

Laute und Lautenspiel

Erster Teil



Als Johann Mattheson 1713 seine scharfzüngigen Attacken auf die Laute veröffentlichte, hatte das Instrument eine gloriose Geschichte hinter sich. Hymnen waren auf sie gesungen, von Königen war sie geschätzt und gespielt worden. Die ersten Drucke mit Instrumentalmusik überhaupt waren für Laute herausgekommen, die ersten musikalischen Unterweisungsbücher galten dem Verständnis ihrer Tabaturen und ihrer Spielweise. Lautenisten hatten höchstes Ansehen genossen. So wurde in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Francesco Canova aus Mailand (Francesco da Milano 1497-1543) „Il Divino“, der Göttliche, genannt, und selbst Mattheson kam nicht umhin, einem Herrn Weiss die Ehre zu geben: „... sagt man von einem Weisen Lautenisten/dass er ein perfecter Musicus sey. [...] Nichts destoweniger aber wird man solche Virtù nicht so wol dem/an sich mangelhafften/Instrument, als dem grossen Fleiß/dem Jugement und der Fertigkeit derjenigen Personen zuschreiben müssen, die so was extraordinaires darauff hervorbringen“. ¹ Vor allem die französischen Lautenisten des 17. Jahrhunderts haben für die Entwicklung der Kompositionskunst wesentliche Impulse gegeben. Ihr style brisé (gebrochener Stil) beeinflusste zum Beispiel Johann Jacob Froberger (1616-1667), der nach 1650 in Paris die Lautenisten Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, Denis Gaultier und François Dufaut kennen gelernt hatte.

Und doch, Matthesons Urteil stand fest: „Die schmeichelnden Lauten haben würcklich in der Welt mehr Partisans als sie meritiren“ ² Ernst Gottlieb Baron wehrte sich gegen den ebenso streitbaren wie mächtigen Mattheson in seiner Schrift Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten ³, doch wusste Jacob Adlung zu berichten, dass Baron nur mit Schwierigkeiten sein Buch herausgebracht hatte: „Er [Baron] studirte mit mir in Jena, und wollte sein Buch allda drucken lassen; aber da man ihm keinen Ducaten vor jeden Bogen bezahlen wollte, überdies auch niemand zufrieden war, dass er allzu hitzig wider Mattheson geschrieben, so unterblieb es damals.“ ⁴ Barons Buch erschien dann ein paar Jahre später in Nürnberg aber die allgemeine Stimmung war so gegen das Instrument, dass die Laute ihre Stellung in der europäischen Musik einbüßte und regelrecht aus der Musikausübung verschwand. Die Gründe dafür sollen hier nicht Thema sein, wohl aber die Tatsache, dass das Instrument rund einhundertfünfzig Jahre später wieder auftauchte, und zwar lange bevor von einer Wiederbelebung Alter Musik die Rede war.

„Die Wiederbelebung des Lautenspiels in der neueren Zeit ist durch das eifrige Wirken der Münchener Schule eingeleitet worden, deren Altmeister und Führer, Heinrich Scherrer, die Kunst der alten Lautenmeister durch seine große Schule auf die festen Grundlagen musikalischen Wissens und sicherer Technik stellte“ ⁵ – so stellte

Hermann Sommer die Renaissance der Laute dar, wobei die von ihm erwähnte „Münchener Schule“ den Kreis um die Gründer der „Gitarristischen Vereinigung“ und in deren Mitte Heinrich Scherrer bezeichnet. ⁶ Scherrer (1865-1937) war ein musikalisch universal gebildeter Mann, hatte Flöte und Klavier studiert und trug den Titel eines Kammervirtuosen ⁷ – das aber nicht als Gitarrist oder Lautenist, denn Ausbildungsmöglichkeiten für diese Instrumente bestanden nicht.

Niels Sörnsen beschrieb die Renaissance der Laute eher romantisierend: „Vor einem Menschenalter hat das Musikinstrument, dem dieses Büchlein gewidmet ist, nur ein Dasein auf dem Papier geführt. [...] Dennoch drangen eines Tages neue Klänge aus der eingeschlafenen Laute: Ein Besuch aus Schweden hatte sie mitgebracht. Sven Scholander, ein einzigartiger Mensch vom Scheitel bis zur Sohle, dessen gern besuchte Vortragsabende zur Laute etwas wie „Stimmen der Völker in Liedern“ umfassten. Von Scholanders Beispiel ermuntert machten sich auch einheimische Künstler an das neu entdeckte Instrument ...“ ⁸ Sven Scholander (1860-1925) hatte, so Zuth ⁹, „die alte schwedische Laute mit Gitarrenstimmung und –besaitung versehen und dieses Instrument zur Gesangsbegleitung in den Konzertsaal gebracht.“

Über die „schwedische Laute“ und über Sven Scholander meinte Erwin Schwarz-Reiflingen: „Im Konzertsaal machte vor etwa 30 Jahren der Schwede Sven Scholander mit seinen „Liedern zur Laute“ einiges Aufsehen. Er benutzte zu seinen Vorträgen die mit 12 Stahlsaiten bezogene sogenannte „Schwedische Laute“ und wusste sein Instrument zu allerlei tonmalerischen Effekten zu benutzen. Seine raffinierte Vortragskunst, die schon stark an das Kabarett erinnerte, und sein virtuosos Spiel fanden jedoch nirgends Nachahmung.“ ¹⁰

Auch die Laute, deren Spiel man in der gitarristischen Vereinigung in München pflegte, war nicht das gleiche



im 20. Jahrhundert

Von Peter Päßgen

Instrument, wie es im 16., 17. und 18. Jahrhundert bekannt war — Zuth nannte es Lautengitarre¹¹ Franz Jahnel moderne Laute, wobei er ihre Zukunftschancen folgendermaßen einschätzte: „Erst in unserer Zeit bahnt sich langsam die Rückkehr zum unverfälschten Lautenklang an, wie auch das gepflegte klassische Gitarrenspiel allmählich wieder Anhängerkreise gewinnt. Bei der Erneuerung der Lautenmusik hat man nicht nur auf die alten Lautentypen zurückgegriffen, sondern hat auch eine neue Lauteform geschaffen. Die moderne, der Mandora nachgebildete Laute besitzt jedoch den 6saitigen Gitarrenbezug, so dass sie für das richtige Lautenspiel nicht in Frage kommt. Ob sie sich daher im Lautenorchester einen Platz erobern wird, ist ungewiss.“¹² Und Jahnel erwähnt auch die Laute,

die eben von Erwin Schwarz-Reiflingen „Schwedische Laute“ genannt worden ist: „In Anlehnung an die Bassgitarren wurde die Scholander-Laute geschaffen, die außer den 6 Griffsaiten auch noch 3 bis 6 Bordunsaiten besitzt“.¹³ Der Begriff Scholander-Laute scheint dabei für das Instrument treffender zu sein, als „Schwedische Laute“,

denn eine solche hatte es auch gegeben, allerdings war sie ein grundsätzlich anderes Instrument in anderer Stimmung und Besaitung: „The Swedish lute can be characterised as a bastard instrument with traces from both the cittern and the lute. Originally it probably developed from the cittern, through the English guitar.“¹⁴ Den

Höhepunkt ihrer Popularität erlebte die schwedische Laute zwischen 1780 und 1820 – zu dieser Zeit war sie 15-saitig in der Stimmung A, H, c#, d, e, f#, g#, a, h, c#1, d1, e1, a1, c#2, e2.¹⁵

Sven Scholander stellte nur eine Episode dar in der Geschichte der Laute im 20. Jahrhundert. Dass sein Spiel „an das Kabarett erinnerte“ und „nirgends Nachahmung“ fand, wie Erwin Schwarz-Reiflingen meinte, ist ein polemisch überspitzter Kommentar, denn es finden sich in der Literatur

zahlreiche positive Anmerkungen zu Scholander und seiner Kunst. „Die starke Wirkung seines Auftretens ist begründet in der Größe seines umfassenden künstlerischen Temperaments, das den Vortrag seiner Lieder zu nachhaltigem Erleben bringt“ schrieb Josef Zuth¹⁶, Hermann Sommer dagegen meinte: „Ein Haupthindernis für die Pflege des ernstesten Lautenspiels und des deutschen Volksliedes wird mit der energischen Abkehr von den zahllos wuchernden fremdsprachlichen „repertoires“ der Lautensänger fortgefallen, die vor dem Kriege den Beifall des deutschen Publikums im Übermaß gefunden haben.“¹⁷ Niels Sörnsens Meinung zu diesem Thema ist uns bekannt: „Von Scholanders Beispiel ermuntert machen sich auch einheimische Künstler an das neuentdeckte Instrument.“

Argumentativ kam den „Reformatoren“ der Laute zugute, dass auch die Gitarre bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts chörig gewesen war und dann ihre „moderne“ Form erhielt:

Die Münchner Lautenalbums

wenden sich vornehmlich an den Geschmack des musikalisch gebildeten Publikums, bei dem ein Bedürfnis nach gehaltvoller Musik mit kunstgerechtem Lautenfas vorhanden ist.

Bisher sind folgende Albums erschienen:

Nr.	M.
771. Franz Schubert, 21 Lieder (leicht)	3.—
772. Conradin Kreutzer, 10 Lieder (leicht)	3.—
773. Albert Lortzing, 18 Lieder (leicht)	3.—
774. F. Mendelssohn-Bartholdy, 23 Lieder und Duette (leicht)	3.—
775. Gurschmann, Chopin, Nicotai, 30 Lieder (leicht)	3.—
1599. Almenrosen, 21 Lieder aus Tirol (sehr leicht)	2.—
1600. Mein Lied zur Laute, 21 volkstüml. Lieder (leicht)	2.—
1602. Richard Wagners Sprechgesänge (11) (mittelschwer)	2.—
1603. Carl-Löwe-Album, 6 Gesänge (mittelschwer)	2.—
1607. Lieder aus den Bergen (18) (sehr leicht)	2.—
1615. Abt, Dregert, Rücken, 12 Lieder (leicht-mittel)	2.—
1617. Robert Schumann, 12 Lieder (mittelschwer)	2.—
1619. 10 Jugendlieder (leicht)	2.—
1623. Sechs lustige Lieder von E. Drechsel (leicht)	1.—

Die Lieder bewegen sich meist in der mittleren Stimmelage. Wo mit Rücksicht auf den Lautenfas eine andere Lage genommen werden mußte, wurde meist die tiefere gewählt, weil diese mit Hilfe des Kapodasters sich leicht auf eine höhere einrichten läßt.

— Ausführliches Verzeichnis mit Inhaltsangabe kostenfrei. —

Verlag von P. Eduard Hoenes
Herzogl. Bayr. Hofmusikalienhändler
Basing bei München.



HANS SCHMID-KAYSER GAB 1914 SEINE „SCHULE DES LAUTENSPIELS“ HERAUS ... „DIE LEICHTIGKEIT, MIT WELCHER MAN EIN PAAR GRIFFE AUF DER LAUTE ANWENDEN KANN, BIRGT JEDOCH DIE GEFAHR IN SICH, DASS DER SPIELER SICH MIT DIESEN PAAR GRIFFEN BALD GENÜGE TUT.

.....

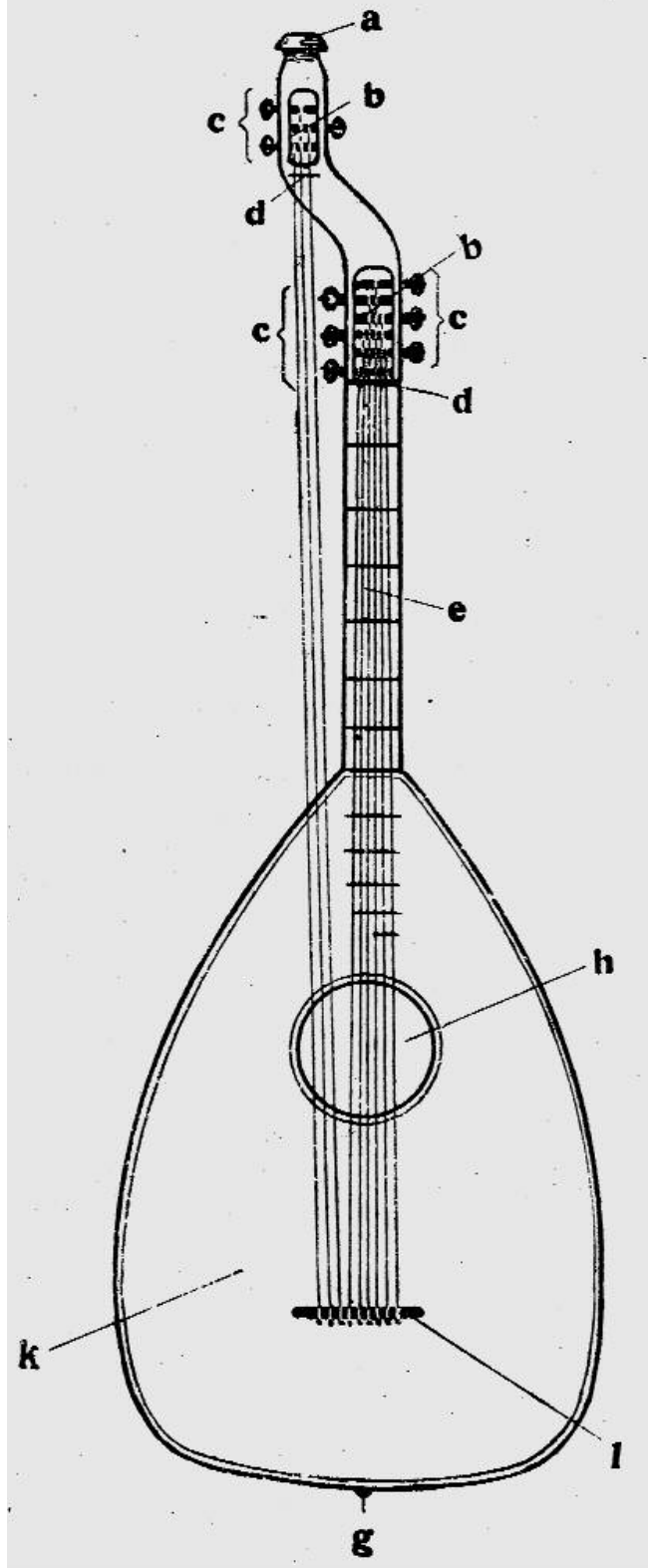
„Um 1800 war die Spanische Gitarre noch ganz wie die frühere Laute mit verdoppeltem Saitenchor versehen. [...] Das von ihnen [von den Spielern und Tonsetzern der Gitarre im 19. Jahrhundert – Anm. d. Autors] gespielte Instrument zeigte die gleiche Besaitung wie die heute gebrauchte Laute.“¹⁸ In der Besaitung mit Einzelsaiten sah man einen technischen Fortschritt und in der „neuen Laute“ ein Instrument, das den Erfordernissen der Zeit gewachsen war.¹⁹ Und, man wirkte dem von Johann Mattheson so pointiert kritisierten Nachteil der Laute entgegen – dass sie nämlich schwer zu stimmen war: „... für das beste Lauten-Stück wird doppelt bezahlt/wenn man nur das dazu gehörige ewige Stimmen anhören soll. Denn wenn ein Lauteniste 80 Jahr alt wird/so hat er gewiß 60 Jahr gestimmt.“²⁰

Und die „neue Laute“ unterschied sich nicht nur hinsichtlich Besaitung und Stimmung von ihrem historischen Vorbild: Der Lautenhals war länger, ließ also mehr Bündel zu: „Die Zahl der Bündel hat sich [...] vermehrt. Zur Zeit der Viridung und Newsiedler hat man sich mit 7 oder 8 Bündeln zufrieden gegeben; deren Nachkommen fügten einen Bund nach dem anderen zu, so dass die Spieler im 18. Jahrhundert ein volles Dutzend Greiffelder vor sich liegen hatten“.²¹ Bündel waren auch nicht mehr mit Darmsaiten gebunden, wie der Terminus „Bund“ andeutet, sondern aus Metall und ins Griffbrett eingelegt, wie das bei Gitarren der Fall ist. Auch wurden schon Versuche mit Einzelbündeln für jede Saite gemacht.²²

Die vollzogene Angleichung zog insofern Probleme nach sich, als bei vielen Betrachtern nicht mehr zwischen Gitarre und Laute unterschieden wurde. Aus der Anpassung von Besaitung und Stimmung resultierten sehr ähnliche Spielweisen und schließlich ein ähnliches Repertoire. Wie beinahe wahllos zwischen den Namen hin und her gewechselt wurde, zeigt dieses Zitat aus dem heute noch erhältlichen Standardwerk „Die Gitarre und ihre Meister“ von Fritz Buek: „Der Schwede Sven Scholander durchzog mit seiner schwedischen Laute [sic] Deutschland und sang Volkslieder und moderne Chansons, ihm folgten die Dänin Bokken Lasson und dann Elsa Laura von Wolzogen. Sie waren die ersten, die die Gitarre [sic] wieder in Erinnerung brachten.“²³ Wie sehr die „moderne Laute“ ihre Vorgänger aus Renaissance und Barock im Bewusstsein vieler Menschen abgelöst hat, zeigen zahllose Erwähnungen in Lexika oder gar der Musikkritik.²⁴

Und gerade die Angleichung von Laute und Gitarre ließ den Wunsch wieder laut werden, sich der historischen Laute zu erinnern. Die Musikwissenschaft hatte sich bereits längere Zeit mit der chörigen Laute des 16. bis 18. Jahrhunderts und mit ihrem Repertoire befasst, wobei nur zwei Forscher hier Erwähnung finden sollen: Wilhelm Joseph von Wasielewski²⁵ und Oswald Körte.²⁶ Erste wissenschaftliche Ausgaben kamen heraus – beispielsweise die große Edition *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle* von Guillermo Morphy²⁷, der sich der Musik für Vihuela angenommen hat – ebenso Leo Schrade.²⁸ Schrade war dabei der Erste, der die vollständigen Tabulaturen in seiner Milan Ausgabe neben den Übertragungen abbildete. Die Übertragungen gaben später Anlass für heftige Diskussionen.²⁹

Der Bau der Laute.



.....
FOLGENDE TEILE SIND BEI DER LAUTE ZU UNTERSCHIEDEN: A) DER KOPF, WELCHER ZUR ZIERDE MIT SCHNITZEREIEN VERSEHEN WERDEN KANN. B UND C) DIE WIRBELKÄSTEN (B), DURCH WELCHE DIE WIRBEL (C) HINDURCH GEHEN, AN DENEN WIEDER DIE SAITEN BEFESTIGT WERDEN: IN DEM OBEN NACH LINKS ABGEBOGENEN WIRBELKASTEN (OBEN FIGUR 1) DIE METALLUMSPANNENEN KONTRA-SAITEN ... (SCHMID-KAYSER, LAUTENSCHULE, S.X)

Aber die praktische Beschäftigung mit den historischen Instrumenten sollte noch einige Zeit auf sich warten lassen. Karl Huber, der die Entwicklung dieser Zeit ausgiebigen Forschungen unterworfen hat, meinte dazu: „Das reichhaltige Sortiment zeigt, dass die Lautengitarre bis in die Zwanziger Jahre eine beispiellose Entwicklung durchlief, mit der Renaissancelaute und der Wiederbelebung alter Musik aber nichts zu tun hatte.“³⁰ Wie kam es schließlich dazu, dass sich Musikpraktiker für die historischen Lautentypen interessierten?

Historische Lauten

Dass Laute und Lautenmusik in der Musikgeschichte eine wichtige Rolle gespielt hatten, dessen war man sich in Musikwissenschaft und Musikpraxis zu Anfang des 20. Jahrhunderts bewusst. Das 19. Jahrhundert hatte eine Historisierung der Musikpflege erlebt und damit einhergehend Versuche „systematischer Musikgeschichtsschreibung und den ersten Ansätzen zu einer kritisch-historischen Editionspraxis älterer Musik“.³¹ Die Rückbesinnung zog dabei nicht unbedingt auch die Verwendung historischer Instrumente und die Erforschung der jeweiligen historischen Aufführungspraxis nach sich, und doch umgab man sich romantisierend mit historischen Versatzstücken. In der Geschichte der Gitarre im 19. Jahrhundert zum Beispiel bediente man sich hauptsächlich in Frankreich im frühen 19. Jahrhundert der Lyragitarre, die, was Spielweise und Besaitung etc. anging, eine Gitarre war, von ihrer Form her aber der Lyra der griechischen Antike ähnelte. Die Laute, die rund hundert Jahre später in Deutschland populär wurde, hatte ein Instrument der Renaissance zum Vorbild – aber auch hier: Besaitung und Stimmung waren die der Gitarre.

Die Beschäftigung mit alten Musikinstrumenten und die Veranstaltung von „Historischen Konzerten“ hatte sich im 19. Jahrhundert etabliert. In Brüssel gab es, initiiert und lange durchgeführt von François-Joseph Fétis (1784-1871), eine Reihe von Konzerten mit Alter Musik, dargeboten auf alten Instrumenten, in Deutschland wurde Anfang des 20. Jahrhunderts eine ähnliche Konzertreihe gegründet. Hinter ihr stand eine „Deutsche Vereinigung für alte Musik“, deren erstes Konzert am 18. November 1905 in München stattfand. Christian Döbereiner (1874-1961) war der künstlerische Leiter der Vereinigung und schließlich auch Autor eines Buches über musikalische

Aufführungspraxis, in dem er so zurückblickt: „Wenn wir in die Entwicklungen im Musikleben seit der Zeit um das Jahr 1905 betrachtende Rückschau halten, dann dürfen wir feststellen: Die 55 Jahre „Alte Musik in Urgestalt“ waren kein toter Historismus, sondern ein weltweit wirkendes, lebendiges Stück Musikgeschichte.“³² Ab wann die Laute in solche Konzerte eingebunden war, bleibt noch zu untersuchen.

Eigene „Historische Instrumental-Concerte“ veranstaltete beispielweise die Gitaristische Vereinigung in München. Heinrich Scherrer schreibt im Programmheft des Konzerts am 6. Oktober 1902: „Das zum Vortrag benutzte Instrument ist eine alte deutsche Laute grossen Formates, an welcher, wie bei den meisten dieser Instrumente, der fehlende Kragen durch einen neuen ersetzt wurde. Die angewendete Stimmung ist die der Gitarre, welche von der Lautenstimmung nur ein Unbedeutendes abweicht.“³³ Bei der hier beschriebenen Laute handelte es sich um ein Instrument des Nürnberger Lautenbauers Sebastian Schelle (1700-1745) aus dem Jahr 1723. Scherrer ließ in einem späteren Artikel zum Thema „Volkslieder zur Gitarre“ keinen Zweifel daran, dass er die Verwendung historischer Lauten mit originaler Besaitung und Stimmung ablehnte: „Die doppelchörige Laute ist sehr schwer zu spielen und dürfte deswegen für die Allgemeinheit kaum mehr in Betracht kommen. Die prachtvolle Klangwirkung gab aber den Anstoss zu einer langen Reihe von Versuchen. Es wurden einchörige Lauten gebaut, welche die Spielweise der Gitarre beibehaltend die Klangwirkung der alten doppelchörigen Laute soweit als möglich zu erreichen suchen [...] Die **einchörige** Laute, in ihrer Spielweise wie die Gitarre zu behandeln, dürfte das Begleitinstrument der Zukunft werden“³⁴ Hans Dagobert Bruger gab 1924 seine Lautenschule heraus, in der „beide Lautentypen“, die historische, doppelchörige und die „moderne einchörige“ berücksichtigt werden: „Der Untergang der alten Laute lag, wie wir oben gesehen haben, hauptsächlich in drei Ursachen begründet: In ihrer durch die Doppelchörigkeit erschwerten Technik, in der Umständlichkeit des Reinhimmens so vieler Saiten und in der als altmodisch empfundenen Art ihrer Notierung in Lautentabulatur. Alle Bemühungen zur Wiederbelebung der Laute und Lautenmusik mussten daher in diesen drei Punkten reformierend einsetzen.“³⁵ Bruger beschreibt im folgenden immer wieder die Vorzüge der doppelchörigen Laute, er spricht von ihrem

„Silberton“, der „von den besten einchörigen [Lauten] nicht erreicht werden“ könne und er meint auch, dass die technische Schwierigkeit beim Erlernen des Instruments „nicht unüberwindbar“ sei, und doch gibt er diese Empfehlung: „Für das Spielen alter Lautenmusik möchte ich die zehnsaitige Basslaute (sechs [einfache] Griffbrettsaiten und vier [einfache] Kontrasaiten) am meisten empfehlen. In ihr darf man Normal-Laute der Zukunft erblicken.“³⁶ Suzanne Bloch (1907-2002), die große Dame der Laute in den Vereinigten Staaten von Amerika, schrieb über die Geschichte der Laute im Europa des 20. Jahrhunderts: „For decades the lute lay dormant, except as a crop on the stage or as a vulgar, strumming-accompaniment, guitar tuned, six-stringed luteshaped German folk Laute, which had nothing to do with the noble instrument of the past [...] But one needed a double stringed lute; and most of them, in museums, were unplayable. It is to Arnold Dolmetsch that we owe the first true copies of ancient lutes.“³⁷ Arnold Dol-

Armin & Mario Gropp
Klassischer Gitarren- & Lautenbau

Gunzener Strasse 14/16
 Markneukirchen / Breitenfeld
 D-08258
 Germany



Meisterwerkstatt
 Armin & Mario
GROPP gbr

Telefon: +49 (0) 3 74 22 / 25 35
 Fax: +49 (0) 3 74 22 / 7 41 25

www.gropp-gitarren.de
 info@gropp-gitarren.de

metsch (1858-1940) soll 1893 eine erste Laute gebaut haben, „after restoring many old instruments“ [...] „his first clavichord followed in 1894“.³⁸ Nach 1904 nahm er eine Stellung bei den Klavierbauern Chickering & Sons in Boston an, um dort „harpichords, clavichords, lutes and viols“³⁹ zu bauen.

Suzanne Bloch übrigens hatte ihre lange Karriere als Lautenistin mit einer Gitarrenlaute deutscher Herkunft begonnen: „Two years later at the home of Albert Einstein in Berlin, I heard his stepdaughter Margo sing German and Hebrew folk songs while accompanying herself on a Tyrolean laute, a six-stringed lute-shaped guitar. She told me that they were easy to find in Berlin; and the next day I bought one for seven dollars! [...] This was in 1928.“⁴⁰ (Wird fortgesetzt)

- 1 Johann Matteson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 276-277, Nachdruck, 2. Auflage Hildesheim 1997
- 2 ebda. S. 274
- 3 Nürnberg 1727. Reprint hrsg. v. Peter Päßgen, Köln o.J., Gitarre & Laute
- 4 *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 580, Anmerkung b, Reprint hrsg. v. Hans Joachim Moser, Kassel 1953
- 5 Hermann Sommer, *Die Laute in ihrer musikgeschichtlichen, kultur- und kunsthistorischen Bedeutung*, Berlin 1920, S. 35
- 6 Fritz Buek schildert die Rolle der Münchener Vereinigung: „München, der Zentrale der ganzen Bewegung, fiel die Hauptaufgabe zu. Nicht nur die Organisation lag in Händen Münchens, auch die künstlerischen Ziele sollten von hier aus bestimmt werden. Alle Fäden liefen hier zusammen, und von hier strahlten sie als neue Gedanken nach allen Richtungen aus. Der Münchener Gitarrenklub, der gleichzeitig mit dem Verbands gegründet wurde, war der Sammelpunkt aller Anhänger der Gitarre. Heinrich Scherrer stand an der Spitze.“ (Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 118
- 7 Józef Powroźniak (*Gitarrenlexikon*, Berlin 1979) und Wilhelmshaven 1980, polnische Originalausgabe *Leksykon Gitary*, Kraków 1979) kritisiert Scherrers Kunst des Gitarrespiels in 10 Heften, das Werk stütze sich „aus heutiger Sicht auf nicht geeignete methodische Grundlagen.“ Auch Einschätzungen dieser Art sind nicht Gegenstand dieses Beitrags.
- 8 Niels Sörnsen, *Meine Laute: Ein Buch aus der Erfahrung für Liebhaber und Freunde der Lautenmusik. Mit vielen Zeichnungen von Heinz Hecker und neun Notenbeilagen*, Stuttgart, 4. Auflage, 1924, S. 7
- 9 Josef Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Wien 1926-1928, Nachdruck Hildesheim 1972, S. 249
- 10 Erwin Schwarz-Reiflingen, *Die Wiederentwicklung des Gitarrespiels*, in: *Lauten-Almanach auf das Jahr 1919, Ein Jahr- und Handbuch für alle Lauten- und Gitarrespieler, Freunde guter Hausmusik und des Volksliedes*, Berlin 1919, S. 41

- 11 „Gitarre mit Lautenkörper. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts meist alte Laute, die Hals, Griff und Wirbelbrett der Gitarre samt ihrer Besaitung erhielten, gitarrisiert wurden; zur Zeit ist dieses Bastardinstrument allgemein unter dem Namen Laute gangbar.“ Zuth, *Handbuch*, S. 174
- 12 *Die Gitarre und ihr Bau*, Frankfurt am Main 1961, 4. Auflage 1981, S. 28
- 13 ebda.
- 14 Kenneth Sparr, „The Improved Cittern“ – *Catalogue of Printed and Manuscript Music for the Swedish Lute*, Nynäshamn 1998, veröffentlicht im Internet unter <http://w1.852.telia.com/~u85210922/SWELUTE1.htm>
- 15 s. Sparr S. 3
- 16 *Handbuch* Seite 249
- 17 Hermann Sommer, *Die Laute in ihrer musikgeschichtlichen, kultur- und kunsthistorischen Bedeutung*, Berlin 1920, S. 47
- 18 Niels Sörnsen op. cit. S. 27
- 19 „Mehr noch unterscheidet sich die neue von der alten Laute durch die Besaitung. Der Lautenspieler nimmt jetzt die einst übliche Verdoppelung der Saiten nicht mehr vor, sonder bezieht seine Laute mit sech einfachen Saiten im Anschluß an die Bespannung der Gitarre“ – Sörnsen op. cit. S. 27
- 20 *Neu=Eröffnetes Orchestre*, op. cit. S. 275
- 21 Sörnsen, op. cit. S. 26
- 22 „Von den verschiedenen neueren Verbesserungen, die für die Technik des Greifens in Frage kommen, sind noch die Einzelbünde Machs zu erwähnen, die natürlich nur eine sorgfältige Meisterarbeit voraussetzen und dann tatsächlich innerhalb einer jeden Saitengruppe Gewähr für noch feineren Ausgleich der Stimmung bieten, als es sonst bei den geraden Bundstäbchen möglich ist. Für rasche Läufe, weitgehende Glissandi für den Lagenwechsel, besonders aber auch für die steilen Bundgriffe eines Fingers – z. B. e und a mit dem zweiten Finger auf der D- und der g-Saite bei A-Moll – ziehe ich jedoch die geraden Bundstäbe vor.“ – Sommer, *Die Laute*, S. 39-40
- 23 Berlin 1926, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), heute: Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main
- 24 Als Beispiel mag hier folgender Artikel dienen: *Das moderne Lexikon* hrsg. vom Lexikon-Institut Bertelsmann (Gütersloh 1971) dienen (Bd.11, S. 54). „Laute: [arab. span.] Zupfinstrument pers.-arab. Herkunft; im 14. Jh. über Spanien und Italien nach Europa gekommen, wo sie ihre moderne Form entwickelte: bauchiger birnenförmiger Schallkörper mit einer aus flachen Spänen zusammengesetzten Wölbung u. ebener Decke, deren Mitte eine runde geschnitzte Schallöffnung (Rose) zeigt. An der Spitze des Schallkörpers ist der breite, mit Bündeln versehene Hals angesetzt, der oben den mehr oder weniger nach hinten abgeknickten Wirbelkasten mit den Seitenwirbeln trägt. Von diesen laufen die Saiten (E-A-d-g-h-e') über die Rose zu einem Querriegel auf der Decke. [...] Ältere L.n hatten oft mehrere, anders gestimmte Saiten. à auch Chitarrone und Theorbe.“
- 25 *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert*, Berlin 1878
- 26 *Laute und Lautenmusik in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts* Leipzig 1901. [Erschienen als Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft,

- schafft, Beihefte Heft III]. Reprint Farnborough, Hants, 1968
- 27 Erschienen 1902 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Reprint New York 1967. Morphy fühlte sich berufen, diese Musik der Vergessenheit zu entreißen, und er konnte auch erklären, warum sie zu seiner Zeit weitgehend unbeachtet war: „Unglücklicherweise bleibt der musikalische Inhalt dieser kostbaren Bände den heutigen Musikern gänzlich unverständlich, weil er in einer seltsamen und verwinkelten Geheimschrift, der Tabulatur verborgen ist ...“ (S. VII)
- 28 *Libro de Musica de Vihuela de Mano Intitulado „El Maestro“*, Compuesto por Luys Milan. In der Originalnotation und einer Übertragung herausgegeben von Leo Schrade, Leipzig 1927, [Reihe: Publikationen älterer Musik Band II]
- 29 Schrade bevorzugte eine Übertragungsmethode, in welcher der musikalische Satz nicht polyphon ergänzt wurde. Bekanntlich kann in der Lautentabulatur für einen Akkord nur ein metrischer Wert angegeben werden. Otto Gombosi kritisierte die Übertragungen in seiner Rezension in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (ZfM XIV/1931, S. 185 ff.), Schrade erwiderte (ZfM XI/1932, S. 357 ff.), und Gombosi (ZfM XVI/1933, S. 497 ff.).
- 30 *Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900: Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre*, Augsburg 1995, S. 160
- 31 Monika Lichtenfeld, *Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts*, in: Walter Wiora, *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969 [Reihe: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert Jahrhunderts hrsg. v. d. Fritz-Thyssen-Stiftung, Band XIV]
- 32 Christian Döbereiner, *Zur Renaissance Alter Musik (Abhandlung über alte Musikpraxis)*, Berlin/Wunsiedel 1950, erw. zweite Auflage Tutzing 1960, S. 93
- 33 in: *Der Gitarrefreund* II/1902, Heft 5, Anhang 2. Hier zitiert nach Karl Huber, *Die Wiederbelebung ...* op. cit. S. 153
- 34 Heinrich Scherrer, *Volkslieder zur Gitarre*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, LXXII/1905, Heft 51, S. 1055-1056. zitiert nach Karl Huber, *Die Wiederbelebung ...* op. cit. S. 153
- 35 Hans Dagobert Bruger, *Schule des Lautenspiels*, Wolfenbüttel 1924, S. XXV-XXVI
- 36 ebda. S. XXXI
- 37 Suzanne Bloch, *A Short History of the Lute*, in: Robert S. Cooper, *Lute Construction*, Savannah/Georgia 1963
- 38 Margaret Campbell, Art. *Dolmetsch* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. V, S. 528-531
- 39 ebda.
- 40 Suzanne Bloch, *Saga of a Twentieth-Century Lute Pioneer*, in: *Journal of the Lute Society of America* II/1969, S. 37-38

Abbildungen: S. 20/21: Laute von Pietro Railich, Venedig 1644. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg