

Musik für klassische Gitarre

Noten zum Eröffnungskonzert des Internationalen Forums junger Gitarresolisten¹

Alfred Schreiber

Fernando Sor. — In dem Spanier haben wir einen der seltenen Fälle, dass ein bedeutender Virtuose der Gitarre zugleich auch ein gründlich ausgebildeter Musiker mit kompositorischer Begabung ist. Denn die Geschichte der Musik für die Gitarre, vergleicht man sie qualitativ etwa mit der zeitlich parallelen Entwicklung des Klavierspiels, ist von Ende des achtzehnten bis Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in ihrer Breite von einem gewissen Dilettantismus gezeichnet, der nur verhältnismäßig wenige Werke hervorbrachte, die aus der Flut musikalischer Seichtheiten hervorragen. Insbesondere mangelt es aus diesem Zeitraum an Kompositionen für Gitarre, welche die Musik als Ganzes wirkungsvoll vorangetrieben hätten. Stets stößt man auf Stücke, die den stilprägenden Schöpfungen für das Klavier oder andere instrumentale Besetzungen mehr oder minder glücklich nachempfunden sind. Unter anderem ist dies auch ein Grund für die stiefmütterliche Art, mit der manche Musikkenner allem, was die Gitarre angeht, gegenübertraten und es, nicht ganz zu unrecht, immer noch tun. Denn selbst so bedeutende und geniale Komponisten wie Weber, Schubert und Berlioz haben, wenn sie sich auch gelegentlich liebevoll der Gitarre annahmen und sie sogar gut zu spielen verstanden, doch ihrer Sololiteratur kein erwähnenswertes Werk hinzugefügt.

Um so glücklicher ist der Umstand zu werten, dass im Schaffen eines so versierten Musikers wie Sor die Komposition für die Gitarre eine betonte Stellung eingenommen hat. In der Tat spricht niemand mehr über seine Sinfonien, Quartette oder ›Herkules und Omphale‹, ein Ballett, das ehemals Aufsehen in Deutschland erregen konnte. Einzig seine Musik für Gitarre hat die Zeiten überdauert, und dies nicht zuletzt, weil ihm keiner seiner Zeitgenossen, sieht man einmal von Giuliani ab, in diesem Bereich ebenbürtig war. Was die Kompositionen Paganinis für Gitarre solo angeht, so ist darüber schwerlich ein abschließendes Wort zu sagen, da das meiste – gemäß Paganinis Angaben auch Konzerte mit Orchester – verloren gegangen zu sein scheint. Die

¹Neu durchgesehen und geringfügig überarbeitet, Sommer 2014

erhalten gebliebenen Stücke, die Paganinis lebhaftes Temperament und seinen großen Einfallsreichtum verraten, zeigen uns vor allem den überragenden Instrumentalisten, der die Gitarre in ähnlich frappierendem Maße zu spielen wusste wie die Violine. Im übrigen komponierte man damals zwar im Stil Haydnscher und Mozartscher Kammermusik, ließ aber die schlechten, weil immer wiederkehrenden Gewohnheiten der linken Hand den musikalischen Ablauf gängeln und brachte auf diese Weise oft nur eine verdünnte Wiener Klassik zustande, die uns heute nicht mehr zu fesseln vermag. Nicht alle Sorschen und Giuliani'schen Gitarrenwerke entraten solch orthodoxer Machart, doch ist trotzdem eine stattliche Anzahl nicht nur gefälliger, sondern auch fantasievoller und gedankenreicher Stücke auf die Nachwelt gekommen. Vor allem in den Etüden zeigt sich Sor von seiner besten Seite, nämlich als ein Musiker mit Sinn für Klang und polyphone Strukturen, denen er die bis dahin nur mäßig entwickelte Spieltechnik unterordnete, indem er sie durch ungewohnte Anforderungen an die linke Hand erweiterte, – eine musikalische Konsequenz, die der Ausbildung des jungen Sor zum Kirchenmusiker-im Kloster Montserrat durchaus anstand. Ein Beispiel dafür ist Etüde Nr. 1 aus op. 29, deren Tonart (B-Dur) in jener für die Gitarre vernachlässigten Hälfte des Quintenzirkels liegt, nur ein Indiz unter vielen für die Tatsache, dass Sor seine Stücke nicht auf improvisatorischer Grundlage schuf, sondern ihre technische Einrichtung der musikalischen nachgehen ließ und ihr so genau wie irgend möglich anzupassen suchte. Sein an Mozarts Musik ausgebildeter Geschmack hielt ihn dabei zwar vor Künsteleien, aber auch vor harmonischen und gedanklichen Kühnheiten zurück. Doch ändert dies nichts an der Ausgewogenheit, der flüssigen melodischen Linie und dem klanglichen Glanz seiner Sonaten, Variationen und vor allem Etüden.

Manuel de Falla. — In der weiteren Entwicklung der spanischen Gitarremusik blieben die technischen Anregungen Sors und sein polyphones Gestalten ohne Wiederhall und Nachfolge. Francisco Tárrega, offenbar ermutigt durch die klangliche Verfeinerung in der Chopinschen Klaviermusik, versuchte etwas Analoges für die Gitarre. Um jeden Ton bemüht, gelang ihm dies in kleinerem Rahmen. Doch sein Schaffen ist kaum mehr als ein eher kraftloses Echo der Walzer und Mazurken Chopins und war – Tárrega starb 1909 – ein durchaus unzeitgemäßer Beitrag zur musikalischen Situation seiner Tage.

Für die solistische Gitarre war die Situation solange unbefriedigend, bis 1920, zwei Jahre nach Debussys Tod, im Gedenkheft *Le tombeau de Debussy* der Pariser *Revue Musical* ein Gitarrestück erschien, das bei aller klanglichen Sensibilität nicht nur auf Tárregasches Raffinement verzichtete, sondern auch einen deutlichen Abstand zu den vorangegangenen Werken für Gitarre markierte. Sein Urheber war der damals vierundvierzigjährige in Paris lebende

Andalusier Manuel de Falla, der seit seinem Aufenthalt in der Seinstadt (1907) mit Debussy, Ravel und vor allem Paul Dukas enge Freundschaft geschlossen hatte. Von ihnen wurde der »petit espagnol tout noir«, wie Debussy ihn spaßig erwähnt, bewundert und durch die warme Empfehlung seiner Werke unterstützt. In diesen Werken hatte Falla, abgesehen vom flamencoartigen Einsatz in der tragischen Oper *Das kurze Leben*, die Gitarre noch nicht eigentlich verwendet, und merkwürdigerweise blieb der ›Homenaje‹, die Huldigung an Debussy, auch sein einziger Beitrag zur Gitarremusik. Ein weiterer, betitelt ›La tertulia‹, war zwar skizziert, doch Falla ließ den Plan wieder fallen, vielleicht weil das neue Stück nicht dem ernstesten Stil seiner letzten Schaffensperiode entsprochen hat. Die früheren Kompositionen, darunter ›Vier spanische Stücke‹ für Klavier, der vielaufgeführte ›Dreispiß‹ und die ›Nächte in spanischen Gärten‹ sind alle inspiriert vom andalusischen Volksgesang, wenn sich diese Beeinflussung auch jedesmal anders zeigt: dem Cante jondo entsprechend geheimnisvoll und leidenschaftlich in ›Amor brujo‹ und ›Andaluza‹, dem vierten der Klavierstücke, oder, eher vom Cante flamenco inspiriert, launisch-ausgelassen und heiter aufspielend im ›Dreispiß‹.

Je älter Falla wurde, desto mehr steigerte sich seine mimosenhafte Menschenscheu und Weltabgewandtheit, seine schon in früher Jugend unternommene Flucht in Fantasien und dunkle Träume – ein Ernst, der seiner Musik zunehmend Strenge verlieh, klassizistisches Gewand und schließlich die mystische Monumentalität des unvollendeten Oratoriums ›L’Atlántida‹. Der Gipfel seines späten Schaffens ist das 1923-1926 entstandene Konzert für Cembalo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine und Violoncello. Unter seiner klassizistischen Hülle birgt es die eruptiven, düsteren und tragischen Züge iberischen Wesens. Der Verzicht auf Effekte, die an Flamenco erinnern, beginnt aber eben mit den siebzig Takten des ›Homenaje a Debussy‹. Ihr *mesto e calmo* erhöht die spannungsvolle innere Unruhe dieser Musik, verleiht ihr aber auch Maß und Luzidität. Die in den ersten zwei Dritteln ansteigende Spannung wird durch das Pendeln zwischen F und dem Grundton E erzeugt, verstärkt durch die Sforzati auf F. Hinzu kommen rhythmisch irrationale Triolen, die nach kurzem Lauf zu einem Strom schmerzvoller Klage anschwellen. Diese löst sich schließlich in verklärt-träumerischem Pianissimo und flüchtigem Streifen eines viertaktigen tänzerischen Sechzehntelmotivs, der Tonart nach ein wörtliches Zitat aus Debussys ›Abend in Granada‹.

Die Reminiszenz an Debussys ›La Soirée dans Grenade‹ zeigt deutlich, weshalb Falla seine Huldigung für die Gitarre geschrieben hat, läßt doch Debussy selbst in seiner Klaviermusik gitarristische Effekte anklingen. Falla schreibt dazu in seinem Aufsatz ›Claude Debussy et l’Espagne‹: »Die zauberhafte und konzentrierte Stimmung in ›La Soirée dans Grenade‹ ist wie ein Wunder, denn man hält es nicht für möglich, daß ein Ausländer solch echt

andalusische Musik schreiben kann, ohne dabei einen Takt der Volksmusik dieser Erde zu benutzen, die er nicht einmal gesehen hat.«

Es sei noch erwähnt, dass Falla in späteren Jahren seiner ersten Huldigung noch drei weitere (an Arbós, Dukas und seinen Lehrer F. Pedrell) hinzugefügt hat. Allerdings handelt es sich bei diesen um Werke für Orchester, die 1939 zusammen mit der nachträglich instrumentierten Fassung der Huldigung an Debussy in Buenos Aires unter dem Titel ›Homenajes‹ unter der Leitung des Komponisten aufgeführt wurden.

Zeitgenössisches bis 1968. — Die musikalische und geistige Herkunft Fallas hat ihn von jenen Entwicklungen isoliert, die in der Musik der Jahrhundertwende nach der beginnenden Auflösung der spätromantischen Tonalitätsharmonik dazu führten, dass man neue funktionale Prinzipien zu erproben begann. Damit war häufig ungewohnte klangliche Radikalität verbunden, wohl eher ein Grund für Fallas ablehnende Haltung als die bisweilen durch den Gebrauch traditioneller Formen gefährdete innere Stimmigkeit der ›Neuen Musik‹. So wie er fühlten sich auch Turina, Villa-Lobos oder Ponce in sicherer Entfernung von derartigen Neuerungen, verstanden sie sich doch mehr als Nachfahren des französischen Impressionismus, die sich an der Verschmelzung des von d'Indy, Debussy und Dukas entwickelten Klangmaterials mit der Folklore ihrer Heimatländer versuchten. Heitor Villa-Lobos war ein besonders produktiver Komponist und hinterließ eine Reihe bemerkenswerter Stücke für die Gitarre, u. a. ein Konzert für Gitarre und Orchester, Zwölf Etüden und Fünf Präludien, alles in allem sentimental gefärbte Musik nach populärem Geschmack.

Werfen wir nun einen Blick auf einige Beiträge der europäischen Moderne. – Zu nennen sind hier vor allem Arnold Schönbergs ›Serenade op. 24‹ für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre und Streichtrio von 1923; aus den Jahren 1925-1926 ferner Anton von Weberns op. 18: die ›Drei Lieder mit Es-Klarinette und Gitarre‹ sowie op. 19, ›Zwei Lieder nach Goethe für gemischten Chor, Celesta, Gitarre, Violine, Klarinette, Baßklarinette‹.

In seinen ›Vier russischen Liedern‹ verwendet auch Strawinski neben Flöte und Harfe die Gitarre. Aus der Feder Frank Martins stammt ein überzeugender Zyklus von vier Stücken für Gitarre solo. Und Benjamin Britten widmet sein op. 70, ein ›Nocturnal‹, ausschließlich diesem Instrument. Daneben gibt es auch in jüngster Zeit eine Reihe von Bemühungen, die Gitarre teilhaben zu lassen an den vielfältigen Richtungen zeitgenössischen musikalischen Schaffens, Bemühungen, die in keiner Weise mehr an die Musik der Turina, Ponce oder Villa-Lobos anknüpfen, sondern sich eines vom Tonalitätsdenken befreiten Idioms bedienen. Unter anderen sind hier Hans Werner Henzes ›Drei Tentos‹ aus der ›Kammermusik 1958‹ zu nennen, das Werk ›Sonant

für Gitarre« von Mauricio Kagel oder die »Drei Fantasien« von Jürg Baur.

Baur wurde am 11. November 1918 in Düsseldorf geboren und studierte in Köln bei Jarnach Komposition und Orgel bei Michael Schneider. Nach den Kriegsjahren wurde er Kompositionslehrer und widmete sich, wiederum in Köln, musikwissenschaftlichen Studien bei K.-G. Fellerer. Nach seiner Tätigkeit als Organist an der Düsseldorfer Pauluskirche und vorübergehender Gastdozentur an der Evangelischen Landeskirchenmusikschule übernahm er 1965 die Leitung des Robert-Schumann-Konservatoriums. In seinen drei Fantasien setzt sich Baur mit den klanglichen Möglichkeiten der Gitarre auseinander, worauf schon die Bezeichnung der dritten Fantasie als Toccata hindeutet. Im Gegensatz zur geschlossen wirkenden ersten Fantasie, dem Scherzo, das sich auf dem Kontrast zweier miteinander verwandter motivischer Zellen aufbaut, wirkt die Toccata spontaner, improvisatorischer und erinnert mit ihren perkussiven, rasgueado-ähnlichen Effekten an die dem Rondo verwandte Struktur bestimmter Flamencostücke. Das freier aufgebaute Mittelstück trägt den Titel »Romanze« und verdient vor allem Beachtung wegen seiner der Gitarre sehr gemäßen, klangbewussten Satzweise.

Ein interessanter Beitrag sind auch die »Permutationen für Gitarre solo« des am 7. Mai 1910 in Schlesien geborenen Heinrich Konietzny. Der zur Zeit in Saarbrücken lebende Komponist war Konzertmeister der Philharmonie Breslau und studierte bei Paul Hindemith und Hugo Distler. Seit 1947 ist Konietzny, dessen Werk Sinfonien, Konzerte, Kammermusik und Lieder umfasst, Dozent für Komposition und Kammermusik an der Musikhochschule Saarbrücken. Seine »Permutationen« bestehen aus fünfzehn suitenartig zusammenhängenden, teils sehr kurzen aphoristischen Sätzen von konzentrierter Ausdruckskraft. Man kann sie als charakteristische Stücke ansehen, die der jeweils durch den Titel angedeuteten Thematik in prägnanter Form gerecht zu werden suchen. Dabei reicht die Skala von improvisatorisch ungezwungenen Stücken (»Intrada«, »Kinderlied« oder »Kantate«) bis zur streng vierstimmig angelegten »Gavotte« und der fast metrisierenden »Toccatina«. Alles in allem bietet sich ein dichtes, abwechslungsvolles Bild, das durch den Klang der Gitarre umso farbiger hervortritt.

Transkriptionen und J. S. Bach. — Der Mangel an hochstehender Originalliteratur für die Gitarre hat immer wieder Musiker dazu verlockt, Transkriptionen vor allem klassischer und romantischer Klavierstücke anzufertigen. Die Lichtseite dieses Bearbeitungswesens sind die Erweiterungen der Spieltechnik, welche eine Übertragung auf die Gitarre mit sich bringt. Auf der Schattenseite stehen die musikalischen Schnitzer, die den es sicherlich gutmeinenden Bearbeitern nicht selten unterlaufen sind: etwa die potpourrihaften Tannhäuser-Zusammenstellungen Tárregas oder die von Napoleon Coste

in seinem *Livre d'or de guitariste* erschienenen Rudimente Beethovenscher Sonatensätze.

Mit dieser Art von Transkriptionen sind nicht die Gitarrefassungen gewisser Werke Johann Sebastian Bachs zu verwechseln, denn wir müssen uns vor Augen führen, dass Bach auch in der großen Tradition der Lautenisten stand und dass diese in seinen Werken für die Laute ihren Gipfel erreicht. Von der Entwicklung der sechssaitigen Gitarre im achtzehnten Jahrhundert wurde der Thomaskantor nicht berührt und schrieb deshalb für die damals sehr gebräuchliche dreizehnhörige Laute in d-moll-Stimmung jene Kompositionen, die im Verzeichnis seiner Werke die Bezeichnungen (BWV) 995 bis 1000 tragen. Das erste davon, die Suite g-moll BWV 995, ist die von Bach (wahrscheinlich in Leipzig) für Laute umgeschriebene fünfte Suite c-moll für Violoncello solo BWV 1011, auch ›Suite discordable‹ genannt, deren Urfassung etwa 1720 in Köthen entstanden sein dürfte. Das siebensätzliche Werk beginnt mit einem ernsten, weitausgespannenen Präludium, dem eine mit grüblerischen Verzierungen versehene Allemande folgt. Nach der Courante glättet sich das Bild in der ruhigen Sarabande, in den tänzerischen Gavotten und in der höfische Eleganz ausstrahlenden Gigue. Insgesamt ist diese Suite mit ihrem Gedankenreichtum, dem subtilen Aufstieg der Stimmungslage von denkerischem Ernst zu spielerischer, klarer Heiterkeit ein Prüfstein für die stilistischen Gaben und die technische Sicherheit jedes Interpreten.

Die im Bachwerke-Verzeichnis folgenden drei Titel, die Suite e-moll BWV 996, die Partita c-moll BWV 997 (landläufig Lautensuite I und II genannt) sowie die Stücke Präludium, Fuge und Allegro Es-dur BWV 998 sind ebenfalls Lautenwerke, deren Echtheit zwar gelegentlich bezweifelt wird, aber gleichwohl wahrscheinlich ist. Sicherlich von der Hand Bachs stammen die Stücke BWV 999 (Präludium c-moll) und BWV 1000 (Fuge g-moll). Das kleine, vielgespielte Präludium c-moll, dessen Entstehungszeit man um 1720 bis 1721, also während Bachs Köthener Aufenthalt, annimmt, wurde vom Meister vermutlich unmittelbar für die Laute geschrieben; erst später ist jene Bearbeitung für das Klavier entstanden, die jedem Schüler dieses Instruments bekannt ist. Die große Fuge g-moll endlich schrieb Bach wahrscheinlich ebenfalls in Köthen 1720 ursprünglich als den zweiten Satz der Sonate g-moll für Violine solo BWV 1001. In der Folgezeit fertigte er aber noch zwei weitere Fassungen dieser Fuge an, und zwar zunächst für die Laute, wobei die Tonart unverändert blieb, und schließlich für Orgel in einer Transposition nach d-moll.

Bachs eigene Umarbeitungen zahlreicher Werke für eine andere Besetzung sind ein Beleg dafür, dass er einem Musikstück keineswegs nur eine Tonart zugebilligt und ebensowenig seine Ausführung auf einem anderen Instrument und den damit häufig verbundenen Wechsel der Tonart ausgeschlossen hat.

Es ist daher sehr wohl möglich und naheliegend, Bachs Lautenwerke auf der Gitarre zu spielen, desgleichen andere Stücke wie die große ›Chaconne‹ d-moll aus BWV 1004 oder die dritte Violinpartita in E-dur BWV 1006 (zu unrecht Lautensuite IV genannt). Dank der vielfältigen Bemühungen angesehener Gitarristen ist dies inzwischen zu einer Gepflogenheit in der heutigen Konzertpraxis geworden. Selbst der schlechte Brauch, eine Kombination einzelner den Suiten, Partiten und Sonaten entnommener Sätze den Werken selber vorzuziehen, kann der Musik des Meisters ernstlich kaum etwas anhaben, unverwüstlich wie sie ist und unerschöpflich in ihrem Reichtum aus eigener Kraft und Frische sich ständig erneuernd.