



EGTA-Journal
Die neue Gitarrenzeitschrift



Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Alfred Eickholt	Liebe Kolleginnen und Kollegen,	4
	Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 4	8
Ya'qub Yonas N. El-Khaled	Renaissancelaute, Instrumentalstil und die „unspielbaren Stellen“ – Gedanken zu einem opaken Verhältnis und mögliche Konsequenzen für die Interpretation	14
	Impressum	19
	Stefan Nesyba - Notenbeilage	20
Olaf Tarenskeen	Jazz auf der klassischen Gitarre - Teil 2	24
Frank A. Wallace	Polyphone Übungen und Beispiele	30
	Frank A. Wallace - Notenbeilage	37
	Wiederentdeckung	39

Vorwort

Liebe Leserinnen,
liebe Leser,

Ich hoffe, diese Zeilen finden Sie wohl- auf. Nach besonderen und dramati- schen Wochen, die man in dieser Weise noch nicht erlebt hat, befindet sich un- ser Land sowie Europa und die Welt im langsamen und vorsichtigen Rücklauf in die gewohnte Lebensweise. Inwieweit positive wie negative Auswirkungen die- ser Krise noch andauern werden und ob sie in absehbarer Zeit gänzlich überwin- den werden kann, ist noch nicht abzu- sehen. Sicherlich hat jede und jeder von Ihnen seine eigenen Geschichten die- ser Zeit zu erzählen, privat wie beruflich. Ich hoffe, dass wir als Gemeinschaft ge- stärkt aus dieser Herausforderung hervor gehen werden und einige positive Ne- beneffekte produktiv in unser „neu- es“ Leben übertragen können.

Vielleicht beschreibt der Blick des Ma- lers Jan Steen in seinem Selbstportrait auf dem Titelbild dieser Ausgabe in sei- ner Mischung aus ironischer Distanz und vorsichtiger Abwehr passend die hinter uns liegende Zeit in der „Stille der Klau- se“?

Seinen auffordernden Blick erwidern- d, befasst sich das vorliegende EGTA-Jour- nal mehrheitlich mit Themen rund um die historischen Zupfinstrumente der Vi- huela und der Laute.

Ya'qub Yonas N. El-Khaleeds spannender Artikel über Melchior Neusidlers Lauten- musik wird sekundiert von Stefan Nesy- bas Transkriptionen der Lautenmusik Hans Neusidlers, Melchiors Vater, sowie zwei Bearbeitungen von Vihuelamusk von Luys de Narváez.

Mit dem polyphonen Potenzial altspani- scher Vihuelamusk als Lehr- und Inspira- tionsquelle für das Jetzt befasst sich der Artikel des amerikanischen Gitarristen und Komponisten Frank Wallace.

Als Fortsetzung und Schlussstück unse- rer Interviewreihe mit Carlo Domeniconi bringen wir in dieser Ausgabe den letz- ten Teil unserer Gespräche mit ihm zu ei- nem interessanten Abschluss.

Ebenfalls fortgesetzt und abgeschlossen wird Olaf Tarenskeens Artikel *Jazz auf der klassischen Gitarre*, der dieses mal mit vie- len praktischen Anregungen aufwartet.

Umrahmende Worte von Alfred Eickholt zur aktuellen Situation sowie ein Hinweis auf die Wiederentdeckung und Erstein- spielung des *Concertinos* des schweizeri- schen Komponisten Hans Haug runden das aktuelle Journal ab.

Ich wünsche Ihnen alles Gute, viel Ge- sundheit und einen unspektakulären Sommer,

Dr. Fabian Hinsche
Chefredakteur des EGTA-Journal -
Die neue Gitarrenzeitschrift



©Fabian Hinsche



Liebe Kolleginnen und Kollegen,

aus gegebenem Anlass und in sehr schweren Zeiten für alle Kulturschaffenden darf ich mich heute mit einigen aktuellen Informationen an Sie wenden.

Durch die Corona Krise sind für uns und unsere Kooperationspartner einige wichtige Entscheidungen notwendig geworden, die wir Ihnen hiermit „zeitnah“ kommunizieren möchten. Nachfolgend auch einige aktuelle Internet-Adressen, die mit finanziellen Hilfsangeboten für freischaffende Konzertierende und/oder Unterrichtende zu tun haben, die jetzt seitens der Bundesregierung oder den Landesregierungen aufgelegt werden. Diese Informationen zu Hilfsprogrammen für Künstlerinnen und Künstler finden Sie über die Website des Landesmusikrates Ihres Bundeslandes. Für NRW ist das beispielsweise Imr-nrw.de. Auch der VdM hält unter www.musikschulen.de aktuelle Informationen bezüglich beruflicher Aspekte und Hilfen hinsichtlich der Corona Krise bereit.

Viele von Ihnen, die Gitarrenunterricht erteilen, werden sicher versuchen, diesen soweit wie möglich aufrecht zu erhalten. Sei es über Dienste wie Skype oder Zoom o.a.. Auch zahlreiche öffentliche und private Musikschulen gehen diesen Weg. Dies ist sicher ein Kompromiss und kann kein Äquivalent zu dem sonst von uns erteilten Unterricht sein. Über die Unterschiede muss ich an dieser Stelle sicher nicht sprechen. Auch darüber, inwieweit dieser Unterricht juristisch dem vertraglich zugesicherten Unterrichtsangebot entspricht, kann und möchte ich nicht spekulieren. Wichtig ist unserer Ansicht nach hier vor allem, dass die Vertragspartner (die Eltern und/ oder die Schüler selbst) sol-

chen Alternativmodellen auch zustimmen.

Für mich und für viele von uns stellt ein solches Angebot im Augenblick aber doch eine wesentliche Basis des stabilen Kontaktes zu unseren Schülern sicher. Aus den Berichten vieler von Ihnen wissen wir mittlerweile, dass für etliche unserer Schüler/innen und ihren Eltern diese Regelung ein gangbarer Weg in einer Notsituation ist.

Zumal auch bei vielen von Ihnen das reine Unterrichten per Online Dienst mit zahlreichen Maßnahmen kombiniert oder ergänzt wird, wie z. B.: gegenseitiges Einsenden und Besprechen von Audio oder Videoaufnahmen, Erstellung und Versendung von minutiös schriftlich ausgearbeiteten Arbeitsunterlagen, Spielen mit und um die Musik oder evtl. auch einmal ein Quiz, um elementare Inhalte der allgemeinen Musiklehre zu erlernen oder zu vertiefen, u.v.m.

Leider erreichten uns auch sehr problematische Nachrichten wie diese, dass einer der ganz großen Händler von Instrumenten und Musikalien nämlich Thomann am 27.03. d.J. eine Marketing Aktion startete, bei der Instrumentalunterricht online für die Fächer Klavier und Gitarre für ein halbes Jahr zum Preis von 1,- € monatlich angeboten wurde. Bei näherem Hinsehen war das kein Instrumentalunterricht im eigentlichen Sinne, sondern es handelte sich um 160 Videoclips zu verschiedenen Themen des instrumentalen Anfangsunterrichts, die man hochladen konnte. Dazu bot Thomann dann noch Zitat:

„e-mail support mit fachkundigen music-2me Gitarrenlehrern“ an.

Viele von Ihnen, aber auch wir haben darauf reagiert. Die meisten in sozialen Netzwerken. Wir haben Thomann eine sehr differenzierte Mail geschrieben, die sich zwar mit der Rücknahme der Aktion überschneidet, die aber generell auch solche Angebote wie „Zugang zu Lernvideos“ als Angebote mit der Überschrift „Instrumentalunterricht“ in Frage stellt.

Nun aber zu Aktualitäten, die weitere wichtige Aspekte unserer Verbandsarbeit betreffen:

Wie Sie alle wissen, sind jetzt kurz- und mittelfristig nahezu alle größeren und kleineren Festivals, Konzerte, Wettbewerbe und Projekte, die mit unserem Instrument aber auch generell mit Musik und öffentlicher Präsenz zu tun haben, abgesagt oder verlegt worden.

Einige unserer Kooperationspartner sind noch dabei, Ihre Planungen in dieser Hinsicht zu überdenken. Wie sich sicher jeder von Ihnen vorstellen kann, ist eine Verlegung oder auch Absage eines großen Projektes mit zahllosen Komplikationen verbunden, daher darf ich Sie bitten, sich auf den jeweiligen Internetseiten über aktuelle Veränderungen zu informieren.

Unsere Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre -Andrés Segovia – der vom 10. bis 13. Juni 2020 in Monheim seine 11. Auflage erfahren hätte, wird auch verlegt. Nach langen Überlegungen haben wir gemeinsam mit unserem Kooperationspartner der Stadt Monheim am Rhein entschieden, diesen Wettbewerb nun auf das nächste Jahr zu verlegen. Der Wettbewerb soll nun vom 31. März 2021 bis zum 03. April 2021 stattfinden, also in der Zeit vor Ostern, die uns aus vielerlei Gründen die beste Alternative schien. In dieser Zeit sind in Monheim die Säle, das Personal etc. entsprechend zu bekommen. Darüber hinaus ist im nächsten Jahr wieder der Solo-Wettbewerb von „Jugend musiziert“ für Gitarre ausgeschrieben. In der Osterwoche sind in der Regel die Landeswettbewerbe vorbei. So könnten diejenigen, die mit ihren Programmen den Rahmenbedingungen unseres internationalen Wettbewerbes entsprechen, auch zusätzlich bei uns mitmachen.

Wir haben unsere Rahmenbedingungen dieser Verlegung angepasst, so z.B.: die Altersgrenzen für die Altersgruppen erhöht. So können die bereits für dieses Jahr angemeldeten ca. 80 jungen Talente aus 27 Ländern ihre, zum Zeitpunkt der jetzigen Anmeldung getroffene Eingruppierung behalten.

Anmeldungen können, müssen aber nicht aufrecht erhalten werden. Bereits gezahlte Anmeldegebühren werden im Fall einer Abmeldung selbstverständlich zurück erstattet. Die eingereichten Programme dürfen bis auf die Pflichtstücke beibehalten aber auch verändert werden. Die Pflichtstücke bleiben gleich. Das gilt auch für die Wahlpflichtstücke der AG II für den EGTA Preis. Weitere In-

formationen hierzu finden Sie auf der Website des Wettbewerbes www.segovia-wettbewerb.de

Der Gitarrenbauer Thorsten Sven Lietz hatte sich großzügigerweise bereit erklärt, eine Gitarre aus seiner Meisterwerkstatt für den nächsten Jugendwettbewerb zu spenden. Diese noble Geste bleibt auch für das Jahr 2021 bestehen.

Da wahrscheinlich auch im nächsten Jahr vom Dienstag nach Ostern an, der Anna Amalia Jugend-Wettbewerb in Weimar stattfinden soll, gibt es auch dazu entsprechende Absprachen. Nach längerem Gedankenaustausch zwischen Weimar und Monheim kamen wir überein, dass eine so kurzfristige Aufeinanderfolge von zwei internationalen Jugendwettbewerben nicht bedeuten müsste, dass sie konkurrieren, sondern dass sie sich evtl. sogar ergänzen können, wenn sich nämlich die Rahmenbedingungen annähernd entsprechen würden. Auch wenn die Pflichtprogramme etwas unterschiedlich sind (zum einen mit Werken aus dem Repertoire von Andrés Segovia zum anderen der Weimarer Tradition folgend, Werke aus der Klassik und von Weimarer Komponistinnen und Komponisten als Pflichtstücke auszuwählen), würde das nach unserer Einschätzung keine große Hürde für unsere nationalen und internationalen Talente sein.

In Norddeutschland wurde mit Peter Lohse ein neuer Vorsitzender des Landesverbandes Schleswig-Holstein gewählt, der die Aufgabe von Uwe Eschner übernommen hat. Uwe Eschner hat mit seinem Vorstandsteam über viele Jahre den Verband, auch über die Grenzen

des Landesverbandes hinaus, geprägt. Mit den ihnen zur Verfügung stehenden schmalen Mitteln haben sie es geschafft, wichtige und interessante Projekte zu kreieren, und auch zahlreiche Partnerschaften und Kooperationen auf den Weg zu bringen.

So bestehen seit vielen Jahren Kooperationen mit dem Hamburger Gitarrenfestival oder auch dem BDZ LV Nord für das alle zwei Jahre stattfindende Zupf-Ensemble Wochenende. Der Verband ist Mitglied im Landesmusikrat, hat eine eigene Website auf der auch Mitglieder, die es möchten, als Lehrende für die Gitarre aufgeführt sind, und ist über viele Jahre politisch und hochschulpolitisch sehr aktiv gewesen, um beispielsweise den Erhalt der Gitarrenprofessur in Lübeck zu erreichen. Daneben gab es Seminarangebote mit unterschiedlichen Themen zur Instrumentalpädagogik und mit verschiedenen Gastreferenten/innen. Für all das und vieles mehr, nicht zuletzt auch für die kollegiale und kompetente Mitarbeit im erweiterten Bundesvorstand sei an dieser Stelle Uwe Eschner und seinen Kolleginnen und Kollegen noch einmal ganz besonders gedankt.

Peter Lohse, der nun den Vorsitz übernimmt, ist wahrlich kein Unbekannter in Gitarrenkreisen. Hat er doch jahrelang an der Lübecker Musikhochschule, der pädagogischen Hochschule in Kiel und der Kreismusikschule Plön gelehrt. Er hat Literatur für das Instrument herausgegeben, ist ein erfolgreicher Gitarrenlehrer und Gastreferent an weiteren Institutionen, hat sich künstlerisch nicht nur solistisch, sondern besonders auch als Kammermusiker, u.a. im Rotenbek Trio einen Namen gemacht. Mittlerweile ist er im Ruhestand

und wir freuen uns, dass er einen Teil seiner Zeit der ehrenamtlichen Tätigkeit in unserem Verband zur Verfügung stellt.

Unsere EGTA Plakat wird graphisch neu gestaltet und auch inhaltlich etwas aktualisiert. Hier besteht für diejenigen, die sich einer solchen Aufgabe annehmen, immer die Problematik der Auswahl derjenigen Komponistinnen und Komponisten, die dann auf einem solchen Plakat ihren Platz finden werden. Da einfach schon aus Gründen der graphischen Gestaltung aber auch ganz banal aus Platzgründen Einschränkungen vorgenommen werden müssen, wird eine solche „undankbare“ Aufgabe einer Auswahl fast zwangsläufig auch mit Kritik einhergehen. So wird es besonders im 20./21. Jahrhundert natürlich nur einen sehr rudimentären Einblick in die so reiche Kompositionskultur unseres Instrumentes dieser Zeit geben können. Unsere Motivation, dieses Plakat noch einmal neu aufzulegen, war in erster Linie die große positive Resonanz auf die Idee, unser Instrument und seine „Verwandten“ mit einigen zentralen Namen auf einem Bild sozusagen „historisch im Überblick“ zu haben. Hier hatte uns der damalige Graphiker Herr Hülk eine graphische Umgestaltung einer besseren Lesbarkeit wegen angeboten. Darauf hat dann das dafür zuständige Redaktionsteam eine, den erwähnten notwendigen Einschränkungen entsprechende Aktualisierung vorgenommen.

Ob unser Gitarrenbauwettbewerb, der schon eine so langjährige Tradition (seit 1991!) hat, Anfang des kommenden Jahres wieder durchgeführt werden kann, steht noch nicht endgültig fest. Er erfreut sich bei Industrie, Handwerk und Handel, aber auch bei den Kunden, die ein Instrument erwerben möchten, einer immer größeren Beliebtheit. So hoffen wir, dass es dem Team um Michael Koch und Dr. Helmut Richter auch im kommenden Jahr gelingen wird, die Rahmenbedingungen für die sehr umfangreichen Tests der Instrumente wieder herstellen bzw. organisieren zu können.

Für das Jahr 2021 ist ein weiteres Symposium geplant. Nach dem erfolgreichen Symposium im vergangenen Jahr in Oldenburg wird es sicher wieder ein musik- bzw. instrumentalpädagogisches Thema sein, mit dem wir uns dann intensiv auseinandersetzen möchten. Die konkrete Thematik und der Termin werden spätestens auf der nächsten Mitgliederversammlung, die für den 08. November 2020 geplant ist, bekannt gegeben.

Da die gesamten Landeswettbewerbe und damit auch der Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ in diesem Jahr wegen der Corona-Krise ausfallen mussten, hoffen wir zuversichtlich, dass der Wettbewerb „Jugend musiziert“ mit allen Wettbewerbsebenen im nächsten Jahr wieder stattfinden kann. Dann wäre auch wieder die Solowertung für die Gitarre dabei, in der wir ja seit einiger Zeit als Talentförderung in der Altersstufe IV einen EGTA Sonderpreis ausloben. Dieser wird von der für die AG IV zuständigen Jury ausgewählt. Die Preisträgerinnen und Preisträger werden auch immer auf unserer Website vorgestellt.

Leider geht mit diesen Nachrichten über die Wettbewerbe auch die schmerzvolle Botschaft einher, dass der Heinrich-Albert-Wettbewerb in Gauting wohl nicht wieder aufgelegt werden kann. Dieser Wettbewerb, der sein Augenmerk besonders auf Werke von Komponistinnen und Komponisten aus dem deutschsprachigen Raum gelegt hat, kann von der dortigen Musikschule bzw. der Gemeinde nicht mehr finanziert werden. Derzeit werden allerdings auch Möglichkeiten geprüft, den Wettbewerb andernorts fortzuführen.

Die Kooperationen und Mitgliedschaften mit und in den verschiedenen Institutionen des Deutschen Musiklebens sollen erhalten bleiben. Übrigens wird der Lehrplan E-Gitarre des VdM zur Zeit neu überarbeitet.

Unsere zahlreichen Kooperationspartner wie die Festivals in Koblenz, Iserlohn, Nürtingen, Hersbruck oder Remscheid sind aufgrund der Corona-Pandemie dabei, die Termine ihrer Festivals und evtl. notwendige weitere Veränderungen noch einmal zu prüfen. Das hängt natürlich in erster Linie von der weiteren Entwicklung dieser Krise ab und den daraus resultierenden Entscheidungen von Politik und Gesundheitsbehörden. So ist zum Beispiel das „28th Koblenz International Guitar Festival & Academy“ jetzt auf den 10. bis zum 17. Oktober 2020 neu terminiert worden.

Gerade unser Beruf, unser Instrument und seine Musik mit ihren zahllosen, gleichermaßen komplexen wie kreativen Facetten, die uns doch tagtäglich ein so hohes Maß an Flexibilität und Improvisationsvermögen abverlangen, mag Ihnen und uns allen in dieser so belastenden Zeit auch die Kraft und die Zuversicht geben, diese Krise für sich, Ihre Angehörigen aber auch Ihre Schülerinnen und Schüler zu meistern. Das wünsche ich Ihnen im Namen unseres Vorstandes von ganzem Herzen.

Ihr Alfred Eickholt
1. Vorsitzender der EGTA D e.V.

Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 4

©Carlo Domeniconi



Der deutsch-italienische Gitarrist und Komponist Carlo Domeniconi gehört zu den bekanntesten Gitarrenkomponisten der Gegenwart. Seine Musik wird weltweit aufgeführt und der Musiker selbst ist oftmals zu Gast auf Festivals, Masterclasses und Konzerten rund um den Globus. Das „EGTA-Journal“ widmet Domeniconi eine mehrteilige Interviewreihe, in welcher der Komponist aus seinem Leben berichtet, seinen musikalischen Werdegang schildert und nicht zuletzt zu seinen Werken und seiner Musikästhetik Stellung bezieht. Das Interview führte Chefredakteur Dr. Fabian Hinsche.

Marek Pasieczny spielt ein Stück von mir auf [youtube](#) und ich bin beeindruckt, welche Klangeffekte er schafft, indem er mit der rechten Hand das Schallloch teilweise bedeckt und wieder freilässt. Ich meine, das ist doch eine gute Sache, so etwas kann man machen.

Das macht Pavel Steidl auch manchmal.

Ja eben, mir ist danach eingefallen, dass Pavel eigentlich der Erste war, von dem ich das gesehen habe. Ich nenne das jetzt das „Schallloch-Vibrato“, eine sehr gute Idee.

Eine andere Frage. Du kommst gerade von einem großen Gitarrenfestival wieder. Erzähle doch einmal wie es war und viel wichtiger, wie ist deine Einstellung zu Gitarrenfestivals in Allgemeinen?

Das war ein Festival, bei dem auch Sonderprogramme stattfanden. Da gab es bspw. Tommy Emmanuel, der das Publikum 1 1/2 Stunden unglaublich aufgeheizt hat, weil er einfach sehr professionell und witzig ist und auch wirklich etwas kann. Das ist aber kein musikalisches Erlebnis für mich, sondern ein Show-Erlebnis. Dann gab es einen Flamenco-Abend mit einer Musik, die zwar formal Flamenco war, aber sonst eine völlig andere Harmonik hatte. Diese Gruppe hatte einen fantastischen Gitarristen.

Und dann gab es eine griechische Gruppe, die hat mir am besten gefallen. Der künstlerische Direktor dieses Festivals ist Kostas Kotsiolis und er hatte diese griechische Gruppe eingeladen. Der Frontmann war ein Bousuki Spieler, es gab auch eine Cura und andere griechische Instrumente. Er war ein wahnsinniger

Musiker, technisch atemberaubend, präzise und trotzdem in jedem Moment absolut lebendig. Die Technik hat ihn überhaupt nicht behindert, es war phänomenal!

Wenn ein Gitarrenfestival mir solche Nebenprogramme wie das griechische liefert, dann habe ich schon ein bisschen mehr übrig für Gitarrenfestivals. Ansonsten ist es nicht so interessant, meistens sind das doch ziemlich langweilige Konzerte, die man dann anhören muss. Nur selten gibt es einmal ein sehr gutes Konzert.

Diese Festivals basieren ja zu meist darauf, dass die Studenten oder Schüler dafür bezahlen, dass ihre Lehrer sich gegenseitig einladen. Ist das dein Hauptkritikpunkt? Genau, das ist so. Es ist eine Börse und das führt dazu, dass immer wieder die gleichen Leute eingeladen werden.

Neben diesem ökonomischen Aspekt, dem Eventcharakter, ist es ja so, dass die Gitarre heute hauptsächlich innerhalb dieser Festivals präsent ist, bei denen Gitarristen vor und für Gitarristen oftmals dasselbe spielen. Oder siehst du da noch andere Entwicklungsstränge?

Das Repertoire hat sich schon ein bisschen geändert, d. h. es gibt eine starke Tendenz, dass die Gitarristen sich präsentieren, indem sie eine besondere Art von Programmen gestalten. Diese Art der Programmwahl von

Renaissance bis Moderne und am Schluss dann Albeniz hat sich verändert.

Die Suche nach der Romantik ist definitiv losgegangen, d. h. die Leute entdecken Romantiker, die etwas geschrieben haben. Auch überlegen immer mehr Leute, Komponisten zu fragen, für Gitarre zu schreiben. Es hat sich schon ein bisschen geändert. Aber im Prinzip bleibt es immer in dem Rahmen der, sagen wir einmal, „messbaren Musik“. Und das ist eigentlich ein anti-musikalischer Begriff, „messbare Musik“.

Messbar, wie
meinst du
das?

Messbar bedeutet, dass die technische Präzision als ein messbares Element viel zu sehr im Vordergrund steht. Ich glaube, da ist irgendwas grundsätzlich Verkehrtes in dieser Art zu denken. Je weniger ein Mensch musikalisch auszusagen hat, desto mehr konzentriert er sich auf die Technik – was natürlich nicht bedeutet, dass es Musiker gibt, die beides haben, Technik und Musikalität. Es sind aber nur sehr wenige auf dieser Welt, die das erreicht haben. Die Entwicklung der klassischen Gitarre liegt heute leider mehr in der Technik statt in der Musikalität.

Dazu folgendes Erlebnis: ich hörte ein Jugendgitarrenorchester, welches ein Stück spielte, was, wenn es perfekt gespielt wäre, eigentlich langweilig und belanglos wäre. Sie hatten Spaß am Spielen (der Dirigent gar nicht) und wa-

ren aber trotz aller Begeisterung überfordert. Die Gitarren waren verstimmt, rhythmisch war das Stück auseinander gebrochen und das Ganze hätte man ein Desaster nennen können. Mir ging es aber so, dass ich das, was ich hörte, samt Verstimmungen und samt Durcheinander nicht als das Stück, das notiert war, hörte, sondern als das, was tatsächlich JETZT erklang. Und da habe ich mir gedacht, es klingt super! Und was müsste ein Komponist alles tun, um etwas aufzuschreiben, was so klingt!

Also kann man ein Stück aus verschiedenen Perspektiven hören. Eine sehr wichtige Perspektive ist jedoch die Erkenntnis von dem, was man tut. Wenn ein Musiker glaubt, sehr schlecht zu spielen, oder das Gegenteil, setzt er etwas in den Raum, was die Perspektive des Hörers beeinflusst. Diese Jugendlichen hatten Spaß an dem Stück und waren nicht beeinflusst von der Ungenauigkeit des Ganzen. Wenn sie aber gewusst hätten, dass sie alles falsch spielten, dann wäre es mir auch nicht gelungen, das Stück als schön zu hören.

Es ist wie bei manchen Bildern, die man so oder so betrachten kann. Es gibt sogar ganz große Extreme, die man kaum versteht, z. B. bei manchen Bildern von Dali, wo man zuerst etwas sieht und dann plötzlich das Bild umkippt und man z.B. ein Porträt von seiner Frau sieht. Dann kann man das erste Bild nicht mehr sehen, und es ist trotzdem dasselbe Bild, worauf du starrst.

Der eine tendiert dazu, zuerst das eine Bild zu sehen und jemand anderes das andere. An welches der innerlichen Bilder man heran kommt, ist abhängig von der persönlichen Geschichte.

Die paranoisch-kritische Methode, wie er es nannte.

Wenn man das so sehen will. Die Perspektive, aus der man hört, ist schon sehr wichtig, unglaublich wichtig. Bei bekannten Stücken haben wir uns angewöhnt, aus einer bestimmten Perspektive zu hören, die aber immer persönlich ist. Ich kann mir nicht vorstellen, dass du und ich „Asturias“ genau gleich hören, das ist nicht möglich. Und was hört wiederum der Interpret und was hört wieder jemand ganz anderes, der das Stück zum ersten Mal in seinem Leben hört?

Ja, ich verstehe. Ich stelle mir vor, du hast als Komponist irgendeine Art von Idee, die du aufschreibst. Dieses Notierte ist von vornherein unzulänglich und es passt eigentlich vorne und hinten nicht. Aber als Interpret nimmst du diese Partitur und entwickelst daraus für dich ein Ideal, das gar nicht deckungsgleich sein muss mit deinem Ideal, das du als Komponist hast. Diesem Ideal laufe ich dann als Interpret sozusagen nach. Deswegen glaube ich, dass die Partitur nur vorgaukelt, dass es nur ein Stück gibt, wo eigentlich diese ganzen Ideale, nämlich deine Vorstellung, die du als Komponist in die Partitur gebracht hast und die Vorstellung, die ich als Interpret habe, die aus der Partitur erwächst, verschiedene sind.

Ja. Das könnte man so sehen. Es ist jedoch so, dass die meisten Interpreten sich an eine persönliche Interpretation heranmachen, eigentlich, bevor sie das Stück verstanden haben, bzw. sie glauben, es durch die Interpretation von jemand anderem, den sie schätzen, verstanden zu haben.

Ja, das habe ich letztens aus einer Dirigatsklasse gehört. Die Studierenden wussten, wie Karajan etc. das Stück interpretiert haben, hatten allerdings kaum eigene Gestaltungsideen... Mal etwas ganz Anderes: Die Zeit, in der du studiert hast, war die 68er Zeit und Berlin war ein „heißes Pflaster“. Hat dich das speziell beeinflusst und hast du etwas mitgenommen oder warst du eher im konservatorialen Betrieb verankert?

Nein, ich war damals noch ein spießiger Pro-Amerikaner, wie man es mir zu Hause beigebracht hatte. Amerika ist gut und Russland ist schlecht. Rudi Dutschke, Hans Werner Henze und Fritz Teufel und diese ganzen Typen, die waren alle schwer links, was mich komischerweise absolut nie interessierte, diese politische Linke. Und als dann die ganze Jugend anfing, für Mao und Ho Chi Minh zu demonstrieren, da dachte ich mir, das geht zu weit! Jetzt will keiner mehr etwas davon wissen. Ich habe mich sowieso von Politik immer ziemlich ferngehalten, weil ich diese Einteilungen in rechts und links einfach nicht verstand und bis heute nicht verstehe. Jede Denkart beinhaltet eigentlich beides und es kommt immer darauf an, wie vernünftig man mit Gesetzen und Gedanken umgeht oder aus welcher Perspektive man das Ganze betrachtet.

Du hast dich politisch nicht beteiligt. Aber es war ja auch so, dass viele Konventionen über den Haufen geworfen wurden und auch die Jugendkultur eine andere war. Hat dich das angesteckt?

Ja, einer der wichtigen Abbrüche der Konventionen war die Geschichte mit den Drogen. Es gab einen Zeitpunkt, an dem ich mit Drogen, wie viele andere, in

Berührung kam. Dabei musste ich feststellen, dass es eine gefährliche Drogenwelt gab, in der sich die Jugendlichen eigentlich nur ruiniert haben...die andere Seite hat sich nie mit suchtmachenden Drogen eingelassen und hat stattdessen die positiven Aspekte der Droge, nämlich die der Bewusstseinsweiterung, wahrgenommen.

Der Begriff „bewusstseinsweiternd“ bedeutet nichts anderes, als dass man z.B. Töne viel leichter und ungezwungener mit allen Sinnen wahrnehmen kann, statt sie auf das rein akustische Hörphänomen zu begrenzen.

Ein gutes Beispiel gibt es hier bei der Malerei: stellen wir uns ein Bild von einer Mauer vor, die sich in der Ferne verjüngt (Perspektive!). Das Bild bietet mir einen hohen Maueranfang mit schlechtem Wetter und ein weites kleines Ende mit schönem Wetter. Jetzt hab ich die Möglichkeit, dieses Bild auf zwei verschiedene Arten und Weisen zu betrachten. Die eine Art ist die flache, grafische Wahrnehmung der Perspektive mit schlechtem Wetter hier und gutem Wetter dort. Die andere Art ist das Hinein-Laufen in das Bild, wobei die Perspektive sich ständig verändert und die Temperatur sich allmählich verändert und alle Sinne wachsam dieses Erlebnis begleiten. Diese Erfahrungen, die später zum normalen Handwerk in der Kunstbetrachtung wurden, waren das Ergebnis einer Lebensweise von berühmten Künstlern in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Künstler wie Cocteau, Dali, Mallarme usw. haben dieses Können auf Grund von Drogen entwickelt. Daraus entstanden mit der Zeit neue Kunstgesetze, die dann, ohne diese Urfahrung zu besitzen, angewandt wurden.

Die Drogenwelt ist eine besondere für

mich, entweder steht man auf der einen oder auf der anderen Seite. Es wird als sehr asozial gesehen, wenn man Drogen konsumiert. In meiner Generation war es eben so, dass wir gekifft haben, fast jeder, zumindest in meinen Kreisen. Und davon hat 1/4 bestimmt auch härtere Drogen genommen. Das war auch eine Art Sozialisierung, man war sich dadurch sehr viel mehr verbunden. Natürlich waren wir auch gegen die andere Welt, weil diese Geld und Macht, Ansehen und Spießertum wollte. So musst du dich kleiden, so musst du reden, so musst du auftreten. Und diese ganzen Sachen wollten wir damals nicht. Wir wollten einfach leben wie ein Mensch und nicht wie ein Maschinchen, das funktioniert. Und das war das Gute am Anfang dieser Hippie-Bewegung!

Was ist die Hippie-Bewegung ohne ihre Kunst, ohne ihre Äußerung? Diese Äußerung war die Wende, z.B. dass der Schlager, der in der Unterhaltungsmusik üblich war, eine starke Konkurrenz durch Millionen von Jugendlichen, die eine Musik machten und verlangten, bekam.

Eine Musik, die ein direkterer Ausdruck der seelischen Situation war. Diese Energie, die in der Welt lebte, wurde leider sehr bald vermarktet und damit kaputt gemacht.

Die LP's haben Namen bekommen, bspw. die „Q-Platte“ von Pink Floyd oder „The Wall“ und „Sgt. Pepper“. Jede Platte hatte eine Geschichte, wie eine Art epi-

scher Erzählung aus dieser Zeit. Es war eine völlig neue Ära, was das betrifft.

Es gab auch eine sehr interessante Zeit, in der man – aufgrund der Drogen natürlich – die psychedelische Musik erfunden hat. In ihr hat man den Menschen absichtlich in Sphären hineingebracht, die irrealer Natur waren oder shocking. Und damit ist auch der große Trend zur Improvisation entstanden.

In dieser Zeit hatte ich zwei Freunde, Klaus Michael Krause, auch Gitarrist, und Gerhard Kastner, Cembalist. Wir hatten eine Improvisationsgruppe, in der wir keine Regeln, außer einer einzigen hatten: wir durften niemals die Instrumente spielen, die wir erlernt hatten.

Mein Freund Klaus und ich durften keine Gitarren anfassen, Gerhard kein Tasteninstrument.

Die ganze Improvisation hatte mit der Hippie-Bewegung zu tun, obwohl wir uns als Avantgarde-Musiker verstanden und keinen Blues gespielt haben, wie es damals üblich war.

Wir hatten einmal, Anfang 70er Jahre, ein Happening während einer Silvesternacht: wir haben von 8 Uhr abends bis 8 Uhr morgens durchgehend gespielt, zu dritt. Wir hatten einen Plan über 12 Stunden, jede Stunde hatte eine bestimmte Charakteristik. Ich kann mich erinnern, es gab eine Alm-Szene, dann gab es eine Küchen-Szene – bei der wir selbstverständlich nur Haushaltsgeräte zum Klängen brachten – dann gab es eine Werbungs-Szene usw. In jeder Stunde hatte man also einen Themenwechsel. Solche Sachen sind eng verbunden mit dieser

Hippie-Bewegung. Denn diese für den normalen Musikverbraucher absurde Musik wurde durch das erweiterte Hörvermögen, das durch die Drogen entstand, damals ermöglicht.

Wir wohnten in einer WG und jeder der anderen Mitbewohner, der nicht mitgemacht hatte, musste sich unsere täglichen Improvisationen anhören, Stunden tierischen Lärms aushalten und wer weiß was für verrückte Musik. Diese Leute haben eigentlich „normale“ Musik gehört, von Mozart bis Rolling Stones. Aber nein, wir drei Verrückten haben den letzten Wahnsinn veranstaltet, die schrillsten Töne mit zwei kaputten Blockflöten erzeugt, die nur noch hoch gepiepst haben, der andere hatte mit einem Schlagzeug wer weiß was für einen Krawall gemacht. Wir waren harte Künstler. Meine Güte! Und unsere Mitbewohner mussten sich an das Genre gewöhnen. Wir waren absolute Vorreiter, was wir gemacht haben, geschieht jetzt...50 Jahre später, im öffentlichen Raum.

Hat dich diese Erfahrung von etwas Freiem und Unstrukturiertem auch in deinem Schreiben beeinflusst?

Sicher!

Ist der Kontakt zu den beiden auch nach der Studienzeit noch bestehen geblieben?

Solange, wie es irgendwie ging. Dann hatte der eine Probleme und hörte auf, Musik zu machen. Mit dem Anderen habe ich mich immer wieder getroffen, bis zu der Zeit, in der ich *Sindbad* geschrieben habe, also in den 90ern. Bis dahin haben wir uns regelmäßig besucht, haben auch Urlaube zusammen gemacht. Aber irgendwann ist man älter

geworden und wir haben seitdem weniger Kontakt.

Was hast du nach dem Studium gemacht?

Erst einmal habe ich angefangen, an Musikschulen zu unterrichten, damit ich ein bisschen Geld habe. Ich hatte auch ein Gitarrenduo mit Klaus Michael Krause, mit dem ich damals die erste Aufnahme einer LP in Hamburg machen wollte. Das war genau die Woche, in der die Amerikaner angeblich auf den Mond geflogen sind, 1969. Auf dem Programm hatten wir die Carulli Serenade in A-Dur, Sor mit drei Stücken, ich erinnere mich nicht mehr welche, und eben meine *Hommage a Rodrigo*. Aber wegen ihrer damals avantgardistischen Tendenz stieß sie beim Produzenten auf große Ablehnung und war damit der Grund, weshalb die ganze CD nicht entstand. Heute kann man sich so etwas nicht mehr vorstellen.

Würdest du sagen, dass du durch die Beschäftigung mit der indischen und arabischen Melodik die europäischen Intervalle, die wir hier durch die temperierte Stimmung haben, noch einmal anders hören gelernt hast?

Zuerst einmal hat man dazu das falsche Instrument und wenn man das richtige hat, kann man es nicht spielen. So eine Sitar hast du nicht von heute auf morgen gelernt. Man merkt mit der Zeit, was alles hinter so einer Musik wie der indischen und der arabischen steckt.

Das sind die zwei Kulturen, mit denen ich mich am meisten beschäftigt habe. Es ist jedoch nicht einfach nur Wissen, dass z. B. ein Ganzton bei den Arabern in neun Teile eingeteilt ist. Was nützt mir

dieses Wissen, ich muss rauskriegen, was ich empfinde, wenn sie dieses Intervall so oder so intonieren.

Es gibt anfänglich ein Stadium, bei dem man denkt: „das ist aber falsch jetzt“, weil man einfach von einem normal temperiertem Klavier ausgeht. Wenn man dann aber erfährt, dass diese Intervalle tatsächlich mit dem Leben dieser Menschen zu tun haben, ist das eine große Bereicherung.

Eine musikalische Kultur, die gänzlich auf die Harmonik verzichtet, drückt sich im Intervallischen aus. Damit meine ich, dass die Zwischenschritte vom Grundton bis zur Oktave anders als bei uns gestaltet werden, z. B. enger oder breiter. Damit drücken diese Intervalle etwas aus, was in diesen Kulturen wichtig ist. Bei uns würde man die Bedeutung der Intervalle durch die Harmonik darstellen. Ob ein Ton Grundton ist, Terz, Quinte, Septime usw. Im Mittelalter (bei den Kirchentönen) hat man die Intervalle teilweise aus der Obertonskala herausgenommen und teilweise mathematisch errechnet. Das war das Material und damit haben die Menschen kommuniziert.

Würdest du sagen, dass dieses Wissen im 18. oder 19. Jahrhundert noch ganz lebendig war?

Natürlich, die Komponisten haben ja so komponiert. Jedoch wurde unser musikalisches System immer symmetrischer.

Ja, wenn Schubert ein Intervall verwendet hat, dann wusste er genau, warum.

Ja. Oder wenn in einer Kantate in einem Rezitativ bestimmte Intervalle benutzt wurden. Diese ganzen Intervalle wurden

ja zu einem bestimmten Zweck benutzt, denn wenn man Töne und Worte nicht richtig zusammenbringt, hat man große Schwierigkeiten, das Wort zu verstehen. Nicht nur, dass der Gesang in manchen Lagen schwierig ist für die Wortverständigung, die Musik geht gegen den Sinn des Wortes. Du kannst ja nicht jemandem sagen: „Geh raus“ (*singt kleine Sekunde*). Das kannst du nicht machen: „Geh raus“ (*singt große Terz*). Was bedeutet das, was du eben gesagt hast? Du sagst ein Wort, aber du meinst was anderes: „Geh raus“ (*singt eine Quart*)! Ja, jetzt sind wir da. Verstehst du, es liegt am Intervall und dieses muss man richtig verstehen.

Du sagtest einmal, dass du gerne untersuchen würdest, wie Melodik und Sprache zusammenhängen. Durch das natürliche Sprechen entstehen quasi schon Vorfelder von Intervallen.

Ja natürlich, sehr diffizile Intervalle entstehen da.

Die Rhythmik, Intervallik und die Dynamik, das sind die drei Sachen, mit denen wir arbeiten. Wenn du alles, was du sagst, immer in Töne, einfach in nackte Töne überträgst, dann merkst du, dass du mit deiner Melodie, mit deinem Rhythmus und mit deiner Dynamik total unterstützt, was du sagst. Wenn man genau hinhören würde, würden wir feststellen, dass jeder Mensch – aber auch jeder! – absolut meisterhaft Töne, Rhythmen und Dynamiken wählt, um zu unterstützen, was er sagen will. Damit ist jeder ein Komponist mit seinen Worten.

Das stimmt. Und das ist bei Stücken wie bei *Koyunbaba* auch wichtig, deswegen musst du erst einmal die Atmosphäre des Stückes begreifen. Da *Koyunbaba* ein türkisches Stück ist, zwar von einem italienischen Komponisten in der Türkei komponiert, wird dieses Stück eben als „orientalisch“ bezeichnet.

Du kannst nicht mit einem Grundfehler anfangen: orientalisch sei das Stück, aber was bedeutet „orientalisch“? Eine übermäßige Sekunde, das ist der oberflächliche Inbegriff von „orientalisch“ für Europäer und das gilt für *Koyunbaba* gar nicht. Ich gebe zu, *Koyunbaba* ist ein orientalisches Stück, doch ist das westliche Verständnis von „orientalisch“ nicht richtig.

Dieses Stück – das war mir zuerst gar nicht klar – entstand dadurch, dass ich, da ich Taucher war und 8 Stunden oder 10 Stunden des Tages auf dem Boot war, total versaute Hände hatte und kaum noch spielen konnte. Deswegen war es eben das, was ich spielen konnte.

Diese „Schmisstechnik“ ist etwas anderes als eine akkurate „Greiftechnik“, bei der keine Nebengeräusche usw. sein dürfen. Das Leben auf dem Meer als Angler und Taucher zwang mich dazu, mich auf das Wesentliche zu konzentrieren und das ist das Musikalische. Denn deine Seele ist ja auch unter Wasser noch musikalisch. Das, was bewegt werden muss, ist die Vorstellungskraft. Die muss bewegt werden!

In den Hochschulen bspw. lernen wir quantitativ zu hören und nicht qualitativ. Quantitativ heißt, dass du lernst, erst eine Stimme zu hören, dann zwei – das konntest du vorher nicht hören. Dieser Genuss, dass diese zwei melodischen Linien sich manchmal gesellig, manchmal konträr verhalten oder sich den Ball zuwerfen, ist ein Genuss, den du lernen musst, zu hören. Und wenn dann noch eine dritte Stimme hinzukommt bzw. eine vierte oder fünfte Stimme, dann machst du die Erfahrung, dass es immer komplizierter wird, zu hören. Das muss gelernt werden, und in diesem Sinne sind wir eigentlich ganz gut geschult. Ich will ja gar nicht sagen, dass da überhaupt nichts passiert, aber das ist die einzige Art, in der wir die Leute schulen. Aber das qualitative Hören ist eine ganz andere Sache.

Ja, von einem Intervall kann ich eine Qualität hören oder nicht hören und auch beim Spielen empfinden, gerade auf der Saite. Denn wenn du auf einer Saite ein Intervall abmisst, dann hast du ja eigentlich sehr deutlich die Abstände, die ein Ton vom anderen hat und das hast du auf dem Klavier auch relativ augenscheinlich. Wenn du jetzt in der ersten Lage bist, ist es schon abstrakter, wenn man sich nicht die Abstände der Töne zueinander vorstellt. Und das zu empfinden ist, glaube ich, das, was du meinst mit einem qualitativen Hören,

weil diese Verläufe auch in einem polyphonen Satz innerhalb eines Stimmverlaufs enthalten sind.

Ja, du hast nicht unrecht, aber es trifft den Nagel nicht auf den Kopf.

Natürlich erlebt man Intervalle stärker, wenn sie auf derselben Saite gespielt werden. Aber das ist nur der Anfang von der Qualität eines Intervalls. Ein Intervall ist eine Wesenheit, die wir verstehen müssen und der wir in unserem Gehör einen ganz bestimmten Platz einordnen müssen.

Wenn wir den Abstand zwischen zwei Tönen nehmen, z.B. zwischen A und C, dann müssen wir immer noch wissen, ob wir auf dem Grundton starten, oder nicht. Denn das ändert die Qualität des Intervalls, im Idealfall seine Intonation, grundsätzlich.

Eine gute Intervallübung ist immer, einen Ton anzuspielen, in dem Fall Ton A. Und den machst du jetzt erst zum Grundton, indem du eine Kadenz darauf spielst. Jetzt gibt es keinen Zweifel mehr, du bist auf dem Grundton, d. h. die Eigenschaften, die ein Grundton haben muss, Stabilität, Vertrauen erweckend sein, Basis sein, sind da.

Jetzt kannst du den zweiten Ton, Ton C, erst beurteilen, seinen Charakter bestimmen und dich an seine Interpretation machen. Du stellst dann fest, dass du mit einem Vibrato das C expressiver machen kannst. Entscheide genau, wie schnell dieses Vibrato sein muss. Was wäre es für ein Vibrato, wenn es ein Cis statt C wäre? Jetzt machen wir ein Vibrato auf den Grundton. Jetzt machen wir aus dem Grundton etwas Instabiles. Diese Instabilität ist eine Qualität, die nur dann zum Grundton passt, wenn wir ihn in Frage stellen wollen.

Als Stabilität, die dann schwankend wird.

Instabilität ist nichts Falsches, aber am richtigen Platz, bitte. Das ist ein sehr umfangreiches Thema, was ich hier nur ganz kurz andeuten kann.

Eine gute Hörübung im Allgemeinen finde ich 4'33". Man sitzt und hört, mal eine Baustelle, mal ein Flugzeug und nach einer Minute Stimmen, ein Auto, Geschrei. Wenn man das aufschreibt, graphisch visualisiert, dann hat man gleichzeitig musikalische Parameter, hoch/tief, lang/kurz, Qualität der Klangfarbe etc. Es hat enge Verbindungen mit dem alltäglichen Hören, das sowohl qualitativ als auch quantitativ ist.

Ich beschäftige mich im Moment lieber mit Skrjabin.

Warum gerade Skrjabin?

Erstens ist mir Skrjabin einfach so „in die Hände“ gefallen, zweitens ist Skrjabin das totale Gegenteil von 4'33". Der eine lässt einem ganz viel Platz für die eigene Vorstellung und der andere hat den Anspruch, ein Gesamtkunstwerk sondergleichen zu schaffen unter Hinzunahme von Düften, Farben etc. An sich ist Skrjabin ein filigraner Komponist, der in manchen Stücken mit wenig Tönen auskommt, doch fiel er mit der Zeit in das totale Gegenteil. Wir haben es wieder mit dem Kampf zwischen Qualität und Quantität zu tun. Denn wenige Töne sind nicht unbedingt Qualität und viele nicht unbedingt Quantität.

Das ist für mich im Moment eine wichtige Suche.

Renaissancelaute, Instrumentalstil und die „unspielbaren Stellen“ – Gedanken zu einem opaken Verhältnis und mögliche Konsequenzen für die Interpretation

©Ya'qub Yonas N. El-Khaled



Biografie

Ya'qub Yonas N. El-Khaled promoviert und lehrt derzeit an der Kunstuniversität Graz im Fachbereich historische Musikwissenschaft. Thema der Dissertation sind Melchior Neusidlers Teutsch Lautenbuch (1574) und seine Lautenfantasien. El-Khaled studierte klassische Gitarre und historische Zupfinstrumente an der Hochschule für Musik Würzburg sowie Philosophie und Musikwissenschaft an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg.

Das Korpus der Renaissancelautenmusik stellt das älteste spielbare und spezifisch für Zupfinstrumente ausgelegte Repertoire dar. Zwar reicht die Verwendung von Lauteninstrumenten wesentlich weiter als in die Zeit der Renaissance zurück, doch durch die neu einsetzende Tabulaturüberlieferung bekommt die Lautenmusik ab 1500 eine neue Greifbarkeit, die sie vorher entbehrte. Im Folgenden möchte ich einige Überlegungen zu gewissen Problemen anstellen, die den Anspruch und die Überlieferung der Lautenmusik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts betreffen. Diese Überlegungen dienen vornehmlich zur Aufklärung der Frage, wie mit Kompositionen umgegangen werden kann, die die berühmt-berüchtigten „unspielbaren Stellen“ aufweisen, Passagen, die insbesondere durch die Setzweise der linken Hand die Möglichkeiten des Instruments Laute zu übersteigen scheinen und die so zahlreich in den Werken Valentin Bakfarks, Melchior Neusidlers, Vincenzo Galileis oder Giovanni Antonio Terzis – um nur wenige von vielen Beispielen zu bemühen – auftreten. Wussten die Lautenisten vergangener Epochen ihr Instrument lediglich virtuoser zu handhaben, als es heutige Lautenisten und Gitarristen vermögen oder steckt etwas anderes hinter den schier unrealisierbar scheinenden Fingersätzen ihrer Tabulaturen? Zur Beantwortung dieser Fragen scheint ein kleiner historischer Exkurs angebracht, der möglicherweise ein wenig Licht ins Dunkel bringen kann. Dieser Exkurs führt – ins 19. Jahrhundert!

Das 19. Jahrhundert ist für die Wahr-

nehmung „Klassischer Musik“ im weitesten Sinne bis heute prägend. Nicht nur, dass im Konzertprogramm der berühmten Säle und Opernhäuser die Werke der Komponisten und in zunehmendem Maße der Komponistinnen dieses Jahrhunderts bevorzugt aufgeführt werden, auch die Musikgeschichtsschreibung jener Zeit hat beständige Narrative formuliert, die wider besseren Wissens hartnäckig bis heute in populären Formulierungen und Versionen kursieren (man denke nur kurz an Beethoven, der gleichsam notorisch „mit dem Schicksal ringt“ oder an die Graphie des Namens Wolfgang Amadeus Mozart, der doch selbst mit Wolfgang Amadé Mozart unterschrieb, um sich die Beständigkeit einmal eingebürgerter Ausdrucksformeln vor Augen zu führen). Doch haben auch subtilere Gedanken ihre Spuren hinterlassen. Insbesondere solche, die das Verhältnis von Instrumental- und Vokalmusik betreffen. So ist die urromantische Proklamation der *Instrumentalmusik* als höchste aller Künste eine der Vorstellungen, deren Wirkmacht kaum überschätzt werden kann. Nicht nur, dass die instrumentale Symphonie die Opera Seria im 19. Jahrhundert als repräsentative musikalische Gattung ablöste – auch im 20. Jahrhundert wurden neue, gar avantgardistische Ideen häufig zunächst in der Instrumentalmusik erprobt. Zur Aufwertung der Instrumentalmusik gesellte sich eine weitere folgenreiche Veränderung: die Entdeckung des „historischen Bewusstseins“ in der Musik. War es bisher üblich aktuelle, d.h. neu komponierte Musik aufzuführen, begann mit der Wiederaufführung der *Matthäuspasion*

J.S. Bachs durch F. Mendelssohn-Bartholdy der Prozess der Kanonisierung von Repertoire. Dieser Prozess führte einerseits dazu ältere Musik neu zu entdecken und aufzuführen, andererseits bot er die historisch neue Möglichkeit, Werke „für die Ewigkeit“ zu komponieren; Werke also, die sich im Repertoire behaupten sollten und ab der Uraufführung nicht mehr aus den Spielplänen verschwinden würden. Dabei standen die Wiederentdeckungen und -aufführungen älterer Musik natürlich unter den Vorzeichen der neuen Zeit und es war gerade die Instrumentalmusik etwa eines J.S. Bachs die besonderes Interesse erregte.¹

Für heutige Interessierte ergibt sich demnach eine historisch bedingte perspektivische Verzerrung, wenn es um die Positionierung von Instrumentalmusik geht. Es scheint selbstverständlich, dass Instrumentalwerke – etwa die Lautenfantasien John Dowlands – Vokalwerken in Fragen der musikalischen Qualität in nichts nachstehen. Tatsächlich aber ist das 16. Jahrhundert die Zeit, in der Instrumentalisten erstmalig im großen Stil versuchten das Instrumentalspiel aufzuwerten und es offenbar keineswegs selbstverständlich war, dass Lautenmusik sich künstlerisch auf gleicher Augenhöhe mit Vokalmusik bewegte.

In der vogelperspektivischen Überschau zeigt sich, dass im 16. Jahrhundert zwei zusammenhängende Emanzipations- und Aufwertungsprozesse unter gegenseitiger Beeinflussung parallel verlie-

fen: zum einen der Aufwertungsprozess weltlicher Gattungen gegenüber geistlicher Musik – hierfür ist die Gattung des Madrigals paradigmatisch² –, zum anderen die Aufwertung der Instrumentalmusik. Während ersterer in diesem Kontext außen vor bleiben mag, lässt sich letztere anhand zweier Tatsachen verdeutlichen: erstens machen Intabulierungen, d.h. Einrichtungen von vokaler Musik für Tasten- oder Zupfinstrumente, welche sich der Notationsform der Tabulatur bedienen, den größten Teil des überlieferten Instrumentalrepertoires aus. Und zweitens wird in der wichtigsten Instrumentalgattung, der Fantasie bzw. dem Ricercare, zunächst der polyphone Stil der Vokalmusik auf dem Instrument umgesetzt. Erst später, am Ende des 16. und mit Beginn des folgenden 17. Jahrhunderts, wird ein zunehmend auch instrumentalistischer Stil Einzug in die Instrumentalmusik halten. Die beiden Pole, zwischen denen sich die wichtigsten Gattungen der Lautenmusik bewegten, waren demnach *imitatio* (Imitation/ Nachahmung) und *aemulatio* (Nacheiferung), wobei ein Kernanliegen der *aemulatio* das Übertreffen des Vorbilds beinhaltet.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass Lautenisten beständig geistliche und weltliche Werke der anerkanntesten Vokalkomponisten intabulierten. Josquin des Prez, Adrian

Willaert, Clemens non Papa, Jacques Arcadelt, Cipriano de Rore und Orlando di Lasso sind nur wenige der prominenten Beispiele, deren Werke für Laute adaptiert wurden. Wenn sich der Lautenist Melchior Neusidler (ca. 1530-1591) in den 1570er Jahren also dazu entschloss, die Intabulierung der berühmten sechsstimmigen (!) Motette *Benedicta es* vom bereits 1521 verstorbenen Josquin des Prez an den Beginn seines *Teutsch Lautenbuchs* (1574) zu stellen, so ist dies sicherlich ebenso sehr Zeichen eines wachsenden künstlerischen Selbstbewusstseins wie des wachsenden Anspruchs, den Instrumentalmusik geltend machte.

¹ Vgl. C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden, 1980, S. 25 f./ 73 ff.

² Zur Geschichte des Madrigals vgl. E. Schmierer, *Geschichte der Musik der Renaissance: Die Musik des 16. Jahrhunderts*, (=Handbuch der Musik der Renaissance Bd. 1/2), o.O., 2016, S. 16 ff.

Die Botschaft eines solchen Statements jedenfalls scheint unmissverständlich: Die anerkanntermaßen vorbildlichen Werke können auch – und zwar gut – auf einem Instrument umgesetzt werden! Und kann nicht die Positionierung seiner eigenen Lautenfantasien an den Schluss des Lautenbuchs gleichsam als Zeichen einer erreichten Gleichwertigkeit von Vokal- und Instrumentalmusik gelesen werden?

Im Übrigen kann auch Vincenzo Galileis Lehrdialog *Il Fronimo* (1568; zweite, veränderte Auflage 1584) „über die Kunst des guten Intabulierens“ (*sopra l'arte del bene intavolare*) als Dokument einer Aufwertung durch Aneignung gelesen werden. Für den Augenblick mögen diese Ausführungen zum Anspruch der Lautenmusik genügen und einigen Beobachtungen zur Überlieferung von Lautenmusik weichen.

Zusammenfassend gesagt existieren zwei Arten von Lautentabulaturquellen: Tabulaturhandschriften und Tabulaturdrucke³ (Gemälde, auf denen nach Tabulaturen spielende Figuren abgebildet sind, können in diesem Zusammenhang außeracht gelassen werden). Da Lautentabulaturdrucke den mit Abstand größten Anteil der Instrumentaldrucke im 16. Jahrhundert stellen, ist man leicht versucht, eine gleichsam moderne Verbreitungsweise anzunehmen: was gedruckt wurde, wurde verkauft und somit verbreitet. Dies ist zwar nicht grundsätzlich falsch, jedoch haben Musikwissenschaft-

ler in den vergangenen Jahrzehnten wiederholt auf die Bedeutung von handschriftlichen Musiknotaten hingewiesen, die keineswegs durch den Druck abgelöst oder verdrängt wurden. Auch für die Lautenmusik des 16. Jahrhunderts gilt: primäres Verbreitungsmedium waren handschriftliche Niederschriften. Dabei sind Handschriften ihrer Art nach diverser als Drucke und können beispielsweise als einzelne Blätter, gebundene Manuskriptbücher, prachtvoll verzierte Dedikationsexemplare oder als Eintragungen in andere Bücher auftreten. Ihrer ephemeren Natur nach sind Handschriften allerdings häufiger vom Quellschwund betroffen als gedruckte Werke und lassen aus der Retrospektive daher leicht den Eindruck entstehen, kein wesentlicher Bestandteil einer Musikkultur gewesen zu sein. Doch dieser Eindruck täuscht. Handschriften waren die hauptsächlichliche Verbreitungsgrundlage der Lautenmusik und vermitteln vermutlich den unmittelbarsten Zugang zur Spielpraxis der heute überhaupt möglich ist.⁴ Verdeutlicht werden muss auch, dass das Gedrucktwerden für Lautenisten im 16. Jahrhundert nicht unbedingt ein wünschenswerter Zustand gewesen ist. Durch einen Druck gab man seine Werke aus der Hand – im wörtlichen wie übertragenem Sinne – und verspielte so die wirtschaftlichen Vorteile, die sich aus ihnen ziehen ließen und gab sie möglichen Entstellungen preis. (Die vielen Sammeldrucke die dezidiert an Amateurlautenisten gerichtet waren,

sind im Zusammenhang dieser Diskussion selbstverständlich nicht gemeint.) Die „Kunst des guten Intabulierens“ war ein bestens gehütetes Berufsgeheimnis der Lautenisten. Amateure bezahlten für Abschriften einzelner Stücke oder nahmen gleich Unterricht bei professionellen Musikern, um Zugang zu diesem Wissen zu erhalten. Die Beispiele Albert de Rippes (ca. 1500-1551) und Valentin Bakfarks (ca. 1507-1576) verdeutlichen zudem anschaulich, dass die Angst vor einer entstellten Darstellung der eigenen Werke keineswegs unbegründet war. Von Albert de Rippes Oeuvre sind zu Lebzeiten des Komponisten lediglich drei Kompositionen erschienen und erst nach seinem Ableben überließ er sein handschriftliches Lautenbuch seinem Schüler Guillaume Morlaye (1510-1558), welcher dann die Stücke seines Lehrers, eigenen Angaben zufolge, getreulich und authentisch in Druck gab. Nachdrucke erschienen bald, schließlich war de Rippe der berühmteste französische Hoflautenist des 16. Jahrhunderts. Doch sind diese Nachdrucke gegenüber Morlayes Ausgaben stark verändert. Einzelne Stücke wurden auf mehr als das Doppelte ihrer ursprünglichen Länge erweitert, Verzierungen wurden hinzugefügt oder abgeändert, Akkordgriffe umgelegt. Von einem Urheberrecht, das die Werke eines Künstlers vor solchen Entstellun-

3 Für eine exzellente Übersicht über die Musikdrucke des 16. Jahrhunderts s. H.M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600: A bibliography*, Cambridge, 3. unver. Aufl., 1979. Für Manuskriptquellen vgl. W. Boetticher, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts – Beschreibender Katalog*, (= Répertoire International des Sources Musicales, B VII), München, 1978.

4 Die Rolle der Handschriften bei der Verbreitung von Lautenmusik wird konzip dargestellt in: H. Minamino, *The Dissemination Of Lute Music in Renaissance Society: The Case Of Tablature Sheets*, in: „Lute Society of America Quarterly“, Vol. 49 (2-3), 2014, S. 50-54.

gen bewahrte, war man im 16. Jahrhundert noch weit entfernt. Dies mag auch einer der Gründe gewesen sein, weshalb Valentin Bakfark – nachdem er die Drucklegung seiner beiden Tabulaturbücher von 1553 und 1565 persönlich überwacht hatte – seine ungedruckten Werke kurz vor seinem Tod verbrannte und somit unwiderruflich zerstörte. Genützt hat es wenig, denn die zweifelhafte Ehre entstellter Nachdrucke ist ihm ironischerweise trotzdem zuteil geworden.⁵ Versucht man die beiden angesprochenen Aspekte – Anspruch und Überlieferungsform – zusammenzudenken, ergeben sich weitreichende Konsequenzen. Zunächst einmal stellte ein Druck ein finanzielles sowie künstlerisches Risiko für den Lautenisten dar. Gleichzeitig besaß er hierdurch aber auch repräsentativen Charakter: im Druck offerierten Lautenisten die Blüten ihres Könnens, um sich als virtuose Meister des Instruments und der musikalischen Form zu präsentieren. Manuskripte hingegen weisen, abgesehen von Dedikationsexemplaren, in der Regel Gebrauchsspuren – etwa Korrekturen oder Fingersatzbezeichnungen – auf. Sie dienten ganz unpräntiös als Spiel- oder Unterrichtsvorlage, waren gewissermaßen notwendige Werkzeuge zur Verrichtung der praktischen Musi-

ziertätigkeit. Prägnanter formuliert: während Manuskripte in der Regel primär *Gebrauchscharakter* besaßen, besaßen Drucke – jedenfalls die Drucke, von denen hier die Rede ist – primär *Repräsentationscharakter*.

Der hier postulierte Repräsentationscharakter von Tabulaturdrucken schließt natürlich keineswegs aus, dass nicht auch anhand von Drucken musiziert werden konnte. Wahrscheinlicher aber scheint zu sein, dass Drucke üblicherweise als Vorlage für Abschriften dienten, aus denen dann wiederum musiziert wurde. Für diese These sprechen zum einen die wenigen Gebrauchsspuren, die erhaltene Drucke im Gegensatz zu Manuskripten aufweisen, zum anderen die Auflagenhöhe von Musikdrucken im 16. Jahrhundert, die 1500 Druckexemplare in der Regel nicht überschritt.

Man könnte nun einwenden, dass die angestellten Überlegungen doch gar manche unbewiesene Behauptung aufstellen und letztlich, da viele handschriftliche Quellen schließlich die Zeiten nicht überdauert haben, unbeweisbar bleiben müssen. Dem ist zu erwidern: ganz recht, bisher ist die These vom Repräsentationscharakter der Tabulaturdrucke nicht eingehend untersucht worden. Aber es gibt immerhin einige wenige Fälle, in denen aus des Komponisten nächstem Umfeld gedruckte und geschriebene Fassungen der gleichen Stücke überliefert sind. Für viele Werke Melchior Neusidlers⁶ trifft dies beispielsweise zu. Für gewöhnlich werden nun die handschriftlichen Fassungen als Zwischenstadium auf dem Weg zur Drucklegung oder als

Vorformen der gedruckten Endfassungen beschrieben. Begründet wird dies gern mit Vereinfachungen, die in den Manuskripten zu finden seien. Was aber wenn die handschriftlichen Fassungen nicht Vereinfachungen der Druckfassungen darstellen, sondern umgekehrt die Druckfassungen „Verschwierigerungen“ der Manuskriptfassungen? Die Gründe hierfür könnten im Repräsentationscharakter gefunden werden: Um den höchsten künstlerisch-musikalischen Regeln zu genügen, können in der Niederschrift Klang- und Griffkombinationen in idealisierter Form dargestellt sein. Die praktische Ausführung hingegen, die naturgemäß im hohen Maße von den instrumentalischen Begebenheiten abhängt, erfordert gewisse Zugeständnisse an die spieltechnische Ausführbarkeit der Musik. Solche Zugeständnisse beeinflussen das hörbare Klangergebnis oft weniger als es eine Niederschrift vermuten lässt.

M. Neusidler - *Fantasia super Anchor che col partire MN* (Teutsch Lautenbuch (1574), Nr. 45, Takt 22; von der deutschen in die italienische Tabulatur übertragen + Transkription in „E-Stimmung mit auf fis herabgestimmter g-Saite“ im oktavierenden Violinschlüssel)

⁵ Gute einführende Darstellungen zu de Rippe und Bakfark finden sich in dem exzellenten Überblickswerk: D.A. Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, o.O., 2002, 170 ff./ 198 ff.

⁶ Eine einführende Darstellung ist zu finden: ebd., S. 173 ff.

Ein einziges Beispiel mag die hier besprochenen Aspekte verdeutlichen:⁷

Dieser Takt aus der Druckfassung birgt zwei spieltechnische Hürden: die Bewegung der Altstimme h-a-h in der ersten Takthälfte, die das Weiterklingen der drei Außenstimmen unmöglich macht, da entweder der zweite Finger (Sopranstimme) oder der dritte Finger (Tenorstimme) gelöst werden muss, um das a zu greifen. Die zweite, größere Schwierigkeit liegt indes in der zweiten Takthälfte. Um den Cis-Durakkord zu greifen, empfiehlt es sich, mit dem ersten Finger einen kleinen Barrégriff auszuführen (gis-cis' werden abgegriffen) und mit dem zweiten und dritten Finger eis resp. cis zu greifen. Um im Anschluss die Durchgangsnote dis der Tenorstimme zu erreichen, müssen erster und zweiter Finger gelöst werden. Nur der dritte Finger, der cis im Bass hält, kann liegenbleiben – Sopran und Alt müssen zwangspausieren, damit die Bewegung der Tenorstimme spielbar ist. Nach Ausführung der kleinen Verzierungspassage können die Alt- und Tenortöne a und fis auf Zählzeit vier mit dritten und vierten Finger gegriffen werden. Das cis des Soprans verbleibt hingegen weiterhin stumm. Eine Ausführung, bei der alle Stimmen so weiterklingen, wie in der Notenübertragung dargestellt, ist spieltechnisch daher kaum möglich. Auch andere Fingersätze in der linken Hand bergen keine bessere Umsetzbarkeit. Das klangliche Resultat, bei dem Sopran- und Altstimme, eben noch auf Zählzeit drei angeschlagen, auf

Zählzeit drei-und bereits abbrechen, ist wenig zufriedenstellend.

Zum Vergleich ist hier der gleiche Takt noch einmal wiedergegeben. Diesmal

M. Neusidler – *Fantasia super Anchor che col partire* (Version Ms. Mus. 1627, Nr. 12 (datiert 1572), Takt 22; Original in italienischer Tabulatur + Transkription in „E-Stimmung mit auf fis herabgestimmter g-Saite“ im oktavierenden Violinschlüssel)

aus einer den Herwarth-Manuskripten zugehörigen Handschrift, die möglicherweise Melchior Neusidler selbst niederschrieb:⁸

Die erste Takthälfte ist identisch. Auch die zweite Takthälfte unterscheidet sich lediglich in einem Detail: der Verlauf der Tenorstimme, in der Druckfassung eis-dis-eis-fis, erscheint in der Handschrift eis-disis-eis-fis. Dies wirkt zunächst wie ein offensichtlicher Satzfehler und die resultierende Chromatik erscheint stilfremd. Jedoch ergibt sich ein wesentlicher Vorteil: das disis kann durch die mühelose Erweiterung des Barrégriffs auf die 4. Saite durch den ersten Finger mit abgegriffen werden. Somit kann die Verzierung der Tenorstimme

ausgeführt werden, ohne Alt- und Sopranstimme aufgeben zu müssen. Auch das cis im Bass kann weiterklingen. Die Vierstimmigkeit des Satzes wird – wenn auch in weniger vollkommener Form – ohne große Mühen spieltechnisch und klanglich am Instrument realisierbar! Die bloß ornamentale Durchgangsnote des Tenors beeinträchtigt in dieser Fassung also nicht die Wiedergabe der polyphonen Satzstruktur, wie dies in der Druckfassung der Fall ist.

Das Beispiel mag als ein erstes Indiz für die oben aufgestellte These von Gebrauchs- und Repräsentationscharakter und ihrem sichtbaren Niederschlag in Tabulaturen gelten. Eine gründliche Untersuchung der Werke des *Teutsch Lautenbuchs* und ihrer handschriftlichen Fassungen unter diesem Gesichtspunkt ist derzeit in Arbeit. Damit verbunden ist auch eine kritische Edition des *Teutsch Lautenbuchs* und für manche Stücke der Variantfassungen, so dass Interpretinnen und Interpreten zukünftig leichten Zugang zu diesem lohnenswerten Repertoire erhalten.

Zuletzt mögen die im Titel angesprochenen Konsequenzen für die Interpretation von Lautenmusik zu ihrem Recht kommen. Die doppelte Überlieferung der Werke Melchior Neusidlers in Druck und Manuskript stellt sicherlich einen Glücksfall dar, der für viele andere Lautenisten des 16. Jahrhunderts nicht in vergleichbarer Form vorzufinden ist. Trotzdem lassen sich Schlüsse daraus ziehen, die auf Werke anderer Komponisten mit

⁷ Eine gründliche Untersuchung mit zahlreichen weiteren Beispielen ist derzeit im Entstehen und wird als Teil meiner Dissertation über Melchior Neusidler zukünftig dort zu finden sein.

⁸ Zur Frage der Autorschaft vgl. A.J. Ness, *The Herwarth Lute Manuscripts at the Bavarian State Library, Munich – A Bibliographical Study with Emphasis on the Works of Marco dall'Aquila and Melchior Neusidler*, Dissertation, New York University, 1984 und vom gleichen Autor: *A Letter from Melchior Neusidler*, in: „Music and Context – Essays for John M. Ward“ hrsg. v. Shapiro, A.D., Benjamin, P., Cambridge, 1985, S. 352-369. Zwar kommt Ness zu dem Ergebnis, dass in den Herwarth-Manuskripten Melchior Neusidlers autographe Werkniederschriften erhalten sind, allerdings ist die Beweismethode der Schriftanalyse fraglich, da die nachweislich von Melchior Neusidler erhaltenen Schriftstücke äußerst spärlich sind und nur wenig Vergleichsmaterial bieten.

extremen spieltechnischen Anforderungen übertragbar sind. Natürlich lässt sich kein Formelkatalog erstellen, bei dem bestimmte musikalische Versatzstücke schematisch durch andere ausgetauscht werden können. Dies kann aber auch kein ernsthaft angestrebtes Ziel sein. Vielmehr geht es um einen bewussten und kreativen Umgang mit spieltechnisch hochproblematischen Stellen, die sich in den Werken mancher Lautenisten so augenfällig häufen.

Berücksichtigt man den Repräsentationscharakter, den insbesondere Individualdrucke berühmter Lautenisten haben, kann es durchaus angebracht sein, sich zu fragen, an welchen Stellen idealisierende „Verschwierigungen“ vorgenommen wurden und ob sich möglicherweise besser realisierbare Alternativen finden lassen. Dies soll selbstverständlich weder ein Plädoyer zugunsten willkürlicher Eingriffe noch zugunsten gedankenloser Simplifizierung sein, die vermeintlich dazu berechtigen, alle Herausforderungen anspruchsvoller Stücke auszumerzen. Denn es wäre ein großer Irrtum, zu glauben, die Stücke Melchior Neusidlers seien in der handschriftlichen Überlieferung leichter oder einfacher zu spielen – der hohe spieltechnische Anspruch bleibt durchaus bestehen. Der Unterschied liegt einzig darin, dass gewisse der Idiomatik des Instruments entgegenkommende Varianten verwendet werden.

Konkret könnte man bei der Erarbeitung eines Stücks nun so vorgehen, wie der Lautenist, Vihuelist, Theorbist und Barockgitarriest Xavier Diaz-Latorre es beschrieb: „Wenn ich ein neues Stück erarbeite, versuche ich so lange wie möglich den in der Tabulatur notierten Finger-

satz zu spielen. – Inzwischen spiele ich schon so lange Laute und Vihuela, dass ich viel Erfahrung und Vertrautheit mit ihrer Musik habe. – Wenn ein notierter Fingersatz auch nach einer gewissen Übezeit nicht funktioniert, weiß ich, dass es nicht an mir liegt, denn ich spiele ja nicht schlecht. In solchen Fällen suche ich dann nach einer besseren Alternative. Schließlich soll Musik ja gut klingen und nicht Fingersätze möglichst gut wiedergeben.“⁹

Bibliographie

- **Boetticher, Wolfgang**, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts – Beschreibender Katalog*, (=Répertoire International des Sources Musicales, BVII), München, 1978.
- **Brown, Howard Meyer**, *Instrumental Music printed before 1600: A bibliography*, Cambridge, 3. unver. Aufl., 1979.
- **Dahlhaus, Carl**, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden, 1980.
- **Minamino, Hiroyuki**, *The Dissemination Of Lute Music in Renaissance Society: The Case Of Tablature Sheets*, in: „Lute Society of America Quarterly“, Vol. 49 (2-3), 2014, S. 50-54.
- **Schmierer, Elisabeth**, *Geschichte der Musik der Renaissance: Die Musik des 16. Jahrhunderts*, (=Handbuch der Musik der Renaissance Bd. 1/2), o.O., 2016.
- **Smith, Douglas Alton**, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, o.O., 2002.
- **Ness, Arthur Joseph**, *The Herwarth Lute Manuscripts at the Bavarian State Library, Munich – A Bibliographical Study with Emphasis on the Works of Marco dall'Aquila and Melchior Newsidler*, Dissertation, New York University, 1984
- **Ness, Arthur Joseph**, *A Letter from Melchior Newsidler*, in: „Music and Context – Essays for John M. Ward“ hrsg. v. Shapiro, A.D., Benjamin, P., Cambridge, 1985, S. 352-369.

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. Alfred Eickholt, Peter Ansoerge,
 Michael Koch, Dr. Helmut Richter,
 Raphael Ophaus

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 1.5.2020

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:
 „Selbstportrait als Lautenspieler“ von
 Jan Steen (Quelle: [wikipedia](https://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Steen))

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

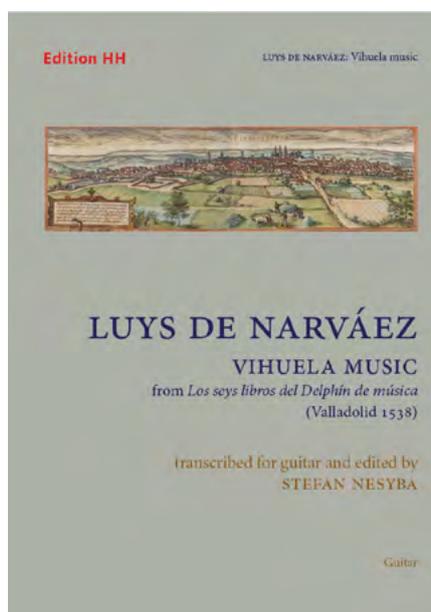
⁹ Xavier Diaz-Latorre, 5.12.2019, im persönlichen Gespräch mit dem Autor.



Biografie

Stefan Nesyba (geb. 1955) studierte Schulmusik und Gitarre an der Musikhochschule Lübeck. Er erhielt den Musikpreis der Possehlstiftung und legte in den Jahren 1979-80 vier Examina ab, drei davon „mit Auszeichnung“. Von 1977-86 hatte Nesyba selbst einen Lehrauftrag für Gitarre an der Musikhochschule Lübeck. Seit 1984 spielte Nesyba in Solokonzerten oft auch Renaissance-laute und zwischen 1987 und 2009 auch Barockgitarre. Die intensive Beschäftigung mit historischen Tabulaturbüchern führte Nesyba dazu, eine Übertragung sämtlicher Solowerke für Vihuela aus den „Sechs Büchern des Delfins“ (1538) von Luys de Narváez für Gitarre anzufertigen. Diese Ausgabe erschien 2012 im englischen Verlag Edition HH. Vor Corona spielte der begeisterte Hobby-Geiger im Freundeskreis zuletzt in den Klavierquintetten von Brahms und Franck die 1. Violine.

Die Redaktion des EGTA-Journals freut sich, dass Stefan Nesyba drei seiner Transkriptionen von Musik aus der Renaissancezeit für Vihuela und Laute für die aktuelle Ausgabe zur Verfügung stellt. Wer sich gerne vertieft mit dieser wunderbaren Musik beschäftigen möchte, findet bei der Edition HH vom Autor „Luys de Narváez - Vihuela music from *Los seys libros del Delphin*“ oder online beim IMSLP weitere Übertragungen Nesybas.



Romance: Paseava se el Rey moro

Quarto Tono

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada;
cartas le fueron venidas
como Alhama era tomada.
Ay, mi Alhama!

Spazieren ging der Maurenkönig
durch die Stadt Granada;
Briefe wurden ihm gebracht,
dass Alhama erobert sei.
O weh, mein Alhama!

Luys de Narváez
ed. Stefan Nesyba

algo apriessa

8
③ = fis

8

8

8

8

Villancico: La bella mal maridada

La bella mal maridada
de las mas lindas que yo vi:
Acuérdate cuan amada,
señora, fuiste de mi.

Unglücklich verheiratete Schöne,
eine der hübschesten, die ich sah:
besinnt Euch, Señora,
wie sehr ihr von mir geliebt wurdet.

Luys de Narváez
ed. Stefan Nesyba

muy de espacio

The musical score consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written in a 3/2 time signature and begins with a treble clef. The guitar accompaniment is written in a 3/2 time signature and begins with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A circled '3' with an equals sign and 'fis' is present below the first few notes of the vocal line. A bracket labeled 'C III' spans across the first few measures of the guitar accompaniment. The score is divided into systems, with measure numbers 4, 7, and 11 indicated at the beginning of their respective systems.

La buelta

The musical score continues with a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written in a 3/2 time signature and begins with a treble clef. The guitar accompaniment is written in a 3/2 time signature and begins with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A circled '3' with an equals sign and 'fis' is present below the first few notes of the vocal line. A bracket labeled 'C III' spans across the first few measures of the guitar accompaniment. The score is divided into systems, with measure numbers 15 and 19 indicated at the beginning of their respective systems.

Dies Faßnacht sollt ich hoch aufspringen

Hans Neusidler 1536
ed. Stefan Nesyba

③ = fis

CII

CII

CIII

CII

CV

②

⑤

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of a single melodic line and a bass line. The melody is primarily in the treble clef, while the bass line is in the bass clef. The piece features various fretting techniques, including natural harmonics (indicated by a 'z' symbol), slides, and bends. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the fingers and 0 for the open string. Specific fretting techniques are labeled as CII, CIII, and CV. A circled '3' at the beginning indicates a natural harmonic on the 3rd fret (fis). A circled '5' appears later in the piece. The score concludes with a double bar line.



Biografie

Olaf Tarenskeen, ausgebildeter Klassiker sowie Jazz- und Improvisationsmusiker, gewann den Wessel-Ilcken-Preis (ein nationaler Jazzpreis) und vermischt auf ganz natürliche Weise die Techniken der klassischen Musik und des Jazz.

Nach seinem Gitarrenstudium am Royal Conservatory in Den Haag in Klassik und Jazz nahm er an einem Jazz-Seminar am Banff Institute of Arts in Kanada teil, wo er speziell bei dem Gitarristen Kevin Eubanks studierte und Workshops besuchte mit den AACM-Legenden Dave Holland, Steve Coleman und Kenny Wheeler. Darüber hinaus spielt Olaf in verschiedenen Ensembles für zeitgenössische Musik wie dem Schönberg / Asko-Ensemble und in zahlreichen Jazzgruppen, in denen er Spieltechniken des Fingerstyle-Jazz auf klassischer Gitarre oder Arch-Top-Jazzgitarre entwickelte.

Seine Solo-CDs werden von Acoustic Music Records veröffentlicht und bis heute ist er an vielen CD-Jazzproduktionen beteiligt. Als Gastlehrer wurde er eingeladen, Improvisationskurse am Codarts Conservatory Rotterdam und an der HKU Utrecht zu unterrichten. Seit 30 Jahren unterrichtet er in seiner Privatpraxis mit den Schwerpunkten Jazz und Improvisation.

Jazz auf der klassischen Gitarre - Teil 2

Ist der musikalische Kontext, in dem sich der/die Gitarrenlehrer/-in mit seiner/ihrer Unterrichtspraxis befindet, geeignet für Jazz auf der Klassischen Gitarre und ist er eine Erweiterung für die Unterrichtspraxis?

Kann das bestehende Wissen von Jazz für die Klassische Gitarre in der regulären Unterrichtspraxis umgesetzt werden?

Es gibt eine gegenseitige Anziehungskraft zwischen den Spielern beider Genres: Der Jazzgitarrist ist vom Klang, der Technik und Gitarrenkomponisten angetan; der klassische Gitarrist hört eine Erweiterung des Repertoires und erlebt das Abenteuer des „Jazzfeelings“ auf dem Instrument. Beide beschäftigen sich mit komplexer Musik.

Im ersten Artikel über Jazz auf der klassischen Gitarre wurde eine Reihe von Aspekten umrissen, in denen die klassische Gitarre und die Nylonsaitengitarre im Verhältnis zum Jazz stehen. Da sich das Gewicht und der Einfluss der Genres heute in den Niederlanden etwas anders verhält als im Amerika der 50er und 60er Jahre, können auch folgende Positionen¹ beobachtet werden:

- ▶ 1. Pop- / Rockmusiker beeinflusst von klassischer Musik: Symphonic Progressive Rock; Beatles mit „Yesterday“; Elvis Costello mit Streichquartett.
- ▶ 2. Popmusiker macht klassische Musik: Frank Zappa
- ▶ 3. Klassischer Komponist beeinflusst von Pop- / Jazzmusik: Andrew York (Solokompositionen), Louis Andriessen, Rob Zuidam, Ludovico Einaudi.
- ▶ 4. Klassischer Komponist macht Popmusik: Steve Martland.

Aus der obigen Aufzählung sind seit den 70er Jahren bis heute einige Beispiele zu entnehmen, insbesondere von Gitarristen der populären und klassischen Musik, in denen der Nylonsaitengitarren-Fingerstyle hörbar ist. Unter Punkt 1 sind dies die Gitarristen, die die Nylonsaitengitarre in einem Welthit oder in einer erfolgreichen Rockband verwendet haben. Mit Eric Clapton (*Tears in Heaven*, *Signe*), Sting (*Fragile*), Jason Mraz (*Be Honest*) besteht eine Nähe zur Jazzmusik (komplexes Akkordschema). Im Hip Hop Genre²: Immortal Technique (*Leaving the Past!*). Unter den anderen Punkten sind dies unter anderem Sharon Isbin in einem Duett mit Joan Baez und Eddie van Halen, Roland Dyens, Matthew McAllister und in den 70er Jahren John Williams mit seinem Projekt *Sky*. Wiek Heijmans und Patricio Wang sind eine eigene Kategorie klassischer Gitarristen für E-Gitarre in der Kunstmusik, die zeitgenössische notierte Musik spielen und komponieren.

¹ OU-Thema's en Genres uit de Muziekgeschiedenis I.e 22 Burghoorn, Haneveer, Mutsaers (2002)

² Andere aktuelle Genres sind Hip Hop und Dance, die aber für diesen Artikel nicht relevant sind.

Der unterrichtende Dozent /Musiklehrer in der heutigen Zeit kann sich vielleicht in einem von diesen Punkten wiedererkennen. Da viele Gitarristen angefangen haben, Pop-/Rockmusik auf einer Stahlsaitengitarre (oder elektrisch) zu spielen, ist es wahrscheinlicher, dass die nachfolgend beschriebenen Aktivitäten mit dieser Art von Gitarre(n) in Verbindung gebracht werden. Die klassische Gitarre wurde ein Exponent des „seriöseren“ Genres.

Nachfolgend werden Aktivitäten und Materialien aus meiner privaten Unterrichtspraxis für Amateurmusiker und semiprofessionelle Spieler beschrieben. Sie sind vielleicht als eine Einladung zum „Crossover“ unter Beachtung des „rhythm feel“³ zu sehen.

Einige Tipps aus der Praxis

Es gibt drei relevante Jazz Aktivitäten für die Zielgruppen:

1 • *Das Begleiten (intermediate):* Da die Jazzmusik durch eine harmonische Struktur getragen wird, an welche eine Melodie (und Bassnoten) gebunden ist. Die Begleitung muss spezifisches „rhythm feel“ und spezifische „chord voicings“ haben und so gespielt werden, dass, wenn die Begleitung (für eine Melodie) erklingt, ein Basisklang des Jazz entsteht (siehe vorheriger Artikel), der möglicherweise ein improvisiertes Solo anregt und hervorruft.

2 • *Eine „Modale Single Note“ Improvisation (intermediate):* Eine Improvisation, die auf einem Modus basiert. Das kann eine Blues-Tonleiter sein, aber auch eine Moll- oder Dur-Tonleiter, mit der in solchen Kompositionen improvisiert werden kann und bei der die kognitive Belastung der Modulation oder das Ändern des Modus innerhalb einer strukturierten Form minimal ist (eine Auswahl von instrumentalen Themen aus dem ASBook).

3 • *Das Chord Melody (CM) arrangement (Advanced):* Ein notiertes Arrangement mit improvisierten Elementen, bei dem alle drei Ebenen eine Rolle spielen. Bestehende CM Arrangements sind ein gitarrentechnisch erreichbares Ziel für den klassischen Gitarristen. Dabei ist „rhythm feel“ bei einem vorrangig ausgeschriebenen Arrangement von großer Bedeutung.

Ich werde im Folgenden einige Facetten über das *Begleiten* und *Chord Melody* hervorheben und zwar für semiprofessionelle und professionelle Spieler mittels des Fürsprache eines Kursteilnehmers, der eine abgeschlossenen Ausbildung in klassischer Gitarre an einer Hochschule hat (Herman T.).

Intermediate (Einstiegsphase für Praktizierende der Amateurkunst)

Es gibt eine Reihe von Stilen, die mit der Jazzmusik verwandt sind, wie Swing, Fusion und brasilianische Musik. Um hier einen Zugang zu finden, ist der Punkt „Rock / Pop und Klassik“ (in diesem Fall die klassische Gitarrentechnik) am offensichtlichsten. Bei Rock- / Popsongs als Referenz für „Beat“-Musik ist es das Gitarrenriff oder eine kurze Akkordkombination, die die „hook“ bildet. Das dazugehörige „strumming“ kann mit einem Fingerstyle-Ansatz übersetzt und als Etüde in einem „loop“ gespielt werden. Der „back beat“ ist dann ein Katalysator für das „feel“, welches den Begriff „groove“ veranschaulicht. (*Signe* von Eric Clapton als Beispiel für einen Bossa-Rhythmus oder *Thinking out Loud* als Pop / Fusion Groove)

Nebenbemerkung: obwohl die „Hook“ ein Meilenstein ist, geht es nicht mehr darum, den Song so zu spielen, wie er einmal gespielt wurde.

Popsongs basieren häufig auf Common Chord Progressions (CCP)⁴, das sind die harmonischen Bausteine der populären Musik. Diese bestehen oft aus Kombinationen von zwei Takten bis hin zu einem ganzen Lied, wie z. B. den Songs aus dem ASB. Bei den Weiterentwicklungen, wie in der Wiederholung, handelt es sich um Bereiche, in denen musikalische Elemente angewendet werden können (rhythmische Variation, „septime chord voicings“⁵, verschiedene Stile, 4/4- oder 3/4 Metren), fingerstyle patterns usw.).

3 Durch afroamerikanische Musik beeinflusst.

4 Chord Progression for Song Writers- R.Scott

5 6-saitige und DAGEC Akkorde, die nicht in den relevanten Stil passen.

Eine gute Methode zum Kennenlernen der Jazz (septime) Chords und CCP in kurzen (4 bis 8 taktigen) Etüden ist *Progressive Jazz Guitar* von Steve Sutton/ Gary Turner. Die Etüden sind schlicht notiert, der Interpretation offen gelassen, und zuvorderst zum Zweck der Förderung (als „Signal“) der motorischen Aktion.

Die *12 Easy Pieces for Brazilian Guitar Solos and Duos* von Ahmed el-Salamouny ist eine gute Sammlung brasilianischer Spielstücke und Übungen. Nicht in TABS notiert und für den geübten Notenleser mit der Möglichkeit zur Interpretation von Akkordsymbole (NB der *Vals Venezolano Nr. 1* von Antonio Lauro⁶ könnte auf die gleiche Weise bearbeitet werden und auch unter einen „Crossoverprozess“ fallen).

Darauf aufbauend können modale Themen aus den Real Books wie *So What* von Miles Davis als einfaches CM-Arrangement gespielt werden, bei dem sich die Melodie und Akkorde abwechseln. Siehe **Abbildung 1** unten.

Das „feel“ ist hier „swing“ mit leichten „mutes“ auf dem 2. und 4. Beat. Auf YouTube existiert eine Aufnahme von Ronny Jordan mit einem „straight“⁷ fusion funky groove.

**Advanced
(Einstiegsphase für Semi-Profis und Profis)**

*Testimonial HT:
„Ich wurde jahrelang mit dem Klangideal der klassischen Gitarre (voll, rund, mit Nagel/ ohne Fleisch, laut) „erzogen“, so dass es auf die eine oder andere Art keinen Raum und keine Klangvorstellung in meinem Kopf gab für einen Gitarrenklang, der davon abwich (zart, umflort/verschleiert, ohne Betonung). ...ich assoziierte dies mit schlapp, nicht prononciert, „noch in der Entwicklung“ und nicht verfeinert.“*

1 Hier geht es um typische Gitarrennuancen in Kombination mit bestimmten Rhythmen, die einen bestimmten Effekt haben müssen. Dieser Effekt wird als „feel“, „swing“ oder „groove“ bezeichnet. Nuancen von „mutes“, perkussive Klänge und „slides“, ein Markenzeichen der Jazzmusik im Allgemeinen, findet man nicht direkt in der klassischen Gitarrenliteratur (nicht im 19. Jahrhundert, natürlich aber im 20. Jahrhundert). Infolgedessen wird auf ein hierarchisch niedrigeres Spielniveau hingewiesen, wenn es um populäre Musik geht. Im Kontext von Songs mit einem Tonzentrum folgt der klassische Gitarrist dem klassischen Tonideal.

2 Die Nuancen sind schwer zu kategorisieren (man kann Unterschiede hörbar machen, aber welche werden wo gespielt?) und bilden mit den Wiederholungen einen Teil des gesamten Musikstücks. Ein Beispiel einer Tonaufnahme verdeutlicht die Nuancen: „musicians...share a fine tuned familiarity with a large number of recordings...they add comparison to indirect description“ (Roholt 2009 -36). Nuancen wie „ghostnotes“ und „mute



Abbildung 1: *So What*. Miles Davis. 1959.

6 Jazzgitarrist Axel Hagen kam mit der Idee auf, dieses als Duo zu spielen.
7 Jazzjargon: gleichmäßige 8tel (oder 16tel) Noten entgegen gesetzt dem „Triple Shuffle Feel“

notes“ für den (straight 4/4) „pop / fusion groove“ und das „swing feel“ (in Vorbereitung auf das ASB) werden auch in „kleinen Etüden“, Fragmenten von Songs, in der Wiederholung (in the loop) geübt, z.B. mit:

siehe Abbildung 2: pop / fusion groove in Killing Me Softly

Abbildung. 3: Jazz Triplet (Triolen) swing feel

Hier gibt es einen Beginn im swing feel „comping ritme“ (komplementäre Rhythmen für ein improvisiertes Solo).

Nebenbemerkung: Jazzbläser / -sänger verwenden häufig Vibrato. Archtop-Jazzgitaristen verwenden fast kein Vibrato und somit wird es auch fast nie beim Jazz auf der klassischen Gitarre verwen-

det. Mit dem klassischen Vibrato kann man sehr falsch liegen! Ebenso wie der zwingende 1 & 3 beat aus der Rock / Pop Musik oder den Ankern von schweren Taktteilen der Klassiker des 19. Jahrhunderts, die in der Jazzmusik eine „stille“ Funktion haben. Im Crossoverprozess werden somit tatsächlich Elemente entfernt.

HT: „... Obwohl es schwer zu benennen ist, denke ich, dass die „Comping-Rhythmen“, das Timing, die Linien in Bass, Melodie und Mittelstimmen ebenso wichtig sind (wie auch die Tonbildung) für die wahrgenommene „Qualität der Darbietung.“

In den verschiedenen Jazz-Kompositionsrhythmen werden dynamische Nuancen, Akzente, „ghost notes“ und „mutes“ angewendet. Die Rhythmen werden dann zufällig kombiniert. Es kommt manchmal vor, dass eine „ghost note“ einmal gespielt wird, eine andere jedoch nicht. Die Fingerstyle-Technik ermöglicht den Wechsel zwischen den drei Ebenen pro gespielter Runde (das Akkordschema des Songs, Riffs oder Vamps, das „in the loop“ gespielt wird). Im Linienspiel zwischen Melodie, Mittelstimmen und Bass kann auch experimentiert werden, indem man ein Akkordmelodie-Arrangement erstellt, d.h.: ein Lied aus dem ASB in ein autonomes Gitarrenstück verändern, in dem Akkorde, Bass, Melodie (die 3 Ebenen) und Rhythmus (wenn „in time“) wie ein klassisches Solo-Arrangement gespielt wer-

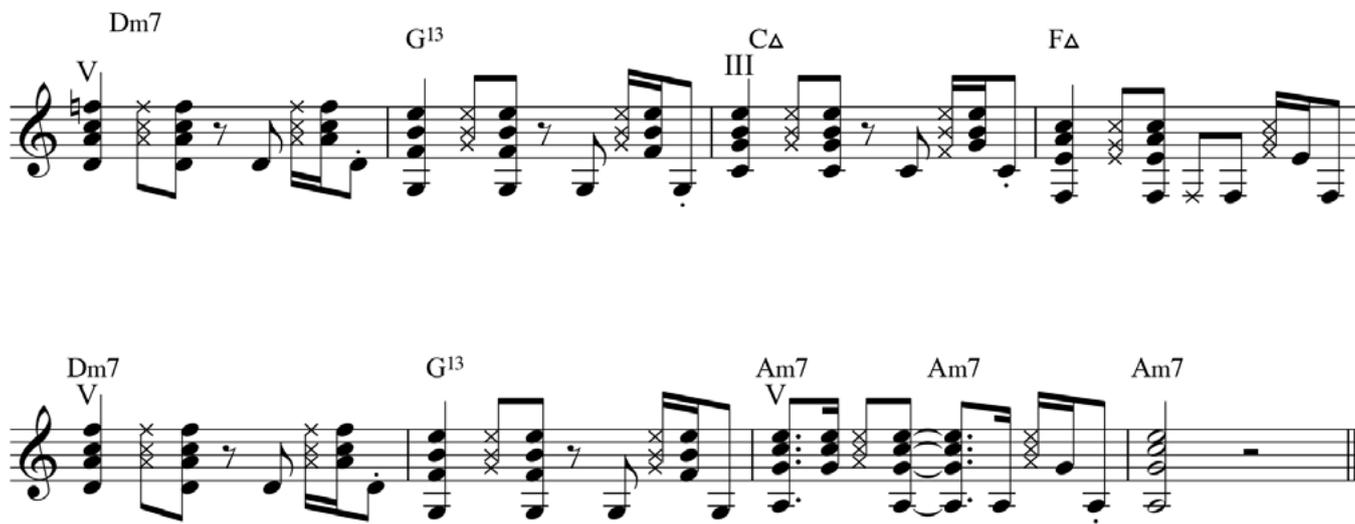


Abbildung 2: Killing me Softly with his song. Roberta Flack 1973

fig.3 I Shot the Sheriff in triplet swing feel



Common Chord Progression



Abbildung 3: I shot the sheriff. Bob Marley & The Wailers. 1973

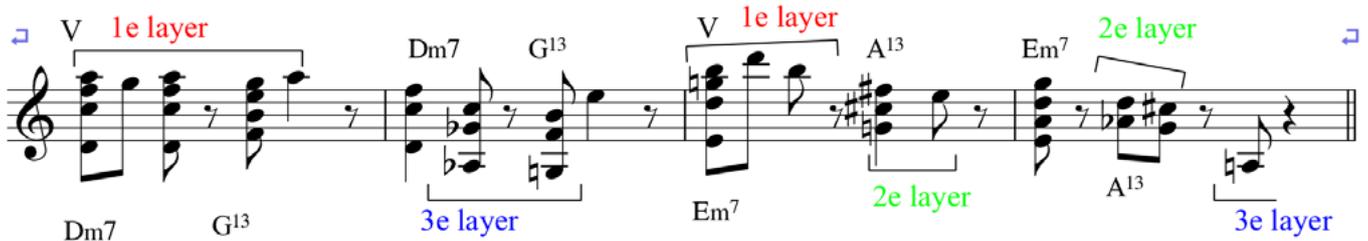


Abbildung 4: *Satin Doll*. Duke Ellington and Billy Strayhorn. 1953.

den. Indem man es „in time“ (mit einem metronomischen Puls und den „walkin bass“ suggerierend), oder rubato spielt entsteht das Rätsel des Swinggefühls.

Siehe Abb. 4 „Satin Doll“

Andererseits kann es auch rubato gespielt werden, wie zum Beispiel bei einer Rhapsodie. Die rechte Hand wird hier aktiver mit Arpeggio-Figuren. (Abb.5) Begleitung von *Autumn Leaves*:

HT: „Bevor ich mit dem Jazz anfang, hatte ich das Gefühl, dass Improvisation hauptsächlich mit harmonischen Strukturen verbunden war. Ich habe jedoch den Eindruck, dass Improvisation in rhythmischer Hinsicht vielleicht genauso nachdrücklich vorhanden ist und dass Timing im Jazz unglaublich wichtig ist.“

Ein leicht zugänglicher Weg, um mit dem Improvisieren zu beginnen, ist das Begleiten, in dem so viele Rhythmus- und Akkordvariationen wie möglich gesucht werden, sowohl mit „jazzcomping“ Rhythmen (Abb.6) als auch mit „fingerstyle patterns“. Diese können dann zufällig kombiniert werden. Idealerweise sind die Begleitfiguren vollautomatisch („motor memory“) und können frei gewählt werden, um im Zusammenspiel mit einem Mitspieler (z. B. im „Hin- und Herspielen“ mit dem Lehrer) zu reagieren: 4 Takte begleiten, 4 Takte Soloimprovisation. Alle Etüden, Muster und Begleitrhythmen können geübt werden, indem das Metronom auf 2 & 4 gestellt und die Etüden darauf gespielt werden.

HT: „Im Jazz habe ich oft das Gefühl: „Es klingt nicht so, wie es da steht.“

Hier wird auf die Interpretation der „Session“-Notation Bezug genommen, so wie die Songs in den *Real Books* notiert sind. Die vorbereitenden Etüden müssen übertragbar sein: Obwohl sie nicht im Detail notiert sind, müssen die Informationen (Rhythmen, Nuancen und „Voicings“) in die folgenden Etüden einbezogen werden (z. B. die Etüden aus *Progressive Jazz Guitar*).

Anders als in einem Repertoire arrangierter Spielstücke geht es hier um die Schaffung des Notenmaterials selbst.

Die Gitarren

Sobald man mit dem Begleiten vertraut ist, ist der nächste Schritt oft die Anwendung der Begleitung in Kombination mit anderen Spielern / Instrumenten. Das Verstärken der Nylonsaitengitarre macht das Spielen durch mehrere Vorteile angenehmer: die Hörbarkeit, die Kompatibilität mit den Stahlsaiten, Erhöhung des Eingehens



Abbildung 5: *Autumn Leaves*. Kosma/Mercer/ Prevert . 1946

fig.6 comping rhythm



von Risiken, um zu variieren.

Es gibt eine Reihe von Arten von Nylonsaitengitarren, die in der Praxis durch „piezo Elemente“ und „fullrange speaker“/ Verstärkersystemen verstärkt werden: die Fusionsnylonsaitengitarren mit einem „Cutaway“ für den 14. Bund, einem reduzierten Resonanzkörper, einem geschmälerten Hals und einer Halsbreite von 48/50 mm.

Heutzutage gibt es Gitarren der A-Klasse von namhaften Gitarrenbauern, die man verstärken kann. Wir finden diese unter anderem bei den niederländischen Gitarrenbauern Heeres Guitars (die Geneva, mit und ohne „Cutaway“) und Daniel Slaman (mit dem kürzlich eingeführten Archtop-Modell „de Dome“, bei dem die Saiten über eine „schwebende Brücke“ (floating bridge) auf einer gestochenen Oberseite gespannt sind).

In den USA gibt es das „Buscarino's Cabaret“. Bei diesen Gitarren ist in der linken Hand weniger Bewegung erforderlich. Dies senkt die Schwelle für das Zufallsspiel („randomness playing“ von Akkorden, „scale“ oder „chord fills“), genauso für die RH, je nach Stil (Vorliebe) und Einstellung („setting“). In der Geschichte der Archtop-Jazzgitarre ist ein Standardklang schwer zu deuten. Dieser ist, wie auch bei der klassischen Gitarre, sowohl „smooth“ als auch „harsh“. (Siehe auch HTs-Kommentar zum Ton*) Ein Klang, der „smooth“ ist, lässt sich nicht leicht mit der klassischen Spielstärke der rechten Hand übersetzen. Auch hier muss eine Auswahl getroffen und eine Balance gefunden werden, zwischen Ton (viel Aktion der Saite) und „Flow“ (wenig Aktion, fast E-Gitarren-Spielbarkeit). Wenig Aktion provoziert eher Kreativität „on the

spot“: ein Spiel mit mehr Risiken und gleichzeitig einem leichteren Anschlag mit der rechten Hand. Der starke Anschlag hat auch weniger Funktion, da die Saitenaktion kleiner ist. Der Ton und der Typ der Gitarre hängen vom „setting“ und dem Stil ab. Im Extremfall: der Unterschied zwischen Solo-Arrangement oder einer Einzelton-Improvisation, begleitet im „up-tempo“ von einem lauten Rhythmus-Abschnitt.

Zum Schluss

Die Gegenwart bringt im Gegensatz zu den Jazzentwicklungen außerhalb Europas eine Reihe von erkennbaren Genrepositionen mit sich.

Unterschiedliche Perspektiven auf bestimmte Facetten der Popmusik in Europa können zu einer Überschneidung von Genres führen, so dass ein „Crossover“ stattfinden kann. Ein Austausch zwischen einem Archtop-Jazzgitarristen und dem klassischen Gitarristen würde dies fördern (oder mit jedem anderen Jazzinstrumentalisten).

Der „Crossover“-Bereich, in dem der klassische Gitarrist an der Komplexität des Jazz teilnehmen kann, ist eine Fingerstyle-Interpretation des populären / „Fusion“-Stils, der südamerikanischen Samba und Bossa und für fortgeschrittene Amateure eine Auswahl aus dem Pop / Rock-Repertoire, die sich auf das „rhythm feel“ konzentriert. Dies und der aktive Gebrauch von Harmonie- / Melodiekennnissen, die am Konservatorium erlernt wurden, könnten auf fortgeschrittenem Niveau eine zusätzliche Option für den bestehenden Lehrpfad sein.

Jazz auf der klassischen Gitarre ist „weder Fleisch noch Fisch“, bestehend aus den „Säulen“ (Stilrichtungen) der afroamerikanischen Musik und der europäischen Kunstmusik bis zum 20. Jahrhundert. Aber es gibt eine gegenseitige Anziehungskraft von Merkmalen zwischen Jazz- und klassischen Gitarristen, die zum „Crossover“ einladen. Aus der Sicht des klassischen Gitarristen mit seiner/ihrer umfangreichen technischen Disposition ist Jazz auf der klassischen Gitarre:

1. eine Übersetzung mittels des Nuancenspektrum und
2. eine andere Perspektive des Materials für das Improvisationselement.

Aus der Sicht des Jazzgitarristen, der Klang und Idiom erweitert, denkend an zeitgenössische Nylonstring-Jazzgitarristen ab den 70er Jahren. Verstärkung und angepasste Gitarren sind zu bevorzugen, sind aber im Privat- / Studienumfeld nicht erforderlich. Für die öffentliche Domäne und in Kombination mit anderen Instrumenten, sind sie allerdings erforderlich.

Literatur

- **Burghoorn, Haneveer**, Mutsaers (1998/2003)-*Thema's en Genres uit de Muziekgeschiedenis* l.e 22
- **Heerlen**, Open Universiteit.
- **Sutton, S., Turner, G.** (2002). *Progressive Jazz Guitar*. LTP Publishing.
- **El-Salamouny, A.** (2003). *Copacabana. 12 Easy Pieces for Brazilian Guitar Solos and Duos*. Acoustic Music Books.
- **Scott, R.** (2003). *Chord Progressions for Song Writers*. Lincoln, USA: iUniverse Inc.
- **Roholt, T.** (2009). *Groove: a Phenomenology of Rhythmic Nuance*. Bloomsbury Publishing.
- **Hatfield, K.** (2011). *Jazz and the Classical Guitar. Theory and Application*. Mel Bay Publications Inc.
- **Friessen, E.** (2012). *Improvisation for Classical Musicians*. Berklee Press Publications.

Polyphone Übungen und Beispiele

Wie Du vielstimmige Texturen ausbalancierst und mehr Tiefe in deiner musikalischen Kunst erreichst

©Frank A. Wallace



Biografie

Frank Wallace: Komponist, Gitarrist, Vi-huelist, Lautenist, Bariton; geboren am 22. November 1952

Als einer der produktivsten Gitarristen/ Komponisten unserer Zeit wurden Frank Wallaces Werke „zeitgenössische musikalische Emanzipationen“ genannt (NewMusicBox.org). Als Interpret ist Wallace bekannt für seine „elegante Virtuosität“ (Classics Today) und tourt international als Solist und mit der Mezzo-Sopranistin Nancy Knowles als Duo LiveOak. Wallace hat 25 CDs aufgenommen und ist zweifacher Gewinner des NH Individual Fellowship Award. Er hat einen Abschluss am San Francisco Conservatory und unterrichtete an vielen Institutionen wie dem New England Conservatory und bei der Guitar Foundation of America. Der komplette Katalog seiner Werke ist unter www.gyremusic.com erhältlich, einer Seite mit reichen Informationen, Noten-ausgaben und Audio/Video Beispielen.

<http://www.frankwallace.com/techand-tone/polyphonic-technique-part1/>

Nützliche Hinweise

1. Wenn man die drei beschriebenen Kombinationanschläge verwendet, können alle verschiedenen dynamischen Kombinationen durchgeführt werden. Es ist entscheidend, nur an jede einzelne individuelle Kombination zu denken, bevor man versucht, Musik zu machen.
2. Sei körperlich! Ein forte ist ein kraftvoller Anschlag, piano ist leicht. Forte drückt die Saite und man spürt ihre Spannung, piano ist wie ein Pinsel, der die Saite überfliegt, auf und ab. Das Begreifen der körperlichen Empfindung zwischen Daumen und Fingern ist wichtig für das Verständnis und die Ausführung und um das tatsächliche Ergebnis zu hören. Kraft hat sowohl Größe als auch Richtung, benutze sie.
3. Der Apoyando-Forte-Anschlag kommt aus der Basis der Fingerknöchel, der Piano-Tirando-Anschlag aus der Mitte des Gelenks mit sehr wenig Durchziehen.
4. Nutze die natürlich Position jedes Fingers – a ist getrennter und entfernter vom Daumen, also ist ponticello möglich während der Dauernn tasto spielt...erforsche, wie dies die Dynamik unterstützt.



Hintergrund

Ich habe mehr als zwanzig Jahre damit verbracht, mich der Musik der spanischen Renaissance zu widmen. Sieben Komponisten hinterließen rund 700 noch existente Werke für die Vihuela de mano. Die meisten von ihnen sind komplizierte polyphone Fantasien, inspiriert von Josquin und anderen berühmte Autoren der Zeit. Die klare Präsentation dieser großartigen Werke wurde meine Leidenschaft.

Die Fähigkeiten, die für diese Fantasien erforderlich sind, und meine zwei vorliegenden Etüden sowie viele viele andere Werke erfordern Kenntnisse der Imitation. Musikalische Imitation ist gleich wie jede andere, ein Motiv oder eine Phrase wird in seiner identischen Form zu einem anderen Zeitpunkt und / oder einer anderen Tonhöhe wiederholt. Es ist wichtig, dass die Nachahmung genau ist im Ausdruck (dynamisch, die Farbe betreffend) sowie in der Form. Wenn sich diese Iterationen überschneiden, dann beginnt der Spaß und der Gitarrist braucht die in diesem Band beschriebenen Techniken um Klarheit und Kontinuität zu erreichen. Bach erreichte den ultimativen Ausdruck dieses Konzepts in *Die Kunst der Fuge*.

Meine zwei am Ende dieses Beitrags vorgestellten „einfachen“ Etüden verwenden wiederholte Noten als Motive. Dies erfordert wenig Beschäftigung mit der linken Hand und vollständigen Fokus auf die Kontrolle der rechten Hand: dynamisch, artikulatorisch und klangfarblich. Die besonnene Verwendung von apoyando und tirando mit einem kontinuierlichen Fluss von Klangfarbenveränderungen verbessern den auditiven

Effekt. Mit anderen Worten, wenn Du forte spielst, verwende apoyando und *sul ponticello*, für das piano: gebrauche tirando und *sul tasto*. Es ist dann wichtig, nachdem Du die drei grundlegenden Kombinationsanschläge gemeistert hast, dass subtilere Abstufungen möglich und nützlich werden. Spiele, als ob du singst!

Jede Textur kann auf diese Weise gefärbt werden: Arpeggios, wiederholte Akkorde, pointillistische Abschnitte. In der Tat ist der Zweck des Arpeggios oder des Tremolos das Erzeugen einer tragenderen Textur, aber diese Textur kann sich ständig im Farbton verschieben. Nutze den grundsätzlich unterschiedlichen Ton jedes Nagels oder die Nähe jedes Fingers zum Steg. Wechsele nicht einfach i und m, weil es das ist, was du tun sollst – erforsche lieber nur einen Finger zu benutzen oder wechsele nicht nur den Anschlag, sondern die Klangfarbe für eine akzentuierte Note. Die Beherrschung dieser Techniken wird zu neuen Ausdrucksformen in nicht-imitativer Musik führen. Dissonanz oder Konsonanz können durch die Verwendung von Farben stark bereichert werden – versuche den Dominantakkord nasal und die Auflösung runder zu spielen: oder verwende einen e Vokal auf der Dissonanz und ein ah, um sie aufzulösen.

Finde Blogs, Tweets und Videos zur Technik und zum Ton unter #techandtone

Polyphone Übungen

Frank A. Wallace

Bsp. #1 *f* apoyando *p* tirando

p tirando *f* apoyando

Bsp. #2 *f* apoyando *mf* tirando *p* tirando *mf* tirando *simile*

p tirando *mf* tirando *f* apoyando *mf* tirando

Bsp. #3 *ff* *f* *mf* *mp* *p* *mp* *mf* *f*

p *mp* *mf* *f* *ff* *f* *mf* *mp*

Bsp. #4 *ff* *pp* *ff* *pp*

pp *ff* *pp* *ff*

Bsp. #5 — Hemiola (3 gegen 2)

Das Ziel dieser Übung ist der gemeinsame Gebrauch von klangfarblichen und dynamischen Änderungen, um mit ihrer Hilfe die rhythmische Struktur zu definieren. Betone den klangfarblichen Unterschied bei i, m und a, so dass i fett und rund und nahe am Schallloch, m moderat und a mehr ponticello, dünner und schwächer ist.

apoyando *tirando*

apoyando *ruhen* *ruhen* *ruhen*

Gyre Publications

Copyright © 2016 Frank A. Wallace
All Rights Reserved - Gyre

Vorbereitende Übungen

Single String Studies aus Sketches I

Abwechselnd lautes *apoyando* bei der Melodie und weiches *tirando* bei der Begleitung

Gentle $\text{♩} = 52-64$

I. 5. Saite – a-Moll natürlich

III. 1. Saite e-Moll melodisch

Longing $\text{♩} = 88-98$

molto ritardando

Beispiele

aus Duo de Josquin - Fuenllana

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff shows a melodic line with a trill and a triplet. The second staff shows a bass line with triplets and a final cadence. Dynamics include *mf* and *f*.

aus Fantasia 6, Buch 2, Narvaez

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff features a melodic line with accents and a triplet. The second and third staves show a complex bass line with many triplets and a final cadence. Dynamics include *mf* and *f*. The piece ends with "etc."

Bsp. #6

One staff of musical notation in G major, 4/4 time. It consists of a series of chords and dyads with accents. Dynamics include *mf* and *f*.

Bsp. #7 (aus Vllla-Lobos Prelude #4)

One staff of musical notation in G major, 3/4 time. It features a rhythmic pattern of chords and dyads. Dynamics alternate between *f* and *p*. The piece ends with "etc."

aus F. Sor Etüde 1 (Segovia)

Musical score for F. Sor Etüde 1 (Segovia). The score consists of three staves of music in treble clef. The first staff contains a series of chords and eighth notes with various articulations like accents and slurs. The second staff continues with similar rhythmic patterns and includes some grace notes. The third staff features more complex chordal textures and concludes with a final cadence.

aus Cunctipotens Genitor, von FW

Musical score for Cunctipotens Genitor, von FW. The score consists of four staves of music in treble clef. The first staff begins with a 4/4 time signature and includes fingerings (0, 2) and the instruction *accelerando e crescendo*. The second staff continues with a 1/4 time signature and includes fingerings (4, 3, 2). The third staff is marked **Andantino** with a tempo of $\text{♩} = 84$ and includes fingerings (0, 3, 2, 1, 3, 2) and a dynamic marking of *f*. The fourth staff concludes with a key signature change to two sharps and includes fingerings (3, 4, 3, 1). A section marker **C II** is placed above the third staff.

aus Loor (Nuevas Cantigas) von FW

Musical score for 'aus Loor (Nuevas Cantigas) von FW'. It consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some triplets. Performance markings include *stringendo* and *f* *allargando*. The second staff continues the melodic line, and the third staff provides a bass line with chords and single notes.

aus The Pilgrim's Road (From the Windy Place) von FW

Musical score for 'aus The Pilgrim's Road (From the Windy Place) von FW'. It consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The music is characterized by a driving eighth-note pattern. Performance markings include *rit.*, *p*, *f*, *mp*, and *accelerando e piu agitato*. The second staff continues the melodic line with various ornaments and dynamics. The third staff provides a bass line with chords and single notes, including some complex rhythmic patterns like 12/8 and 6/7.

aus 1. Lautensuite - J.S. Bach

Musical score for 'aus 1. Lautensuite - J.S. Bach'. It consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some triplets. Performance markings include *rit.*, *p*, *f*, *mp*, and *accelerando e piu agitato*. The second staff continues the melodic line with various ornaments and dynamics. The third staff provides a bass line with chords and single notes, including some complex rhythmic patterns like 12/8 and 6/7.

VI. Polly #1

für Trevor LaBarge

Lento ♩ = 44

The score is written for guitar, with a treble clef and a common time signature (C) that changes to 4/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 44 beats per minute. The piece features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics range from *ppp* to *f*. Performance instructions include 'tasto' and 'pont' for the right hand, and 'a' for the left hand. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a 'molto ritardando' instruction towards the end.

* Benutze die Klangfarbe (Anschlagsposition der rechten Hand) kombiniert mit Anschlagsarten (apoyando oder tirando), um die Dynamik und die Stimmtrennung zu bereichern.

December 18, 2019
Croton Falls, NY

VII. Polly #II

für Celeste McClain

Largo ♩ = 52

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 4/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of Largo (♩ = 52). The score consists of eight systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a circled '5' below the staff. The second system features dynamics of *f*, *p*, *f*, and *mp*. The third system includes dynamics of *p*, *f*, *p*, and *f*, with circled numbers 3, 4, and 2. The fourth system starts with *mp*. The fifth system begins with *f* and ends with *p*. The sixth system includes dynamics of *p*, *f*, *ff*, *mp*, and *l.v.* (lento vivace). The seventh system is marked *molto ritardando* and starts with *p*. The final system concludes with *ppp* and *molto vibrato*, with circled numbers 2 and 4.

January 12, 2020
Croton Falls, NY

Marisa Minder gelingt die Ersteinspielung des *Concertino per chitarra e piccola orchestra* von Hans Haug (1900 - 1967)

Als die Schweizer Gitarristin Marisa Minder 2018 das Projekt *Concertino Hans Haug* lancierte, konnte sie wohl noch nicht ahnen wie groß die Aufgabe und wie überwältigend das Ergebnis werden würde. Nun ist es soweit. Nachdem zwischen November 2018 und Februar 2019 mehrere Konzerte mit dem Hauptwerk des Programms *Concertino per chitarra e piccola orchestra* gespielt wurden und im März 2019 die CD-Aufnahmen in Arlesheim folgten, erscheint die brandneue CD mit der Ersteinspielung des *Concertinos* des Schweizer Komponisten Hans Haug am 8. Mai 2020 bei NAXOS. Eine Aufnahme, die das bis heute kaum bekannte Werk von Hans Haug erstmalig weltweit verfügbar macht.

Andrés Segovia, interessiert an anspruchsvoller Literatur für Gitarre, regte 1950 an, einen Kompositionswettbewerb am Konservatorium in Chigiana (Siena, Italien) durchzuführen. Unter anderen, später bekannt gewordenen Komponisten, animierte Segovia auch Hans Haug, an diesem Wettbewerb teilzunehmen. Hans Haug, der bis dato noch kein Werk für klassische Gitar-

re veröffentlichte, komponierte das *Concertino per chitarra e piccola orchestra*. Er erhielt von einer namhaften Jury den ersten Preis für diese geistreiche, witzige und in jeder Hinsicht lobenswerte Komposition. Andrés Segovia selbst stellte in Aussicht, die Preisträgerwerke uraufzuführen und zu verlegen. Er kam neben seiner intensiven Konzerttätigkeit jedoch nie dazu, dieses umfangreiche und anspruchsvolle Werk in Angriff zu nehmen. So lag Haugs wunderbares *Concertino* lange brach, und die erste - und bis zu diesem Projekt einzige bekannte - Aufführung erfolgte erst im Jahr 1970 in Lausanne (Schweiz), drei Jahre nach Haugs Tod. Die Solistin Marisa Minder besticht bei dieser Aufnahme mit ihrem Einfühlungsvermögen und ihren technischen Möglichkeiten sowohl in den romantischen als auch in den komplexen und virtuosen Passagen. Das vielschichtige Werk überzeugt dabei durch die raffinierte Instrumentierung, die sowohl der Solistin als auch dem Orchester unter der Leitung von Alexander Zemtsov ausreichend Platz zur Entfaltung lässt.



©Tamarita Pinco

Biografie

Die Gitarristin Marisa Minder studierte zuerst in Sion, später am Royal Conservatoire in Den Haag (NL) und schloss ihre Studien mit dem Solistendiplom an der Musik Akademie in Basel ab. Sie lebt heute in Basel. Seit ihrem Jugendalter beschäftigt sie sich mit weniger bekannten Werken und Komponisten der Literatur für klassische Gitarre. So lernte sie bereits als 15-jährige die Schönheit der Kompositionen von Hans Haug kennen und beschäftigte sich auch später während ihrem Studium mit dessen Werken. Neben der Arbeit an den Kompositionen von Hans Haug widmet sie sich weiterer lohnenswerter Wiederentdeckungen wie z.B. von S. L. Weiss und J. N. de Bobrowicz. Mit großer Freude arbeitet sie an Interpretation und Ausdrucksstärke, ohne dabei auf bisherige Aufnahmen und andere Quellen angewiesen zu sein. Konzertengagements brachten Marisa Minder bereits nach Deutschland, Belgien, Frankreich, Indien, Italien, Kroatien, den Niederlanden, Österreich und in die Schweiz. Zahlreiche Wettbewerbserfolge bestätigen ihre künstlerische Reife. Mit der Ersteinspielung des *Concertinos per chitarra e piccola orchestra* gibt sie ihr CD-Debüt. Web: www.marisaminder.com YouTube: youtube.com/c/marisaminder



CD: **Hans Haug - Concertino**
 Label: NAXOS Deutschland
 Veröffentlichung: 08. Mai 2020
 Hörbeispiele: jpc.de
 Link Streaming: naxos.de
 CD-Trailer: youtube.com