

Fabian Hinsche

Klassik reloaded

Über die Wiederbelebung der Artikulation in Werken der Klassik

Betrachtet man das Werkverzeichnis von Fernando Sor, so stößt man unter Opus 22 auf ein Werk, das er zusammen mit dem französischen Verleger und Komponisten Henry Lemoine 1824 veröffentlichte: »Ecole de la Mesure et de la Ponctuation musicale« für Klavier zu vier Händen. Sor komponierte 28 der 48 Stücke, die mit zeittypischen Titeln wie »Valse«, »Melodie«, »Mazurka« etc. überschrieben sind. Die Stücke weisen eine enorme Anzahl an Artikulationszeichen auf, wie man sie in den Gitarrenkompositionen Sors an kaum einer Stelle wiederfindet (Bsp.1).

Ist diese Fülle von Artikulationsanweisungen lediglich darauf zurückzuführen, dass es sich bei diesem Werk speziell um eine didaktische Sammlung handelt, die den Schüler in die musikalische „Interpunktion“ einführen soll? Oder hat die spärliche Ausstattung mit bzw. das gänzliche Fehlen von Artikulationszeichen in den Gitarrenwerken Sors noch eine andere Begründung?

Sor schrieb die Stücke des Opus 22 für das Klavier, welches seit dem 18. Jh. zu einem der bürgerlichen Instrumente schlechthin avancierte. Die Literatur für Klavier hat besonders seit der Wiener Klassik eine enorme Reichhaltigkeit und Qualität erreicht, die in der Zeit der Veröffentlichung von Sors und Lemoines Werk in den Sonaten Haydns,

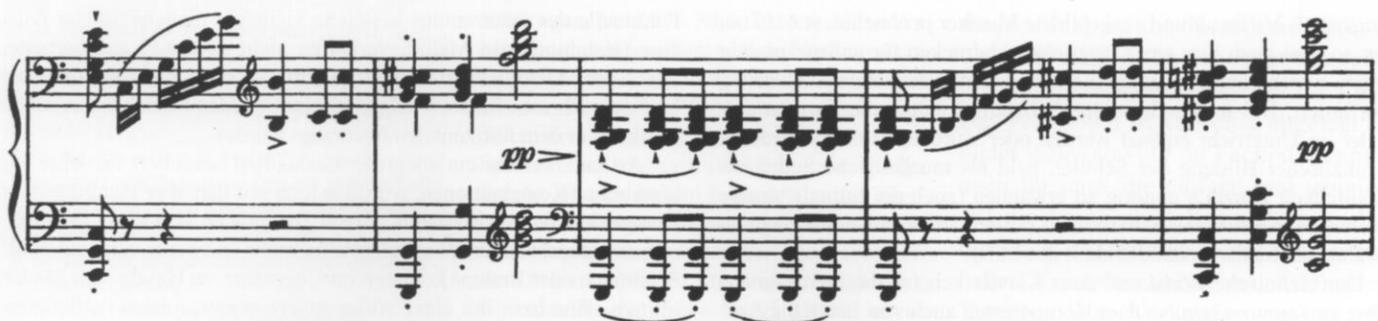
Beethovens und Schuberts - die in ihren letzten Schaffensjahren steck-

Bsp. 1: Erste Klavierstimme der Nummer 37 »Galop« aus »Ecole de la Mesure et de la Ponctuation musicale« von F. Sor mit unterschiedlichen Artikulationszeichen

ten - gipfelte.

Wirft man einen Blick in eine beliebige Sonate eines der genannten Komponisten, so fällt auch hier die enorme Dichte von teilweise heute noch gebräuchlichen, aber auch unbekannteren Artikulationszeichen auf (Beispiele 2-3). Bei Gitarrenkomponisten wie Sor, Giuliani oder Carulli findet man hingegen kaum Entsprechendes vor.

Bsp. 2: Joseph Haydn: Sonate Hob. XVI:40, 1. Satz



Bsp. 3: Franz Schubert: „Wandererfantasie“ (D760), 1. Satz

Es besteht also eine Diskrepanz, ein Gefälle an Artikulationszeichen zwischen Gitarren- und Klaviernotenausgaben. Wie ist dieses Gefälle zu verstehen?

Liest man in den Schriften Sors oder anderen zeitgenössischen Quellen etwas über den Stand der Gitarre im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, so wurde die Verwendung der Gitarre entweder als die eines billigen Begleitinstruments oder die eines Melodieinstruments mit einigen begleitenden Leerbässen beschrieben.¹ Die Nachfolge der reichen Lauten- oder Barockgitarrentradition des 15.-18. Jahrhunderts hatte die klassische Gitarre nicht nahtlos übernommen.

Bei den Tasteninstrumenten hingegen gab es diesen Traditionsbruch nicht. Haydn beispielsweise schrieb seine über 60 Klaviersonaten für Cembalo, Clavichord oder Hammerflügel, ging also mit den instrumentaltchnischen Veränderungen vom Barock bis ins 19. Jahrhundert. Diese kontinuierliche Tradition konnte auf eine ununterbrochene didaktische und spielpraktische Vergangenheit zurückblicken, die die Gitarre in dieser Weise erst über 100 Jahre später im Verlauf des 20. Jh. erhalten sollte. Aufgrund der kontinuierlichen Tradierung der technischen und instrumentalen Fertigkeiten auf den Tasteninstrumenten kann angenommen werden, dass der durchschnittliche Stand der Beherrschung des Klaviers weiter fortgeschritten und ein höheres spielerisches Niveau verbreitet war als bei der Gitarre.

Sor selbst betonte, gar keinen Lehrer gehabt zu haben, sondern zu allen Schlüssen über das Instrument und dessen Handhabung durch eigene Überlegung gelangt zu sein.²

C.Ph.E. Bach oder W.A. Mozart konnten auf die langjährige Erfahrung ihrer Väter auf Geige und Klavier zurückgreifen, so dass sie viele von Sor mühsam angestellte Überlegungen nicht selbst anstellen mussten, sondern sozusagen von Kindesbeinen an erlernten.

Reisende Gitarrenvirtuosen wie Carulli, Giuliani oder Sor spielten ihre bravourösen Konzertstücke entweder ausschließlich selbst oder arbeiteten sie - in seltenen Fällen - mit fortgeschrittenen Schülern.³ Wahrscheinlich konnte aber niemand außer den großen Virtuosen selbst die Stücke auf der Gitarre annähernd spielen. Sor wurde sogar verdächtigt,

nicht alles spielen zu können, was er schrieb.⁴

Damit die eigenen anspruchsvolleren Werke auch einmal eine hochwertige „Fremdinterpretation“ erführen, widmete Sor diverse Werke bekannten Virtuosen, so op. 30, das Duo op. 41 und op. 52 Aguado, op. 46 Regondi und das Duo op. 63 Coste.

Normalerweise blieb den Komponisten aber nichts anderes übrig, als sich für die Verbreitung ihrer Kompositionen dem durchschnittlichen Stand des gitarristischen Amateurs anzupassen und Stücke simpler Machart zu schreiben, die einfach zu spielen und damit zu verkaufen waren.

Sor, ab 1828 sein eigener Verleger, war über diese unbefriedigende Notwendigkeit dermaßen verärgert, dass er 1830 in op. 43 (»Meine Ärgernisse, ...dem gewidmet, der sie möchte«), 1831 in op. 45 (»Seh'n wir mal, ob es das ist, ...dem gewidmet, der die wenigste Geduld hat«) sowie 1832 in op. 48 (»Ist es das? ...einigen Amateuren gewidmet«) und op. 51 (»Na endlich! ...den Wünschen einiger Amateure entsprechend gewidmet«) bissig-zynische Widmungen und Vorworte verfasste. In Op. 51, wahrscheinlich der Höhepunkt einer langen Frustrationsstrecke, versah er die ersten drei Takte, die nur aus Leersaiten bestehen, mit „Fingersätzen“, traurig-komisches Zeugnis einer düsteren beruflichen Verbitterung.

Auch Carulli beklagte sich Sor gegenüber über die Notwendigkeit, simpel zu komponieren, aber auch ihm blieb keine andere Wahl, wollte er viele Notenausgaben verkaufen.⁵

Wenn man also von dem durchschnittlichen Gitarristen der damaligen Zeit nur einfachstes Handwerk erwarten konnte, so schien eine Anforderung der nächst höheren (technischen) Ebene wie verschiedene Längen und Kürzen der Töne eine unzumutbare Überforderung. Man kann daraus schließen, dass die Komponisten Artikulationszeichen bei Gitarrenkompositionen aufgrund des schlechten technischen Standes sowie der mangelhaften musikalischen Bildung der meisten Amateure schlichtweg nicht druckten. Druckerschwärze war, wie auch heutzutage, teuer und durfte nicht verschwendet werden...

Bei avancierteren Stücken, die sie selbst spielten, wussten die Kom-

-Fine Acoustic Guitars
-Reparatur, Restaurierung
-Instrumente, Zubehör

Achim-Peter Gropius
-Gitarrenbaumeister-

Seestr. 6-8
72764 Reutlingen
Tel.: 07121 / 339171
info@gropius.de
www.gropius.de

Anzeigen

Hartmut Hegewald
Gitarrenbaumeister

www.hegewaldgitarrenbau.de

Eichholzstr. 3 · D-59199 Bönen · Tel. 02383/50606

ponisten als Verfasser und ausgebildete Musiker ja ohnehin, was zu tun war, so dass auch hier ein zusätzliches Abdrucken für andere unnötig schien, waren doch alle schon mit der bloßen technischen Ausführung überfordert. Bei fortgeschrittenen Schülern konnten die Figuren entweder im Unterricht ergänzt werden oder wurden, bei fortwährender musikalischer Bildung der Schüler, bald als musikalische Selbstverständlichkeit gänzlich unnötig zu erwähnen (auch die oftmals ternäre Spielweise in Bluesmusik wird nicht notiert, sondern ist eine nicht zu erwähnende Selbstverständlichkeit des Stils).

Der technische Stand auf dem Klavier scheint dagegen weitaus höher gewesen zu sein, so dass Komponisten auch von Laien die Ausführung von Artikulation erwarten konnten. Zudem war das Klavier als bürgerliches Instrument verbreiteter als die dem Folkloristischen verhaftete Gitarre. Die Klientel von Klavierwerken musste daher nicht dem näheren Umfeld des Komponisten entstammen (meist entgegen der überschaubaren Klientel des Nischeninstruments Gitarre), sondern war im gehobenen Bürgertum und dem Adel europaweit zu finden. Die Verbreitung ihrer Werke auch außerhalb des persönlichen Wirkungskreises konnte Komponisten wie Haydn, Mozart und Beethoven - die Sor in op. 48 ausdrücklich als (satztechnische) Vorbilder angibt⁶ - dazu veranlassen haben, ihre Stücke mit detaillierteren Artikulationszeichen zu versehen.

Dies würde bedeuten, dass Artikulation als strukturelles Element einer Komposition angesehen wurde und die adäquate Ausführung - selbst bei einem nicht professionellen Adressatenkreis - nicht vernachlässigt werden durfte. Die Wichtigkeit von musikalischen Artikulationszeichen kann dabei in etwa verglichen werden mit der Bedeutung der Interpunktion eines geschriebenen Textes, die bei der Aufführung für einen Schauspieler wichtiger Indikator beispielsweise für Heben und Senken der Stimme oder die Struktur des Textes ist.

Betrachtet man die gängige Praxis des heutigen Notensatzes für Gitarre, so fällt auf, dass in den meisten Ausgaben Phrasierungsbögen, die der Komponist angab, wegfallen, obwohl sie genauso zur Komposition gehören wie alle anderen konventionellen musikalischen Zeichen (vergleicht man z.B. den 3. Satz der »Sonata mexicana« von Ponce in der Peer-Ausgabe mit dem Manuskript, so fällt der völlige Wegfall von Artikulationszeichen und Phrasierungsbögen auf). Das Perkussive und

Punktuelle des Gitarrentons verleitete vielleicht manche Spieler dazu, eine Gestaltung von Melodieverläufen nicht so genau auszuarbeiten wie es ein Melodieinstrument vornimmt, so dass Richtung und Verlauf einer Phrase oftmals weniger beachtet wurden (sprich das vertikale Denken vor dem horizontalen bevorzugt wurde).

Artikulation war ein integraler Bestandteil besonders barocker und klassischer Kompositionen, wurde jedoch seit den eher klangflächigen Kompositionen der Romantik, deren Tonsprache sich nicht mehr primär am gesprochenen Wort orientierte, mehr und mehr vernachlässigt. Schumann oder Brahms kommen im Gegensatz zu Haydn oder Mozart oftmals ohne bzw. mit einer völlig anders angewendeten Artikulation aus.

Sor betrachtete die Gitarre als verkleinertes Klavier, welches er wiederum als verkleinertes Orchester verstand.⁷ Der Klang des Orchesters und seiner verschiedenen Instrumente leitete Sors kompositorische und klangliche Vorstellungen, besonders, da er in erster Linie Orchesterkomponist war. Sor, der die Gitarre zuerst durch seinen Vater in Barcelona kennen lernte, war im Verlaufe seines Lebens zum »Gitarristen wider Willen«⁸ geworden. Er nutzte die Gitarre häufig, um sich in den musikalischen Zirkeln der Städte, die er bereiste, als außergewöhnlicher Virtuose auf einem ungewöhnlich gehandhabten Instrument vorzustellen, um dann Aufträge für Orchester-, vorzugsweise Ballettkompositionen, zu erhalten. Als dieser Traum seit seiner Rückkehr nach Paris aus St. Petersburg 1826 nach und nach zu Ende ging und schließlich scheiterte, komponierte er, aus Frust oder Zwang, ab diesem Jahr fast die Hälfte seines hinterlassenen Œuvres für die Gitarre. Heute gehören diese Kompositionen zum Standardrepertoire für Gitarre und stellen einen nahezu unerreichten Höhepunkt der klassischen Literatur da.

Trotz der zunehmenden beruflichen Verbitterung ist Sor jedoch auch bei den einfachsten Kompositionen seinen Ansprüchen und Grundsätzen stets treu geblieben. Seine Werke sind fast immer als mehrstimmige Kammermusikwerke zu betrachten, in denen Bass-, Tenor-, Alt- und Sopranstimme verschiedene Orchesterinstrumente darstellen (Bsp. 4 und 5).

Die Rückübertragung der Gitarrenmusik auf Orchesterinstrumente, also eine Instrumentierung der Werke Sors, ist die Aufgabe des In-

Ex: 24.

The image shows a musical score for Example 24, consisting of five staves. The top four staves are for Violino 1mo, Violino 2do, Alto, and Basso. The bottom staff is for Guitare. The music is in C major and 3/4 time. The guitar part is a rhythmic accompaniment with a melodic line. The score is divided into two systems, with the first system containing the first two measures and the second system containing the next two measures. The guitar part is a rhythmic accompaniment with a melodic line.

Bsp. 4: aus der Gitarrenschule von Fernando Sor

Ex: 25.

Bsp. 5: aus der Gitarrenschele von Fernando Sor

terpreten seiner Musik, die eine gewisse Kenntnis der Instrumentationsweisen der damaligen Zeit voraussetzt. Ein erster Schritt bestünde beispielsweise im Studium der Instrumentation von Haydn, Mozart und Beethoven. Mozart scheint dabei - nicht nur wegen der berühmten, Sors Bruder Carlos gewidmeten, Variationen op. 9 und der 6 Lieder aus der Zauberflöte op. 19 - Sors bevorzugter Komponist gewesen zu sein.

Die technische Einteilung des Bogens auf Streich- oder des Atems auf Blasinstrumenten verbindet sich an diesem Punkt mit der musikalisch-rhetorischen der Artikulation. Befasst man sich also als Gitarrist mit diesen technischen Notwendigkeiten und musikalischen Selbstverständlichkeiten anderer Instrumente, so kann man bald typische Figuren erkennen, die auf der Gitarre Orchesterinstrumente imitieren (Bsp. 6).

Bsp. 6 aus der Gitarrenschele von Sor: Gebundene und gestoßene Terzen einer Oboenstimme

Natürlich gibt es immer mehrere Wege zu Streichen oder zu Blasen (man betrachte Bachs Praxis der unterschiedlichen (Bogen-) Einteilung von 2 gleichen Figuren in den Violinsonaten/-partiten und den Cello-suiten), aber es gibt bestimmte kodifizierte, bevorzugt wiederkehrende Figuren, die eindeutig gewisse Instrumente nachahmen sollen.⁹

Mit diesem Wissen und dem Respekt vor der ästhetischen Größe und musikalischen Gelehrtheit Sors sowie der klanglichen Tradition des 18. und frühen 19. Jh. können wir uns als heutige Gitarristen nun wieder den artikulationslosen und „nackten“ Kompositionen der klassischen Gitarrenliteratur zuwenden, um sie mit mehr Leben zu füllen als der bloßen Reproduktion der Töne. Der Grad der Schwierigkeit für den Interpreten nimmt natürlich zu, aber das „Klingelige“, das man vielen Gitarrenkompositionen der klassischen Zeit oftmals unterstellt, geht so gleich verloren.

Auch wenn Sor, Giuliani¹⁰ oder Carulli durch das Weglassen von Artikulationszeichen der Gitarre einen niedrigeren Stand als dem Klavier bescheinigten, so können wir nach fast einem Jahrhundert des gitarristischen Aufstiegs diesen damals aus Resignation unterlassenen Schritt endlich nachholen und die Werke unserer Meister mit artikulatorisch-rhetorischem Leben zu füllen beginnen.

Mögen sie sich in ihrem Grabe umdrehen, diesmal aber in eine

Richtung, die ihnen das freudige Lauschen auf dieses unerhört Alte ermöglicht... <<<

Endnoten

¹ F. Sor: *Gitarre-Schule*, herausgegeben von Ute und Wolfgang Dix, S. 9

² „...Ich schloss daraus, dass es keinen Meister für mich gebe und befestigte mich in dem Gedanken, was man Herrschaft über das Instrument nenne sei eben das, was es zu beherrschen verhindere...“ sowie „Wenn ich eine Schule schreibe, so soll sie nur die Regeln enthalten, welche Nachdenken und Erfahrung mich zur Bildung meines Stils festzusetzen nötigen...“ - F. Sor: *Gitarre-Schule*, herausgegeben von Ute und Wolfgang Dix, S. 9

³ Sor erwähnt bsp. das junge englische Fräulein Mrs. Weinwright, die in kurzer Zeit unter seiner Anleitung erstaunliche Fortschritte erzielte und die Widmungsträgerin der »Sechs kleinen Stücke« op. 32 ist. - F. Sor: *Gitarre-Schule*, herausgegeben von Ute und Wolfgang Dix, S. 10

⁴ „...und dass diejenigen, welche mich nie gehört haben, versichern, ich könne unmöglich alles spielen, was ich schreiben...“ - F. Sor: *Gitarre-Schule*, herausgegeben von Ute und Wolfgang Dix, S. 9

⁵ Carulli, der in seiner Jugend auch als Cellist ausgebildet wurde, musste darauf verzichten, auf anspruchsvolle Art, wie Sor noch bei ihrem ersten Treffen in Paris gegen 1813, zu komponieren. Sein Verleger verlangte, für das Publikum „Alberheiten“ zu komponieren, damit diese sich jenseits der Würdigung von Kennern gewinnbringend verkaufen. - Wolf Moser: *Ich, Fernando Sor, Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften*, Saint-Anzeige

www.Chanterelle.com

SIE SUCHEN GITARRENNOTEN?

Dann besuchen Sie unseren Webshop mit mehr als 12000 Titeln. Wir können auch Titel liefern die nicht in unserem Programm sind.

NOTEN · SAITEN · MIROS-NAILS · ERGOPLAY

Kompetente, Fachliche u. Freundliche Beratung

Verlag · Webshop · Festival Shop

Tel: Bestellhotline 06221-784105

Musikmesse Frankfurt 6-9 April 2011 · Halle 3.1.A31



»PROFILE«

KOMPONISTEN für Gitarre AUFGEPASST!

mit der Artikelfolge »Profile« soll all denjenigen ein Forum geliefert werden, die Werke für oder mit Gitarre verfasst haben und bereit sind, sie in dieser Zeitschrift für eine Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen.

MITMACHEN

- kann jeder, der mit einer Arbeit präsent ist.

THEMEN

- sämtliche Bereiche der Gitarrenmusik
- sind zuvor mit der gfh abzusprechen.

VORAUSSETZUNGEN

zu jeder Komposition ist ein kurzer Textbeitrag als Information zum Stück und/oder zur Entstehung des Werkes sowie eine Kurzbiografie über den Autor zu liefern.

Das WERK muss

frei von Rechten Dritter sein und nirgendwo vorher veröffentlicht oder anderen Herausgebern zur Veröffentlichung angeboten worden sein.

ERSTELLUNG & EINSENDEFORM

Der **Notensatz** kann in gut lesbarer Handschrift oder mit einem Notensatzprogramm erstellt werden.

Als Druckvorlagen werden Daten als PDF, TIF-/JPEG-Format (Auflösung mind. 800 dpi) ca. DIN A4 oder ein Papierausdruck max. DIN A4 (Laser- oder guter Tintenstrahldruck) benötigt.

EINSCHRÄNKUNGEN

Für jede Einsendung behält sich die gfh selbstentscheidend die Veröffentlichung vor. Der Einsender hat keinerlei Recht auf eine Veröffentlichung. Im Übrigen behält sich die gfh alle Veränderungen zu dieser Aktion sowie auch die komplette Einstellung dieses Angebots vor

EINSENDUNGEN an

gitarre-foundation hamburg, Postfach 131081, D-Hamburg 20110
eMail: gitarre-aktuell@t-online.de Betreff: „gak 112 - Profile“

Georges 2005, S. 75/76

⁶ Vorwort zu opus 48: „Ich habe nur gewisse Übergänge weggelassen, die ich mir nicht erklären konnte, und die vielleicht auch Haydn, Mozart oder Beethoven unverständlich bleiben würden, denn in ihrer Musik habe ich nie etwas Ähnliches gefunden.“ - Übersetzung aus: Wolf Moser: *Ich, Fernando Sor, Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften*, Saint-Georges 2005, S. 119

⁷ F. Sor: *Gitarre-Schule*, herausgegeben von Ute und Wolfgang Dix, S. 34

⁸ Wolf Moser: *Ich, Fernando Sor, Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften*, Saint-Georges 2005, S. 15

⁹ siehe: F.Sor: *Gitarre-Schule*, herausgegeben von Ute und Wolfgang Dix, Kapitel: Beschaffenheit des Tons, S. 15 ff., wo Sor über die Imitation der Klänge oder die typischen Figuren des Horns, der Oboe, der Flöte, etc. auf der Gitarre schreibt; einige Seiten später (S. 20 ebendort) erfindet Sor einen fiktiven Dialog, der die überhöhte Hoffnung ausspricht, die Kenntnis des Orchesters für das Spiel auf der Gitarre nutzbar zu machen: „Sie verlangen also,“ möchte mir einer entgegenen, „dass ich um Gitarre zu spielen, erst die Orchestercomposition lernen soll?“ - Ich verlange gar nichts.“

¹⁰ Giuliani spielte bei der Uraufführung der 7. Symphonie von Beethoven das Violoncello. Durch seine Bekanntschaft mit diesem und anderen Meistern in Wien wie Hummel, Spohr, Salieri, Meyerbeer oder Romberg kann argumentiert werden, dass auch Giuliani engste Kenntnis der musikalischen und artikulatorischen Praxis der damaligen Zeit hatte, diese jedoch aus besagten Gründen ebenfalls nicht in seinen Gitarrenkompositionen abdrucken ließ.

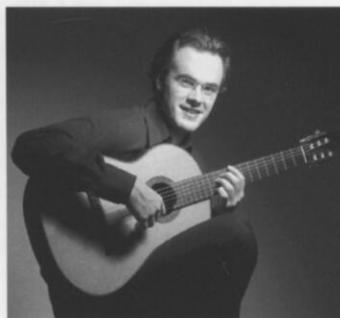
Fabian Hinsche wurde 1982 in Velbert geboren und ist einer der erfolgreichsten deutschen Gitarristen der jungen Generation. Er ist Gewinner und Preisträger von über 10 internationalen Wettbewerben in ganz Europa, darunter renommierte Wettbewerbe in Spanien, Italien, Griechenland und Deutschland. Er ist Stipendiat der „Richard-Wagner-Gesellschaft“ und von „Yehudi Menuhin - Live music now e.V.“ und Dozent des Landesjugendzupforchesters/B NRW. In den Jahren 2009 und 2010 unterrichtete er als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Wuppertal.

Für den Schottverlag nahm er im Rahmen einer Notenveröffentlichung eine CD mit Solostücken von der Renaissance bis zur Moderne auf. Er veröffentlichte in verschiedenen Fachblättern Artikel zu gitarristischen Themen und konzertiert solistisch und in diversen Kammermusikbesetzungen in Europa und den USA.

Im „Mare Duo“ mit der Mandolinistin Annika Lückebergfeld ist er Widmungsträger zahlreicher Kompositionen von z.B. J. Zenamon, L. Wüller, L.W. Weiland, Th.A. LeVines, Ch. Kirsch, K.-H. Zarius, F. Wallace, etc.

Fabian Hinsche studierte Gitarre bei Professor A. Eickholt und Professor C. Marchione und besuchte zahlreiche Meisterkurse bei L. Brouwer, M. Barrueco, D. Russell, E. Fisk, O. Assad, J. Clerch, A. Pjerri, Z. Dukic etc.

Im Kürze erscheint seine Debüt Solo-CD bei Aurea Vox.



Im November 2010 war Fabian Hinsche zum „2. FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA „CIUDAD DE GUAYAQUIL“ in Ecuador eingeladen. Das Festival fand in Guayaquil,

der mit über 3 Millionen Einwohnern größten Stadt des Landes am Äquator, statt. Neben Meisterkursen, einem Recital-Konzert und Jurortätigkeit beim nach dem japanischen Gitarristen Ryuhei Kobayashi benannten Wettbewerb spielte Hinsche mit dem „Orchestra sinfonico de Guayaquil“ Rodrigos »Fantasia para un gentilhombre« in dem mit 1000 Zuschauern voll besetzten größten Konzerthaus der Stadt. Mehr Informationen unter: www.mareduo.com