johann Anton Losy von Losinthal (ca. 1650-1721). It was originally written for "baroque guitar". Baroque guitar was known as the "Spanish guitar" in the 17th and early 18th centuries. Unlike the modern classical guitar, it had 5 double strings, and various tunings.

An example:



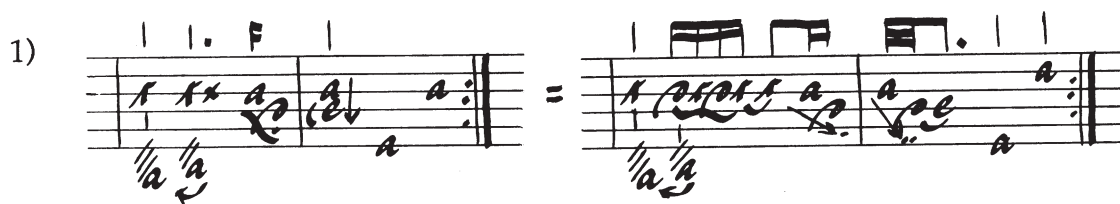
Because of the active bass line throughout the Suite, it is an excellent exercise for the baroque lute.

# No. 25.

"Aria". Tempo suggested is  $\text{♩} = \text{ca. } 40$ .

# No. 26.

"Capriccio". Tempo suggested is  $\text{♩} = \text{ca. } 132$ . Note:  $\text{♩} = \text{lower mordent}$ .





**No. 27.**

"Sarabande". This is not a typical "Spanish Sarabande", which normally has the following rhythm:



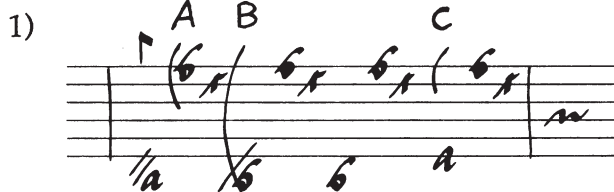
Tempo suggested is  $\text{♩} = \text{ca. } 46$ .

**No. 28.**

"Gavotte". Tempo suggested is  $\text{♩} = \text{ca. } 72$ . Pay attention to the staccato signs. Except for measures 16 and 17, in which both treble and bass notes should be staccato, only the treble note should be played staccato.

**No. 29.**

"Gigue". Tempo suggested is  $\text{♩} = \text{ca. } 88$ .



For "barré" at position A:

place the LH index finger as indicated in photo A, and stop only the first (or 1st and 2nd) string.

At position B:

place the entire index finger down flat on the fingerboard, and stop the strings up to and including the 8th course (see photo B).

At position C:

lift up the tip of the index finger again, as at position A.

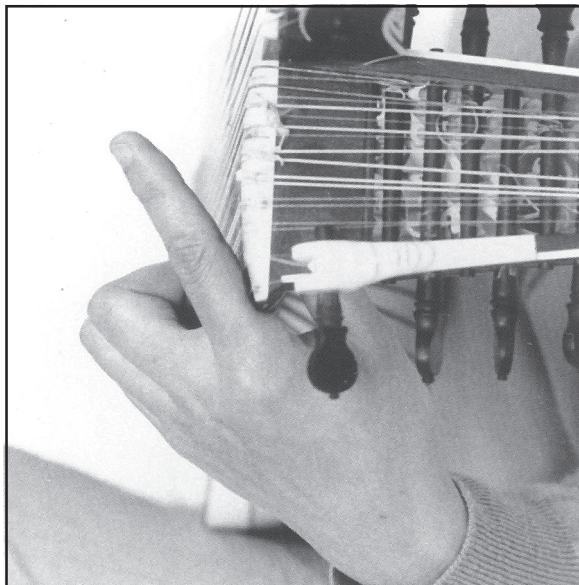


Photo A

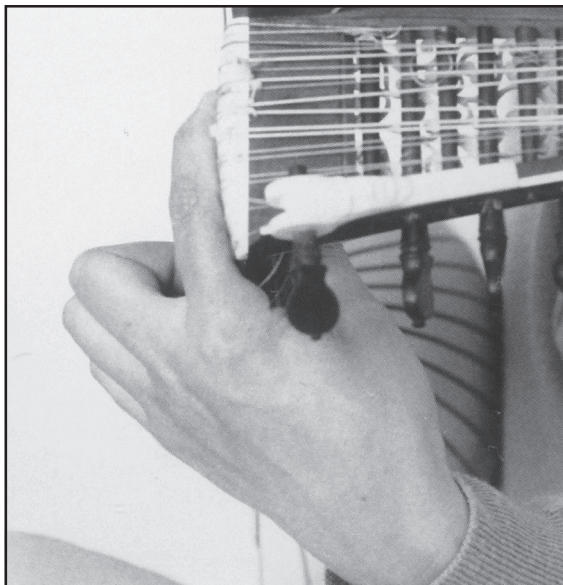


Photo B

*Suite*

*J. A. Lesy - T. SATOH*

*Aria*

Capric

26 *Capriccio*

Handwritten musical score for a piece titled "Capriccio". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The piece is marked with a 3/4 time signature. The score is divided into five systems of staves. The first system has a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a repeat sign. The third system has a repeat sign. The fourth system has a repeat sign. The fifth system has a repeat sign. The score ends with a double bar line and a fermata.

27 *Lambade*

Handwritten musical notation for 'Lambade' in 3/4 time. The piece consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a double bar line and a decorative flourish. Fingering numbers (1-5) are written below the notes.

28 *Gavotte*

Handwritten musical notation for 'Gavotte' in 3/4 time. The piece consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a double bar line and a decorative flourish. Fingering numbers (1-5) are written below the notes.

29 *Gigue*

Handwritten musical notation for 'Gigue' in 12/8 time. The piece consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a double bar line and a decorative flourish. Fingering numbers (1-5) are written below the notes.



J. A. Lesy

31 *Echo*

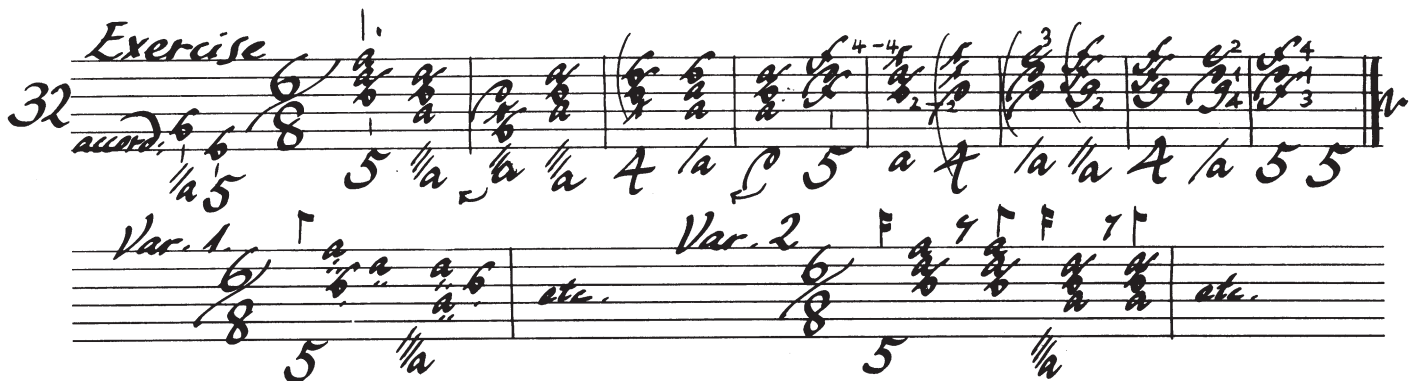
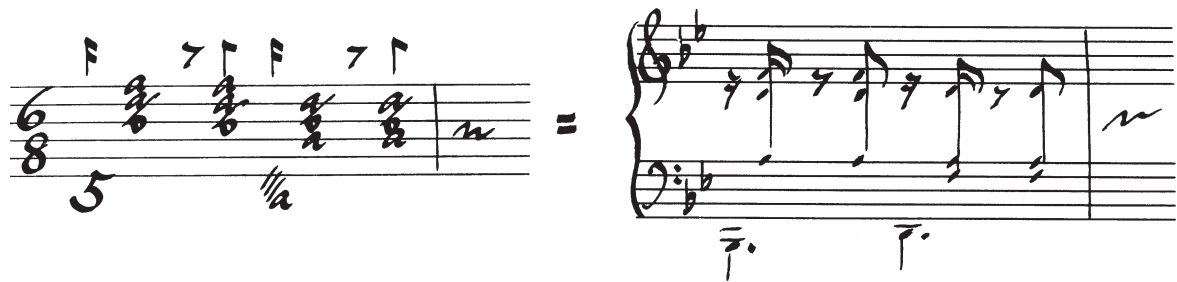
The musical score is written on six staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. The notes are often written as 'a' for whole notes and 'e' for half notes. There are many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (f, p, mf, etc.). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and repeat signs. The piece concludes with the instruction 'Da Capo al Fine'.

Da Capo  
al Fine



No. 32.

A cadence in B-flat-major. The rest signs in Variation 2 should be played:



No. 33.

"Cantabile" from "Partie in B-flat major" (Nürnberg 1742) by Adam Falckenhagen (1697-1761). Tempo suggestion: ♩ = ca. 80.

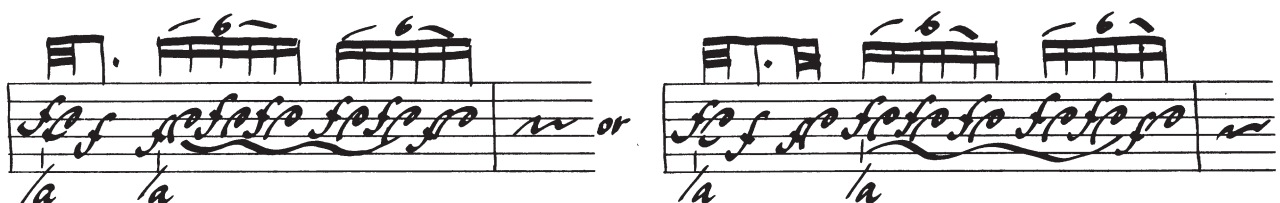
1) The trill should be continued on the second bass note, thus:



2) Same as 1), with after-stroke (Nachschlag):



3) Trill, with Vorschlag and Nachschlag:



4) Chords are broken, but not rhythmically.

5) Quaver rest: only for the rop note (throughout the piece).

6) ✕ indicates vibrato, as we have seen before (Nos. 19-23 as # ).

7) "Petit-reprise": a small repeat, once again at the end of the piece.

*Adam Falckenhagen*  
(1742)

*Cantabile*

33

7)

No. 34.

"Gaiement", from the same "Partie" as before. Tempo suggestion: ♩ = ca. 152.

The quarter rests are for both treble and bass notes.

1) double appoggiatura

Handwritten musical score for "Gaiement" (J. S. Bach, BWV 1006). The score is written on five staves. The first staff is titled "Gaiement" and has a tempo marking "Allegro". The second staff has a tempo marking "Allegro". The third staff has a tempo marking "Allegro". The fourth staff has a tempo marking "Allegro". The fifth staff has a tempo marking "Allegro". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The piece is in G major and 3/4 time. The score is written in a cursive, handwritten style.



No. 35.

Arpeggio exercise in d-minor. Tempo suggestion:  $\text{♩} = \text{ca. } 92$ .

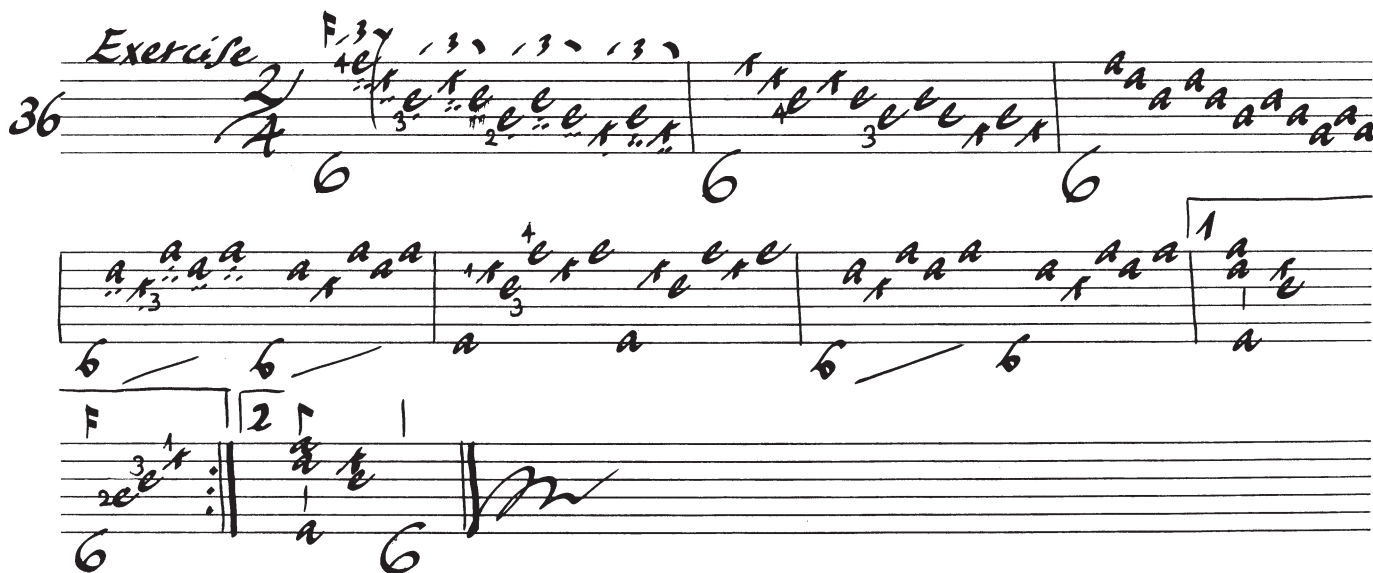
*Exercise*

35 *arpeggio*

The exercise is written in d-minor (one flat) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff is labeled '35' and 'arpeggio'. The music is written in a single system with six staves. The notation includes various arpeggiated figures, often with fingerings (1-5) and accents. The exercise concludes with a double bar line and a flourish.

No. 36.

Another arpeggio exercise in triple rhythm. Since the bass is very low at the beginning, you should leave the RH little finger off the soundboard; this also makes it easier to move the RH third finger quickly. Tempo suggestion: ♩ = ca. 66.



Nos. 37-44.

"Suite in d-minor" by Sylvius Leopold Weiss (1686-1750). Finally we have reached the music of one of the finest composers for this instrument. If you conscientiously did the RH thumb exercises in Part One, you shouldn't have much trouble in playing the "Prelude" (No. 37). Weiss used only one sign ( ♯ ) for embellishment throughout the Suite (except the lower mordent we have seen in No. 19 for the first time). We should interpret it thoughtfully in each instance. It could indicate any of the possibilities we have had until now.

No. 37.

"Prelude" does not have bar lines, though it has a certain basic rhythm. Tempo suggestion: ♩ = ca. 76 (but you can be free, and use "rubato", too).

**No. 38.**

"Allemande". An allemande was a slow dance. Tempo suggestion:  $\text{♩} = \text{ca. } 40$ , though in "alla breve" ( $\frac{2}{2}$ ), or slower.

**No. 39.**

"Courante", like most courantes by Weiss, is based on the Italian corrente (running dance), instead of the French courante (jumping dance). Thus, the tempo should be rather fast and does not have the typical tempo relationship (Allemande  $\text{♩} = \text{Courante } \text{♩.}$ ) with the allemande before. I suggest playing this piece not slower than  $\text{♩} = 138$ .

**No. 40.**

"Bourée". A bourée is a rather fast "peasant dance". Tempo suggestion:  $\text{♩} = \text{ca. } 100$ .

**No. 41.**

"Menuet". The menuet is a simple baroque dance, which everyone in high society could execute. Be careful that two measures together make the smallest phrase, i.e., don't put an accent on every measure. Tempo suggestion:  $\text{♩} = \text{ca. } 126$ .

**No. 42.**

"Sarabande". Only the first measure has a heavy second beat (as the dotted quarter note shows); hence, this is not a "Spanish Sarabande". So, the tempo should be  $\text{♩} = \text{ca. } 66$ .

**No. 43.**

"Menuet". Same as No. 41.

**No. 44.**

"Gigue". This is the fastest piece of the Suite. Play it as fast as you can. But, considering some uncomfortable bass-line movements, I would suggest a tempo of about  $\text{♩.} = 108-120$ . The penultimate measure is missing in the original manuscript.

# Suite

S. L. Weiss

## Prelude

37

Handwritten musical notation for the Prelude. The notation includes notes, rests, and fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) on a five-line staff. The piece is in C major and 3/4 time. The notation is written in a cursive, handwritten style.

38

## Allemande

Handwritten musical notation for the Allemande. The notation includes notes, rests, and fingerings (e.g., 4, 5, 6, 7, 8) on a five-line staff. The piece is in D major and 4/4 time. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation for three staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains notes with various ornaments and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The second and third staves continue the melody with similar notation and include some slurs and ties.

39

*Courante*

Handwritten musical notation for a piece titled "Courante". It consists of seven staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and ornaments, with some staves featuring slurs and ties. The piece concludes with a double bar line and a final flourish.

40 *Bourée*

Handwritten musical score for *Bourée*, measures 40-49. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several triplets and slurs. The notes are labeled with letters 'a' and 'b' and accidentals. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

41 *Menuet*

Handwritten musical score for *Menuet*, measures 41-43. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several triplets and slurs. The notes are labeled with letters 'a' and 'b' and accidentals. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, the words "Da Capo" are written.



42 *Saraband*

Handwritten musical score for Saraband, measure 42. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The bass line is written below the staff with letters 'a' and 'la' indicating fingerings. The second staff continues the melody and bass line, featuring a repeat sign. The third staff shows further melodic development with slurs and ties. The fourth staff concludes the measure with a double bar line and a decorative flourish.

43 *Menuet*

Handwritten musical score for Menuet, measure 43. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The bass line is written below the staff with letters 'a' and 'la' indicating fingerings. The second staff continues the melody and bass line, featuring a repeat sign. The third staff shows further melodic development with slurs and ties. The fourth staff concludes the measure with a double bar line and a decorative flourish.

44 *Gigue*

The musical score consists of eight staves of handwritten notation. The first staff is labeled '44' and 'Gigue'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The notation is highly cursive and includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also some numerical figures (6, 5, 4) and other symbols (like 'a' and 'h') that might be figured bass or specific performance instructions. The piece concludes with a double bar line and a large, stylized flourish.





*NESCIO QVO VERTAM montem.vocat ardua virt<sup>us</sup>  
 Huc,illuc Venus et splendida Luxuries.  
 At tu,si sapi<sup>s</sup>,Herculeos imitare labores:  
 Sperne voluptatem,deliciasq; fuge.*

No. 45.

"L'Amant Malheureux"

There should be some people who by now will want to know more about "the baroque embellishment" — not only about the use of ornaments, such as appoggiatures, trills, mordents, etc., but also about other ways to make pieces interesting. In the repeats of slow pieces, for example, you might feel that you want to do more than just add a little more of those ornaments which you have already used. For those people, I give here an example of a slow piece by Weiss, which demonstrates a kind of "diminution" or "variation" realized by Weiss himself. I added some more ornament signs, as Weiss used only two different signs. Since he used a lot of high-position notes, we should use "vibrato" here and there.

S. L. Weiss

*L'Amant Malheureux*

45

accord 5

A

A'

B

to A'

6 5 4 3 2

Handwritten musical score for voice and piano, consisting of four systems. The notation includes vocal staves (B, B') and piano accompaniment staves with various musical symbols, notes, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and the signature "L'Amant Malheureux" and "J. L. Weips".



*MUSICA SERVA DEI nobis haec otia fecit:  
Illa potest homines, illa mouere Deum.*

### PART THREE (Nos. 46-69)

In Part Two, we learned something about “baroque embellishment”, together with playing technique on the baroque lute. In the last part of this method, we will learn more advanced technique of “baroque interpretation” on the instrument. These pieces are mainly drawn from the French baroque lute repertoire of the 17th century, with, at the end, several pieces by J. S. Bach.

#### No. 46.

“Prélude (non mesuré)” by Robert de Visée (1660?-1721?). This piece is representative of a new wave in French baroque music, called “style brisé”. This prélude was originally written for the “Theorbe”, which was de Visée’s main instrument. The theorbo [e] was a huge instrument having the body of a lute and a very long neck-extension (often longer than twice the fretted-string length) for the bass strings. His Theorbo was tuned:



As you see, the piece does not have bar-lines. So, you may play this prélude more freely than any other pieces we have learned before. Especially when he writes more than 4 notes in the same value, you shouldn’t play those notes at the same speed. You can also be free with the tempo except when you have rhythmical sequences.

\* = vibrato.



R. de Visée ~ T. SATOH

46 *Prélude*

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The notation is highly stylized, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. There are several fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line and a decorative flourish. The number '46' is written in the left margin.

No. 47A-B.

"Prélude Amila" by Dufaut (? - ?). We don't know much about Dufaut. Probably there was more than one lutenist who left music under this name in the 17th century.

This piece does not have bar-lines, nor does it have rhythmic signs. No. 47 B is an example of how the piece could be played. Of course, this is not the only way to interpret the piece. You should try to make your own interpretation, in the end.

# Le Prélude Amila

Dufaut

47A

accord: 5

Handwritten musical notation for section 47A, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'a' and 'a/a'.

47B

Handwritten musical notation for section 47B, consisting of four staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'a' and 'a/a'.

No. 48.

A cadence in G-major. This exercise starts in high position, and comes all the way down to the lowest possible position for the 4-voice chord. Try to play as legato as possible when you change LH positions.

*Exercise*

48 *second: 6*

*Var. 1*

*Var. 2*

*Var. 3*

*Var. 4*

No. 49.

"Duetto", probably by Johann Adolf Weiss (1741?-1814). He was the son of the famous Sylvius Leopold Weiss. The piece is from the Weiss Manuscript in Moscow. Looking at the style of the piece and comparing it with many other pieces in the Manuscript, one sees that it cannot be by S. L. Weiss.

There are other duet pieces for two baroque lutes which were composed in the 18th century. I chose this one because of the key.

It is not easy to get two players to play their bass notes together; be careful with the rest signs.



# Duetto

J. A. Weiss?

49

*Lute I*

*Lute II*

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on ten systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano part includes figured bass notation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in G major, and the accompaniment provides harmonic support with chords and bass lines. The score concludes with a final cadence in G major.

Handwritten musical score for a piano exercise. It consists of two systems of grand staves. The first system has three measures, and the second system has two measures followed by a double bar line and a large flourish. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'a'.

No. 50.

A cadence in D-major. Two chords in each measure are the same, but in different positions. Both variations break (arpeggiate) the chords rhythmically.

*Exercise*

50 *accord* 6 *a e f*  
1 2 3 4 5

*Var. 1* *Var. 2* etc. etc.

No. 51.

"Courante Italienne in D-major" by Arcangelo Corelli (1653-1713), transcribed by a French lutenist into lute tablature. Most of the chords in this piece are broken (arpeggiated) rhythmically. You should use "inégal" (unequal) playing for the semi-quavers, thus:

$$\text{[musical notation: four eighth notes beamed together]} = \text{almost } \text{[musical notation: eighth note, dotted eighth note, eighth note, eighth note]} \text{ or almost } \text{[musical notation: eighth note, eighth note, dotted eighth note, eighth note]}$$

You can also use the opposite rhythm, which was called "lombardique":

$$\text{[musical notation: four eighth notes beamed together]} = \text{almost } \text{[musical notation: dotted eighth note, eighth note, dotted eighth note, eighth note]} \text{ or almost } \text{[musical notation: eighth note, eighth note, eighth note, dotted eighth note]}$$

<sup>1)</sup> The sign *e* is same as (e

*Corelli*

*Courante*

51 *Italienne* 3





No. 53.

"Ciacona" in A-major by S. L. Weiss. The chaconne was a slow dance in  $\frac{3}{4}$  time, originally the same dance as the sarabande, folia or passacaglia, though usually missing the first-beat note at the beginning and starting with a dotted, heavy second beat, thus:



Besides that, it has an ostinato-bass and, usually, 8-measure phrases. This Ciacona does not have a heavy second beat, starting with the first beat and having only 7 measures per phrase instead of 8; consequently, we can say this is not an authentic chaconne. I would suggest that one should not play this piece as slow as an authentic chaconne.

S. L. Weiss

53 *Ciacona*

This image displays a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is written in black ink on white paper. The score includes various musical symbols such as notes (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings like 'a' and 'f'. The notation is arranged in a continuous flow across the staves, with some staves featuring repeat signs and other musical conventions. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch. The score concludes with a large, stylized flourish on the final staff.



**Nos. 54 and 55A-B-C.**

“Separez” (separation). This is one of the most important interpretation technique for the French “style brisé”. This was explained by Perrine in his book “Pièces de Luth en musique avec des règles pour toucher parfaitement sur le Luth et sur le clavecin” (1680). Here you can see how the chords should be arpeggiated (“broken”). He used le vieux Gaultier’s music for the realization.

No. 55A is one of the original pieces (“Courante in d-minor”) by le vieux Gaultier (Ennémond Gaultier 1575?-1651).

No. 55B is a realization of the Courante by Perrine, but in staff notation. I put it back in tablature.

No. 55C is a technical realization of No. 55B. Of course, the “inégal” could be used in addition. The sign  $\text{f}$  in No. 55B means to play both notes with RH thumb, which you can see in the realization in No. 55C.

There are many other examples in Perrine’s book. You should compare at least a few of them with the original pieces by le vieux Gaultier.

54

The image displays a musical score for No. 54, consisting of two systems of music. Each system includes a staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a corresponding lute tablature on a six-line staff. The tablature uses letters 'a' and 'f' to denote fret positions. The first system contains measures 1, 2, and 3, while the second system contains measures 4, 5, and 6. Circled numbers 1 through 6 are placed below the first staff of each system, likely indicating fingerings or specific techniques. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

55<sup>A</sup> Courante

accord. 5

Handwritten musical score for piece 55A, "Courante". The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals. The second and third staves continue the melody and accompaniment. The fourth staff shows a key change to one flat (Bb). The fifth staff concludes with a double bar line and a fermata.

55<sup>B</sup> Courante

Handwritten musical score for piece 55B, "Courante". The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals. The second and third staves continue the melody and accompaniment. The fourth staff shows a key change to one flat (Bb). The fifth staff concludes with a double bar line and a fermata.

*Courante*

55c

No. 56.

An exercise to play the main strings and the octave strings of the bass courses separately. Large letters denote only the main strings, and small letters denote only the octave strings.

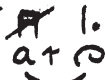
*Exercise*

56

accord: 6/8

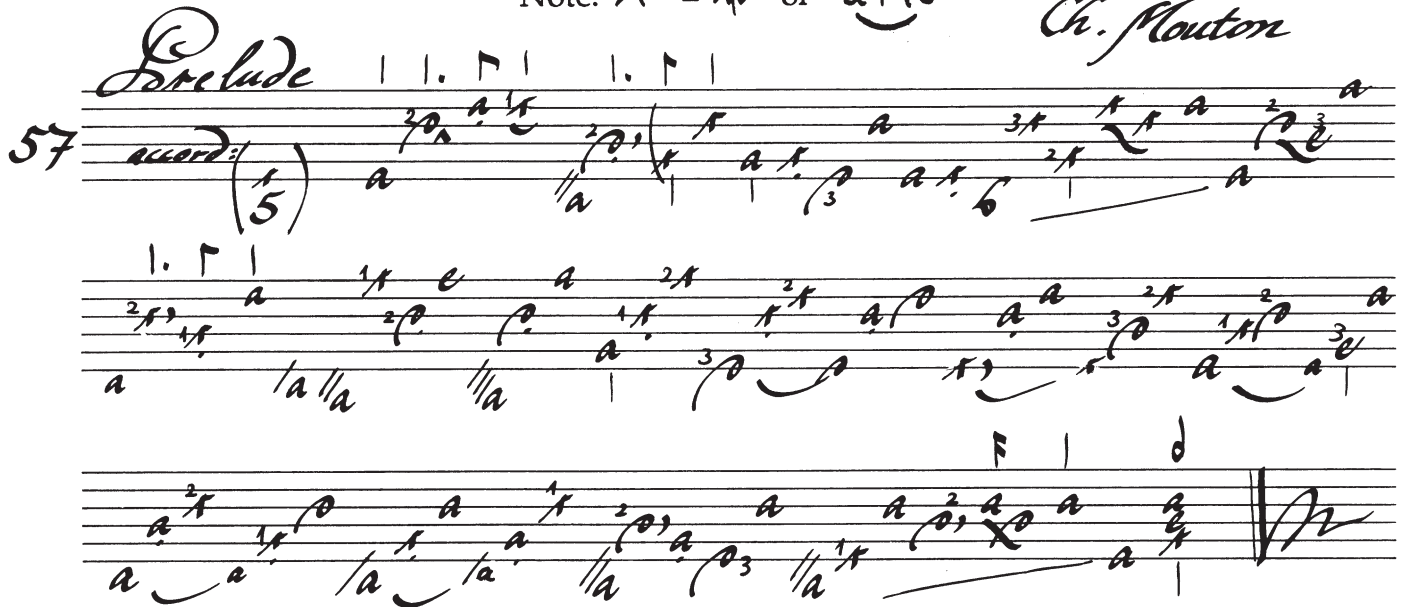
No. 57.

The technique in No. 56 was used by some French lutenists, especially by Charles Mouton (1626-1710?). Here is a prélude by him.

Note:  $\wedge$  =  $\text{tr}$  or  $\text{ar}$  

Ch. Mouton

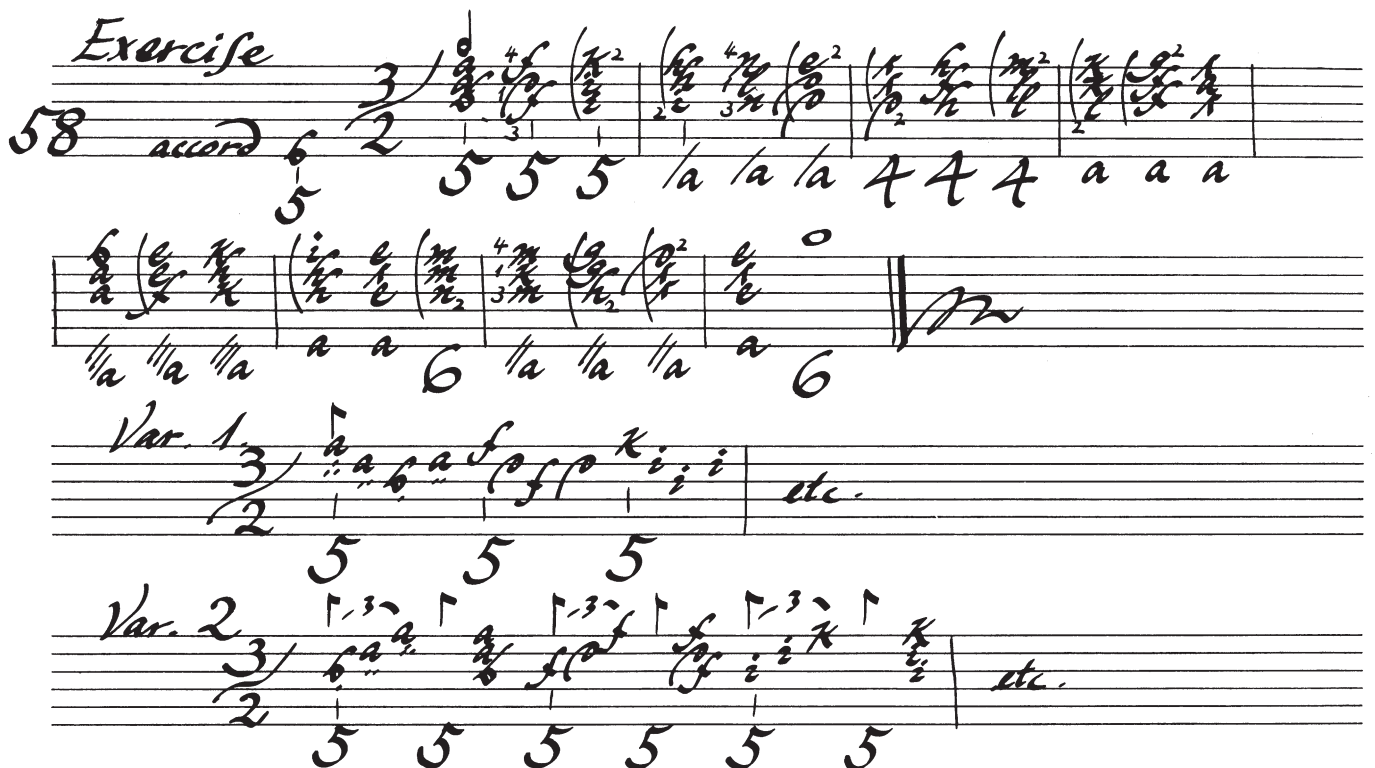
57 *Prélude*



No. 58.

A mixed cadence exercise, with somewhat difficult LH positions.

58 *Exercise*



No. 59.

A B-flat major scale exercise taken out of a piece by Joachim Bernhard Hagen. Because of the low bass-notes for the RH thumb, you should play the scales with RH fingers. In the early baroque and renaissance periods, most of the lutenists played scales (or any kind of single lines) with RH thumb and index, which was called "figueta".

*Etude*

59 *Allegro*

accord.

No. 60.

"Andante", from "Sonata in c-minor", by J. B. Hagen. We don't know much about Hagen, except that he was a chamber musician in Bayreuth after 1766. This piece has the same kind of scales as No. 59. We can say that the style of Hagen's compositions is later than the baroque, in a style which we call "rococo". This means that you can use a "long appoggiatura" for the dotted notes, which sometimes are written in tablature, as in the following example:

1)

2)

= double trill

J. B. Hagen

*Andante*

60 *acc.*  $\frac{6}{8}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{4}{4}$

The musical score is written on ten staves. It begins with a tempo marking 'Andante' and a metronome marking '60'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a fermata.



No. 61.

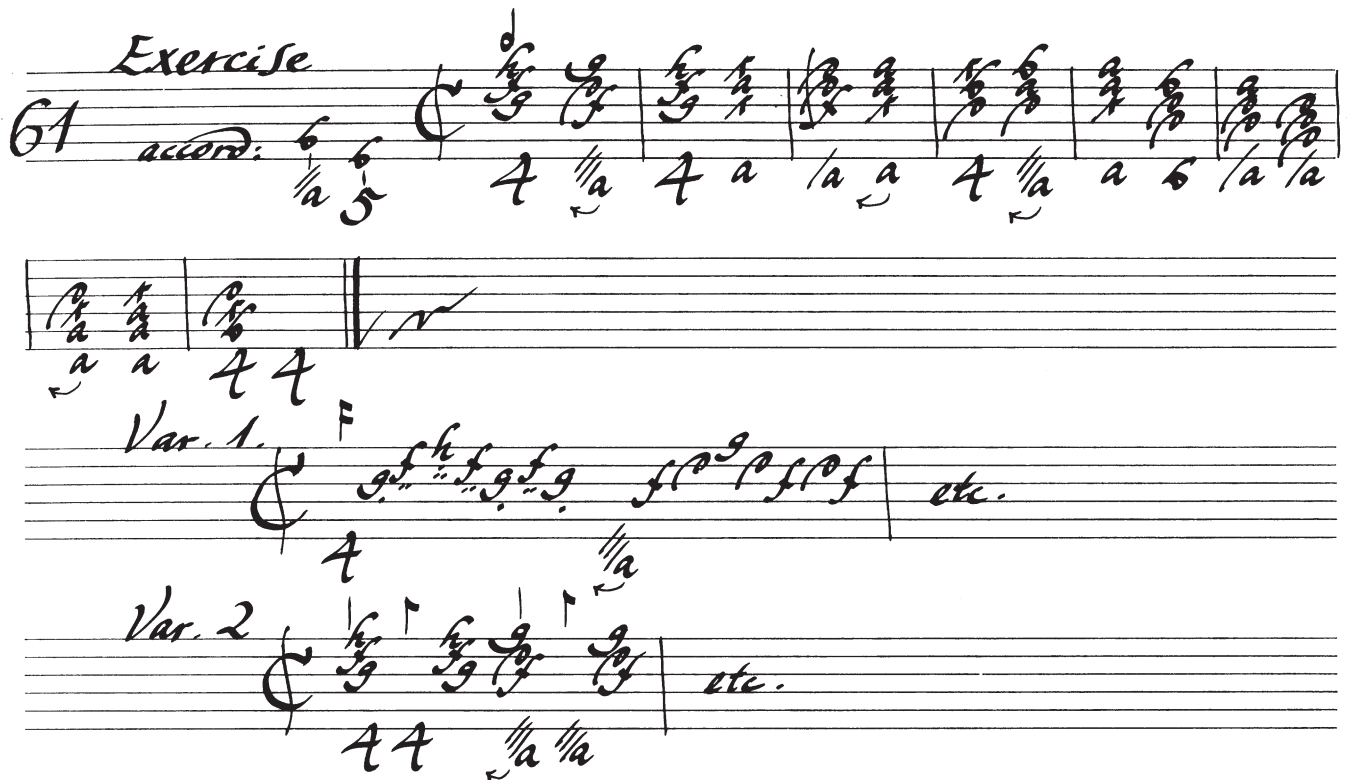
Cadence in c-minor.

*Exercise*

61 *accord:*  $\begin{matrix} 6 & 6 \\ \text{a} & 5 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 4 & \text{a} \\ 4 & \text{a} \end{matrix}$   $\begin{matrix} \text{a} & \text{a} \\ 4 & \text{a} \end{matrix}$   $\begin{matrix} \text{a} & 6 \\ \text{a} & \text{a} \end{matrix}$

*Var. 1.* *etc.*

*Var. 2* *etc.*



No. 62.

"Preludium" (BWV 999) by J. S. Bach (1685-1750). This small prelude is one of Bach's original compositions for lute. It is easier to play in d-minor transposed, but I intabulated it in the original key. Also, you can tune the 8th course to f-sharp, instead of stopping the notes with the LH index finger at measures 12 and 13.

*Preludium* *J. S. Bach*

62 *accord:*  $\begin{matrix} 6 & 6 \\ \text{a} & 5 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 4 & 3 \end{matrix}$



This image displays a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is written in a cursive, handwritten style. The score includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense, with many notes and rests. The second staff starts with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The third staff has a measure number '20' above it. The fourth staff has a measure number '25' above it. The fifth staff has a measure number '30' above it. The sixth staff has a measure number '35' above it. The seventh staff has a measure number '40' above it. The eighth staff has a measure number '45' above it. The ninth staff has a measure number '50' above it. The tenth staff ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The notation is written in a cursive, handwritten style. The score includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense, with many notes and rests. The second staff starts with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The third staff has a measure number '20' above it. The fourth staff has a measure number '25' above it. The fifth staff has a measure number '30' above it. The sixth staff has a measure number '35' above it. The seventh staff has a measure number '40' above it. The eighth staff has a measure number '45' above it. The ninth staff has a measure number '50' above it. The tenth staff ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Nos. 63-69.

To finish this method, I have transcribed the "First Cello Suite in G-major" (BWV 1007) for the lute. I put it in a somewhat odd key — E-flat-major — in order to get the "campanella" effect of the Prelude by using the open first string (f) of the lute.

As I mentioned already, Bach composed some original music for the lute. But every lutenist today wants to (and should) make his/her own tablature version to play those pieces. Also, Bach sometimes composed a piece for an instrument and later transcribed it for another instrument. I followed in his footsteps. I could have put the Suite into C-major to get the "campanella" effect (by using the open second string). It would be easier to play the whole suite. But you don't use high positions at all in C-major, and you would miss the relative brilliance that E-flat-major has when played on the baroque lute. In this Suite we finally have a "Spanish Sarabande" in a fancy way.

*Suite in E<sub>b</sub>-Dur*

accord:  (A) BWV 1007 J.S. Bach T. SATOH

63 *Prelude*



This image displays a handwritten musical score on ten staves. The notation is a form of musical shorthand, possibly for guitar or a similar fretted instrument, using letters (a, b, c, e, f, g, k) and numbers (1-5) to represent notes and fingerings. The score is organized into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and fingerings. The second staff continues the melody, with some notes beamed together. The third staff shows a change in the key signature to one sharp (F#). The fourth staff features a double bar line and a key signature change to one flat (Bb). The fifth staff continues the piece, with a key signature change to two flats (Bb and Eb). The sixth staff shows a key signature change to one flat (Bb). The seventh staff continues the melody, with a key signature change to one sharp (F#). The eighth staff shows a key signature change to one flat (Bb). The ninth staff continues the piece, with a key signature change to one sharp (F#). The tenth staff concludes the piece with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb). The notation is dense and expressive, with many slurs and ties indicating phrasing and articulation.

64 *Allemande*

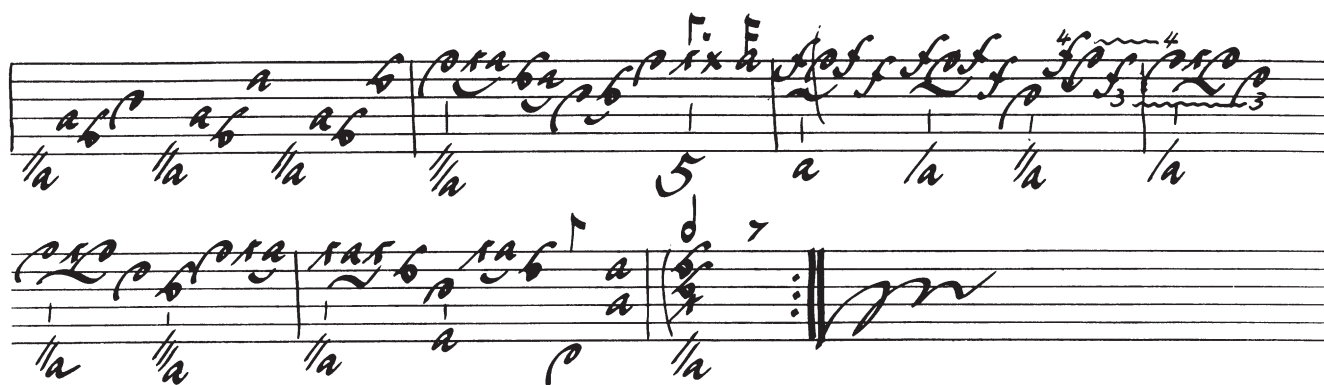
The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with the title 'Allemande' and the number '64'. The notation is a single melodic line with a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5) throughout the piece. Some staves have dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat signs on the eighth staff.





65 *Courante*

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with the number '65' and the title 'Courante'. The notation is a single melodic line with various note values, including minims, crotchets, and quavers. There are many accidentals (sharps, flats, naturals) and some specific note values like '3h' and '4h'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The manuscript is written in ink on aged paper.



66 *Sarabande*

Handwritten musical notation for a piece titled "Sarabande". The notation is written on five staves. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The piece ends with a double bar line and a fermata.

*Menuet 1*

67

Handwritten musical score for Menuet 1, measures 67-71. The music is in 3/4 time, key of D major. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. There are repeat signs and a double bar line with a 5-measure rest.

*Menuet 2*

68

Handwritten musical score for Menuet 2, measures 68-72. The music is in 3/4 time, key of D major. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. There are repeat signs and a double bar line with a 5-measure rest.

*Da Capo a Men. 1*






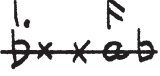

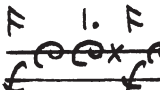





























69 *Ligue*

The musical score is written on six staves. It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece. The score concludes with a double bar line and a flourish.

# INDEX OF MUSIC PIECES CONTAINED IN THIS EDITION

	PAGE
ADAM FALKENHAGEN, transp. T. Satoh	PRELUDE ..... 20
THOMAS MACE, transp. T. Satoh	ETUDE ..... 21
CHRISTIAN GOTTLIEB SCHEIDLER	THEME DE MOZART ..... 22
BLOHM E VIENNE	SUITE D-MINOR Galanterie ..... 28
	Menuet
	Drole
	Polonoise
	Vivement
JOHANN ANTON LOSY, transp. T. Satoh	SUITE A-MINOR Aria ..... 34
	Capriccio
	Sarabande
	Gavotte
	Gigue
JOHANN ANTON LOSY	ECHO G-MINOR ..... 37
ADAM FALKENHAGEN	CANTABILE B-FLAT MAJOR ..... 39
ADAM FALKENHAGEN	GAIEMENT B-FLAT MAJOR ..... 40
SILVIUS LEOPOLD WEISS	SUITE D-MINOR Prelude ..... 44
	Allemande
	Courante
	Bouree
	Menuet
	Sarabande
	Menuet
	Gigue
SILVIUS LEOPOLD WEISS	L'AMENT MALHEUREUX A-MINOR .... 50
ROBERT DE VISEE, transp. T. Satoh	PRELUDE D-MINOR ..... 54
DUFAUT	PRELUDE AMILA A-MINOR ..... 55
JOHANN ADOLF WEISS (?)	DUETTO G-MAJOR ..... 57
ARCHANGELO CORELLI	COURANTE ITALIENNE D-MAJOR ..... 61
SILVIUS LEOPOLD WEISS	CIACONA A-MAJOR ..... 62
VIEUX GAULTIER	COURANTE D-MINOR ..... 65
CHARLES MOUTON	PRELUDE A-MINOR ..... 68
JOACHIM BERND HAGEN	ANDANTE C-MINOR ..... 71
JOHANN SEBASTIAN BACH	PRAELUDIUM BWV 999 C-MINOR ..... 72
JOHANN SEBASTIAN BACH, transp. T. Satoh	SUITE E-FLAT MAJOR ..... 74
	BWV 1007
	Prelude
	Allemande
	Courante
	Sarabande
	Menuet I
	Menuet II
	Gigue

# Index of the signs used in the tablature of this edition

signs	Numbers, where the signs were used for the first time	signs	Numbers, where the signs were used for the first time
	No. 1		No. 33
	No. 7		No. 33
	No. 7		No. 33
	No. 7		No. 33
	No. 11		No. 34
	No. 16		No. 34
	No. 16		No. 34
	No. 16		No. 45 (explained in No. 19, example G)
	No. 17		No. 46
	No. 17		No. 51
	No. 17		No. 54
	No. 18		No. 54
	No. 18		No. 54
	Nos. 19-23		No. 56
	Nos. 19-23		No. 57
	Nos. 19-23		No. 60
	Nos. 19-23		
	No. 26		
	No. 26		
	No. 30		
	No. 31		





*Toyohiko Satoh*

*Schule für die Barocklaute*

*TREE EDITION*  
*Albert Reyer*

ÜBERSETZUNG:  
HUBERT HOFFMANN  
ALBERT REYERMAN

©1987  
TREE-EDITION  
MÜNCHEN

## Vorwort

In der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts hat das Interesse am Lautenspiel stark zugenommen, wiewohl es noch nicht das gleiche Ausmaß wie in historischen Zeiten angenommen hat. In der Zeit zwischen dem 16. bis 18. Jahrhundert gab es viele verschiedene Lautentypen. Einer der späteren war der Typ, der auf der d-moll Stimmung basiert. Wir nennen diesen Typ heute "Barocklaute". Obwohl es in diesen historischen Zeiten sehr bekannte und fähige Lautenisten gab, wie z. B. Silvius Leopold Weiss, Mitglieder der Familie Gaultier, u.s.w. (sogar J. S. Bach komponierte Musik für Laute), schrieb doch niemand eine Schule für dieses Instrument. Ich spiele die Barocklaute nun seit fast 20 Jahren. Die letzten 15 davon unterrichtete ich dieses Instrument am Königlichen Konservatorium in Den Haag, Holland. Ich habe mich nun entschlossen, eine Schule zu schreiben zu Nutzen derjenigen, die dieses Instrument erlernen wollen. Diese Schule schrieb ich für Leute, die vielleicht schon etwas Erfahrung haben mit der modernen Konzert-Gitarre, oder auch mit anderen Lautentypen, und auch für solche, die in Ihrer Umgebung keinen geeigneten Lehrer finden können. Da es bisher viele verschiedene Arten und Wege gab, die Laute zu spielen, mußte ich in allen betreffenden Fällen meine eigene Entscheidung treffen. Ich verwende in dieser Schule sowohl Übungen, die auf meiner eigenen Erfahrung basieren, als auch vielfältiges historisches Musik-Material. Die vorliegende Schule mag nicht für jeden Fall die ideale Schule sein, doch findet man in ihr eine große Anzahl nützlicher technischer Übungen, historischer Informationen und in jedem Fall viele vorzügliche Musikstücke der Epoche.

Mai 1987

Toyohiko Satoh

---

In der folgenden Übersetzung ins Deutsche zeigt ein Pfeil in Verbindung mit der Nummer des Beispiels oder des Musikstücks an, daß auf Beispiele, Fotos oder Musikstücke in der Englischen Original-Ausgabe hingewiesen wird, z.B. (→ NR. 1)

## Das Instrument

Im frühen 17. Jahrhundert begannen verschiedene Französische Lautenisten (wie z. B. Mezangeau, E. Gaultier) mit der bis dahin üblichen, heute sog. "Renaissance-Lauten-Stimmung"<sup>1</sup> zu experimentieren. Nach einiger Zeit setzte sich eine d-moll Stimmung durch, die wir heute "Barock-Lauten-Stimmung"<sup>2</sup> nennen.

Eigentlich ist es nicht richtig, diese in d-moll gestimmte Laute "Barock-Laute" zu nennen, denn die sog. "Renaissance-Lauten-Stimmung" blieb sowohl in England als auch in Italien während der Barockzeit weiterhin bestehen. Doch benötigt man einen Begriff, um die neue Stimmung von den vorhergehenden zu differenzieren: deshalb nennt man dieses Instrument heute "Barock-Laute".

Die Barocklaute soll eine klingende Saitenlänge von ca. 68-72 cm haben und mit 11, 13 oder 14 Chören ausgerüstet sein. Die ersten beiden Chöre haben Einzel-, der Rest Doppel-Saiten. Vom 6. oder 7. Chor an bis zu dem tiefsten Chor benutzen wir Oktavsaiten, im 3. bis 5. (oder 6.) Chor ist das Saitenpaar unisono gestimmt. Wenn jemand sich auf Französische Barockmusik beschränken will, ist eine 11-chörige Laute ausreichend. Um das Repertoire bis hin zur Musik von S. L. Weiss, J. S. Bach und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts auszudehnen, bedarf es einer 13- oder 14-chörigen Laute. Die vorliegende Schule berücksichtigt hauptsächlich die 13-chörige Barocklaute.

(→ Foto S. 3)

## Tabulatur

Der größte Teil der Lautenmusik des Barock war in Tabulatur notiert, vor allem in Französischer Tabulatur. Für den Spieler ist es unerlässlich, diese zu erlernen.

Die 6 Linien des Tabulatur Systems (→ S. 4) stellen die 6 obersten Chöre der Laute dar. Die Chöre, die nach dem 6. Chor folgen, sind unter die unterste Linie notiert.

Die oberste Linie repräsentiert den obersten Chor (die höchst gestimmte Saite). Buchstaben des Alphabets, welche auf oder über diese Linien geschrieben werden, zeigen an, in welchem Bund gegriffen werden soll:

*a* = leere Saite, *b* = 1. Bund, *†* statt *c* = 2. Bund, *o* = 3. Bund u.s.w.,

Da der Buchstabe *j* zu dieser Zeit noch nicht in Gebrauch war, folgte *h* auf *i*, und manchmal schrieb man auch *y* statt *i*.

(→ Beispiel 3)

Das Rhythmuszeichen steht über der obersten Linie.

(→ Beispiel 4)

Für Spieler, die auch "Continuo" (basso continuo) spielen wollen, ist auch das Lesen von Klangnotation unerlässlich. Wir werden dies in dieser Schule jedoch nicht behandeln, da dies ein sehr weites Gebiet für sich ist.

---

<sup>1</sup> Die Renaissance-Lauten-Stimmung beruht auf dem Intervall der Quarte, mit einer Terz zwischen dem 3. und 4. Chor.

(→ Beispiel 1)

Es gab viele verschiedene Lauten-Größen (mit unterschiedlichen Saiten-Längen). Die absolute Tonhöhe (Stimmung) der Laute hing auch von der Größe ab. Hier sehen Sie die Stimmung für eine Laute in G. Auch gab es Unterschiede im Einsatz von Oktav- und Unisono-Saiten.

<sup>2</sup> (→ Beispiel 2)

## Die Haltung der Laute

Es gibt aus der Geschichte her viele Möglichkeiten, wie man die Laute während des Spiels hält (mit anderen Musikinstrumenten verglichen hat die Laute nicht gerade eine günstige äußere Form für einen menschlichen Körper, um gehalten und gespielt zu werden).

Ich schlage vor, für den linken Fuß einen Fuß-Schemel zu benutzen, wie dies die klassischen Gitarristen tun, sowie ein Ledertuch auf den linken Oberschenkel zu legen, um die Laute am Wegrutschen zu hindern (→ Foto A S. 7). Auf diese Weise sitzt man ziemlich gerade und schont seinen Rücken auch während langer Überperioden. Übrigens war das Benutzen eines Fuß-Schemels schon in historischer Zeit bekannt.

Die beste Schonung des Rückrats erreicht man durch die Benutzung eines Tisches, gegen den man die Laute mit einem Teil des Korpus lehnt<sup>3</sup> (→ Foto B S. 7). Man findet aber natürlich nicht überall einen geeigneten Tisch vor. Die dritte Alternative ist der Gebrauch eines Bandes (→ Foto C, S. 7), um den Lautenhals richtig zu halten. Man sitzt dann auf dem anderen Ende des Bandes und strafft es so. Denken Sie in diesem Fall daran, die Laute festzuhalten, wenn Sie aufstehen!

## Die linke Hand

Die Regeln für die Haltung der linken Hand<sup>4</sup> (oder: Greifhand) sind ähnlich wie die für die moderne Klassische Gitarre. Die Barocklaute hat aber ein sehr breites Griffbrett, so daß der Spieler den Zeigefinger der LH oft noch über den 6. Chor hinausstrecken muß (es kommen Griffe bis auf den 8., ja sogar bis auf den 9. Chor vor). Auch werden manchmal mehr als nur 6 Chöre gleichzeitig zu greifen verlangt (→ Foto S. 8)

Die Bezeichnungen für die Finger der LH sind wie folgt:

1 = Zeigefinger, 2 = Mittelfinger, 3 = Ringfinger, 4 = Kleiner Finger.

## Die rechte Hand

Es gab sicherlich mehr als nur eine Standard-Technik für die Rechte Hand<sup>5</sup> (oder: Anschlagshand) in der Geschichte der Laute. Heute benutzen wir eine Technik, die der modernen Klassischen Gitarre-Technik sehr ähnlich ist (→ Foto S. 9). Die RH hält man normalerweise zwischen der Rosette und dem Steg. Dabei ist der Daumen zur Rosette hin ausgestreckt. Die Knöchel-Reihe bildet einen verbindlichen Winkel zu den Saiten und der Kleine Finger ist auf die Decke gestützt (der hauptsächliche Unterschied zur modernen Klassischen Gitarre-Technik).

Zeigefinger, sowie Mittel- und Ringfinger zupfen normalerweise die oberen 4 Chöre (manchmal gehen sie aber auch hinunter bis zum 7. Chor) und der Daumen schlägt die Chöre vom 5. Chor abwärts (obwohl er manchmal auch bis zum 2. Chor nach oben kommen muß).

Ein anderer wichtiger Unterschied zur modernen Gitarrentechnik ist, daß der Daumen eine sehr wichtige Rolle innerhalb der RH spielt. Er ist verantwortlich für das Spiel auf dem 6. bis hin zum 13. Chor, während er bei der Gitarre normalerweise nur von der 4. bis zur 6. Saite beschäftigt ist.

Gewöhnlich wurde in der Barockzeit mit der Fingerkuppe gespielt, einige Spieler der Zeit benutzten aber auch ihre Nägel.

Wer heute mit Fingernägeln spielen will, sollte diese relativ kurz halten und die Finger beim Spiel mehr parallel zu den Saiten führen, um einen "Doppelklang" der Chöre zu vermeiden.

Der Fingersatz für die RH lautet:

| = Daumen, • = Zeigefinger, •• = Mittelfinger, ••• = Ringfinger.

## Stimmung (Skordatur)

Wir wissen bereits, daß die Stimmung der Laute auf dem d-moll Akkord beruht. Die Bass-Saiten müssen aber immer gemäß der Tonart des zu spielenden Stückes eingestimmt werden. Das kann für jeden Chor vom 6. bis 13. Chor relevant sein, abhängig von der jeweiligen Tonart (→ Beispiel 5).

<sup>3</sup> Dies ist die Weise, die Thomas Mace in Kapitel VII seines MUSICK'S MONUMENT vorschlägt.

<sup>4</sup> Im Weiteren als LH bezeichnet

<sup>5</sup> Im Weiteren als RH bezeichnet



## TEIL I (NR. 1-16)

Hier lernen wir hauptsächlich etwas über die Technik des Daumens der RH. Auch finden sich hier leichte Übungen in Kadenz für die LH.

### → NR. 1

RH Daumen Übung in C-Dur. Stützen Sie den Kleinen Finger der RH auf die Decke zwischen der Rosette und dem Steg, drücken Sie aber nicht zu feste auf die Decke. Arbeiten Sie bei dem Daumen mit dem sog. "Anlegen" (dabei läßt man den Daumen nach dem Anschlag auf dem nächst höheren Chor liegen). Dämpfen Sie die vorletzte Note (die **5** in der Tabulatur), nachdem Sie die letzte Note (die **4** in der Tabulatur) gespielt haben. Das Zeichen **5<sup>~</sup>4** gibt an, daß der Daumen den 12. Chor dämpfen soll, nachdem er den 11. angeschlagen hat. Anderenfalls würde der 12. Chor zu lange weiterklingen.

### → NR. 2

Ähnlich wie NR. 1

### → NR. 3

Ähnlich wie NR. 1 und 2, jedoch muß der Daumen gelegentlich einen Chor überspringen. Zunächst spielen Sie die **4** mit "Anlegen" und lassen dann den Daumen auf **///a** liegen. Dann spielen Sie mit dem Daumen **///a**. Im zweiten Takt spielen Sie dann **/a** mit "Anlegen", lassen dann den Daumen auf **a** ruhen. Nun müssen Sie den Daumen nach **///a** zurückholen (dass scheint ein langer Weg zu sein). Unmittelbar nach dem Anschlag von **/a** kehrt der Daumen zu **///a** zurück um zu dämpfen. Dann bewegen Sie den Daumen noch einen Chor zurück und spielen **///a**. Auf diese Weise erlernen Sie den Abstand zu den einzelnen Chören rasch und sicher zu überwinden.

### → NR. 4

Ähnlich wie NR. 3

### → NR. 5

Hier beginnen wir mit Übungen für den Gebrauch von Zeige- und Mittelfinger zusammen mit dem Daumen. Die beiden Finger legen nicht an, nur der Daumen, wie wir es schon zuvor geübt haben. Das gleiche gilt für die Variationen.

### → NR. 6

Ähnlich wie NR. 5, jedoch benutzen wir den Ringfinger statt den Mittelfinger.

### → NR. 7

Hier muß sich der Daumen beim Zeichen **↑** eine ganze Oktave höher bewegen, nachdem er die erste Bassnote gespielt hat (mit "Anlegen", versteht sich). Dann geht es wieder eine Oktave hinunter (beim Zeichen **↓**), nachdem die zweite Bassnote gespielt wurde. Diese Bewegung läuft durch das ganze Stück. Bei den Variationen muß man darauf achten, daß sich der Daumen schon in Bewegung setzt, bevor die zweite hohe Note gespielt wird. Auf diese Weise haben Sie genug Zeit, die richtige Bassnote rechtzeitig zu finden. Das Zeichen **↓** zwischen Melodie- und Bassnoten bedeutet, daß beide Töne genau gleichzeitig gespielt werden sollen (der Bass mit "Anlegen", die Melodiesaite ohne Anlegen).

### → NR. 8

Ähnlich wie NR. 7

### → NR. 9

Ähnlich wie NR. 7 und 8, aber die Basslinie verläuft anders. Achten Sie gut auf die Finger der RH.

### → NR. 10

Ähnlich wie NR. 9

### → NR. 11

Hier spielen wir nicht nur mit leeren Chören, sondern benutzen auch die FINGER der LH zum Greifen. Das Zeichen **(** zeigt ein "Bareé" an, d.h. beide Noten, die durch dieses Zeichen verbunden sind, werden mit nur einem Finger, dem LH Zeigefinger, gegriffen. Legen Sie den Kleinen Finger der RH auf die Decke (nur hinlegen, nicht fest aufdrücken). Bei allen Lagenwechseln soll der Daumen der LH genau unter dem Zeigefinger der LH (der auf dem Griffbrett ist) liegen).

### → NR. 12

Eine Tonleiter in parallelen Oktaven. Spielen Sie beide Noten immer gleichzeitig (wie in NR. 9). Man kann den Kleinen Finger der RH von der Decke abheben, wenn man die Chöre tiefer als den 5. Chor spielt.

### → NR. 13


Ähnlich wie NR. 12, aber hier muß man den Daumen vorbereiten (**↑** und **↓**) sowie dämpfen (**~**).

### → NR. 14

Ähnlich wie NR. 12 und 13, jedoch mit Gebrauch des Ringfingers der RH.





→ NR. 15

"Prelude" in F-Dur.

Dies ist eigentlich ein Praeludium von Adam Falckenhagen, das als Arpeggio Übung arrangiert wurde. Spielen Sie das Stück anfänglich sehr langsam, dann bringen Sie es nach und nach auf eine Geschwindigkeit von  = ca. 48. Vergessen Sie nicht, "forte" und "piano" zu spielen, wie Falckenhagen es in seinem Stück notiert hat.

→ NR. 16

"Etude in d-moll", arrangiert aus einem Gambenstück von Thomas Mace (1623?-1709), ist eine gute RH Daumen-Übung.

Auch hier spielt man zunächst sehr langsam, dann bringt man das Tempo auf  = ca. 84. Das Zeichen  zeigt an, daß man die hohen Töne, das Zeichen  zeigt an, daß man die tiefen Töne halten soll. Das Zeichen  zeigt an, daß alle Noten mit dem Zeigefinger der RH in einem Abwärtsschlag angeschlagen werden.

## TEIL II (NR. 17-45)

Im folgenden Teil der Schule werden wir eine Reihe von historischen Musikstücken einstudieren, die meisten davon aus dem 18. Jahrhundert. Unter diesen befindet sich auch die "Suite in d-moll" von S. L. Weiss. Außerdem erfahren wir etwas über Verzierungen.

Die Kunst der Verzierung ist ein sehr wichtiger und auch interessanter Aspekt von Barockmusik. Die Komponisten gaben den Spielern innerhalb der Regeln des Stils die Freiheit, die Ornamente selbst auszugestalten. Deshalb gibt es natürlich viele Möglichkeiten für das Ausführen der Verzierungen und auch für deren Bezeichnung. Ich möchte aber über diesen Punkt nicht zu sehr in Detail gehen, weil ein hauptsächlichlicher Zweck dieser Schule natürlich in der Bereitstellung technischer Übungen besteht.

→ NR. 17

In dieser Übung erfährt man, auf welche vielfältige Weise man die Zeichen  und  spielen kann.

**Beispiel A:**

ein langer Vorschlag von oben bzw. von unten. Die Note durch den Vorschlag genau in zwei gleich lange Hälften zu teilen, war eine Spätbarockpraxis, die generell erst nach 1700 praktiziert wurde.

**Beispiel B:**

ein kurzer Vorschlag, der so auch schon während der Renaissance üblich war und durch die ganze Barockzeit so bestehen blieb.

**Beispiel C:**

ein sehr langer Vorschlag, wie man ihn in Französischer Barockmusik um 1700 findet.

**Beispiel D:**

ein langsamer Triller. Im Gegensatz zur Renaissancepraxis beginnt man einen Barocktriller immer mit der oberen Note.

**Beispiel E:**

eine raschere Version von D.

**Beispiel F:**

ein Pralltriller, von oben oder unten. Während der Barockzeit wurde der Pralltriller (auch MORDENT genannt) von oben nur dann angewandt, wenn wegen des raschen Tempos keine Zeit für einen Triller war.

**Beispiel G:**

eine Kombination, eine Art "Zieher" (von oben oder von unten zu starten), bestehend aus einem raschen Triller und kurzen Schleifer. Während aller dieser Übungen achten Sie besonders auf Ihre linke Hand, halten den Handrücken parallel zum Griffbrett und machen die Bewegungen ausschließlich mit den Fingern.

→ NR. 18

"Thème de Mozart, varié pour Scheidler" in F-Dur von Christian Gottlieb Scheidler (1752-1815?).

Dieses Stück ist eines der letzten historischen Beispiele für Barocklautenmusik. Es besteht im Original aus 12 Variationen von Mozart's "Champagner Arie" aus "Don Giovanni".

**Beispiel 1.** = Die repetierenden Viertel sollen staccato genommen werden.

**Beispiel 2.** = Doppeltes Glissando.

**Beispiel 3.** = Legen Sie den Daumen der RH flach auf den 13. Chor und gleiten Sie hinauf (bzw. hinunter, wenn Sie zum Instrument sehen) bis zum 6. Chor. Danach dämpfen Sie den 7. Chor.

→ NR. 19-23

"Galanterie" in d-moll von "Blohm è Vienne".

Wir wissen nicht viel über diesen Komponisten, außer daß er um die Mitte des 18. Jahrhunderts Lautenist in Wien war. Während der folgenden Stücke sehen Sie diese Zeichen:

$\#$  = vibrato,  $p$  = piano,  $f$  = forte,  $($  = Vorschlag von unten,  $)$  = Vorschlag von oben,  $\times$  = Triller.

→ NR. 19

"A tempo giusto".

Das Tempo soll etwa MM  $\text{♩}$  = 72 sein.

Beispiel 1

Beispiel 2, ein Pralltriller (Mordent) von unten.

→ NR. 20

"Menuet".

Das Tempo soll etwa MM  $\text{♩}$  = 120 sein. In der Phrasierung des Menuets nimmt man immer 2 Takte als eine Einheit.

→ NR. 21

"Drole"

Tempo ca. MM  $\text{♩}$  = 72. Die vorletzte Achtelnote in T 9 sollte staccato ausgeführt werden.

→ NR. 22

"Tempo di Polonoise"

Tempo ca. MM  $\text{♩}$  = 80. Diese "Polonoise" hat nicht zu tun mit den "Polonaisen" Frederic Chopins, vielmehr will dieser Tanz einen polnischen Krieger auf einem Pferd darstellen. Die Akzente liegen auf jeweils den drei letzten Achtelnoten der entsprechenden Takte:

Bsp.:  $\frac{3}{4}$   $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$   $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$   $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$   $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Es erscheint von daher ratsam, wenigstens die letzten beiden Achtel staccato auszuführen, wie im Notenbeispiel angegeben.

→ NR. 23

"Vivement"

Vorgeschlagenes Tempo: MM  $\text{♩}$  = ca. 100.

→ NR. 24

Kadenzübung in a-moll als Vorbereitung der nachfolgenden Nummern 25-29. Der Daumen der Griffhand wird die meiste Zeit zwischen dem zweiten und dritten Bund gesetzt (!) und bewegt sich wenn erforderlich einen Bund höher (zwischen drittem und viertem Bund).

→ NR. 25-29

"Suite in a-moll" von Graf Johann Anton Losy von Losinthal (ca. 1660-1721).

Das Werk wurde ursprünglich für Barockgitarre komponiert, welche im 17. und 18. Jahrhundert als "Spanische Gitarre" bekannt war. Im Gegensatz zur modernen Gitarre wies dieses Instrument 5 Doppelchöre auf, die unterschiedlichen Stimmungen unterworfen waren.

Ein Beispiel für die "Barockgitarren-Stimmung" steht im englischen Text, S. 32.

Wegen der bewegten Bassführung in der ganzen Suite finden wir hier eine ausgezeichnete Übung für Barocklaute vor.

→ NR. 25

"Aria"

Tempovorschlag: MM  $\text{♩}$  = ca. 40

→ NR. 26

"Capriccio"

Tempovorschlag: MM  $\text{♩}$  = ca. 132. Merke:  $\text{♩}$  = Mordent (mit unterer Wechselnote)

→ NR. 27

"Sarabande"

Dies ist keine "typische spanische Sarabande", welche folgenden Rhythmus aufwies:

Tempovorschlag: MM  $\text{♩}$  = ca. 46  $\frac{3}{4}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  etc.

→ NR. 28

"Gavotte"

Tempovorschlag: MM  $\text{♩}$  = ca. 72

Besonders auf die Staccato-Zeichen achten! Mit Ausnahme der Takte 16 und 17, in welchen beide Stimmen staccato ausgeführt werden, betrifft dies an den übrigen Stellen nur die Oberstimme.

→ NR. 29

"Gigue"

Tempovorschlag: MM  = ca. 88

Betreffend "Barré" an Position A:

Stellung des Zeigefingers der Griffhand wie in Abb. A (→ S. 33) angezeigt, welcher dabei nur den 1., resp. den 1. und 2. Chor niederdrückt.

Position B:

Die ganze Fingerlänge drückt die Seiten der Chöre 1 mit 8 am zweiten Bund nieder (siehe Abb. B → S. 33).

Position C:

Durch Anheben des ersten und zweiten Fingergliedes, Wiederherstellung der Position A.

→ NR. 30

Kadenzübung in g-moll

Die Variationen 1 und 2 haben zur Zielsetzung, vierstimmige Akkorde ohne Zuhilfenahme des Ringfingers der Anschlagshand zu bewerkstelligen!

→ NR. 31

"Echo" von J. A. Losy, dessen Kompositionen wir ja bereits in den NR. 25-29 kennenlernten.

Wie schon in NR. 30 geübt, entdecken wir hier verschiedene Akkorde, die zur Ausführung ohne Ringfinger der Anschlagshand bestimmt sind.

Tempovorschlag: MM  = ca. 100

Da dieses Stück ein "Echo" vorstellen soll, wird ein sinnvoller Wechsel zwischen forte und piano häufige Anwendung finden.


→ NR. 32

Kadenzübung in B-Dur.

Die Pausenzeichen in Variation 2 sollten auf folgende Weise ausgeführt werden: (siehe Beispiele S. 38)

→ NR. 33


"Cantabile" aus der "Partie in B-Dur" (Nürnberg 1742), von Adam Falckenhagen (1697-1761).

Tempovorschlag: MM  = ca. 80

- 1.) Der Triller sollte über die erste Bassnote hinaus auf die zweite Bassnote ausgedehnt werden (also: Oberstimme nicht neu anschlagen!)
- 2.) Genauso wie unter 1.), aber mit Nachschlag.
- 3.) Trillerausführung mit Vor- und Nachschlag.
- 4.) "Unrhythmisiertes" Arpeggio (also nicht alle Noten gleichwertig).
- 5.) Achtelpause gilt nur für die Oberstimme. Diese Vorschrift findet im ganzen Stück Anwendung.
- 6.) ✕ zeigt an, wo "Vibrato" ausgeführt werden soll (bedeutet also dasselbe wie # in NR. 19-23).
- 7.) "Petit-reprise": "Kleine Wiederholung" - nach der Wiederholung des zweiten Teiles des Stückes zu spielen.

→ NR. 34

"Gaiement", aus derselben Partita.


Tempovorschlag: MM  = ca. 152

Die Achtelpausen gelten für Bass- und Oberstimme.

- 1.) Doppelte "Appoggiatura"

→ NR. 35


Arpeggioübung in d-moll.

Tempovorschlag: MM  = ca. 92

→ NR. 36

Eine weitere Arpeggioübung in Triolen.


Da der Bass zu Beginn sehr tief liegt, sollte der Stützfinger der Anschlagshand von der Decke gehoben werden, was auch den Gebrauch des Ringfingers der Anschlagshand erleichtert.

Tempovorschlag: MM  = ca. 66

→ NR. 37-44

Suite in d-moll von Silvius Leopold Weiss (1686-1750).

Wir haben jetzt den Fertigungsgrad erreicht, um die Musik eines der besten Komponisten für Barocklaute ausführen zu können. Wenn die Daumenübungen aus dem 1. Teil dieser Schule gewissenhaft betrieben wurden, sollten eigentlich keine größeren Probleme beim Spiel des "Prélude" auftauchen.

Weiss verwandte nur ein Zeichen (  ) für Verzierung in dieser Suite (mit Ausnahme des Mordenten, den wir in NR. 19 ja schon kennengelernt haben).

Wir sollten dieses Zeichen in jedem Einzelfalle genau überprüfen, da es jede Art der bisher vorgestellten Verzierungen bedeuten könnte.

→ NR. 37

“Prélude” weist keine Taktstriche auf, obwohl es einen “Basisrhythmus” zeigt!

Tempovorschlag: MM  = ca. 76 (an entsprechenden Stellen im freien Tempo unter Einbeziehung von “Rubato-Effekten”).




→ NR. 38

“Allemande”

Eine Allemande war ein Tanz in mäßigem Tempo: MM  = ca. 40, obwohl sie im “Alla breve”  $\frac{2}{2}$  notiert wurde.

→ NR. 39


“Courante”

Wie die meisten “Couranten” von Weiss basiert auch dieser Satz auf der italienischen “Lauf-Courante”, im Gegensatz zur französischen Courente (Spring-Tanz). Das Tempo sollte von daher recht schnell gewählt werden. Zudem erscheint die bisher gültige Temporelation (Allemande  = Courante  ) aufgebrochen. Ich schlage von daher vor, das Werk nicht langsamer als MM  = ca. 138 zu spielen.

→ NR. 40

“Bourée”


Ein Bourée ist ein sehr schneller “bäuerlicher Tanz”.

Tempovorschlag: MM  = ca. 100

→ NR. 41


“Menuet”

Das Menuet ist ein einfacher Barocktanz, den jede höhergestellte Persönlichkeit tanzen konnte. Von einiger Wichtigkeit ist, daß jeweils zwei Takte eine Phrase bilden, also nicht jeder Takt einen Akzent (auf Schlag 1) erhält.

Tempovorschlag: MM  = ca. 126

→ NR. 42

“Sarabande”

Lediglich der 1. Takt hat einen Taktschwerpunkt auf Schlag 2 (wie die punktierte Viertelnote an dieser Stelle zeigt). Also ist auch hier keine “Spanische Sarabande”. Von daher sollte das Tempo MM  = ca. 66 sein.


→ NR. 43

“Menuet”

Genauso wie unter NR. 41 beschrieben!

→ NR. 44

“Gigue”

Dies ist der schnellste Satz der Suite und sollte so schnell, wie es jedem Spieler möglich ist, ausgeführt werden. Dennoch, in Anbetracht einiger unbequemen Bassgänge, würde ich ein Tempo von MM  108-120 vorschlagen. Der vorletzte Takt fehlt im originalen Manuskript.

→ NR. 45

“L’Amant Malheureux”

Sicherlich gibt es einige Spieler, die nun etwas mehr über “barocke Verzierung” wissen möchten - nicht nur über den Gebrauch von Verzierungen wie Appoggiaturen, Trillern, Mordenten, etc., sondern auch über andere Möglichkeiten, Musikstücke “interessanter” zu machen. In den Wiederholungen von Satzteilen langsamer Stücke hat man vielleicht das Bedürfnis “mehr zu machen”, als lediglich ein “paar mehr Verzierungen”, die man ohnehin schon anwandte. Für diese Spieler habe ich hier einen langsamen Satz von Weiss gewählt, der eine Reihe diminutiver und variativer Elemente aufweist, die von der Hand Weiss selbst stammen. Zusätzlich habe ich differenziertere Ornamentzeichen angebracht, da ja Weiss selbst nur zwei verschiedene in Gebrauch hatte. Da in diesem Stück eine Menge Noten in höherer Lage Anwendung finden, sollte hie und da auch das “Vibrato” verwendet werden.

### TEIL III (NR. 46-69)

Im zweiten Teil dieser Schule haben wir uns neben der Spieltechnik auch mit barocker Verzierungslehre auseinandergesetzt.

Im dritten und letzten Abschnitt werden wir uns mit fortgeschritteneren Techniken “barocker Interpretation” auf dem Instrument beschäftigen.

Die gewählten Werke hierfür entstammen meistens dem französischen Lautenrepertoire des 17. Jahrhunderts. Abschließend stehen noch einige Werke aus der Feder Johann Sebastian Bachs.



→ NR. 46

“Prélude (non mesuré)” von Robert de Visée (?1660 - 1721?).

Dieses Stück repräsentiert eine neue Vortragsweise französischer Barockmusik, den “style brisé”. Das “Prélude” wurde ursprünglich für die “Theorbe” komponiert, welche de Visée’s Hauptinstrument war. Die “Theorbe” war ein großes Instrument mit dem Corpus einer Laute und einer Halsverlängerung zur Aufnahme der Baßsaiten (häufig doppelt so lange, wie die abzugreifenden Griffbrettsaiten). Die Stimmung der Theorbe de Visée’s lautete: (siehe → S. 53).

Wie wir sehen, weist das Stück keine Taktstriche auf, was eine “freiere” Ausführung erlaubt, wie bei Stücken, die wir bisher kennenlernten. Im Besonderen bei mehr als vier Noten, ein und desselben Notenwertes, sollten diese Noten nicht in der gleichen Tondauer gespielt werden. Mit Ausnahme rhythmischer Sequenzen ist somit eine tempomäßig freie Wiedergabe dieser Musik erlaubt.

\* = Vibrato

→ NR. 47 A-B

“Prélude Amila” von Dufaut (17. Jhdt.)

Wir wissen praktisch nicht über diesen Komponisten. Wahrscheinlich ist allerdings, daß es mehrere Lautenisten dieses Namens in Frankreich gab.

Dieses Stück weist erneut keine Taktstriche (non mesuré) auf - auch rhythmische Zeichen fehlen.

NR. 47 B gibt eine mögliche Ausführungsvariante - aber natürlich nicht die einzig denkbare. Natürlich sollte jeder Spieler schließlich seine “eigene” Interpretation finden.

→ NR. 48

Kadenzübung in G-Dur

Diese Übung beginnt in höherer Lage und geht bis zur tiefst möglichen Darstellung des vierstimmigen G-Dur Akkordes auf unserem Instrument. Wir sollten versuchen, diese Übung in maximal möglichem Legato bei den Lagenwechseln der Griffhand zu realisieren.

→ NR. 49

“Duetto” wahrscheinlich von Johann Adolf Weiss (?1741-1814), einem Sohn des berühmten Silvius Leopold Weiss. Das Stück entstammt dem Moskauer Weiss-Manuskript. Im Hinblick auf Stilistik und im Vergleich zu anderen Werken von S. L. Weiss erscheint dessen Autorenschaft gänzlich unwahrscheinlich.

Natürlich gibt es viele weitere Duette für Barocklauten im 17. und 18. Jahrhundert. Ich habe dieses wegen der Tonart ausgewählt. Es ist nicht sehr einfach für zwei Lautenisten, die Bassnoten wirklich gemeinsam zu spielen. Vorsicht bei den Pausezeichen!

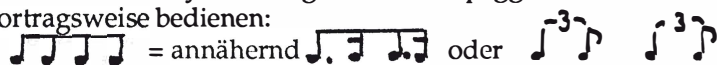
→ NR. 50

Kadenz in D-Dur

Jeweils zwei Akkorde in jedem Takt sind identisch, jedoch in unterschiedlicher Lage. In beiden Variationen soll rhythmisches Arpeggio erübt werden!

→ NR. 51

“Courante Italienne” in D-Dur von Arcangelo Corelli (1653-1713) in der Transkription eines französischen Lautenisten. Die meisten Akkorde erscheinen rhythmisch gebrochen (arpeggiert). Für die Achtelbrechungen sollten wir uns der “inégalen” Vortragsweise bedienen:



Auch an eine Ausführung im entgegengesetzten Rhythmus, den man “lombardisch” nennt, wäre zu denken:



→ NR. 52

Kadenz-Übung in A-Dur

Der Fingersatz für die linke Hand ist nicht einfach. Dennoch sollten Sie es so gebunden wie nur möglich spielen.

→ NR. 53

“Ciacona” in A-Dur von S. L. Weiss

Die Chaconne war ein langsamer Tanz im 3/4 Takt, eigentlich der gleiche Tanz wie eine Sarabande, Folia oder Passacaglia. Aber bei einer Chaconne fehlt die erste Note des Taktes und sie beginnt mit einer punktierten, betonten Note auf dem zweiten Schlag, wie folgt:



etc.

Abgesehen davon gibt es eine ostinate Bass-Abfolge und meist ein 8-taktiges Thema. Diese Ciacona hier hat diese betonte Note auf dem zweiten Schlag nicht; sie startet mit dem ersten Schlag und hat nur 7 Takte in einer Phrase statt 8. Man könnte deshalb auch folgern, daß es sich nicht um eine authentische Chaconne handelt. Ich würde auch vorschlagen, daß man dieses Stück nicht so langsam wie die authentische Chaconne spielt.

→ NR. 54 und 55 A-B-C

“Separez” (= Trennung) stellt mit die wichtigste Technik des französischen “Style brisé” dar. Perrine erklärt deren Ausführung in seiner Schrift:

“Pièces de Luth en musique avec des règles pour toucher parfaitement sur le Luth et sur le clavecin (1680)”.



Wir können dort sehen, wie man die Akkorde brechen kann. Für seine Vorschläge verwandte er Musik Vieux Gaultier's.

→ NR. 55 A


stellt eines der originalen Werke ("Courante in d-minor") von Ennémond Gaultier (1575?-1651) dar.

→ NR. 55 B

ist eine Realisierung derselben Courante von Perrine in Notenschrift.

Ich habe sie zurück in Tabulaturenschrift übertragen.

→ NR. 55 C

ist eine "ausführungstechnische" Version von NR. 55 B. Natürlich kann die "inéegale" Vortragsweise sinngemäß zusätzlich angewandt werden. Das Zeichen  in NR. 55 B verlangt eine Ausführung beider Noten mit dem Daumen der Anschlagshand, wie in NR. 55 C realisiert dargestellt wurde.

Es gibt eine ganze Reihe weiterer Beispiele in der Schrift Perrines. Ein paar davon sollte man schon mit den originalen Werken Vieux Gaultiers verglichen haben!

→ NR. 56

Eine Übung mit der Zielsetzung, die Einzelsaiten eines Basschores getrennt anzuschlagen. Die großen Buchstaben bedeuten die Haupt-, die kleinen Buchstaben die Oktavsaiten.

→ NR. 57

Prélude

Diese Technik wurde von einigen französischen Lautenisten angewandt, besonders aber bei Charles Mouton.

→ NR. 58

Eine gemischte Kadenzübung mit ein wenig schwierigeren Griffen für die Griffhand.

→ NR. 59

Eine B-Dur Tonleiterstudie, entwickelt aus einem Stück Joachim Bernhard Hagens. Wegen der tiefen Lage der Bassnoten für den Daumen der Anschlagshand, zu Beginn des Stückes, sollten die Tonleitern selbst mit Zeige- und Mittelfinger der Anschlagshand gespielt werden.

Im Frühbarock und der Renaissance wurden die Tonleitern (Läufe) mit einem Wechselschlag Daumen- und Zeigefinger der Anschlagshand ausgeführt: einer Technik, die man "figueta" nannte.

→ NR. 60

"Andante" aus der Sonate in c-moll von J. B. Hagen.

Außer der Kenntnis, daß Hagen nach 1766 Kammerlautenist in Bayreuth war, ist uns wenig von der Person dieses Komponisten bekannt. Das Stück weist die selben Tonleitergänge wie NR. 59 auf. Der Stil Hagens zeigt eigentlich schon nachbarocke Ausprägung in einer Art, die wir "Rokoko" nennen. Dies bedeutet für die Ausführung, daß wir eine "lange appoggiatura" für punktierte Noten verwenden sollten, was auch tatsächlich manchmal in der Tabulatur erscheint, wie folgendes Beispiel zeigt: (siehe → S. 69)

→ NR. 61

Kadenzübung in c-moll

→ NR. 62

"Präludium (BWV 999)" von J. S. Bach (1685-1750).

Dieses kleine Präludium stellt wohl eine Originalkomposition Bachs für die Laute dar. Obzwar es einfacher erscheint, das Stück nach d-moll transponiert zu spielen, habe ich es dennoch in der Originaltonart intavoliert. Immerhin wäre es möglich, den 8. Chor nach "fis" zu stimmen, was die grifftechnische Ausführung der Takte 12 und 13 erleichtern würde.

→ NR. 63-69

"Suite G-Dur (BWV 1007)"

Den Abschluß dieser Schule bildet meine Intavolierung der ersten Cello-Suite für die Barocklaute.

Die Wahl der etwas ungebräuchlichen Tonart Es-Dur erfolgte, um den "Campanella"-Effekt des Préludes durch die Verwendung der Chantarelle als Leersaiten zu erhalten.

Wie ich bereits bemerkte, komponierte Bach auch einige originale Lautenmusik. Heutzutage tendieren jedoch alle Lautenisten dazu, eigene Versionen dieser (oftmals schwierig darzustellenden) Musik anzufertigen. Weiterhin transkribierte auch Bach Musik von anderen Instrumenten für die Laute. Dies habe ich in meiner Transkription auch versucht. Natürlich hätte ich die Suite auch nach C-Dur transponieren können (zur Beibehaltung des Campanella-Effektes würde dann die leere zweite Saite zur Verfügung stehen), was aber eine sehr tiefe Lage zur Folge gehabt hätte - was zur Veränderung der originalen Klangcharakteristik geführt hätte. In dieser Suite schließlich finden wir auch eine "Spanische Sarabande".





TREE EDITION