Ausgabe 4 • 6/2018

EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Allan Clive Jones	Die orchestrierte Gitarre	4
Gerd-Michael Dausend	Robert de Visée, der Gitarrist des Sonnenkönigs	11
Nicoletta Confalone	Schubert und die Gitarre: auf der Spur einer unerwiderten Liebe	32
Michael Koch	Schmerz, lass nach! – Zur Ergonomie des Gitarrenspiels	39
	Impressum	44
Cla Mathieu	Neue Wege in der klassischen Gitarrentechnik Zu George Vassilevs *L'art de la guitare – Extended Techniques*	45
	Vorankündigung	49
	Buchvorstellung Ulrike Merk Musik aus Al-Andalus als Erneuerungs- und Inspirationsquelle für die Spanische Moderne	50
	Konstantin Vassiliev - Notenbeilage	52

Vorwort

Liebe Leserin,
lieber Leser,

mit leichter Verspätung erscheint die erste Ausgabe des EGTA-Journals des Jahres 2018.
Die vorliegende Ausgabe versammelt mehrheitlich Artikel von Autoren aus dem europäischen Ausland, namentlich aus England, Italien und der Schweiz.

In *Die orchestrierte Gitarre* widmet sich einer der Veteranen der gitarristischen Forschung, Allan Clive Jones, drei Kompositionen für Gitarre, welche von ihren Komponisten im Nachhinein ebenfalls für Orchester gesetzt wurden. Durch diesen Vergleich wird es möglich, einige Stellen der Gitarrenoriginale in einem anderen Licht zu sehen und hören.

Gerd-Michael Dausend trägt auch in dieser Ausgabe dazu bei, unser Wissen über den gitarristisch-historischen Kosmos zu erweitern. Er entführt uns in eine der vielleicht glanzvollsten Epochen der (frühen) Gitarrsitik, an den Hofe Ludwig XIV. und die mit dem prunkvollen Hofstaat des „Sonnenkönigs" verbundenen Gitarristen und Musiker, allen voran Robert de Visée. Damit man die gewonnenen Erkenntnisse sogleich befruchtend in die praktische Tat umsetzen kann, schließen sich dem Beitrag drei Transkriptionen des Autors mit Werken des Meisters an.

Nicoletta Confalone befasst sich in ihrem ausgezeichneten Artikel *Schubert und die Gitarre: auf der Spur einer unerwiderten Liebe* mit der Frage, welches Verhältnis der große und leider so früh verstorbene Komponist zur Gitarre gehabt hat. Des Weiteren bringt sie Licht in das Dunkel der Frage, welche Werke Schuberts Originale mit oder Bearbeitungen für Gitarre sind.

Michael Koch untersucht in seinem Artikel Aspekte zur Ergonomie des Gitarrenspiels, da unser wunderbares Instrument seinen Betätigern seit Jahrhunderten die immer wieder divers gelöste Aufgabe stellt, wie man es „richtig" halten soll. Ersichtlich an der nicht abreißenden Anzahl neuer Gitarrenstützen auf dem Markt oder an innovativen Haltungsvorschlägen, wird dieses Thema sicherlich noch weitere Generationen von Gitarristen beschäftigen. Oder doch nicht? Finden Sie es heraus!

Der Schweizer Cla Mathieu stellt in einem kurzen Beitrag George Vassilevs Technikband *L'art de la guitare – Extended Techniques* vor. Da Vassilievs sicherlich sehr interessante Ansätze in ihrer Darstellung auch auf digitale bzw. audiovisuelle Inhalte zurückgreifen, freut es mich besonders, dass die Natur des „EGTA-Journals" als Online-Magazin an dieser Stelle zur Gänze zur Entfaltung kommt und die Vorteile des Digitalen die Nachteile seiner „Ungreifbarkeit" austarieren.

Eine kurze Buchvorstellung von Ulrike Merks Dissertation *Musik aus Al-Andalus als Erneuerungs- und Inspirationsquelle für die Spanische Moderne* sowie eine Notenbeilage von Konstantin Vassiliev runden das aktuelle Journal ab.
Ich wünsche Ihnen eine inspirierende Sommerlektüre und verbleibe mit herzlichen Grüßen,

Dr. Fabian Hinsche

Die orchestrierte Gitarre

Biografie

Allan Clive Jones ist Dozent in „Communications Technology" an der *UK Open University*, Europas größter Fernuniversität. Er ist auch Gitarrist und Schlagzeuger im *Open University Orchestra*. Er hat viele Artikel im Magazin *Classical Guitar* veröffentlicht, ebenso wie mehrere Vorworte zu Veröffentlichungen in der Segovia Archiv Reihe bei *Bèrben Edizioni Musicali*. Einige seiner Artikel, musikalischen und nicht-musikalischen Inhalts, sind online einsehbar unter: https://open.academia.edu/AllanJones

In diesem Artikel befasse ich mich mit den Orchesterversionen dreier Gitarrenwerke der 1920er Jahre: Manuel de Fallas *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy*, Joan Manéns *Fantasia-Sonata* and Pierre-Octave Ferrouds *Spiritual*. In jedem Fall wurde die Orchesterversion vom Komponisten selbst erstellt.

Ein guter Grund, die Orchesterversionen zu untersuchen, besteht darin, nach Hinweisen für die Interpretation der Gitarrenversionen zu suchen. Jedoch beschäftige ich mich zu diesem Zweck in diesem Artikel nicht in erster Linie mit den Orchesterversionen, sondern möchte stattdessen die Gitarren- und die Orchesterversionen vergleichen, um Einblicke in die kreativen Prozesse dieser sehr verschiedenen und kunstfertigen Komponisten zu gewinnen.

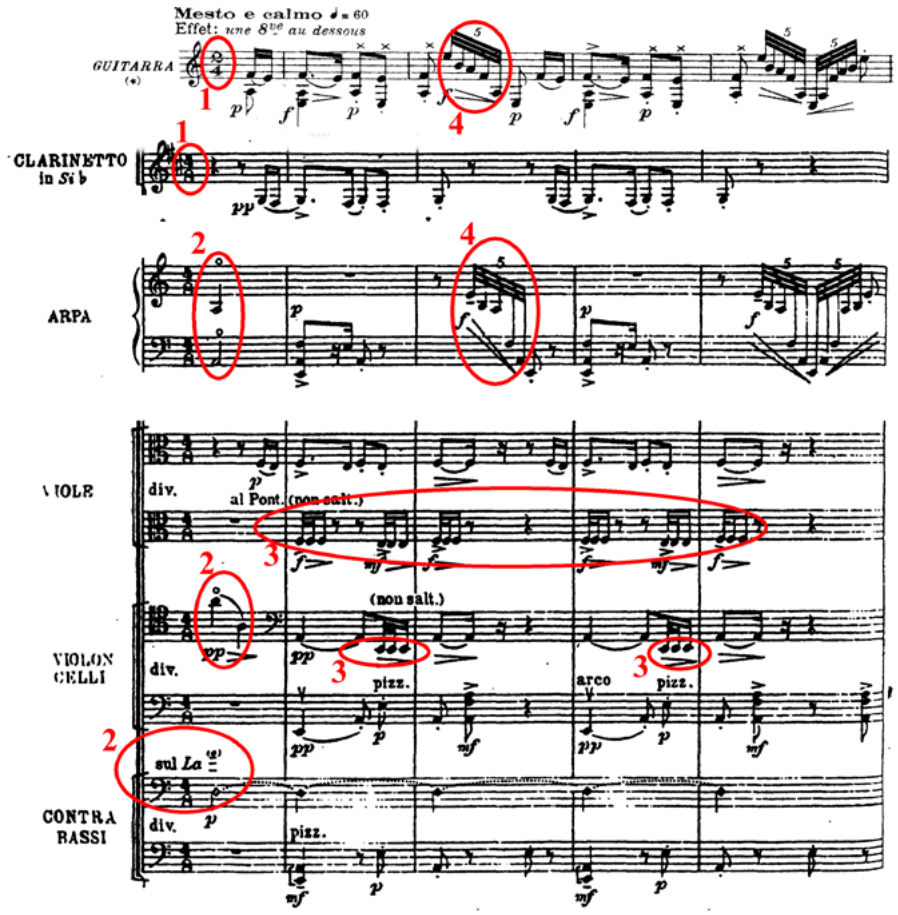
De Falla, *Homenaje*

Manuel de Fallas *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy*, komponiert um 1920, gehört zum Standardrepertoire der Gitarre. Die Geschichte der Komposition für Llobet und der Publikation in einer Gedenkausgabe des französischen Magazins *La Revue Musicale* ist zu gut bekannt, um sie hier zu wiederholen (es existiert auch eine Klavierversion aus dem Jahre 1921). De Fallas Orchesterversion, neu betitelt *À Cl. Debussy (Elegía de la guitarra)*, ist weit weniger bekannt. Sie stammt aus den späten 1930er Jahren und bildet den zweiten Satz der Orchestersuite *Homenajes*, die unter de Fallas Dirigat 1939 uraufgeführt wurde. Die *Homenajes* Suite beinhaltet auch Würdigungen an den Dirigenten Enrique Fernández Arbós und an die Komponisten Paul Dukas und Felipe Pedrell.

Man könnte sich fragen, ob die Orchesterversion eher eine Adaption der Klavier- als der Gitarrenversion ist. Da die Gitarren- und Klavierversionen jedoch nahezu identisch sind, ist es vernünftig, die Orchesterversion als eine Adaption der Gitarrenversion zu betrachten.

Beispiel 1 zeigt zuoberst die ersten Takte der Gitarrenversion und darunter einen Teil der Orchesterpartitur derselben Stelle. In dem Auszug der Orchesterpartitur sind die Instrumente, von oben, Klarinette, Harfe, Bratschen, Celli und Kontrabässe. Einige Unterschiede zwischen der Gitarren- und der Orchesterversion fallen sofort ins Auge. Die Gitarrenversion hat einen 2/4 Takt, wohingegen die Orchesterversion einen 4/8 Takt hat (in *Beispiel 1* siehe die Elemente, die mit „1" markiert sind). Die Verwendung des 4/8 Taktes in der Orchesterversion sagt uns, wie ich glaube, wie de Falla das Stück dirigieren wollte und wirft Licht auf die recht schnelle Tempoangabe von Achtel=60, welche sowohl in der Gitarren- als auch in der Klavierversion, nicht aber in der Orchesterversion erscheint.

Gitarristen spielen die *Homenaje* eher langsamer als angezeigt und ich glaube, sie tun gut daran. Mit Achtel=60 fühlt sich das Stück nicht *mesto e calmo* („traurig und ruhig") an, was die Vortragsbezeichnung aller drei Versionen ist. Tatsächlich verstärkt die Taktart 4/8 den Verdacht, dass die Metronomangabe eher zu schnell ist. Das hängt auch damit zusammen, dasss Orchesterdirigenten oftmals eine andere Anzahl an Schlägen pro Takt geben als die Taktart anzeigt. Ein klassisches Beispiel ist der erste Satz von Beethovens *5. Symphonie*, welcher auch die Taktart 2/4 hat. Bei dem sehr schnellen Tempo, das die meisten Dirigenten für den Satz wählen, ist es unpraktisch und ermüdend für den Dirigenten, zwei Schläge pro Takt zu geben. Typischerweise geben Dirigenten hier nur einen Schlag pro Takt. Auf der anderen Seite ist es üblich für Dirigenten, bei einem recht langsamen Tempo die doppelte Anzahl von Schlägen pro Takt zu geben. Zum Beispiel könnte ein Dirigent in einem langsamen Satz im 4/4 Takt 8 Schläge pro Takt geben. Diese Praxis gibt dem Dirigenten feinere Kontrollmöglichkeiten der Töne zu expressiven Zwecken. Die Verwendung der 4/8 Taktes stimmt daher mit dem eher getragenen Tempo für dieses Stück und dem Schlagen von 4 Schlägen pro Takt durch den Dirigenten überein.



Beispiel 1: Eröffnungstakte von de Fallas *Homenaje*

Die Orchesterversion beginnt mit einigen ruhigen Noten der Harfe, der Celli und Kontrabässe („2" in *Beispiel 1*), für die es keine Entsprechung in der Gitarrenstimme gibt. Diese Noten sollen vermutlich den Übergang vom vorangegangenen Satz glätten, welcher schnell und laut ist und von den Blechbläsern dominiert wird. In diesen ersten Takten teilt de Falla die Bratschen und Celli in zwei Gruppen. Sowohl in den Bratschen als auch in den Celli spielt eine Gruppe („3" bezeichnet in *Beispiel 1*) ein Motiv aus drei Noten, welches aus zwei Zweiunddreißigsteln gefolgt von einer Sechzehntel in einem schnellen decrescendo besteht. Zu diesem Motiv gibt es kein Gegenstück in der Gitarrenversion. Ein Hinweis auf die Bedeutung liegt womöglich in den Kreuzen, die über einigen Noten der Gitarrenversion zu Beginn von *Beispiel 1* zu finden sind. Eine Fußnote der Gitarrenversion besagt: *„Les sons marqués du signe x doivent être accentués, d'après les nuances et très légèrement retenus."* Ich interpretiere das so, dass (neben anderen Dingen) die Noten mit einem Kreuz, welche die dynamische Bezeichnung *piano* tragen, leicht akzentuiert werden müssen, wohingegen die Noten mit einem Kreuz, welche ein *f* oder *mf* haben, stärker akzentuiert werden müssen. Die Klavierversion hat eine leicht andere Erklärung für diese Kreuze, welche auf Englisch gegeben wird: *„Notes marked with a cross + should be somewhat accented in context, and lightly brought out."* Wieder einmal wird der Spieler angewiesen, die vorherrschenden dynamischen Bezeichnungen (*p, mf* oder *f*) zu beachten, aber die Akzentuierung ist dabei nur „etwas" („somewhat") und „leicht hervorgehoben" („lightly brought out"). Daher scheint es klar, dass die Akzentuierung

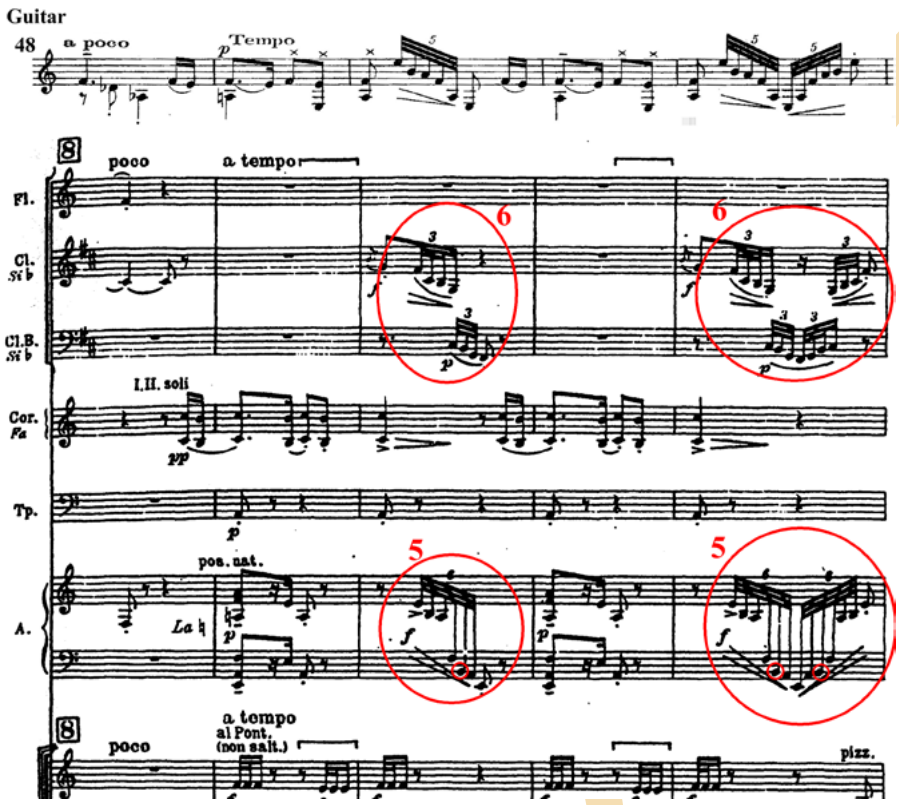
nur dezent, jedoch stärker bei lauten als bei leisen Noten sein soll. Offensichtlich wollte de Falla keine derbe, betonte Akzentuierung, die kein Augenmerk auf die dynamischen Angaben legt. In der Orchesterversion sind keine Kreuze zu finden, stattdessen erscheint *appena pesante* über den Noten. Das suggeriert, dass de Falla Betonungen eher durch das Gewicht des Klanges denn durch Lautstärke haben wollte. Es scheint mir, dass de Falla die Motive, die ich mit Ziffer „3" markiert habe, hinzugefügt hat, um eine ihm genehme und dezente Akzentuierung zu erhalten. Die kurzen dreitönigen Einwürfe in den tiefen Streichern fügen, wo sie auftauchen, eine zarte Intensität, Schärfe und Gewicht hinzu, ohne dabei die Lautstärke merklich anzuheben.

Ein charakteristisches Merkmal der *Homenaje* ist das wiederkehrende Quintolenarpeggio über die Gitarrensaiten. In der Orchesterversion wird diese von der Harfe gespielt (in *Beispiel 1* siehe „4"). Die Harfe ist das offensichtliche Instrument für die „Anbringung" dieses Arpeggios, jedoch nicht ganz ohne Probleme. Wie die Gitarre auch, ist die Harfe von Natur aus leise im Vergleich zu den anderen Orchesterinstrumenten. Infolgedessen wird dieses Arpeggio in der Orchesterversion Teil der Hintergrundbegleitung, wohingegen es in der Gitarrenversion Teil der musikalischen Hauptidee ist.

Beispiel 2 stammt aus dem weiteren Verlauf des Stückes, wo das Eröffnungsthema und die Quintolen wiederkehren. Das Quintolenarpeggio wird an dieser Stelle jedoch zu einer Sextole in der Orchesterversion (in *Beispiel 2* siehe „5"). Die hinzugefügte Note, welche nicht in der Gitarrenversion erscheint, wird im Beispiel mit einem kleinen Kreis gezeigt, bezeichnet mit „5". Der Wechsel zu einer Sextolengruppe an dieser Stelle ist verwirrend, bis man bemerkt, wie de Falla die Klarinetten an dieser Stellen verwendet (bezeichnet mit „6"). Klarinetten sind sehr geeignet, um schnelle Arpeggios zu spielen und de Falla verwendet sie hier, um die Harfe zu verstärken. Aber er will das Arpeggio zwischen zwei Klarinetten aufteilen. Dies ware seltsam mit einer Quintole, aber durch die Sextole kann de Falla eine Arpeggiofigur für die Klarinetten erschaffen, in welcher die zweite Klarinette (hier eine Bassklarinette) auf einfache Art und Weise das fortsetzen kann, was die erste begonnen hat und wobei jedes Instrument eine zusammenhängende Figur spielen kann. Interessanterweise passen die Noten, die die Klarinetten spielen, nicht ganz zu denen der Harfe, vielleicht aus der Not geboren, jeder Klarinette eine zusammenhängende Phrase zu geben. Die Art und Weise, in der de Falla hier einen zusammenhängenden Part für jede Klarinette erschafft, ist genial (die Klarinetten klingen hier einen Ton tiefer als notiert).

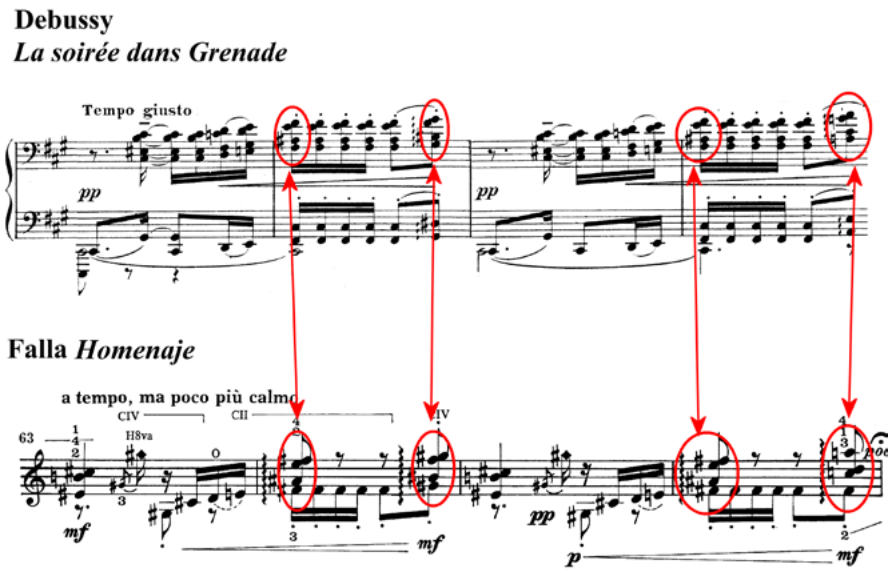
Am Schluss der *Homenaje* erscheint das berühmte Zitat von Debussys Klavierstück *La soirée dans Grenade*. Debussys Musik wird zuoberst in *Beispiel 3* gezeigt, de Fallas Zitat der *Homenaje* für Gitarre findet sich darunter.

Die umkreisten Akkorde sind in Debussys und de Fallas Auszügen identisch. Zwischen den umkreisten Akkorden vereinfacht de Falla Debussys Akkorde in der Gitarrenversion und verwendet nur die unterste Note des Akkordes. Diese Vereinfachung ermöglicht eine bessere Spielbarkeit auf der Gitarre. In der Klavier- und Orchesterversion jedoch hätte de Falla einfach Debussys Version original-



Beispiel 2, *Homenaje*, Rückkehr des Eröffnungsthemas

getreu wiedergeben können. Trotzdem wiederholt sowohl die Klavier- als auch die Orchesterversion die in der Gitarre vergenommene Vereinfachung. Ich denke, dass de Falla das in dieser Weise gemacht hat, weil Debussys Version, in der sich alle Noten des Akkordes parallel von einem Akkord zum nächsten bewegen (siehe den ersten Takt von *Beispiel 3*), einen sehr bestimmten „Debussy-Klang" hat, der keine Ähnlichkeit mit einer anderen Stelle der *Homenaje* hat. De Fallas Vereinfachung ermöglicht es ihm, Debussys Musik zu evozieren, ohne jedoch wie Debussy zu klingen.



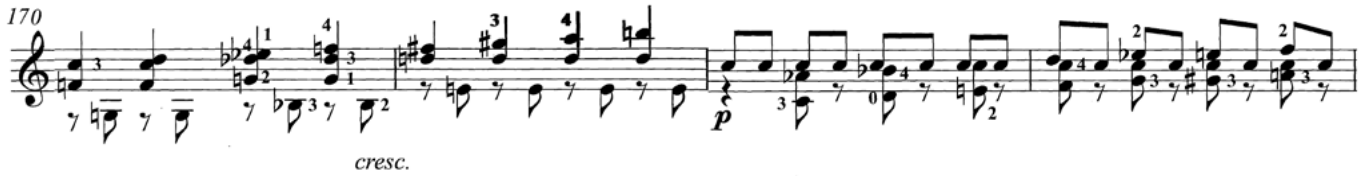
Beispiel 3, Teil von Debussys *La Soirée dans Grenade* und de Fallas Zitat

Manén, Fantasia-Sonata

Auch wenn de Fallas Orchestrierung der *Homenaje* viele Feinheiten besitzt (mehr als ich hier zeigen konnte), ist sie einfach in dem Sinne, dass die Verbindung zwischen dem originalen Gitarrenstück und der Orchesterversion leicht zu sehen und zu hören ist. Mit der *Fantasia-Sonata* – komponiert vom spanischen Komponisten, Dirigenten und Violinisten Joan Manén (1883–1971) für Andrés Segovia um 1929 – verhält es sich jedoch anders. Dieses ca. 18-minütige Stück ist kein fester Bestandteil des Gitarrenrepertoires und Segovia selbst spielte es selten, obwohl er es in den 1950er Jahren aufnahm. Manén muss sich gedacht haben, dass es das Stück verdient hat, bekannter zu sein, da er eine Orchesterversion mit dem Namen *Divertimento* erstellte, die 1937 veröffentlicht wurde. Jedoch ist das *Divertimento* keine einfache Orchestration der *Fantasia-Sonata*, da es viele kleine aber bedeutende Änderungen vereinigt. Leider wurde bisher keine kommerzielle Aufnahme des *Divertimento* veröffentlicht, obschon ich das Glück hatte, die Orchesterversion zu hören und bezeugen kann, dass es ein sehr gutes Stück ist.

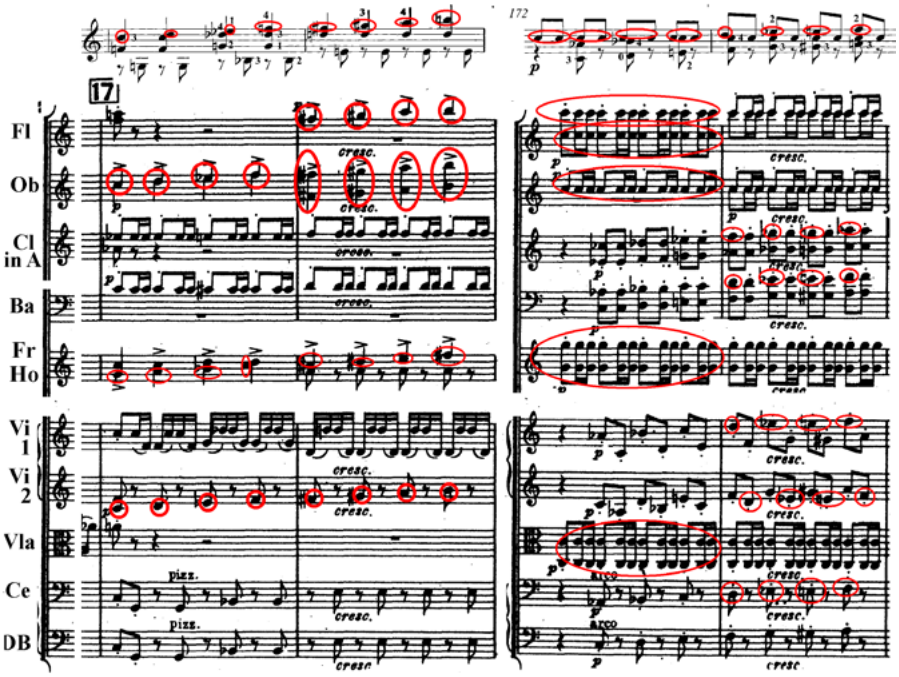
Beispiel 4 zeigt die Gitarrenversion nach circa 7 Minuten, gegen Ende des schnellen Teils. Nach dem ersten Takt besteht die Gitarrenversion hier hauptsächlich aus drei „Stimmen", das heisst, drei unterschiedlichen Parts, deren Fortschreiten innerhalb jeden Taktes und von Takt zu Takt einfach verfolgt werden kann.

Manéns Orchestrierung dieser Passage (und der größte Teil des restlichen Stückes) ist eine dicht gewebte, sich ständig ändernde Textur, zusammengefügt aus den Strängen des Gitarrenstückes, wobei zusätzliche Ideen beigefügt wurden. *Beispiel 5* zeigt die Gitarrenversion von *Beispiel 4* zuoberst und darunter die Orchesterversion derselben Passage (wobei Instrumente, die Pausen haben, weggelassen wurden). Die Instrumente in der Reihenfolge von oben nach unten sind Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, erste Geigen, zweite Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe. In *Beispiel 5* nehme ich die Oberstimme der Gitarrenversion und kennzeichne darunter die Stellen der Orchesterpartitur, bei denen dieser Part gespielt wird.



Beispiel 4: Manén *Fantasia-Sonata*, Auszug. Abgebildet mit freundlicher Genehmigung von *Bèrben Edizioni Musicali*

Wie *Beispiel 5* zeigt, teilt Manén die Obertsimme der Gitarrenversion auf mehrere Instrumente auf, die in verschiedenen Registern spielen, mit gelegentlichen Oktavverdopplungen (man sollte beachten, dass die Klarinetten hier eine kleine Terz tiefer klingen als notiert und die Hörner eine Quinte höher). Man kann beobachten, wie die Musik der Gitarrenoberstimme sich durch das Orchester bewegt. Würde man eine ähnliche Übung für die unteren zwei Stimmen des Gitarrenparts anwenden, so würde sich eine ähnliche Komplexität in der Art und Weise zeigen, in der ihr Material in das Orchester eingebettet wird. Das meine ich damit, wenn ich sage, dass Manéns Orchestration dicht gewebt und aus den Strängen des Gitarrenstückes zusammengefügt ist. Trotzdem klingt es für den Zuhörer nicht chaotisch. Jedoch ist nicht die gesamte Orchestration Manéns so komplex wie in *Beispiel 5*.



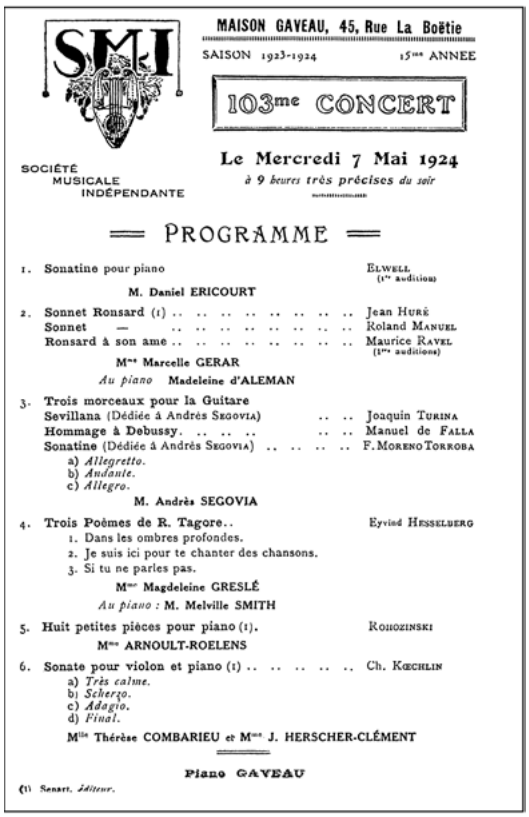
Beispiel 5: Manén, *Fantasia-Sonata,* Auszug und Orchestration

Ferroud, Spiritual

Mein letztes Stück stammt von dem wenig bekannten französischen Komponisten Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), der tragischerweise im jungen Alter von 36 bei einem Autounfall verstarb. Im Mai 1924 hörte Ferroud Segovia in einem Konzert der *Société Musicale Indépendante* (SMI) in Paris spielen. Die SMI wurde 1909/10 von Maurice Ravel, Charles Koechlin und anderen ehemaligen Schülern von Fauré zur Förderung neuer Musik gegründet. Das Programm dieses Konzertes ist hier abgebildet.

Ferroud rezensierte das Konzert enthusiastisch für das das Magazin *Le Courrier Musical* (1. Juni 1924, S. 325). In seiner Rezension schreibt Ferroud über Segovias Spiel:

„Les arpèges, les sons harmoniques, les attaques d'accords plaqués, il en possède tous les secrets."
(„Die Arpeggios, die Obertöne, die Attacke der angeschlagenen Akkorde, er besitzt alle ihre Geheimnisse.")


SMI

MAISON GAVEAU, 45, Rue La Boëtie

SAISON 1923-1924 — 15me ANNEE

103me CONCERT

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE

Le Mercredi 7 Mai 1924

à 9 heures très précises du soir

PROGRAMME

1. Sonatine pour piano — ELWELL (1re audition)
M. Daniel ERICOURT
2. Sonnet Ronsard (1) — Jean HURÉ
Sonnet — — Roland MANUEL
Ronsard à son ame — Maurice RAVEL (1re audition)
Mme Marcelle GERAR
Au piano Madeleine d'ALEMAN
3. Trois morceaux pour la Guitare
Sevillana (Dédiée à Andrès SEGOVIA) — Joaquin TURINA
Hommage à Debussy. — Manuel de FALLA
Sonatine (Dédiée à Andrès SEGOVIA) — F. MORENO TORROBA
a) *Allegretto.*
b) *Andante.*
c) *Allegro.*
M. Andrès SEGOVIA
4. Trois Poèmes de R. Tagore. — Eyvind HESSELBERG
1. Dans les ombres profondes.
2. Je suis ici pour te chanter des chansons.
3. Si tu ne parles pas.
Mme Magdeleine GRESLÉ
Au piano : M. Melville SMITH
5. Huit petites pièces pour piano (1). — ROHOZINSKI
Mme ARNOULT-ROELENS
6. Sonate pour violon et piano (1) — Ch. KŒCHLIN
a) *Très calme.*
b) *Scherzo.*
c) *Adagio.*
d) *Final.*
Mlle Thérèse COMBARIEU et Mme J. HERSCHER-CLÉMENT

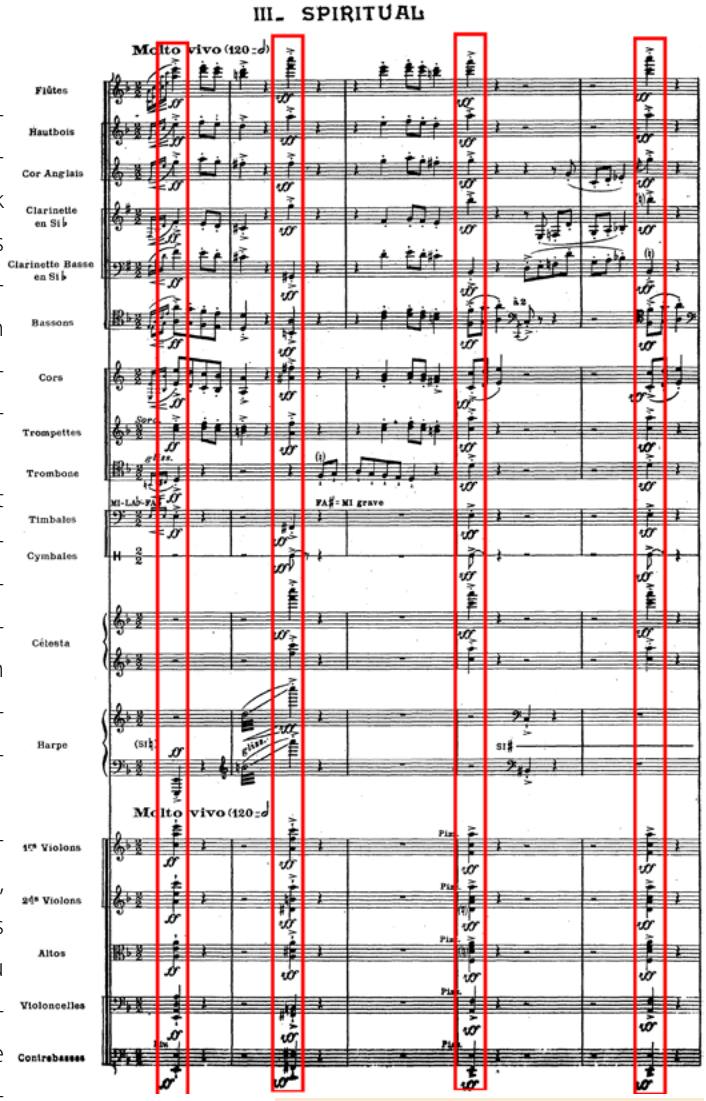
Piano GAVEAU

(1) Senart, *Éditeur.*

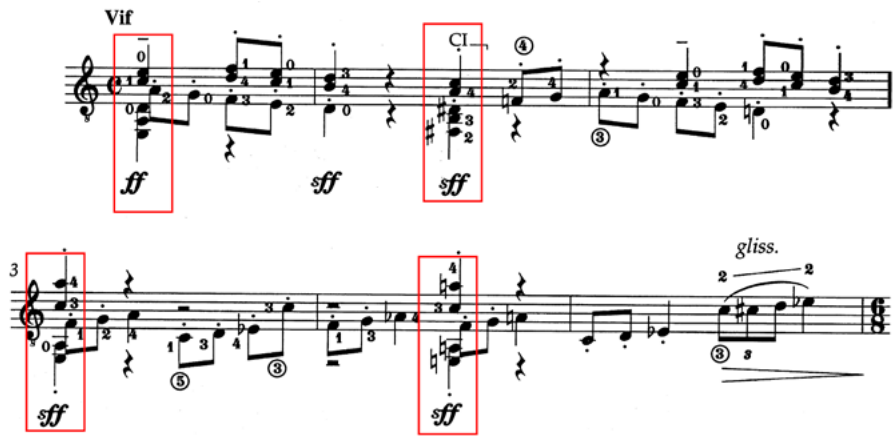
Zwei Jahre später präsentierte er Segovia eine kurze Komposition mit dem Namen *Spiritual*, welche unregelmäßige Rhythmen und Dissonanzen aufweist, die typisch für die neue Musik dieser Zeit waren und klare Einflüsse des Jazz' aufweist. Keines dieser Merkmale dürfte Segovia zugesagt haben und er führte das Stück niemals auf. 1927 verwendete es Ferroud für den dritten und letzten Satz seiner *Serenade* für Klavier zu vier Händen. Im selben Jahr fertigte er eine Orchesterversion der *Serenade* an.

Aus der oben zitierten Rezension wird deutlich, dass die Art und Weise wie Segovia einen Akkord angeschlug, einen großen Eindruck auf Ferroud machte mit dem Resultat, dass Ferroud dieses Wesensmerkmal in den Eröffnungstakten des *Spirituals* wiedergegeben hat. In *Beispiel 6* zeige ich den Beginn von Ferrouds Gitarrenstück, in dem ich einige mit *sff* oder *subito fortissimo* markierte Akkorde hervorgehoben habe. Der Eröffnungsteil ist schnell.

In einem von Ferrouds Manuskripten (in den Archiven der Familie Ferroud) waren einige dieser Akkorde siebenstimmig, was suggeriert, dass Ferroud sowohl eine scharfe Attacke als auch Klanggewicht haben wollte, was nicht auf der Gitarre zu realisieren war. Wenn wir die Orchesterversion betrachten (*Beispiel 7*), sehen wir, dass Ferroud alle, oder fast alle, Instrumente eines großen Orchesters verwendet, um diesen Akkorden maximales Gewicht zu geben.



Beispiel 7: Beginn von Ferrouds *Spiritual* für Orchester



Beispiel 6: Beginn von Ferrouds *Spiritual* für Gitarre.
Ablichtung mit freundlicher Genehmigung von *Bèrben Edizioni Musicali*

Wenn diese lauten Akkorde, wie ich vermute, dadurch inspiriert wurden, dass Ferroud Segovia spielen hörte: welches Stück oder welche Stücke könnten einen solchen Eindruck gemacht haben? Das oben abgebildete Programm zeigt, dass Segovia nur einige wenige Stücke spielte, namentlich Turinas *Sevillana*, de Fallas *Homenaje* and Moreno-Torrobas *Sonatine*. Jedoch erwähnt Ferrouds Rezension, dass diesen Stücken einige Zugaben von Albéniz folgten. Obwohl besonders die Albéniz Zugaben nicht identifiziert worden sind, war das bekannte *Leyenda* mit seinen plötzlichen, stechenden, Flamenco-inspirierten Akkorden Teil von Segovias Repertoire dieser Zeit und wurde oftmals aufgeführt. Ich vermute, dass

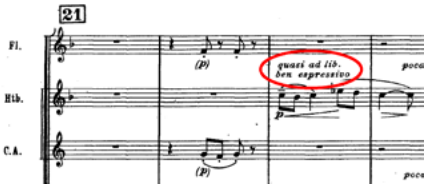
Leyenda Ferrouds Kommentare über die „Attacke" der Akkorde Segovias inspiriert haben könnte und ebenso die riesenhaften, stechenden Akkorde der Orchesterversion des *Spiritual*. Man beachte zum Beispiel, wie der erste Akkord der Orchesterversion von mehreren *acciaccature* in den meisten Orchesterinstrumenten eingeführt wird, als ob das Orchester einen schnellen Schlag über die Saiten nachahmen würde. Diese *acciaccature* erscheinen nicht in der Gitarrenversion, da Ferroud wahrscheinlich angenommen hat, dass der Akkord durch einen schnellen Schlag über die Saiten gespielt werden würde. Ich sollte erwähnen, dass das *Spiritual* überhaupt nicht wie das Stück von Albéniz klingt, auch nicht die Akkorde. Der Einfluss von *Leyenda*, falls er bestehen sollte, besteht in der Plötzlichkeit dieser isolierten Akkorde, die als brutale Einwürfe auftreten. In seiner Orchesterversion verwendet Ferroud die vollen Ressourcen des Orchesters, um den Effekt zu übertreiben, nach dem er in der Gitarrenversion gestrebt hat.

Wenn meine Hypothese korrekt ist, erscheint es, als ob einige Aspekte von Segovias Spiel einen so tiefen Eindruck auf Ferroud gemacht haben, dass kompositorische Ideen provoziert worden sind, obwohl diese kein Pastiche von Segovia waren. Es scheint eine weit hergeholte Behauptung zu sein, aber man beachte *Beispiele 8* und *9*. In *Beispiel 8* trägt eine kurze Solo-Oboen-Passage die Spielanweisung *quasi ad lib. ben espressivo*, was fast als Beschreibung von Segovias Stil in lyrischen Passagen dienen könnte. Auch erscheint diese Spielanweisung nicht an der entsprechenden Stelle in der Gitarrenversion und wäre wohl nicht nötig gewesen, wenn Segovia selbst gespielt hätte.

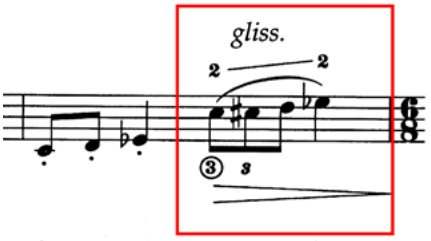
In *Beispiel 9*, aus der Gitarrenversion stammend, sehen wir ein kurzes chromatisches *glissando*, das mehrmals auftaucht. Erneut denkt man an Segovias Spielstil. In der Orchesterversion verwendet Ferroud kein Streicher oder Posaunen *portamento*, das einen anderen Effekt als den des Gitarrenglissandos ergäbe. Stattdessen verteilt er diese wenigen Noten auf die Flöten und Klarinetten, obwohl die direkt vorangegangenen Noten von der Posaune gespielt weuden *(Beispiel 10)*.

Schlussfolgerungen

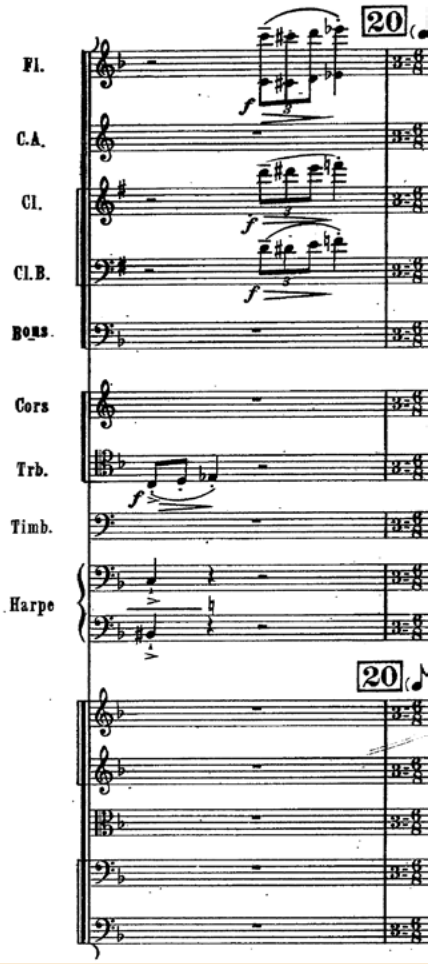
Zu Beginn dieses Artikels sagte ich, dass ich die Gitarren- und die Orchesterversionen dieser Werke vergleichen wollte, um Einblicke in die kreativen Prozesse des Komponisten zu erlangen. Dieser Gedanke wurde durch die Musik Ravels inspiriert, die oftmals in Versionen für Klavier und Orchester existiert, wobei nicht gesagt werden kann, welche Version „besser" ist als die andere, werden in ihnen jedoch verschiedene Facetten des Genies des Komponisten sichtbar. Der Musikwissenschaftler Michael Russ, der über die doppelten Versionen mancher Werke von Ravel schrieb, scheint mir exakt den Grund zu erfassen, warum man sowohl die Orchester- als auch (in den Fällen hier) die Gitarrenversionen untersuchen sollte. Russ beschreibt die Orchestertranskriptionen Ravels als *„wahrhaft kreative Interpretationen, Klarifikationen, sogar Analysen des Originals. Die orchestrale Schöpfung wird eine gleichwertige, jedoch explizitere Realisation des Originals, welcher es möglich ist, durch ihre größeren Ressourcen das zu offenbaren, was in der Klavierinterpretation nur latent bleiben kann."* [1] Ich schlage vor, dass „Klavier" hier durch „Gitarre" ersetzt werden kann.



Beispiel 8: Auszug aus Ferrouds *Spiritual* für Orchester



Beispiel 9: Auszug aus Ferrouds *Spiritual* für Gitarre



Beispiel 10: Orchestration von Beispiel 9

Übersetzung: Fabian Hinsche

1 Michael Russ, ‚Ravel and the Orchestra', in The Cambridge Companion to Ravel (herausgegeben von Deborah Mawer), Cambridge University Press, 2000, S. 134.

Robert de Visée, der Gitarrist des Sonnenkönigs

Der folgende Artikel gibt einen kleinen Überblick über die Blütezeit der Gitarre zu Zeiten des französischen Sonnenkönigs. Ausführlichere Betrachtungen zu Notation, Spieltechnik, Stilistik und Repertoire müssen aus Platzgründen unterbleiben. Es empfiehlt sich eine Lektüre der in der Bibliographie aufgeführten Bücher und Artikel.

Der 30-jährige Krieg (1618-1648) prägte die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa. Er verwüstete in seinem Konflikt zwischen Katholiken und Protestanten vor allem die deutschsprachigen Lande. Aber auch Frankreich mischte nicht nur in diesem Krieg mit: von 1635 bis 1659 fand der Krieg zwischen den Königreichen Spanien und Frankreich statt. Er wurde durch den Pyrenäenfrieden von 1659 beendet. Mit ihm endete auch das Zeitalter der Dominanz Spaniens und das Zeitalter der Vorherrschaft Frankreichs in Europa begann.

In dieser unruhigen Zeit beginnt die ungewöhnlich lange Regentschaft von Ludwig XIV. von Frankreich, der von 1643 bis 1715 – also rund 72 Jahre – auf dem Thron saß, davon seit 1661 54 Jahre als eigentlich regierender König. Frankreich war schon Jahrhunderte zuvor zentralistisch regiert worden. Paris war sowohl politisch als auch kulturell das unumstrittene Zentrum des Landes – was sich z. B. auch in der Drucklegung aller Gitarrenbücher der Zeit in der Hauptstadt manifestiert. Allerdings hatte Frankreich „seit der Ermordung Heinrichs IV. im Jahr 1610 keinen wahrhaften König mehr gesehen. Für den fügsamen Ludwig XIII. hatte seit 1624 Richelieu regiert, für den minderjährigen Ludwig seit 1643 Mazarin. [...] Richelieu machte aus Frankreich einen zentralisierten Einheitsstaat, er erstickte jede Verschwörung und zerstörte zahllose befestigte Plätze des Hochadels. [...] Die Generalstände wurden nicht mehr einberufen. Mazarin setzte das Werk Richelieus fort...“.[1]

Der König, sein Umfeld und die Gitarre

Der Thronfolger Ludwig wurde am 5. September 1638 in Saint-Germain-en-Laye geboren. Als sein Vater starb, war er erst fünf Jahre alt. Die Regierungsgeschäfte übernahm seine Mutter Anna gemeinsam mit dem damaligen Premierminister Kardinal Mazarin, der spätestens nach dem Tode des allmächtigen Kardinals Richelieus zum einflussreichsten Mann des Landes wurde. Der Knabe Ludwig wurde schon in jungen Jahren auf seine kommende Rolle gut vorbereitet, er erhielt umfassenden Unterricht in allen für die Etikette als auch die Staatsführung notwenigen Belangen.

Auch der Tanz gehörte natürlich zum Kanon der Ausbildung in aristokratischen Kreisen. Ludwig liebte den Tanz und übernahm schon in seiner Jugend Tanzrollen in Aufführungen bei Hofe. Häufig waren diese Opern oder Ballets de Cour mit ausgiebigen Balletteinlagen versehen. Diese sind allerdings nicht im heutigen Sinne, sondern als auf der Bühne ausgeführte Tänze zu verstehen. Alle Rollen wurden von Angehörigen des französischen Hochadels übernommen. Auch der König interpretierte häufig mehrere Parts.

Biografie

Gerd-Michael Dausend Gitarrenstudium an der Musikhochschule Köln bei Prof. Hans-Michael Koch und Prof. Dieter Kreidler. Seit 1974 Dozent für Gitarre an der Bergischen Musikschule Wuppertal, dort auch Betreuer des Fachbereiches Zupfinstrumente (seit 1995) sowie Leiter des Musikschulbezirkes Wuppertal Ost (seit 2000). Seit 1977 Leiter einer Hauptfachklasse für Gitarre sowie Dozent für Fachdidaktik an der Musikhochschule Wuppertal. Seit 1978 ständiger Gastdozent an der Akademie Remscheid und bei berufsbegleitenden Lehrgängen an der Akademie Remscheid. Juror bei nationalen und internationalen Wettbewerben. 2007 Ernennung zum Honorarprofessor an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Über 150 Publikationen und Notenausgaben bei diversen Verlagen.

1 Förster, a. a. O., S.152

Abb. 1: Der 15-jährige Louis in der Hauptrolle des Apollo im *Ballet royal de la nuit* von J. B. Lully, Paris 1653 (Abb.: Public domain)

Der mächtige und für Ludwigs Kindheit und Jugend sehr bedeutende Kardinal Giulio Mazarini – so lautete der eigentliche Name von Mazarin – war gebürtiger Sizilianer und früher ein römischer Diplomat. „Kulturell gönnte er sich daher allen Komfort eines luxuriösen italienischen Lebensstils [...]. 1650 lässt Mazarin aus Italien, der damaligen Hochburg der Gitarre, den Spanier Bernard Jourdan de la Salle nach Frankreich kommen, um den zwölfjährigen Ludwig XIV. im Gitarrenspiel zu unterweisen. [...] Möglicherweise hatte in den Jahren zuvor schon Giovanni Paolo Foscarini, der sich mindestens ab 1647 in Paris aufhielt, den König unterrichtet." [2]

Nach weniger als zwei Jahren spielte Ludwig angeblich schon ebenso gut wie sein Lehrer, „was nicht so erstaunlich ist, wenn man bedenkt, dass die Gitarrenmusik dieser Zeit hauptsächlich aus Rasgueadomusik bestand. [...] Im Jahre 1656 kommt – möglicherweise auf Empfehlung von Philip IV. von Spanien, des Onkels Ludwigs XIV. – ein Mann aus Padua nach Paris, der die Gitarre und ihre Literatur revolutioniert: Francisco Corbetta."[3] Ein weiterer italienischer Barockgitarrist mit einigen internationalen Stationen profitierte von der durch Mazarin ausgelösten Begeisterung für italienische Musiker: Angiolo Michele Bartolotti. Spätestens 1662 ist er als Gitarrist und Theorbist in Paris nachweisbar.

1661 starb Mazarin, und Ludwig übernahm mit 23 Jahren selbst die Macht im Lande und führte auch selbst die Regierungsgeschäfte – eine durchaus unübliche Konstellation!

„Am Morgen nach Mazarins Tod rief [...] Ludwig XIV. den Staatsrat zusammen und erklärte seinen Ministern ‚Meine Herren, ich habe Sie hierher kommen lassen, um Ihnen zu sagen, dass es mir bis jetzt gefallen hat, meine Angelegenheiten durch den verstorbenen Kardinal leiten zu lassen. In Zukunft werde ich selbst mein erster Minister sein. Sie werden mich unterstützen, wenn ich Sie befrage. Ich verbiete Ihnen, irgendetwas ohne meinen Befehl zu unterzeichnen, und sei es nur einen Pass. Sie werden mir jeden Tag persönlich Rechenschaft geben und niemanden besonders begünstigen.'"[4]

Paris hatte 1684 bereits rund 500.000 Einwohner und die sozialen Unterschiede waren gewaltig. Neben den Palais der Adeligen und reichen Bürger gab es auch große Elendsquartiere, in denen die arme Bevölkerung – darunter etwa 40.000 Bettler und Hausierer – lebte. Die hygienischen Verhältnisse waren zum großen Teil extrem schlecht, alle Abwässer flossen von den mitten auf den Straßen und Gassen verlaufenden Abflussrinnen direkt in die Seine. Schon im ersten Jahr von Ludwigs eigener Regentschaft – man residierte im riesigen Stadtschloss des Louvre - wurde damit begonnen, das etwa 18 km außerhalb von Paris liegende Schloss von Versailles zu erweitern und umzubauen. In den folgenden Jahren erfolgte der schrittweise weitere Ausbau des Schlosses. Der König hielt sich gern und oft dort auf. Er verfolgte genauestens den Baufortschritt und plante mit, es fanden auch bereits Feste dort statt.

1682 verlegte Ludwig den Regierungssitz aus dem ungeliebten Paris entgültig nach Versailles, aber „noch 1684 arbeiteten dort 22000 Mann und 6000 Pferde an den Bauten. [...] Ende 1689 war das Schloss vollendet."[5] Im Schloss und seinen Nebengebäuden residierten zahllose Adelige, die für dieses Privileg teuer bezahlen mussten, versorgt von bis zu 20000 Menschen, die im Umfeld für den Hof arbeiteten.

2 Tyler/Sparks, a. a. O., S. 107

3 Wolff, a. a. O. S., 158

4 Förster, a. a. O., S. 154

5 Förster, a. a. O., S. 164

Abb. 2: Schloss Versailles (mit Einfahrt einer eskortierten Kutsche), Gemälde von Pierre Patel 1668, (Versailles Museum, Abb.: wikimedia.org)

1661, im Jahr von Ludwigs Machtübernahme, wurde auch der Thronfolger geboren. „Louis, Dauphin von Frankreich, genannt Monseigneur oder Le Grand Dauphin [...] war der Sohn von König Ludwig XIV. (1638–1715) und dessen Gattin Maria Theresia von Österreich (1638–1683). Louis war das einzige legitim geborene Kind Ludwigs XIV., welches das Erwachsenenalter erreichte. Robert de Visée erhielt die überaus ehrenvolle Aufgabe, den Grand Dauphin Louis im Gitarrenspiel zu unterweisen. Louis starb bereits gut vier Jahre vor seinem Vater und konnte daher die französische Thronfolge nicht antreten. Da auch Louis' ältester Sohn noch vor Ludwig XIV. starb, fiel die französische Krone im Jahr 1715 an Ludwigs Urenkel, den damals fünfjährigen Ludwig XV. (1710–1774)."[6]

Ab 1667 begannen längerfristige französische Kriegsaktivitäten wie der spanische Erbfolgekrieg, die Feldzüge in Flandern oder der „Franche-Comté", später gegen Holland, im Elsass und ab 1688 auch gegen die Augsburger Liga. Alle Auseinandersetzungen verliefen insgesamt für Ludwig sehr erfolgreich und machten Frankreich ab etwa 1685 für Jahrzehnte zum mächtigsten Staat in Europa.

1670 verstarb Königin Maria Theresia, Ludwig heiratete im folgenden Jahr Liselotte von der Pfalz. Daneben hatte er mit zwei seiner Favoritinnen, der Mademoiselle de La Vallière und mit Madame de Montespan, von 1663 an insgesamt vier bzw. sieben Kinder, die zum Teil legitimiert wurden. Weitere Kinder mit anderen Maîtressen sind verbürgt.

Der König spielte wie bereits erwähnt seit seiner Jugend selbst Gitarre. Nach dem Tod von Jourdan de la Salle im Jahre 1695 übernahm dessen Sohn Louis-Anne die Unterrichtung des Monarchen. Bedingt durch diese Vorliebe des Königs wurde es bei Hofe und in „besseren Kreisen" schon früh Mode, auch ein wenig Gitarre zu spielen. „Es gab da einen Italiener am Hofe, der berühmt für die Gitarre war... Die Vorliebe, die der König für seine Kompositionen entwickelte, brachten das Instrument so in Mode, dass jeder es spielte – ob gut oder schlecht."[7] Es könnte sich bei dem Italiener um Francesco Corbetta handeln, dessen Bücher 1671 und 1674 in Paris erschienen sind. Es käme aber auch Angiolo Michele Bartolotti in Frage, der sich wie erwähnt ab 1662 in Paris aufhielt. Er hatte sicher Gelegenheit, seine bereits in Italien erschienenen Bücher dem König zu verehren, zumal Bartolottis *Methode pour appredre facilement à toucher le Theorbe*... von 1660 zumindest in einem in Paris aufbewahrten Exemplar das königliche Wappen trägt und damit seine royale Bestimmung nachweist. In seinem zweiten Gitarrenbuch stellt Bartolotti im Vorspann die italienische Tabulatur – in der seine beiden Bücher gedruckt wurden – und die französische Form einander erklärend gegenüber. Ob der König sich allerdings die Mühe gemacht hat, diese andere Tabulaturform ebenfalls zu erlernen, ist nicht bekannt.

6 wikipedia, org/wiki/Louis_de_Bourbon,_dauphin_de_Viennois, abgerufen am 5.7. 2017

7 Zitiert nach Wolff, a. a. O., S. 158

Abb. 3 : *Ludwig XIV. en costume de sacre*, Portrait von Hyacinthe Rigaud 1701 (Paris, Musee du Louvre) Das knapp 2x3 Meter große Portrait von Ludwig stellt den 63-jährigen Monarchen dar, der das Bild für seinen Enkel Philip V. selbst in Auftrag gab. Es stellt den König in großer Pose im Staatsornat mit allen Attributen der Macht dar.

Abb. 4 : *Amants donne une Serenade*, anonymer Stich von 1693 (Paris Bibliothèque Nationale). In diesem anonymen Stich sind die Damen noch mit Schlafmütze und Morgenrock dargestellt.

Abb. 5: *Der Gitarrist (Musizierende Bauern)*, Stich von W. French nach einem Gemälde von David Teniers d. J. um 1650 (1610-1690) (Sammlung G.-M. Dausend)

Auch zahlreiche Damen bei Hofe vertrieben sich mit Gitarrenspiel und einigen Akkorden bei der morgendlichen Toilette die lange Zeit, bis ihre aufgetürmten Frisuren gerichtet, die dicke Schminke ergänzt war und die Kleidung perfekt saß (s. Abb. 4). In diesem anonymen Stich sind die Damen noch mit Schlafmütze und Morgenrock dargestellt.

Zum Zweck dieses eher dilettierenden Musizierens wurden teils sehr aufwändig dekorierte Gitarren bei den besten französischen Baumeistern wie der Familie Voboam bestellt (Instrumente dieser Art haben sich auf Grund ihrer Ausstattung bis heute u. a. in damaligen Kunstkammern und heutigen Sammlungen erhalten). Im Pariser Conservatoire werden zwei dieser Voboam-Gitarren von 1676 bzw. 1687 aufbewahrt, die der König für zwei seiner Töchter in Auftrag gegeben hatte (s. auch Abb. 14).[8]

Schlichtere Instrumente für Berufsmusiker – wie etwa die fünf erhaltenen Gitarren von Stradivari – kamen mit deutlich weniger Schmuck (z. B. ohne Deckenintarsien) aus, klangen aber dafür sicher besser. Auch die sonst oft dreidimensionalen Rosettenausfüllungen wurden einfacher – etwa als durchbrochenes Schnitzwerk wie bei einer Lautenrosette - gestaltet. Nur die „moustaches“ (= Schnurrbärte), wie sie an der Barockgitarre von Alexandre Voboam von 1652 (s. Abb. 14) oder in dem Stich nach Teniers (Abb. 5) zu sehen sind, wurden fast immer beibehalten. Auch im einfacheren Volk war das Instrument beliebt, unsere Abbildung zeigt einen Bauern in Flandern (man beachte das „Fußbänkchen“!).

Musik und Musiker am Hof von Versailles

Jean Baptiste Lully

Der in Florenz 1632 als Sohn eines Müllers geborene Giambattista Lulli kam schon in jungen Jahren nach Frankreich und trat schließlich mit 20 Jahren als Komponist, Instrumentalist und Tänzer in den Dienst des damals vierzehnjährigen Ludwig XIV. Er wurde in seiner Heimatstadt als Gitarrist entdeckt und spielte, wohl auch nachdem er das Geigenspiel aufgegeben hatte, in späteren Jahren weiter die Gitarre.[9] Lully – so

8 Evans, a. a. O., S.137 ff.

9 Pinell, a. a. O.

schrieb er sich in Frankreich - war einer von vielen italienischen Musikern am Hofe, er machte jedoch durch die Gunst des Regenten und seine Qualitäten von allen die steilste Karriere. Schon 1653 wurde er zum *Compositeur de la Musique instrumentale de la chambre* ernannt, 1656 übernahm er die Leitung des extra für ihn eingerichteten königlichen Eliteorchesters, der 16 Petits violons.

Abb. 6: Jean Baptiste Lully, Stich von Jean Roullet nach dem Gemälde von Paul Mignard, (Amsterdam Rijksmuseum)

Jean-Baptiste Lully - später auch naturalisiert - komponierte sehr zahlreiche Ballettmusiken, später auch Opern, welche häufig auf der italienischen Comedia dell' Arte basierten. In seine Opern waren wie erwähnt auch längere Tanzeinlagen eingestreut, in denen auch der König (s. Abb. 1) wichtige Rollen übernahm. Als Einleitungsmusik etablierte sich die „Französische Ouvertüre", welche die übliche Tempogestaltung der italienischen Ouverture/Sinfonie von schnell – langsam – schnell umkehrte. Der Mittelteil wurde in der Regel fugiert ausgeführt, die umschließenden langsamen Teile waren zumeist im gravitätisch punktierten Rhythmus angelegt. Häufig fünfstimmig angelegt, entfalten Lullys Instrumentalmusiken – oft als Einlagen in szenische Werke – prachtvolle Wirkung. Sie wurden gelegentlich auch zu privateren Aufführungen für Gitarre oder Theorbe bearbeitet – so von Robert de Visée (s. Notenbeispiel 1).

Robert de Visée

De Visée wurde vermutlich zwischen 1650 und 1660 in Paris geboren. „Er war ein berühmter Theorbist und Gitarrist, der auch große Beachtung als Kollege von so berühmten Hofmusikern wie François Couperin (Cembalo), Anthoine Forqueray (Viola da Gamba), Philibert Rebillé (Flöte) und Jean Féry Rebel (Geige) fand. Gemeinsam mit diesen Musikern spielte er nicht nur bei Hofe, sondern auch in den Salons des Duc de Bourbon, des Prince de Conde und der Madame de Maintenon, Ludwigs Maitresse."[10] De Visée war Gitarrist und Theorbist, aber kein Lautenist, was klar aus den Gehaltslisten des Hofes hervorgeht. Erste Erwähnung fand er beim französischen Universalgelehrten und Lehrer von Colbert, Jean Gallois, der ihn „1680 als einen hervorragenden Theorbisten bezeichnet. Im Jahr darauf, als Corbetta stirbt, bringt der mächtige und kunstverständige Jean Baptiste Colbert Visée als Corbettas Nachfolger im Kammermusikensemble an den Hof."[11]

Auch das Pariser Adressbuch von 1692 nennt de Visée neben anderen als „Maître de Théorbe", daneben wurde er auch als Sänger entlohnt. Zwar transkribierte de Visée einige seiner Kompositionen, um sie auch den Lautenisten zugänglich zu machen, dies reicht jedoch nicht, um ihn als Lautenisten zu bezeichnen.[12] Auch die Spieltechnik der Barockgitarre – die „Batteries" (=Rasguados) – legen ein Spiel mit Fingernägeln nahe, sie schließt zumindest ein überzeugendes Solospiel auf der Laute aus, während die Einzelsaiten der Theorbe gut mit Nägeln anzuschlagen sind (siehe auch die Bemerkung zu Francesco Corbetta weiter unten).

Abb. 7 : *Réunion de musiciens*, Gemälde von François Puget (Paris Musee du Louvre)

Das großformatige Gemälde von Puget – es wurde 1688 für den König gemalt - zeigt acht Musiker, der prominent ins Bild gesetzte Theorbist ist möglicherweise Robert de Visée. Vor ihm liegt sein Zweitinstrument, die Barockgitarre. Unter den in der Literatur als möglich genannte Namen der übrigen Dargestellten sind Lully (links, die Geige haltend), der Librettist Quinault und De Lalande (ebenfalls Geiger). Abgebildet sind noch eine Viola da Gamba und ein Violoncello.

10 Tyler/Sparks, a. a. O., S. 113 f. (Übersetzung des Verfassers)

11 Wolff, a. a. O., S. 158

12 nach Wolff, a. a. O., S. 155

Der italienische Gitarrist und Komponist Francisco Corbetta war nach Angaben von F. J. Fétis in dessen *Biographie Universelle*[13] der Lehrer von Robert de Visée, der Corbettas Spieltechnik – eine in Italien entwickelte Mischung aus Griff- und Stimmenspiel – fortführte und perfektionierte. Weitere Belege für ein Lehrer-Schüler-Verhältnis gibt es nicht. De Visée widmete Corbetta nach dessen Tod 1681 in seinem Buch von 1682 in der Suite c-Moll die Allemande Tombeau de Mr. Francisque Corbet.

De Visée verbrachte im Gegensatz zu Corbetta, der durch seine zahlreichen Reisen in West- und Südeuropa zum wichtigsten aller Barockgitarristen avancierte, sein Leben fast ausschließlich in der französischen Hauptstadt bzw. in Versailles. Er publizierte dort zwei Gitarrenbücher. Das erste *Livre de guittarre dediée au Roy* erschien 1682. Im Vorwort gibt der Autor neben der Widmung an Ludwig Hinweise u. a. zur Rasgueadoausführung, wobei er die Akkorde nicht mehr in der üblichen Symbolschrift des „Alfabeto italiano" notiert, sondern diese – wie alle seine französischen Kollegen – stets komplett ausschrieb (siehe z. B. den Schlussakkord des Tabulaturbeispiels in Abb. 9). Damit wurde ein wichtiger Schritt zur hochbarocken Polyphonie in der Gitarrenmusik vollzogen, die in einigen Werken von Campion ihren Höhe- und Schlusspunkt fand.

Im Vorwort zum *Livre de guittarre* führte de Visée entschuldigend aus: „Und ich bitte diejenigen, welche die Komposition gut kennen und nicht die Gitarre, sich nicht zu entrüsten, sie werden finden, das ich mehrere Male von den Regeln abweiche, es ist das Instrument, das dies verlangt, und man muss das Ohr vor allem anderen befriedigen."[14] Diese Abweichungen betreffen vor allem Stimmführungsregeln im Bass, die allerdings auf einer Barockgitarre längst nicht so auffallen wie auf einem modernen Instrument.

Den erwähnten Erklärungen folgen eine Tabelle zur Ausführung der Verzierungen sowie einige weitere Angaben zur Anschlagshand. Im Gegensatz zu den Cembalisten und anderen Musikern der Zeit notierte de Visée jedoch nur vier Ornamente: doppelter und einfacher Vorhalt („Cheutes" und „tirades"), Triller/Praller („tremblement"), Mordent („martellement") und Vibrato („miolement"), jedoch ohne eine genaue Rhythmisierung anzugeben (s. Abb. 8). Das Vibrato ist anders als im heutigen Sprachgebrauch eher ein seitliches Verziehen der Saite wie ein Bending im Blues, wobei das Wort „Miolement" (=Miauen) den Effekt recht hübsch beschreibt. Die Rhythmisierungen und Varianten der Verzierungen kann man am Beispiel der französischen Komponisten – z. B. für Flöte oder Cembalo – orientiert ausführen. Gute Hinweise bietet hier das Buch von Bang Mother (s. Bibliographie).

Das mit 84 Seiten recht umfangreiche Buch enthält u. a. fünf komplette Suiten, darunter eine Suite in G-Dur in einer ab-

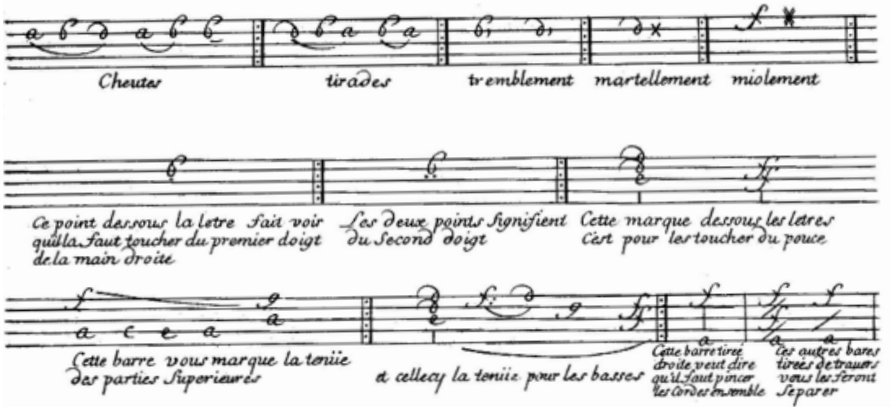


Abb. 8 : Tabelle von Spielzeichen, aus: de Visée, *Livre de Guittarre*, a. a. O., S. 7 (Paris, Bibliotheque Nationale)

13 1865, 2. Edition, S. 365-366

14 de Visée, Robert: Livre de Guittarre, a. a. O., S. 4 (Übersetzung des Verfassers)

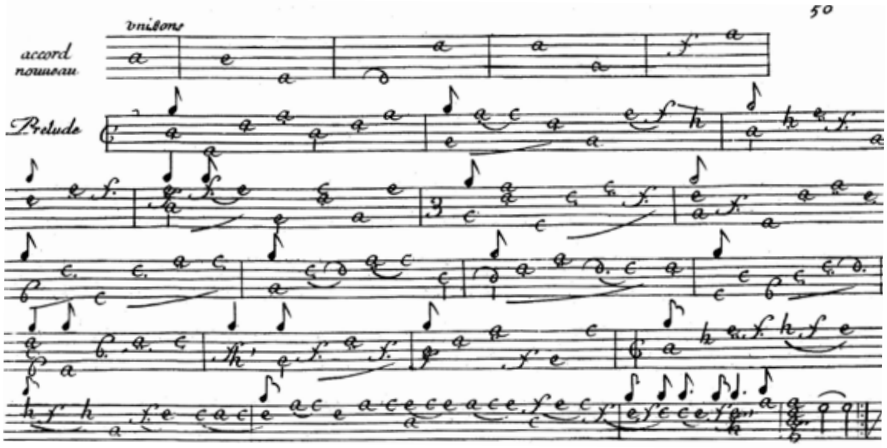


Abb. 9 : *Accord nouveau* und *Prelude* aus der Suite G-Dur, aus: de Visée, *Livre De Guittarre*, a. a. O., S. 50 (Paris, Bibliotheque Nationale)

weichenden Stimmung (s. Abb. 9). Diese von Lautenisten wie Gitarristen benutzte Scordatur wurde zur Grifferleichterung in bestimmten Tonarten verwendet. Sie wird zu Beginn eines Werkes mit dem „Accordo" angezeigt. Durch die Anwendung dieser Scordatur entsteht ein offener G-Dur-Akkord. In modernen Editionen ist die Suite nach E-Dur transponiert worden. Später ist de Visée wieder zur Standardstimmung zurückgekehrt. Von den französischen Gitarrenkomponisten der Zeit hat noch François Campion in seinem Druck von 1705 sieben (!) verschiedene „Accords nouveaux" verwendet.

Das zweite Buch aus dem Jahr 1686, das *Livre de Pièces pour la Guittarre*, ist von geringerem Umfang als auch von leichterer Spielbarkeit, wie De Visée selbst im Vorwort schrieb: „Je croy qu'il est bon d'aventir que les pièces du second sont d'une bien plus facile execution que les premiers."[15] Ob er damit den (nachlassenden?) Spielfähigkeiten des Monarchen Rechnung tragen wollte, kann man nur mutmaßen. Die Stücke dieses Bandes sind nur noch zum Teil zu Suiten zusammengestellt. Neben diesen beiden Drucken sind seine Stücke auch in zahlreichen anonymen Manuskripten überliefert, aber auch Kollegen wie Le Cocq, Santiago de Murcia oder Gallot übernahmen einige Stücke.

Eine wichtige und durch moderne Ausgaben noch kaum zugänglich gemachte Quelle seiner Musik ist das *Manuscrit Vaudry de Saizenay*. Dieses wurde ab 1699 von de Visées Schüler Jean-Etienne Vaudry de Saizenay (1668-1742) kompiliert[16] und enthält auf über 500 Seiten Originalsätze und Bearbeitungen für Laute und Theorbe, darunter wurde eine größere Zahl von de Visée selbst angefertigt.

Das *Livre de Pièces de théorbe et luth tirées en partion... composees par R. de Visée*[17] von 1716 wurde in zwei Systemen für Sopran und Bass gedruckt. Weitere Manuskripte u. a. mit Versionen seiner Stücke für Laute, Viola da Gamba oder Klavier sind bei Rebours gelistet.[18]

Am 11. Mai 1686 notierte der Marquis de Dangeau, ein Kammerdiener des Königs, in sein täglich geführtes Tagebuch: „Des Abends promeniert Seine Majestät ausgiebig zu Fuß in seinen Gärten. Er legt sich immer um acht Uhr nieder und soupiert um zehn in seinem Bett, gewöhnlich lässt er Vizé gegen neun zum Gitarrenspielen kommen. Monseigneur, Madame la Dauphine und das gesamte Königshaus sind bei ihm bis zu seinem Souper."[19] Es ist bemerkenswert, dass Ludwig nicht seinen eigenen Lehrer Jourdan de la Salle für diesen Dienst bevorzugte. Diese große Nähe zum König war ein außerordentliches Privileg, für das sonst sehr viel Geld bezahlt werden musste: „So kostete das Amt des Verwahrers der königlichen Halsbinden oder eines Nachtstuhlaufsehers 30000 bis 100000 Livres,"[20] im Vergleich zu Normalverdienern astronomische Summen.

Abb. 10: Das Schafzimmer des Königs nach 1701, Teilansicht, aus: Hoog/Meyer, a. a. O., S. 71

De Visée war der erste Barockgitarrist, der in seinen beiden Gitarrenbüchern einen Teil seiner Stücke auch in Notenschrift drucken ließ. „Da meine Freunde gefunden haben, dass die Melodien meiner

15 de Visée, Robert: Livre de pièces..., a. a. O., S. 3

16 Heute in Besançon, F:Bm, Ms. 279.152

17 heute u. a. in Paris, F: Pn, Res. Vmd ms. 16

18 Rebours, a. a. O.

19 zitiert nach Wolff, a. a. O., S. 158 f.

20 Förster, a. a. O., S. 168

Stücke nicht einer gewissen Anmut entbehren, haben sie mir zugeredet, einen Teil davon en musique zu übertragen - zur Befriedigung derjenigen, die sie auf dem Cembalo, der Viola da Gamba und anderen Instrumenten spielen möchten. Sie finden sich am Ende meines Buches und zwar als Ober- und (bezifferter) Bassstimme wiedergegeben“[21] (s. Abb. 11 und 12). Man beachte, dass die Oberstimme der Version „en musique“ im französischen Violinschlüssel auf der untersten Linie notiert wurde. Diese Versionen weisen u. a. zum Teil erheblich verbesserte Bassführungen auf (s. seine zitierte Bemerkung im Vorwort), die ggf. auch in Neuausgaben für moderne Gitarre Berücksichtigung finden könnten.

1709 wurde de Visée zum „Chantre de la Chambre“ ernannt. 1716 – also ein Jahr nach Ludwigs Tod – erhielt er den Titel „Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy“. „1719 wird er endlich Maître de guitare du Roi in der Nachfolge von Louis-Anne Jourdan de la Salle.“[22] 1720 trat de Visée von seinem Posten zurück, den sein Sohn François übernahm. „Zwar scheint der Name Robert de Visées zusammen mit dem seines Sohnes noch bis 1733 in der Gehaltsliste der Musique de la Chambre auf (ab diesem Jahr findet man nur mehr François de Visée), doch könnte es sein, dass Robert de Visée schon vor 1733 gestorben ist. Sein letztes uns bekanntes Werk findet sich im 4. Buch der ‚Concerts Parodiques‘, ein Lied mit dem Titel ‚Que la bouteille a d’attraits.‘“[23]

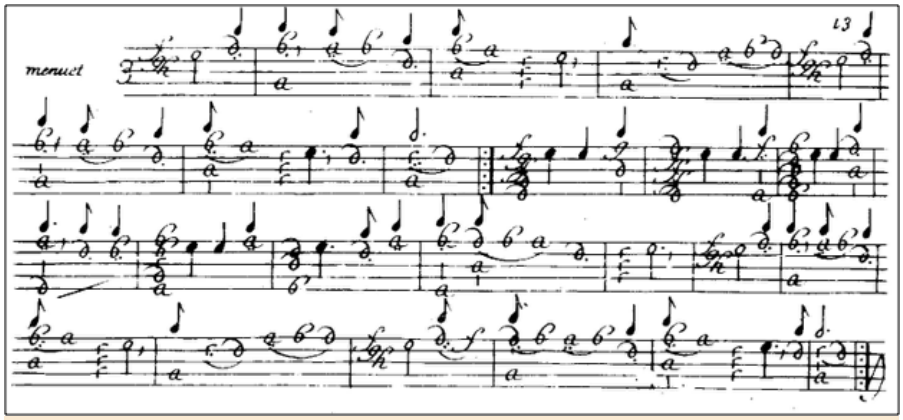


Abb. 11 : *Menuet* aus Suite d-Moll (1686) in Tabulatur (Paris, Bibliotheque Nationale)

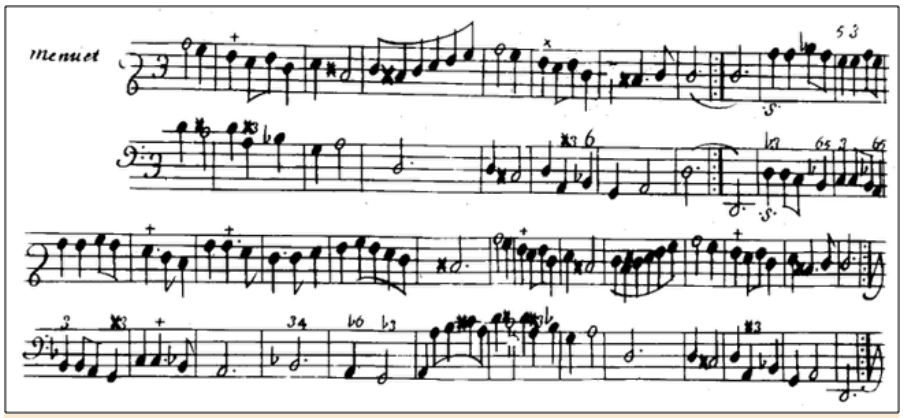


Abb. 12: *Menuet* aus Suite d-Moll (1686) in Notenschrift (Paris, Bibliotheque Nationale)

Neben den französischen Drucken, die 1705 mit Campion enden, existieren noch mindestens 20 zum Teil sehr umfangreiche Manuskriptquellen für Gitarre[24]. Auch zum Generalbass wurde die Barockgitarre verwendet. Schriftliche Belege hierzu finden sich in Frankreich in den Drucken von Grenerin, Carré und Campion. Die Gitarre in ihrer hoch liegenden Umkehrstimmung spielte aber sicher nur die akkordische Aussetzung, die Bassstimme wurde von Instrumenten wie der Viola da Gamba oder tiefen Blasinstrumenten übernommen.

De Visée auf der modernen Gitarre

Robert de Visée ist der heutzutage noch am meisten gespielte französische Komponist für die Barockgitarre. Schon im 19. Jahrhundert veröffentlichte als erster Napoleon Coste in seinem Livre d’Or op. 52 neun transkribierte Sätze seines Landsmannes. Zu den frühesten kompletten Notenausgaben gehörte – in zwei Teilen ediert – die Suite in d-Moll von Emilio Pujol bei der Pariser Edition Max Eschig (1928) aus dem Buch von 1686. Andrés Segovia nahm für die EMI zwischen 1927 und 1939 die Sätze Sarabande, Bourée und Menuet aus dieser Suite auf. Karl Scheits stark bearbeitete und reduzierte Edition (es fehlen u. a. alle Rasguados, sehr viele Verzierungen sowie die Passacaille) von 1944 – sie wurde im übrigen auch

21 de Visée, Livre De Guitarre 1682, a. a. O., fol. 4 (Übersetzung des Verfassers), diese alternativen Versionen einiger Werke sind in beiden Büchern zu finden!

22 Wolff, a. a. O., S. 159

23 Wolff, a. a. O., S. 159

24 in Tyler/Sparks und bei Rebours, s. Bibliographie, aufgelistet

von ihm selbst auf Schallplatte gespielt – blieb für Jahrzehnte die Standardausgabe dieser Suite. Sie wurde auch 1965 von Julian Bream in Scheits Version aufgenommen, was sehr zur Popularisierung dieser Suite beitrug (s.Diskographie).

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – beginnend mit den Ausgaben von Robert Strizich[25] und Paolo Paolini bei Ricordi von 1973 – wurde in den Editionen zunehmend versucht, der Spiel-, Verzierungs- und Aufführungspraxis der Barockgitarre Rechnung zu tragen. Die Faksimileausgaben und in späteren Jahren besonders das Internet erleichterten den Zugang zu den Quellen sehr. Es wurde nun nach und nach möglich, die Spieltechnik zu rekonstruieren. Durch Aufführungen und Einspielungen auf Originalinstrumenten oder Nachbauten ist es heute leichter, sich einen Eindruck vom historisch korrekteren Klangbild zu verschaffen (s. Diskographie).

Leider werden die Werke der oben angeführten weiteren französischen Barockgitarristen wie auch das umfangreiche Restwerk De Visées[26] im heutigen Repertoire der Konzertgitarristen kaum berücksichtigt. Vor allem die Werke für Theorbe aus dieser Zeit lassen sich ohne zu große Einbußen auf einer modernen Gitarre darstellen (besonders gut auf solchen mit mehr als sechs Saiten), aber auch die Stücke für die Barockgitarre kann man in vielen Fällen (z. B. wenn die Campanella-Technik nicht dominiert) trotz Problemen in der Stimmführung m. E. recht gut auf einer heutigen, leicht gebauten Gitarre realisieren. Eine ausführlichere Diskussion der Transkriptions- und Aufführungsproblematik muss hier unterbleiben, sie würde einige weitere Artikel benötigen.

Die Tabulatur für Barockgitarre

Die französische Tabulatur für Barockgitarre (s. Abb. 7, 8 und 10) verwendet ein Fünflinien-system, die unterste Linie stellt die fünfte (a)-Saite dar. Kleine Buchstaben dienen als Griffzeichen für die Bundfortschreitung. Ein „a" bezeichnet die Leersaite, „b" den ersten Bund usw., wobei die Buchstaben – vor allem in Handschriften – teils etwas anders als heute aussehen. Der Rhythmus wird über dem System angezeigt, wobei ein Rhythmuszeichen weiter gilt, bis es von einem anderen abgelöst wird. Weitere Spielzeichen wie die in die Linien eingefügten „Noten" geben u. a. Hinweise zur technischen Umsetzung. Die Rhythmuszeichen geben stets nur den Einsatz eines Tones an, nicht seine konkrete Länge. Es gibt aber auch Zeichen für das Weiterklingen von Tönen. Allgemein gilt der Grundsatz: ein Finger bleibt liegen, bis er für etwas anderes benötigt wird. Bei einer Transkription in Noten sind die Ergebnisse stets subjektiv, sie hängen von mehreren Faktoren, u. a. auch von der Grifftechnik ab. Grundsätzlich gibt die Möglichkeiten a) einer idealisierten mehr oder weniger polyphonen Stimmführung, b) einer lapidaren Beschränkung auf die Angabe der Toneinsätze oder c) der Notation eines klanglichen Ergebnisses beim Spiel auf einem Originalinstrument. Kompromisslösungen wurden häufig angestrebt und auch realisiert.

Die Zupfinstrumente bei De Visée

Die Laute

Die heute so genannte Barocklaute entwickelte sich durch allmähliche Erweiterungen im Bassbereich der acht- bis zehnchörigen Renaissancelaute im frühen 17. Jahrhundert. Man experimentierte im Frühbarock mit zahlreichen Stimmungen (ca. 20 sind nachweisbar), in denen die dann elf Chöre gestimmt wurden. Um 1640 setzte sich schlussendlich die vor allem von der Lautenistenfamilie Gaultier propagierte „offene" Stimmung in d-Moll durch. Die Griffsaiten („Petit jeu") wurden A-d-f-a-d'-f' mit zusätzlichen Oktavsaiten ab dem 3. Chor intoniert, nur in Italien blieb die alte Quart-Terz-Stimmung der Renaissance für „Liuto attorbato" und Theorbe erhalten[27] (es sind nicht die absoluten Tonhöhen gemeint, die alten Kammertöne lagen für a' etwa bei 415-420 Hertz). Die Laute wurde erst nach etwa 1720 auf 13 Chöre erweitert (z. B. bei S. L. Weiss), ggf. notwenige Umstimmungen der frei schwingenden Basschöre („Grand jeu") wurden zu Beginn des Stückes – bei einigen Lautenisten ggf. auch am Anfang eines ganzen Bandes – in Form einer Stimmungsanweisung, des „Accordo" angegeben.

Als Saitenmaterial wurde Katzen- oder Schafdarm (vor allem vom Hammel) verwendet, die aus mehreren Därmen zusammen gedrehten Basssaiten wurden zur Erhöhung der Masse ab etwa 1680 mit einem dünnen Draht umsponnen. Die Zahl der Bünde – sie waren zum großen Teil aus Saitenmaterial geknüpft

25 1969, a. a. O.

26 Es ist im Index thématique von Rebours (a. a. O.) dokumentiert

27 Schulze-Kurz, a. a. O., S.V, enthält auch einen guten Überblick über die wichtigsten Scordaturen der Laute

und damit bei Bedarf zur Intonationsverbesserung einiger Intervalle für die verschiedenen Modi verrückbar, da man im 17. Jahrhundert noch keine temperierte Stimmung kannte – erreichte maximal 12, wobei die letzten aus Holz bestanden und in der Regel auf der Decke aufgeleimt wurden. Diese höchsten Töne wurden in den Stücken aber eher selten benutzt.

Das Griffbrett und die Decke lagen wie auch bei Theorbe und Barockgitarre in einer Ebene, was das Aufstützen des kleinen Fingers auf die Decke durch den geringen Abstand der Saiten zur Decke möglich machte. Die bei klassischen Gitarren auf die Decken aufgelegten Griffbretter machen das Spiel mit Stützfinger dagegen nahezu unmöglich.

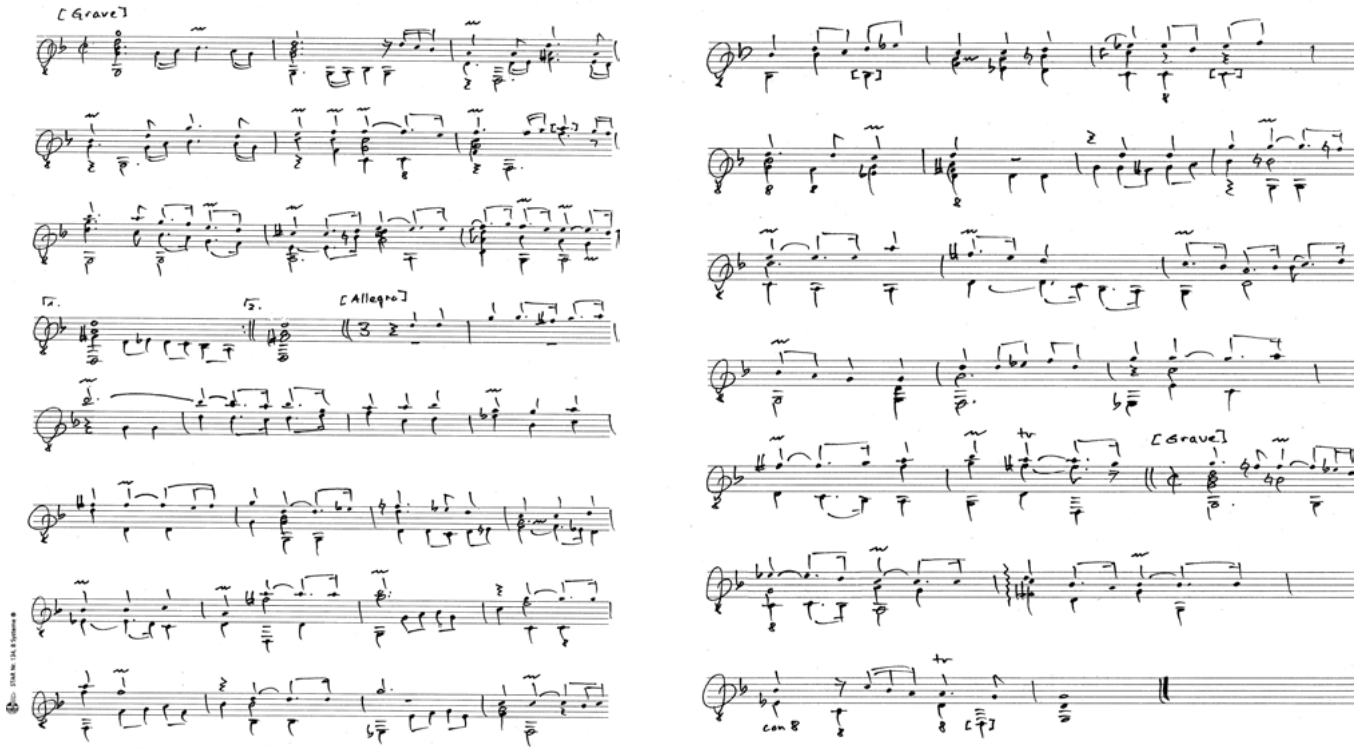
Das Instrument selbst wurde mit einer Fichtendecke versehen, die aus klanglichen Gründen – anders als bei vielen Barockgitarren – in der Regel nicht mit Intarsien versehen wurde. Der in etwa mandelförmige Korpusumriss war in der Mitte des 17. Jahrhunderts eher schlank und schmal, wobei italienische Lautenbauer wie Matteo Sellas gedrungenere Formen bevorzugten.
Der aus einer ungeraden Zahl von Spänen bestehende Korpus wurde zum Teil aus ungewöhnlichen Materialien wie Elfenbein gebaut. Kontrastierende Späne, z. B. aus Ebenholz, erhöhten den optischen Reiz.

Zu den wichtigsten französischen Lautenisten zählten vor allem Ennemond, Jacques, Pierre und Denis Gaultier, René Milleran, Etienne Moulinié und Charles Mouton. Für unser Thema besonders bedeutend ist der bereits erwähnte Vaudry de Saizenay, der seine Sammlung mit 253 Stücken für 11-chörige Laute und 198 Stücken für Theorbe anlegte. Robert de Visée ist in beiden Teilen des Buches mit Stücken vertreten. In zwei weiteren Manuskripten finden sich weitere Lautenstücke de Visées.[28] Einen thematischen Index sämtlicher überlieferten de Visée-Werke – es sind insgesamt 189 Incipits, darunter 100 für Gitarre, genannt – mit allen Konkordanzen erstellte Rebours.[29] Mit allen überlieferten Versionen wird die Gesamtzahl von 730 Einträgen erreicht!

Die Theorbe

Die Theorbe ist ein Instrument der Lautenfamilie. Sie wurde mit 13 bis 14 Chören bezogen und in einigen Stimmungsvarianten gespielt. Die Mensur der Griffsaiten betrug zwischen 80 und 100 Zentimetern, durch diese lange Mensur des Griffbretts entstand ein Problem bei den Chanterelles: die erforderlichen Darmsaiten sind so dünn, dass sie sehr leicht reißen.
In Frankreich war die Theorbe üblicherweise 14-chörig, die Chöre waren im Gegensatz zur Laute stets mit Einzelsaiten bezogen. In unserem Fall sind sie bei Vaudry de Saizenay absteigend d'-a-e'-c'-g-d-c-H-A-G-F-E-D-C gestimmt, das heißt, die beiden höchsten Saiten werden (wie bei der Theorbe üblich) eine Oktave tiefer intoniert. Dies hat neben der Saitenschonung der reißanfälligen Chanterelles das musikalische Ergebnis, dass die Akkorde in eine engere Lage kommen, die mehr den Lagen auf dem Cembalo entspricht.
Aus dem bedeutenden Manuskript Vaudry de Saizenay ist die folgende *Ouverture de la Grotte de Versailles*[30] von Lully übertragen worden (s. Notenbeispiel 1). Die Ouvertüre bezieht sich thematisch auf die „Grotte de Thétis" im Park von Versailles, einen rechteckiger Anbau an der nördlichen Palastseite, den der König zu Ehren seiner damaligen Geliebten Louise de la Vallière erreichten ließ. Lully komponierte das Stück 1668. Es existieren zahlreiche Bearbeitungen des Orchestersatzes, u. a. auch von de Visée in einem Manuskript für Barockgitarre. Die Theorbenfassungen lassen sich wegen der höheren Satzdichte und des größeren Ambitus' aber besser für die moderne Gitarre transkribieren.

28 Paris, Bibliotheque Nationale, Rés.1106 und Vm7-6265
29 Rebours, a. a. O.
30 Manuscrit Vaudry de Saizenay, F: Bm, Ms. 279.152, S. 226



Notenbeispiel 1: J. B. Lully *Ouverture de la Grotte de Versailles*, Transkription der Theorbenfassung (Autor)

Diese Bearbeitung der Orchesterfassung für die Theorbe aus dem Manuskript „Vaudry de Saizenay" wird Robert de Visée zugeschrieben. Das durchaus zeittypische Vibrato auf den Zupfinstrumenten wurde in dieser Transkription nicht berücksichtigt. Die Notation erfolgte in barocker Manier mit nur einem Vorzeichen für g-Moll, wobei auch dem dorischen Einfluss in der Komposition Rechnung getragen wurde. Andere Versionen, z. B. für Barockgitarre oder die sehr zahlreichen Fassungen für Cembalo, wurden für diese Transkription nicht berücksichtigt.

Es existieren auch einige französische Belege für die Generalbasspraxis auf der Theorbe.

Der Traktat *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë* (Paris, 1669) von Angelo Michele Bartolotti gehört zu diesen wichtigen Quellen der Zeit, auch er wurde dem König gewidmet. Ein letztes Werk für die Ausführung des Basso continuo auf Theorbe, Gitarre oder Laute veröffentlichte der Theorbist der Pariser Oper, François Campion (ca. 1686-ca. 1748). Seine *Addition au Traité...ou est compris particulièrement le secret de l'accompagnement du théorbe, de la guitare & du luth*… wurde 1730 in Paris gedruckt.

Die Theorbe war um 1700 bereits aus der Mode gekommen, das Cembalo hatte ihre nicht sehr bedeutende Rolle als Continuoinstrument weitgehend übernommen. 1716 war zum letzten Mal eine Komposition für Theorbe in Frankreich erschienen. Die Basslinie wurde immer häufiger vom inzwischen perfektionierten und etablierten Violoncello, in Frankreich natürlich auch immer noch von der beliebten Viola da Gamba verstärkt und in Verbindung mit dem Cembalo gespielt. Für die beliebten Freiluftunterhaltungen oder auch in den kleineren „Maisons de plaisir" des riesigen Parks kamen aber eher Besetzungen mit besser transportablen Instrumenten wie Lauten und Gitarren in Frage, wie bei diesem nächtlichen Fackelzug mit Figuren aus der italienischen *Comedia dell' arte:*

Abb.13: Antoine Watteau: *Ein Maskenzug*, Stahlstich von W. French (Sammlung G.- M. Dausend)

Die Barockgitarre

Die Barockgitarre – früher „Chitarra espagnola“ genannt - entwickelte sich aus der vierchörigen Renaissancegitarre durch Hinzufügung eines 5. Chores im Bass. Als Saitenmaterial war wie bei der Laute Darm verwendet. Die Gitarre wurde im Barock in verschiedenen Stimmungen gespielt, in Frankreich war die übliche die „Umkehrstimmung“ a'a'-dd'-gg-hh-e'(e'), wobei die dünnere Saite des Chores räumlich höher aufgezogen wurde, um ein leichteres Gleiten der Anschlagfinger über beide Saiten zu gewährleisten und auch das Spiel nur einer einzelnen der beiden Saiten („gespaltener Chor“) oder bei Campanellas zu ermöglichen. Die absolute Tonhöhe ist mit der Stimmungsangabe nicht definiert, der Kammerton lag aber sicher tiefer aus heute.

Die in Italien gern verwendete „Chitarra battente“ mit Drahtsaitenbezug fand in Frankreich keine Verwendung. Die Decke der Barockgitarre war aus Fichtenholz gearbeitet, das Schallloch wurde mit einer Umrandung und einer Rosette versehen. Letztere wurde nicht wie bei der Laute oder Theorbe aus der Decke ausgestochen, sondern oft unter die Decke geklebt, auch in mehrstufigen Ausführungen aus Pergament (s. Abb. 13). Diese Ausführung wird bei heutigen Spielern gelegentlich auch als „Torte“ bezeichnet und ist klanglich eher ungünstig zu bewerten. Instrumente für Berufsspieler waren deutlich schlichter gestalte, berühmte Beispiele liefern die Barockgitarre von Antonio Stradivari.

Die in Italien und Spanien weit verbreitete Alfabetonotation, eine Akkordsymbolschrift und die aus ihr in Kombination mit üblicher Einzeltongriffschrift entwickelte Mischtabulatur, fand in Frankreich keine Verwendung. Der Übergang von Alfabeto und Mischtabulatur zur fünfzeiligen Tabulatur erfolgte graduell ab ca. 1630 (zuerst bei Estienne Moulinié). „Mit dem Einzug des Instruments am französischen Hof ändert sich nicht nur der Stil der für die fünfchörige Barockgitarre komponierten Musik, sondern auch ihre Einsatzweise. Sie wird nun zum Melodieinstrument, das oft solistisch, gelegentlich auch in kleinen Besetzungen kammermusikalisch verwendet wird. Wie aus Berichten hervorgeht (z.B. aus den Memoiren der Madame de la Motteville), gab es am Königshof fast jeden Tag ein Gitarrenkonzert.“[31]

Schon Ludwig der XIII. hatte Gitarre gespielt, Ludwig XIV. selbst und auch seine Mutter, Anna von Österreich, spielten das Instrument, und der ganze Hof tat es ihnen nach. „Mit dem Ende des Zeitalters von Ludwig XIV. [...] versinkt die Gitarre in einen Dornröschenschlaf. Erst zwei Generationen später wacht sie, nach der Wandlung zur sechssaitigen einchörigen Gitarre, wieder auf.“[32] In den letzten Jahrzehnten sind zahlreiche Dokumente und Instrumente dieser Übergangszeit bis ca. 1800, die es in durchaus beachtlicher Zahl gibt, in Bibliotheken und Privatsammlungen wieder entdeckt und nach und nach zugänglich gemacht.

Abb. 14: Barockgitarre von Alexandre Voboam, 1652 (Sammlung Harvey Hope)

31 Wolff, a. a. O., S., 157
32 Wolff, a. a. O. S., 158

Corbetta, Gallot und Campion, drei Zeitgenossen

Francisco Corbetta

Francisco Corbetta war der einfußreichste Gitarrist des Barock. Gaspar Sanz nannte ihn „el mejor de todos", „den Besten von allen". Er wurde nach einigen anderen europäischen Stationen im Jahr 1656 von Mazarin nach Paris verpflichtet. Er änderte dort seinen Namen in François Corbet. Corbetta blieb zunächst sechs Jahre in Paris, wo er u. a. auch für den dort im Exil befindlichen späteren König Charles II. von England spielte. Nach dessen Inthronisierung wechselte Corbetta 1662 – sein Gönner Mazarin war ein Jahr zuvor verstorben – an den wieder neu eingerichteten Hof in Whitehall. Auch dort wurde die Gitarre durch die Vorliebe des Königs für das Instrument rasch populär. Sie wurde zum bedeutendsten Zupfinstrument in England.

Man begnügte sich allerdings mit einfachen Akkordfolgen, die Musik ist nicht mit der Gitarrenmusik in Frankreich vergleichbar.

Corbetta unterrichtete in England zahlreiche Adelige und Höflinge im Gitarrenspiel. Viele von ihnen sind in seinem Buch *Guitarre Royalle* von 1671 mit Widmungen vertreten. Das Buch erschien in Paris, wohin Corbetta schließlich zurückkehrte.[33] Dieses erste Buch ist noch dem englischen König gewidmet. Es enthält ausschließlich Stücke im französischen Stil und am Ende auch zwei Duos und zwei Trios!

Das zweite Buch von 1674 ist Ludwig XIV. zugeeignet, es enthält überwiegend Musik im Battente-Stil. Interessanterweise enthält das Buch auch Duostimmen („Contre-Parties") zu 12 Stücken.[34]

Corbetta spielte im Übrigen mit Fingernägeln, wie aus den Memoiren von Adam Ebert (Pseudonym: Apronius) aus Turin überliefert ist: „Unlängst kam der weltbekannte Gitarrist Corbetta aus England, der alle Potentaten Europas unterrichtet hatte. Da er aber das Unglück hatte, sich einen Fingernagel abzubrechen (und bei alten Leuten wachsen diese nur sehr langsam nach), war es ihm unmöglich, mit seinem Consort auf dem Festival aufzutreten, so sehr er dies auch gewünscht hätte... Corbetta beklagte sich bitterlich, dass er die großen Mühen der Reise von England auf sich genommen hatte, und da er die Musiker für sein Consort aus Italien hatte komme lassen, musste er diese aus seiner eigenen Tasche bezahlen."[35] 1681 starb der Gitarrist in Paris. De Visée widmete ihm wie erwähnt in seinem Buch von 1682 ein Tombeau.

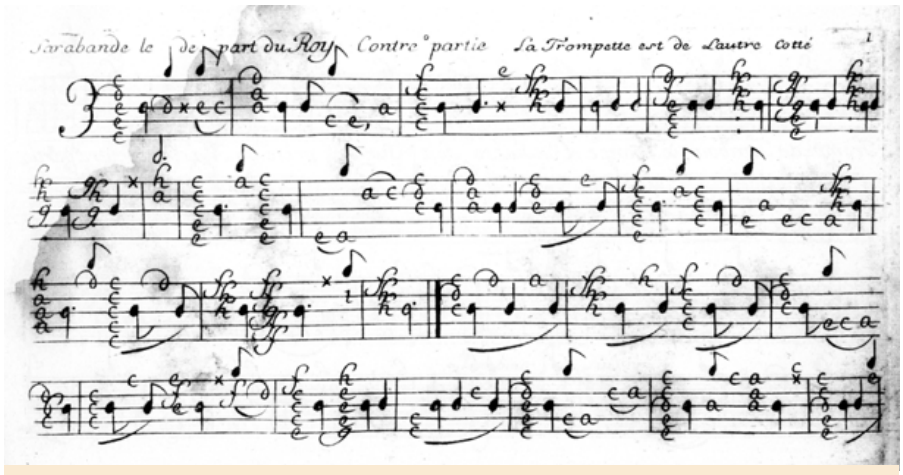


Abb. 15 : F. Corbetta Contre Partie zu *Sarabande du depart du Roy* (Paris, Bibliothèque nationale)

Abb. 16: Francesco Corbetta, aus: *Varii scherzi di sonate...*, Brüssel 1648 (London, British Museum)

33 Dausend, a. a. O., S. 36 f.

34 Faksimileausgabe bei S.P.E.S., Florenz 1983

35 Zitiert nach Wolf, a. a. O., S. 156

Henry François Gallot

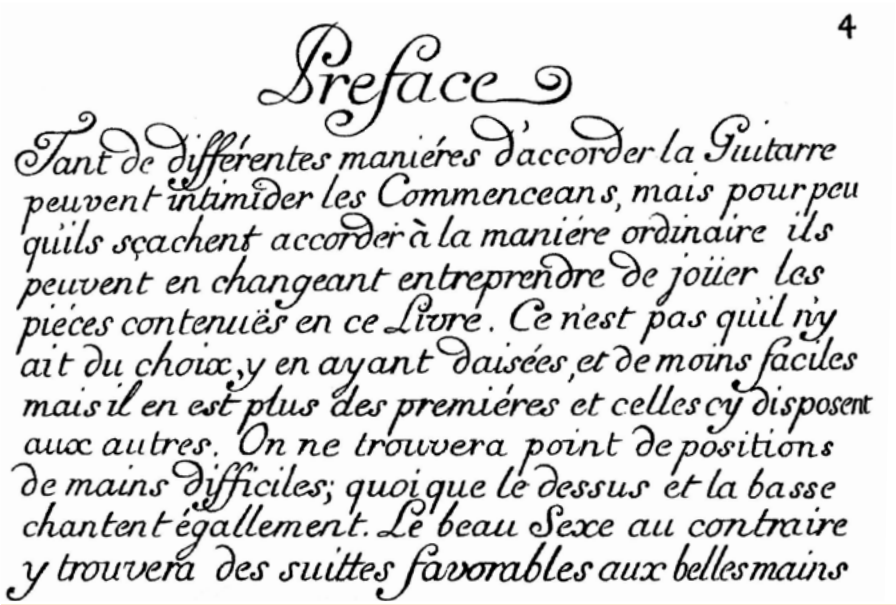
War ein französischer (?) Gitarrist und Schüler von Corbetta. Er und weitere Mitglieder seiner Familie stellten zwischen 1661 und 1684 mehr als 500 eigene und fremde Solostücke (u. a. von Corbetta und Carbonchi) unter dem Titel *Pièces de guitarre de differendes autheures recueilles*... zusammen. Unter den Stücken[36] sind als Besonderheit neben Duos und Trios zwölf Stücke für die theorbierte Gitarre mit sieben zusätzlichen Basssaiten zu finden[37]. Das Gallot-Manuskript ist eine der umfangreichsten Sammlungen von barocker Gitarrenmusik. Weitere interessante Manuskripte sind in Tyler/Sparks[38] beschrieben. Die Gitarre wurde auf der Insel in den folgenden Jahrzehnten aber rasch von der „English Guitar," einem Instrument der Cisterfamilie abgelöst, diese blieb bis etwa 1800 in Gebrauch. Auch Francesco Geminiani, Johann Christian Bach oder Rudolf Straube komponierten für dieses Instrument.

François Campion

lebte von ca. 1685 bis 1747, er war der letzte französische Repräsentant des späten Barockstils, der aber auch schon Elemente des neueren Galanten Stils aufgriff. Campion war von 1704 bis 1719 einer der beiden Theorbisten im Orchester der „Académie Royale de Musique" und auch an der Oper. Einer seiner Lehrer und Vorgänger an der Académie war ein Monsieur Maltot, dessen Methode Campion in seinem Druck von 1716, dem *Traité d'accompagnement et de composition* verwendete.[39] Er enthält neben dem Spiel nach beziffertem Bass eine der ersten Darstellungen der „a-vista-Harmonisation" unbezifferter Basstimmen. 1730 gab er eine ergänzte Version dieses Druckes heraus: *Addition au traité...ou est compris particulièrement le secret de l'accompagnement du théorbe, de la guitare & du luth.*[40] Campion widmete in dieser Ergänzung Monsieur Maltot auch ein Tombeau.

Sein einziger Druck für die Gitarre erschien bereits 1705 in Paris. *Die Nouvelles découvertes sur la guitarre*... (handschriftlich von ihm als „Premier Oeuvre" bezeichnet) von enthalten als „neue Entdeckungen" die erwähnten „Accordes nouveaux", welche zahlreiche ansonsten entlegene Tonarten überhaupt erst möglich machten. Stücke in Scordaturen nehmen etwa dreiviertel des umfangreichen Buches ein, die restlichen Stücke sind in Normalstimmung konzipiert.

Campion gruppierte seine Stücke nach Tonarten, was die Zusammenstellung von Suiten erleichterte. Er arbeitete auch nach der Drucklegung weiter an diesem Buch und ergänzte es handschriftlich. Diese Ausgabe[41] hat einer seiner Erben der „Académie royale" in Paris gestiftet und enthält weitere Stücke in Scordatur, Ergänzungen zu Einzelsätzen sowie ca. 40 weitere Stücke in Standardstimmung.[42] Die Kompositionen zeugen von Campions deutlich polyphonerem Stil als dem seiner Vorgänger, sie enthalten u. a. die ersten französischen Fugen für die Gitarre, wenngleich diese in ihrem Anspruch keinesfalls mit Fugen etwa von J. S. Bach vergleichbar sind.[43]


4

Preface

Tant de différentes maniéres d'accorder la Guitarre peuvent intimider les Commenceans, mais pour peu quils sçachent accorder à la maniére ordinaire ils peuvent en changeant entreprendre de joüer les piéces contenuës en ce Livre. Ce n'est pas quil n'y ait du choix, y en ayant d'aisées, et de moins faciles mais il en est plus des premiéres et celles cy disposent aux autres. On ne trouvera point de positions de mains difficiles; quoique le dessus et la basse chantent également. Le beau Sexe au contraire y trouvera des suittes favorables aux belles mains

Abb. 17: Auszug aus dem Vorwort von Campion (a. a. O.)

36 heute in Oxford: GB-Ob MS Mus. Sch.C. 94

37 Die Abbildung einer theorbierten Gitarre findet sich auf dem Titel von G. B. Granatas Nuova scielta di capricci von 1651

38 Tyler/Sparks, a. a. O., S. 115 ff., dort alle weiteren Manuskripte, fol. 119 f.

39 Tyler/Sparks, a. a. O., S. 115

40 ebda.

41 Sie wird jetzt in der Bibliothèque nationale, MS Vm7 6221 aufbewahrt

42 Tyler/Sparks, a. a. O., S. 115

43 Ein Faksimile haben die Éditions Minkoff 1977 veröffentlicht, es ist auch bei www.delcamp.net eingestellt.

Die Musik bei De Visée

Harnoncourt beschreibt die Charakteristik der französischen Barockmusik wie folgt: „Frankreich hat als einziges Land die internationale Sprache der italienischen Barockmusik nicht angenommen, sondern ihr ein eigenes, gänzlich anderes musikalisches Idiom gegenübergestellt."[44] An anderer Stelle fürt er aus: „Die Hauptmerkmale der französischen Schreibart waren knappe, überschaubare Formen, das dicht formulierte instrumentale Charakterstück, die Pièce – äußerste Einfachheit und Kürze der Sätze, und ebenfalls die Oper, aber in gänzlich anderer Art als die der Italiener."[45] Freiheit in der Behandlung von Verzierungen war verpönt. Die französische Musik „kennt keine freie Improvisation, sondern nur einen Verzierungskodex, der allerdings sehr kompliziert ist und in der möglichst raffiniertesten Weise an den richtigen Stellen angewendet werden muss."[46]

Schon unter Ludwig XIII. wurden gern Folgen von Tänzen für Aufführungen zu Suiten zusammengestellt. Ein tonartlicher Zusammenhang musste nicht unbedingt bestehen, er ergab sich bei den Zupfinstrumenten zum Teil auch durch die Beschränkung auf einige bequem liegende Tonarten. Der Cembalist Jacques Champion de Chambonnières und die Komponisten der Familie Couperin schufen Vorbilder für die Standardisierung der Tanzsatzfolge und die Hinzufügung eines *Preludes*, ein Muster, das sowohl von den Gitarristen der Zeit als auch von Komponisten anderer Länder gern übernommen wurde.

Die Tänze folgten in Frankreich strikt den vorgegebenen Tanzschritten und Betonungen, aber auch Besonderheiten wie z. B. den Taktwechseln von 3/4 zu 6/4 in der *Courante*. Sie blieben echte Tänze und waren nicht – wie etwa zwei Generationen später bei Bach und seinen Zeitgenossen – nur noch eine mehr oder weniger streng beachtete Vorlage für Kompositionen.

Auch die aus Italien eingereisten Komponisten hatten sich in Frankreich diesen Vorgaben zu fügen und mussten ihren Stil den örtlichen Gegebenheiten anpassen.

Robert de Visée verwendete häufig die gängige Kernsatzfolge *Allemande – Courante – Sarabande* und *Gigue*, ergänzt durch zwischen *Sarabande* und *Gigue* eingeschobene auflockernde Galanteriesätze wie *Gavotte, Menuet* oder *Bourée*. Er beachtete dabei genau die durch die Schritte vorgegebenen Phrasenlängen, Betonungen, Taktwechsel etc. Hinzu kamen gelegentlich tanzfreie Formen wie *Passacaglia* oder *Chaconne*, gelegentlich aber auch Sätze wie *Rondeau*, *Air, Mascarade, Villanelle* usw. An die *Passacaglien* und *Chaconnes* von de Visée darf man allerdings nicht die Erwartungen wie bei spätbarocken Komponisten stellen, sie sind bei ihm sehr viel kürzer und schlichter gestaltet und auch nicht unbedingt Variationen über einen Bass oder ein Akkordschema. Dennoch ist de Visée deutlich polyphoner als die Zeitgenossen etwa in Spanien, er verzichtet z. B. auf ein üppiges Einsetzen des Rasguados.

Oft ist den Tanzsätzen ein *Prelude* vorangestellt, das aber auch nach Gusto improvisiert werden konnte oder musste. Dieses konnte bei einer Tanzveranstaltung zum Teil sehr lange dauern, da es neben der Intonationsprüfung auch dazu diente, die Zeit zu überbrücken, bis sich alle Paare aufgestellt hatten und mit dem ersten Tanz beginnen wollten.

Barockmusik war wie erwähnt im 17. Jahrhundert entweder im italienischen oder französischen Stil komponiert, die Vermischung beider Stile vollzog sich erst in den folgenden Jahrzehnten überwiegend im deutschsprachigen Raum. Für die französische Musik der Zeit typisch ist eine im Gegensatz zum italienischen Stil eher unsangliche Anlage, kaum motorisch geprägte Rhythmik und eine kurzatmige Phrasierung. Der Rhythmus selbst ist an sich schon sehr unruhig, oft mit Synkopen und (zum Teil doppelten) Punktierungen durchsetzt, er wird durch die geforderte, individuell inégale Ausführung noch bunter. Verpönt war die in Italien übliche üppige Auszierung langsamer Sätze und auch die – z. B. zeitgleich bei Gaspar Sanz in Spanien (unter starkem italienischen Einfluss) ausdrücklich erlaubte – beliebige Hinzufügung oder Weglassung der „Agréments", d.h. der wesentlichen, vom Komponisten notierten Verzierungen.[47]

44 Harnoncourt, a. a. O., S. 253
45 Harnoncourt, a. a. O., S. 195
46 Harnoncourt, a. a. O. S. 195 f.

47 Gute Hinweise geben hierzu die Bücher von Bang Mother, Harnoncout und Linde (a. a. O.)

Das inegale Spiel

Lourer

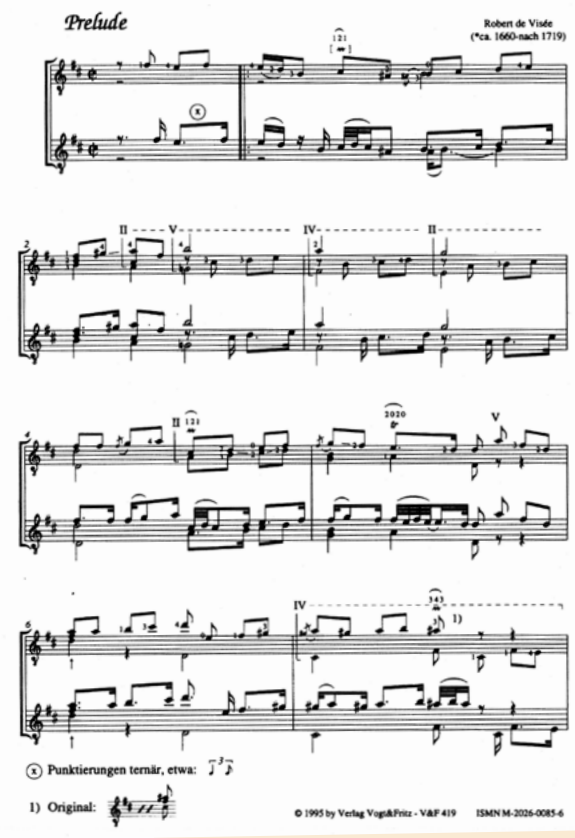
Das Lourer wird durch Ungleichmäßigkeit, tendenziell wie ein leichter „Swing" in Richtung eines mehr oder weniger stark ausgeprägten Triolenfeelings, geprägt.

„Die Inégalité besteht darin, jeweils eine von zwei Noten zu verlängern und zu betonen: eine lange – eine kurze Note. Diese Inégalité ist kaum schriftlich zu fixieren. Schematisch und sehr verallgemeinernd kann man sie etwa so beschreiben: Die kürzesten Werte eines Satzes (oder, innerhalb eines Satzes, diejenigen einer Passage) werden zu inegalen Noten (außer denjenigen, die als Verzierung gelten)."[48]

„Die Länge der langen und die Kürze der kurzen Note wird durch den Charakter des Stückes,"[49] den Affekt des Satzes bestimmt. Die Vielfalt in der rhythmischen Ausführung und der Artikulation beschreibt Nikolaus Harnoncourt im Kapitel *Artikulation* seines Buches[50] sehr anschaulich. Auch die umgekehrte „Inégalité" war möglich, es entstehen lombardische Rhythmen.[51]

Die „Inégalité" gilt nicht in folgenden Fällen:[52]

a) eine gewollte Gleichmäßigkeit wurde ausdrücklich durch Punkte oder Worte, z. B. „chroches égales" (= gleiche Achtel), bezeichnet (beides kommt jedoch in den Tabulaturen der Zeit nicht vor).
b) das Tempo ist zu rasch, um die „Inégalité" in Zweiergruppen ausführen oder hören zu können
c) repetierte Noten
d) gebunden zu spielende Noten (mit Bindungen notiert), z. B. in Campanella-Passagen



Notenbeispiel 2: *Prélude* h-Moll (aus *Livre de pieces pour la guittarre*, 1686), Verlag Vogt & Fritz, V&F 419

„Pointe" bedeutet eine rhythmisch schärfere Ausführung eines notierten punktierten Rhythmus'. „Erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts bedeutet der Punkt hinter einer Note die Verlängerung des Notenwertes um die Hälfte. In der Barockzeit wurde er als relativer Wert behandelt, dessen Realisierung je nach Charakter und Ausdruck des Stückes variieren konnte."[53]

Ein Beispiel für eine mögliche inegale Ausführung zeigt eine Notenseite aus der Suite h-Moll von de Visée (Notenbeispiel 2) .

Spieltechnik

Die Barockgitarre verlangt allgemein die gleiche Technik wie die der Konzertgitarre. Der deutlich schmalere Hals verlangt allerdings eine Anpassung der Stellung der Greifhand, die Campanella-Technik ein spezielles Training auch der rechten Hand. Die Anschlagshand orientiert sich an der damaligen Spieltechnik der Laute, z. B. kann das Apoyandospiel auf chörigen Instrumenten keine Anwendung finden. Auch die Stellung der Anschlagshand muss wegen der Doppelsaiten modifiziert werden, die Spielweise mit „thumb under" (= der Daumen schlägt analog zur gängigen Lautentechnik in die Hand hinein) ist die üblichere Haltung, wenngleich auch eine der heutigen Handhaltung angenäherte Positionierung möglich.

Besondere Aufmerksamkeit verlangen die Rasgueados. Sie sind ein integraler und sehr wichtiger Bestandteil der Anschlagstechnik. Sie sind ähnlich vielfältig wie im Flamenco zu verwenden, al-

48 Veilhan, a. a. O., S. 20 f.
49 Harnoncourt, a. a. O., S. 61
50 Harnoncourt, a. a. O., S. 48 ff.
51 S. hierzu Veilhan, a. a. O., S. 23 ff.
52 Angaben aus Veilhan, a. a. O., S. 25ff.
53 Grützbach, a. a. O., S. 29

lerdings mit einem gänzlich anderen Impetus und einer deutlich divergierenden Technik. Nähere Auskünfte geben hier die u.a. Schulwerke, zahlreiche Aufnahmen bei YouTube lassen die Technik auch gut beobachten.

Die beiden mir bekannten Schulwerke für Barockgitarre stammen von James Tyler. Das erste von 1984 (s. Abb. 15)[54] ist inzwischen vergriffen, steht aber im Internet zum Download zur Verfügung.[55] Auch in Antiquariatsportalen wie dem „zvab"[56] ist es noch gelegentlich zu finden. 2011 publizierte Tyler in den USA eine weitere Anleitung.[57]

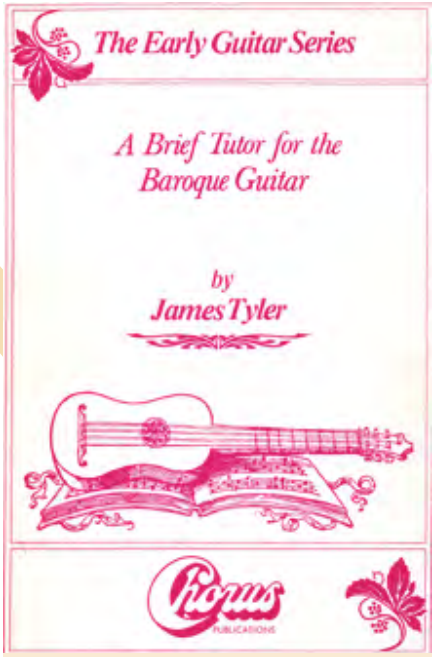


Abb. 18: Titel von Tyler, James: *A Brief Tutor for the Baroque Guitar*, a. a. O.

In

Frankreich gedruckte Bücher für/mit Gitarre in chronologischer Folge[58]

1626 Briceño, Luis *de Met odo muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (Paris)
1629 Moulinié, Estienne *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare* (Paris)
1636 Mersenne, Marin *Harmonie universelle* (Paris)
1648 Mersenne, Marin *Harmonicorum libri XII* (Paris)
1663 Martin, François *Pièces de guitarre [sic] à battre et à pinser* (Paris)
1671 Carré, Anthoine *(Sieur de la Grange) Livre de guitarre contenant plusieurs pieces* (Paris)
1671 Corbetta, Francesco *La Guitarre royalle dediée au Roy de la Grande Bretagne* (Paris)
1674 Corbetta, Francesco *La Guitarre royalle dediée au Roy [Louis XIV]* (Paris)
1675 Carré, Anthoine *(Sieur de la Grange) Livre de pièces de guitare de musique* (Paris)
1676 Médard, Rémy *Pieces de guitarre* (Paris)
1680 Grenerin, Henry *Livre de guitarre et autres pieces de musique* (Paris)
1682 Visée, Robert *de Livre de guittarre dediée au Roy* (Paris)
1686 Visée, Robert *de Livre de pieces pour la guittarre* (Paris)
1705 Campion, François *Nouvelles découvertes sur la guitarre* (Paris)

Die Fundorte dieser Quellen sowie weitere französische Manuskripte für/mit Gitarre sind in Tyler, James and Sparks, Paul, a. a. O., S. 118 ff. aufgelistet.

Faksimiles und Werkverzeichnisse de Visée

- *Livre de guitarre 1682, Livre de pièces pour la guittarre 1686,* Reprint Minkoff, Genf 1973
- *Livre de Luth et de Theorbe (Manuscrit Vaudry de Saizenay),* Reprint Minkoff, Genf 1980

Unter bnf.fr/13549075/robert_de_visee ist eine komplette Werkliste de Visée, erstellt von der Bibliothéque Nationale Française, Paris, mit Konkordanzen sowie neueren Ausgaben und Einspielungen verzeichnet.

Gérard Rebours legte einen *Index thématique et tableau de concordances* im Jahr 2001 im Verlag Symetrie zu Lyon vor (s. Bibliographie).

Notenausgaben von de Visée (Auswahl)

- Charnasse, Helène, Andia, Rafael und Rebours, Gérard: *Les Deux Livres de Guitare,* Editions Transatlantiques, Paris 1999
- Strizich, Robert: *Oeuvres complètes pour guitare*, Heugel et Cie, Paris 1969
- Szabó, István: *Suites and Dances for Guitar*, Könemann Music Budapest 2001

Zahllose Einzelausgaben der Gitarrensätze in vielen renommierten Verlagen, darunter auch einige in kammermusikalischen Besetzungen z. B. mit Flöte/Oboe, die nach den o. a. Versionen „en musique" von de Visée erstellt wurden. Von den originalen Stücken und Bearbeitungen für Theorbe gibt es bisher kaum Editionen für die heutige Gitarre.

54 Tyler, James: A Brief Tutor..., a. a. O.
55 https://de.scribd.com/document/217429329/A-Brief-Tutor-or-Baroque-Guitar-Tyler
56 Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher
57 Tyler, A Guide to Playing..., a. a. O.
58 Angaben aus: Tyler, James and Sparks, Paul, a. a. O., S.118, dort auch alle Fundorte

Weitere Kompositionen, welche die Musik von de Visée verwenden

- Jolivet, André: *Tombeau de Robert de Visée, Suite pour guitare* (1972), Paris Editions Transatlantiques
- Tansman, Alexandre: *Musique de cour d'après des themes de Robert de Visée* (1960), Paris, Editions Transatlantiques

Diskographie Robert de Visée (Kleine Auswahl auf historischen Instrumenten)

- Andia, Rafael: *Suites 1-12* (Barockgitarre)
- Jacobs, Fred: *Piéces de Theorbe* (Theorbe)
- Jimenez, Krishnasol: *Livre de Pièces*... (Barockgitarre)
- Ornamente 99: *Musique pour la chambre de Roi* (Blockflöte und b. c.)
- Satoh, Toyohiko *Lautenwerke* (Barocklaute, Theorbe)
- Smith, Hopkinson: *Works for Theorbo* (Theorbe)

Zum Vergleich können die inzwischen auch schon historischen Einspielungen von Karl Scheit, Julian Bream und Andrés Segovia neben zahlreichen anderen bei YouTube angehört werden!

Empfohlene Literatur zum Weiterlesen (in Ergänzung zur Bibliographie)

- Croton, Peter: *Performing Baroque Music on the Classical Guitar*, o.O., 2015 (ISBN-13: 978 151 681 0246)
- Donington, Robert: *A Performer's Guide to Baroque Music*, London 1973
- Linde, Hans-Martin: *Kleine Anleitung zum Verzieren Alter Musik*, Mainz 1958
- Pinell, Richard Tilden: *The Role of Francesco Corbetta*..., UCLA Ph.D. Dissertation 1976
- Schlegel, Andreas und Lüdtke, Joachim: *Die Laute in Europa 2*, Menziken 2011

Bibliographie

- Bang Mother, Betty: *Zur Interpretation französischer Musik zwischen 1675 und 1775*, Zürich1989
- Dausend, Gerd-Michael: *Die Gitarre im 16. bis 18. Jahrhundert*, Düsseldorf 1992
- Evans, Tom und Mary Anne: *Guitars from the Renaissance to Rock*, Oxford 1977
- Förster, Rolf Hellmut: *Die Welt des Barock*, München 1970
- Grützbach, Erwin: *Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo von J. S. Bach*, 2. Auflage Hamburg 1981
- Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede*, München/Kassel 1985
- Hoog, Simone und Meyer, Daniel: *Versailles*, Paris 1988
- Linde, Hans-Martin: *Kleine Anleitung zum Verzieren Alter Musik*, Mainz1958
- Pinell, Richard Tilden: *The Role of Francesco Corbetta*…, Ph. Diss. UCLA Los Angeles 1976, S. 169
- Rebours, Gérard: *Index thématique et tableau de concordances*, Lyon 2001
- Schulze-Kurz, Ekkehard: *Les accords nouveau*, Antiqua-Edition AE 509, o. O., o. J.
- Tyler, James: *A Brief Tutor for the Baroque Guitar*, Helsinki 1984
- Tyler, James: *A Guide to Playing the Baroque Guitar*, Bloomingdale und Indianapolis 2011
- Tyler, James/Sparks, Paul: *The Guitar And Its Music*, Oxford 2002
- Vaudry de Saizenay, Jean-Etienne: *Livre de luth et de Theorbe*, MS., 1699. Bibliothek Besançon Ms. 279 152 und 279 153, Reprint Minkoff, Genf 1978
- Veilhan: *Die Musik des Barock und ihre Regeln*, Paris 1977
- Wolff, Robert: *Die Barockgitarre und Robert de Visée*, in: nova giulianiad 11/12/88, S. 155 ff.
- Ziegler, Gilette (Hrsg.): *Der Hof Ludwig XIV. in Augenzeugenberichten*, München 1964

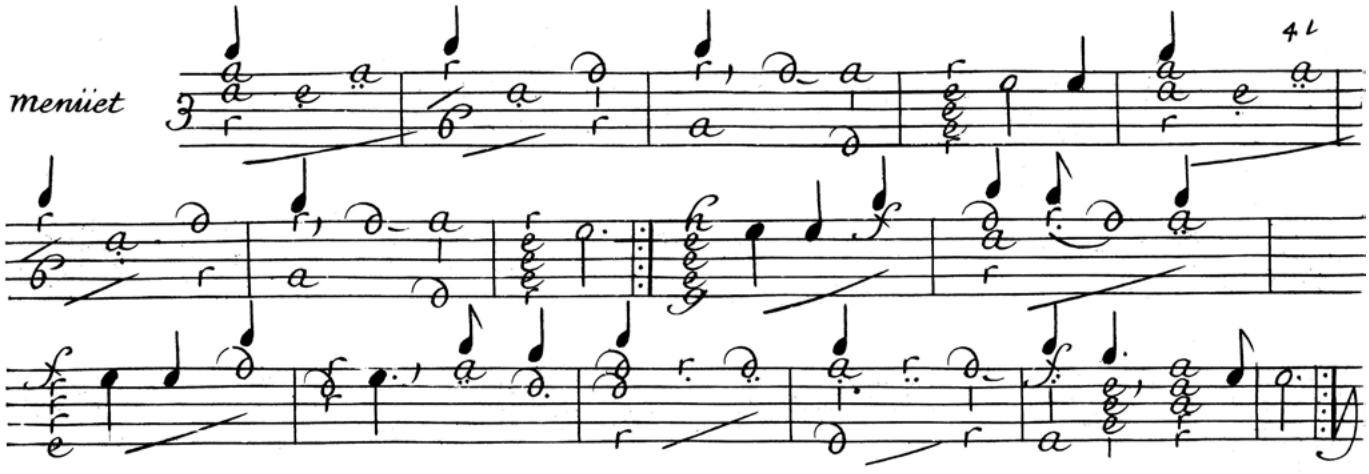
Robert de Visée

Sarabande – Menuet – Passacaille

Die drei Stücke entstammen dem *Livre de pieces pour la guittarre* von Robert de Visée (1686), das drei vollständige Suiten sowie einige kürzere, eher untypische Satzzusammenstellungen enthält. Eine dieser Zusammenstellungen sind drei Sätze in e-Moll auf den Seiten 40 bis 43. Die Sarabande findet sich noch in zwei weiteren Manuskripten der Zeit. Die ungewöhnliche Satzfolge wurde bereits 1957 von Emilio Pujol bei *Max Eschig* publiziert.

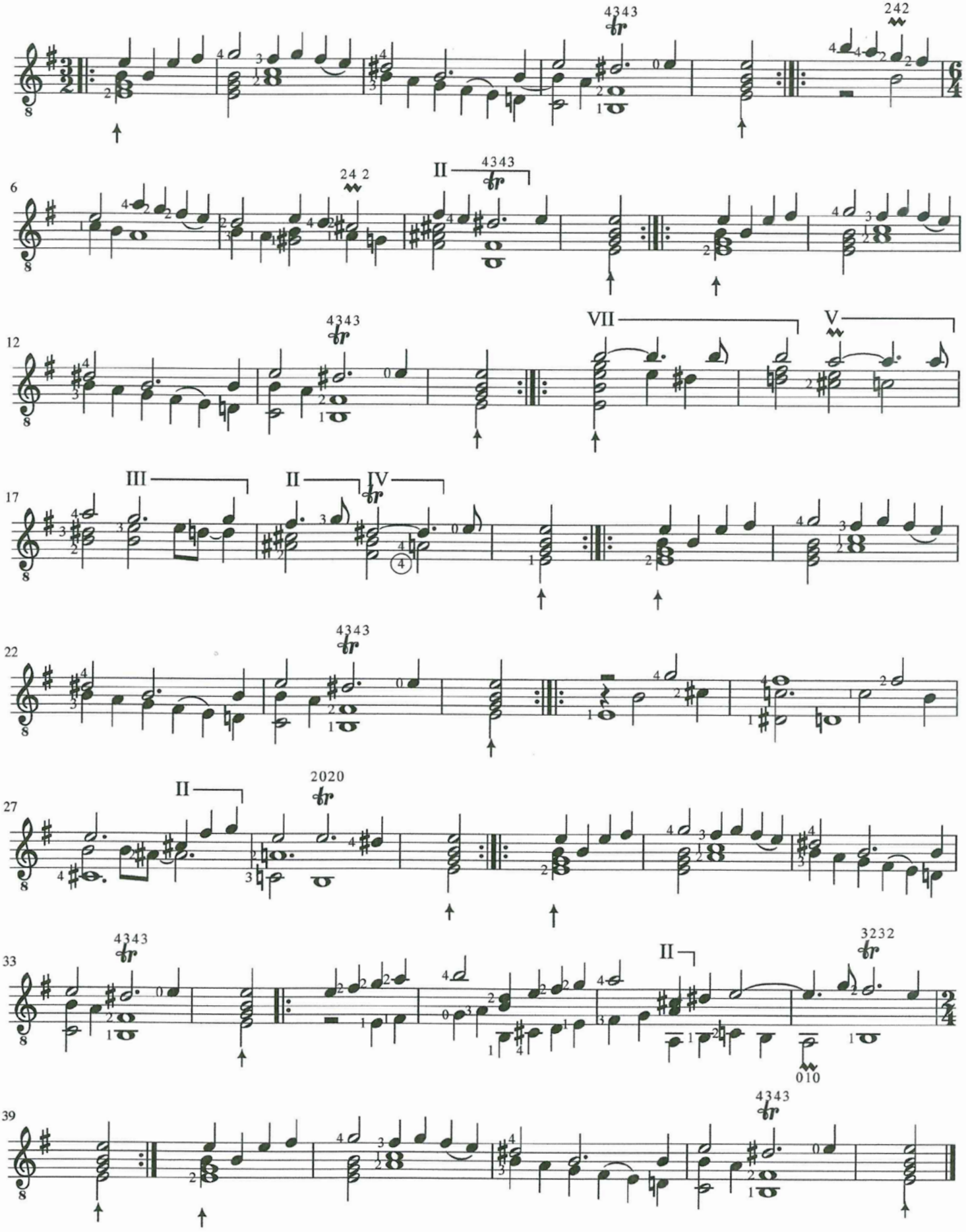
Da de Visée die übliche Stimmung aa-dd'-gg-hh-e'(e) verwendete, ergeben sich bei Übertragungen auf der modernen Gitarre teils erhebliche Stimmführungsprobleme. Der Komponist selbst gab in vielen Fällen durch eine beigegebene Version in Notenschrift einen genaueren Eindruck seiner Intentionen, bei den vorliegenden Sätzen jedoch nicht. Die Bearbeitung hält sich so genau wie möglich an die Tabulaturvorlage (siehe die Abbildung), sie ist als Vorschlag anzusehen. Die bei De Visée durch ein kommaähnliches Zeichen notierten Verzierungen wurden hier in Praller und Triller unterschieden. Der Schrägstrich zwischen zwei oder mehr Noten (z.B. in Takt 2) zeigt das „separer", eine rasche Brechung der Töne an. Dies wurde wie die Differenzierung der rasguados (mit den Fingern oder dem Daumen) in der Übertragung nicht berücksichtigt.

Das Menuet folgt den Konventionen, der Sarabande fehlen dagegen die typischen Betonungen der getanzten Sarabande auf der zweiten Zählzeit. Die Passacaille weist nicht die im Spätbarock zu erwartende Variationsform über einen ostinaten Bass auf, sie ist formal wie ein Rondeau gestaltet. Ritornell und die Couplets kontrastieren stark, was für De Visée und auch andere Komponisten der Zeit eher typisch ist. Ob die (auch in der Übertragung) stets notierten Wiederholungen in der Passacaille komplett ausgeführt werden, steht im Belieben der Spieler. Auffällig für einen Tanzsatz – denn die Passacaille ist in Frankreich seit Lully ein langsamer Bühnentanz – ist die Verwendung des Passus duriusculus in den Couplets 2 und 3. Diese chromatisch absteigende Basslinie beschreibt den Affekt der Trauer oder des Leidens, sie wurde gern in Tombeaux oder vergleichbaren Sätzen verwendet.

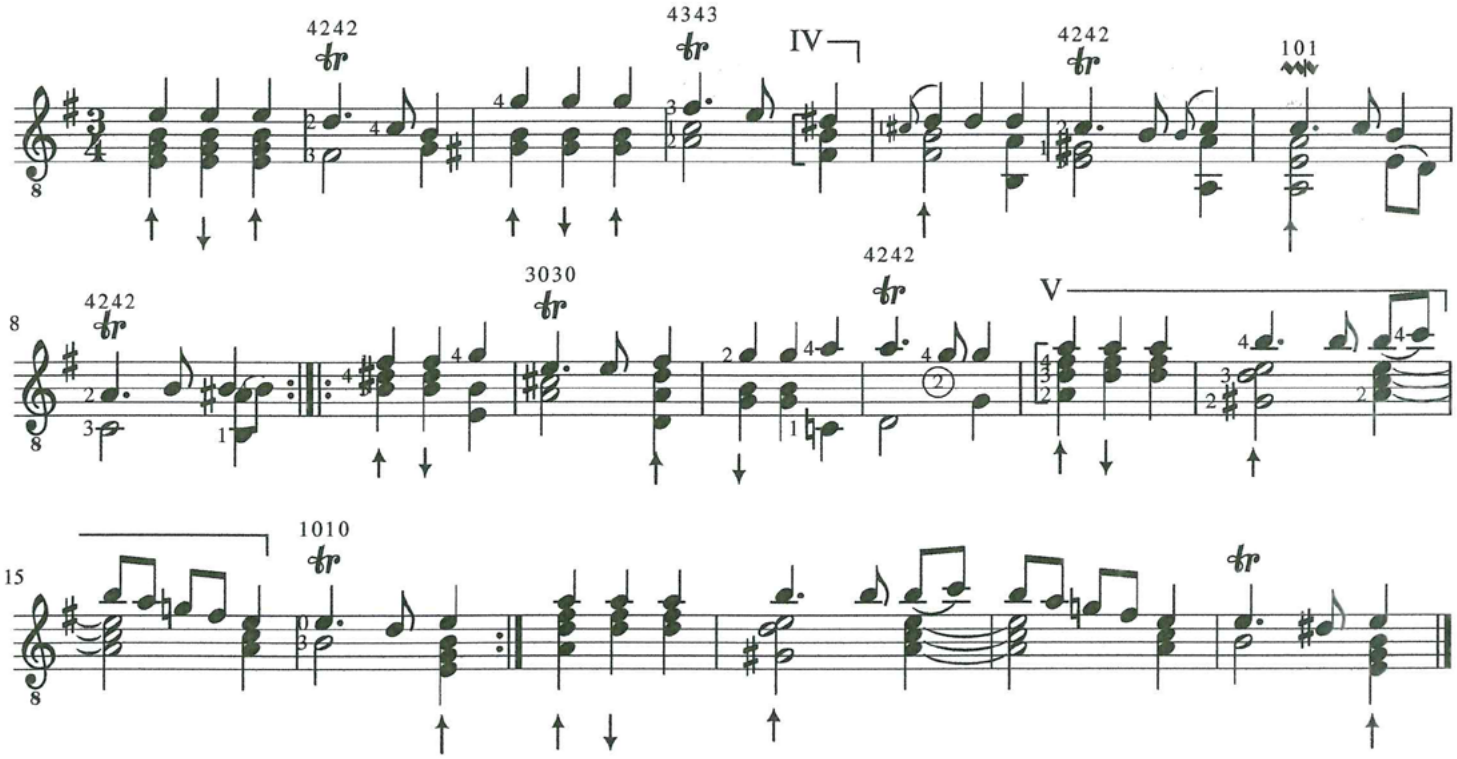


Menuet aus: *Livre de pieces pour la guittarre* (Paris, Bibliothèque Nationale)

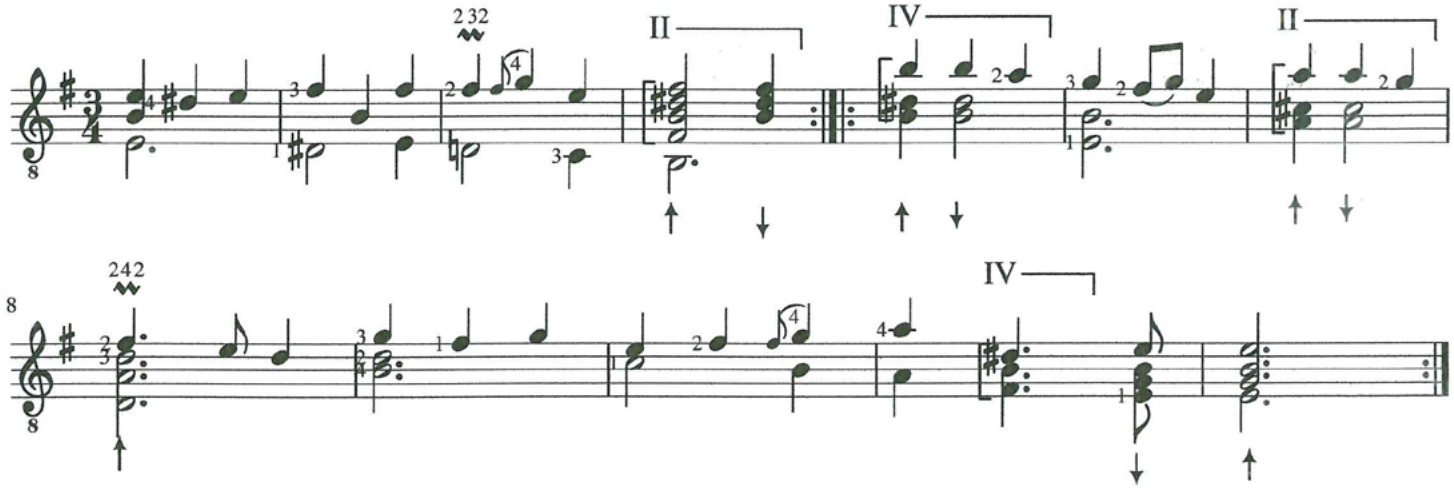
Passacaille



Sarabande



Menuet



Einige Spielzeichen in der Tabulatur wie das Separer oder Anschlagsvarianten wie das Rasguado mit dem Daumen blieben in der Transkription unberücksichtigt; wie alle Transkriptionen ist auch diese Fassung als Vorschlag des Bearbeiters anzusehen.

Notensatz: Emma Schützmann

Schubert und die Gitarre: auf der Spur einer unerwiderten Liebe

Biografie

Nicoletta Confalone ist eine italienische Gitarristin und Musikwissenschaftlerin. Nach Studienabschlüssen in Rovigo, studierte sie mit Oscar Ghiglia, Ruggero Chiesa und Stefano Grondona.

An der Universitäten von Ferrara und Venedig schloss sie ein Jurastudium und ein Musikwissenschaftsstudium jeweils mit *cum laude* ab. Sie spielte eine zentrale Rolle bei der Wiederentdeckung von Emilia Giuliani, Tochter des berühmten Mauro Giuliani, und editierte ihr Gesamtwerk. Für ihre musikalischen Forschungen wurde sie 2014 mit dem *Chitarra d'Oro prize* der Stadt Alessandria ausgezeichnet.

Sie veröffentlichte zahlreiche Artikel. Ihr neusten Buch *Un angelo senza paradiso – La chitarra alla ricerca di Schubert* wurde 2017 von *Ut Orpheus Edizioni,* Bologna, veröffentlicht.

Hommage à Fr. Schubert qui amait la guitare[1].
oder
Schubert ohne Gitarre[2].

Liebte Schubert die Gitarre oder nicht?
Das ist die Frage.

Der erste Satz ist die als Widmung platzierte Überschrift der *Sonata romántica* von Manuel María Ponce. Wir befinden uns im Jahr 1928 und die Schubert'sche Hagiographie lauert in diesem kurzen Satz, welche das Wiener Genie mit den Merkmalen des armen Schulmeisters malt, der sich kein Klavier leisten konnte und sich deshalb mit der Umarmung der Gitarre tröstete. Diese Gitarrenlegende wurde im späten 19. Jahrhundert durch eine Reihe von Kurzgeschichten und Singspielen geschaffen, welche es fertig brachten, Schuberts kurzes und anti-heroisches Leben in eine Sammlung von Anekdoten und Klischees des schüchternen und naiven Musiker zu wenden. Und dieselbe Legende wurde in den „Wilden Zwanzigern" genährt durch die Entdeckung eines Manuskriptes von Schubert im Jahre 1918, das ein *Quartett* für Flöte, Viola, Gitarre und Cello beinhaltete. Dieses Stück war der große Stolz der Gitarristen, welche immer darauf bedacht waren, die Aufmerksamkeit eines großen musikalischen Genies zu erwecken und schließlich Berlioz' Fluch[3], dass nur Gitarristen in der Lage seien, für die Gitarre zu schreiben, zu brechen. Aber dieser Enthusiasmus wurde etwas später, 1931, abrupt zum Schweigen gebracht als Thorvald Rischel, der dänische Ingenieur-Gitarrist, zeigte, dass das *Quartett* in Wirklichkeit ein Trio von Wenzelslaus Matiegka war, betitelt *Nocturno* op. 21 für Flöte, Viola und Gitarre, zu welchem Schubert lediglich den Cello-Part ergänzte.

Warum tat er das? Vielleicht, um einen Freund zu erfreuen, der Cellist war und der einen Platz in Matiegkas verlockendem Trio haben wollte? Dort finden wir den Spielraum für einen Virtuosen, da der Part, den Schubert für das Cello schrieb, nicht nur eine solide und statische harmonische Unterstützung war, sondern mit der Flöte in der Virtuosität wetteifert. Es ist kein Zufall, dass das Manuskript des *Quartetts* auf dem Dachboden des Hauses des Urenkels von Ignaz Rosner gefunden wurde, der in seiner Jugend Flötist, Cellist und ein Freund Schuberts und später Beamter der kaiserlichen Münzanstalt in Wien war.

Beim Wechsel vom *Trio* zum *Quartett* sind zwei Änderungen sinnbildlich: erstens: das *Trio II*, das gänzlich eine Schubert'sche Schöpfung und gleichzeitig weniger gitarristisch ist. Während Matiegkas *Trio II* von der Gitarre dominiert wird, vertraute Schubert der Gitarre den unbedeutendsten Part eines schlichten harmonischen Lückenfül-

1 Das ist die Widmung, die Manuel María Ponce zu Beginn seiner *Sonata romántica*, komponiert 1928, schrieb und die 1929 von *Schott Edition*, Mainz, veröffentlicht wurde.

2 Das ist der Titel eines Artikels von Otto Deutsch, einem der wichtigsten Schv ubert-Forscher, veröffentlicht in einer Spezialausgabe der *Österreichische Gitarre-Zeitschrift*, genannt „Schubert-Gabe", im Juni 1928.

3 Hector Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris Schonenberger, 1843, S. 86

Cover des neuen Buches: *Un angelo senza paradiso – La chitarra alla ricerca di Schubert*

Schubert-Silhouette von Stefano Bissoli

lers an. Augenscheinlich war sein gitarristischer Freund vom Temperament her weniger aufdringlich als der Cellist. Zweitens: das *Thema und Variation über das Ständchen „Mädchen, o schlumm're noch nicht"*. In der zweiten Variation, welche Schubert zuerst schrieb, pausiert die Gitarre sogar gänzlich. Daher müssen wir Otto Deutsch zustimmen: *Schubert ohne Gitarre*. Gleichzeitig müssen wir anerkennen, dass der österreichische Musikwissenschaftler der einzige war, der sich dem Lobgesang der Gitarristen entgegengestellt hat, die, dank des *Quartetts,* Schubert fast schon als einen der ihren betrachteten. *Schubert ohne Gitarre* ist der gebieterische Titel seines Artikels, der in der Wiener *Österreichische Zeitschrift-Guitar* im Jahre 1928 veröffentlicht wurde, demselben Jahr, in welchem die *Sonata romántica* veröffentlicht wurde. In diesem Zusammenhang schlug Deutsch vor, dass Schubert ein *Trio* verwendet habe, das bereits von einem weniger bekannten Wiener Komponisten, wie Matiegka oder Leonard de Call, in den Druck gegeben wurde und lediglich den Part des Cellos hinzugefügt habe. Für diese Aussage musste Deutsch eine strafrechtliche Verfolgung von Georg Kinsky, dem ersten Gutachter und Herausgeber des *Quartetts*, erleiden. Aber die Geschichte zeigt einmal mehr, dass, wer zuletzt lacht, am besten lacht.

Also, wann widmete sich Schubert wirklich der Gitarre?

Nur einmal: eine unreife Kantate, *Zur Namensfeier meines Vaters D 80*, für drei männliche Stimmen und Gitarre, geschrieben 1813 im Alter von 16 Jahren, zur Feier des Namentages seines Vaters. Schubert ist auch der Verfasser des Textes, in welchem er eine klassizistische Umgebung skizziert, die die Freude des Feiertags vor der Korruption der Zeit bewahren kann; die Kinder beschwören die Leier Apollos, um ihren Vater angemessen zu feiern, wobei die konkrete Präsenz der Gitarre wie eine gutmütige Ironie in der Gegenwart des Elysiums klingt, von dem Franz hoffte, dass sein Vater dafür bestimmt ist.

Aus der Not geboren war sie, die Gitarre, weil es im Schubert'schen Haus kein Klavier gab. Die drei männlichen Stimmen waren die von Schuberts Brüdern, die instrumentale Begleitung und Unterstützung musste von Franz kommen, musste von einer Gitarre kommen, da es das einzige zuhause verfügbare Instrument war. Es war eine Gitarre, die mit absoluter Kenntnis in Bezug auf die instrumentale Technik, in Bezug auf die Tonart A-Dur - eine der beliebtesten der Gitarristen -, in Bezug auf die Art der Arpeggien - ausgewählt aus den effektivsten und natürlichsten des Instrumentes - behandelt wurde, nicht zu vergessen die Vorsichtsmaßnahmen, welche getroffen wurden, um ihre schmale Stimme nicht zu überdecken. Dies wird ersichtlich von Beginn an, wenn die Gitarre mit drei Tonikaakkorden, einfach aber durchdringend, alleine beginnt, was sowohl den freudigen alltäglichen Charakter des Stückes, als auch Schuberts perfektes

Verständnis des instrumentalen Charakters ausdrückt, welcher sich als der ideale Interpret für ein eher häusliches als feierliches Ereignis offenbart.

Wenn aber die Mühelosigkeit im Gebrauch der Arpeggiofiguren aus der Kenntnis der zeitgenössischen Kompositionen von Mauro Giuliani stammen könnte, namentlich der *Metodo op. 1* mit 120 Arpeggien aus dem Jahre 1812 und den *Studi op. 48* aus dem Jahre 1813, liegt die wirkliche Originalität der Kantate im Gebrauch der Modulationen, die die Ergebnisse der Gitarren-Komponisten dieser Jahre bei weitem überstiegen.

Also schien sogar der jugendliche Schubert keine Schwierigkeiten damit zu haben, für die Gitarre zu schreiben, wie sie Berlioz befürchtete. Und als er im folgenden Jahr 1814 Matiegkas *Trio* in das *Quartett D 96* verwandelte, mühte er sich mit der Komposition eines hochausgebildeten Gitarristen ab. Diese Erfahrung wird seinem enormen Talent viele Rat- und Vorschläge gegeben haben, wie man für die Gitarre schreiben könnte.

Nichtsdestotrotz tat er es nicht, obwohl alle Bedingungen vorhanden waren, der Gitarre etwas Wichtiges zu widmen und wenn diese Bedingungen nicht realisiert wurden, dann liegt der einzige Grund in Schuberts Desinteresse am Universum der sechs Saiten, ob die Gitarristen es mögen oder nicht.

Zur selben Zeit können wir nicht vergessen, dass der junge Schubert während desselben Jahres 1814 – ein Jahr, so entscheidend sowohl für das Schicksal Europas als auch für sein persönliche Schicksal als Mensch und Musiker - nicht nur die *Kantate* schrieb und Matiegkas *Trio* arrangierte, sondern auch die absolute Beherrschung seines schlummernden Talentes zeigte, indem er die tiefere und akkuratere emotionale Essenz eines poetischen Meisterwerkes fasste: den *Gretchen am Spinnrade* Monolog, Goethes Faust entnommen. Und er erschuf es nicht, indem er Gretchens Faden um die Wirbel des Gitarrenkopfes wickelte, sondern entschied sich, dem Klavier die regelmäßige und repetitive Figuration anzuvertrauen, die sowohl die Spinnbewegung des Rades mit seiner mechanischen Bewegung als auch die Obsession der Liebe des jungen Mädchens andeutet.

Hier finden wir eine Begleitung, die ihre Funktion transzendiert und so bedeutungsvoll ist, dass sie das emotionale Klima des gesamten Liedes sogar ohne Gretchens innige Worte ausdrückt.

Und dieser Prozess der pianistischen Hypostatisierung ist keine Besonderheit von *Gretchen am Spinnrade*, weil sich Schuberts Klavier in *Der Leiermann*, im letzten Lied der *Winter*reise, in eine Drehorgel, im *Erlkönig* in ein galoppierendes Pferd und tausend andere Dinge verwandelt. Das Klavier ist, durch seine wunderbare Rationalität, ein Kind der Aufklärung und des wahren Schuberts expressives Medium, welches die verschiedensten Formen verkörpern kann.

Und die Gitarre?

Wie Thomas Heck in seinem fundamentalen Essay[4] zu diesem Thema in den 1970er Jahren zeigte, sind zwei Fakten gewiss: auf der einen Seite die Veröffentlichung der 25 Lieder in der Version mit Gitarre zu Schuberts Lebzeiten, darunter sogar eines der Manifeste der Schubert'schen Poesie, *Der Wanderer*, und auf der anderen Seite die Abwesenheit jeglicher Manuskripte, die Versionen der Lieder für Gesang und Gitarre enthielten.

Konsequenterweise berücksichtigte Deutsch die Veröffentlichungen dieser Versionen mit Gitarre, die vor 1828, Schuberts Todesjahr, erschienen, nicht, da er annahm, dass sie nicht aus seiner Feder stammten. Auf den ersten Blick ist es ausreichend zu erwähnen, dass Deutsch eine gründliche Reflektion der Funktion von Transkriptionen auf dem Musikmarkt der Zeit gab. Es ist kein Zufall, dass ich von Markt spreche, weil der Grund für diese Bearbeitungen nur dem Verkauf und nicht der Kunst diente, sind wir doch in einer Epoche, die die Freuden und Annehmlichkeiten der technischen musikalischen Reproduktion noch nicht kannte. Tatsächlich müssen wir noch bis zum Ende des Jahrhunderts auf das Grammophon warten. Daher waren Komponisten über diese Transkriptionen und die oftmals riesige Distanz zu ihrer Kunst nicht besorgt, da sie eher als Maß ihrer Berühmtheit fungierten.

Um so mehr für den armen Schubert, der charakterlich schüchtern und in keiner Weise kämpferisch war und von seinen Verlegern nichts als ein paar Gulden erwartete. Er war Transkriptionen definitiv nicht abgeneigt und betrachtete die enthaltenen Ungenauigkeiten und unkontrollierbaren Umstände als unver-

4 Thomas F. Heck, Schubert Lieder with guitar… permissible?, «Soundboard», vol. III Nr. 4, S. 72, vol. IV Nr. 1, S. 12-13, vol. IV Nr. 2, S. 39-41; italienische Version, «Il Fronimo», Nr. 24, Juli 1978, S. 16-21 und Nr. 25, Oktober 1978, S. 24-29.

meidlich, da er sie als weit entfernt von ihm selbst und in keiner Weise schädlich für seine musikalischen Gedankenprozesse betrachtete.

Des Weiteren ist die Edition der Lieder mit Gitarre von Beginn an eine geringe im Vergleich zur Publikation der Originalversionen mit Klavier. In der Tat eröffnete Diabelli 1821 die Saison der Lieder Schuberts mit der Veröffentlichung von 20 Liedern mit Klavier und nur 4 mit Gitarre, obwohl die Gitarre ein günstigeres Instrument war, allen zugänglich und daher zuhause verbreiteter als das Klavier. Aber vielleicht war das Problem das, dass die Gitarre zu zugänglich war und daher oftmals von Amateuren gespielt wurde, die noch nicht einmal einen oberflächlichen Zugang zu Schuberts Musik erfassen konnten.

Im Verlaufe der Zeit verbessert sich die Situation nicht, wenn man beachtet, dass, wie ich sagte, als Schubert 1828 starb, es 25 veröffentlichte Lieder mit Gitarre gab, wohingegen 130 Lieder mit Klavier veröffentlicht wurden. Nicht zu vergessen, dass Schubert insgesamt über 650 Lieder schreib.

Die Situation ist eine völlig andere bei den 5 Vokalquartetten oder *Männerchorliedern*, welche bei Cappi & Diabelli[5] sofort in einer Version sowohl mit Klavier- als auch mit Gitarrenbegleitung veröffentlicht wurden.

Es ist unbestreitbar, dass die erste Ausgabe der *Männerchorlieder* die Gitarren- und die Klavierbegleitung gleichberechtigt nebeneinander setze, weshalb diese 5 Stücke als eine Art trojanisches Pferd betrachtet werden könnten, durch welches die Gitarre doch noch Zutritt zur idealen Stadt der Lieder Schuberts haben könnte.

In der ersten kompletten Ausgabe der Musik Schuberts[6] stimmt Deutsch damit nicht überein, sondern versichert im Gegenteil, dass die Authentizität der Klavierbegleitung „angezweifelt" werden könne, während die für die Gitarre hoffnungslos „apokryph" sei.

Andererseits glaubt Stephen Mattingly an die Vorrangstellung dieser Gitarrenbegleitungen, da sie bspw. verschiedene Abschnitte zeigen, in denen die Akkordstruktur typisch gitarristisch ist.

Aber auch wenn es eine wirkliche Priorität der Gitarrenbegleitung verglichen mit der für Klavier gab, benötigen wir eine Reflexion der Natur dieser Instrumentalbegleitung der *Männerchorlieder*. Diese ist nicht mit der der Lieder vergleichbar, in denen der Pianist der Protagonist, gemeinsam mit dem Sänger, ist und nicht schlichte Unterstützung der Stimme, da hier die Klavierbegleitung fähig ist, den vom poetischen Text ausgedrückten Charakter und die Atmosphäre mit einem unermesslichen interpretativen Scharfsinn zu skizzieren.

Nicht so bei der Begleitung der *Männerchorlieder*, die nur harmonische Grundlage sowie Unterstützung des Gesanges ist, wobei beachtet werden muss, dass die Amateure des Biedermeier halt nur Amateure waren, oftmals ohne ausreichend geschulte Stimmen, um die richtige Intonation das gesamte Lied hindurch beizubehalten. Das bedeutet, dass diese Begleitung nicht essentiell war, wenn man bedenkt, dass Schubert diese Musik schrieb und dabei an eine *a cappella* Ausführung dachte.

Deshalb frage ich mich, ob es lohnenswert ist, die ideale Stadt Schuberts unter diesen Umständen zu betreten?

Es gibt eine andere Tatsache, die keinen Schrot in die Mühle der angeblichen Liebe Schuberts zur Gitarre bringt, so wie die schöne Müllerin im unsterblichen Liederzyklus den armen und naiven Gesellen täuscht und in Wirklichkeit den Jäger liebt.

Die schöne Müllerin D 795, nach einem Text von Wilhelm Müller (1794-1827), schrieb Schubert im Herbst 1823, was zweieinhalb Jahre nach dem ersten Erscheinen seiner Lieder auf dem Veröffentlichungsmarkt war (die erste Edition wurde von den Verlegern Sauer & Leidesdorf veröffentlicht). Genau zu dieser Zeit, präziserweise im Jahr 1823, beendete Schubert auf schmerzliche Weise seine Geschäftsbeziehungen mit Diabelli, von dem er sich betrogen fühlte.

Am Tage vor der Veröffentlichung der ersten beiden Bände des Zyklus' für Gesang und Klavier erschien eine Werbe-

5 Die ersten 3 Vokalquartette op. 11 wurden am 12. Juni 1822, die nächsten beiden, op. 16, am 10. September 1823 veröffentlicht.

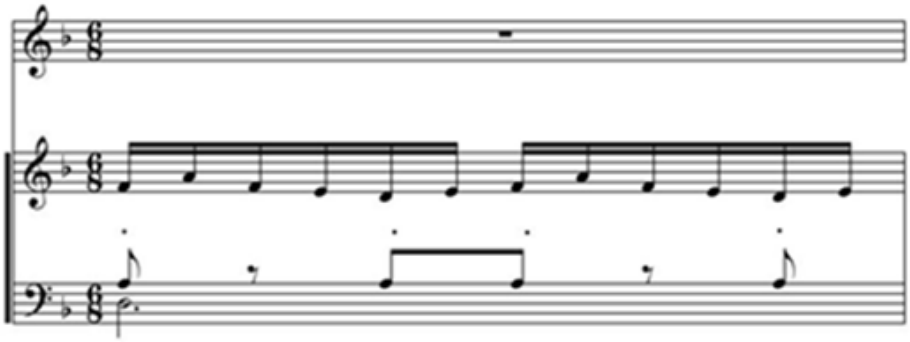
6 Die erste Schubert'sche Gesamtausgabe, auch bekannt unter seinem Akronym S.W., Schuberts Werke, wurde von Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1884-1897, unter der Leitung von E. Mandyczewski und in Zusammenarbeit mit J. Brahms und J. N. Fuchs veröffentlicht

anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 17. Februar 1824, welche den Lesern die sofortige Veröffentlichung des *Die schöne Müllerin* Zyklus' auch in der Version für Gesang und Gitarre versprach. Aber diese Behauptung blieb unerfülltes Versprechen, weil diese Gitarrentranskriptionen erst 1833 erschienen und nur individuelle Lieder umfassten. Sie wurden von Diabelli in der Musikzeitschrift *Philomene* veröffentlicht und versammelten nur folgende 5: *Das Wandern, Wohin?, Ungeduld, Morgengruss* und *Trockne Blumen*.

Meiner Meinung nach ist diese Episode symptomatisch für zwei Umstände: erstens, und absolut offensichtlich, ist Schuberts Fremdheit gegenüber diesen editorischen Operationen, so dass nur nach seinem Tode einige Lieder des Zyklus' in einer Version mit Gitarre veröffentlicht wurden. Der zweite ist die Komplexität der Transkription des gesamten Liederzyklus' verglichen mit dem sehr niedrigen durchschnittlichen Stand der damaligen Amateurgitarristen, da in der Transkription eines einzelnen Liedes das einzige Hindernis die Präsenz einer pianistischen Schreibweise ist, welche sich nicht auf die Gitarre übertragen lässt, wohingegen in einem Zyklus auch die tonale Folgerichtigkeit von einem Lied zum nächsten respektiert werden muss. Solche Transkriptionen wären für Amateurgitarristen zu schwierig gewesen, die doch der Käufertypus waren, nach denen die Verlage der damaligen Zeit Ausschau hielten. So mussten wir bis zum Jahre 1980 warten, bis wir eine komplette Transkription des Zyklus' hatten[7]. Somit sind die festlichen Blumengirlanden, die den Text der Kantate *Zur Namensfeier meines Vaters* bedecken, verwelkt und wurden nur die armen *Trocknen Blumen*. Und auch nach Schuberts Tod verändert sich die Situation der Schubert'schen Lieder in vielen Transkriptionen des 19. Jahrhunderts nicht und ihre Annährung ist oftmals nicht durch wirkliche Unmöglichkeiten der Gitarrentechnik zu erklären, sondern durch deren Bestimmung für Amateure.

Man sollte nicht vergessen, dass nach dem goldenen Zeitalter der Gitarrenkunst Giulianis die Popularität der Gitarre in Wien zu sinken begann, so dass Gitarrenausgaben konsequenterweise einen drastischen Niedergang zu bezeichnen hatten. In Paris war es nicht anders während der 1830er Jahre, trotz der *Guitaromanie*. Der Herausgeber Simon Richault gab um 1838 *40 Mélodies de Schubert* für Stimme und Klavier mir großem Erfolg heraus und entschied sich zur selben Zeit, auch eine Version mit Gitarre zu veröffentlichen (arrangiert von Napoléon Coste), aber begrenzt auf nur 22 von diesen[8].

Und in dieser Rolle als Bearbeiter verfiel auch ein großer Musiker wie Napoléon Coste in Oberflächlichkeiten, so wie auch Franz Pfeifer und Josef Wanczura, einige wenig bekannte Wiener Gitarristen, die eine Menge der Transkriptionen der 1830er und 1840er Jahre realisierten. Als Coste beispielsweise die mechanische Bewegung von Gretchens Spinn-



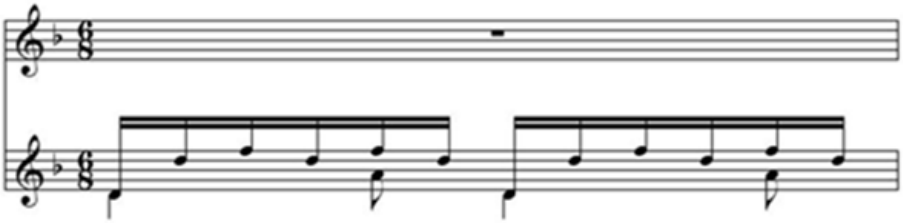
F. Schubert: *Gretchen am Spinnrade* D 118, T. 1, Originalversion für Gesang und Klavier

7 Sie wurde von Konrad Ragossnig und John W. Duarte angefertigt und bei Schott, Mainz, 1980, herausgegeben.

8 Kürzlich fand und publizierte Brian Jeffrey nur 13 bzw. 14 von ihnen, beachtet man die doppelte Version des Wiegenlied op. 98, Nr. 2 D 498 in A- und G-Dur. *Schubert Lieder with their accompaniments arranged for guitar by Napoléon Coste* edited by Brian Jeffery, 2011, Tecla 391.

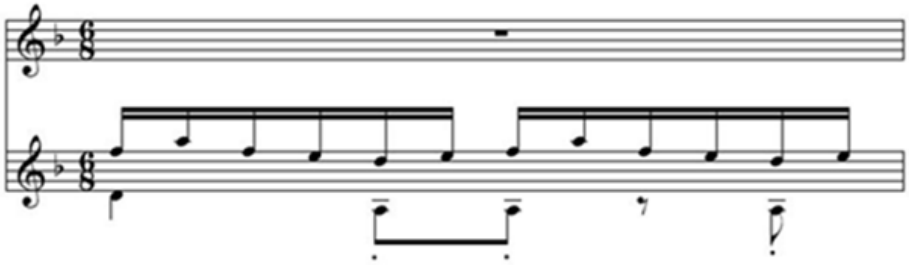
rad auf seine Gitarre setzte, verstümmelt er die von Schubert erschaffene charakteristische Figuration - den internen Vorhalt auslassend -, die viel mehr als ein Arpeggio ist, und die fähig ist, das Ganze in einem intellektuellen Sinne zu wenden: Schuberts Sequenz ist keine schlichte Formel, die sich endlos wiederholt, sondern wurde einerseits zum Symbol des Spinnrads, das eine Maschine und kein Naturereignis ist, und andererseits zum Symbol für Gretchens innere Qual, die eine Reflexion über die Liebe und nicht über die konkrete Unmittelbarkeit des Liebesaktes ist.

In Costes Arpeggio bleibt leider keine Spur dieser essentiell intellektuellen Ausarbeitung übrig, die das originale Lied Schuberts charakterisiert, sondern ist nur ein sehr effektives Arpeggio auf der Gitarre.



F. Schubert, *Gretchen am Spinnrade* D 118, T. 1, Transkription von N. Coste

Es gibt keinen internen Vorhalt und auch nicht die charakteristische Interpunktion der Viertel im *staccato*, welche der linken Hand des Pianisten anvertraut ist, trotz dessen auf der Gitarre beides möglich ist, jedoch nur durch eine Anstrengung, die normalerweise nicht zu einem Amateur passt.



F. Schubert: *Gretchen am Spinnrade* D 118, T. 1, hypothetische Transkription für Gesang und Gitarre

Richault musste verkaufen und Coste seinen Lebensunterhalt in Paris bestreiten.

Schließlich müssen wir uns jetzt, fast zwei Jahrhunderte später, fragen, ob es sich lohnt, die Lieder Schuberts mit der Gitarre zu spielen. Wir können uns nicht an ein Interesse klammern, dass Schubert niemals für die Gitarre gezeigt hat, sondern müssen eher in der Musik des großen Wiener Genies nach dieser Süße, gepaart mit Traurigkeit und Fragilität, nach diesem intimen Charakter ohne Pomp und Prahlerei suchen, die zwar vom Klavier in mehreren Liedern gespielt werden, jedoch aufs Engste gitarristisch sind. Ein Vorgang, der zweifelsohne philologische Grundlagen haben muss, weil die Gitarre Lieder wie den *Erlkönig* nur mit Schwierigkeiten realisieren kann. Meines Erachtens benötigt es jedoch auch ein emotionales Moment, das jenseits der Philologie liegt und welches dieselbe Geisteshaltung hat, die den Gitarristen den Zugang zur Musik von Albéniz und Granados brachte.

Dieselbe Eistellung, die Johann Kaspar Mertz 1845 demonstrierte, als er 6 Lieder Schuberts auf der Gitarre nachbildete, wie es Liszt in denselben Jahren mit seinen Klavierparaphrasen machte.

Mertz und Liszt hatten ihre ungarischen Ursprünge gemeinsam und ebenfalls den Wiener Verleger Carl Haslinger, der 1845 die 6 *Schubert'schen Lieder für Guitarre*[9] solo veröffentlichte und ein paar Jahre später eine neue Sammlung in einer Version für Gesang und Gitarre.

Mertz war sehr geschickt darin, das Liszt'sche Modell auf die

9 *6 Schubert'sche Lieder für die Guitare übertragen von J. K. Mertz*, N°. 9714 Wien, bei Tobias Haslinger's Witwe und Sohn, 1845.

reduzierten Möglichkeiten der Gitarre anzuwenden und er machte dies, indem er Themen als eine Art Echo wiederholte, die Arpeggiotypen modfizierte und auszierte oder eine arpeggierte Coda hinzufügte. Ein anderes Element Liszt'schen Ursprungs ist das Hinzufügen von zahlreichen expressiven Bezeichnungen, die im Schubert'schen Original komplett fehlen und mit denen in den Klavierversionen Liszts identisch sind[10].

Mertz' Einstellung ist eine andere in der nächsten Version für Gesang und Gitarre: hier respektiert er die dynamischen und expressiven Bezeichnungen der Originalpartitur sehr akkurat. Generell ist Mertz sehr darum bemüht, eine originalgetreue Reproduktion der Klavierbegleitung zu erreichen, ohne das spezielle Timbre der Gitarre zu betonen, wie er es in der Version von 1845 tat und löschte offensichtlich die Koda und die Echoeffekte, die inkompatibel in Beachtung der Vokalstimme sind.

Das Treffen auf Schubert produzierte einige interessante Entwicklungen in Mertz als Komponist, da er seine narrative Neigung nur so authentisch auszudrücken vermochte, nachdem er diese Lieder studiert hatte und anschließend begann, die Sammlung der *Bardenklänge op.13* (1847-1855), ein Manifest der romantischen Gitarre, zu schreiben.

Bevor ich schließe, gibt es einen anderen Moment, in dem die Idee der Gitarre in Schuberts Musik auftaucht. Es ist die *Arpeggione Sonata D 821*, geschrieben als Auftragswerk von Vincenz Schuster, einem Cellisten und Gitarristen. Er wurde vielleicht angetrieben von dem Verlangen, seine beiden musikalischen Weggefährten, Cello und Gitarre, zu vereinen, so dass er 1823 die Idee hatte, das Arpeggione zu erschaffen, welches eine Art Derivat der Viola da Gamba mit sechs Saiten und einem bebundeten Hals wie bei der Gitarre war, jedoch gespielt wurde mit einem Bogen in derselben Position wie ein Cello.

Schuster hoffte augenscheinlich, dass diese *Sonate* eine werbende und versöhnliche Funktion auf das Schicksal seines Instrumentes ausüben würde. Jedenfalls bewarb die *Sonate* sich selbst und nicht das neugeborene Arpeggione.

Ist darin eine Idee der Gitarre zu finden? Ja, aber paradoxerweise ist womöglich mehr Gitarre im Klavierpart als in der Stimme des Arpeggione, die besonders im zweiten Satz diese langen und gesponnenen Noten hat, die nur Streichinstrumente erzeugen können. Es ist daher kein Wunder, dass, will man die *Sonate* mit der Gitarre aufführen, die Transkriptionen für Cello und Gitarre zahlreicher sind als für Gitarre und Klavier.

Nach dieser Untersuchung der gitarristischen Aspekte in Schuberts Repertoire ist es meines Erachtens klar, dass Schubert die Gitarre nicht liebte.

Warum sollte man daher fortfahren, Schubert für die Gitarre zu bearbeiten? Meiner Meinung nach muss die Funktion einer Transkription nicht in wetteifernden Zielen liegen, durch welche man eine Fähigkeit gleich der des Klaviers oder der Violine demonstriert, sondern eher in der intimen Neigung, Musik aus einem verschiedenartigen Blickwinkel zu interpretieren, zerbrechlicher, menschlicher, berührender.

Ein historisch-philologisches Denken ist wichtig, um diese Fakten zu verstehen, darf aber nicht benutzt werden, um der eigenen Aktivität als Bearbeiter rühmliche Autorität zu verleihen, da die Reaktion anderenfalls dieselbe sein wird, die Otto Deutsch gegenüber den zeitgenössischen deutschen Gitarristen hatte: *Schubert ohne Gitarre*. Ohne Wirkung.

Übersetzung: Fabian Hinsche

10 *Con molto sentimento, dolce amorosamente, canto espressivo, sempre più con affetto, sotto voce, sempre agitato, con strepito, tristemente, delicatamente, poeticamente* und sogar *parlante*, eine Warnung an den Spieler niemals zu vergessen, dass diese Musik, sogar mehr als alles andere, Gesang ist.

Schmerz, lass nach! – Zur Ergonomie des Gitarrenspiels

Hört und schaut man sich auf Gitarrenfestivals um, könnte man den Eindruck gewinnen, „alles ist gut", es gibt keine Probleme, weder mit der Spielhaltung noch mit der Gitarre an sich. Wer will, darf mit Stütze spielen, die „Meister" bleiben jedoch mehrheitlich bei der Fußbank. Und selbstverständlich spielen auch kleine Spielerinnen und Spieler auf großen Gitarren.

Die Situation stellt sich anders dar, wenn man miteinander ins Gespräch kommt: Da ist dann von Hochschullehrerinnen zu hören, die nach Beendigung ihrer Lehrtätigkeit die Gitarre an den viel zitierten Nagel gehängt haben, einfach deswegen, weil ihnen das Spielen zu viel Schmerzen verursacht hat. Ein Hochschullehrer erzählt, dass er seine Ischiasbeschwerden nun endgültig besiegt habe. Therapie: Nicht mehr üben. Studierende, die in herkömmlicher Haltung spielen, klagen über Schmerzen im linken Handgelenk, der rechten oder auch linken Schulter, links oder rechts im Nacken, im Rücken unterhalb des rechten Schulterblatts, über „Einschlafen" des linken Beins usw. Und auf Symposien der Musikermediziner verstärkt sich dann der Eindruck, der Umgang mit der Gitarre könne leicht in Körperverletzung ausarten.

Also doch nicht so „golden", die Situation! Trotzdem werden etliche Spielerinnen, vor allem aber Spieler, mit traditioneller Haltung und großer Gitarre auf Dauer glücklich. Aber da verhält es sich wohl wie mit Helmut Schmidt und den Zigaretten: Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er ja nicht deswegen so alt geworden und dabei geistig so fit geblieben, *weil* er Kette geraucht hat, sondern *obwohl*!

Das Angebot an Gitarrenstützen und damit möglichen Varianten der Spielhaltung wächst beständig, ebenso dasjenige an „kleinen Gitarren für kleine Menschen". Es bieten sich also mittlerweile mannigfache Möglichkeiten, die Ergonomie des Spiels zu beeinflussen. Im Folgenden soll ein ordnender Überblick gegeben werden.

Wege

Beim Gitarrenspiel bieten sich drei Wege, die Ergonomie zu beeinflussen: Sitz verändern, Haltung verändern, Gitarre verändern. Meist ist es angebracht, alle drei Elemente aufeinander abgestimmt einzustellen.

1. Sitz verändern

Kleine Spielerinnen und Spieler sitzen oft auf zu hohen Stühlen. Wegrutschen des Instruments in Richtung Knie führt dann zu Festhalten, linke Hand und rechter Unterarm werden (bei rechtshändig Spielenden) zu Haltewerkzeugen. Abhilfe schaffen Stühle in geeigneter Höhe, grob gesagt, solche, bei denen die Oberschenkel mehr oder weniger waagrecht bleiben. So banal diese Intervention ist und so einfach sie im Unterricht meist geleistet werden kann: Sorgt man nicht dafür, dass zu Hause tatsächlich eine entsprechende Sitzgelegenheit zuverlässig genutzt wird, ist die Mühe im Unterricht umsonst.

Das Bestreben, die Gitarre festzuhalten, tritt – auch bei korrekter Sitzhöhe – besonders häufig bei korpulenten Spielerinnen und Spielern auf. Bei ihnen ist die Gitarre einfach aufgrund des Körperumfangs so nah zum Knie hin positioniert, dass sie sich veranlasst fühlen, sie festzuhalten.

Hier kann es eine große Hilfe sein, die Gi-

Biografie

Studium Schulmusik und Musikwissenschaft an Musikhochschule und Universität des Saarlandes, zeitgleich Lehrbeauftragter für Gitarre an der Musikhochschule des Saarlandes. Studium Künstlerische Ausbildung Gitarre bei Prof. Heinz Teuchert. Finalist beim „Concours International de la Guitare" in Paris und Preisträger der„Bundesauswahl Konzerte junger Künstler" des Deutschen Musikrats.

Dozent für Gitarre, Fachdidaktik, Unterrichtspraxis und Kammermusik an Peter-Cornelius-Konservatorium und Joh.-Gutenberg-Universität Mainz. Orchestergitarrist unter Bruno Maderna, Hans Zender u.a. Mitwirkung bei „Wittener Tage für Neue Kammermusik" u.a. Mitglied im „Neues Münchner Gitarrenensemble". Referent/Dozent im In- und Ausland und Autor von Fachbeiträgen mit Themenschwerpunkten Didaktik des Gitarrenunterrichts und Ergonomie des Gitarrenspiels. Lektor und Herausgeber der Gitarrenmusikausgaben der Verlage Ricordi (Nachfolge Heinz Teuchert) und HUG/ ConBrio.

Seit Gründung der EGTA-D deren stellvertretender Bundesvorsitzender sowie Initiator und Juryvorsitzender der Gitarrenbauwettbewerbe der EGTA-D.

tarre durch eine Kordel zu sichern. Diese wird vom Endknopf der Gitarre (oder ersatzweise einem Saugnapf, den man am oberen rechten Rand des Gitarrenbodens anbringt) hinter dem Rücken wieder nach vorn zur Gitarrenstütze geführt und dort befestigt. Bei Fußbankhaltung kann ein weiterer Saugnapf – auf dem Gitarrenboden in Höhe des Halsfußes angebracht – als zweiter Befestigungspunkt dienen.

Die Gitarre wird auf diese Weise am Spielenden fixiert und dieser selbst von jeglicher Haltearbeit befreit. Der Auflagedruck des rechten Unterarms wird verringert und auch die linke Hand buchstäblich freigestellt. Die entlastende Wirkung der Fixierkordel tritt unmittelbar ein und wird vom Spielenden sofort als Verbesserung wahrgenommen und wertgeschätzt. – Im Prinzip kann jeglichem Festhalten der Gitarre durch Verwenden einer Fixierkordel gegengesteuert werden.

2. Haltung verändern

Das Problem

Im Jahr 1826 hat Fernando Sor in seiner Gitarrenschule das kardinale Problem der Gitarrenhaltung als einen Mangel der Mittenanpassung beschrieben: Die „Mitte der Gitarre" – der 12. Bund, der Übergang vom Gitarrenhals in den -korpus – befindet sich links der Körpermitte. Dies zwingt Gitarristinnen und Gitarristen in eine Asymmetrie: Rechte Hand vor die Körpermitte, linke Hand links neben den Körper. In der Folge nähert sich der Rumpf – im Sinn einer Gleichgewichtsreaktion – einer Mittenposition zwischen den oberen Extremitäten an, dazu neigt und/oder dreht er sich nach links.

Ursache für das Nach–Links–Verschoben–Sein der Gitarre ist die Begrenzung durch das rechte Bein. Wäre das Bein nicht im Weg, könnte man die Gitarre hinreichend weit nach rechts setzen, die Mitten wären angepasst, das Problem gelöst. Sors Problemlösung bestand darin, die Gitarre mit der unteren Zargenausbuchtung auf den rechten Oberschenkel, mit der oberen auf einen Tisch zu positionieren. Mal abgesehen von der Verwendung eines Tischs:

Eine solche Haltung ist heutzutage schon deswegen nicht mehr möglich, weil die Gitarrenkorpusse mittlerweile so groß geworden sind, dass ein Aufstützen auf dem rechten Oberschenkel den rechten Arm in erheblich größere Höhe bringen würde als den linken. Dies würde wiederum eine Asymmetrie der Körperhaltung bedeuten, die unweigerlich eine Neigung des Oberkörpers nach links provozierte. Eine Haltungsform mit der unteren Zargenausbuchtung auf dem rechten Oberschenkel ist mit einer modernen Gitarre allerhöchstens machbar bei der Kombination aus großem, sehr aufgerichtet sitzendem Menschen, verhältnismäßig kleiner Gitarre und sehr hoher Sitzgelegenheit, eventuell plus niedrig eingestellter Gitarrenstütze oder Fußbank.

Die Lösung

Die Problemlösung kann graduell gestuft werden.

1. Verbesserung der klassischen Fußbankhaltung

Das rechte Bein wird möglichst weit nach außen und eventuell zusätzlich der Gitarrenhals steiler gestellt. Das weiter ausgestellte rechte Bein bringt die Gitarre ein wenig mehr zur Mitte, das Steilerstellen des Halses zusätzlich die Hände. Beim Steilerstellen des Halses muss vermieden werden, den linken Ellenbogen über das Niveau des rechten zu bringen; denn das würde – wieder im Sinn einer Gleichgewichtsreaktion – zu einer Rechtsneigung des Rumpfs führen.

Um eine Verdrehung des Oberkörpers nach links zu reduzieren, kann nun die Gitarre auf dem Oberschenkel gedreht werden: rechts nach hinten, links nach vorn.

Die Akzeptanz für solche Haltungsverbesserungen ist gut. Der Effekt der Maßnahmen ist aber meist nicht groß und von eher kurzer Dauer: Der Unterschied zwischen gewohnter und neuer Haltungsform ist so gering, dass der Rückfall in alte Gewohnheiten fast vorprogrammiert ist. Das Gleiche gilt für die Befindlichkeit: Der Vorher-Nachher-Vergleich ergibt subjektiv keinen so großen Gewinn, als dass daraus eine besondere Motivation für eine dauerhafte Veränderung erwachsen würde.

2. Haltung mit Stütze

Die Verwendung einer Gitarrenstütze anstelle der Fußbank ermöglicht prinzipiell eine verbesserte Aufrichtung des Oberkörpers. Das rührt daher, dass bei Verwendung einer Stütze beide Füße auf den Boden zu stehen kommen und dadurch die Lendenwirbelsäule aufgerichtet und die Belastung der Sitzbeinhöcker eine gleichmäßige wird. Allein das ist schon Grund genug, die Stütze der Fußbank vorzuziehen.

Allerdings muss eine Stütze bestimmten Anforderungen genügen: Sie muss genügend höhenverstellbar sein und der Halswinkel der Gitarre soll möglichst unabhängig von der Höhenverstellung der Stütze verändert werden können. Die Stütze muss eine Positionierung der Gitarre möglichst mittig zum Körper zulassen und zugleich erlauben, den Oberkörper hinreichend „unverdreht" zu lassen. Und selbstverständlich soll die Gitarrenstütze auch stabil und zuverlässig am Gitarrenkorpus befestigt werden können.

Noch am ehesten genügen diesen Anforderungen von den z.Zt. im Handel erhältlichen Stützen die Modelle der japanischen Firma Murata und die Ergo-Classic-Stützen aus deutscher Produktion. Sie erlauben auch eine relativ unproblematische Mittenanpassung der Gitarrenposition am Körper – in dem Maß, wie es das ausgestellte rechte Bein vorgibt. Weniger geeignet erscheinen Gitano- und Efel-Stützen: Will man mit ihnen die Gitarre weiter nach rechts versetzen, wird zugleich der Halswinkel flacher. Auch Guitar Lift erscheint problematisch: Diese Stütze bringt die Gitarre in einen rechten Winkel zum ausgestellten linken Bein und veranlasst auf diese Weise eine Drehung des Oberkörper nach links. – Mehr Infos zu dem Thema auf http://egta-d.de/page/hilfen.html.

Die Gitarrenhaltung mit Stütze ist inzwischen weit verbreitet und allgemein akzeptiert. Vernünftig eingesetzt führt sie auch zu einer deutlichen Verbesserung von Befindlichkeit und Bewegungsabläufen. Allerdings ist es auch keine Schwierigkeit, trotz Einsatzes einer Stütze alte, schädigende Gewohnheiten aufrechtzuerhalten.

3. Stehhaltung

Wenn die mangelnde Mittenanpassung durch das rechte Bein verursacht ist, dann liegt die Lösung des Haltungsproblems der klassischen Gitarre womöglich im Stehen. Denn im Stehen ist kein Bein im Weg, die Gitarre kann am Körper in jede beliebige Position gebracht werden, also auch in die Mitte. Man kann im Stehen eine Instrumentenposition finden, die den Körper aufgerichtet in Symmetrie sowie die Gelenke in Mittelstellung belässt – es also auch ermöglicht, den Schultergürtel nicht mehr gegen den Beckengürtel zu verdrehen.

Die große Schwierigkeit der Stehhaltung bestand schon immer darin, die Gitarre hinreichend zu fixieren. Sors Zeitgenosse Dionisio Aguado hat für sein Spiel – man könnte sagen: im Stehsitz – ein Gitarrenstativ entwickelt, das „Tripodion". Der österreichische Gitarrist Ekard Lind hat es ihm in den 70er Jahren mit dem „Lind-Stativ" nachgetan, diesmal explizit für die reine Stehhaltung. Der deutsche Gitarrist Jens Wagner hat dann in den 80ern eine Stehhaltung mit Schulterband wiederbelebt. Und auf seiner Grundlage und seit jener Zeit wurde am Mainzer Konservatorium diese Stehhaltung zu einer Form weiterentwickelt, die sowohl für Gitarrenanfänger leicht anzuwenden ist als auch Gitarrenspiel auf höchst professionellem Niveau ermöglicht.

Nötig für eine optimale Stehhaltung sind zwei Gitarrenbänder und ein Endknopf an der Gitarre. (Ein solcher Knopf kann von Gitarrenbauern, Geigenbauern, und in der Form eines Schraubknopfs auch selbst leicht eingesetzt werden. Er verändert weder Stabilität noch Klangverhalten der Gitarre.) Ein Band – das Schulterband – wird am Gitarrenkopf sowie am Endknopf befestigt. Die Länge dieses Bandes entscheidet über die Höhenposition der Gitarre am Körper. Hat man Halswinkel und optimale Position der Gitarre am Körper bestimmt, wird die Gitarre durch ein zweites Band fixiert:

Dazu wird die das zweite Band – das Fixierband – vom Endknopf aus auf dessen Höhe um die Hüften gezogen und mit dem anderen Ende am Knopf wieder befestigt. Das Fixierband soll so straff anliegen, dass das Schulterband ein wenig gelockert werden kann. Das Gewicht der Gitarre wird somit auf die Hüfte übertragen – ein Prinzip, das man von Rucksäcken mit Hüftgurt kennt.

Auf solche Weise kann die Gitarre in einer optimalen Position am Körper fixiert werden.

Mal abgesehen von ihren Vorteilen bezüglich Spielgeometrie: Die Stehhaltung ermöglicht größeres Atemvolumen und höhere Beweglichkeit als jede Sitzhaltung. Damit verschafft sie dem Spieler/der Spielerin ein größeres Aktionspotenzial und ein Mehr an körperlichem Wohlbefinden. In der Konzertsituation sorgt sie so für verbesserte Präsenz und Bühnenwirkung – Helden sitzen nicht! Die Stehhaltung ist außerdem akustisch von Vorteil, da die Schallabstrahlung der Gitarrendecke auf ein räumlich höheres Ni-

veau gelangt als bei der Sitzhaltung.
Die Akzeptanz der Stehhaltung ist bei Anfängern sehr hoch und zugleich sehr gering bei fortgeschrittenen oder gar professionellen Spielerinnen und Spielern – sie ist halt fernab von allem, woran sie gewöhnt sind.
Und eben das macht sie so tauglich für das nachhaltige Verändern von Gewohnheiten: Man erfährt durch die Stehhaltung keine graduelle Verbesserung, sondern eine grundlegende Veränderung der Spielgeometrie. Die Chance, sich in neue Haltungs- und Bewegungsmuster einzufinden, ist auf Grund der Andersartigkeit der Stehhaltung besonders gut. Die Gefahr des Transfers ungeeigneter Gewohnheiten oder von Rückfällen in alte Muster ist zwar weiterhin gegeben, aber vergleichsweise gering.
Wer nach einem halben bis einem Jahr genügend Erfahrung mit der Stehhaltung gesammelt hat, kann, nach ein wenig Eingewöhnung, problemlos zwischen Steh- und Sitzhaltung wechseln – nicht anders, als dies Geiger oder Flötisten schon immer tun – oder sogar dauerhaft wieder zur Sitzhaltung wechseln. Er bzw. sie wird dann in der Sitzhaltung bestrebt sein, die Spielgeometrie der Stehhaltung so weit wie möglich aufrechtzuerhalten. Stellen sich erneut Schwierigkeiten ein – Rückfall in alte Gewohnheiten – kann problemlos zurück zur Stehhaltung gewechselt und „alles wieder in Ordnung" gebracht werden. Für Manche ist dauerhaft der Stehsitz die Lösung – Stehen also mit Unterstützung durch eine Stehhilfe.
Die Stehhaltung ist demnach nicht nur geeignet, Haltungsgewohnheiten und Bewegungsabläufe von Anfang an in „gute Bahnen" zu lenken, sondern auch, um alte, belastende Gewohnheiten durch neue, weniger belastende zu ersetzen.
Die Stehhaltung vermitteln und den anfänglichen Umgang mit ihr begleiten sollte allerdings nur, wer selbst damit über längere Zeit (mindestens sechs Monate) Erfahrung gesammelt hat.

3. Gitarre verändern

Die Abmessungen der Gitarre und ihre Bedeutung für das Spielen

Wenn jemand beim Üben mit einer falsch proportionierten oder insgesamt zu großen Gitarre zurechtkommen muss, gewöhnt er/sie sich an potenziell schädigende Haltungs– und Bewegungsmuster. Ein paar Beispiele:
Ein im Verhältnis zum Körper zu langer Korpus kann nur schwer zwischen den Beinen untergebracht werden. Die übliche Kompensation besteht darin, die Gitarre besonders schräg zu stellen, aus Sicht eines rechtshändig Spielenden: Gitarre rechts nach vorn, links nach hinten. Aufgrund dieser Schrägstellung zieht dann die Gitarre die rechte Hand und damit Arm und Schulter nach vorn, der Rumpf dreht sich entsprechend mit – die berüchtigte Drehung des Oberkörpers des Gitarristen ist erreicht!
Etwa die gleiche Wirkung wie ein zu langer Korpus hat eine zu breite Zarge: Je breiter sie ist, desto weiter nach vorn muss der Spieler/ die Spielerin die rechte Hand bringen, Arm und Schulter folgen, der Oberkörper reagiert wieder mit der schon beschriebenen Drehung nach links.
Ein zu dicker Gitarrenhals suggeriert, beim Spiel Schweres bewältigen zu müssen; entsprechend wird in der linken Hand zu viel Kraft eingesetzt. Und eine zu hohe Saitenlage vergrößert dann tatsächlich den Kraftaufwand der linken Hand leicht auf das Doppelte dessen, was bei optimalen Verhältnissen nötig wäre. Man gewöhnt sich dann daran, auf der Gitarre zu „arbeiten", statt auf ihr zu spielen.
Jede Gitarre – egal, wie groß oder klein sie ist – „wächst" in jeder Sitzhaltung vom rechten Oberschenkel aus nach links. (Übrigens kann auch in der Stehhaltung – trotz „Wegfalls" des rechten Beins – eine zu große Gitarre nicht kompensiert werden!) Entsprechend sind bei einer zu großen Gitarre die Positionen beider Hände übermäßig nach links verlagert: Die rechte Hand erreicht auf einer zu großen Gitarre ihre normale Spielposition am oder über dem Schallloch nur mit Mühe, gewöhnt sich daher binnen kurzem an eine Spielposition „am Steg" – die Vorstellung vom Gitarrenklang wird dadurch entsprechend geprägt. Die linke Hand gerät so weit nach links außen, dass eine ungeeignete Handhaltung mit negativen Folgen geradezu vorprogrammiert ist:

Es prägen sich die falschen Kontaktpunkte der Fingerspitzen ein. Und das hat zahlreiche negative Auswirkungen: instabile Finger, schlechte Kraftübertragung, Berühren der höheren Nachbarsaite, unruhige Hand bei größeren Griffwechseln, behinderte Bindungen usw.

Ein wirklich passendes Instrument ist demnach Voraussetzung für ein gedeihliches Miteinander von Spieler/Spielerin und Gitarre. Und geht es darum, bereits existente Spielprobleme zu beseitigen, ist es sehr oft sinnvoll, zumindest vorübergehend – um überhaupt neue, anstrengungsärmere Haltungs- und Bewegungsmuster herausbilden zu können – eine „kleine" Gitarre zu verwenden.

Wem passt welche Gitarre?

Viele Gitarrenlehrkräfte haben schon die Erfahrung gemacht, dass Anfänger von etwa 180 cm Körpergröße in aller Regel problemlos auf normal großen Gitarren 65er Mensur zurechtkommen, solche Gitarren sind ihnen weder zu groß noch zu klein.

65 zu 180 scheint tatsächlich das ideale Verhältnis von Mensurlänge zu Körpergrößezu sein. 65 dividiert durch 180 ergibt 0,36. Man könnte auch sagen, die passende Mensurlänge beträgt das 0,36fache der Körperhöhe – abgesehen von sehr seltenen Ausnahmen hat sich eine solche, auf den ersten Blick verdächtig simpel erscheinende Zuordnung von Mensurlänge zu Körpergröße in der Praxis sehr bewährt.

Die richtige Mensurlänge kann also einfach errechnet werden: Körpergröße (cm) multipliziert mit 0,36. Als alternative Methode, aber mit identischen Ergebnissen, dient der „Ellbogentest": Bei aufrecht hingestellter Gitarre wird der Unterarm mit seiner Außenseite an den Gitarrenhals gelegt und dabei mit dem Ellenbogen am Übergang vom Gitarrenhals in den -korpus auf die Zarge gestützt. Die Gitarre passt, wenn der Knöchel des Handgelenks zwischen ersten und zweiten Bund zu liegen kommt.

Proportionale Verkleinerung bei Schülergitarren

Explizite Kindergitarren gibt es erst seit den 90er Jahren. Bei vielen muss man aber auch heute noch feststellen, dass – bezogen auf ihre Mensurlänge – der Korpus zu groß, die Zarge zu breit, der Hals zu dick ist. Die Saitenlage ist zu hoch und damit der benötigte Kraftaufwand der linken Hand zum Niederdrücken der Saiten zu groß.

Diese Situation hat sich in den zurückliegenden 25 Jahren zunehmend verbessert, vor allem dank der Gitarrenbauwettbewerbe für Schülergitarren, die seit 1992 alle zwei Jahre von der EGTA-D durchgeführt werden. Bei Schülergitarren – Instrumenten also für Gitarre Lernende, gleichgültig, welchen Alters –, die bei einem EGTA–Wettbewerb eine Empfehlung erhalten haben, sind alle für Haltung und Spiel relevanten Maße mit einer Toleranz von maximal 10 Prozent proportional zur „normal" großen Gitarre verkleinert, mit einer Ausnahme: dem Abstand von erster zu sechster Saite. Hier ist die Erfahrung vieler Gitarrenlehrkräfte eingeflossen, dass Anfänger – je jünger, desto mehr – vergleichsweise viel „Spielraum" auf dem Instrument benötigen. – Die Liste der seit 1992 prämierten Gitarren: http://egta-d.de/page/media/pdf/Masstabelle_der_EGTA-D_fuer_Gitarren.pdf.

Wer aus „Therapiegründen" von einer großen auf eine kleine Gitarre umsteigt, wird in aller Regel von deren Klangqualität enttäuscht sein – er wird das Instrument aber auch nur über eine gewisse Zeitspanne nutzen müssen! Tatsächlich sind im Bereich hochwertiger Gitarren nur solche mit 63er Mensur hörbar gleichwertig zu normal großen Meistergitarren – und das auch nur, wenn sie von einem Gitarrenbauer gefertigt wurden, der sich mit der Konstruktion kleinerer Instrumente wirklich auskennt. – Das ist wichtig für alle, die ihr Spiel dauerhaft ein wenig entspannter machen möchten: Der Umstieg von der 65er zur 63er Mensur führt immer zu einer spürbaren Entlastung.

Um jedoch einen nachhaltigen Effekt im Sinn der Neuorganisation von Haltungs- und Bewegungsgewohnheiten

zu erzielen, ist es häufig nötig, über die Zeitspanne von einem halben bis zu einem Jahr auf eine wirklich passende Mensurlänge umzusteigen. Das bedeutet für Erwachsene von 160 bis 165 cm Körpergröße die Verwendung einer 58er Gitarre. Solche Gitarren sind dann wegen ihres geringen Volumens zwar nicht für das Konzertieren geeignet, erlauben aber – wenn es denn ein im Rahmen seiner Größe wirklich gutes Instrument ist – durchaus noch ein künstlerisches Spiel. Und mit 61er oder 62er Mensur nähert sich die Gitarre dann schon wieder hörbar den Qualitäten des „ganzen" Instruments.

Kleine Gitarren sind ab einer Mensurlänge von 41 cm auf dem Markt. Das heißt, für Menschen ab 114 cm Körpergrößestehen passende Instrumente zur Verfügung. Die Bezeichnungen „Achtel-" bis „Ganze Gitarre" sind dabei wenig hilfreich, da mittlerweile jede dieser Größenbezeichnungen einen viel zu weit ausgedehnten Mensurlängenbereich umschreibt. Am vernünftigsten ist es also, sich bei Gitarren immer direkt an der konkreten Mensurlänge zu orientieren. Zusätzlich sollte man darauf achten, dass die übrigen Abmessungen der in Frage kommenden Gitarre – bezogen auf die jeweilige Mensurlänge – korrekt sind. Nochmals die Maßtabelle der EGTA-D: http://egta-d.de/page/media/pdf/Masstabelle_der_EGTA-D_fuer_Gitarren.pdf

Zusammenfassung

1. Keine Haltungsform kann die Nachteile einer zu großen Gitarre kompensieren.
2. In Sitzhaltung kann eine Fixierkordel den Spieler/ die Spielerin von Haltearbeit und ihren Folgen frei stellen.
3. Optimierte Sitzhaltung mit Gitarrenstütze plus Verwendung einer größenangepassten Gitarre mildern die negative Wirkung problematischer Haltungs- und Bewegungsmuster bzw. lassen diese beim Anfänger erst gar nicht entstehen.
4. Der positive Effekt einer größenangepassten Gitarre verstärkt sich bei Verwendung der Stehhaltung.
5. Für die Vermittlung der Stehhaltung und das anfängliche Spiel darin ist fachkundige Begleitung nötig.
6. Bereits eingeschliffene Haltungs- und Bewegungsmuster können in der Stehhaltung (aufgrund ihrer Andersartigkeit) sehr viel leichter verändert werden als in jeder Sitzhaltung.
7. Wer längere Zeit im Stehen auf einer größenangepassten Gitarre gespielt hat, wird beim Spielen in der Sitzhaltung die in der Stehhaltung erworbenen Haltungs– und Bewegungsmuster „von selbst" weitestmöglich beibehalten.
8. Eine Rückkehr zur Sitzhaltung kann in diesem Sinn nach sechs bis zwölf Monaten erfolgreich sein.
9. Für ein Auffrischen von weniger belastenden Haltungs- und Bewegungsmustern kann jederzeit die Stehhaltung wieder eingenommen werden.
10. Das unter 7. bis 9. Ausgeführte gilt sinngemäß für den Wechsel zwischen passender und zu großer Gitarre.

Impressum

Herausgeber: EGTA Deutschland e.V.
Homepage: www.egta-d.de
Mail: info@egta-d.de
Postanschrift: EGTA c/o Dr. H. Richter
Waldhuckstr. 84
D-46147 Oberhausen

Herausgeber und Chefredakteur:
EGTA D und Dr. Fabian Hinsche.
Weitere Redaktionsmitglieder:
u.a. Prof. Gerd-Michael Dausend, Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansorge, Michael Koch, Dr. Helmut Richter, Raphael Ophaus, Nicola Stock

Erscheinungsweise: halbjährlich
Redaktionsschluss: 11.06.2018
Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.
Für eingesandte Materialien wird keine keine Haftung übernommen!
Der EGTA zur Verfügung gestellte Beiträge, Fotos, Kompositionen werden grundsätzlich als honorarfreie Beiträge behandelt und frei von weiteren Rechten zur Verfügung gestellt. Namentlich oder durch ein * gekennzeichnete Beiträge, Leserbriefe etc. geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

Copyright by EGTA D,
Nachdruck (auch auszugsweise)
nur mit schriftlicher Genehmigung.

Foto- und Abbildungsnachweis:
Autoren
Coverbild:
The Guitar, Stahlstich nach einem Gemälde von Miss. F. Corbeaux von W.H. Mote (1803-1871), gedruckt bei Peter Jackson, London und Paris (nachträglich koloriert, Archiv Gerd-Michael Dausend).

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Neue Wege in der klassischen Gitarrentechnik

Zu George Vassilevs *L'art de la guitare – Extended Techniques*

Einer der faszinierenden Aspekte der Geschichte des klassischen Gitarrenspiels ist die Tatsache, dass es führenden Gitarristinnen und Gitaristen immer wieder gelungen ist, dem Instrument in spieltechnischer Hinsicht neue Wege zu eröffnen. Dies widerspiegelt sich unter anderem in den bedeutenden Lehrwerken und Techniktraktaten, die die Evolution des Gitarrenspiels dokumentieren. Gerade in den letzten Jahren sind auch im deutschen Sprachraum gewichtige Bücher zur Gitarrentechnik erschienen, so Hubert Käppels umfassender Technikband von 2011 oder Thomas Offermanns Buch *Moderne Gitarrentechnik* von 2015 – das Interesse der Gitarristengemeinde an dieser Thematik scheint also ungebrochen. Im Lichte dieser Entwicklungen ist George Vassilevs Ende 2017 erschienener Band *L'art de la guitare – Extended Techniques* ein in inhaltlicher wie auch in seiner medialen Aufmachung bemerkenswerter Beitrag, der sicherlich auf breites Interesse stoßen wird.

Der aus Bulgarien stammende und in der Schweiz wohnhafte Vassilev wurde in den späten 1980er und den 1990er Jahren durch eine Reihe von Wettbewerbserfolgen u.a. in Tychy, Alessandria, Benicasim und Genf bekannt. Seither ist er mit Rezitalprogrammen, als Solist mit Orchestern und in vielfältigen Kammermusikformationen weltweit unterwegs. Musikalisch bewegt er sich nebst der klassischen Sphäre auch im Jazz, Tango und in experimenteller audiovisueller Musikperformance. Seit 2001 unterrichtet er eine Berufsklasse in Sion, einer Zweigstätte der Musikhochschule Lausanne. Als ausgebildeter Toningenieur betreibt er nebenbei das Label GVRecords und ist künstlerischer Leiter des jährlich stattfindenden Festivals *Les journées internationales de la guitare à Sion*.

Vassilevs *L'art de la guitare* ist das Endprodukt eines durch Forschungsgelder seiner Hochschule finanzierten Projektes, mit dem Ziel, der klassischen Gitarrentechnik neue Wege zu erschließen und Vassilevs langjährige Experimente in diesem Bereich in einer schlüssigen Form zusammenzufassen. Der zweisprachig französisch/englische geschriebene Band beeindruckt durch seine Aufmachung im großformatigen Festeinband, dem dank hochwertigem Papier und schwarzweißen Fotos das Flair eines coffee-table books anhaftet (und auf dem Notenständer nicht zusammenklappt). Dem Buch sind eine die Inhalte illustrierende DVD von rund dreistündiger Dauer sowie eine CD mit einem Rezitalprogramm Vassilevs beigelegt. Gleichzeitig existiert L'art de la guitare auch in einer günstigeren online-Version, die über www.artdelaguitare.com aufgerufen werden kann. Nach Erwerb der Zutrittsrechte sind dort die Notentexte im pdf-Format zugänglich und die Videos einsehbar.

Die multimediale Umsetzung ist denn auch eine der Hauptstärken dieses Buches. Beinahe alle vorgeschlagenen Übungen werden von Vassilev auf der DVD vorgezeigt, so dass man dem Gefühl nahekommt, im Privatunterricht zu sitzen. Die Videos sind in leicht verständlichem Französisch gehalten, zu denen

Biografie

Cla Mathieu (Bern) studierte klassische Gitarre bei Walter Feybli in Basel, Elena Càsoli in Bern und während drei Jahren bei George Vassilev in Sion. Er unterrichtet an einer Musikschule und promoviert an der Berner Graduate School of the Arts zum klassischen Gitarrenspiel im frühen 20. Jahrhundert.

L'art de la guitare – Extended Techniques

ISBN: 978-2-8399-2207-4

Erhältlich auf www.artdelaguitare.com

Festeinband mit CD und DVD: 80€

Online-Subskription (pdf und Videos): 40€

englische Untertitel mitlaufen. Einige Kostproben sind auf der (ebenfalls zweisprachigen) Webseite einsehbar.

Während etwa Käppel in seinem eingangs erwähnten Beitrag einen enzyklopädischen Ansatz wählt und versucht, die ganze Bandbreite der klassischen Gitarrentechnik abzubilden, geht Vassilev deutlich selektiver vor. Insgesamt stellt er eine Auswahl von 62 Grundübungen vor, die sich in seiner eigenen Praxis und in der Arbeit mit Studierenden als besonders effektiv herausgestellt haben. Zu den Übungen schlägt er rund 350 Varianten und Kombinationen vor. Beginnend mit einem Kapitel zu Tonleitern folgen Kapitel zu Arpeggien, zu rhythmischen Fragen, der Unabhängigkeit der Finger der linken und der rechten Hand, der Koordination beider Hände sowie ein abschließendes Kapitel mit einer Auswahl Etüden. Dazu kommen ein ausführliches Inhaltsverzeichnis, ein Glossar und Hinweise zur Übemethodik.

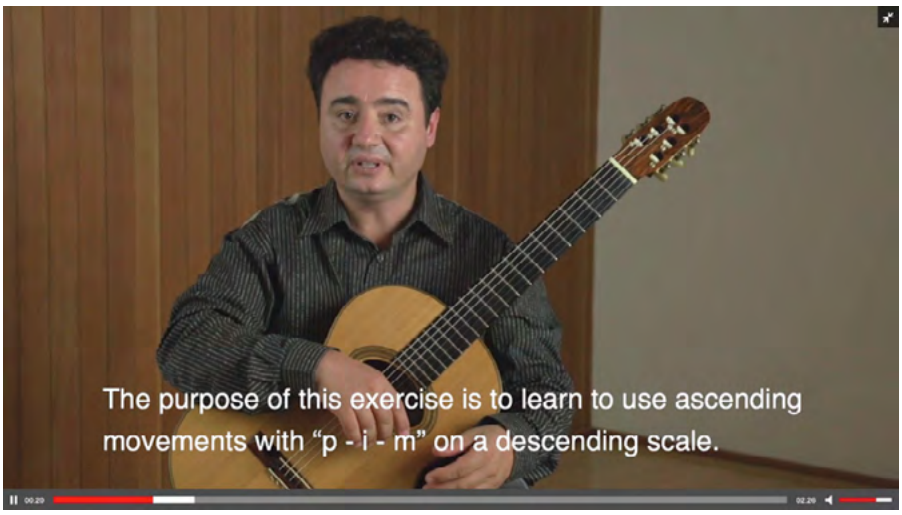
p-i-m? p-i-m!

Eines der Themen, das sich durch den gesamten Band durchzieht, ist die gesteigerte Bedeutung des Daumens der rechten Hand. Während dieser in der „schulmäßigen" klassischen Technik vorwiegend im Bassbereich eingesetzt wird, verwendet ihn Vassilev häufig auch im Diskantbereich. Dies zeigt sich insbesondere im ersten, den Tonleitern gewidmeten Kapitel, das auf der universellen Verwendung des Fingersatzes p-i-m basiert und wohl die erste umfassende Darstellung dieser Technik sein dürfte.

Auch wenn sich das Tonleiternspiel mit drei Fingern der rechten Hand schon im 19. Jahrhundert und im frühen 20. Jahrhundert nachweisen lässt, hat es sich erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in Richtung technischer Mainstream bewegt. Dabei standen jedoch meist Kombinationen mit a-m-i im Vordergrund, (etwa in den *Esercizi speciali di virtuosismo* [1988] von Luigi Biscaldi). Erst in den letzten Jahren finden sich in Techniktraktaten vermehrt Hinweise auf die Einbindung des Daumens in das Tonleiterspiel mit drei Fingern.

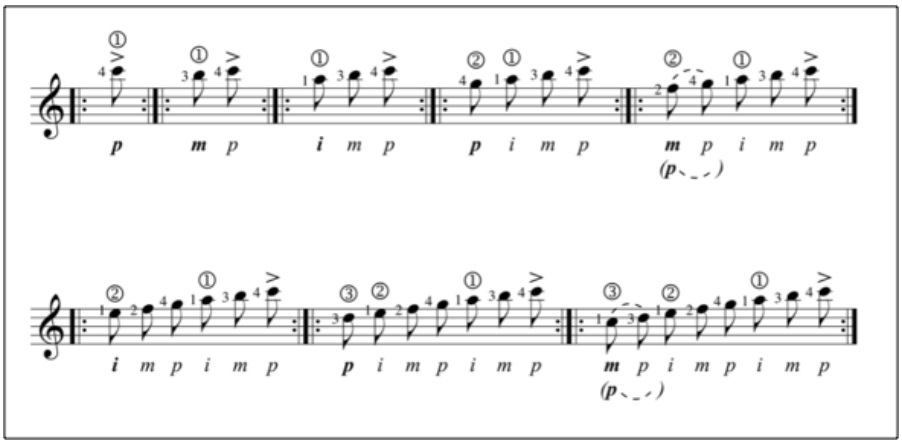
Hauptmotivation für das Heranziehen eines zusätzlichen Fingers zum traditionellen Wechselschlag mit i-m sind die höheren Tempi, die dadurch möglich werden. Laut Vassilev, der mit seinem System relativ locker Skalen über zwei Oktaven in Sechzehnteln bei 200+ MM spielt, liegt der Vorteil des ultraschnellen Tonleiterntrainings vor allem darin, dass anschließend die in der Literatur geforderten Tempi mit Leichtigkeit gelingen: „[…] playing scales and other exercises as fast as possible encourages the brain to achieve new levels of acitivity, perception, and motoric analysis. […] Returning to a normal tempo after playing much faster provides an amazing sensation of mastery and ease […]" (S. 18). Allerdings betont Vassilev, dass diese Technik als Ergänzung und nicht als Ersatz für den Wechselschlag mit i-m aufgefasst werden soll. Gerade in langsameren Tempi ist damit klangliche Ausgewogenheit leichter zu erreichen, auch wenn sich mit p-i-m nach einiger Übung und entsprechender Erfahrung mit der Präparation des Daumennagels klanglich sehr befriedigende Resultate erzielen lassen.

In der Regel schlägt Vassilev für die rechte Hand in aufsteigenden Tonleitern die Permutation i-m-p und absteigend p-i-m vor, so dass der Daumen nicht über die Finger herausgreifen muss. Der Fingersatz p-m-i ist auch möglich, doch hat Vassilev in der Praxis bessere Resultate mit p-i-m erzielt. Die linke Hand greift meist drei Töne pro Saite – ein ursprünglich aus dem E-Gitarrenspiel übernommenes Konzept, bei dem direkte Lagenwechsel weitgehend vermieden werden können. Eine Herausforderung dieses Systems ist die Egalisierung der Betonungen, da der Daumen



gerne im Verhältnis zu den Fingern zu laut wird. Hierfür bietet Vassilev Übungen unterschiedlicher Komplexität an, die auf der Gegenüberstellung von drei- und vierteiligen Strukturen beruhen. Zur Vorbereitung auf die in der Literatur häufig vorkommenden Vierer-Gruppierungen und komplexeren Gebilden schlägt Vassilev zudem diverse Kombinationen mit Bindungen der linken Hand sowie Passagen in gebrochenen Terzen vor. In seinem Buch beschränkt sich Vassilev auf die C-Dur Tonleiter, die Übungen können jedoch leicht transponiert werden. Gerade wenn die für die Verwendung dreier Finger auf einer Saite nötigen Überstreckungen nach einiger Übezeit anstrengend werden, ist dies eine Erleichterung. Einen Einblick in Vassilevs Training für Tonleitern mit p-i-m findet sich hier.

In der praktischen Anwendung des Systems auf Skalen der Konzertliteratur ist, wie auch beim Wechselschlag i-m, Flexibilität gefragt. Der Autor dieses Beitrags hatte während seines Studiums bei Vassilev Gelegenheit, einige Tonleitern und ähnliche Passagen aus dem Repertoire von ihm selbst mit Fingersätzen versehen zu lassen. Durch die kreative Kombination des Basismusters p-i-m mit Bindungen der linken Hand, leeren Saiten und ergänzenden Mustern wie p-i-m-i finden sich selbst für komplexe Fälle gute Lösungen. Dennoch wäre die



© GVRecords

exemplarische Ausarbeitung einiger komplexer Tonleiterpassagen aus dem Konzertrepertoire eine willkommene Ergänzung des Kapitels.

Die unkonventionelle Herangehensweise an das Spiel mit dem Daumen findet sich auch in anderen Kapiteln des Bandes wieder. Um nur ein Beispiel zu nennen: Für die bekannte Studie Nr. 2 aus Carcassis Etüden op. 60 (vierstimmige Akkordbrechung samt Repetition des Spitzentones), schlägt Vassilev den Fingersatz p-i-m-a-p-i-m-a vor, bei dem der Daumen über mehrere Saiten hinwegspringen muss und bei der tremoloartigen Struktur auf der ersten Saite zum Einsatz kommt (S. 122f.). Auch wenn dies eine Herausforderung für die Stabilität der rechten Hand darstellt, erreicht Vassilev so rasende Geschwindigkeiten, die zur „amazing sensation of mastery and ease" bei den in der Literatur verlangten langsameren Tempi beiträgt.

Unabhängigkeit der Finger und der Hände

Das Training der Unabhängigkeit und Koordination der Finger beider Hände ist das zweite zentrale Thema, das sich durch den Band hindurchzieht. So widmet Vassilev ein ganzes Kapitel der rhythmischen Unabhängigkeit, gefolgt von zwei Kapiteln, die sich der Unabhängigkeit der Finger der beiden Hände widmen und schließlich einem Kapitel zur Koordination. Diese in der Regel doch relativ komplexen Übungen machen diesen Technikband auch für bereits sehr fortgeschrittene Gitarristinnen und Gitarristen interessant, die ihren Mechanismus auf neue Weise herausfordern möchten.

Das Training der rhythmischen Unabhängigkeit – worunter Vassilev die Umsetzung polyrhythmischer Sequenzen auf der Gitarre versteht – ist in der Regel nicht Gegenstand von Werken zur Gitarrentechnik. Vassilev hält jedoch fest, dass das Training dieser Rhythmen auch in rein technischer Hinsicht sinnvoll sei: „The purpose of the exercises is to improve the coordination of the fingers and hands, by training the disassociation of the movements between the hands

and the finger-pairs, for both the left and right hand" (S.51). Dies erreicht Vassilev durch die Kombination der Rhythmen mit zum Teil unterschiedlich artikulierenden Fingerpaaren und Kombination mit Bindungen der linken Hand (S. 81). Ein Einblick in Vassilevs Arbeit mit Polyrhythmen bietet dieses offen zugängliche Video.

An der Unabhängigkeit der linken Hand arbeitet Vassilev mit der Grundidee, verschiedene Bewegungsmodi (Greifen, Halten, Aufschlagen/Abziehen und Berühren der Saiten) zu kombinieren. Dabei widmet er sich zunächst der vertikalen Beweglichkeit der Finger auf dem Griffbrett, schreitet dann aber zu komplexeren Kombinationen verschiedener Druckebenen und schließt mit Übungen zu (Doppel-) Bindungen. Hier steht vor allem die Verknüpfung gleichzeitiger, gegensätzlicher Bewegungen im Vordergrund. Ähnliche Methoden verwendet Vassilev im Kapitel zur Unabhängigkeit innerhalb der rechten Hand, der früher schon ein ganzes Kapitel zu den Arpeggien gewidmet ist. Das „Planting" – die Vorbereitung der anschlagenden Finger auf den entsprechenden Saiten – sowie die Arbeit mit fixierten Fingern sind zwei der tragenden Elemente seiner Vorgehensweise. Einblicke ermöglichen die Videos hier und hier.

© GVRecords

Im Kapitel zur Koordination schließlich greift Vassilev die Ansätze der vorhergehenden Arbeit auf und kombiniert sie zu zuweilen recht kniffligen Übungen. Interessant ist die Idee, die Koordination der Hände durch gezielte De-Synchronisation zu fördern. Vassilev entwickelt diesen Ansatz in einigen Übungen, dem Grundsatz folgend, dass „to succeed in performing difficult movements, it helps to perform one which is even more challenging, to eliminate any sense of difficulty upon returning to the original movement" (S. 95). Die De-Synchronisation erreicht er durch die Verbindung von vorbereitenden, zuweilen aufschlagenden Bewegungen der linken und verschiedenen Formen des Anschlags der rechten Hand. Einen Vorgeschmack gibt dieses Video.

Fazit

George Vassilevs *L'art de la guitare* ist sicherlich eines der interessantesten Technikbücher der letzten Jahre, das innovative Methoden für das Training fortgeschrittener Gitarristinnen und Gitarristen anbietet. Auch wenn der Band nicht die ganze Bandbreite der Gitarrentechnik abbilden will, so bietet er in vieler Hinsicht eine Weiterführung und punktuelle Vertiefung herkömmlicher Lehrmittel. Die Zeit wird zeigen, ob sich das Tonleiternspiel mit p-i-m zur Standardtechnik virtuosen Gitarrenspiels entwickelt, eine einführende Arbeitsgrundlage liegt hierfür nun zumindest vor. Vassilevs Ideen zum Training der Unabhängigkeit und Koordination bietet reiches, neues Material, das auch Profis herausfordern wird. Dazu vereinigt die hochwertige Ausstattung des Buches und die gelungene audio-visuelle Illustration des Inhalts auf der DVD/online das Ganze zu einem ansprechenden Gesamtpaket, das dem Training der Gitarrentechnik in mancher Hinsicht neue Wege erschließt.

Neuauflage von 2 Berufsbegleitenden Lehrgängen für Gitarre und E-Gitarre

Die Bundesakademie in Trossingen hat wieder zwei parallel stattfindende berufsbegleitende Lehrgänge ausgeschrieben.

Nach erfolgreichem Start werden die beiden in 2017 begonnenen und im November d.J. zu Ende gehenden Lehrgänge „Gitarre zwischen Klassik & Pop“ und „E-Gitarre (Unterricht und Spielpraxis)“ im Februar 2019 wieder aufgelegt. Die Lehrgänge, die in Partnerschaft von EGTA D,

Bundesakademie, VdM und HfMT Köln/ Standort Wuppertal stattfinden, dienen der berufsbeglei-tenden Weiterbildung von Gitarrenlehrerinnen an Musikschulen und im freien Beruf.

Dozenten im Lehrgang „Gitarre zwischen Klassik und Pop“ sind die Professoren Alfred Eickholt und Michael Langer sowie der Pianist, Studiomusiker und Komponist Carsten Stüwe, der auch im E-Gitarren-Lehrgang vertreten sein wird. Weitere Dozenten dort sind Bert Fastenrath, Peter Fischer, Rolf Fahlenbock, Peter Even und weitere Gastdozenten*innen.

Die Lehrgangsleitung hat in beiden Lehrgängen Christina Hollmann, als Stellvertr. Direktorin der Bundesakademie.

Anmeldung und nähere Informationen:

Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen

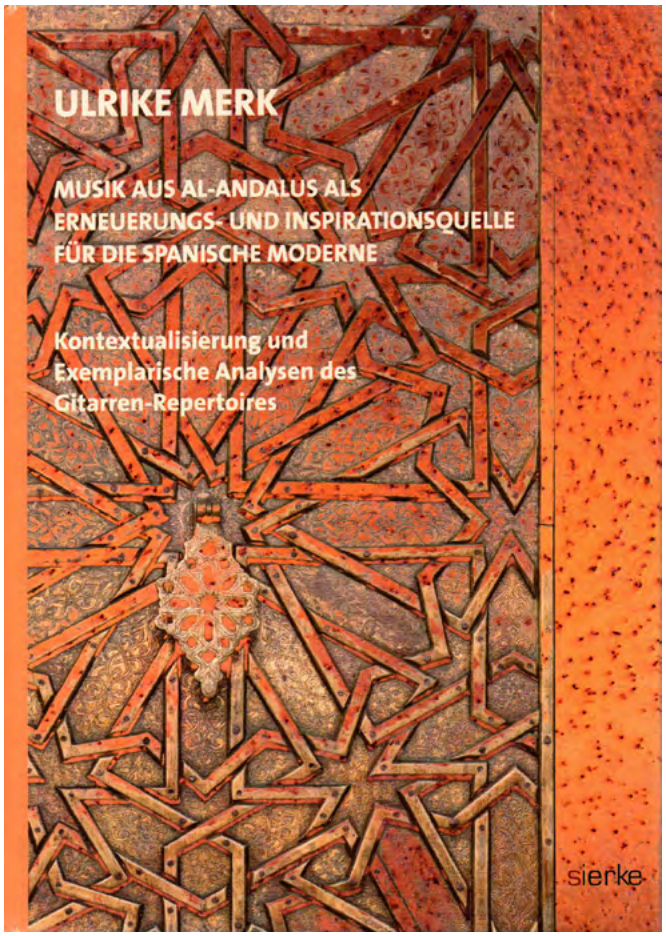
Hugo-Herrmann-Str. 22

78647 Trossingen

Telefon: 0049 (7425) 9493-0

E-Mail: sekretariat@bundesakademie-trossingen.de

www.bundesakademie-trossingen.de



Ulrike Merk
Musik aus Al-Andalus als Erneuerungs- und Inspirationsquelle für die Spanische Moderne

Da in unserem Fachgebiet deutschsprachige Bücher im allgemeinen und Dissertationen im besonderen leider eher selten sind, wollen wir diese wichtige Neuerscheinung ausnahmsweise mit einigen Worten vorstellen.

Ulrike Merk ist studierte Gitarristin (bei Martin Rennert und Angelo Gilardino) und Komponistin, sie war von 2003 bis 2015 Lehrbeauftragte an der UdK Berlin.
Sie veröffentlichte eigene Werke, Erstausgaben und Bearbeitungen im Furore-Verlag, bei Doblinger und im Verlag Neue Musik Berlin.

Ulrike Merk schrieb ihre Doktorarbeit an der UdK Berlin. Ihr Thema war:
Musik aus Al-Andalus als Erneuerungs- und Inspirationsquelle für die Spanische Moderne
Kontextualisierungen und Exemplarische Analysen des Gitarren-Repertoires

Die mit 480 Seiten nicht nur inhaltlich gewichtige Arbeit gliedert sich in fünf große Abschnitte. Nach der einleitenden eher knappen Darstellung des Forschungsstandes- und Ansatzes folgen diese umfangreichen Kapitel:

- Garcia Lorca und de Falla: die Entstehung des Concurso de Cante Jondo
- Musiktheorie und Musikausübung in Al-Andalus
- Die Exotismen der Spanischen Musik
- Analysen ausgewählter Werke

Ein Literaturverzeichnis und weitere Anhänge runden das Werk ab.

Natürlich handelt es sich bei Dissertationen im Regelfall – und auch bei dieser Arbeit - keineswegs um leichtverdauli-

che Bettlektüre, sie bietet jedoch für den ernsthaft an spanischer Musik im allgemeinen und der des 20. Jahrhunderts im besonderen interessierten Gitarristen eine sehr wertvolle Informationsquelle. Sie ist bei aller Komplexität verständlich geschrieben und spricht den Forscher als auch den ausübenden Musiker an. Zahlreiche Notenbeispiele in den einzelnen Kapiteln lassen die Wurzeln eines großen und wichtigen Teils des Gitarrenrepertoires gut nachvollziehen.

Besonders die Kapitel IV und V bieten sehr wertvolle Informationen auch für den Praktiker und Lehrer. Im Analyseteil sind bekanntere Gitarrenwerke (u.a. von Tárrega, De Falla, Smith-Brindle, Mompou, Ponce) neben Repertoirerariäten (u.a. Aplvor, Mosso, Gerhard) umfassend analysiert und bieten neue Einsichten und Ansätze für die eigenen Interpretationen.

Das Buch ist eine Bereicherung jeder Fachbibliothek. Vielleicht versuchen Sie ja, es für Ihre Hoch- oder Musikschulbibliothek zu bestellen – es gibt überall einen Etat für solche Anschaffungen. Auch die lokale Stadtbibliothek hat immer eine Wunschliste, wo man solche wichtigen Bücher als Bestellwunsch eintragen lassen kann.

Informationen zum Bezug erfragen Sie bitte bei:

Verlag Sierke
Dahlmannstr. 16
37073 Göttingen
ISBN 13: 978-3-86844-821-4

Auch erhältlich unter:
https://www.sierke-verlag.de
https://www.trekel.de
https://www.amazon.de

Homepage der Autorin
www.ulrikemerk.de.

Redaktion

Biografie

Konstantin Vassiliev wurde in Sibirien (Russland) geboren. Er studierte an den Hochschulen für Musik in Novosibirsk und in Münster/Westfalen.

Neben seinen Konzerten und der pädagogischen Tätigkeit beschäftigt er sich mit der Literaturerweiterung für Gitarristen aller Altersstufen. Seine zahlreichen Kompositionen und Bearbeitungen werden sowohl in Europa als auch in Japan, Kanada und den USA publiziert. Zudem ist er Preisträger mehrerer internationaler Kompositionswettbewerbe.

Seine Musik erklingt experimentell und innovativ, ist aber auch von Traditionen, vor allem der klassischen russischen Schule, geprägt. Sein Musikstil zeichnet sich aus durch Vielfältigkeit: von romantischer Melancholie über impressionistische Fantasterei und Mystik bis zur zeitgemäßen Expressivität.

Mehr über Konstantin Vassiliev:
Website: www.konstantin-vassiliev.de
YouTube: www.youtube.com/user/Forestandmore

Neu Konstantin Vassiliev - Meister der französischen Musik (Buch & CD)

Artikel-Nr.: FP8169
19,80 € *

Konstantin Vassiliev - Meister der spanischen Musik (Buch & CD)

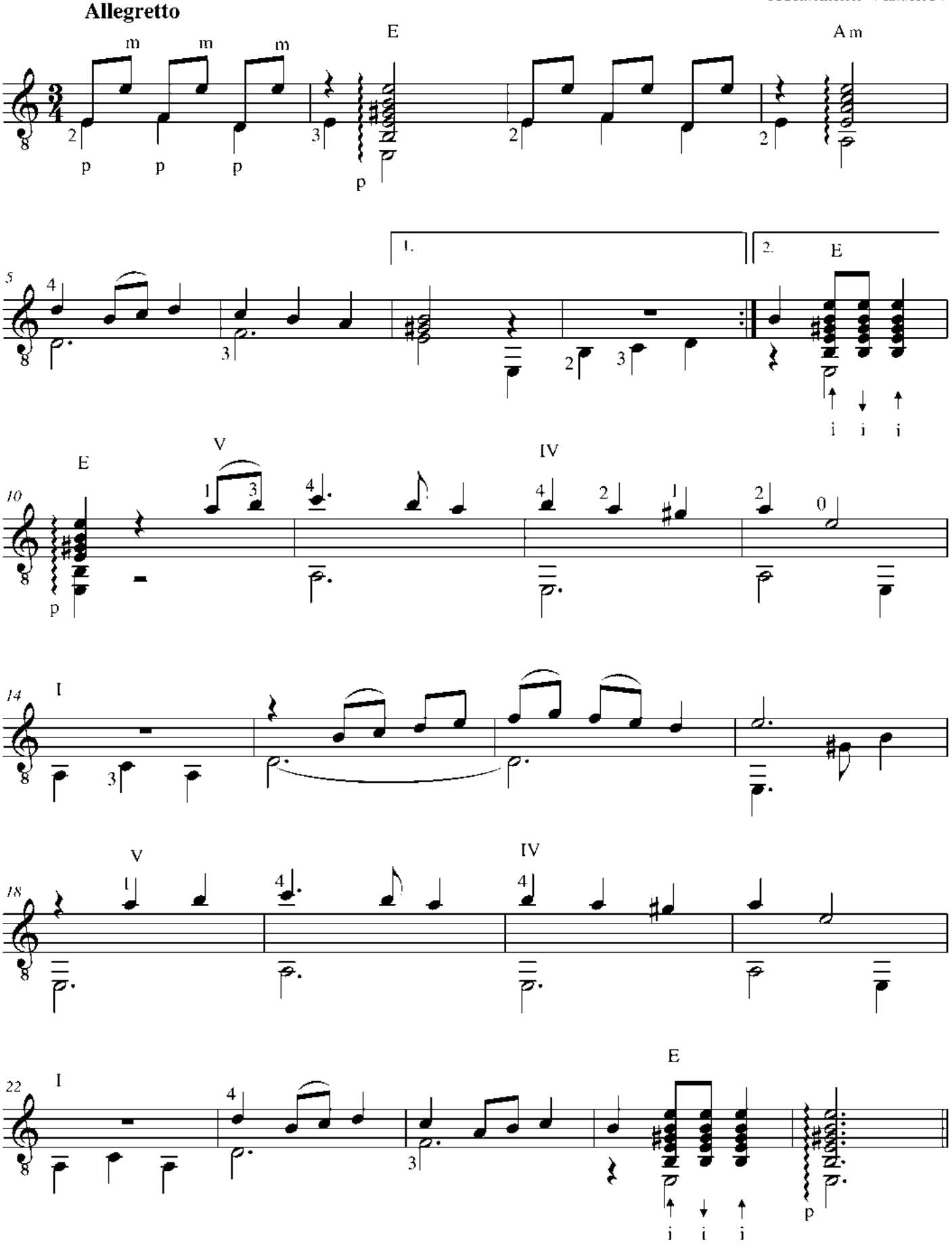
Artikel-Nr.: FP8165
19,80 € *

Kontantin Vassiliev - La Guitarra - Música Española (Buch & CD)

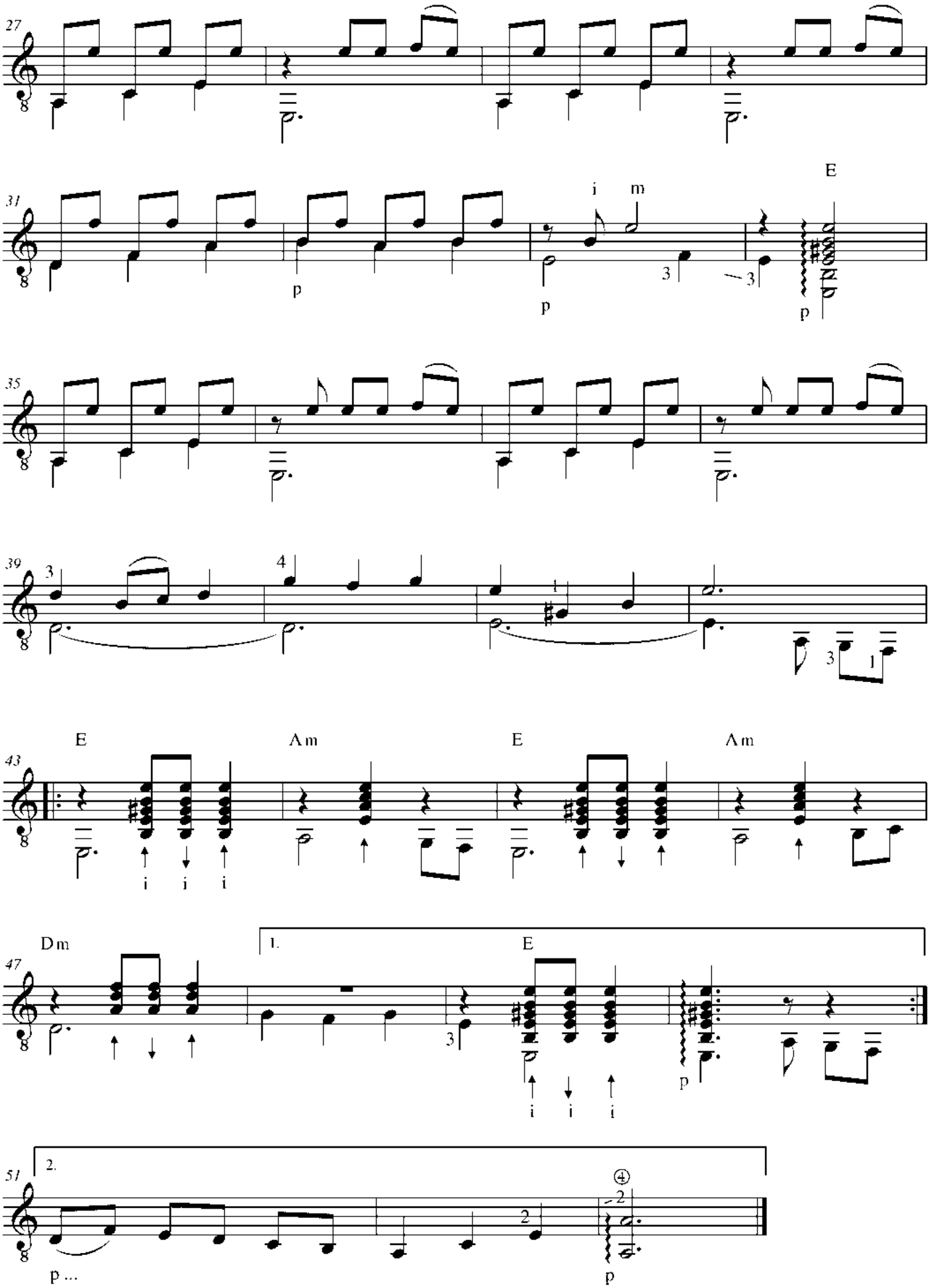
Artikel-Nr.: FP8158
12,80 € *

SERENATA DE VERANO

Konstantin Vassiliev



Mit freundlicher Genehmigung: FingerPrint/Acoustic Music GmbH & Co.KG



Mit freundlicher Genehmigung: FingerPrint/Acoustic Music GmbH & Co.KG