

# Sechs Schubert'sche Lieder von Caspar Joseph Mertz

## Schubert-Transkriptionen für Gitarre solo als Quelle für die Interpretationspraxis

Cla Mathieu

 Dieser Aufsatz entstand im Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern.<sup>1</sup>

Unter den zahllosen Bearbeitungen, Paraphrasen und Potpourris für Gitarre des 19. Jahrhunderts sind Caspar Joseph Mertz' Transkriptionen von sechs Schubert-Liedern für Solo-Gitarre sicherlich Ausnahmefälle. Während die Gitarrenvirtuosolen der Romantik ansonsten mit Vorliebe Opernmelodien variierten oder darüber fantasierten – man denke etwa an Fernando Sor's *Variationen über ein Thema aus der Zauberflöte* op. 9 (1821) oder an Mauro Giuliani's sechs *Rossiniane* op. 119ff. (1820–1828) –, gehören Mertz' Schubert-Transkriptionen in eine ganz eigene Kategorie. Obgleich durchaus auch andere Liedbearbeitungen aus den 1840er Jahren vorliegen, zeichnen sich Mertz' Schubert-Lieder durch eine besonders ingeniöse, die ganzen Ressourcen des Instruments ausschöpfende Bearbeitungstechnik aus. Die damit einhergehenden technischen Schwierigkeiten heben diese Stücke klar aus der an Amateurgitarristen gerichteten Masse von Bearbeitungen hervor, machen sie auch für heutige Gitarristen interessant, und tatsächlich werden sie vermehrt wieder aufgeführt und aufgenommen.<sup>2</sup>

Die Entstehungsgeschichte dieser Transkriptionen wurde in ihren Grundzügen bereits andernorts erläutert, so etwa in Astrid Stempnik's umfassender Dissertation *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier*<sup>3</sup> und in Simon Wynberg's Kommentar zur modernen Ausgabe von Mertz' Schubert-Transkriptionen.<sup>4</sup> Ausgehend von diesen Publikationen richtet der vorliegende Aufsatz den Blick primär auf Transkriptionstechniken, mit denen Mertz versuchte, eine möglichst gesangähnliche Wirkung zu erzielen. Insgesamt soll damit auch auf den bisher wenig beachteten Wert dieser Transkriptionen als einer Quelle für die Interpretationspraxis des Schubert-Lieds hingewiesen werden.

### IM WIEN DES BIEDERMEIER

Caspar Joseph Mertz<sup>5</sup> wurde 1806 in Pressburg (dem heutigen Bratislava) geboren, lebte aber meist in Wien, wo er 1856 starb. Mertz gehörte zu den führenden Gitarrenvirtuosolen und -komponisten einer Zeit, zu der Wien – mitten in der «Gitarrenhysterie»<sup>6</sup> in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – eines der Epizentren gitarristischer Aktivität war. Er war ein gefragter Virtuose, genoss die Protektion der Kaiserin Caroline Augusta und reiste durch Russland, Polen und Deutschland, wo er unter anderem für den bayerischen König Ludwig spielte.<sup>7</sup> Zu den beachtenswertesten Kompositionen aus seinem mehr als hundert Einträge umfassenden Werkkatalog gehören unter anderem die für die Gitarrenliteratur ungewöhnliche Sammlung *Bardenklänge* op. 13/2 (1847–1852), die zu den Höhepunkten der romantischen Gitarrenliteratur zählt. Zudem ist er Autor zahlreicher Bearbeitungen, etwa der mehr als dreissig Nummern umfassenden *Opern-Revue* op. 8 (1843–1856), einer Sammlung grossangelegter Opernbearbeitungen. Allein diese biographischen Daten deuten darauf hin, dass Mertz mit der Aufführungspraxis in Wien zur Zeit Schuberts und kurz danach eng vertraut gewesen sein muss.

Auch in Schuberts Umfeld war die Gitarre präsent, obgleich er sie nur in zwei frühen Kompositionen einsetzte. Als 16-Jähriger komponierte er die Kantate *Zur Namensfeier meines Vaters* (D 80) für drei Männerstimmen und Gitarre, im folgenden Jahr fügte er zu einem *Notturmo* für Flöte, Bratsche und Gitarre des Gitarristen Wenzel Matiegka eine Cellostimme hinzu (D 96). Viele von Schuberts Freunden versuchten sich als Amateurgitarristen, darunter der Sänger Johann Michael Vogl und der

Dichter Johann Mayrhofer.<sup>8</sup> Ausserdem ist überliefert, dass Schubert mehrmals mit dem Gitarrenvirtuosen Mauro Giuliani (1781–1829) zusammentraf.<sup>9</sup>

Interessanterweise wurden über zwei Dutzend Schubert-Lieder bereits zu dessen Lebzeiten in einer Fassung für Gesang und Gitarre veröffentlicht. Laut Thomas Heck sind in zwei Fällen die Gitarrenversionen sogar vor der Ausgabe mit Klavier erschienen, allerdings gibt es keine Manuskripte, die auf Schubert als Autor der Gitarrenversionen hinweisen würden.<sup>10</sup> Mertz selbst veröffentlichte fünf der sechs hier besprochenen Lieder zwei Jahre später auch in einer Fassung für Gesang und Gitarre als Teil seines op. 13/1, *Beliebte Gesänge mit Begleitung der Gitarre* (1847).<sup>11</sup> Diese Bearbeitungen lehnen sich eng an Schuberts Originalversionen an und müssen im Kontext der zahlreichen in den 1840er Jahren erschienenen Editionen von Schubert-Liedern mit Gitarre betrachtet werden.

## SCHUBERT – LISZT – MERTZ

Mertz' *Sechs Schubert'sche Lieder für die Gitarre übertragen* wurden 1845 vom Verlag Tobias Haslinger in Wien veröffentlicht.<sup>12</sup> In dieser Ausgabe sind folgende Lieder enthalten: *Lob der Thränen, Liebesbothschaft, Aufenthalt, Ständchen, Die Post* und *Das Fischermädchen*. Die vier Lieder *Liebesbothschaft, Aufenthalt, Ständchen* und *Das Fischermädchen* stammen aus dem posthum erschienenen Zyklus *Schwanengesang*, *Die Post* ist ein Stück aus dem zweiten Teil der *Winterreise* und das bereits 1822 veröffentlichte Lied *Lob der Thränen* (D 711b) ist nicht Teil einer Sammlung.

Neben Schuberts Originalversionen bediente sich Mertz allerdings noch einer zweiten Vorlage für seine Transkriptionen: Franz Liszts Schubert-Bearbeitungen für Klavier solo. Liszt hatte 1833 begonnen, Schubert-Lieder für Klavier zu bearbeiten, und er spielte diese Transkriptionen mit Erfolg in seinen Rezitals.<sup>13</sup> Insgesamt publizierte er Klavierfassungen von 55 Liedern Schuberts, darunter den ganzen *Schwanengesang* und zwölf Lieder aus der *Winterreise*. Drei der von Mertz bearbeiteten Lieder (*Lob der Thränen, Die Post, Ständchen*) erschienen in Liszt'scher Transkription bereits 1838 bei Haslinger als Teil einer Ausgabe, die 1840 unter dem Titel *Hommage aux Dames de Vienne* eine zweite Auflage erfuhr.<sup>14</sup> Liszts Version von *Aufenthalt* erschien einzeln ebenfalls 1838,<sup>15</sup> unter anderem bei Haslinger und dann wieder 1840 als Teil der kompletten Bearbeitung des *Schwanengesangs*, in der auch die restlichen zwei Lieder von Mertz' Auswahl enthalten sind.<sup>16</sup>

Liszts Versionen der Schubert-Lieder halten sich relativ nahe an das Original. Andreas Krause beschreibt sie folgendermassen:

«Obwohl Liszt der Musik der Lieder genau folgt, scheinen seine Übertragungen dennoch etwas mehr als das Original zu enthalten, weil er in ihnen seine eigenen Liederlebnisse fixierte. Das zeigt sich in den Erweiterungen verschiedenen Umfangs, [...] in den häufigen ein- bis zweitaktigen Abkürzungen, [...] und in der Anwendung von Passagen, die

im Original nicht vorhanden waren, usw. [...] In schöpferischer Hinsicht bedeutet all dies eine gewisse Entfernung von den bloss notengetreuen Transkriptionen in die Richtung der Opernparaphrasen und Fantasien. Doch stehen diese Übertragungen von dem Punkt noch ziemlich weit entfernt, wo Liszt den zu bearbeitenden Musikstoff bloss als Thema zum Schaffen einer durchwegs neuen Komposition verwendete.»<sup>17</sup>

Der Einfluss von Liszts Bearbeitungen auf Mertz äussert sich vor allem auf klanglicher Ebene, denn formal bleibt Mertz der ursprünglichen Form Schuberts meist treu und folgt Liszt nicht in den Erweiterungen und Abkürzungen. Ein besonders schönes Beispiel für die Übernahme einer Idee von Liszt ist der Echoeffekt im Lied *Ständchen*, der in Schuberts Original fehlt (Abbildungen 1 und 2).<sup>18</sup>



Abbildung 1: Takte 71–72 aus «Ständchen» in der Version von Liszt (hier in die Tonart von Mertz' Gitarrenversion transponiert, original in d-Moll).

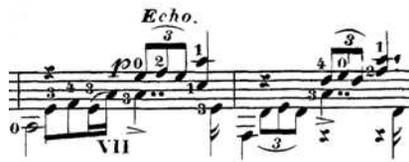


Abbildung 2: Die entsprechenden Takte (38–39) in der Version von Mertz. Sämtliche Notenbeispiele für Gitarre sind im Violinschlüssel notiert und klingen eine Oktave tiefer.

Am meisten sticht jedoch ins Auge, wie weitgehend Mertz Liszts dynamische und agogische Anweisungen übernimmt, die bei Schubert oft fehlen. Diese umfassen die ganze Bandbreite von *sotto voce con molto sentimento*<sup>19</sup> bis zu dreifachem Fortissimo *con strepito*<sup>20</sup>, von *Tempo rubato* als Tempoangabe<sup>21</sup> bis *stringendo*<sup>22</sup> in einem Klavierzwischenenspiel.

## «... UM DIESEN AUSDRUCK ZU PARALISIREN»

Aus den ihm vorliegenden Fassungen einen wohlklingenden Gitarrensatz zu entwickeln, dürfte für Mertz keineswegs einfach gewesen sein. Um überhaupt eine spielbare Version erstellen zu können, musste er vielerorts die Klavierbegleitung des Lieds auf ihren wesentlichen Gestus reduzieren und den Satz insgesamt ausdünnen. Während Liszt die Melodie der Gesangsstimme häufig in einer Mittelstimme unterbringt, ist sie bei Mertz fast durchwegs in der Oberstimme. Doch trotz der technischen Schwierigkeiten gelingen Mertz viele überraschend elegante Lösungen. Ein schönes Beispiel sind die Takte 37 und 38 in





Abbildung 7: Aus Mauro Giuliani, «Studio per la chitarra», op. 1, Wien: Artaria 1812.



Abbildung 8: Aus Matteo Carcassi, «Méthode complète», op. 59, Paris 1836.

«Col medesimo dito della mano sinistra che forma il tuono della piccola nota, dopo di averlo vibrato, si striscia fino alla note di melodia, facendo risuonare tutti gl'intervalli a guisa dell'abellimento, che nel canto si chiama portamento di voce.

Man schleiffe mit demselben Finger, der die kleine Note in Klang gesetzt hat, bis zur Note der Melodie, und lasse alle Intervalle ausklingen, *gerade so wie die Sänger* entfernte Zwischentöne durch das sogenannte Portamento di voce zur Bindung des Gesanges verschmelzen.»<sup>26</sup>

Die Punkte und das Symbol  $\wedge$  (Abbildung 7) beziehen sich auf den Fingersatz der Anschlagshand, die römischen Zahlen bezeichnen Positionen auf dem Griffbrett. Die Finger der Greifhand sind mit arabischen Zahlen notiert. Beim *cis-a* im ersten Takt beispielsweise rutscht der zweite Finger auf der zweiten Saite von der ersten in die neunte Lage, wodurch ein rasch verklingendes Glissando entsteht. Wegen der schnellen Bewegung quer über die Bünde hört man ein leichtes Geräusch. Durch den von Giuliani angegebenen Fingersatz für die Anschlagshand wird ausserdem klar, dass der Zielton nicht angeschlagen werden sollte, damit kein weiterer Akzent entsteht. Dieses Beispiel ist insofern bedeutsam, als es von einem der wichtigsten Gitarristen des 19. Jahrhunderts stammt, mit dessen Werk Caspar Joseph Mertz laut Stempnik vertraut war.<sup>27</sup>

Auch die sehr erfolgreiche Gitarrenschule *Méthode complète*, op. 59 (Paris 1836) von Matteo Carcassi (1792–1853) erklärt diese Art der Verzierung mit einem Hinweis auf die Gesangspraxis (Abbildung 8):

«Geschobene oder getragene Töne werden durch einen einzelnen Finger der linken Hand hervorgebracht, welcher, nachdem die rechte Hand die erste Note angeschlagen hat, über alle zwischen dieser und der zweiten Note gelegenen Bünde gleitet. Dergleichen getragene Töne sind auf der Guitare *von guter Wirkung, weil sie den Gesang nachahmen.*»<sup>28</sup>

## ANTICIPAZIONE DELLA NOTA

Besonders interessant an Mertz' Einsatz des Portamentos ist aber, dass es meist in Verbindung mit einer sogenannten *Anticipazione della nota* auftritt. Bei dieser Gesangstechnik wird die kommende Note bereits *vor* dem Silbenwechsel gesungen und verleiht so der Melodie einen noch geschmeidigeren Charakter. Wie zahlreiche historische Tondokumente belegen, wurde diese Technik bis weit ins 20. Jahrhundert sehr häufig eingesetzt.

Auch hierzu zwei Beispiele: Im Takt 60 des *Ständchens* antizipiert Mertz (Abbildung 9) den Spitzenton der Melodie im Vergleich zu Schuberts Version (Abbildung 10) um ein Sechzehntel und bindet ihn mit einem Portamento in die Linie ein. Besonders interessant ist, dass mit dem Finger- und Griffwechsel im Anschluss an das Portamento das Komma zwischen «Liebchen» und «höre» auch musikalisch hörbar wird. In der Streicherpraxis der Zeit wird das ein «Fingerwechsel auf dem gleichen Ton» genannt, der den von unten angesetzten Silbenwechsel der Sänger imitiert.<sup>29</sup>



Abbildung 9: Mertz, «Ständchen», Takt 60 (a-Moll, 3/4-Takt, analog dem Takt 63 in Schuberts Version).



Abbildung 10: Schubert, «Ständchen», Takt 63, transponiert in die Tonart der Gitarrenversion.

Eine ähnliche Stelle findet sich im Lied *Die Post* (Abbildungen 11 und 12). Auch hier wird die Zielnote des Quartsprunges vorgezogen und mit einem Portamento verbunden.



Abbildung 11: Mertz, «Die Post», Takt 32 (D-Dur, 6/8-Takt).



Abbildung 12: Schubert, «Die Post», Takt 32, transponiert in die Tonart der Gitarrenversion.

Mertz hätte sich ohne Schwierigkeiten eng an Schuberts oder an Liszts Version halten und die *Anticipazione* weglassen können, wodurch diese beiden Stellen technisch um einiges einfacher zu spielen wären. Dass Mertz die Manier dem Mehraufwand zum Trotz in seine Fassung aufgenommen hat, muss als Hinweis dafür gelesen werden, dass diese Verzierungen für ihn unabdingbarer Bestandteil der Liedinterpretation waren. Dies fügt sich dann auch nahtlos in das Bild ein, das gegenwärtig von der Interpretationsforschung gezeichnet wird. Anhand von Quellen und frühen Gesangsaufnahmen lässt sich zeigen, wie verbreitet das Portamento und andere heute kaum noch eingesetzten Gesangsmanieren im 19. und frühen 20. Jahrhundert waren.<sup>30</sup>

Auch später haben sich Gitarristen mit der Problematik der Gesangsimitation auf ihrem Instrument beschäftigt. So fallen schon bei einer oberflächlichen Durchsicht der Werke und Transkriptionen des um die Jahrhundertwende wirkenden Gitarristen Francisco Tárrega (1852–1909) überaus viele Portamenti auf. Und wo explizit Gesang evoziert werden soll, verwenden Gitarristen auch die *Anticipazione della nota*. Gute Beispiele hierfür finden sich in den *Canciones populares catalanas* (1900), die von Tárregas Schüler Miguel Llobet (1878–1938) für Gitarre gesetzt wurden (Abbildung 13).<sup>31</sup>

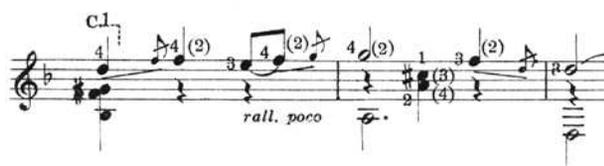


Abbildung 13: Miguel Llobet, «El Testament d'Amelia» (ab Takt 13), aus: «Canciones populares catalanas», Barcelona (?) 1900.

## TRANSKRIPTIONEN ALS QUELLEN FÜR DIE INTERPRETATIONSPRAXIS

Die von Caspar Joseph Mertz eingesetzten Mittel der Gesangsimitation auf der Gitarre sind nicht einzigartig. Man könnte sie leicht in Hunderten von Stücken der vielfältigen Gitarrenliteratur des 19. Jahrhunderts nachweisen. Mertz' Transkriptionen sind (ganz abgesehen von ihren musikalischen Qualitäten) wertvoll als Quelle für die Interpretationspraxis der Romantik, weil sie direkt mit den Originalkompositionen für Stimme und Klavier verglichen werden können. Erst der Vergleich erlaubt zu unterscheiden, was herkömmlicher Gitarrensatz ist und wo eine Gesangsmanier ausnotiert wird. Sind diese Elemente erst einmal identifiziert, so ist es ein Leichtes, sie auch andernorts wieder zu erkennen oder sie gar als bewusstes Stilmittel an Stellen einzusetzen, wo sie nicht notiert, aber – vielleicht – stillschweigend erwartet wurden.

Somit eröffnen die Bearbeitungen umgekehrt auch neue Perspektiven auf das Original, indem sie schriftlich fixieren, was ursprünglich als selbstverständlich galt. Besonders für die wenig belegte Liedpraxis bei Schubert dürfte deshalb eine systematische Auswertung der zahlreichen Transkriptionen des 19. Jahrhunderts viele Hinweise erbringen und insgesamt eine bislang unbeachtet gebliebene Quellengattung erschliessen.

Und Lewinskys Verdikt, «daß sich auf der Gitarre wohl zum Gesange begleiten, nicht aber selbst singen lasse»? Die Geschichte hat ihn wohl widerlegt: Mertz' Schubert-Lieder werden heute mehr denn je gespielt, und immer wieder entstanden sehr populäre Liedtranskriptionen, wie die schon erwähnten *Canciones populares catalanas* von Miguel Llobet, Toru Takemitsus *Songs for Guitar* von 1977 oder Manuel Barruecos Beatles-Adaptationen.<sup>32</sup>

- 1 Die Grundidee dieses Aufsatzes wurde im Kurs *Der romantische Interpret im Selbstversuch* an der Hochschule der Künste Bern im Herbstsemester 2011 entwickelt. Der Kurs fand im Rahmen des Unterrichts zur Interpretationsforschung der Abteilung Musik statt. Dem Leiter des Kurses, Prof. Dr. Kai Köpp, möchte ich für seine grosszügige Hilfe bei der Entwicklung dieses Ansatzes und bei der Abfassung des Textes herzlich danken.
- 2 Zum Beispiel: Raphaella Smits, *Early 19th Century Guitar Music*, Accent Records (ACC21146), 2001; Pablo Márquez, *Pablo Márquez plays da Milano, Schubert, Mertz, d'Angelo*, Leggio (1992011), 1992.
- 3 Astrid Stempnik, *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier*, Frankfurt: Peter Lang 1990.
- 4 Johann Kaspar Mertz, *Guitar Works Vol. 7: 6 Schubert Songs (arr. for the Solo Guitar by Johann Kaspar Mertz)*, hrsg. von Simon Wynberg, Heidelberg: Chanterelle 1985 (zur Namensschreibung vgl. Anm. 5).
- 5 Die häufig angegebenen Vornamen Johann Kaspar sind wahrscheinlich nicht korrekt. Astrid Stempnik verwendet in ihrer Dissertation die Namen Caspar Joseph, siehe dazu Astrid Stempnik, *Caspar Joseph Mertz*, S. 58 (vgl. Anm. 3).
- 6 Vgl. Peter Paffgen, *Die Gitarre*, Mainz: Schott 2002, S. 159.
- 7 Vgl. Simon Wynbergs Vorwort zu: Johann Kaspar Mertz, *6 Schubert Songs*, (vgl. Anm. 4).
- 8 Vgl. Stephen Patrick Mattingly, *Franz Schubert's Chamber Music with Guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna*, 2007, [diginole.lib.fsu.edu/etd/2667](http://diginole.lib.fsu.edu/etd/2667), S. 19 (20. Juli 2012).
- 9 Ebd., S. 20.

- 10 Thomas Heck, Vorwort zu: *Songs for voice and guitar: an anthology of songs from the 19th century, with authentic guitar accompaniments from the period*, hrsg. von Brian Jeffery, London: Tecla 1985.
- 11 Johann Kaspar Mertz, *Beliebte Gesänge mit Begleitung der Gitarre* op. 13/1, Wien: Tobias Haslinger 1847, Plattennummer 10.261ff.
- 12 Johann Kaspar Mertz, *Sechs Schubert'sche Lieder für die Gitarre übertragen*, Wien: Tobias Haslinger 1845, Plattennummer 9714.
- 13 Vorworte zu: Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie 2, Band 20, hrsg. von László Martos, und Band 21, hrsg. von Andreas Krause, Budapest: Editio Musica 1995 und 1997.
- 14 Siehe Vorwort zu: Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie 2, Band 20 (vgl. Anm. 13); siehe auch Hofmeister XIX, Juli 1838 und Dezember 1840, [www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html](http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html) (20. Juli 2012).
- 15 Plattennummer 7684 nach Andreas Krause, *Neue Ausgabe*, S. XI (vgl. Anm. 13).
- 16 Franz Liszt, *Lied [...] aus Fr. Schubert's Schwanengesang für das Pianoforte übertragen von F. Liszt*, Wien: Haslinger 1840; Einzelausgaben; Plattennummern 7751-7764.
- 17 Andreas Krause, *Neue Ausgabe*, S. XI (vgl. Anm. 13).
- 18 Man beachte auch das kleine Portamento, das Mertz auf dem dritten Triolenachtel der ersten Zählzeit von Takt 38 einfügt. Die Notenbeispiele der Version von Mertz stammen aus der in der Bojie-Collection online verfügbaren Erstausgabe, [www.muslib.se/ebibliotek/bojie/indexeng.htm](http://www.muslib.se/ebibliotek/bojie/indexeng.htm) (20. Juli 2012).
- 19 *Lob der Thränen*, Takt 19f. bei Liszt und Mertz.
- 20 *Aufenthalt*, Takt 124 bei Liszt und Takt 118 bei Mertz.
- 21 Tempoüberschrift für das Lied *Ständchen* bei Liszt und Mertz.
- 22 *Aufenthalt*, Takt 47 bei Liszt und Mertz.
- 23 Astrid Stempnik, *Caspar Joseph Mertz*, S. 73 und 168 (vgl. Anm. 3).
- 24 Ignaz Lewinsky, *Sechste und letzte Soirée des Herrn C. Haslinger*, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 22. April 1845, S. 192f.
- 25 Clive Brown, *Singing and String Playing in Comparison*, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2009, S. 83.
- 26 Mauro Giuliani, *Studio per la chitarra*, op. 1, Wien: Artaria 1812. Das Zitat, die Übersetzung und das Notenbeispiel stammen aus der zweiten Ausgabe, deren genaues Erscheinungsdatum ich nicht eruieren konnte (Artaria/Wien Nr. 2246, S. 39).
- 27 Astrid Stempnik, *Caspar Joseph Mertz*, S. 325 (vgl. Anm. 3).
- 28 Matteo Carcassi, *Méthode complète*, op. 59, Paris 1836, S. 41. Das Zitat und die Notenbeispiele sind aus einer deutsch/französischen Ausgabe von Schott/Mainz 1838 (Plattennummer 4556), S. 41. Hervorhebung durch Cla Mathieu.
- 29 Vgl. z. B. Louis Spohr, *Violinschule*, Wien: Carl Haslinger 1833, S. 245. Den Hinweis verdanke ich Kai Köpp.
- 30 John Potter, *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing*, in: *Music & Letters* 48/4, 2006, S. 523-550.
- 31 Miguel Llobet, *El Testament d'Amelia*, aus: *Canciones populares catalanas* (1900), Beispiel aus der Ausgabe von Barcelona (?): Juan Carlos Anido 1923, S. 16.
- 32 Vgl. die Hinweise in der Diskographie unten.

## LITERATUR

- Clive Brown, *Singing and String Playing in Comparison*, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung: Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2009.
- Thomas Heck, Vorwort zu: *Songs for Voice and Guitar: An Anthology of Songs from the 19th Century, with Authentic Guitar Accompaniments from the Period*, hrsg. von Brian Jeffery, London: Tecla 1985.
- Ignaz Lewinsky, *Sechste und letzte Soirée des Herrn C. Haslinger*, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 22. April 1845, S. 192f.
- Cla Mathieu, *Gesangsimitation in der romantischen Gitarrenmusik*, unveröffentlichte Hausarbeit, Hochschule der Künste Bern 2011.
- Stephen Patrick Mattingly, *Franz Schubert's Chamber Music with Guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna*, 2007, [diginole.lib.fsu.edu/etd/2667](http://diginole.lib.fsu.edu/etd/2667) (20. Juli 2012).
- Peter Paffgen, *Die Gitarre*, Mainz: Schott 2002.
- John Potter, *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing*, in: *Music & Letters* 48/4, 2006, S. 523-550.
- Louis Spohr, *Violinschule*, Wien: Carl Haslinger 1833.
- Astrid Stempnik, *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier*, Frankfurt: Peter Lang 1990.
- Matteo Carcassi, *Méthode complète*, op. 59, Paris 1836. Zitiert nach der Ausgabe von Schott/Mainz 1838.
- Mauro Giuliani, *Studio per la chitarra*, op. 1, Wien: Artaria 1812. Zitiert nach der zweiten Ausgabe (Plattennummer 2246).

## NOTENAUSGABEN

- Franz Liszt, *Lied [...] aus Fr. Schuberts Schwanengesang für das Pianoforte übertragen von F. Liszt*, Wien: Haslinger 1840.
- Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie 2, Band 20, hrsg. von László Martos, und Band 21, hrsg. von Andreas Krause, Budapest: Editio Musica 1995 und 1997.
- Miguel Llobet, *El Testament d'Amelia*, aus: *Canciones populares catalanas* (1900), Barcelona (?): Juan Carlos Anido 1923.
- Johann Kaspar Mertz, *Sechs Schubert'sche Lieder für die Gitarre übertragen*, Wien: Haslinger 1845, Plattennummer 9714, [www.muslib.se/ebibliotek/bojie/Bojie\\_m.htm](http://www.muslib.se/ebibliotek/bojie/Bojie_m.htm) (20. Juli 2012).
- Johann Kaspar Mertz, *Beliebte Gesänge mit Begleitung der Gitarre*, op.13/1, Wien: Haslinger 1847. Plattennummer 10.261ff., [www.muslib.se/ebibliotek/bojie/Bojie\\_m.htm](http://www.muslib.se/ebibliotek/bojie/Bojie_m.htm) (20. Juli 2012).
- Johann Kaspar Mertz, *Guitar Works Vol. 7: 6 Schubert Songs (arr. for the Solo Guitar by Johann Kaspar Mertz)*, hrsg. von Simon Wynberg, Heidelberg: Chanterelle 1985.
- Toru Takemitsu, *Songs for Guitar*, Tokyo: Gendai Guitar 1977.

## TONTRÄGER

- Manuel Barrueco, *Manuel Barrueco Plays Lennon & McCartney*, EMI (0724355522825), 1995.
- Pablo Márquez, *Pablo Márquez Plays da Milano, Schubert, Mertz, d'Angelo*, Leggio (199201), 1992.
- Raphaella Smits, *Early 19th Century Guitar Music*, Accent Records (ACC21146), 2001.