



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Inhaltsverzeichnis	2
	Vorwort	3
	EGTA-Symposium zur Gitarrentechnik	4
Andreas Grün	Gitarrentechnik	8
Frank Hill	Einführung in ein methodisches Gesamtkonzept für die Klangkultur der Gitarre	15
Fabian Hinsche	Muttersprache oder Übersetzung – Für oder wider das Instrument schreiben	22
Michael Koch	Intonation und Vibrato	34
Helmut Richter	Die Bedeutung und Gestaltung von Fingersätzen	42
	Impressum	49
Jörg Jewanski	Ein Leben für Neue Musik – auch außerhalb der Gitarre.	50
Ender Vielma	Ein Blick auf Lateinamerika	59
	EGTA Mitglieder stellen vor	65
	Rezension	66

Vorwort

Lieber Leserinnen, liebe Leser,

die aktuelle Ausgabe des EGTA Journals lichtet in erster Linie Beiträge des letzten EGTA Symposiums ab, welches vom 3. bis 5. März 2023 in Aschaffenburg stattfand.

Auf Einladung des Kulturamtes der Stadt durfte die EGTA im wunderbaren Ambiente der Stadthalle unter dem Titel Bewegung, Klang, Gestaltung – zum aktuellen Stand der Gitarrentechnik Zuhörer*innen, Referent*innen, Künstler*innen und Instrumentenbauer*innen in Aschaffenburg begrüßen. Durch tatkräftige Unterstützung des Kulturamts und seines Leiters Jörg Fabig, denen an dieser Stelle noch einmal ein herzliches Dankeschön auszusprechen ist, konnte das Symposium erfolgreich durchgeführt werden.

Aus den zahlreichen Vorträgen des Wochenendes stellen wir Ihnen hier eine erste Auswahl vor, welche die Autoren freundlicherweise in die Form eines Artikels gebracht haben.

Neben den Artikeln von Grün, Hill, Hinsche, Koch und Richter freuen wir uns, Ihnen auch weitere Beiträge jenseits des Symposiums präsentieren zu können.

Der Komponist Ender Vielma steuert die Notenbeilage zu dieser Ausgabe bei und berichtet uns von seinen kompositorischen Prinzipien und den daraus resultierenden Werken.

Jörg Jewanski würdigt in seinem Nachruf Leben und Wirken unseres leider vor Kurzem verstorbenen Kollegen Prof. Reinbert Evers auf umfassende Weise.

Evers lebenslange Verdienste um die Gitaristik und die Neue Musik im In- und Ausland erfahren auf diese Weise eine würdige Retrospektive in unserer Zeitschrift.

In der Kategorie „EGTA Mitglieder stellen vor“, die wir Ihnen in Abständen seit Ausgabe Nr. 6 präsentieren, finden Sie weiterführende Informationen über ein Seminar auf Sylt und über einen Ensembleleitungskurs in der zweiten Jahreshälfte.

Des Weiteren rundet eine CD Besprechung des Duo Udite unser Journal für dieses Mal ab.

Herzliche Sommergrüße sendet Ihnen im Namen der Redaktion des EGTA Journals

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



©Aleksandra Karlowski

EGTA-Symposium zur Gitarrentechnik

Die deutsche Sektion der European Guitar Teachers Association e.V. (EGTA D) veranstaltete vom 03. bis 05. März 2023 in Aschaffenburg das Symposium „Bewegung, Klang, Gestaltung – zum aktuellen Stand der Gitarrentechnik.“

Die EGTA D war der Einladung der Stadt Aschaffenburg gefolgt, ihr Symposium in das bewährte Format der 43. Aschaffener Gitarrentage einzubetten. Mit Fachvorträgen, Workshops, Konzerten und einer Instrumentenausstellung in der Stadthalle konnte der Berufsverband laut Oberbürgermeister Jürgen Herzing so „eine Vielzahl an qualitativ hochwertigen Beiträgen beisteuern“.

Das Symposium widmete sich den vielfältigen Aspekten zeitgemäßer Spieltechnik und ihrer Relevanz für die künstlerische Entwicklung und die pädagogische Praxis.

Dr. Oliver Margulies, Mitarbeiter des Zürcher Zentrums Musikerhand (ZZM), referierte zu Beginn über die Einschätzung von Spielhänden auf wissenschaftlicher Grundlage. Die Untersuchungen, die auf der Grundlagenforschung des 2013 verstorbenen Prof. Christian Wagner und seinem Standardwerk „Hand und Instrument“ (2005) aufbauen, fokussieren sich auf die Funktionalität des Musikmachens. Wichtige der inzwischen über 100 untersuchten Handeigenschaften sind hierbei z.B. die Form der Hand, aktive Bewegungsumfänge, passive Beweglichkeit und die Muskelkraft. Dr. Margulies machte eindrucksvoll deutlich, dass dieser Bereich der Musikphysiologie die Musikermedizin in geeigneter Weise ergänzen und wichtige Impulse für die Instrumentalpädagogik beisteuern kann. Alle interessierten Gitarrist*innen lud er

abschließend zur kostenlosen Vermessung ihrer Spielhände nach Zürich ein.

Emma Schützmann (Lille) widmete sich der Entwicklung der Spieltechnik der Konzertgitarre in den vergangenen hundert Jahren. Sie zeigte die Vor- und Nachteile unterschiedlicher Spielweisen und -positionen auf und erläuterte, wie die Haltung von Instrument und Händen die Entwicklung der Spieltechnik beeinflusst hat. Neben dem historischen Blick auf Antonio Torres und Francisco Tarrega thematisierte sie auch die individuellen Spielweisen Julian Breams, des Duo Presti/Presti Lagoya, die stark rechtszentrierte Spielhand von Ricardo Gallen - und auch Paul Galbraiths „Brahms-Gitarre“ in Cello-Haltung. Weiterhin ergänzte sie Überlegungen zu Kompositionen mit besonderen spieltechnischen Ansätzen wie etwa Luciano Berios „Sequenza“, Helmut Lachenmanns „Salut für Caldwell“ und Giacinto Scelsis „Kotha“.

Dr. Fabian Hinsche (Gütersloh) plädierte in seinem Vortrag „Muttersprache oder Übersetzung – Für oder wider das Instrument schreiben“ dafür, gehaltvolle instrumenten-idiomatische Originalkompositionen zu präferieren. Diese der Gitarre „auf den Leib“ geschriebenen Werke folgten einem „muttersprachlichen“ Idiom und hätten somit eine schlüssige ideomorphe Eigengestalt. Dies gälte für klassische Kompositionen ebenso wie für experimentelle zeitgenössische Kompositionen wie etwa Lars Wüllers „Surreal Waltz“ (aus 12 Mysteries). Viele teilweise akrobatische Bearbeitungen seien seiner Meinung nach häufig allenfalls eine „sportliche“ Herausforderung und letztlich meist schlecht investierte Zeit.





Michael Koch (Mainz) ist seit vielen Jahren ein engagierter Befürworter des bereits 1983 von Karl Sandvoss vorgestellten Saitenhalter-Steg-Systems FABS. In seinem Referat zeigte er auf, wie FABS es auf unkomplizierte Weise ermöglicht, für korrekte Intonation in allen Lagen zu sorgen. FABS ist inzwischen bei etlichen bekannten Gitarrenbauer*innen etabliert und kann auch nachgerüstet werden. In der Instrumentenausstellung des Symposiums konnten die Teilnehmenden das System auch einem persönlichen Test unterziehen. Ausführungen zum aktiven Intonieren und zum Vibrato auf der Gitarre rundeten seinen Vortrag ab und unterstrichen den Anspruch, beiden Feldern einen höheren Stellenwert in der Gitarrendidaktik zuzumessen. (Jörg Gauthel trug die Erkenntnisse in Vertretung des erkrankten Michael Koch vor).

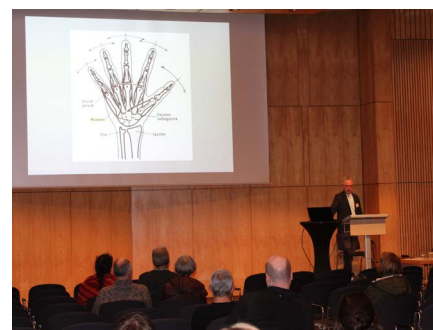
Zwei weitere Vorträge hatten die Spieltechnik im engeren Sinne zum Thema. Dr. Helmut Richter befasste sich mit der Bedeutung und Gestaltung von Fingersätzen. Er zitierte wichtige historische Quellen wie Fernando Sor's „Methode“, gab umfangreiche Empfehlungen für die sinnvolle Eintragung von Fingersätzen in den Notentext, behandelte ergo-

nomische Aspekte wie Spreizung und Überstreckung, interpretatorische Fragestellungen hinsichtlich der Lagen- und Saitenstetigkeit und ergänzte mit einem Augenzwinkern auch Hinweise für die alternden Spieler*innen. Am Ende seines Vortrags stand als Essenz der nach wie vor gültige Leitsatz Emilio Pujols: „Der Fingersatz ist der Musik unterzuordnen“.

Andreas Grün (Karlsruhe), Autor des Buches „Gitarre meistern mit musikphysiologischem Wissen“, verdeutlichte in seinem Vortrag die Vorteile der von der Fingerspitze ausgehenden Feinmotorik, die ab dem 9. Lebensjahr entwickelbar ist und dann konkrete feinmotorische Direktiven erfordert. Sein Credo ist: „Die Fingerspitze führt!“ Er wandte sich gleichzeitig gegen eine in der Körpermitte beginnende Grobmotorik der großen Muskeln und regte an, auch etablierte Lehrmeinungen wie etwa die Abel Carlevaros dahingehend einer kritischen Prüfung zu unterziehen.

Die Vorträge von Prof. Frank Hill, Michael Borner und Bernd Nonnweiler legten den Fokus auf die pädagogische Praxis. Prof. Frank Hill (Berlin) stellte sein umfangreiches Lernsystem und die diesbezüglichen Veröffentlichungen vor. Erfolg-

reiche Kompositionen, besonders auch die für gitarristische Ausbildung, so Hill, seien aus der organischen Verbindung von Instrument und menschlichem Körper gewachsen. Seine Pädagogik geht vom einem aus dem Sattelgelenk geführten, lautenähnlichen Apoyando des Daumens aus, das sich aus der Greifbewegung der Hand ableitet und so die



nötige Orientierung gewährleistet. Für dieses methodische Konzept entstand seit Mitte der 1990-er Jahre ein neues pädagogisches Repertoire, das seit 2019 in einer auf 7 Bände erweiterten Neufassung im Verlag Musica-longa vorliegt.

Michael Borner (Radevormwald), Autor zahlreicher Veröffentlichungen, ist für seine stilistische Bandbreite von Klassik bis Jazz bekannt. Er gab in seinem Beitrag hilfreiche Tipps zur Gestaltung von Liedbegleitungen auf der Grundlage der populärsten Akkordfolgen. Die dargestellten Beispiele im Stile von Moderate Rock und Jazz-Waltz etc. wie auch wirkungsvolle perkussive Spielweisen des Daumens waren allesamt praxiserprobt und sind so direkt im Unterricht anwendbar.

Bernd Nonnweiler (Großostheim) hatte ein ca. 30-köpfiges Gitarren-Ensemble auf die Bühne gebracht. Er zeigte eindrucksvoll, dass ostinate Satzmodelle aus Renaissance und Barock ein guter Ausgangspunkt für praktikable Spielmusik sein können. Mit dem anonymen Greensleeves, Werken von Henry Purcell und Diego Ortiz und mit für die Improvisation besonders geeigneten Formen wie Passamezzo und Romanesca stellte das Ensemble dies klangvoll unter Beweis.

Prof. Dr. phil. Dr.med. Walter Machtemes (Oberhausen/Bottrop) nahm die Zuhörer*innen auf einen Ausflug in die Psychologie mit und berichtete aus seinem Alltag als Psychiater und Leiter einer Tagesklinik. Er thematisierte in seinen sozialmedizinischen Betrachtungen das wichtige Thema Resilienz, vermittelte dem Auditorium eindrucksvoll die Bedeutung von

Selbstfürsorge und Achtsamkeit für Musiker*innen und beschloss seinen Vortrag mit Friedrich Schillers Huldigung der Künste.

Das hochkarätige von der EGTA verantwortete künstlerische Rahmenprogramm rundete das Programm des Symposiums ab. Die Beiträge der Solistinnen Liying Zhu und Emma Schützmann, das Gitarrenduo Golz/Danilov, des Mare Duo (Mandoline und Gitarre) und des Duo Cosmic Constellation in der außergewöhnlichen Besetzung Vibraphon/Perkussion und Gitarre wurden von den Zuhörer*innen begeistert aufgenommen. Die Besucher*innen hatten weiterhin Gelegenheit, in der Instrumentenausstellung hochwertige Instrumente aus den Werkstätten von Annette Stephany, Hermann Gräfe, Vinzenz Bachmayer, Gerhard Ochs u.a. auszuprobieren.

Prof. A. Eickholt konnte in der von ihm geleiteten abschließenden Gesprächsrunde ein positives Resümee ziehen. Das Symposium hat Erkenntnisse zur aktuellen Spieltechnik gebündelt und verschiedene - oft auch durchaus konträre - Sichtweisen aufgezeigt. Die Teilnehmenden wünschten sich spontan eine baldige Neuauflage des Symposiums, um die behandelten Themenfelder weiter zu vertiefen. Prof. Eickholt sagte für den Bundesvorstand der EGTA zu, ein solches Symposium für 2024 oder 2025 in den Blick zu nehmen.

Programm:

Freitag, 03.03.2023

- 17:00-17:15 Uhr Begrüßung (Jörg Fabig, Leiter des Kulturamts Aschaffenburg, Prof. Alfred Eickholt, 1. Vorsitzender der EGTA D)
- 17:15-17:45 Uhr Konzert Cosmic Constellation (Christoph Nonnweiler, Gitarre, und Richard Gläser, Percussion/Vibraphon)
- 17:45-18:30 Uhr Emma Schützmann (Lille): *Ein Jahrhundert Spieltechnik der modernen Gitarre*
- 20:00 Uhr Konzert: Kaltchev Guitar Duo, Münchner Kammerorchester, Ltg. Duncan Ward

Samstag, 04.03.2023

- 09:00-10:00 Uhr Dr. Oliver Margulies (Zürich): *Individualität im Fokus: Spielhände auf objektiver Grundlage einschätzen – Impulse für die Instrumentalpädagogik aus dem Handlabor der ZHdK*
- 10:15-11:00 Uhr Dr. Fabian Hinsche (Gütersloh): *Muttersprache oder Übersetzung – Für oder wider das Instrument schreiben*
- 11:15-12:00 Uhr Dr. Helmut Richter (Oberhausen): *Die Bedeutung und Gestaltung von Fingersätzen*
- 12:15-13:00 Uhr Andreas Grün (Karlsruhe): *„Worin unterscheidet sich die Bedienung des Smartphones von der Benutzung einer Axt?“ – Über den essentiellen Unterschied zwischen Fein- und Grobmotorik als Grundlage für die Optimierung der Spieltechnik und die Vermeidung von Spielstörungen*
- 14:30-15:15 Uhr Kollegialer Austausch (Moderation: Prof. Alfred Eickholt)
- 15:30-16:15 Uhr Michael Koch (Mainz): *Intonation und Vibrato – zum 40-jährigen Jubiläum von FABS. (Vorgetragen von Jörg Gauchel)*
- 16:30-17:15 Uhr Prof. Dr. Dr. Walter Machtemes (Oberhausen/Bottrop): *Begegnung, Bewegung, Gestalt – Sozialmedizinische Betrachtungen*
- 17:30-18:15 Uhr Prof. Frank Hill (Berlin): *Ein methodisches Gesamtkonzept für die Klangkultur der Gitarre*
- 20:00 Uhr Konzert:
Liyang Zhu, Gitarrenduo Golz/Danilov

Sonntag, 05.03.2023

- 09:15-10:00 Uhr Jörn Michael Borner (Radevormwald): *Songarrangement – Tipps und Tricks für die Begleitung*
- 10:15-11:00 Uhr Bernd Nonnweiler (Großostheim): *Ensemblekonzept für Großgruppen*
- 11:00-11:15 Uhr Resümée
- 11:30 Uhr Konzert:
Emma Schützmann,
Mare Duo (Annika & Fabian Hinsche)

Die Vorträge sind z.T. auf der EGTA-Homepage www.egta-d.de zu finden

Gitarrentechnik



Biografie

Andreas Grün unterrichtete – nach Lehraufträgen an den Musikhochschulen Karlsruhe und Mannheim – von 2006 bis 2021 an der Musikhochschule Trossingen Gitarre sowie Neue Musik für Gitarre. Nach Schulmusik-, Musikwissenschafts-, Gitarren- und Kompositionsstudien in Karlsruhe, Wien und Basel war er viele Jahre als Solist und Kammermusiker aktiv und spielte dabei im In- und Ausland in diversen Ensembles und mit verschiedenen Orchestern. Beim Internationalen Kammermusikwettbewerb Schweinfurt erreichte er 2001 als einziger deutscher Teilnehmer das Finale und erlangte mit seinen Partnern, dem litauischen Čiurlionis-Streichquartett, als bestes Ensemble mit Gitarre den zweiten Preis. 2016 spielte er die posthume Uraufführung des zuvor von ihm entdeckten frühesten Gitarrenwerks Hans Werner Henzes (siehe EGTA-Journal 4/2017).

2008 bis 2009 bekam Grün entscheidende Impulse von dem damals bereits über 80-jährigen Musikerphysiotherapeuten Gerrit Onne van de Klashorst, der ihm ein vertieftes Verständnis von Spieltechnik vermittelte und dazu verhalf, eine akute Spielstörung zu überwinden.

www.andreas-gruen.de

Worin unterscheidet sich die Bedienung eines Smartphones von der Benutzung einer Axt?

Einen Touchscreen betätigen, Blindenschrift lesen, jemanden streicheln, kitzeln, kratzen, eine Teigschüssel mit dem Finger ausschaben, eine Schachfigur ergreifen, in der Nase bohren, häkeln, stricken, mit einem Stift oder auf einer Tastatur schreiben, Gitarre spielen – all das sind feinmotorische Bewegungen, im Gegensatz zu grobmotorischen Tätigkeiten wie: etwas Schweres schieben, ziehen, hochheben, tragen, jemanden festhalten, hacken, hauen, schaufeln, werfen, sägen, boxen ... Wer also auf sein Smartphone, wenn es läutet, draufschlägt oder es auf den Boden schmeißt, macht grundsätzlich etwas falsch (auch wenn es gelingen mag, es auf diese Weise zum Schweigen zu bringen), genauso wie jemand, der seine Gitarre mit grobmotorischen Konzepten traktiert.

Fein- und Grobmotorik

„Grundsätzlich“, weil fein- und grobmotorische Bewegungen nicht einfach nur mehr oder weniger entfernte Punkte auf einer kontinuierlichen Skala sind. Fein- und Grobmotorik sind ihrem Wesen nach unterschiedlich. Auch wenn es in der Vergangenheit immer wieder behauptet wurde und auf den ersten Blick ja ganz überzeugend klingt: Man lernt eine feinmotorische Bewegung *nicht*, indem man eine große, grobmotorische Bewegung verkleinert. Aus einer grobmotorischen Bewegung wird auch durch Reduktion nie eine feinmotorische. Aus einer großen grobmotorischen Bewegung wird durch Reduktion schlichtweg eine kleine grobmotorische Bewe-

gung. Eine grobmotorisch konzipierte Aktion, auch wenn sie klein ausgeführt wird, ist für feinmotorische Zwecke vollkommen ungeeignet. Sie ist geradezu kontraproduktiv.

Worin liegt also der Unterschied?

Eine feinmotorische Bewegung beginnt an der Fingerspitze. Sie beginnt am äußersten Ende der Peripherie und setzt sich von dort aus nur so weit fort, wie das für ihren Zweck nötig ist.

Das klingt ganz simpel und ist es eigentlich auch. Es ist aber so zentral und bedeutend, dass es jetzt niemand ungeprüft hinnehmen sollte. Bitte möglichst sofort mit Ihrem Smartphone, mit Partner oder Partnerin oder mit Ihrer Nase ausprobieren; siehe Liste oben – nur die Gitarre dabei vorläufig noch ganz außer Acht lassen!

...

Und? Nachvollziehbar? Wenn ja, geht's weiter.

Eine grobmotorische Bewegung geht genau den umgekehrten Weg, sie beginnt gewissermaßen in der Körpermitte und setzt sich von hier aus zur Peripherie hin fort.

Auch das sollte man gleich einmal ausprobieren. Einfach sich vordem nächstbesten Tisch stellen und ihn hochheben. Oder eine Axt nehmen und ein paar Holzscheite fürs Kaminfeuer spalten. Oder sich seinen Erzfeind vorstellen und ihm in Gedanken mal so richtig kräftig die Faust ins Gesicht boxen. Und dabei bitte stets auf die Bauchmuskulatur achten!

...

Wer sich davon hat überzeugen lassen, dass das Hochheben einer Schachfigur und das Hochheben eines Schreibtisches zwei grundsätzlich unterschiedliche Dinge sind, genauso wie das Streicheln eines geliebten Wesens sich vom Niederschlagen eines Gegners nicht nur graduell, sondern prinzipiell unterscheidet, für den sollte es auch einleuchtend sein, dass jemand, der den Anschlag einer Gitarrensaite vom Ellbogen oder von der Schulter aus ausführt oder den Impuls dazu gar irgendwo in der Rückenmuskulatur verortet, etwas grundsätzlich falsch macht. Niemand käme auf die Idee, für das Manövrieren auf seinem Touchscreen sich über seinen Trapezmuskel Gedanken zu machen.

Es wird natürlich dennoch irgendwie funktionieren, bis zu einem gewissen Grad, vor allem, da wir glücklicherweise im Laufe der Kindheit unbewusst einiges über unseren Körper und seinen Gebrauch gelernt haben, die Feinmotorik sich daher so oder so intuitiv einmischt und wenigstens ein bisschen mithilft. Aber wozu Umwege machen mit dem Risiko, sich zu verirren, wozu gedankliche Handstände, die nichts bringen, als dass man ziemlich übel abstürzen kann,

wenn das Ganze so viel einfacher, richtiger und erfolgversprechender erklärt und realisiert werden kann?

Tatsächlich sind *grobmotorische* Bewegungsanteile für zahlreiche Spielstörungen verantwortlich und sollten daher unbedingt so weit wie möglich vermieden werden. Umgekehrt zeigt die Unterrichtserfahrung, dass den Schülerinnen und Schülern vieles wesentlich leichter fällt, wenn *feinmotorische* Anweisungen im Zentrum der technischen Unterweisung stehen.¹

Wahrscheinlich können die meisten, die Gitarre unterrichten, bestätigen, dass etwa die übliche Anweisung, der Apoyando-Anschlag („Stüttschlag“, „angelegter Anschlag“) sei aus dem Grundgelenk des Fingers heraus auszuführen, nicht automatisch zum gewünschten Erfolg führt. Die „Begabten“ bringen damit einen anständigen Anschlag zuwege, während die „Unbegabten“ dann oft das Endgelenk durchdrücken und verkrampt auf den Saiten herumstaksen. Die verbreitete Frustration über dieses Phänomen dürfte sicher einer der Hauptgründe dafür sein, dass das Apoyando überhaupt etwas in Verruf geraten und – zu Unrecht – immer mehr aus dem Unterrichtsalltag verschwunden ist. Man hat sozusagen kapituliert (und sich dafür dann wieder „vernünftige“ Scheinargumente zurechtgelegt).

Auch wenn es überrascht: Die Erklärung, der Anschlag erfolge aus dem Grundgelenk, ist nach der obigen Definition bereits als eine *grobmotorische* Direktive aufzufassen, nämlich als Bewegungs-

initiative von einem der Körpermitte näheren Punkt aus in Richtung Peripherie. Das, um was es eigentlich geht, nämlich der Anschlag der Saite, der ja so oder so *an der Fingerspitze* stattfindet, ist auf diese Weise nur unter Mühen kontrollierbar, da in der Bewegungskette vom Grundgelenk übers Mittelgelenk zum Endgelenk – bis der am falschen Ort gestartete Impuls also an seinem Ziel ankommt – einfach zu viel schiefehen kann und notorisch auch schiefeht.

Mit der Anweisung, dass die Bewegung an der Fingerspitze beginnen und von ihr geführt werden soll, kommt man mit größter Wahrscheinlichkeit leichter ans Ziel. Dies ist jedenfalls meine Erfahrung sowohl im Anfangsunterricht (ab fünf Jahren) als auch an der Hochschule, seit ich das so verstandene feinmotorische Konzept als Grundlage benutze und vermittele. Statt „begabter“ und „unbegabter“ Schüler/-innen gibt es inzwischen praktisch nur noch mehr oder weniger begabte – bei den einen klappt es früher, die anderen brauchen etwas mehr Zeit, aber dann klappt es meistens auch. Das gilt für beide Hände, für den Anschlag – egal ob mit oder ohne Fingernagel – genauso wie für das Aufstellen der Finger aufs Griffbrett.

Ganz dringend möchte ich jeden – vor allem diejenigen, die Gitarrenunterricht geben – dazu einladen, dieses einfache Experiment einmal drei Monate lang durchzuführen, und sowohl sich selbst als auch vor allem den den Schülern und Schülerinnen sämtliche Bewegungsabläufe in diesem Sinne zu erklären. Nachteile

¹ Die Begriffe *grobmotorisch* und vor allem *feinmotorisch* tauchen in der methodischen Literatur zwar immer wieder auf, werden aber meist unschärfer benutzt, nämlich so, als ob *alles*, was die Finger tun oder sich im Bereich der Hand abspielt, feinmotorisch sei. Eine solche weitgefaste Verwendung ist allerdings für unsere Zwecke ziemlich wertlos. Nur mit dem klaren Verständnis, dass es sich um verschiedene, und zwar entgegengesetzte Bewegungskonzepte handelt, dass eine Fingerbewegung nicht per se feinmotorisch ist, sondern auch grobmotorisch dominiert sein kann, wird etwas Substantielles, fürs Instrumentalspiel Relevantes daraus. – Wenn man diese Begriffe also andernorts liest oder hört, muss man zuerst herausfinden, was der Autor eigentlich darunter versteht.

können sich daraus eigentlich nicht ergeben. Wer nach dieser kurzen Zeitspanne das Gefühl hat, dass diese Methode nichts bringt, kann es danach wieder bleiben lassen.



Die Fingerspitze – Ursprung aller Feinmotorik

Um in den ersten Unterrichtsstunden die Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen Fingerspitzen und Saiten zu lenken, sind meine ersten „technischen Übungen“ taktile Wahrnehmungsaufgaben: Ohne hinzusehen raue und glatte Saiten erspüren, später auch dickere und dünnere Saiten unterscheiden usw. – Gelegentlich kommt, um fühlbar daran zu erinnern, womit man spielt, mein auf der Schnabelspitze balancierender, die Kinder stets begeisternder Schwebegel zum Einsatz.

Weil feine, genaue Bewegungen erspürt sein wollen, geht also unser (neben der Zungenspitze) sensibelster Körperteil, die Fingerspitze², voraus und zieht die übrigen Fingerglieder sozusagen hinter

sich her. Oder sogar die ganze Hand, den Unterarm, möglicherweise den ganzen Arm – alles, was für die präzise Ausführung eben benötigt wird. Auch große Bewegungen brauchen also nicht notwendigerweise grobmotorisch zu sein: Ich kann meinen Finger in einem großen Bogen feinmotorisch auf die Nasenspitze befördern, wenn die Fingerspitze führt. Man könnte die Bewegung auch in der Schulter starten und die Hand vor dem Arm herschieben – das wäre im Gegensatz dazu Grobmotorik.

Am besten beide Varianten sofort einmal ausprobieren!

...

Wie fühlt sich das eine an, wie das andere?

Wie waren die Landungen auf der Nase?

Welchen Eindruck hatten Sie vom Kraftaufwand?

Selbst Positionswechsel der Hand – Saitenübergänge und Registerwechsel der Anschlagshand, auch das Durchstreichen oder Schlagen³ von Akkorden; alle mit größeren Bewegungen verbundenen Positions- und Lagenwechsel der Greifhand – sind also als feinmotorische Aktionen von der Fingerspitze aus zielorientiert zu führen. Von der Schulter, dem Arm, Handgelenk oder einem anderen Körperteil aus begonnene oder auch nur

von dort aus gedachte, beschriebene Kran-, Hebel-, Dreh- oder sonstige Bewegungen sind dagegen grobmotorisch dominiert – ohne „Fingerspitzengefühl“. Der Versuch, etwa das Vibrato von der Schulter oder dem Ellbogen her zu definieren, kann nicht gelingen. Kein Wunder: Der Impuls dazu muss aus der auf einer Saite stehenden Fingerspitze kommen, die diesen Impuls mit einer einfachen, klaren Vorstellung des Ergebnisses auslöst.

Wo eine von der Fingerspitze geführte Bewegungskette dann endet, ob im Falle des Anschlags beim Grundgelenk oder sonst wo, ist nicht wichtig und braucht nicht thematisiert zu werden. Wichtig ist nur, wohin die Fingerspitze will: ob, um beim Anschlag zu bleiben, zur Nachbar-saite (apoyando) oder über sie hinweg in Richtung Handballen (tirando). Die Richtung, die die Fingerspitze einschlägt, bestimmt die Bewegungsform des Fingers. Damit relativieren sich all die fruchtlosen Erörterungen, ob beim Tirando oder Apoyando die Bewegung nun „aus dem Grundgelenk“ oder „aus dem Mittelgelenk“ komme, oder ob dieses oder jenes Gelenk sich mitbewegen dürfe oder gar „fixiert“ werden müsse usw.⁴ Die Fingerspitze muss ihren Weg kennen und

2 Fürs Instrumentalspiel sollte man zwischen Fingerspitze und Fingerbeere unterscheiden. Im Allgemeinen sagt man für diesen ganzen Bereich Fingerkuppe, und es ist natürlich der ganze Bereich, Spitze und Beere, der mit seiner extrem hohen Rezeptorendichte für die taktile Wahrnehmung und daher auch für feinmotorische Steuerungen zuständig ist (wie man an den eingangs genannten Beispielen unschwer erkennt). Am Instrument muss man auf den Unterschied zwischen Fingerspitze und -beere aber manchmal minutiös achten, da eine Verwechslung zu fehlerhaften Bewegungen führen kann: Wenn man den Anschlag eines langen Fingers zu sehr von der Fingerbeere aus leitet, dann kann auch daraus eine Überstreckung (Durchdrücken) des Endgelenks resultieren. Umgekehrt führt beim Daumenanschlag eher die Beere (und nimmt so den ganzen Daumen bis zum Sattelgelenk mit). – Auch feinmotorische Bewegungen müssen also detailliert betrachtet und unter Umständen verbessert werden.

3 Beim Abschlag führt dann die Rückseite des Fingerendgliedes (sozusagen der Fingernagel), die taktil natürlich nicht so empfindlich ist wie die Kuppe, aber sensible Feinmotorik durchaus steuern kann. Etwa beim Wegkicken eines Fussels von der Kleidung.

4 Der erwähnte, häufig zu beobachtende „durchgequetschte“ Apoyando-Finger (überstrecktes Endgelenk) hat seine Ursache nicht, wie Lee F. Ryan in seinem ansonsten interessanten Buch *The natural classical guitar* (Prentice-Hall, 1984, bzw. *The Bold Strummer*, 1991) schreibt, und wie es viele glauben, in einem „overrelaxed fingertip“, dem man mit mehr „finger tension“ begegnen müsse. Und noch viel weniger sollte man an so etwas wie ein „Fixieren von Gelenken“ auch nur denken! Die Ursache für das Einknicken liegt wie geschildert meistens eher in der problematischen Bewegungskette, die es erschwert, mit dem Saitenwiderstand richtig umzugehen und dadurch Bewegungen provoziert, mit denen der Finger der Saite ausweicht. Mehr Fingerspannung führt nur zum Verhaken, solange die Bewegung falsch herum gedacht wird (vor allem, wenn auch noch, wie so oft, die Nägel zu lang sind). Erst wenn die Fingerspitze vorangeht, reguliert sich alles eigentlich von selbst. – Siehe aber auch Fußnote 2 (Fingerbeere statt Fingerspitze als Ausgangspunkt).

schaft damit dem übrigen Finger automatisch die angemessene Bewegungsform, die aber nicht das Primäre ist, sondern sekundär.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Die Führung durch die Fingerspitze bedeutet nicht etwa, dass das Endglied Eigenleben entwickeln oder sonst irgendetwas Exklusives tun müsse, schon gar nicht, dass nur die Fingerspitze spielen solle. Kein Fingerglied, kein Gelenk braucht irgendetwas Besonderes zu tun, keines muss stillhalten, alle spielen mit und alles ergibt sich im Normalfall von allein.

Das gilt übrigens auch für den von der Fingerbeere geführten Daumenanschlag (s. a. Fußnote 2), bei dem das Spiel aus dem Endgelenk mit starker oder sogar alleiniger Beugung des Endgelenks als Relikt eines grobmotorischen Die-Hand-zur-Faust-Ballens nicht ganz unproblematisch wäre.

Wir spielen also mit den Fingerspitzen,⁵ hier beginnen sowohl mental als auch ganz konkret alle Bewegungen. Die richtige Vorstellung dieses „Starts“ löst per se die korrekte zeitliche Abfolge der miteinander verketteten Teilbewegungen aus, die wir dann gedanklich nicht mehr weiter zu verfolgen brauchen.

Dass man im Unterricht wiederholt darauf hinweisen muss, dass die Fingerspitze führt, da dies natürlich nicht immer bereits nach der ersten Erwähnung dauerhaft und stabil internalisiert wird, versteht sich von selbst. Und auch ihren Weg, wohin sie führen soll, wird man gelegentlich klären müssen, denn es ist zweifellos für den Klang und den Spielfluss ein Unterschied, welche Richtung sie einschlägt. Wenn sich eine Bewegung gut anfühlt, werden Schüler/-in-

nen sie aber schneller verinnerlichen, als wenn sie sie nur auf Geheiß des Lehrers / der Lehrerin ausführen, ohne sich dabei wohlzufühlen. Unzulängliche Bewegungen wird man im Unterricht weiterhin immer wieder sehen – aber sie sind mit feinmotorischen Hilfestellungen leichter und schneller verbessert und verschwinden nach einiger Zeit meist ganz. Im Gegensatz zu den „hoffnungslosen“ Fällen, die durch fehlorientierte Erklärungen – wie die, dass die Bewegung von diesem oder jenem *Gelenk* ausgehe – erst geschaffen werden, und die man irgendwann frustriert aufgibt.

Gerade für den Unterstufenunterricht ist es im Übrigen wichtig, sich darüber im Klaren zu sein, dass die Feinmotorik sich im Laufe der Kindheit überhaupt erst entwickelt und erst mit etwa neun Jahren ausgereift ist. Man betrachte Zeichnungen von Kindern oder ihre ersten Schreibversuche, ihre Mühen, mit Besteck zu essen oder eine Schere zu benutzen, und es ist sofort klar, was gemeint ist. Dies muss man natürlich auch im Instrumentalunterricht einrechnen, es darf aber kein Grund sein, Fein- durch Grobmotorik zu ersetzen!

Natürlich kann man das Problem des Schnürsenkelbindens durch einen Klettverschluss lösen, aber Schnürsenkel zu binden lernt das Kind so nicht. Auch ist es wenig sachdienlich, das Schnürsenkelbinden zuerst mit großen, dicken Seilen zu üben. Mag sein, dass dies fürs Memorieren der einzelnen Schritte etwas bringt – die für den Vorgang nötige Motorik wird damit aber nicht im geringsten entwickelt. „Vom Großen zum Kleinen“ ist ein Mythos, den man getrost vergessen darf.

Eltern und Lehrkräfte brauchen Geduld, sie müssen das Ziel klar vor Augen haben und langfristig konsequent verfolgen. Um jemandem Schreiben beizubringen, braucht man keinen Unsinn zu erfinden, dass die Schreibbewegung zuerst aus der Schulter zu führen sei, bevor sie dann, nach Übergangphasen, in denen sie nur noch aus dem Ellbogen bzw. dem Handgelenk kommen solle, später auf die Finger reduziert würde. Man nimmt stattdessen Papier mit Hilfslinien, akzeptiert anfangs krakelige Buchstaben – natürlich auch größere als später – und lässt beharrlich wieder-

⁵ Über die kleine Ausnahme beim Barré mehr in Teil 3 meines Buches *Gitarrentechnik meistern mit musikphysiologischem Wissen* (13oder14, 2020).

holen, indem man auf das Verbesserungspotenzial hinweist.

Wenn die Feinmotorik ausgereift ist, ist sie ohne Umwege sofort einsetzbar – siehe Smartphone. Im Aufbau befindliche Feinmotorik muss sich dagegen erst gegen die anfangs dominierende Grobmotorik durchsetzen. Ein schönes Beispiel dafür ist das Ablegen der Anschlagshand auf der Gitarrendecke. Machen Anfänger/-innen dies, weil es bequemer ist? Nein. Sie machen dies instinktiv, weil es in einer grobmotorischen Situation richtig wäre.

Stellen Sie sich vor, Sie stehen unter einem Apfelbaum und über Ihnen hängt so ein leckerer, roter Apfel. Sie wollen ihn pflücken und greifen nach ihm. Bitte machen Sie diese Bewegung jetzt wirklich.

...

Wie sieht Ihr Handgelenk dabei aus? – Eben, genauso, wie das von Kindern, die die Hand auf der Decke ablegen: leicht überstreckt.

In einer grobmotorischen Situation, wo es ums Ergreifen, Festhalten, Zugsicher-Ziehen geht, ist dies die sinnvolle Haltung, die eine optimale Kraftübertragung gewährleistet. Das festgehaltene, umklammerte Objekt befindet sich da-

durch zentral in der (verlängerten) Unterarmachse, das heißt, eine Zug- oder auch Schubbewegung des Armes wirkt direkt auf den Gegenstand (Apfel usw.). Für Schüler/-innen, die die Hand auf die Decke legen, ist das Anschlagen der Saite also wenigstens rudimentär noch mit Elementen des grobmotorischen Greifvorgangs durchmischt und noch kein rein feinmotorisches Fingerspiel.

Dies zu ändern geht nicht über eine Veränderung „vom Großen zum Kleinen“ – damit wäre das falsche Bewegungskonzept überhaupt nicht revidiert. Das eine Konzept muss durch das andere ersetzt werden, es muss im Kopf eine ganz andere, neue, positive Repräsentation geschaffen werden.

Kurze und lange Fingermuskeln

Der kategorische Unterschied zwischen Fein- und Grobmotorik ist nicht einfach ein gedanklicher. (Obwohl es eigentlich genügen könnte, sich darauf zu beschränken: Die richtige Ausführung sollte im Idealfall von allein aus der richtigen Vorstellung resultieren.) Tatsächlich sind für die verschiedenen Motoriktypen auch verschiedene Muskeln von Bedeutung.

Legen Sie einen Unterarm auf eine harte Unterlage, etwa eine Tischkante oder eine hölzerne Armlehne, so dass die Hand vorn herauschaut und beweglich bleibt. Schließen Sie dann die Hand zu einer Faust.

...

Haben Sie gespürt, wie Sie dabei Ihren Unterarm „aufgepumpt“ haben? Wiederholen

Sie es ruhig ein paar Mal, wenn Sie es nicht so recht gemerkt haben.

Lassen Sie den Arm noch so liegen und machen Sie jetzt bitte eine ganz ähnliche Bewegung: Beugen Sie Ihre Finger wieder vom Knöchel (Grundgelenk) an, lassen dabei aber bitte die Finger ganz gerade. Machen Sie ruhig ein bisschen „Winke-winke“.

... Und? Haben Sie im Unterarm wieder etwas gespürt? Nein? Das ist gut, dann haben Sie es richtig gemacht. Genau darum geht es.

Eine anatomisch und physiologisch exakte und vollständige Darstellung ist im Folgenden nicht meine Absicht; wer daran interessiert ist, sei auf die einschlägige Literatur verwiesen⁶. Hier nur so viel: Während grobmotorische Fingerbewegungen primär von Muskeln im Unterarm ausgeführt werden, deren Kontraktionen durch recht lange Sehnen über das Handgelenk an die Finger übertragen werden, gibt es für die Feinmotorik eine Ansammlung von kleinen Muskeln direkt in der Hand, die ohne große Umwege direkt auf die Finger einwirken. Die Gleichsetzung „kleine = schwache Muskeln“ bzw. „große = starke Muskeln“, die man immer wieder liest und hört, greift allerdings zu kurz. Wer fordert, man solle die kleine, „schwache“ Handmuskulatur durch „stärkere“ große Muskeln unterstützen, zeigt damit leider, dass seine Kenntnisse speziell über Musikphysiologie unzureichend sind. Zwar sind die in der Hand befindlichen sogenannten kurzen Muskeln bei vielen Menschen zunächst einmal wenig ausgebildet, sie

6 Das wichtigste deutschsprachige Buch zu diesem Thema, das ich jedem unbedingt empfehlen möchte, ist *Hand und Instrument* (Breitkopf & Härtel, 2005) von Christoph Wagner, dem Begründer der Musikphysiologie in Deutschland. – Ein weiteres grundlegendes Buch ist *The disposition of the musician* (Broekmans & Van Poppel, 2002) von Gerrit Onne van de Klashorst, den persönlich kennenzulernen ich das große Glück hatte, und ohne den es diesen Text nicht gäbe. Sein Buch ist allerdings schwieriger zu lesen als das von Wagner. Der holländische Musikerphysiotherapeut hat seinen Text allein, ohne Unterstützung durch ein Lektorat englisch verfasst, wodurch er sich leider immer wieder selbst etwas im Weg steht. Es ist daher nicht ganz einfach, sich durch dieses inhaltsschwere Buch hindurchzuarbeiten. Wie er selbst auf S. 9 gesteht: „The book is not perfect or fully complete. It is the best I could perform. I wish you good luck.“

lassen sich aber gut trainieren und sind dann sogar ausdauernder als die *langen* Muskeln des Unterarms, die relativ schnell ermüden.

Durchweg alle spezialisierten *Musik*physiologen und -physiologinnen weisen auf diese Tatsache hin. – Natürlich ist ein großer Muskel für grobmotorische Zwecke kräftiger als ein kleiner, aber um Grobmotorik geht es ja gerade nicht. Natürlich beginnen benachbarte große Muskeln mitzuarbeiten, wenn die eigentlich beauftragten Muskeln ermüden. Aber genau das sollten sie nicht, da diese Aushilfsarbeit stets weniger präzise abläuft als die der Spezialisten. Beim Instrument geht es jedoch zuallererst um Präzision, um Geschicklichkeit. Damit diese über einen längeren Zeitraum garantiert ist, müssen die kleinen Muskeln kräftig genug sein, um nicht zu früh zu ermüden, was sonst die weniger gut koordinierten großen Muskeln zur Mithilfe einladen würde.

Während bei pauschalen Bewegungen wie Beugung oder Streckung aller Finger (Faust) der Anteil der langen Muskulatur dominiert, spielt die kurze Muskulatur eine umso größere Rolle, je differenzierter die Fingerbewegungen sind. Einige spezielle Bewegungen sind sogar ganz diesen in der Hand befindlichen Muskeln anvertraut.

Dazu gehören zu allererst die Seitwärtsbewegungen einzelner Finger, die praktisch ganz allein von der kurzen Muskulatur ausgeführt werden. Spreizübungen, wie sie für die Greifhand üblich sind, kräftigen also gezielt diese für die Fein-

motorik relevante Muskulatur. Man sollte sie deshalb auch mit der Anschlagshand praktizieren, etwa durch einfaches Auflegen der Hand auf einen Tisch und scheinwischerartige Bewegungen *einzelner* Finger (flach auf der Unterlage oder im Bogen hüpfend), oder etwas erschwert mit leicht gewölbter Hand und gebeugten Fingern (die Spreizbarkeit der Finger nimmt ab, je mehr die Finger gebeugt sind, um in der Faust bei null anzugelangen).

Ebenso sind unabhängige Fingerbewegungen eine Domäne der kurzen Muskulatur. Auch wenn die langen Muskeln hier mitmischen: Beim Bewegen (Beugen, Strecken) eines einzelnen Fingers, während die übrigen unbeteiligt bleiben oder sogar etwas anderes tun, sind kurze Muskeln wichtige Akteure. Solche isolierten Bewegungen zu üben, ist zur Hebung des feinmotorischen Potenzials immer sinnvoll. Hierbei ist es dann umgekehrt leichter, mit einer etwas gewölbten Hand als Grundstellung zu üben, während die flach auf einer Unterlage liegenden Finger die schwierigere Ausgangssituation darstellen.

Schließlich werden die kurzen Muskeln insbesondere für Bewegungen einzelner Fingerglieder benötigt: Während die langen Muskeln am liebsten auf den ganzen Finger einwirken, sind differenzierte Beug-Streck-Kombinationen, wie sie beim Gitarrenspiel von der Greifhand ständig gefordert werden, etwa die Beugung nur im Grundgelenk bei gleichzeitiger Streckung der übrigen Gelenke – siehe unser „Winke-winke“-Experiment

–, feinmotorische Tätigkeiten der zu diesem Zweck unentbehrlichen kurzen Fingermuskulatur.⁷

Auch wenn einzelne Bewegungen – wie die Streckung im Grundgelenk – nur von langen Muskeln ausgeführt werden können, ist für die komplexen feinmotorischen Bewegungsmuster, die das Gitarrenspiel erfordert, der präzise und reaktionsschnelle Einsatz der kurzen Muskeln im Zusammenspiel der Kräfte von überragender Bedeutung. Die lange Muskulatur sollte daher gedanklich in den Hintergrund treten, während die mit der Feinmotorik eng verbundene kurze Muskulatur in unserer Vorstellung das Steuer übernehmen sollte.

Die Bewusstmachung und Stärkung dieser oft unterschätzten, in der Hand liegenden Muskulatur bringt fürs Gitarrenspiel mehr als die ziemlich überflüssige Kräftigung der Unterarmmuskulatur. Die gute Nachricht dabei ist, dass jede Art von Übung für die kurze Muskulatur sich insgesamt auf sie auswirkt, dass also Seitwärtsbewegungen auch für die Anschlagshand nützlich sind, obwohl sie bei ihr im gitarristischen Alltag ja keine große Rolle spielen.

Auch wenn wir nun viel über Muskeln geredet haben: Musizieren ist kein Sport! Es ist in den letzten Jahrzehnten populär geworden, Erkenntnisse der Sportmedizin und der Sportwissenschaften aufs Instrumentalspiel anzuwenden. Da es sowohl im Sport als auch beim Instrumentalspiel nötig ist, bestimmte Körperglieder zu bewegen, und man in beiden Disziplinen diese Bewegungen zu einem

⁷ Man nehme einfach ein Blatt Papier in die Hand, und man versteht sofort, welche Bewegung hier gemeint ist und warum das Feinmotorik ist – im Gegensatz zum Ergreifen eines Hammers.

Im Übrigen soll hiermit nicht behauptet werden, dass an dem hier noch einmal erwähnten Experiment keine langen Muskeln beteiligt seien. Es ging nur um die sinnliche Erfahrung des Unterschieds zwischen Beugungen mit und ohne Dominanz der Unterarmmuskeln. Es war natürlich ein bisschen ein „Trick“, denn schon die Streckung im Grundgelenk bedarf des langen Fingerstreckers (der aber auf der Oberseite des Unterarms liegt und deswegen in der Versuchsanordnung nicht spürbar ist).

bestimmten Zweck optimieren möchte, ist dies ein naheliegender Gedanke. In der Tat hat professionelles Musizieren einige mit Hochleistungssport vergleichbare Seiten. Trotzdem muss man vorsichtig sein mit der Übernahme von Trainingsmethoden oder schon mit solchen Begriffen wie „Trainingsmethoden“, ebenso wie die nur scheinbar kompetente Beratung durch nicht mit der speziellen Problematik des Instrumentalspiels vertraute Physiotherapeuten und Physiotherapeutinnen mehr schaden als nutzen kann. Sport ist vor allem Grobmotorik; die mit Sport beschäftigten Mediziner/-innen besitzen also in erster Linie Expertise für Grobmotorik, und viele ihrer Forschungsergebnisse sind nur im Bereich der Grobmotorik gültig. Musizieren ist dagegen in erster Linie eine Emanation des Geistes mit den Mitteln der Feinmotorik. Wir Musiker/-innen kontrollieren unsere Bewegungen durch einen *sensorischen Regelkreis*, nicht durch Stoppuhr und Meterband; wir passen feinmotorische Bewegungen intuitiv an, indem das sensorische – letztendlich akustische – Feedback uns Justierungen nahelegt und zu einem modifizierten Feedforward führt. Wenn unsere Bewegungen nicht durch falsch einstudierte Konzepte gestört sind, gelingt uns dies meist ganz gut. Wenn sich Grobmotorik in den Vordergrund drängt, wird es dagegen schwierig. Klug ausgewertet können zahlreiche Erkenntnisse der Sportmedizin auch uns Musikerinnen und Musikern helfen – schließlich ist vieles davon in die wichtigen Fachbereiche Musikphysiologie und Musikermedizin eingeflossen. Gefährlich wird es aber, wenn die Höher-schneller-weiter-Mentalität des Sports auf die Musik übertragen wird

und musikalische Darbietungen sinnfreie Darstellungen von sportlicher Gesinnung werden. (Nichts gegen Virtuosität, wo sie aus gestalterischen Gründen sinnvoll ist!)

Gefährlich nicht nur für das Kulturgut Musik, sondern gefährlich auch für die Musikausübenden, die durch nicht dem Instrumentalspiel angemessene Bewegungskonzepte langfristig ihre manuellen Fähigkeiten aufs Spiel setzen

Nun möchte ich Sie bitten, das was Sie soeben gelesen haben, in der Praxis zu prüfen. Machen Sie also das kleine Experiment und erklären Sie von heute an ein Vierteljahr lang sowohl sich selbst als auch beim Unterrichten Ihren Schülerinnen und Schülern alle Bewegungsabläufe feinmotorisch, von der Fingerspitze aus, und sensibilisieren Sie sich und Ihre Schüler/-innen für das Fingerspitzengefühl.

Legen oder kleben Sie sich am besten ein Memo in Ihre Noten oder Unterrichtunterlagen: „Feinmotorik – Fingerspitze führt“. Notieren Sie eine Erinnerung in Ihrem Kalender: Nach drei Monaten entscheiden Sie. Wenn es Ihnen nicht gefallen hat, können Sie damit einfach wieder aufhören. Sollte sich im Laufe der Zeit aber ein gutes Gefühl dabei eingestellt haben, dann bleiben Sie dabei, denn Sie haben damit eine gute Grundlage, um sowohl Ihre eigene Spieltechnik als auch die Ihrer Schüler/-innen weiter zu optimieren und zur „unerträglichen Leichtigkeit des Instrumentalspiels“, wie der Musikerphysiotherapeut G. O. van de Klashorst (1927–2017) es nannte, zu gelangen.

Dieser Artikel ist ein leicht gekürzter und angepasster Auszug aus dem 2020 im Verlag 13oder14 erschienen Buch *Gitarrentechnik meistern mit musikphysiologischem Wissen – Über die Weiterentwicklung der Spieltechnik*, ISBN 978-3-948529-05-5, 132 Seiten, 15 €.

Einführung in ein methodisches Gesamtkonzept für die Klangkultur der Gitarre

schriftliche Fassung des Vortrages auf dem EGTA-Symposium: „Bewegung, Klang, Gestaltung – zum aktuellen Stand der Gitarrentechnik“ (3. bis 5. März 2023 in der Stadthalle Aschaffenburg)

Ein ganzheitliches Konzept der Instrumentalmethodik sollte tiefes Verständnis der Musik suchen und präzise Kenntnis der Körpermechanik sowie der Funktionsweise des Instrumentes beinhalten. Auf Schlagworte reduziert gilt für Instrumentalisten beim Musizieren die Reihenfolge: Musik – Körper – Instrument. Der Körper ist immer das von geistiger Vorstellung gesteuerte erste Instrument, welches auf eine Erweiterung des Körpers einwirkt. Das kann eine Gitarre sein. (Sänger haben „nur“ das erste Instrument.)

Was ist also Spieltechnik? Für mich habe ich die Frage in folgende Formel gebracht: Spieltechnik = Musik + Körpermechanik. Das Bewegen der Finger am Instrument ist keine Spieltechnik, wenn diese Bewegungen nicht musikalisch gesteuert werden. Musik aus der eigenen Vorstellung verlustfrei fließend auf das Instrument zu übertragen, setzt der Anatomie des menschlichen Körpers folgende Spielbewegungen voraus. Diese üben gleichzeitig eine Art Dirigierfunktion aus. Das gilt bereits für elementare Technikübungen.

Gern bin ich jederzeit bereit, alle zum Vortragstitel gehörenden Themenfelder detailliert vorzustellen. Dies nimmt ein bis zwei Tage in Anspruch, das Symposium setzte den zeitlichen Rahmen von 45 Minuten.

So wähle ich als wesentlichen Aspekt den Zusammenhang zwischen musikalischer Form, Instrument und Körpermechanik für die Anschlagshand¹. Es ist durchaus ein ganzheitliches Thema, welches die Identität unseres Instrumentes betrifft. Diese lässt sich am besten im Vergleich erkennen.

Identität

Kunstmusik mit zugehöriger Spieltechnik ist auf dem Klavier über Jahrhunderte kontinuierlich gewachsen, es gibt keine Brüche. Auf der Gitarre ist das bekanntermaßen nicht der Fall. Ihr aus Sicht der Kunstmusik erhebliches Auf und Ab war ein äußerst spannendes Thema und ich begab mich auf die Suche nach der spieltechnischen Identität des Kunstinstrumentes Gitarre. Hilfreich dabei war, zunächst andere Klangerzeuger zu verstehen. So füllte sich seit meinem Studium ein spezieller und am Ende umfangreicher Ordner mit Beispielen instrumentenbezogener musikalischer Archetypen. Diese Sammlung wurde zum entscheidenden Wegweiser. Ganz offensichtlich wird in der Gesamtheit der Beispiele, dass erfolgreiche Kompositionen – insbesondere im Bereich der Ausbildung – in der organischen Verbindung von jeweiligem Instrument und menschlichem Körper gewachsen sind. Das trifft auf Streicher, Bläser, Zupfer oder Tastenspieler gleichermaßen zu. Instrumente stellen Filter



Biografie

Frank Hill ist Honorarprofessor für Gitarre und deren Spiel- und Unterrichtsmethodik. Er hat über Jahrzehnte Studenten in Berlin und Dresden sowie auch Kinder unterrichtet, konzertierte in vielen international bedeutenden Konzertsälen als Solist und auch gemeinsam mit bekannten Kammerensembles, darüber hinaus war er Leiter renommierter Kammermusikfestivals im Berliner Konzerthaus.

Als Komponist kann Frank Hill neben seinen Werken für Gitarre auf eine große Zahl von Kompositionen für unterschiedlichste Kammermusikbesetzungen und auch Orchester verweisen, er veröffentlichte mehrere CDs und diverse Notenausgaben. Seit langem zählt er zu den bedeutendsten Lehrbuchautoren für die Gitarre.

F. Hill war als Präsident der EGTA an der Realisierung von int. Kongressen zur Methodik der Gitarre in Berlin, Eindhoven und Cambridge maßgeblich beteiligt.

¹ Ich schlage die Begriffe *Griffbretthand* und *Anschlagshand* vor. Diese lösen Irritationen bei Rechts-Links-Schwäche und gespiegelter Gitarrenhaltung auf. Gleichzeitig wird der anatomischen Bedeutung des Begriffes Greifhand Platz gegeben, denn diese betrifft beide Hände. Der Begriff Akkordhand bezeichnet die spieltechnische Rahmenfunktion der Anschlagshand.

dar, welche durch Ihre Konstruktion sehr unterschiedliche Auswahlen musikalischer Strukturen erlauben, woraus instrumententypische Floskeln, Strukturen und Werkformen entstehen. Gute methodische Kompositionen sind an die inspirationsgebenden Instrumente gebunden, kollidieren bei Transkriptionen mit anderen Instrumenten oder bleiben fremd.

Zwei Beispiele aus der Klavierliteratur können das in schneller Nachvollziehbarkeit zeigen.

Béla Bartók, „In Mixolydian Mode“²: Fünf Klavierfinger nacheinander eingesetzt ergeben einen 5/4-Takt. Die musikalische Idee ist an Tasten gebunden. Im „Trällerliedchen“³ von Robert Schumann finden wir eine Gitarrenidee auf dem Klavier erzählt. Robert Schumann hat wie z. B. auch Franz Schubert und viele andere Gitarrenidiome auf anderen Instrumenten formuliert. Dieser Vorgang ist nicht mit der Übernahme fertiger Kompositionen zu vergleichen.

Weitere starke Hinweise lieferten die Gitarrenschulen von Ferdinando Carulli und Matteo Carcassi aus dem frühen 19. Jahrhundert. Sie tradieren spieltechnische Aspekte der chörigen Vorläuferinstrumente des Barock. Fernando Sors

Allegro non troppo, $\text{♩} = 184$

48* *legato* *f*

7 *mf* *f*

13

Detailed description: This is a piano score for Béla Bartók's 'In Mixolydian Mode'. It is in 5/4 time and marked 'Allegro non troppo' with a tempo of 184 quarter notes per minute. The score is divided into three systems. The first system (measures 48-54) starts with a piano introduction marked 'legato' and 'mf', followed by a melodic line marked 'f'. The second system (measures 55-61) continues the melodic line with 'mf' and 'f' dynamics. The third system (measures 62-68) concludes the piece with a melodic line marked 'f'.

Béla Bartók, „In Mixolydian Mode“

Nicht schnell.

p

Detailed description: This is a piano score for Robert Schumann's 'Trällerliedchen'. It is in 5/4 time and marked 'Nicht schnell.' (Not fast). The score is in three systems. The first system (measures 1-4) features a piano introduction marked 'p'. The second system (measures 5-8) continues the melodic line. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a melodic line.

„Trällerliedchen“ von Robert Schumann

Lehrbuchtexte enthalten sehr viel Nachklang, die grafische Darstellung der Sitzhaltung am Tisch ist lautentypisch.

Leider gibt es keine schriftlich fixierten Überlieferungen von Lautenmethodik im Sinne von Schulen, wie wir sie seit dem 19. Jhd. kennen. So bleibt die Lernfolge des Anfangsunterrichtes im Dunkeln. Wir wissen leider nicht, wie Lautenlehrer im Detail vorgegangen sind.

Bedeutsam erscheint hier, dass die Laute als integrierter Bestandteil des Musiklebens allgemein als wertvoll anerkannte Musik hervorbrachte, wie uns z. B. auch das Werk von Sylvius Leopold Weiss zeigt. Das gelang der Gitarre im weiteren Verlauf des 19. Jh. nicht. Für uns sind Kompositionen wie beispielsweise die von Mertz, Regondi und Tárrega in ihrem eigenen Zauber wertvoll.

2 Bartók, Béla, *Mikrokosmos Band 2*, Nr. 48, München: G. Henle Verlag 2020, Verwendung mit Genehmigung des Verlages

3 Schumann, Robert, *43 Clavierstücke für die Jugend*, Op. 68, Nr. 3, herausgegeben von Clara Schumann, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1887

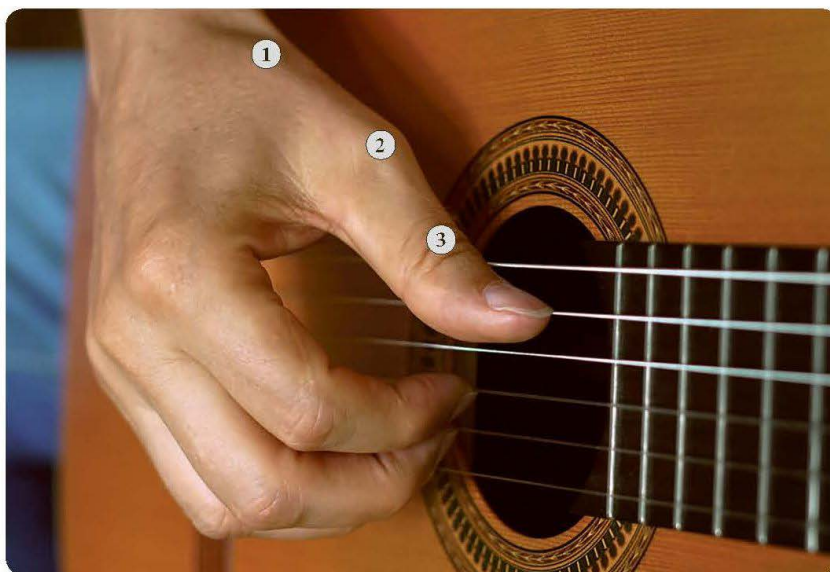
Der Unterschied

Als Gitarrenschüler habe auch ich im Anfangsunterricht etwas ganz anderes gelernt, als ich hier vorstellen möchte. Die Lehre folgte Vorbildern wie Karl Scheit, Ursula Peter oder Andrés Segovia und deren Schülern. Alle diese Methoden eint, dass Melodien im angelegten Wechselanschlag der Finger der Ausgangspunkt aller Überlegungen sind. Wenn so begonnen wird, wandert die Hand naturgemäß in eine flache Haltung, weil es bequemer ist. Der Daumenanschlag wird in dieser Haltung *tirando* gespielt, womit die Grundfunktion der Hand deutlich eingeschränkt wird. Das führt zu anatomisch verringerter Stabilität. Dämpfen mit dem Daumen ist durch Wiederaufsetzen auf die gerade angeschlagene Saite möglich (zusätzliche Bewegungen). Wenn der Daumen angelegt werden soll, muss die Handhaltung geändert werden. Der folgende zweistimmige Anschlag in weiter Lage (*Finger apoyando*, Daumen *tirando*) drängt die Hand in die entgegengesetzte Richtung. Der Akkordanschlag erfordert den freien Fingeranschlag, die Hand wird wieder wandern. Diese Anfangsfolge geht nicht synchron mit den anatomischen Hauptfunktionen der Hand. Stereotypenbildung im Anfangsunterricht wird deutlich erschwert, die Hand ändert ihre Position ständig und ist weniger stabil. Das Problem bindet erhebliche Aufmerksamkeit bei Lernenden, es muss ständig gegengesteuert werden.

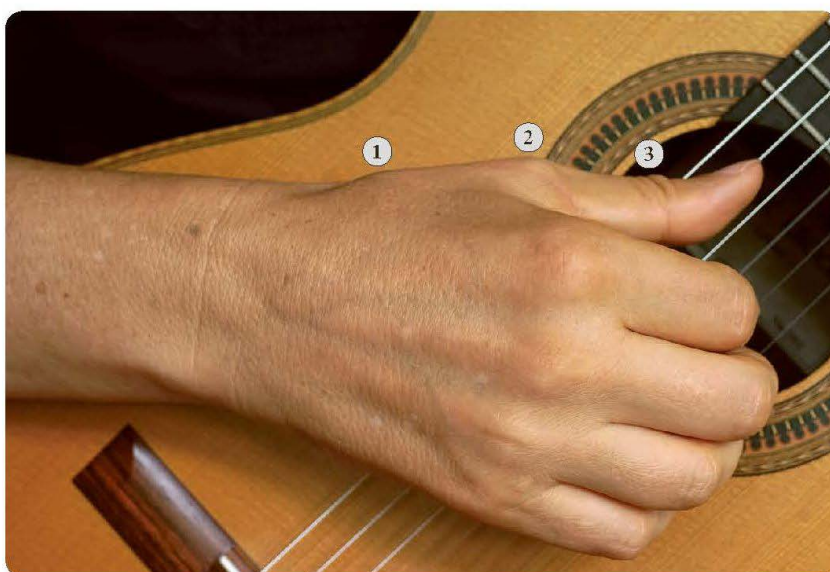
Entwicklung der Akkordhand vom angelegten Daumen aus

Die Kenntnis methodischer Stücke vieler Instrumente, des großen Entwicklungsrahmens der Zupfinstrumente und der menschlichen Anatomie führten mich zu einem ganz anderen Ansatz. Lassen Sie mich die Alternative darstellen. Den beschriebenen

naturgegebenen Handfunktionen an der Gitarre folgend, lässt sich die nach einer Greifbewegung entspannt geöffnete Hand in völlig natürlicher Haltung auf die Saiten stützen: p auf E/A/d; i auf g; m auf h; a auf e¹. Die Handhaltung wird damit gleich in der ersten Stunde in ihrer vollen Funktionsfähigkeit aufgebaut, s. Fotos⁶. Den Grundfunktionen folgend



① Sattelgelenk / ② Grundgelenk / ③ Endgelenk



Einrichtung der Handhaltung in der ersten Unterrichtsstunde

6 Hill, Frank, Gitarrespielen · *Gitarrenspiele*, Band I, S. 10, Zühlsdorf b. Berlin: Musica Longa Berlin 2019, Verwendung mit Genehmigung des Verlages

ergibt sich für den Daumen der angelegte Anschlag und für die Finger der freie. Diese Bewegungsmuster können mit einem dafür geschaffenen Repertoire genutzt werden.

Die wesentlichen Schritte der Lernfolge: Zunächst werden Melodien im angelegten Daumenanschlag gespielt (ab Video 1). Die Hand hat Sicherheit durch aufgestützte Finger und den Daumen, der nach dem Anschlag an der Folgesaite liegt. Wenn der angelegte Daumenanschlag stereotyp ist, folgt die Aktivierung der Finger (ab Video 7). Der erste Wechselanschlag Daumen (apoyando) und Zeigefinger (tirando) ist gleichzeitig der erste Schritt zum Akkordanschlag. Weiter folgen Mittel- und Ringfinger bis zum Akkordanschlag. Aus diesem werden im Diskant liegende Melodien entwickelt. An den Anschlagsformen ändert sich weiterhin nichts: Daumen angelegt⁷, Finger frei. Auch beim zweistimmigen Anschlag – Melodie im Wechselanschlag der Finger mit Basstönen (ab Video 14) – ändert sich grundsätzlich nichts, Daumen apoyando, Finger tirando. Hinzu kommt der Sonderfall „Melodie und Bass auf benachbarten Saiten“. Der Beginn des angelegten Daumenanschlages bleibt gleich: Auslenkung der Saite durch um die Handmitte kreisenden Daumen (Klangerzeugung angelegter Anschlag⁸). Der Unterschied liegt nur darin, dass sofort nach dem Abschnellen der Saite die Rückführung zur Ausgangsposition erfolgt.

Damit verschmilzt die gesamte Lernfolge mit der Anatomie der Hand. Ohne Änderung von Bewegungsmustern und Handhaltung werden Vortragsstücke erreichbar, z. B. Carulli, Op. 241, Nr. 5 / Giuliani, Op. 50, Nr. 13 / Sor, Op. 35, Nr. 1 oder Op. 31, Nr. 1. Die Stereotypenbildung verläuft ungestört. Sehr früh können Klangfarben kontrolliert eingesetzt werden, ohne die Anschlagshand in Richtung Steg oder Griffbrett zu bewegen⁹, z. B. Brouwer, Estudios sencillos Nr. 1. Der folgende gleichberechtigte Einsatz freier und angelegter Anschlagsformen für Daumen und Finger erfordert nur sehr geringe Modifikationen der Bewegungen.

Diese Herangehensweise lässt sich nur mit Hören und Sehen vermitteln, insbesondere wenn keine eigene Körpererfahrung mit dieser Spieltechnik besteht. So haben wir eine Reihe von Videos produziert, welche die Interaktionen von Hand und Saiten anhand des Repertoires optisch und klanglich aus nächster Nähe zeigen. Der Wechsel auf diese Spieltechnik erfordert das Neufühlen eigener Bewegungsmuster. Mit bewusster Wahrnehmung etwa im Sinne der Feldenkrais-Methode ist das schnell vollzogen.

Es gibt eine Reihe weiterer Vorteile dieser Ableitung der Spieltechnik der Anschlagshand aus der Anatomie der Greifhand. Detailliert können diese nur in einem Seminar dargestellt werden: Lernende kommen sehr viel schneller ans

Ziel. (Ein Vorteil, der nicht nur aus dem Entfallen der Instabilitäten beim Aufbau der Anschlagshand resultiert.) Von Anbeginn an wird die für künstlerisches Gitarrenspiel optimale Auslenkung der Saiten ermöglicht. Dämpfungen im Bass werden sehr viel einfacher und ergeben sich in vielen Fällen von selbst: z. B. dämpft der angelegte Daumen immer die höhere Saite, der Daumenrücken kann aus angelegter Position sehr einfach die tiefere Saite dämpfen (kleine effiziente Bewegung aus dem Endgelenk).

1990 habe ich das fertige Manuskript der ersten Fassung Abel Carlevaro in Berlin vorgelegt, der nach allem, was wir wissen, nur dieser Lehrbuchidee eine Referenz gewidmet hat. Den Text sendete er – ohne Bitte darum auf eigene Initiative – einige Monate später per Post aus Montevideo. Es war die größtmögliche Ermutigung.

7 Ab Video 10: In manchen Situationen wirken auf der d-Saite einzelne Anschläge ohne Anlegen organisch (kleiner Radius des Daumens, bei ungenügender Stabilität auch hier anlegen).

8 Die Bewegung des freien Daumenanschlages und der damit entstehende Klang unterscheiden sich deutlich.

9 Aus der Akkordhand lassen sich Schritt für Schritt Bewegungsanteile der Gelenke der Finger (Grund- und Mittelgelenk) sowie des Daumens (Sattel- und Endgelenk) in veränderbaren Anteilen einsetzen (Equalizer 1). Die Endgelenke können in Stufen fixiert werden (Equalizer 2). Sowohl die Kontaktstelle Fingerkuppe/Nagel-Saite als auch Auslenkung und Abschnellgeschwindigkeit der Saite haben sehr deutlichen Einfluss auf Klangfarben. Das ermöglicht, jeder Stimme unterschiedliche Farben zu geben, ohne die Anschlagshand zu versetzen. Ebenso ändert sich der Gesamtklang eines vierstimmigen Akkordes, wenn unterschiedlich gestaltete Einzeltöne der Vierfarbpalette gemischt werden. Das traditionelle Versetzen der Anschlagshand in Richtung Steg oder Griffbrett ergibt für alle Töne eine Änderung des Klanges.

Das Repertoire

Für den Anfangsunterricht musste zu diesem Konzept ein neues Repertoire geschaffen werden, um Musik in Einklang mit der gitarrentypischen Symbiose von Händen und Saiten zu bringen. Eine Auswahl von Lehrvideos soll das Ergebnis vorstellen. Die Gesamtliste finden Sie unter: https://www.musica-longa.de/02_Lehrvideos.html (weitere sind in Vorbereitung).

Erster Schritt:

Angelegter Daumenanschlag bei aufgestützten Fingern

01. Bewegung des Daumens



Bewegung aus Anatomie der Greifhand abgeleitet: der Daumen kann nur im Sattelgelenk kreisende Bewegungen ausführen (die anderen beiden sind Scharniergelenke)

02. Legende



Musik aus der Verbindung von Gitarre und Händen: modal / Zweistimmigkeit durch klingende Leersaiten / Melodie ist so gelegt, dass Dämpfungen ohne Extrabewegungen integriert sind (Griffbretthand und angelegter Daumen der Anschlagshand)

03. Bewegung des Daumenendgliedes



04. Gertrude



Dämpfung mit dem Daumenrücken / minimale Bewegung nur im Daumenendglied / dient gleichzeitig dem Einrichten einer optimalen Handposition

05. Heuschrecks Zugabe



Zwischenziel: Daumenbereich E- bis g-Saite / Zeigefinger abgelöst

06. Walking bass I



gesamter Anfangsumfang Daumenbereich

Zweiter Schritt:

Wechselanschläge Daumen-Finger (Daumen angelegt, Finger frei)

07. Bewegung des Zeigefingers



08. Bewegung von Daumen und Finger nacheinander



09. Kleines Lied



erster Schritt zur Akkordhand / Aktivierung des Zeigefingers

10. Tanzender Torero



Zwischenschritt in Entwicklung zum Akkordanschlag / Zeige- und Mittelfinger aktiv

11. Floating Sound



oben liegende Melodietöne im Akkordanschlag

12. House in New Orleans



Akkordhand: alle Finger aktiv

Dritter Schritt:

Gleichzeitiger Anschlag Daumen-Finger (mit Wechselanschlag der Finger)

13. Präludium II



aus der Akkordtechnik entstehen Melodien im Wechselanschlag der Finger / Daumen weiter angelegt, Finger weiter frei

14. Gleichzeitige Bewegungen von Daumen und Zeigefinger



Anschlagsformen bleiben identisch (Daumen angelegt, Finger frei) / im Kontakt mit den Saiten ist entscheidend, die Kräftebalance zwischen Daumen und Fingern zu erfüllen, welche der Greifhandfunktion entspricht

15. Gigue



Nutzung der Technik für Dämpfung und Artikulation im Bass in sehr einfach ausführbarer Weise / gleiche Technik anwendbar in: Napoléon Coste, Étude Op. 38, Nr. 23 / Johann Kaspar Mertz, Unruhe aus Bardenklänge Op. 13 (Im Netz stehen aktuelle Videos, in welchen beide Stücke mit durchklingenden A- und

E-Saiten oder dem musikalischen Fluss hinderlicher Dämpftechnik zu hören sind.

Auf dem Klavier wird das nicht verziehen.)

16. Kleine Wellen spiegeln das Licht



Melodietöne im freien Fingeranschlag / freier Daumenanschlag

17. Kis kece lányom



Daumen nach Situation und Klangwunsch in angelegtem und freiem Anschlag verfügbar Beispiele: *Stücke aus der Identität der Gitarre mit der Intention, bei möglichst geringer körpermechanischer Schwierigkeit möglichst großen musikalischen Farbenreichtum zu erzielen*

18. Milonga mit Sonnenuntergang



in dieser Methodik ausgebildeter Schüler / bei der Aufnahme 11 Jahre alt / spielt hier noch im Daumen alles angelegt, in den Fingern alles frei

19. Little oak leaf rag



Ragtime gitarrengemäß formuliert / interpretiert von Nora Buschmann

20. Lembrete para Fernando



Nutzung der Prägung durch Film und Musikvideos / interpretiert von Pia Gazarek-Offermann

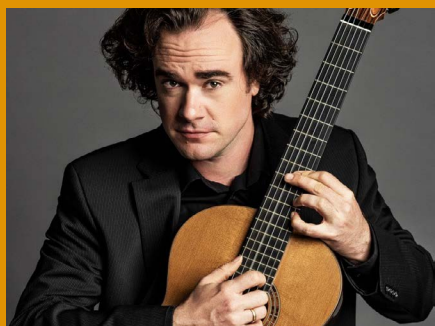
135. Am Mittelmeer tanzt man anders

Zum Abschluss vergleichen Sie bitte „Am Mittelmeer tanzt man anders“¹⁰ für Gitarre mit Béla Bartóks „In Mixolydian Mode“ für Klavier. Die Verbindung von Körper und Instrument führt zu anderen Ergebnissen, obwohl die Herangehensweise im Grunde identisch ist.

Dieses Konzept wurde erstmalig 1993/95 in Form eines zweibändigen Lehrwerkes publiziert. Die seit 2019 erscheinende siebenbändige Neufassung basiert auf derselben Methodik, unterscheidet sich aber durch erweitertes Repertoire wesentlich.

¹⁰ Hill, Frank, *Gitarrespielen · Gitarrenspiele, Band I*, S. 65, Zühlendorf b. Berlin: Musica Longa Berlin 2019, Verwendung mit Genehmigung des Verlages

Muttersprache oder Übersetzung – Für oder wider das Instrument schreiben



Biografie

Fabian Hinsche unterrichtet aktuell als Lehrbeauftragter eine Gitarrenklasse am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück sowie Hauptfachseminar und Didaktik an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin.

Seine internationale Konzerttätigkeit führte ihn als Solisten, im Mare Duo sowie in diversen Ensemblebesetzungen durch Europa, Asien, sowie Nord- und Südamerika.

Er ist Gewinner und Preisträger von renommierten Gitarrenwettbewerben in Europa sowie Widmungsträger zahlreicher Kompositionen von bekannten Komponisten.

Fabian spielte mehrere CDs u.a. für das NAXOS Label ein, Rundfunkaufnahmen erfolgten in Deutschland, Österreich, Dänemark und Russland.

Er promovierte (Dr. phil.) im Fach Musikethnologie zu einem musikästhetischen Thema und ist gemeinsam mit Prof. Eickholt 1. Vorsitzender der EGTA Deutschland.

Mehr Informationen unter:
www.fabian-hinsche.de

Was möchte dieser Vortrag? Er möchte anregen, dass wir mehr Musik spielen, die der Gitarre „auf den Leib“ geschrieben ist und weniger Musik, die Ihr aufgezwungen wird.

Damit meine ich insbesondere unser Repertoire ab dem späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert, da in dieser Zeit einerseits ans Klavier angelehnte Transkriptionen freiere an der Gitarre orientierte Bearbeitungen ablösten und andererseits vermehrt „Nicht-Gitarrist*innen“ für die Gitarre schrieben. Steht ein Großteil dieses noch heute gängigen Repertoires dabei einer natürlichen Spielbarkeit auf der Gitarre entgegen? Fernando Sor dazu in seiner „Gitarrenschule“ von 1830¹:

Verlangen, das man auf einem Instrumente alles ausführen könne, was sich in der Musik erdenken lässt, heißt meines Erachtens, das Instrument nicht kennen. Das Pianoforte, das so viele Hilfsmittel darbietet, würde die Wirkung meines 24^{ten} Studiums für die Gitarre nicht wiedergeben können, ohne dessen Textur zu verändern, weil es nicht in seinem Fingersatz liegt: man könnte es zwar nöthigenfalls ausführen, ohne die Lage einer einzigen Note zu verändern, aber das würde schon in die Kategorie der Gewaltstreichle gehören. Man darf sich also nicht wundern, wenn ich keine Regeln für Dinge aufgesucht habe, die mir nicht ins Bereich der Gitarre zu gehören scheinen. Mache sie ein Anderer und erzeuge Erstaunen: desto besser, wenn er nur das Mittel findet, solchen Dingen nicht dasjenige zum Opfer zu bringen, was das Instrument Angemesseneres u: Schöneres zu gewähren hat. Ich meinestheils, hielt es über meine Kräfte und wollte mich nicht mit Dingen beschäftigen, die ich nicht für vorthellhaft hielt zu erlernen, bevor ich ganz sicher seyn durfte, Alles zu besitzen, was der Gattung angehört, die mir der Gitarre eigenthümlich schien. (1) Wenn ich von gewissen Pianisten Künsteleien

Bsp. 1: Fernando Sor, Gitarrenschule, S. 44

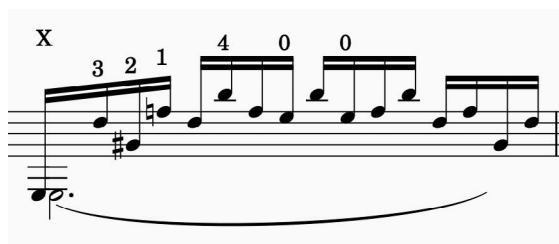
Was ist die „Gattung...“, die mir der Gitarre eigenthümlich schien?

Das, was die Muttersprache für den Sprechenden ist, ist die Idiomatik - das, was Sor hier „eigenthümlich“ oder auch „Fingersatz“ nennt - für die/den Instrumentalist*in. In der Muttersprache können wir uns, quasi von selbst - intuitiv und

ohne nachzudenken - ausdrücken, in Nuancen, Schattierungen oder doppelten Böden. Diese selbstverständliche Natürlichkeit, Sors „Eigentümlichkeit“ der Gitarre, gibt es für jedes Instrument und den Gesang.

Dabei ist das Idiom laut Brockhaus: Idiom [griechisch »Eigentümlichkeit«, »Besonderheit«] das, -s/-e, Sprachwissenschaft: 1) Spracheigentümlichkeit einer (kleineren, z. B. regionalen) Gruppe von Sprachbenutzern (z. B. Dialekt, Söziolekt); 2) feste Wortverbindung oder syntaktische Fügung, deren Bedeutung sich nicht aus der Bedeutung der einzelnen lexikalischen Bestandteile ableiten lässt (z. B. »Eulen nach Athen tragen« im Sinne von »etwas Überflüssiges tun«). Idiome sind Eigentümlichkeiten, die sich im Verlaufe der Musikgeschichte, der Geschichte eines Instrumentes, im Personalstil von Komponist*innen und der körperlich-geistigen Individualität der/des einzelnen Interpret*in entwickelt haben. Mich interessiert heute weniger das „Idiom der Barockzeit“ oder das „Idiom Bruckners“ sondern das genuine Idiom unseres Instrumentes. Seine sprachliche oder auch physiologische Eigentümlichkeit. Was ist idiomatisches Komponieren im Gegensatz zu einer Komposition, die eine Übersetzung auf die Gitarre benötigt?

¹ Fernando Sor, Gitarrenschule, zweisprachige Ausgabe, Sor, Paris/Simrock, Bonn, S. 44



Bsp. 2: Heitor Villa-Lobos: Etüde Nr. 1, T. 12

Bsp. 3: Mario Castelnuovo-Tedesco:
Sonata (Omaggio a Boccherini),
Manuskript 1. Satz, T. 86-88

Zu Beginn zwei einfache Beispiele, die eine idiomatische Schreibweise von einer nicht idiomatischen unterscheidet: Beispiel 2 zeigt den berühmten verminderten Akkord aus Villa-Lobos' 1. Etüde, der im weiteren Verlaufe chromatisch auf Saiten 5 bis 2 von der 10. Lage an abwärts geführt wird, während die äußeren Leersaiten unverändert bleiben. Diese Bewegung ergibt nur auf der Gitarre idiomatischen Sinn, übersteigt ihre „lexikalischen“ Bestandteile.

Beispiel 3 aus Castelnuovo-Tedescos *Sonata*, bei der wir in d-Stimmung und im *Allegro* Tempo sind, stellt uns vor große Schwierigkeiten, die sich zwar irgendwie meistern lassen - mit viel Zeit und einigen Kompromissen - aber nie Hand, Hirn und Ohr befriedigen. Auf dem Klavier hingegen, Castelnuovo-Tedescos primärem Instrument, sind diese Takte wesentlich einfacher zu handhaben.

Carlo Domeniconi zur Idiomatik der Gitarre:

„Liegt gut in der Hand, was in den Noten steht? Nein? Dann erfordert es eine Menge Arbeit, dieses gut zu spielen. Bei dem kleinsten Problem kollabiert es und das Gefühl stellt sich ein, das falsche Instrument in den Händen zu haben. Liegt es dagegen gut in der Hand, entsteht das andere Gefühl, ge-

nau das richtige Instrument zu haben, um auszu drücken, was man will und muss.²“

Mir geht es hierbei also nicht um die Schwierigkeit eines Werkes, sondern um die gitarristische Idiomatik seiner Schreibweise. Ansonsten kann man mit Fernando Sor getrost behaupten, dass die nicht verhältnismäßige Wiedergabe eines Tonstückes auf der Gitarre Folgendes nach sich zöge: „...anstatt *bearbeitet für dies Instrument*, sollte man sagen: *diesem Instrument auf geopfert*“³

Eine instrumentale Idiomatik ist dabei allerdings erst in zweiter Instanz eine persönliche, da sie zuerst eine überpersönliche Komponente besitzt:

Aus Sicht der philosophischen Strömung der pragmatischen Hermeneutik ist jedes Individuum kraft seiner Geschichtlichkeit in überindividuelle Sinnzusammenhänge eingewoben, über die es keine Verfügungsgewalt hat, die aber die Art seines Verstehens entscheidend prägen. Das Handwerk des Musizierenden übersteigt dabei immer dessen Absicht. Es sind Myriaden Anderer, die das Tun unserer Hände lenken, deren Wirken aus fernen Vergangenheiten kommt und insbesondere über Partituren seit Jahrhunderten tradiert wird. In diesem Sinne

sprechen die Hände der/des Interpret*in die Sprache der Vorherigen, verbinden sich mit den Händen der Vergangenen. Der deutsche Philosoph Hans-Georg Gadamer dazu:

„In Wahrheit gehört die Geschichte nicht uns, sondern wir gehören ihr.⁴“

„Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln⁵.“

Jede Geste am Instrument ist Bestandteil eines verzweigten Ozeans, besteht aus dem Anderen, den Vorgängern, den Komponist*innen, die meine Hände in der Partitur anleiten wie Marionettenspielernde, dem Lehrenden, dem musikalischen Vorbild, den Instrumentenbauenden, den tausenden anonymen vorgängigen Musiker*innen, die die Hände leiten, welche den Klang erzeugen.

Das Idiom des Instrumentes ist also immer ein gemeinsames, geteiltes. Erst die zweite Ebene ist eine persönliche, welche durch die Qualität des spezifischen Instrumentes, auf dem man spielt, und körperlich-geistige Faktoren der/des Musizierenden bestimmt wird. Zwei Aspekte sind dabei hervorzuheben:

2 Carlo Domeniconi - Die Gitarre als Partnerin auf der Suche nach Musik; in EGTA Journal - Die neue Gitarrenzeitschrift; Ausgabe 1, 11/2016, S. 15

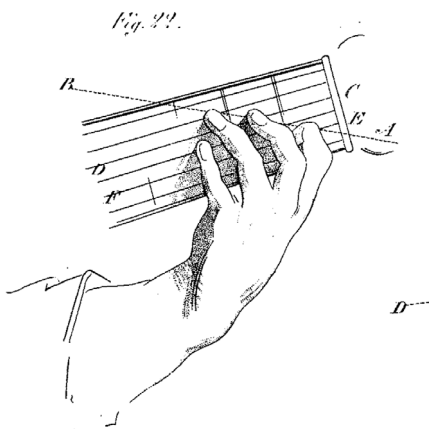
3 Sor, S. 56

4 Hans-Georg Gadamer - Wahrheit und Methode; Mohr, Tübingen 1975, S. 261

5 ebenda, S. 274

Instrumental-materielle Aspekte:

Qualität des Instruments, der Saiten, der Mechanik, des Bogens, der Wuchs des Holzes, des Leims, die Frische des Grases für das Pferd, dessen Haare im Bogen eingespannt werden, all jene unergründlichen und mikroskopischen Einflüsse, die die Naturmaterialien der Instrumente erfahren, die eine gute Klangqualität sowie Handhabung des Instrumentes ermöglichen; maßgeblich abhängig ist die Qualität eines Instrumentes darüber hinaus von bautechnischen Faktoren des Instrumentenbaus, der jeweiligen Zugänglichkeit zu Material sowie den finanziellen Möglichkeiten; in unserem Fall ist auch die Frage nach dem Spiel auf historischen Instrumenten, für deren Idiom die Musik, die wir heute auf der modernen Gitarre spielen, konzipiert wurde, von Bedeutung;



Bsp. 4: Sor, Gitarrenschule, Anhang, Fig. 22, PL VIII

Anlagebedingte Aspekte:

Spannweite der Hand, Elastizität der Finger, Volumen des Brustkorbs und andere (anlagebedingte) Aspekte der Physis sowie des Geistes und der Sensibilität, die die Grundlagen für gewisse Fähigkeiten am Instrument bilden und die eine Mischung aus Anlage und deren Entwicklung, Methode (des Lehrers), Fleiß und Zufall sind; Jede Musik muss durch das Idiom unseres Instrumentes, um zu erklingen. Es gibt keine Musik ohne Fleisch, es gibt im Diesseits keine Musik ohne Körper.

Fassen wir zusammen: das Idiom eines Instrumentes ist überpersönlich und persönlich, immer körperlich und praktisch und verbindet Vergangenheit und Gegenwart. Schauen wir uns an, wie Fernando Sor das Idiom der Gitarre aus seiner Sicht beschreibt. In seiner „Gitarrenschule“ von 1830 legt er seine „Abhandlung der Grundsätze vor, worauf die Regeln beruhen, welche die Verrichtungen leiten sollen⁶.“ Die Grundsätze seines Fingersatzes beruhen auf der Stimmung des Instrumentes in Quartan und einer Terz, dem

Tonsystem und seiner Intervallik, den Obertönen und der Anatomie der Hände aus Sicht des frühen 19. Jahrhunderts, welche durch geometrische Grundsätze gedeutet wurde (Bsp. 4-6).

Von den Terzen und Sexten und deren Fingersatz auf benachbarten Saiten leiten sich hierbei Sors Fingersätze insbesondere ab, die „der Schlüssel zur Herrschaft über die Gitarre (als Harmonie-Instrument)⁷“ bilden. Weitere Grundlagen sind Akkorde und die aus ihnen erwachsenen Tonleitern.

Bsp. 6: Sor, Gitarrenschule, Beispiele 49-56, Anhang, S. 23

Beobachtungen. — Ich begnügte mich nicht mit der Erfahrung, daß meine Finger nicht alle gleiche Stärke haben, noch gleiche Freiheit der Bewegung, sondern zog eine Abhandlung über Anatomie und ein Skelett zu Rathe, um die Ursache zu erfahren: nach dieser Erkenntnis habe ich meine Grundsätze festgestellt.

Bsp. 5: Sor - Gitarrenschule, S. 71, Fußnote 1

6 Sor, S. 72, Fußnote 1
7 ebenda, S. 37

Seine daraus abgeleiteten Grundsätze sind bspw.:

In einer Stelle die schnell ausgeführt werden soll, ist es sehr vorthailhaft eine Lage beizubehalten, um eine so grosse Zahl von darin begriffenen Noten hervorzubringen als möglich, aber in einer singenden Stelle fand ich es besser die Noten da zu suchen, wo die Schwingungen länger anhalten.

Bsp. 7: Sor - Gitarrenschele, S. 43

Oder:

Ich ziehe es also vor die Lage öfters zu wechseln, um den Gesang mit der zweiten Saite und der Quinte zu spielen, als mit der dritten und vierten Saite am untern Theile des Halses Noten hervorzubringen, deren Schwingungen nur dann fortgesetzt werden könnten, wenn sie durch den Nachhall der schwerern Saiten wiederholt würden; was nicht bei allen Noten statt haben kann; diejenigen, deren Schwingungen fortwähren, würden die Trockenheit der andern nur noch mehr hervorheben. Der Fingersatz meiner Fantasie für zwei Gitarren, „die Aufmunterung“ betitelt (2), zeigt, in der Partie des Schülers, auf welche Art ich das Ebengesagte in Anwendung bringe. Man wird sehen, wie sehr ich die leeren Saiten in dem *Cantabile* benutze, damit die Töne anhaltender werden, und um mir in den bewegtern Stellen Veränderungen der Lage zu ersparen.

Bsp. 8: Sor - Gitarrenschele, S. 43

Auf seine rechte Hand gehe ich aus Zeitgründen nicht weiter ein, aber auch hier lassen sich seine Fingersatzprinzipien klar aus der Gitarrenschele entnehmen. Sor ging dabei sogar soweit, ein Werk von Giuliani für sich zu „korrigieren“, da es sich nicht mit seinen Grundsätzen deckte (Bsp. 9).

Bsp. 9: Sor, Gitarrenschele, Anhang, S. 50

Sor, der selbst bekanntlich ohne Nägel spielte, erwähnt in seiner Schule bspw. die Imitation von Oboen, zu deren Zweck er das Bisschen Nagel, das er hatte, einsetzte, um deren Klang zu imitieren.



Bsp.12: Sor, Gitarrenschele, S. 16

Wie auch Aguado sieht Sor im Gitarrensatz oftmals den Streicher- bzw. Orchestersatz abgebildet.

42.

Ex: 24.

Violino 1^{mo}

Violino 2^{do}

Alto .

Basso .

Guitare .

Ex: 25.

Violino 1^{mo}

Violino 2^{do}

Basso .

Guitare .

Ex: 26.

Violino 1^{mo}

Violino 2^{do}

Basso .

Guitare .

6819 .

Bsp. 13: Sor, Gitarrenschele, Beispiele 24-26, Anhang, S. 12

Sor, der manches für Orchester komponierte und dessen Instrumente gut kannte, hatte bei Transkriptionen stets die Übertragung der orchestralen Figuren auf die Gitarre nach den von ihm aufgestellten Grundsätzen im Kopf:

ausführt. Diese ganze Stelle wird im Orchester von den Blasinstrumenten ausgeführt; darauf beginnt das selbe abwechselnde Spiel von Neuem, und fährt fort bis zum achten Takt, wo wieder ein anderer Satz für Blasinstrumente vorkommt. Bei der Übertragung für die Gitarre ist es mein erstes Geschäft, Figuren von gleichem Werthe zu gebrauchen, um die nemliche Bewegung beizubehalten, alsdann bemerke ich, was für Terzen und Sexten in den Accorden vorkommen, um sie zur Basis meines Fingersatzes zu nehmen. Finde ich ZB. in dem

Bsp.14: Sor, Gitarrenschule, S. 53

Es geht bei der Imitation anderer Instrumente auf der Gitarre m.E. nicht um den Versuch einer exakten lautmalerischen Nachahmung, sondern um eine imaginierte, assoziative Imitation in der Vorstellungen des Hörenden. Es geht mehr um die Vorstellung, die man beim Lesen eines Buches von der im Text dargestellten Szene hat und weniger um eine konkrete filmische Umsetzung der Buchszene. Die Kuhglocken in der 6. Symphonie von Mahler sollen eben keine Kühe darstellen, sondern eine nahezu transzendente Weltabgeschiedenheit suggerieren, wo der Einsatz der Kuhglocken bei Strauss' *Eine Alpensymphonie* eben „nur“ eine Herde Kühe darstellen soll.

Bei diesen Übertragungs- bzw. Übersetzungsprozessen gibt es mit Sor jedoch mitunter delikate Hindernisse, die in der verschiedenen Natur der Instrumente liegen. Selbst bei völliger Deckungsgleichheit könne eine Übersetzung schlecht sein, da sie dem Wesen eines Instrumentes widerspreche, um noch

einmal an das Eingangszitat Sors zu erinnern.

Dieses Problem der Übersetzbarkeit führt uns zu Walter Benjamin, welcher sich in „Die Aufgabe des Übersetzers“ wie folgt äußert:

„Gilt eine Übersetzung den Lesern, die das Original nicht verstehen? Das scheint hinreichend den Rangunterschied im Bereiche der Kunst zwischen beiden zu erklären. Über-

dies scheint es der einzig mögliche Grund, „Dasselbe“ wiederholt zu sagen. Was „sagt“ denn die Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung - also Unwesentliches. Das ist denn auch ein Erkennungszeichen der schlechten Übersetzung. Was aber außer der Mitteilung in der Übersetzung steht - und auch der schlechte Übersetzer gibt zu, dass es das Wesentliche ist - gilt es nicht allgemein als das Unfassbare, Geheimnisvolle, „Dichterische“? Das der Übersetzer nur wiedergeben kann, indem er - auch dichtet? Daher rührt in der Tat ein zweites Merkmal der schlechten Übersetzung, welche man demnach als eine ungenaue Übermittlung eines unwesentlichen Inhalts definieren darf.“⁸

Wir müssen also die Geheimnisse unseres Instrumentes kennen, auf ihm gleichsam selbst zum Dichter werden, um das „Angemessene und Schöne“, von dem

Sor eingangs sprach, auf unserem Instrument zur Geltung zu bringen, wenn wir „übersetzen“. Benjamin unterscheidet hier weiter zwischen dem „Gemeintem“ und den verschiedenen „Arten des Meinens“. Das Original bedinge ein Echo, dessen Aufgabe darin bestehe, „diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden“, denn

„...dass keine Übersetzung möglich wäre, wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde. Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.“⁹

Dies deckt sich mit Beobachtungen Carlo Domeniconis:

„Wenn ein Stück für eine andere Besetzung bzw. ein anderes Instrument bearbeitet wird, dann ist die Klangwirkung das Wichtigste. Es ist nicht wichtig, ob es die gleichen Noten sind. Jedes Instrument braucht anderes Notenmaterial, um sich einer Wirkung anzupassen. Eine Transkription, in der jeder Ton übertragen wurde, wo jeder Ton „wie im Original“ geschrieben wird, muss keine gute sein. Auf der Gitarre kann z.B. ein dreistimmiger Akkord mehr Energie als ein fünfstimmiger Akkord haben. Dies gehört zu der Natur des Instrumentes“¹⁰.

In Daniel Kehlmanns Roman „Die Vermessung der Welt“, der eine Doppelbiographie des Mathematikers Carl Friedrich Gauß und des Naturforschers Alexander von Humboldt ausbreitet, können wir dazu Humboldt als Beispiel des schlechten Übersetzers anführen, der in den Urwäldern Südamerikas aufgefordert wird, ein deutsches Gedicht ins Spanische gewendet vorzutragen. Er wählt dazu das

8 Walter Benjamin - Die Aufgabe des Übersetzers; in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 50ff

9 ebenda

10 Domeniconi, S. 15

bekanntes Gedicht Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“:

Über allen Gipfeln ist Ruh'
*Über allen Gipfeln
 Ist Ruh',
 In allen Wipfeln
 Spürest Du
 Kaum einen Hauch;
 Die Vögelein schweigen im
 Walde.
 Warte nur! Balde
 Ruhest du auch.*

Bei Kehlmann wird daraus Folgendes:

*„Mario bat Humboldt, auch
 einmal etwas zu erzählen.
 Geschichten wisse er keine,
 sagte Humboldt und schob
 seinen Hut zurecht, den der
 Affe umgedreht hatte. Auch
 möge er das Erzählen nicht.
 Aber er könne das schönste
 deutsche Gedicht vortragen,
 frei ins Spanische übersetzt.*

*Oberhalb aller Bergspitzen sei
 es still, in den Bäumen kein
 Wind zu fühlen, auch die Vö-
 gel seien ruhig, und bald wer-
 de man tot sein.*

*Alle sahen ihn an. Fertig, sag-
 te Humboldt.
 Ja wie, fragte Bonpland.
 Humboldt griff nach dem
 Sextanten¹¹.*

Schauen wir in die verschiedenen Epochen und wie sie die Übersetzung angegangen sind. Beginnen wir mit der Praxis der Intavolierungen der **Renaissance**,

um gelungene Beispiele des idiomatischen Übersetzens für unser Instrument und seine Vorgänger zu finden, die das „Eigenthümliche“ umfassen und dabei zugleich das musikalische Niveau des Originals nicht verlieren.

In der Renaissance waren zur Übermittlung von Kompositionen auf Zupfinstrumenten wie auch auf der Orgel Tabulaturen üblich, so dass die Vorgängerinstrumente und Verwandten der Gitarre - die Renaissancegitarre, die Vihuela und die Renaissancelaute - das Griffbild der linken Hand zumeist relativ eindeutig darstellen.

Ein Großteil der Werke für diese Instrumente waren Intavolierungen von Vokalwerken geistlicher und weltlicher Provenienz sowie zahlreiche Fantasien (und verwandte Formen wie Ricercar oder Tiento), die den vokalen Motettenstil nachahmten und diesen mitunter auch hinter sich ließen. Dabei wurden diese Werke von den Meistern der Zeit immer sehr idiomatisch auf das jeweilige Instrument übertragen und eingerichtet, wobei sie Verzierungen und Variationen erfuhr (Bsp. 15).

Der deutsche Lautenist Melchior Neusidler (1531-1591) ist mit folgendem Portrait (Bsp. 16) in seinem *Deutsch Lautenbuch* von 1574 am Tisch sitzend abgebildet, die rechte Hand umschließt



Bsp.16: Melchior Neusidler (1531-1591) - Bildnis aus dem *Teutsch Lautenbuch*, Straßburg 1574

den Hals einer Laute, die linke Hand hält ein zusammengerolltes Notenblatt. Auf dem Blatt lassen sich eindeutig (Mensural-) Noten mit unterlegtem Text identifizieren, d. h. es handelt sich um Vokalmusik. Die Laute in der rechten Hand verweist direkt auf die praktischen Fähigkeiten des Lautenisten, während die Noten linkerseits auf die polyphone vokale Kunstmusik verweisen. Beide Aspekte sind in der Person Neusidlers vereint. Seine Botschaft könnte gelautet haben: „Meisterwerke der Vokalmusik können – mit Abänderungen zwar, aber ohne jegliche Qualitätseinbußen – auf der Laute ausgeführt werden.“ Und moderne Lautenkompositionen sollen einem qualitativen Vergleich mit solcher Vokalmusik standhalten, ja diese womöglich über-



Bsp. 15: Luis de Narváez (1505-1549) - *Cancion del Emperador* nach Desprez; 3. Buch aus *Los seys libros del delphin de musica*, Valladolid 1538

11 Daniel Kehlmann - Die Vermessung der Welt; Rowohlt, Reinbek 2005, S. 127/128

treffen¹². So wurde im Bereich der Zupfinstrumente schon vor einem knappen halben Jahrtausend qualitativ Musik von „fachfremden“ Vokalkomponisten durch fachkundige Tonsetzer in idiomatisch ansprechender Weise verbunden. Hier ein weiteres anspruchsvolles Beispiel aus Miguel de Fuenllanas *Orphenica Lyra*, eine fünfstimmige Motette von Morales (Bsp. 17 und 18).



Bsp. 17: Miguel de Fuenllana (ca.1525 - ca.1590), Deckblatt aus *Orphenica Lyra*, Sevilla 1554

Werke der Renaissancezeit lassen sich ohne große Einbußen auf der modernen Gitarre spielen und gehören m.E. zu den kompositorisch stärksten Epochen der Zupfinstrumente.

Dass auch das moderne Schriftbild der Notation manchmal trügen kann, beweist Lars Wüllers *Surreal Waltz* aus seinen *12 Mysteries for guitar*. Der im Stück spukhaft erscheinende Beginn von *Laros Venezolanischem Walzer Nr. 2* erfährt durch eine besondere Skordatur bei ähnlichem Notenbild eine klangliche Verfremdung, die dem Gemütszustand des halluzinierenden Protagonisten der die Werke umrahmenden Geschichte nach der Zunahme eines rauschhaften Getränkes entspricht (Bsp. 19 und 20).

In der Barockzeit finden wir ebenfalls Tabulaturen, welche die Werke für Zupfinstrumente überlieferten. In dieser Epoche stellen sich jedoch mitunter große Schwierigkeiten bei der Wiedergabe von Originalmusik auf den heutigen Instrumenten dar. Die Barockgitarre hatte 5-chörige Saiten, wobei die Basssaiten zumeist in Oktaven bespannt waren. Der elaborierte Barockgitarrenstil des späten 17. Jahrhunderts bspw. bei Corbetta wechselte zwischen geschlagenen Akkorden und gezupften („battuto e pizzicato“). Das Klangbild eines geschlagenen Akkordes war ein anderes als das heutiger Gitarren bei gleicher technischer Ausführung.

No. 11 Surreal Waltz

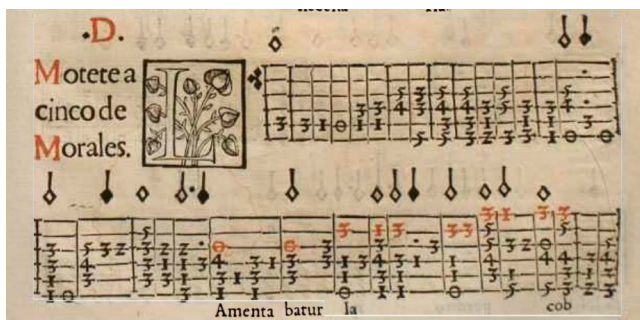
(from "12 Mysteries" for guitar solo)
dedicated to Fabian Hinsche

resulting sound

scordatura notation

⑥ = C ⑤ = F# ③ = g# ② = a#

How to read this score:
This movement uses a vastly altered tuning. For a more convenient music reading you can use the "scordatura notation" in the lower staff of this score. It displays the fingering as if the guitar was in standard tuning. The upper staff indicates the resulting sound.



Bsp. 18: *Motete a cinco de Morales*

Bsp. 19-20: Auszug aus Lars Wüller (*1975) - aus *12 Mysteries for guitar*. No. 11 *Surreal Waltz*, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags

12 Darstellung nach: Yaqub El-Khaled - Melchior Neusidler: Teutsch Lautenbuch (1574) und Lautenfantasien Transkription – Edition – Studien; Dissertation, S. 74ff.

Französische Barocklauten waren auf den ersten sechs Saiten zumeist in offener d-Moll Stimmung gestimmt und besaßen weitere diatonisch absteigende Basssaiten, so dass eine idiomatische Wiedergabe dieser Werke in den meisten Tonarten auf der modernen Gitarre zumeist ein gänzlich anderes und unbequemes Griffbild insbesondere der linken Hand verlangt. Die Lautenwerke von Bach waren in erster Linie für Lautenwerk geschrieben, eine Art Cembalo mit den Klangeigenschaften der Laute. Diese Werke sind daher wenig idiomatisch. Allerdings hat Bach einige Suiten bzw. Einzelwerke für Laute für mehrere Instrumente gesetzt und so den idiomatischen Aspekt zu berücksichtigen versucht. Die verdienstvolle Ausgabe von Tilman Hoppstock berücksichtigt die wichtigsten Quellen zu Bachs Lautenwerken in einer umfassenden Edition¹³. Dabei ist festzuhalten, dass zeitgenössische Lautenisten zu Bachs Zeiten in Ihren Intavolierungen übrigens auf besonders schwere Sätze wie bspw. die Fuge BWV 997 verzichteten.

Warum sollten wir sie also heute spielen? Oft hört man auf diese Frage die These, dass die heutigen Spitzengitarist*innen solche Werke ohne Probleme spielen könnten. Technisch ist dies zwar auf der einen Seite vielleicht nicht falsch, auf der anderen geht es jedoch hier weniger um das Meistern von technischen Herausforderungen, als darum, etwas zu spielen, das zwar schwer ist, aber im Rahmen des Idiomatischen liegt. Die Klaviermusik von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt, Debussy etc., die allesamt Pianisten waren, wusste um die Möglichkeiten des Instrumentes, man könnte sogar sagen, dass die Musikgeschichte in nicht geringem Maße eine Klaviergeschichte sei. Bachs Lautenwerke sind in dieser Sicht wenig idiomatisch, sogar für die Barockzeit und wäre ihre Musik nicht so wunderbar, müsste man die Mühen der Übersetzung nicht eingehen. Bachs Streicherwerke (er strich selbst, wenigstens die Bratsche) sind übrigens etwas zugänglicher, auch wenn die Musik für Quinten- und nicht für Quartenhände konzipiert wurde. Insgesamt ist die Barockzeit m.E. aber die am wenigsten gut zu übersetzende Epoche für die moderne Gitarre.

In der Klassik setzte sich dieses idiomatische Einrichten von bekannten Themen, Melodien und Arien insbesondere aus der Welt der Oper fort. Komponisten wie Diabelli, Carcassi, Carulli, Giuliani oder Sor setzen Ouvertüren oder Themen dieser Herkunft als Ausgangspunkt von Variationswerken oder Potpourris für die Gitarre, manchmal auch im Duo mit Streich- oder Blasinstrumenten (Bsp. 21 und 22).



Bsp. 21: Apollo am Damentoilette - Leichte und angenehme Melodien für Gitarre, herausgegeben von A. Diabelli, Wien



Bsp. 22: Mauro Giuliani - Le Rossiniane Nr.1, op. 119

Auch hierbei ging es weniger um die minutiöse Wiedergabe des Orchestermaterials als viel eher um eine idiomatische, mitunter verzierte und variierte Einrichtung, wie wir sie schon aus den vorherigen Epochen kennen. Selbst vor Wagner schreckte man dabei nicht zurück (Bsp. 23).

13 J.S. Bach - Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext (herausgegeben von Tilman Hoppstock); Prim, Darmstadt 1994

Operr-Revue. DER FLIEGENDE HOLLÄNDER.
Musik von Richard Wagner.
GUITARE.

Bsp. 23: Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Operr-Revue Nr. 34, Op. 8; Haslinger, Wien

TANNHAUSER
 FRAGMENTO DE LA SINFONIA.
 Arr: de E TÁRREGA.

Bsp. 24: Tárrega - Tannhäuser, Fragmento de la sinfonia

Mit Tarrega, der auch ein versierter Pianist war, änderte sich langsam die freiere Bearbeitungspraxis in eine strengere, am Klavier(-auszug) orientierte Transkriptionspraxis. Manche seiner Bearbeitungen, wenn auch nicht alle, weisen eine hohe Ähnlichkeit mit dem Klavierauszug auf. Beispiel 24 zeigt Tarregas Tannhäuserouvertürenfragment.

Segovia setzte diese Transkriptionspraxis bspw. mit Transkriptionen von Werken von Haydn, Chopin, Mendelssohn fort, um die Erwartungen des bürgerlich-philharmonischen Publikums der damaligen Zeit zu befriedigen, auch wenn er sich redlich bemühte, dabei die Idiomatik der Gitarre beizubehalten bzw. für sich zu nutzen. Hatte diese, insbesondere für Segovia selbst so zu nennende, „Erfolgsgeschichte“ der Gitarre, nicht auch eine Schattenseite, die des Abrückens von einer kunstvollen idiomatischen Schreibweise für die Gitarre?

Wo die Gitarre bei ihren selbstgeschusterten Leisten geblieben ist, früher bspw. in der Renaissance- und Barockzeit - in der man umgekehrt zur heutigen Praxis Transkriptionen von Lautenwerken auf Tasteninstrumente anfertigte - heutzutage im Bereich des Flamenco, des Fingerstyle, des Jazz/Rock/Pop usw., feiert sie große Erfolge, wohingegen immer weniger Leute eine Klavierpartita von Bach auf der klassischen Gitarre hören wollen, da diese mit lauter lauen Kompromissen nicht idiomatische Hürden darstellt, die selten gemeistert werden können, ohne starke satztechnische oder die Aufführung betreffende Einbußen in Geschwindigkeit und Selbstverständlichkeit nach sich zu ziehen. Ich denke nicht, dass sich die Gitarrist*innen heute mit unzähligen verschwundenen Stunden abmühen sollten, etwas einzuüben, das immer weniger hergibt als das Original, immer dem Risiko des Nicht-Gelingens, da nicht in der Hand liegend, ausgesetzt. Wir verschwenden Zeit, die wir nicht haben.

Die Gitarre war ab den 1920 Jahren nach Segovias umjubelten Pariser Debut plötzlich ein beliebter Exot unter den zeitgenössischen Komponist*innen. Probleme des Einrichtens dieser neuen Werke von Nichtgitarrist*innen ergaben sich dabei für Segovia sehr häufig. Angelo Gilardino sei hier posthum großer Dank ausgesprochen, die Manuskripte vieler für Segovia geschriebener Kompositionen zugänglich gemacht

zu haben. Allein, sie lösen das Problem des nicht idiomatisch komponierten nicht, sondern vervielfältigen bestenfalls die Versionen, die im Konzert zu hören sind. Wieviel Zeit wird mit dem Einrichten solcher Werke verschwendet, die dann immer Kompromisslösungen sind? Wieviel Stunden sitzt man bspw. an der Einrichtung eines Werke wie der *Sonata* von Antonio Jose, bevor man überhaupt anfangen kann, diese wirklich zu üben, da andauernd Umschichtungen des Materials und kreative Fingersatzlösungen gefordert sind? Ist es das immer wert? Nicht-idiomatische Werke stellen jeden vor Herausforderungen: so erinnere ich mich, wie zwei der größten Gitarristen unserer Zeit, die an aufeinander folgenden Abenden auf einem großen Festival spielten, beide bei der 5. Bagatelle von Walton einbrachen.

Aus der Geologie stammt der Begriff „idiomorph“, der eine Bezeichnung für ein Mineral ist, das seine Eigengestalt voll entwickelt hat. Idiomorph [griechisch *idiómorphos* »von besonderer Gestalt«] heißen also Minerale mit wohl ausgebildeter, arteigener Kristallform¹⁴. Ist die Gitarre heute in diesem Sinne bei sich, idiomorph?

Eine Wachstumsbehinderung oder spätere Verdrängung führt zu hypidiomorpher (nur zum Teil eigengestaltiger) oder xenomorpher (fremdgestaltiger) Ausbildung der Minerale.

Die Gitarre besitzt in diesem Sinne zu wenig idiomorphes Denken, sondern wird im letzten Jahrhundert eher hypidiomorph oder gar xenomorph verwendet. Auch wenn dies mitunter aus einem gewissen Minderwertigkeitskomplex dem sogenannten „großen Klavierrepertoire“ gegenüber entstanden sein mag, der unnötig ist, wenn wir die wunderbaren Werke jeder Epoche, die wir haben, erst einmal wirklich auch auf hohem interpretatorischen Niveau spielen. Diese Form der Behandlung wird der Gitarre mittelfristig zum Nachteil gegenüber den anderen Instrumenten. Trotzdem möchten wir die wundervollen Werke von Britten oder Henze nicht vermissen

durch die beiden kichernden Damen im Hintergrund symbolisiert), die weniger Zeit verschwenden als wir (Bsp. 25).

Wir sollten uns nicht zu sehr in den Übersetzungsprozessen verlieren, sondern das Idiom unseres Instrumentes und seiner wunderbaren Meister in allen Epochen lieben und schätzen. Ich möchte schließen mit den Worten Carlo Domeniconis:

„Die Gitarre ist nicht die Dienerin des Musikers, zuerst sollte es umgekehrt sein. Der Musiker und Komponist sollte sein Instrument sehr gut kennen. Eine Musik muss sich erst einmal dem Instrument anpassen. Die Gitarre hat eine sehr reiche Palette an Klängen, die leicht einzusetzen sind... aber



Bsp. 25: Auszug aus: Sofia Coppola - *Lost in translation*, 2003

und nicht jeder Koshkin oder Dyens ist ein Meisterwerk. Und glücklicherweise gibt es ja auch immer wieder idiomatisch gelungene Ausnahmen von Nicht-Gitarrist*innen wie Fallas *Homenaje*. Folgender Ausschnitt aus dem Film „Lost in Translation“ illustriert wunderbar unser oftmals bemühtes Scheitern im Übersetzungsprozess, manchmal zum Amusement der anderen Instrumente (hier

alles muss seine „gitaristische Logik“ haben. Wenn ich etwas sagen möchte, dann muss ich wissen, wie ich es am besten auf die Instrumente sage. Ich muss studieren, arbeiten, die Möglichkeiten ausloten. Bevor die Gitarre eine Partnerin der Musik und des Musikers werden kann, muss sie erkannt werden...

Dazu sollten wir die Gitarre zu Hand nehmen und horchen... was will sie denn?¹⁵

¹⁴ [https://de.wikipedia.org/wiki/Idiomorph#:~:text=Idiomorph%20\(von%20griech.,und%20eine%20charakteristische%20Geometrie%20verfügt](https://de.wikipedia.org/wiki/Idiomorph#:~:text=Idiomorph%20(von%20griech.,und%20eine%20charakteristische%20Geometrie%20verfügt)

¹⁵ Domeniconi, S. 16

Intonation und Vibrato

©Michael Koch



Biografie

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

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

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

Zur Bedeutung des Intonationsproblems

Der Leiter einer großen deutschen Musikschule sagte mir mal, es gehöre doch einfach zur Gitarre dazu, immer ein bisschen verstimmt zu klingen. - Können Sie sich vorstellen, dass einem Bewerber für die Stelle eines Konzertmeisters / einer Konzertmeisterin nach dem Probespiel gesagt wird „Sie haben den Posten, weil Ihre Geige immer so charmant verstimmt klingt“? – Wohl kaum! So was hat es noch nie gegeben und wird es auch in Zukunft nicht geben. Gute Intonation ist – bei allen Instrumenten abendländischer Musikausübung – ein Muss und eine Selbstverständlichkeit. Und es ist nicht einzusehen, dass sie das nicht auch bei der Gitarre sein soll. Das Spiel unseres Instruments ist mittlerweile auf einem solch hohen Niveau angelangt, dass es allerhöchste Zeit ist, auch bezüglich der Intonation das Dilettieren zu beenden.

Das Intonationsproblem

Sie kennen es: Sie spielen auf einer gut gestimmten Gitarre, die in den tiefen Lagen wohlklingende Akkorde hören lässt. Aber nach oben hin hört es sich immer verstimmt an - nicht bei jedem Akkord, aber doch bei etlichen, nicht bei jedem Ton, aber doch bei vielen. Auf der 1. Saite klingt's tendenziell am 12. Bund zu tief, auf der 2. so lala und auf der 3. zu hoch. In etwa die gleiche Abfolge wiederholt sich auf den Basssaiten, was aber weniger auffällt, weil man da seltener in den hohen Regionen des Griffbretts unterwegs ist.

Mangelhafte Basisintonation also, ein Phänomen, das bei Gitarren, je kürzer die Mensur, desto gravierender in Erschei-

nung tritt. So manche g-Saite auf einer 44er oder 48er Gitarre klingt schon in der 1. Lage, speziell am 1. Bund, deutlich zu hoch. Und das steigert sich dann nach oben hin bis zu einer Abweichung von fast einem Halbton am 12. Bund. – Stimmt, sechsjährige Anfänger spielen in der Regel nicht in 7. oder 9. Lage. (Brauchen sie ja auch nicht, wenn sie sich doch schon in der 1. Lage das Gehör verderben können!)

Warum ist das so? Warum intonieren die Saiten in den hohen Lagen tendenziell falsch und verschieden?

Die Ursachen des Intonationsproblems

Wenn die Intonation trotz perfektem Gitarrenhals, korrekt gesetzter Bünde und noch frischen Qualitätssaiten zu den hohen Lagen hin mangelhaft ist, dann liegen die wirkmächtigsten Gründe dafür im Zusammenspiel zwischen den physikalischen Eigenschaften der jeweiligen gestimmten Saite und ihrer Länge zwischen Bund und Steg, der sog. schwingenden Saitenlänge.

Zum Verständnis:

(Achtung, ich bin weder Physiker noch Mathematiker, sondern nur pragmatischer Praktiker, der vielleicht nicht immer ganz adäquat formuliert.)

Bestimmend für die Tonhöhe einer Saite ist ihr Material (besonders seine Masse), außerdem ihr Durchmesser, ihre schwingende Länge und ihre *Spannung*. Bei den drei Diskantsaiten haben wir es in aller Regel mit drei Mal dem gleichen Material zu tun, mit drei Mal der gleichen schwingenden Länge, mit drei ver-

schiedenen, aber bezogen auf die jeweilige Saite *gleichbleibenden* Durchmesser. Für die Basssaiten gilt das Entsprechende.

Zur Saitenspannung kann man nun folgende Beobachtung machen:

Stellen Sie sich vor, Sie ziehen neue Saiten auf eine Gitarre: Anfänglich, so lange eine Saite noch kaum gespannt ist, erhöht schon wenig Umdrehung des Stimmwheels die Tonhöhe. Je näher die Saite ihrem Stimmtone kommt, desto mehr müssen Sie drehen, um noch eine Veränderung der Tonhöhe zu bewirken. Und: Um bei der 1. Saite das e' zu erreichen, brauchen Sie deutlich mehr Umdrehungen als bei der 3. für das kleine g. (Die 2. Saite lassen wir jetzt erst mal außer acht, die liegt mit ihrem Verhalten immer irgendwo zwischen 1. und 3.) Die Lehre aus dieser Beobachtung „mehr Umdrehungen bei der 1. als bei der 3. Saite“ ist: Die schon auf Stimmtonehöhe gespannte 3. Saite reagiert auf zusätzliche Dehnung mit deutlich mehr Tonerhöhung als die 1. Saite. Oder, vereinfacht: Je härter eine Saite schon gespannt ist, desto weniger verändert sie durch zusätzliche Spannung ihre Tonhöhe und umgekehrt.

Das heißt unterm Strich: Die Tonhöhe der 3. Saite lässt sich durch zusätzliches Spannen am meisten erhöhen, die der 1. Saite am wenigsten, die 2. verhält sich irgendwo dazwischen. Und zusätzliches Spannen erfahren die Saiten immer, wenn sie niedergedrückt werden. Ihre schwingende Länge wird durch's Niederdrücken größer, dadurch werden sie mehr gedehnt und somit zusätzlich gespannt. Die 3. Saite reagiert darauf am stärksten – wieso, das habe ich eben ausgeführt.

Übrigens ist der Betrag des Abwärtshubs, den eine Saite durch das Niederdrücken erfährt, umso größer, je höher die Saitenlage über dem Griffbrett schwebt. Tiefere Saitenlage verursacht weniger Abwärtshub, damit weniger Aufbau zusätzlicher Spannung, letztendlich weniger falsche Intonation in die Höhe. – In diesem Zusammenhang liegt auch begründet, weshalb so manches gis am 1. Bund der 3. Saite zu hoch klingt: Aufgrund eines zu hoch eingestellten Sattels ist dort der Abwärtshub so groß, dass er sich deutlich negativ auf die Intonation auswirkt – speziell dann, wenn die Saite unter zu geringer Spannung steht, wie das bei kurzen Mensuren häufig der Fall ist, wenn man bei nur noch 44 cm Mensurlänge und der Forderung nach gleicher Stimmtonehöhe wie bei der 65er auch noch exakt die gleiche Saite verwendet wie bei dieser. So manches Fine Tuning am Sattel bzw. so mancher „Haifischsattel“ wäre überflüssig bei optimal tiefer Saitenlage. Zudem wäre die Spielbarkeit der jeweiligen Gitarre spürbar verbessert.

Lösungen des Intonationsproblems

- ▶ 1. Gar nicht wahrnehmen, bei versehentlicher Wahrnehmung möglichst komplett ignorieren.
- ▶ 2. Andere Saiten ausprobieren, so lange, bis man welche gefunden hat, die auch in den hohen Lagen zufriedenstellend intonieren.
- ▶ 3. Gitarrenbauerin / Gitarrenbauer mit der Lösung des Problems betrauen.

Zu 1: Nicht wahrnehmen bzw. ignorieren löst das Problem nicht. Es verdirbt nur das Gehör, das sich leider sehr

schnell an eine ständig verstimmt klingende Gitarre gewöhnt und sie von da an nicht mehr als verstimmt wahrnimmt. - Taugt also nicht als Problemlösung, schon gar nicht, wenn man Wert darauf legt, dass einem noch jemand beim Gitarrespielen zuhört. (Es ist allerdings weit verbreitet, das Ignorieren!).

Zu 2, andere Saiten: Auch nur dann eine Lösung, wenn man tatsächlich Saiten findet, die auf der betreffenden Gitarre richtig intonieren. Wobei, so rundum richtig kann eine Basisintonation kaum werden, denn man entkommt den systembedingten unterschiedlichen Reaktionsweisen der jeweils drei verschiedenen Saiten gleicher Machart nie so ganz. Kein Saitensatz intoniert in sich perfekt homogen. Außerdem: Was tun, wenn einem bei zufriedenstellend intonierenden Saiten deren Spieleigenschaften oder Klang nicht gefallen? Weitersuchen? Letzten Endes läuft's doch wieder auf einen Kompromiss hinaus.

Zu 3: Die Gitarrenbauerin bzw. der Gitarrenbauer Ihres Vertrauens hält über den zweiten Ansatz hinaus natürlich bauliche Lösungen des Problems parat, die letztlich alle darauf hinauslaufen, die schwingende Saitenlänge zwischen Bundstab und Steg so zu verändern, dass die Intonation bei jeder Saite eine korrekte wird. Konkret: Klingt eine Saite am 12. Bund zu hoch, wird bei ihr der Abstand zwischen Bund und Steg vergrößert, klingt sie zu tief, wird er verkleinert.

Wenn man nun seine Gitarre in eine Gitarrenbauwerkstatt bringt, um die Intonation in Ordnung bringen zu lassen, sollte man daran immer folgendes Versprechen und anschließend eine Wunschliste knüpfen, nämlich:

Ich verspreche, meine Gitarre immer nur mit hochwertigen Saiten zu versorgen und ein Auge darauf zu halten, dass ich die Saiten immer rechtzeitig erneuere. Unter dieser Voraussetzung habe ich folgende Wünsche: Ich möchte unter den hochwertigen Saitenbezügen frei wählen können. Ich möchte bezüglich der Qualität der Intonation keine Kompromisse eingehen müssen. Ich möchte die Intonation immer unter vollem Saitenzug einstellen können.

Dass ich immer nur hochwertige Saitenbezüge verwende, versteht sich eigentlich von selbst, und dass ich Saiten rechtzeitig ersetze, ebenso. Es dürfte ferner nachvollziehbar sein, dass ich in der Wahl meiner Saiten frei sein möchte, ich will ja auch mal andere Saiten ausprobieren, evtl. „umsteigen“, vielleicht sogar von Nylon auf Carbon oder umgekehrt. Ebenso nachvollziehbar dürfte sein, dass ich bezüglich der Intonationskorrektur autonom sein möchte, eine solche muss auch mal in einer Konzertpause möglich sein, ohne dass zufällig meine Gitarrenbauerin im Publikum sitzt und mir nun hilfreich beisteht. Und natürlich soll sich die Prozedur unaufwändig gestalten,

also nicht erst Saiten runter, Steg umbauen, Saiten wieder rauf und zwei Tage lang nachstimmen, um dann unter Umständen festzustellen, dass die Maßnahme es leider doch nicht gebracht hat.

Im Grunde müsste die Lösung des Problems einfach sein. Ich habe es ja schon gesagt: Man müsste die schwingende Länge einer jeden Saite so lange verändern können, bis die jeweilige Saite sauber intoniert. Und genau dafür gibt es auch schon seit vielen Jahren das entsprechende Stegsystem, allerdings bei der E-Gitarre. Dort lässt sich per Schraubendreher für jede Saite der sogenannte Saitenreiter – ein kleiner separater Steg pro Saite – *unter vollem Saitenzug* so verschieben, dass die jeweils passende schwingende Saitenlänge für saubere Oktaven eingestellt werden kann.

Klar, dass ein solches System mit Metall und Schrauben an unserem Instrument nichts zu suchen hat. Daher sind die Lösungswege unserer Gitarrenbauerin, unseres Gitarrenbauers andere, z.B.:

Fest kompensierter Steg, bei dem man durch Bearbeitung der Stegeinlage den Ablösepunkt der jeweiligen Saite so verlagert, dass die schwingende Saitenlänge je nach Bedarf verändert oder verkürzt wird. Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit vorwiegend auf die 3. Saite. Oder, eine

andere Festkompensation: Man setzt zwei separate, schräg gestellte Stegeinlagen ein, eine für die Diskant-, eine für die Basssaiten, wie bei mancher Stahlsaitengitarre.

Aber beides ist keine Lösung. Denn fest kompensierte Stege lassen keine Anpassung der Korrektur auf veränderte Besaitung zu!

Da sind **Stegbausteine** – Achim Peter Gropius oder Hopf Micro-tune System – schon eher eine Option: Pro Saite wird ein austauschbarer Baustein fest im Saitenhalter eingesetzt und kann dann, bei Wunsch nach Veränderung der Intonation, gegen einen anders geformten ausgetauscht werden, so, dass sich unterschiedliche schwingende Saitenlängen herstellen lassen. Nachteil: Man muss immer erst die Saiten entspannen, den jeweiligen Einsatz herausnehmen, ersetzen, danach die Saiten wieder hochstimmen. Und mit ein bisschen Pech entspricht dann das Ergebnis nicht den Erwartungen, die man vorher an die Prozedur gestellt hat. Dann beginnt alles wieder von vorn. – So kann ich zwar auf veränderte Bedingungen reagieren, aber das Ganze ist aufwändig, und das Ergebnis stellt meist nicht mehr dar als einen Kompromiss.

Um das, was *nun* folgt, leichter verständlich zu machen, lassen Sie mich mit ein paar Begrifflichkeiten aufräumen:

Den auf die Decke geleimten hölzernen Querriegel, an dem wir die Saiten befestigen, sprechen wir gerne als Steg an. Im Folgenden nenne ich dieses Teil Saitenhalter – entsprechend seiner eigentli-

chen Funktion. Wir sprechen ferner von der Stegeinlage und von der *Stegnut*, in die die Stegeinlage eingesetzt wird. Für das Verständnis des Nachfolgenden hilft es, die Stegeinlage als den eigentlichen Steg anzusprechen. Die *Stegnut* soll ruhig weiter so heißen, spielt aber im Folgenden keine Rolle mehr. Kurz gesagt: Es gibt nur noch Saitenhalter und Steg, das eine ist aus Holz, das andere aus Knochen bzw. einem Kunststoff mit vergleichbaren Eigenschaften (dies nur als Hinweis für Veganer: es gibt entsprechende Kunststoffe.) Und nun weiter im Text:

Die meines Erachtens bisher vernünftigste Lösung des Intonationsproblems der *klassischen* Gitarre wurde im Jahr 1983 von Karl Sandvoss vorgestellt und heißt **FABS**. FABS bedeutet „Free adjustable Bridge Saddle“, zu Deutsch: „Frei verstellbarer Untersattel“ oder „Frei verstellbarer Steg“. Die Ursprungsidee von Karl Sandvoss war, der Gitarre zu einem Steg zu verhelfen, wie ihn die Streichinstrumente haben – er war nicht von der E-Gitarre inspiriert. Der Steg der Streichinstrumente ist auf der Decke frei positionierbar und wird allein durch den Anpressdruck der Saiten in seiner Position gehalten. Der neuartige Gitarrensteg sollte nun zwar weiterhin auf dem Saitenhalter verbleiben – dort, wo sich die *Stegnut* befindet – in seiner Position aber frei beweglich werden, wie ein Geigensteg, um die schwingende Saitenlänge ganz einfach

einstellen zu können.

Dazu hat Sandvoss den Saitenhalter insofern modifiziert, als er ihm *keine* *Stegnut* eingefräst, sondern an deren Stelle eine Positionierfläche angebracht hat, die eine geringe Neigung zum Unterklotz der Gitarre hin aufweist. Auf dieser Positionierfläche wird nun der frei verschiebbare Steg aufgestellt, der durch den Anpressdruck der Saiten in seiner Position gehalten wird.

Nicht zuletzt um das traditionelle Erscheinungsbild zu wahren, bestand der FABS-Steg ursprünglich aus einem durchgehenden Stück Knochen. Später dann wurden – um nun die schwingende Länge jeder Saite *individuell* einstellbar zu machen – daraus Stege für jeweils *zwei* Saiten. Und mittlerweile gibt es FABS mit sechs Einzelstegen oder -reitern, einer für jede Saite. Damit beim Saitenwechsel kein Reiter verlorengeht, werden sie alle mit einem dünnen Nylonfaden verbunden. (In der Ausstellung des Symposiums sehen Sie entsprechende Gitarren bei Vinzenz Bachmayer – der mit Karl Sandvoss in dessen letzten Lebensjahren zusammengearbeitet hat und der nun Gitarren auf der Grundlage des Sandvoss'schen Gedankengebäudes baut. Von dem stellt FABS nur *einen*, aber wichtigen und gut sichtbaren Baustein dar.)

FABS – instrumentenbaulich korrekt ausgeführt – erlaubt, die Intonation *unter Saitenzug* händisch einzustellen, einfach nach Gehör: Oktavflageoletts spielen und Oktave am 12. Bund damit abgleichen. Dabei aufpassen, dass der Finger senkrecht auf dem Griffbrett steht. Man verschiebt dann den Saitenreiter so lange, bis die beiden Tonhöhen übereinstim-

men.

FABS findet sich an immer mehr vorwiegend hochwertigen Gitarren, noch selten *standardmäßig*, aber immer häufiger auf Wunsch. Um nur ein paar Quellen zu nennen: Vinzenz Bachmayer (schon erwähnt), darüber hinaus Ernst Dering, Achim Peter Gropius, Urs Langenbacher, Thomas Ochs, Kazuo Sato, Susanna Schulz, Angela Waltner (sie verbaut ausschließlich FABS-Stege und nur auf Wunsch „normale“ Saitenhalter mit Steg) – die Reihe ließe sich fortsetzen. „Normale“ Saitenhalter können in der Regel auf FABS umgebaut werden – was prinzipiell sehr zu empfehlen ist, sogar schon bei Schülerinstrumenten!

Aktives Intonieren während des Gitarrenspiels

Eigentlich müsste es „Aktives bewussten Intonieren während des Gitarrenspiels“ heißen. Denn beim Spielen beeinflussen wir *ständig* die Intonation aktiv durch Ort und Art unseres Fingeraufsatzes auf dem Griffbrett. Doch ist es uns selten bewusst und auch gar nicht immer möglich, durch die Wahl eines anderen Aufsetzorts und/oder einer Veränderung in der *Art* des Fingeraufsatzes die Intonation zu verändern, eventuell im Sinne einer Korrektur. Dem liegt Folgendes zugrunde:

Unmittelbar am Sattel lässt sich eine Saite weder quer noch längs „verziehen“. Je weiter vom Sattel entfernt ich das aber probiere, desto leichter gelingt es, am leichtesten in der Mitte zwischen Steg und Sattel, also am 12. und 13. Bund, dort ist jede Saite „am weichsten“. Und desto leichter passiert es auch, dass ich dort mit einem beispielsweise „schiefen“ Fingeraufsatz in den hohen Lagen die

Saite so verziehe, dass sie falsch klingt. Ganz übel wird es, wenn zusätzlich die Basisintonation der Gitarre schlecht ist. Dann ist allerhöchste Zeit für aktiv *korrigierendes* Intonieren.

Aktiv *korrigierendes* Intonieren ist – wie gesagt – ganz häufig bei Gitarren mit unzureichender Basisintonation nötig – umso mehr, je *schlechter* die Basisintonation und je höher die Lage ist, in der gerade gespielt wird. Im Grunde aber ist aktiv korrigierendes Intonieren jedoch bei *allen* Gitarren vonnöten – also auch denen mir *guter* Basisintonation – und zwar *dann*, wenn der Fingeraufsatz zu starke Dehnung oder (seltener) Stauchung der Saite bewirkt, also ein „Verziehen“ stattfindet.

Wie funktioniert aktives Intonieren?

Bevor es damit weitergeht, lassen Sie mich noch über zwei Begriffe sprechen, was wiederum das Verständnis des Folgenden erleichtern soll. Also:

Häufig gehen die Bezeichnungen „Bundstäbchen“ und „Bund“ durcheinander. Oft wird auch als „Bund“, in Abgrenzung vom „Bundstäbchen“, das *Feld* zwischen den Bundstäbchen angesprochen. Lassen Sie uns dieses Feld künftig „Bundfeld“ nennen, das beschreibt seine Erscheinung sehr viel sinnfälliger als „Bund“. Und das *Bundstäbchen* darf dann endlich wieder ausschließlich „Bund“ heißen. Das war seine ursprüngliche Bezeichnung und verweist zudem auf die entsprechende Entstehungsgeschichte.

Zurück zum aktiven Intonieren:

Rein technisch gesehen geht es dabei darum, eine Saite, die zu hoch klingt,

zu stauchen und damit zu entspannen, und eine Saite, die zu tief klingt, zu dehnen bzw. vermehrt zu spannen. Will ich eine zu *hohe* Intonation korrigieren, setze ich den Finger nicht ganz am nächsthöheren Bund so auf, dass als erstes ein *Kraftschluss* zwischen Fingerkuppe und Saite entsteht, so also, dass der Finger, wenn er sich innerhalb des betreffenden Bundfeldes bewegt, nicht auf der Saite rutscht. Anschließend bemühe ich mich, mittels des aufgesetzten Fingers die Saite in Längsrichtung sozusagen über den nächsthöheren Bund in Richtung Steg zu schieben, sie zu ihm hin zu bewegen, die Saite zu stauchen. Auf diese Weise wird die Saite im Bereich ihrer schwingenden Länge entspannt und die Intonation tiefer, richtiger.

Je mehr Kraft und Gewicht im Bewegungsapparat, je höher die Lage, je „weicher“ die Saite ist, desto leichter gelingt das. Entsprechend umgekehrt funktioniert das Korrigieren im Sinn von Höherintonieren. Hier ist es jetzt nicht ein *Schieben*, sondern ein *Ziehen* der Saite in Richtung des *tieferen* Bundes bzw. in Richtung Sattel, wodurch die Saite ein Mehr an Dehnung/Spannung erfährt und höher intoniert.

Die für dieses Schieben-und-Ziehen-in-Längsrichtung notwendige Bewegung wird von der Fingerspitze her gedacht und initiiert. Dort ist die höchste Aktivität, von dort geht die Intonationsbewegung aus, von der Fingerspitze wird die Saite in Längsrichtung geschoben (tiefer intonieren) oder gezogen (höher intonieren). Bei ruhig gestrecktem Handgelenk werden dann im Bedarfsfall Hand und Arm ihr Gewicht in entspannter Weise von selbst mit ein-

bringen, sofern man sich auf die Fingerspitze konzentriert. Daraus folgt, dass die Korrekturbewegung sehr klein ist und man sie von außen kaum sehen kann.

Ob und wo korrigierendes Intonieren nötig ist, entscheidet unser Gehör. Dafür darf es allerdings nicht verdorben sein, etwa durch Gewöhnung an verstimmte und/oder schlecht intonierende Gitarren. Daher auch der Rat, schon bei Schülerinstrumenten für FABS zu sorgen. (Welche Rolle in der Entwicklung des Intonationshörens Stimmgeräte und Clip Tuner spielen, sei jetzt mal dahingestellt. Das wäre ein eigenes Referat wert.)

Unser möglichst gut trainiertes Gehör soll also der Maßstab sein für sauberes Intonieren auf der Gitarre! Und das wiederum im Rahmen der gleichteiligen Temperierung, wofür die Gitarre konzipiert ist. Die gleichteilige Temperierung funktioniert wiederum nur, wenn die Gitarre über eine gute Basisintonation verfügt und ständig gut gestimmt ist.

Übrigens gelingt das aktive Höherintonieren viel leichter als das Tieferintonieren. Der Grund dafür ist: Beim Höherintonieren *zieht* man die Saite über den höheren Bund in Richtung Sattel. Das ist mit deutlich weniger Reibung auf dem betreffenden Bund verbunden als das Tieferintonieren: denn dort wird die Saite über wiederum diesen

höheren Bund in Richtung Steg *geschoben*. (Eigentlich weiß man ja auch aus anderen Zusammenhängen: Ziehen ist selbiger denn Schieben! Erinnerung sei an das Daumenarpeggio oder an den Lagenwechsel.)

In jedem Fall gilt: Je besser die Basisintonation Ihrer Gitarre ist, desto seltener werden Sie sich veranlasst fühlen, die Intonation punktuell zu korrigieren.

Aber auch bei guter Basisintonation kommt es zu Spielsituationen, in denen die Intonation korrigiert gehört, z.B. bei Akkordaufsätzen, in denen die Finger in Spannung zueinander geraten. Ein zugegebenermaßen etwas konstruiertes, aber gut verdeutlichendes Beispiel ist das folgende: 6. Saite auf D gestimmt, tiefer G-Moll-Dreiklang mit 4. Finger am 5. Bund der 6. Saite für G, 1. Finger am 1. Bund der 5. Saite für B und leere 4. Saite für d.

Das bei diesem Akkordaufsatz zu erwartende Intonationsproblem liegt beim G auf der 6. Saite: Es intoniert zu hoch. Die Gründe dafür: Die 6. Saite ist von den Basssaiten immer diejenige, die am stärksten auf veränderte Dehnung reagiert. In diesem Fall tut sie das umso mehr, als sie über ihre vergleichsweise geringe Spannung hinaus durch die Skordatur auf D zusätzlich an Spannung verloren hat, *noch* „weicher“ geworden ist. Durch den Aufsatz des 4. Fingers wird sie nun *zusätzlich* gedehnt, denn:

Die Hand steht in der 1. Lage. Der 4. Finger wird für das G weit abgespreizt. Dadurch entsteht eine hohe Muskelspannung im Bereich des 4. Fingers mit wiederum daraus resultierender Strebetendenz des Fingers in Richtung des nächsttieferen Bundes. Sprich: Der 4. Finger verzieht die Saite in Längsrichtung vom 5. zum 4. Bund hin. Die Saite erfährt so zusätzliche Spannung und intoniert in die Höhe. Zu allem Überfluss muss der 1. Finger stark gebeugt aufgesetzt werden, um nicht die 4. Saite zu berühren. Das bedeutet, *seiner* Länge steht für die Spreizung zwischen 1 und 4 praktisch nicht zur Verfügung, was beim 4. Finger dessen Strebetendenz hin zur tieferen Lage und damit sein Verziehen der Saite weiter verstärkt.

Könnten wir die Hand in der *zweiten* Lage positionieren – was aus den eben dargelegten Gründen nicht möglich ist, aber hier in Gedanken mal durchgespielt werden soll -, dann würde der 4. Finger ohne weitere Spannung aufgesetzt sein und hätte keinen Anlass, das G zu verziehen. Es müsste nun aber der 1. Finger in die 1. Lage hin abgespreizt werden. Mal abgesehen davon, dass er dafür gestreckt und daher ziemlich „flach“ aufgesetzt werden müsste, also die 4. Saite berühren würde: bei ihm würde sich eine Strebetendenz hin zum 2. Bund entwickeln. Der 1. Finger würde also die Saite in Längsrichtung vom Sattel weg in Richtung Steg verziehen, mithin für tiefere Intonation des B sorgen. In Wirklichkeit aber würde sich an dem B hörbar nichts oder fast nichts verändern, denn: Die 5. Saite ist vergleichsweise „hart“. Am *Ende* ihrer schwingenden Länge (hier: am Sattel) ist sie *am härtesten*, da lässt sie sich in Längsrichtung kaum bewe-

gen. Das bedeutet:

Mit Positionieren der Hand in der 2. Lage und Abspreizen des 1. Fingers Richtung 1. Lage wäre unser G-Moll-Problem eigentlich zu lösen gewesen. Aus den schon genannten Gründen klappt das aber leider nicht: zu „flacher“ 1. Finger berührt die 4. Saite. Daher wird's auf einen Kompromiss hinauslaufen: Hand möglichst hoch in die Nähe der 2. Lage positionieren, aber nur so weit, dass der 1. Finger nicht die 4. Saite berührt. Besteht dann noch weiterer Bedarf an Intonationskorrektur, so baut man in der Hand Druck in Richtung hohe Bünde auf. Dazu passende Hilfsvorstellung: Das Gewicht der Hand, nötigenfalls zusätzlich des Arms, über den 4. Finger hinweg in Richtung hohe Bünde verschieben – aber wiederum nur so viel, dass der 1. Finger nicht die 4. Saite berührt.

Jedes aktive Intonieren bei unserem Instrument beinhaltet erst einmal ein Korrigieren. *Passive* Intonation meint also die Basisintonation, *aktive* die durch Spielerin oder Spieler bewirkte *korrigierende* Intonation.

Wir sind tatsächlich noch Lichtjahre entfernt von der Situation, die es bei Streichinstrumenten durchaus gibt: der *künstlerischen* Intonation, wo bestimmte Intervalle in bestimmten melodisch-harmonischen Zusammenhängen geschärft oder abgeflacht werden, wo überlegt wird, rein zu intonieren oder pythagoräisch oder letzten Endes doch wohltemperiert, weil man sonst in der Kammermusik mit dem Klavier in Konflikt gerät. Die Gitarre funktioniert wohltemperiert, und *das* sollten wir künftig nun wirklich in allen Spielsituationen sicherstellen.

Intonieren lehren

beginnt damit, dass man immer für eine Gitarre mit guter Basisintonation und korrekter Stimmung sorgt. Für Letztgenanntes lässt man von Beginn an Schülerinnen und Schüler einen Clip Tuner verwenden, der dann schon nach wenigen Unterrichtswochen seine Ergänzung im Stimmen nach Gehör findet – schließlich geht es uns ja um die *auditive* Wahrnehmung des Hörbaren, nicht um die *optische*. Der Einstieg ins Stimmen nach Gehör kann z.B. erst mal auf das Stimmen des Leersaitenakkords hinauslaufen. Es ist immer wieder erstaunlich, wie leicht sich Kinder bereits nach zwei bis vier Wochen Unterricht damit tun, diesen Akkord sehr weitgehend richtig zu stimmen. Es ist schon fast egal, womit man unterrichtlich ins Stimmen nach Gehör einsteigt. Wichtig ist, es zu tun und vor allen Dingen: es durchzuhalten. Reservieren Sie die ersten drei bis fünf Minuten jeder Unterrichtseinheit für's konzentrierte Stimmen – und behalten Sie diese Gewohnheit bei. Sie werden einen ruhigeren Einstieg ins Unterrichtsgeschehen erleben, ein Sich-Einhören, eine verbesserte auditive Wahrnehmung seitens der Schülerinnen und Schüler. Zu Hause ist es dann unter Umständen an den Eltern, immer wieder zum täglichen Nachstimmen aufzufordern. Und wenn dafür über lange Zeit der Clip Tuner eingesetzt werden muss, sei's drum.

Und nun noch kurz zum

Vibrato

Kurz deswegen, weil die Mechanismen im Wesentlichen dieselben sind wie beim aktiven Intonieren.

Die Bedeutung des Vibratos

liegt darin, dass es ein *Gestaltungsmittel* ist, ein Gestaltungsmittel aller Griffbrettinstrumente, also auch der Gitarre. Trotzdem ist Vibrato, so hat man den Eindruck, kaum einmal Gegenstand des Gitarrenunterrichts oder der Gitarrendidaktik. Doch praktisch alle konzertierenden Gitarristinnen und Gitarristen nutzen es, aber nur selten thematisiert es jemand in einer Gitarren-Schule oder in einem Meisterkurs. - Ein weißer Fleck mit ein paar Alibi-Sprenkeln also auf der gitarrendidaktischen Landkarte, den es mit Wissen zu füllen gilt. Daher als Erstes:

Was ist Vibrato?

Wir wissen es: „Vibrato ist die periodisch wiederkehrende geringfügige Frequenzänderung eines gehaltenen Tons.“ So ähnlich steht es bei Wikipedia und auch an etlichen anderen Orten. Es geht also eigentlich um das Gleiche wie beim aktiven Intonieren: Um kleine Veränderungen der Tonhöhe, die jetzt aber periodisch *wiederkehren* sollen. Daher: Wie funktioniert Vibrato auf der Gitarre, wie macht man es? Wie lernt man es, wie lehrt man es? Wann macht man es? Zuerst:

Wie funktioniert Vibrato auf der Gitarre, wie macht man es?

Sehr einfache Antwort: Tieferintonieren plus direkt anschließen des Höherintonieren, diese Ge-

samtbewegung vier bis sechs Mal pro Sekunde. Wir verbinden also die Bewegung der Fingerspitze fürs Tieferintonieren mit derjenigen fürs Höherintonieren und wiederholen die Gesamtbewegung noch zirka drei bis fünf Mal in der Sekunde. Wir erzielen damit ein Vibrato von 4 bis 6 Hertz Schwingungsfrequenz.

Wie lernt man Vibrato, wie lehrt man es?

Sofern Sie Ihre Zähne nicht schon immer elektrisch putzen, hat Ihr motorisches Gedächtnis die Vibrato-Bewegungsform schon seit langem gespeichert, allerdings unter dem Dateinamen „Zähneputzen“ und in Verknüpfung mit Ihrer dominanten Hand, die in der Regel nicht die für Ihr Vibrato zuständige ist.

Die Aufgabe ist also nun, diese Alltagsbewegungsfolge (Zähneputzen) auf die Gitarre zu übertragen. Wir gehen dazu folgende Schritte (wer möchte, darf mitmachen!):

- ▶ **Erinnern und Sicherstellen der Bewegungsfolge:** Finger der dominanten Hand (ich nenne sie ab jetzt „Putzhand“) strecken > bei geöffneten Lippen die Mittelfingerbeere auf die geschlossenen Schneidezähne legen > Arm in 45-Grad-Winkel zur Zahnreihe bringen > mit der Mittelfingerbeere leichten Druck auf die Zähne aufbauen, Kraftschluss herstellen, stabilen Kontakt > „Putzbewegung“ in 45-Grad-Winkel zur Zahnreihe, „auf dem Punkt“ ausführen, also quasi Fingerdruckmassage auf den Zähnen.

Hilfen: Die Aktivität geht von der Fingerspitze aus, dort ist sie auch am höchsten, der restliche Bewegungsapparat folgt

entspannt. Die Fingerspitze rutscht *nicht* auf den Zähnen, sondern bleibt (im Unterschied zur „richtigen“ Putzbewegung) an der Aufsetzstelle. Die Amplitude der Bewegung wird durch die Lockerheit des Gewebes der Fingerspitze begrenzt.

Wenn das „Putzen“ mit einer Dauer von jeweils 5 Sekunden 5-10 Mal problemlos funktioniert (d.h. ohne Rucke oder Aussetzer), dann folgt die

- ▶ **Übertragung auf die Vibratohand** und den anderen Arm. Schrittfolge wie bei 1. Immer wieder auch Vormachen-Nachmachen. Wenn das Putzen mit der Vibratohand so gut „funktioniert“ wie das Putzen mit der Putzhand, dann geht es an die
- ▶ **Übertragung auf die Gitarre bzw. auf die Saiten.** Dazu: Haltung einnehmen, u.a. Gitarrenhals in 45-Grad-Winkel. Endglied des Mittelfingers flach ohne Druck auf die drei Diskantsaiten am 7. Bund legen, Daumen hinter dem Hals ist abgehoben > Druck mit Mittelfinger so verstärken, dass genügend Kraftschluss hergestellt wird, Daumen in losen Kontakt mit der Halsrückseite bringen > Putzbewegung = Vibratobewegung ausführen, Finger hält den Kraftschluss, Daumen gleitet (wenn nötig) minimal auf der Stelle, die Bewegung findet ihre Begrenzung in der Lockerheit des Gewebes der Fingerspitze des Mittelfingers.

Wenn das zur Zufriedenheit klappt, geht man dieselbe Lernschrittfolge noch einmal, nun aber mit *gebeugtem* zweiten Finger und Aufsatz auf der 3. Saite am 7. Bund. Es ist günstig, beim Erlernen des Vibratos

eine bestimmte Fingerfolge einzuhalten: Beginn mit dem 2. oder 3. Finger, danach dann 3. bzw. 2. Erst *dann* 4., schließlich 1. Finger. Beginn also mit den *inneren* Fingern – über ihnen liegen Handmittelpunkt und damit auch Hand- und Armgewicht, sozusagen die Schwungmasse für's Vibrato. Diese gilt es bei den äußeren Fingern auch mit zu aktivieren. D.h.: Spätestens, wenn die Ausführung des Vibratos bei 4 oder 1 schwierig wird, bringt man den Handmittelpunkt näher zum betreffenden Finger, konkret: man versammelt die übrigen Finger möglichst nah zu ihm hin.

Prinzipiell so kommt also das Vibrato auf die Gitarre! Häufig gelingt das aber viel einfacher durch Vormachen-Nachmachen, Imitationslernen also, verbunden nötigenfalls mit kleinen verbalen Hilfen wie „Etwas mehr Gewicht auf die Saite bringen“ oder „Die Saite intensiver massieren“ oder auch „Bewegung klein, aber sehr intensiv“.

Vibrato hat auf der Gitarre – das war sicher erkennbar – mit Druck, Gewicht, Kraft zu tun. Dies umso mehr, je schwerer die Saite am jeweiligen Aufsetzort zu bewegen ist. Daraus ergibt sich dann auch, wo auf dem Griffbrett das *Vibratolernen* am leichtesten fällt: Tendenziell in den höheren Lagen, auf den „weicheren“ Saiten. Von dort schreitet man dann fort zu tieferen Lagen, unbeweglicheren Saiten.

So viel zur eigentlichen *Vibratobewegung*, nun noch zu ihrer Geschwindigkeit. Ich hatte es schon erwähnt: Die *Vibrato-Frequenz* sollte 4 bis 6 Hertz betragen, schneller klingt es auf der Gitarre als Tenorinstrument leicht „meckerig“, langsamer hört es sich gequält an. Diese 4 bis 6 Hertz gilt es nun abrufbar zu machen. Übung hierfür:

Streichholzschachtel o.ä. mit Reiskörnern so weit füllen, dass sie als Rassel zu gebrauchen ist > Streichholzschachtel in der Vibratohand mit Daumen und Mittelfinger fassen > Arm und Hand wieder in Putzstellung bringen, die Hand jetzt jedoch von den Zähnen entfernt halten > Metronom auf Viertel=60 > Hin- und Herbewegen der Vibratohand auf Achtel, dann Achteltriolen, später Sechzehntel, Sechzehntelsextolen, Zweiunddreißigstel. Damit sind dann 4 Hertz erreicht und man kann sich daran machen, das Vibrato auf die Gitarre zu übertragen. Vorher gilt es aber zu beachten, dass die Bewegung je schneller, desto kleiner wird. Am größten ist sie immer an der Fingerspitze, von wo sie ja ausgeht. Die 4 Hertz sollte man so tief im Bewegungsgedächtnis verankern, dass sie ständig auf Anhieb abrufbar und auf die Gitarre übertragbar sind. Höhere Frequenzen lassen sich dann auch am leichtesten auf der *Gitarre* anstreben und erreichen.

Wann man Vibrato *wie* anwendet, ist eine Frage der Aufführungspraxis und soll hier nicht erörtert werden. Manche von uns werden *gar* kein Vibrato spielen, andere spielen es, wenn es ihnen sozusagen in die Finger kommt, und nur die wenigsten werden es *bewusst* einsetzen. Kein Vibrato zu spielen macht die Gitarre zum Taschenklavier, Gelegenheitsvibrato lässt das Vibrato als Gestaltungsmittel unbrauchbar werden. Lassen Sie uns also künftig Vibrato erst einmal ausschließlich bewusst zu seinem ursprünglichen Zweck einsetzen: als Mittel zur Akzentuierung und Intensivierung. Und wenn wir diese Verknüpfung verinnerlicht haben, *dann* dürfen wir uns wieder „freie Hand“ erlauben, *kontrolliert* freie Hand...

Die Bedeutung und Gestaltung von Fingersätzen

Vortrag gehalten am 4.3.2023 auf dem Symposium „Bewegung, Klang, Gestaltung“ der EGTA-D e. V. in Aschaffenburg



Biografie

Helmut Richter (*1955) begann mit 16 Jahren während seiner Ausbildung zum Maschinenschlosser autodidaktisch das Gitarrenspiel zu lernen. Ab 1976 Meisterschüler des Gitarristen Siegfried Behrend. 1981 erster Preis beim Regensburger Gitarrenwettbewerb, 1982 Prüfung zum Musikerzieher. Neben den Gitarrenstudien Studium in den Fächern Maschinenbau, Erziehungswissenschaften und Physik. Promotion zum Dr. phil. (Berufspädagogik). Zusätzliche Studien in Psychologie und Neurobiologie. Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen, Buchveröffentlichungen und Veröffentlichungen eigener Kompositionen. Bundesgeschäftsführer der European Guitar Teachers Association EGTA-D e. V. Hauptberuflich als Leiter eines Berufskollegs in Duisburg und als Referent für Berufsgesundheit tätig.

Die „richtige“ Gestaltung von Fingersätzen auf Streich-, Tasten- und Zupfinstrumenten ist ein altes, aber immer wieder neu diskutiertes Thema in der Musikgeschichte. Je nach Blickwinkel stehen musikalische, ergonomische oder klangliche Aspekte im Vordergrund. Mit der nachfolgenden Zusammenfassung meines Referats in Aschaffenburg möchte ich einen Überblick über den aktuellen Stand der Diskussion sowie Anregungen für die Gestaltung von Fingersätzen geben.

Ein erster Ansatz sei ein Blick auf die Definition von Fingersätzen, wie sie in einschlägigen Nachschlagewerken zu finden ist:

Der Fingersatz (Applikatur)

Der Fingersatz (auch Applikatur) gibt in der Notenschrift für Tasten-, Streich- und Zupfinstrumente eine Empfehlung, mit welchem Finger der Spieler die Taste drücken bzw. die Saite greifen oder zupfen soll. Dazu werden meist Zahlen unter oder über den Noten verwendet. (...). Der Fingersatz soll in erster Linie einen zweckmäßigen Einsatz der Finger ermöglichen, also ein möglichst einfaches und ergonomisches Spielen des Instruments. Bei Saiteninstrumenten können die meisten Töne auf verschiedenen Saiten erzeugt werden; so hat der Fingersatz auch Einfluss auf den entstehenden Klang. (...) Auch wenn durch geeignete Auswahl von Fingersätzen Musikstücke bzw. technisch schwierigere Teile daraus für den Spieler leichter zugänglich werden können, gelten doch im Allgemeinen die Worte von Emilio Pujol: „Der Fingersatz ist der Musik unterzuordnen“. (Wikipedia, abgerufen am 10.01.2023)

Wie unterschiedlich die Auffassungen von Musikern hinsichtlich der Sinnhaftigkeit und der Gestaltung von Fingersätzen sind, ist an den nachfolgenden Zitaten deutlich erkennbar.

Vorab einige Aussagen – auch kontrovers!

Von der Finger-Setzung

§ 1 *Die Setzung der Finger ist bey den allermeisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben gewissermassen festgesetzt. (...)*

§ 4 *Da man hieraus erkennen kann, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der gantzen Spielart hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kann.*

§ 12 *Versteht einer die Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schwersten Sachen spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leichte fällt; da hingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.*

§ 18 *Man wird die Applicatur auf die Natur begründen, weil diese Finger Ordnung bloß die beste ist, welche nicht mit unnötigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist.*

Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ Berlin, 1753

...und das sagen Gitarrist*innen heute:

„Die Gitarristen wissen oft gar nicht, was für sie der Fingersatz bedeutet. ... Die Fingersatztechnik ist eigentlich ein großes Ausdrucksmittel zur Phrasierung und Gestaltung. Das heißt, man braucht eine gewisse Phantasie, eine starke Phantasie, und natürlich auch eine Menge Erfahrung, um zu wissen, für die und die Stelle, für die und die Musik ist eben der Fingersatz gut.“

Hubert Käppel: Gitarre & Laute 2/85 Seite 10-12 „Ich fühle mich mehr als Musiker denn als Gitarrist“

„Viele Gitarristen - oder Verlage – bevorzugen Editionen, die vor Fingersätzen schwarz sind. Man bekommt eine Interpretation auferlegt. Die Musik wird verzerrt durch die Herausgeber. Auch kleine Änderungen können wesentlich sein. Ich meine, der Spieler soll für sich selber entscheiden können, wie er was spielt. Und ein Herausgeber soll nicht ändern, was geschrieben steht. (...) Viele Gitarrenlehrer finden es leichter, mit vielen Fingersätzen zu arbeiten. Man darf sich fragen, wo das herkommt - aus Faulheit, aus Unkenntnis oder gar aus Unfähigkeit. Es ist vor allem eine Frage der Ausbildung.“

Michael Macmeeken: musikblatt 2/86 Seite 27 „Verleger über sich“

„Wichtig für seine (Scheit) Fingersätze war die einheitliche Klangfarbe. Seine Klangvorstellung, und das hat mich auch sehr beeinflusst, war immer ein schöner Apoyando-Ton, der wie eine Stimme singen kann! Trotzdem ändere ich jetzt viele seiner Fingersätze, weil sie oft zu umständlich sind, eben durch die vielen Lagenwechsel.“

Sonja Prunnbauer: Gitarre & Laute 3/94 Seite 7 „Jeder sollte ein Repertoire finden, zu dem er stehen kann“

„Probiere alles, wenn es Dir Spaß macht, aber vermeide Fanatismus und vergeude nicht allzu viel Zeit. Wenn Du einmal anfängst „herumzukränkeln“, grübelst und Deine Finger zerpfücken möchtest, ist es Zeit für Dich, Alarm zu schlagen! Solches neurotisches Getue führt zu nichts, zumindest kommt nichts Positives dabei heraus. Ich kenne eine ganze Reihe solcher „Tüftler“ und „Sucher“. Sie zermartern sich ihr Hirn und gehen doch nur im Kreise um den Brunnen herum. Bleibe mit den Bewegungen Deiner Finger natürlich und ohne Verrenkungen!“

Luise Walker: „Ein Leben mit der Gitarre“, Seite 73 Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main

Eine schwierige Aufgabe der schnellen Informationsverarbeitung

Zur Einführung in die Thematik sei an einem (konstruierten) Beispiel gezeigt, welche Mengen an Information auf das Gehirn eines Musikers treffen, wenn er z. B. ein einfaches Stück mit ausführlichen Fingersatz- und Spielbezeichnungen Prima Vista auf der Gitarre spielt. In diesem Beispiel (Tempo 120) dauert der Takt 2 Sekunden, und in dieser kurzen Zeit sind neben der Tonhöhe bzw. den gegriffenen Tönen 18 unterschiedliche „Nebeninformationen“

zu verarbeiten und damit dem Gehirn Höchstleistungen abfordern

- 1 Tempo (MM)
- 2 Tonhöhe
- 3 Tondauer, (Rhythmus)
- 4 Saite
- 5 Greiffinger
- 6 Anschlagsfinger
- 7 Lage
- 8 Klangfarbe
- 9 Ligatur
- 10 Anschlagsart (apoyando)
- 11 Artikulation (stacc., Betonung)
- 12 Wiederholung
- 13 Dämpfung der Bassnote (*)
- 14 Überstreckung
- 15 Tempoveränderung
- 16 Dynamik (piano, crescendo)
- 17 Akzidentie
- 18 Bindung

Ziel sollte es daher sein, die Menge an Informationen so zu reduzieren, dass das Stück ohne Verlust an musikalischer und ergonomischer Qualität umgesetzt werden kann.

The image shows a musical notation example for the phrase "accele-ler-an-do". It is written on a single staff in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 120. The notation includes various fingerings: 'i' (index), 'm' (middle), 'v' (ring), and 'm' (middle) for different notes. There are also dynamic markings: 'p' (piano) and 'p*' (piano with an asterisk). A circled '3' is above the first measure, and a circled '2' is above the second measure. A circled '4' is below the fourth measure. The phrase "accele-ler-an-do" is written below the staff, with the 'l' in "accele" and the 'l' in "ler" having a circled '4' above them. The notation ends with "D. C. al Fine".

Abb. 1: Fingersätze im Notenbeispiel

Eintragung von Fingersätzen in das Notenbild

Ein erster Ansatz zur Verringerung der Informationsmenge ist die „ergonomische“ Eintragung von Fingersätzen in das Notenbild selbst. Je höher hier der Grad der „Standardisierung“ ist, desto geringer ist die Belastung des Gehirns. Es gibt keine allgemeingültigen Regeln, Vereinbarungen oder Vorschriften für den Eintrag von Fingersätzen. An dem nachfolgenden Beispiel der der „Gran Jota“ von F. Tárrega sei gezeigt, wie Fingersätze ohne jeglichen Informationsverlust vereinfacht, übersichtlicher gestaltet und „entschlackte“ werden können.

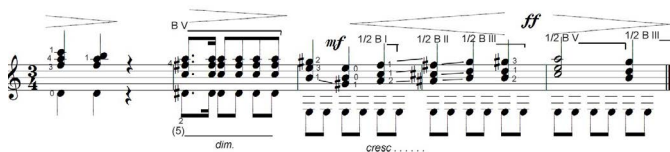


Abb. 2 Eintragung von Fingersätzen 1
(Gangi, Carfagna: Opere per chitarra Bd. 3, S. 20 ff)

Original-Notenbild:

- ▶ Die Fingersätze für die Greifhand stehen an verschiedenen Stellen (vor, hinter, über, unter den Noten)
- ▶ Redundante Angaben erschweren das Lesen: z. B. Barrée und Saitenbezeichnung plus Fingersatz.
- ▶ Unübersichtlich: Dynamikangaben redundant, Position über den Noten ungewohnt.



Abb. 3 Eintragung von Fingersätzen 2

Überarbeitete Fassung:

- ▶ Fingersätze der Greifhand einheitlich vor die Noten gesetzt
- ▶ Redundanzen entfernt
- ▶ Eintrag musikalischer Parameter (dim., crescendo) vereinheitlicht und unter den Notentext gesetzt

Allgemein können folgende Empfehlungen für die Eintragung von Fingersätzen in das Notenbild formuliert werden:

Empfehlungen für die Eintragung von Fingersätzen:

- ▶ Zahlen für die Greifhand vor, nötigenfalls über den Notenköpfen (= Leserichtung), nicht hinter den Noten.
- ▶ Buchstaben für die Anschlagshand über oder unter den Notenköpfen. Saitenangaben in der Nähe zur betreffenden Note
- ▶ Eintragungen möglichst einheitlich vornehmen.
- ▶ Redundanzen vermeiden (Informationsverarbeitung)
- ▶ Selbstverständlichkeiten nicht eintragen
- ▶ Eintragungen vorerst mit Bleistift vornehmen (Ich selbst trage sie abschließend in rot ein!)

Spannungsfeld Fingersatz

Insgesamt stehen Fingersätze in einem Spannungsfeld, deren Hauptkomponenten in der nachfolgenden Grafik veranschaulicht sind. Es werden selten oder vielleicht auch niemals alle Aspekte der Gestaltung vollkommen erreicht werden – so stehen beispielsweise Beschränkungen im Spielvermögen des Musikers oder Instrumenteneigenschaften der Umsetzung der Klangvorstellung im Weg.

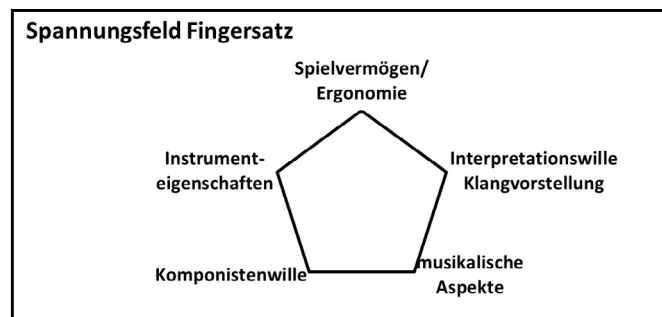


Abb. 4 Spannungsfeld Fingersatz

Nachfolgend soll auf diese Komponenten des Spannungsfeldes mit Blick auf die Fingersatzgestaltung näher eingegangen werden.

Instrumenteneigenschaften

Gitarren sind – das ist eine Binsenweisheit – unterschiedlich in Bau, Gestaltung und Klangwirkung. Was auf einem Instrument gut klingt, hinterlässt bei einem anderen Instrument einen weniger positiven Eindruck. Manche Gitarren sind leicht zu spielen, andere dagegen verlangen dem Spieler als Preis für einen kräftigen Klang einen größeren Kraftaufwand ab usw.

Eines jedoch ist bei allen Instrumenten gleich: Der Kraftaufwand der Greifhand ist längs über das Griffbrett ungleich verteilt. In den unteren Lagen ist der Kraftaufwand etwas höher als in mittleren Lagen und in den hohen Lagen ist der Gegendruck des Daumens verringert sich naturgemäß der Gegendruck des Daumens.

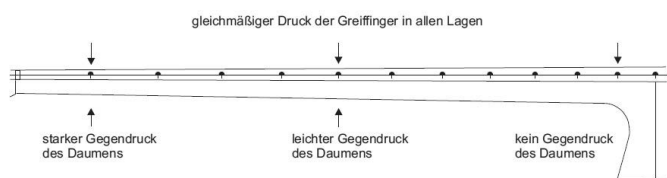


Abb. 5: Kraftverteilung auf dem Griffbrett der Konzertgitarre (Friesch)

Im Hinblick auf den Kraftaufwand der Greifhand lassen sich folgende Regeln für die Gestaltung von Fingersätzen ableiten:

- ▶ Sind bei einem Musikstück verschiedene gleich gut klingende Fingersätze möglich, ist ein Fingersatz in einer leicht spielbaren (also mittleren) Lage mit wenig Gegendruck des Daumens günstig.
- ▶ Bei einer hell und hart klingenden, obertonreichen Gitarre ist zum Ausgleich ein Fingersatz in mittleren und hohen Lagen günstig. Eine warm und weich klingende Gitarre verträgt gut einen Fingersatz in mittleren und tieferen Lagen.
 - ▶ Am Schluss eines Musikstückes für lange Notenwerte nach Möglichkeit umspinnene Saiten wählen, die eine längere Ausschwingzeit haben.
 - ▶ Bei Zweistimmigkeit bei langen Notenwerten gleichartige Saiten (zwei glatte Melodiesaiten oder zwei umspinnene Bass-Saiten) wählen, die eine gleich lange Ausschwingzeit haben.

Ergonomie: Überstreckung (-dehnung) und Spreizung

Im Zusammenhang mit der Ergonomie der Greifhand lohnt sich darüber hinaus ein Blick auf die Belastung von Muskeln und Sehnen durch Dehnung und Spreizung. Zur Abgrenzung der Begriffe gilt:

Überstreckung:

Die Spannweite der Finger der Greifhand geht über vier Bünde in Längsrichtung des Griffbrettes hinaus

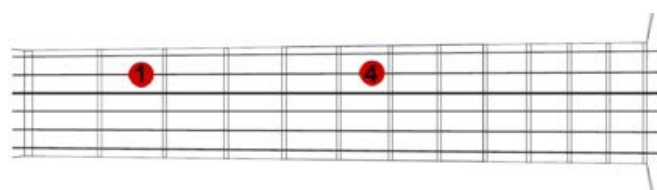


Abb. 6: Überstreckung

Spreizung:

Die Spannweite der Finger der Greifhand geht über mehrere Saiten in Querrichtung des Griffbrettes hinaus

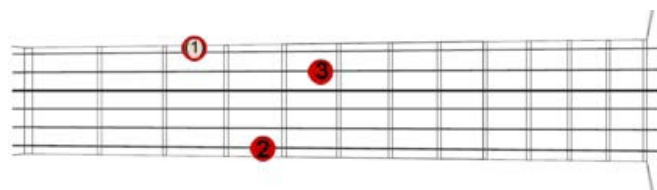


Abb. 7: Spreizung

Sowohl Spreizung und auch Streckung belasten die Greifhand, insbesondere in längeren Passagen ermüdet die Greifhand. Zudem lässt die Flexibilität der Sehnen und die Kraft der Greifhand mit zunehmendem Alter des Spielers/der Spielerin ab bis hin zur Unfähigkeit, solche Anforderungen in höherem Lebensalter noch zu bewältigen.

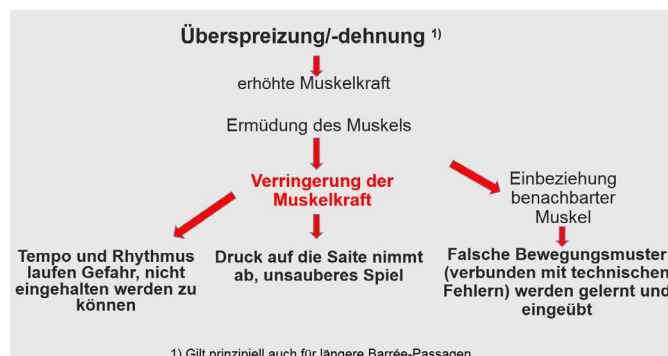


Abb. 8: Folgen von Überspreizung und Überdehnung der Greifhand (nach Friesch)

Aus diesen Überlegungen heraus lassen sich folgende Regeln für die Gestaltung von Fingersätzen formulieren:

- ▶ (Über-) Spreizungen und –dehnungen möglichst vermeiden.
- ▶ Wenn möglich: Streckung zwischen 1. und 2. gegenüber 3. und 4. Finger vorziehen. (David Russell)
- ▶ Entscheidend für die Spannweite ist die Dehnung zwischen 2. und 3. Greiffinger.
- ▶ Wenn eine Spreizung/Dehnung erforderlich ist: Möglichst anschließende Entspannungsphasen einplanen. (David Russell)
- ▶ Wird die Hand auf Dauer überbeansprucht, dann sind gesundheitliche Beeinträchtigungen möglich. (Beispiel: Robert Schumann)
- ▶ Ein guter Fingersatz berücksichtigt Arbeit und Erholungspausen der Finger Muskulatur.

Interpretations-/Gestaltungswille

Ein wesentliches Merkmal für den „Charme“ der Gitarre ist die Möglichkeit, durch Auswahl der Anschlagstelle und der Saite Einfluss auf den Klang des Musikstücks zu nehmen. Naturgemäß hat die jeweilige Auswahl großen Einfluss auf den zu spielenden Fingersatz.

Zur Begriffsklarheit sei hier unterschieden zwischen:

Lagen- und Saitenstetigkeit

Lagenstetigkeit bedeutet, dass eine längere Passage eines Stückes in einer Lage spielt und dabei Saitenwechsel (also auch Klangwechsel) in den Stimmen in Kauf nimmt.

Saitenstetigkeit bedeutet, dass eine (meist die führende) Stimme auf einer Saite (also in gleicher Klangfärbung) geführt wird. Daher sind mehr Lagenwechsel erforderlich. (Klangfingersatz)

Lagenstetigkeit erleichtert das Spielen auf der Gitarre, Saitenstetigkeit lässt die Gitarre erklingen.

„In einer Stelle die schnell ausgeführt werden soll, ist es sehr vorteilhaft eine Lage beizubehalten, um eine so große Zahl von darin begriffenen Noten hervorzubringen als möglich, aber in einer singenden Stelle fand ich es besser die Noten da zu suchen, wo die Schwingungen länger anhalten.“ **Fernando Sor**

Zur Verdeutlichung sei an einem Beispiel gezeigt, welche Auswahlmöglichkeiten mit den entsprechenden Fingersatz- und Klangmöglichkeiten ein Spieler schon bei einer sehr einfachen Zweiton-Kombination hat: Schon in diesem Beispiel sind 8 realistische Kombinationen möglich!

Immer diese Entscheidungen!

(Plus zwei realistische weitere mit leerer e'-Saite)

Der musikalische Kontext ist zu beachten vorhernachher
 Die Klangvorstellung (hart, weich, Vibrato ...) will umgesetzt werden
 Begrenzung durch die eigenen technischen Fähigkeiten
 Intonations- und Kraftprobleme in höheren Lagen
 Klangprobleme auf Baßsaiten in höheren Lagen (Russell)
 (...)
...eine Problematik, die in dieser Schärfe auf keinem anderen Musikinstrument existiert!

Abb. 9: Auswahlmöglichkeiten für Fingersatzkombinationen

Auch aus diesem Grund gilt die Konzertgitarre als (sehr) schwer zu spielendes Instrument. Wer kann es treffender sagen als der Doyen der Gitarre des 20. Jahrhunderts, Andrès Segovia?

„Kein Instrument ist so leicht zu spielen wie die Gitarre, wenn man sie schlecht und dilettantisch spielen will. Kein Instrument ist so schwer zu spielen, wenn man sie meisterhaft beherrschen will.“

Sensu Andrès Segovia, 1977

Musikalische Aspekte

Im Zusammenhang mit Lagen- und Saitenstetigkeit stehen naturgemäß auch musikalische Aspekte, wie es schon Fernando Sor in seiner Gitarrenschule beschrieb.

„Ich mache einen großen Unterschied zwischen einem **Musiker** und einem **Notenspieler**: Der erste betrachtet die Musik als Wissenschaft der Töne und die Noten nur als herkömmliche Zeichen, welche jene darstellen und ihr Ergebnis dem Gedanken überliefern, wie ihm die Buchstaben Worte und Worte Ideen überliefern.

Der andere betrachtet sie als Wissenschaft der Noten, deren Namen er große Wichtigkeit beilegt, weil ihre eigentliche Bedeutung ihm unbekannt ist; denn er [...] sieht sie unterdes nur als eben so viel Befehle an, [...] diese oder jene Saite mit einem bestimmten Finger an einem gewissen Ort auf der Violine, dem Bass, der Gitarre usw. zu drücken.“

Fernando Sor in seiner „Gitarre-Schule“ („Méthode Complète pour la Guitare“, 1830)

Komponistenwille

Viele Gitarrenkompositionen wurden und werden von Gitarristen geschrieben. Sofern diese die Fingersätze vorschreiben, sind sie nach Möglichkeit einzuhalten, da es sich dann zumeist um Klangfingersätze handelt.

Ansonsten gilt nach wie vor der Satz von Emilio Pujol:

„Der Fingersatz ist der Musik unterzuordnen.“

Letztlich wird es immer ein Spagat zwischen Interpretationswillen und technischer Machbarkeit bleiben!

Allgemeine Hinweise

Notenausgaben

- ▶ Es ist zu beachten, dass mit Fingersatzvorschlägen gleichzeitig Interpretationsvorschläge gemacht werden, die Meinung des Herausgebers also immer eine Rolle spielt. (Gratwanderung zwischen sinnvoller Hilfe und musikalischer Bevormundung!)
- ▶ In den gängigen Notenausgaben beziehen sich etwa 95% der Fingersatzangaben auf die Greifhand (obwohl zahlreiche Spielprobleme durch die Anschlagshand entstehen).
- ▶ Es ist eine häufige Beobachtung, dass an Stellen, an denen ein Fingersatzvorschlag hilfreich wäre, häufig keiner zu finden ist. ;-)

Tägliche Erfahrungen

- ▶ An Stellen, die manchmal funktionieren und manchmal nicht, ist es sinnvoll, die Fingersätze insbesondere der rechten Hand eingehend zu überprüfen.
- ▶ Wenn eine schwierige Stelle einmal funktioniert, dann kann sie auch immer funktionieren (Russell)
- ▶ Ein Fingersatz, der im Spiegel (im Selfie-Video) nicht organisch wirkt, sollte auf jeden Fall überprüft werden.
- ▶ Es ist sinnvoll, die schwierigen Fingersätze von hinten (Ziel=„Wo will ich hin?“) nach vorne (Start=„wo muss ich dann starten?“) zu entwickeln.
- ▶ Insbesondere in schnellen Passagen Inversionen in der Anschlagshand vermeiden, z. B. durch Einsatz des Ringfingers (Inversion = Saitenwechsel mit „falschem“ Anschlagfinger)



- ▶ Lagenwechsel eher nicht zu unbetonten, sondern eher zu betonten Taktzeiten hin – das vermeidet ungewollte rhythmische Akzente.
- ▶ Nach Möglichkeit Lagenwechsel auf langen Noten oder in Pausen legen
- ▶ Redundante und unnötige Fingersatzangaben verkomplizieren das Notenbild und stören die Aufmerksamkeit (Informationsverarbeitung)
- ▶ Fingerwechsel bei Tonwiederholungen können zur Entspannung der Greifhand beitragen

Ein Blick auf die Neurobiologie

- ▶ Falsch oder zu kompliziert eingeübte Fingersätze bzw. Bewegungsmuster lassen sich nur sehr schwer nachträglich korrigieren – es ist ungefähr der 10-fache Aufwand gegenüber der Erseinstudierung von Stücken erforderlich. (Neurologie).
- ▶ In Stresssituationen besteht immer die Gefahr, unbewusst in alte Muster zurück zu fallen (Bream).

Deshalb von Beginn an auf einen guten Fingersatz achten!

- ▶ Ein Spiegel beim Üben zur Beobachtung der eigenen Bewegungsmuster hilft, Schwächen im Fingersatz auf die Spur zu kommen.
- ▶ Schriftlich fixierte Fingersätze erweisen sich bei Wiedereinübung nach längerer Pause als sehr hilfreich.
- ▶ Das intensive Memorieren eines fertigen Fingersatzes ohne Instrument schafft die gleichen Hirnstrukturen wie das Üben der Stelle am Instrument selbst. (Studie von Davidson/Begley)

Ein Blick auf die Geriatrie

- ▶ Eine langjährige (Über-) Belastung der Greifhand kann zu irreparablen Schäden an den Gelenken führen. (Arthrose, Verschleiß)
- ▶ Eine nicht geringe Anzahl (auch professioneller) Gitarristen musste deswegen das Gitarrespielen einschränken bzw. komplett aufgeben.
- ▶ Deshalb: Von Anfang an auf „schonende“ Fingersätze achten, im höheren Alter nötigenfalls von „Klangfingersatz“ auf „Lagenfingersatz“ umstellen, mehr Leersaiten verwenden (auch wenn's der eigenen Klangvorstellung wehtut – die Alternative wäre musikalisches Schweigen).

Trotzdem ändere ich jetzt viele seiner (Scheit) Fingersätze, weil sie oft zu umständlich sind, eben durch die vielen Lagenwechsel. (...) heute würde ich völlig andere Fingersätze machen, viel einfacher und übersichtlicher und viel mehr leere Saiten verwenden. Aber bekanntlich ist es schwerer, einen alten Fingersatz zu ändern, als ein neues Stück einzustudieren! Auch bei vielen Etüden von Sor sind viele Fingersätze auf Klangfarbe und Apoyando-Spiel ausgerichtet, aber zu viele Lagenwechsel! Sicher sind die Etüden zu Sors Zeit einfacher gespielt worden.“

Sonja Prunnbauer: „Jeder sollte ein Repertoire finden, zu dem er stehen kann“ Gitarre & Laute 3/94 Seite 9

Vergleich verschiedener Fingersätze

Zum Abschluss der Überlegungen zum Thema „Gestaltung von Fingersätzen“ sei hier ein kleiner Vergleich dreier verschiedener Notenausgaben des gleichen Stückes dargestellt und entsprechend kommentiert.

Robert de Viseé (1659? – 1733?) Suite d-moll, Prélude, Takte 3-5

Abb. 12: de Viseé: Prelude d-moll, Takte 3-5, Übertragung von Emilio Pujol

Vollkommen anders sieht der Fingersatz in der Ausgabe von Karl Scheit aus:

Abb. 13: de Viseé: Prelude d-moll, Takte 3-5, Übertragung von Karl Scheit

Ein abschließendes Urteil über „gut“ oder „schlecht“ ist aus meiner Sicht nicht möglich – letztlich liegt es im Benehmen des Interpreten, wie die jeweilige Stelle gestaltet werden soll und welche spieltechnischen Möglichkeiten er/sie dazu hat.

Noch einmal Fernando Sor...

Zum Abschluss meiner Überlegungen sei noch einmal einer der „Urväter“ der Konzertgitarre, Fernando Sor, zitiert, denn besser als er kann man es nicht sagen:

- 1 tens: Mehr gute Wirkung der Musik bezwecken, als die Lobeserhebung über ein fertiges Spiel.
- 2 tens: Mehr von der Geschicklichkeit zu fordern, als von der Stärke.
- 3 tens: Mit dem Sperren und den Handverrückungen sparsam zu seyn.
- 4 tens: Den Fingersatz als diejenige Kunst zu betrachten, deren Zweck es ist, mich die Noten, welche ich spielen soll, in dem Bereich derjenigen Finger finden zu lehren, welche sie greifen können.
- 6 tens: Nie die schwächsten Finger zu beschäftigen, während die stärksten unbeschäftigt bleiben.
- 10 tens: Handelt es sich um einen schwierigen Griff, so sucht man für den schwächsten Finger die bequemste Lage, und überlasse dem stärksten die Aufgabe.

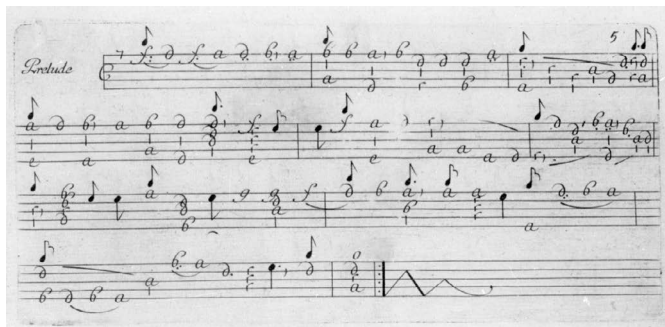


Abb. 10: Robert de Viseé: Suite d-moll, Prelude



Abb. 11: de Viseé: Prelude d-moll, Takte 3-5, Übertragung von Adalbert Quadt

Bei **allen** nachfolgenden (und auch weiteren!) Bearbeitungen gleich:

- ▶ Keine Verzierungen vorgesehen
- ▶ Takt 5: letzte 4 1/8-Noten oktaviert
- ▶ Alle Dynamik- und Tongebungsangaben nicht original

12 tens und letzters lege man auf Vernunftgründen grossen
Werth, den Schlendrian aber achte man für nichts.

Aus : **Fernando Sor**: Gitarreschule Seite 47 und 48

... oder in der Auslegung des Bonmots des „Orchesterzaubers“ Hector Berlioz:

„Die Gitarre ist ein kleines Orchester“

...denn demnach sind die SpielerInnen die DirigentInnen, die ihre Musik- und Klangvorstellungen **auch** mittels der von ihnen gewählten Fingersätze auf dem Instrument umsetzen, um damit eine kleine, einzigartig klingende Geschichte zu erzählen.

Anmerkung: Einige Anregungen erhielt ich durch die Lektüre des Buches „Gitarre und Fingersatz“ von Rudi Friesch, das über den Musikverlag Marianne Friesch oder als PDF-Download über die Homepage www.gitarrenbrevier.de bezogen werden kann.

Verwendete Literatur

- **Albert, Heinrich**: Lehrgang des künstlerischen Gitarrespiels. Robert Lienau, Berlin 1952
- **Behrend, Siegfried**: Elementaretüden Bd. 1 – 4. Preissler
- **Bream, Julian w./ Tony Palmer**: A Life on the Road. 1983
- **Bream, Julian w./ Paul Balmer**: My life in Music. Music on Earth. DVD 2003
- **Brojer, Robert**: Der Weg zur Gitarre. Cura 1978
- **Contreras, Antonio de**: The Technique of David Russell, 1998, o. A.
- **Friesch, Rudi**: Gitarre und Fingersatz, Musikverlag Marianne Friesch, 2001
- **Gangi, M.**: F. Tárrega - Opere per Chitarra Volume 3. Ed. Berben, Ancona
- **Henze, Bruno**: Das Gitarrespiel 1 – 13. Leipzig 1954
- **Kaiser, Rolf**: Gitarrelexikon, Hamburg 1987
- **Kreidler, Dieter**: Gitarrenschule Band 1 und Band 2, Schott
- **Pascual-Leone, A. et. al.**: The Plastic Human Brain Cortex. Annual Review of Neuroscience 28, 2005
- **Powrozniak, Josef et. al.**: Gitarrenlexikon. Berlin 1979
- **Pujol, Emilio**: Robert de Visé: Suite d-moll. Ed. Max Eschig, Paris, 1955
- **Quadt, Adalbert**: Gitarrenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Deutscher Verlag für Musik.
- **Ragosnig, Konrad**: Gitarrentechnik kompakt. Schott 2001
- **Schmitz, Alexander**: Das Gitarrenbuch. Frankfurt 1982
- **Scheit, Karl**: Robert de Visé: Suite d-moll. Universal Edition, Wien.
- **Segovia, Andrés w./Christopher Nupen**: The Song of the Guitar. Allegro Film 1977
- **Sor, Fernando**: Méthode Complète pour la Guitare. Paris 1830
- **Wikipedia**: Eintrag Applikatur (10.01.2023)
- **ZS Gitarre und Laute**: Verschiedene, s. Einzelangaben
- **ZS musikblatt**: Verschiedene, s. Einzelangaben

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

Erscheinungsweise: halbjährlich
Redaktionsschluss: 05.06.2023
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:
Pierre-Auguste Renoir
„Jeune Espagnole jouant de la guitare“

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Ein Leben für Neue Musik – auch außerhalb der Gitarre.

Ein Nachruf auf Reinbert Evers



Biografie

Nach einem Ersten Staatsexamen für das Lehramt, einem Diplom in Gitarre, einem Privatstudium bei Roberto Ausel in Paris und dem anschließenden Gewinn eines internationalen Gitarrenwettbewerbes promovierte Jörg Jewanski 1996 in Musikwissenschaft über Farbe-Ton-Beziehungen. Seitdem ist er als Musikwissenschaftler sowie Gitarrenlehrer tätig. 1995 bis 1998 schrieb er für *Staccato. Zeitschrift für akustische Gitarren* ca. 100 Artikel, Interviews und Rezensionen. Seit 1995 ist er Mitarbeiter der Redaktion der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hier veröffentlichte er bisher über 100 Artikel, u.a. zu Gitarristen und Lautenisten. Zu seinen bisherigen ein Dutzend Büchern als Autor oder Herausgeber gehört *Portrait Gitarre. Kultur – Praxis – Repertoire – Interpreten*, erschienen 2011 im Bärenreiter-Verlag. Von 2018 bis 2020 leitete er am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien ein FWF-Forschungsprojekt zu Musik und Synästhesie. Am gleichen Institut war er 2022/23 Universitätsassistent. Aktuell hat er musikwissenschaftliche Lehraufträge an den Universitäten Münster und Wien. Daneben ist er begeisterter Kammermusiker im Duo mit der Geigerin Friedrun Vollmer.

Mit etwa 150 Uraufführungen bedeutender Komponisten und 17 Schallplatten mit Gitarrenmusik des 20. Jahrhunderts, überwiegend Werke nach 1980, hat Reinbert Evers ein Œuvre hinterlassen, das international seinesgleichen sucht. Am 28. Oktober 2022 ist er im Alter von 73 Jahren in Münster gestorben.

Geboren 1949 in Dortmund, studierte Reinbert Evers nach dem Abitur 1968 an der Universität Bochum Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie und war ab 1974 Doktorand bei Heinz Becker mit einem Thema über die Fantasien im *El Parnasso* (1576) des Vihuela-Spielers und -Komponisten Esteban Daza. Gleichzeitig studierte er aber schon seit 1971 klassische Gitarre an der Musikhochschule Düsseldorf bei Maritta Kersting, wo er im Juni 1974 die Künstlerische Reifeprüfung ‚mit Auszeichnung‘ ablegte, gefolgt vom Konzertexamen im Februar 1976, ebenfalls ‚mit Auszeichnung‘. Anschließend ging er an die Akademie für Musik und Darstellende Kunst Wien zu Karl Scheit, bei dem er im Mai 1978 sein Konzertdiplom erhielt, wiederum ‚mit Auszeichnung‘. Die Dissertation war aus dem Blickwinkel geraten, zumal Evers 1975 einen Lehrauftrag für Gitarre an der Hochschule für Musik Detmold, Institut Müns-



Abb. 1: Reinbert Evers, späte 1970er Jahre, Archiv Reinbert Evers

ter erhalten hatte und dort 1976 – also mit 26 Jahren – zum Professor ernannt wurde. So war er 1976 noch Student in Wien, gleichzeitig schon Professor in Münster, bildete im gleichen Jahr ein Duo mit dem Sänger Peter Zietzen und konzertierte mit ihm in Bochum, München und Wien (Abb. 1).

KONZERTBÜRO DER WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

SCHUBERT-SAAL

Dienstag, den 5. Dezember 1978, 19.30 Uhr
Donnerstag, den 7. Dezember 1978, 19.30 Uhr

GITARRE-ABEND
REINBERT EVERS

JOH. SEB. BACH
(1685—1750)

Sämtliche Werke für Laute
(BWV 995—1000, 1006a)
Chaconne d-moll, BWV 1004

1. KONZERT

Suite a-moll, BWV 995
Präludium-Presto / Allemande / Courante / Sarabande / Gavotte I und II / Gigue

Suite e-moll, BWV 996
Präludium-Presto / Allemande / Courante / Sarabande / Bourrée / Gigue

Suite a-moll, BWV 997
Präludium / Fuge / Sarabande / Gigue / Double

2. KONZERT

Präludium d-moll, BWV 999

Fuge a-moll, BWV 1000

Suite E-Dur, BWV 1006a
Präludium / Loure / Gavotte en Rondeau / Menuett I und II / Bourrée / Gigue

Präludium, Fuge und Allegro D-Dur, BWV 998
Chaconne d-moll, BWV 1004

Abb. 2: Gitarre-Abend, Reinbert Evers mit Bachs gesamtem ‚Lautenwerk‘, 5. und 7. Dezember 1978, Konzertprogramm, Schubert-Saal des Wiener Konzerthauses, Archiv Reinbert Evers

1977 begann Evers, Bach-Abende zu geben, und im Februar 1978 führte er das gesamte ‚Lautenwerk‘ Bachs (BWV 995-1000, 1006a) zuzüglich der Chaconne aus BWV 1004 an zwei aufeinanderfolgenden Abenden auf. Solch ein Mammut-Projekt hatte vor ihm kein deutscher Gitarrist unternommen. Und er spielte dieses anspruchsvolle und kraftraubende Programm innerhalb von vier Wochen sechsmal, stellenweise an aufeinanderfolgenden Tagen: in Münster (9.2. und 10.2.), in Essen (11.2. und 12.2.), in Bochum (16.2. und 17.2.), in Dortmund (18.2. und 19.2.), in Gütersloh (23.2. und 2.3.) und in Heiligenkirchen bei Dortmund (25.2. und 26.2.). Mit diesem Programm konzertierte er in weiteren Städten, u.a. am 5. und 7. Dezember 1978 im Schubert-Saal des Wiener Konzerthauses (Abb. 2).

Neben der Fokussierung auf die Musik Johann Sebastian Bachs (eine Solo-Bach-CD nahm er erst 1987 auf, eine mit Kammermusik 1995) begann im gleichen

Februar 1978 mit der Uraufführung von Günther Beckers *Divertissements* für Gitarre solo ein weiterer Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit: die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik, die von nun an immer mehr das Zentrum seines Schaffens bildete. So entstand 1980 eine Doppel-LP *Gitarrenmusik des 20. Jahrhunderts* mit Werken von Manuel de Falla (*Homenaje*), Frank Martin (*Quatre pièces brèves*), Reginald Smith-Brindle (*El Polifemo d'Oro*), Hans Werner Henze (*Drei Tentos*), Benjamin Britten (*Nocturnal*), Günther Becker (*Divertissements*), Tilo Medek (*Erdrach*), Manfred Trojahn (*Fantasia*) und Theo Brandmüller (*Canzone Liricha e Danza di Morte*). Flankiert wurde sie von zwei LPs mit Musik des 19. Jahrhunderts: *Klassische Sonaten für Gitarre* (1979) mit Werken von Giuliani, Sor und Matiegka, sowie *Virtuose Fantasien und Variationen von Fernando Sor* (1981).

Deutlich wird bei der Konzeption dieser LPs Evers' konzeptionelles Denken, das seine gesamte Arbeit prägte, nicht

nur als Gitarrist, sondern auch später als künstlerischer Leiter von Gitarren- und Musikfestivals. So antwortete er 1980 in einem Interview in der frisch gegründeten Zeitschrift *Gitarre + Laute* auf die Frage, ob seine Bach-Doppelkonzerte für den Zuhörer nicht ‚langweilig‘ werden: „Die Aufgabe eines Musikers ist zwar einerseits die, das Publikum zu unterhalten, andererseits hat ein Interpret aber auch die Aufgabe, seine Zuhörer zu ‚erziehen‘, sie an die Musik heranzuführen, die er vermitteln will. [...] Ich glaube, dass wir es uns nicht mehr erlauben können, einen Programmtypus zu spielen, der eigentlich nur noch von Gitarristen angeboten wird und der eine Art Potpourri darstellt.“

Am 25. November 1980 spielte Evers die Uraufführung von Hans Werner Henzes *Royal Winter Music. Second Sonata on Shakespearean Characters for Guitar* in Brüssel, gefolgt von der deutschen Erstaufführung am 26. April 1981 während der *Wittener Tage für neue Kammermusik* (Abb. 3).

Henzes Musik sollte von nun an innerhalb der Neuen Musik einen Schwerpunkt in Evers' Schaffen bilden.

1 Freitag, 24. April, 20:00 Uhr
Friedrich Goldmann
 Trio für Flöte, Schlagzeug und Klavier
 Cello-Musik
 Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen
 „Durch Dick und Dünn“ für Flöte/Klarinette und Tuba
 Sonate für Oboe und Klavier UA
 Vortragsabend gegenseitlich — Quartett mit
 Handgelesen für acht Spieler WDE
 Gruppe Neue Musik Hanns Eisler Leipzig
 Friedrich Goldmann (Dirigent und Einführung)

2 Samstag, 25. April, 15:30 Uhr
Reiner Broschmeyer Sitarads für HE für Kammerensemble
Friedrich Schmier Orfeo giocoso — (trid-canto, Riccio per Oboe e Trombone, WDE
Johannes Walzmant Fusion de „Juson“ für Kammerensemble, UA
Georg Reiter Trio für Oboe, Cello, Klavier und Tonbass (Essais avec „Sambuck
Paul-Heinz Dittlich Kammermusik VI, Klangtoto nach Carl Friedrich Claus für Kammerensemble, WDE
 Gruppe Neue Musik Hanns Eisler Leipzig
 Christian Monoh (Dirigent)

3 Samstag, 25. April, 20:00 Uhr
Luca Lombardi
 Gespräch über Silvana für neun Spieler
 Essay 2 für Barockorchester
 Tu-Gesänge (Albrecht Betz) für Sopran und fünf Instrumentalisten
 Klavierduo
 Mythenszene (Albrecht Betz) für Sopran, Bariton, gemischter Chor und Instrumentalensemble, UA
 Roswitha Trexler (Sopran)
 Jörn Janssen (Bariton)
 Harry Spangay (Balklarinette)
 Kristine Scholtz und Mats Persson (Klavier)
 Der Junge Chor Aachen (Fritz ter Weij, Einstudierung)
 Ensemble '3 Baden-Baden (Manfred Reichert, Leitung)
 Luca Lombardi (Einführung)

4 Sonntag, 26. April, 11:15 Uhr
Heinz-Albert Heinrichs
 Zweites Lieberbuch für Stimme und Handtrommel
 Mit fünfzig Jahren Gedächtnis für Sprecher und Klavier UA
 Dittichs Liederbuch für Stimme, Tambourin und Flöte UA
Hans Werner Henze
 Royal Winter Music I für Gitarre
 Royal Winter Music II für Gitarre DE
 Carla Henius (Mezzosopran/Tambourin)
 Heinz-Albert Heinrichs (Sprecher/Klavier)
 Carin Lorenz (Flöte)
 Volkmann (Handtrommel)
 Reinbert Evers (Gitarre)

5 Sonntag, 26. April, 16:00 Uhr
Yui Takahashi For you I sing this song für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier
Hans Zender Kanäle nach Werken von Meister Eckhart für Alt, Flöte, Violoncello und Cembalo
Włodzisław Kotowski Herodes für Cembalo und Tambourin, UA
François-Bernard Mäche Korwar für Cembalo und Tambourin
Jamile Xenakis Khor für Cembalo
Hans Zender LOSHU I für Flöte, Violoncello und Schlagzeug
 Hanna Aurbacher (Alt)
 Ensemble Intégration Saarbrücken (Hans Zender, Leitung)
 Elisabeth Crojjacka (Cembalo)

6 Sonntag, 26. April, 20:30 Uhr
Illeg Yun
 Streichquartett III
 Piri für Oboe solo
 Oktett für Klarinette, Fagott, Horn und Streichquartett
 Sonata für Oboe, Violoncello und Harfe
 „Telle Diche, Nacht“, nach Gedichten von Nelly Sachs für Sopran und Kammerensemble, UA
 Kreuzberger Streichquartett
 Heinz-Hilgar (Oboe)
 Walter Gammme (Violoncello)
 Ursula Hölfiger (Harfe)
 Dorothy Dorow (Sopran)
 Ensemble Intégration Saarbrücken (Hans Zender, Leitung)
 Illeg Yun (Einführung)

Voranstellen von der Stadt Witten und dem Westdeutschen Rundfunk im Städtischen Saalbau Witten. Kartenbestellung und Information: Kulturamt der Stadt Witten, Bergerstraße 25, Ruf 02309 57095

Abb. 3: Konzertplakat der *Wittener Tage für Neue Kammermusik* mit der Ankündigung der deutschen Erstaufführung von Hans Werner Henzes *Royal Winter Music II*, gespielt von Reinbert Evers, 26. April 1981, Archiv Reinbert Evers

1983 edierte er dessen zweite Sonate für den Schott-Verlag und spielte beide Sonaten ein. 1986 führte er Henzes *El Cimarrón* im Rahmen der *ars-nova*-Reihe des Südwestfunk Baden-Baden auf (Abb. 4). 1991 folgte eine CD-Aufnahme dieses Werkes mit dem Bariton Paul Yoder, dem Flötisten Michael Faust und dem Schlagzeuger Mirca Ardeleanu.

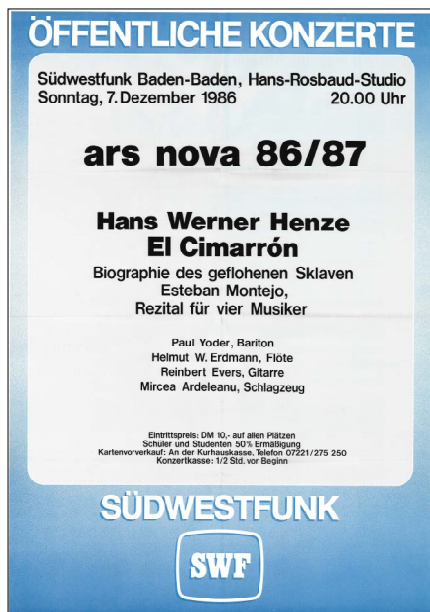


Abb. 4: Konzertplakat der *ars nova*-Reihe des Südwestfunk Baden-Baden mit der Ankündigung eines Konzertes mit Hans Werner Henzes *El Cimarrón*, gespielt von Paul Yoder (Bariton), Helmut W. Erdmann (Flöte), Reinbert Evers (Gitarre) und Mircea Ardeleanu (Schlagzeug), 7. Dezember 1986, Archiv Reinbert Evers

1987 leitete Evers in Alf an der Mosel ein bis heute einzigartiges Gitarrenfestival: *Neue Musik für Gitarre* (Abb. 5). Innerhalb von drei Tagen wurden in 12 Konzerten 65 Kompositionen für Gitarre von 57 Komponisten, darunter 10 Uraufführungen aus dem Zeitraum 1963 bis 1987



Abb. 5: Titelblatt des Programmheftes *Neue Musik für Gitarre*, Alf an der Mosel, 20.–22. März 1987, Archiv Jörg Jewanski

vorgelegt. Dabei waren internationale Interpreten wie Roberto Aussel oder Magnus Andersson. Das Festival wurde in Gitarren- und Musikzeitschriften sowie in überregionalen Zeitungen ausgiebig gewürdigt¹. Evers spielte neben einem Nachtkonzert mit den beiden Henze-Sonaten ein weiteres Soloprogramm:

- ▶ Helge Jung, *3 Epigramme und ein Nachwort* (1987, UA)
- ▶ Yann Diederichs, *Alternance* (1984)
- ▶ Fernando Grillo, *Das Mädchen und der Zauber* (1979)
- ▶ Mayako Kubo, *Sieben Spiele* (1987, UA)
- Pause ---
- ▶ Wilfried Danner, *Canto* (1987, UA)
- ▶ Milton Babbitt, *Composition for guitar* (1984)
- ▶ Elliot Carter, *Changes* (1983)
- ▶ Édison Denisov, *Sonate pour guitare seul* (1981)



Abb. 6: Titelblatt des Programmheftes *Original und Bearbeitung*, Alf an der Mosel, 28.–31. Oktober 1988, Archiv Jörg Jewanski

Nur eineinhalb Jahre später leitete Evers ein ähnlich ambitioniertes und ebenfalls bis heute einzigartiges Festival zum Thema *Original und Bearbeitung*, wieder in Alf an der Mosel (Abb. 6) und verdeutlichte sein Bestreben, das Gitarrenrepertoire zu reflektieren und das Interpretationsniveau von Gitarristen mit dem anderer Instrumente zu vergleichen. An vier Tagen wurden in 10 Konzerten Werke, bei denen der Komponist Versionen für verschiedene Instrumente erstellt hatte oder die von Gitarristen in Bearbeitungen gespielt werden, in den jeweiligen Fassungen vorgestellt. So erklangen Frank Martins *Quatre pièces brèves* in den Versionen für Gitarre und für Klavier, Scarlatti-Sonaten für Gitarre und für Cembalo oder z.B. Bachs Chaconne gleich dreimal: für Violine, für Gitarre und in der Busoni-Bearbeitung für Klavier.

1 H[ans] G[erd] Brill, Forum Neue Musik für Gitarre in Alf/Mosel, in: ZUPFMUSIKmagazin 40, H. 2, 66–67.
 Maria Elisabeth Brockhoff, Neue Musik für Gitarre, in: Musica 41, 1987, H. 3, 261–262.
 Jörg Jewanski, Neue Musik für Gitarre. Dokumentation der zeitgenössischen Gitarrenmusik in Alf/Mosel, in: Üben & Musizieren 4, 1987, H. 3, 224–226.
 Vera Lumpe, Moselfahrt zum Gitarrespiel. Kompositionen abseits von Folklore, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 91, 18. April 1987, 14.
 Wolf Moser, Ich habe zum ersten Mal einen vollständigen Gitarristen gehört. Tage mit neuer Gitarrenmusik in Springersbach, in: Gitarre + Laute 9, 1987, H. 4, 31–35; Ergänzung in Gitarre + Laute 9, 1987, H. 6, 50–51.
 Wolf Moser, Entdeckungen an der Mosel. Das „Forum Neue Musik für Gitarre“ in Alf, in: Neue Zeitschrift für Musik 148, 1987, H. 6, 42–43.

Umrahmt wurde das Festival von Vorträgen etablierter Musikwissenschaftler wie Gerhard Allroggen, Maria Brockhoff, Jürgen Schläder oder Barbara Zuber. Evers gab einen Bach-Abend und teilte sich ein Nachtkonzert mit Michael Faust (Flöte), Fernando Grillo (Kontrabass) sowie Harald Lillmeyer (Gitarre) und Kompositionen von Klaus Huber (*Ein Hauch von Unzeit*), Giacinto Scelsi (*Kotha*, Teil 1) und Fernando Grillo (*Gstüss, Das Mädchen und der Zauber*), jeweils in mehreren Versionen.

Ab Mitte der 1980er Jahre legte Evers vier Schallplatten mit außergewöhnlichem Gitarrenrepertoire dieser Dekade vor: 1984 spielte er Werke deutscher Komponisten ein: Ulrich Leyendecker (*Verso Parsifal*, 1982), Hubert Meister (*Modis Contrariis*, 1977), Rolf Riehm (*Notturmo für die trauerlos Sterbenden*, 1977) und Thomas Lauck (*Suite für Gitarre*, 1982). 1987 folgte zusammen mit dem Flötisten Paul Meisen die Ersteinstrumentation von Édison Denisovs drei Sonaten für Gitarre solo (1981), Flöte solo (1982) sowie für Flöte und Gitarre (1977). 1989 erschienen *Klangsa(e)iten* sowie *Chimère*, mit einem weiten Spektrum an avancierter nun internationaler Solo-Gitarrenmusik der 1980er Jahre. Die Trackliste dieser CDs ist beeindruckend:

Klangsa(e)iten

- ▶ Klaus Hinrich Stahmer, *Nocturne für Enzensberger* (1984)
- ▶ Robert HP Platz, *Closed Loop* (1984)
- ▶ Eugen-Mihai Márton, *y mis manos son lo único que tengo* (1984) #
- ▶ Fernando Grillo, *Das Mädchen und der Zauber* (1979)
- ▶ Luca Lombardi, *Thamary Amnón* (1983) #
- ▶ Mayako Kubo, *Sieben Spiele* (1987) #
- ▶ Peter Michael Hamel, *Miniaturen II, Satz 1–5* (1982/83) #
- ▶ Joe Nickerson, *Contrasti* (1986) #
- ▶ Wilfried Maria Danner, *Canto* (1987) #

Chimère

- ▶ Axel D. Ruoff, *Chimère* (1986)
- ▶ Manfred Trojahn, *Lieder auf der Flucht: Sonata und Barcarola* (1988/89) #
- ▶ Yuval Shaked, *Einseitig ruhig* (1982)
- ▶ Aurel Stroe, *Les filles du soleil* (1979) mit Bariton Ulrich Meßthaler
- ▶ Bojidar Dimov, *Rauchzeichen I* (1991) #
- ▶ Sidney Corbett, *Arien IV: Tarantella und Diskant* (1986)
- ▶ Werner Heider, *Examen* (1990?) #
- ▶ Jens-Peter Ostendorf, *La Toccata* (1989) #

Viele dieser Stücke wurden für Evers komponiert, von ihm uraufgeführt (in der Liste mit # gekennzeichnet) und als Notenausgabe herausgegeben. Bei allen Werken handelte es sich um Ersteinstrumentationen. Manches lässt sich auch auf anderen Instrumenten spielen (Grillo, für Kontrabass), manches ist dagegen zwar idiomatisch, geht aber neue Wege (Shaked, für sechs hohe e'-Saiten). Mal werden Anschlagsformen wie Schlagen, Kratzen oder Wischen als rhythmische Komponenten eingesetzt (Ruoff), mal weist die Partitur gar 24 Anschlagsvarianten eines *sempre batto* auf, also eines ständigen Schlagens auf Saiten und Holzteile der Gitarre (Ostendorf), mal werden Obertöne in die Komposition integriert (Platz), mal besteht die Musik fast ausschließlich aus ihnen (Grillo, hier in Verbindung mit der Skordatur e–b–g–des–A–Es).

Mit diesen Werken etablierter Komponisten wollte Evers die Gitarre aus ihrer Nische herausholen, also aus Festivals und Konzerten, bei den Gitarristen unter sich sind, wie er 1989 in einem Interview für die Zeitschrift *musikblatt* formulierte: „[...] wenn wir uns die Konzertzyklen der normalen Kultur- und Kammermusikgesellschaften, Sinfonieorchester anschauen, dann ist die Gitarre eine Ausnahme. Und zwar mehr denn je. [...] Insgesamt gesehen hat die Gitarre immer dann, wenn diese Nischen-Entwicklung zu stark wurde, die Anbindung an das Musikleben verloren und damit auch ihre Existenzberechtigung. Das kann man studieren

am Beispiel des 19. Jahrhunderts, wo kaum ein ernstzunehmender, gewichtiger Komponist Interesse an dem Instrument hatte [...]“ Den Weg aus diesem Dilemma war Evers nun selber schon seit einem Jahrzehnt gegangen: „Wir müssen schon, wenn wir als Interpreten ernstgenommen werden wollen, auf die Leute zugehen, die heute Musik schreiben und sagen: das ist ein interessantes Instrument. Mach mal was.“

In diesem Sinne gründete Evers an der Musikhochschule Münster 1992 das bis 2016 jährlich stattfindende Festival *Musik unserer Zeit*, bei dem auch Musik für Gitarre zu hören war, aber eben nicht nur. Das Konzept sah vor, dass eine Woche lang Studierende der Musikhochschule mit eingeladenen Komponisten deren Werke einstudierten und anschließend in Konzerten präsentierten. Vor Ort waren entweder mehrere Komponisten aus einem Land oder einer Region, z.B. aus Ostasien (1997), Kanada (1999) Schweiz (2007), Brasilien (2014), oder das Festival war dem Schaffen eines einzigen Komponisten gewidmet, z.B. Édison Denisov (1992), Rudolf Kelterborn (1993), Luca Lombardi (2005), Helmut Lachenmann (2009), Erkki-Sven Tüür (2015). So holte Evers bedeutende Komponisten nach Münster und versuchte natürlich bei der Gelegenheit auch, sie dazu zu bewegen, etwas für Gitarre zu komponieren.

1991 begann eine langjährige Zusammenarbeit mit dem kanadischen in Freiburg lehrenden Flötisten Robert Aitken, mit dem er besonders zeitgenössische Musik spielte. Zwei CDs mit Werken von Tōru Takemitsu (*Toward the Sea*), Bernhard Präve (*Airs and Doubles*), Nikita Koškin (*Sonate*), Norma Beecroft (*Tre pez-*



Abb. 8: Reinbert Evers und Édison Denisov, Paris, 11. September 1996, zwei Monate vor Denisovs Tod, Archiv Reinbert Evers

zi brevi), Édison Denisov (*Sonate*), Bojidar Dimov (*Ritornell*) und Eugene-Mihai Márton (*Fo*) wurden 2005 aufgenommen, sind aber nie erschienen.

Ebenfalls 1991 spielte Evers die Uraufführung von Édison Denisovs Gitarrenkonzert bei dem *Musik unserer Zeit*-Festival des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart (Abb. 7 und 8). Dieses Konzert

schätzte er außerordentlich, wie er in einem Interview 2011 erklärte: „Eine Musik, die keine Kompromisse hinsichtlich ihrer Struktur eingeht. Mit mathematischer Sorgfalt hat Denisov die Proportionen der Formteile gestaltet und gelangt zu einer erweiterten Sonatenform mit zwei Durchführungen und vier Solokadenzen.“ Ein analytischer Blick auf Musik und eine kritische Reflexion des Gitarrenrepertoires sowie der Programmgestaltung von Konzerten, jeweils verbunden mit klaren Wertungen, sicherlich auch geschärft durch sein musikwissenschaftliches Studium, waren typisch für Evers' künstlerisch-intellektuelles Denken. Hierfür möchte ich drei Zitate aus einem Gespräch (nicht Interview) mit dem Musikwissenschaftler Hans-Gerd Brill 1994 anführen:

<p>Messe Stuttgart Killesberg Kongreßzentrum B Saal Straßburg</p>	<p>SDRO MUSIK UNSERER ZEIT</p>	<p>Reinbert Evers, Gitarre Tabea Zimmermann, Viola Michael Bach, Violoncello</p>
<p>Karten zu DM 20,- (ermäßigt DM 10,-) bei der Südwestdeutschen Konzertdirektion Stuttgart und an der Abendkasse</p>	<p>Radio- Sinfonieorchester Stuttgart Leitung: Udo Zimmermann</p>	<p>Edison Denisow Konzert für Gitarre und Orchester (Uraufführung)</p>
<p>Sendung: Di. 10.12.1991 19.05 – 21.00 Uhr in S2 Kultur</p>	<p>Sa. 30. 11. 20 Uhr</p>	<p>Bernd Alois Zimmermann Antiphonen für Viola und 25 Instrumentalisten</p>
<p>John Cage One^o with 108 für Violoncello und Orchester (Uraufführung)</p>		

Abb. 7: Konzertplakat des *Musik unserer Zeit*-Festivals des Süddeutschen Rundfunks mit der Uraufführung von Édison Denisovs Gitarrenkonzert, Solist: Reinbert Evers, 30. November 1991, Archiv Reinbert Evers

1. Das Repertoire des 19. Jahrhunderts

„Wir meinen, wir müssten auch Werke wie die von Beethoven und Liszt haben, um mit dem Repertoire der Pianisten konkurrieren zu können. Dabei übersieht man, daß wir sowieso nicht in der Lage sind, hier in Konkurrenz zu treten, denn die Zeit ist vorbei, die Werke sind geschrieben. Und es ist klar, daß im 19. Jahrhundert die Gitarre nur von Komponisten der zweiten oder dritten Garnitur bedacht wurde. Man sollte das, was es gibt, eben gut spielen, mit Vergnügen hören und nicht mehr erwarten!“

2. Das Repertoire des 20. Jahrhunderts

„Es ist keine Provokation sondern eine Tatsache, daß man heute ein Konzertprogramm spielen kann, das ein Stück von Martin enthält, eins von de Falla, ein Stück von Britten, eines von Henze...ich könnte die Reihe beliebig fortsetzen. Das ist doch der Punkt: Wir haben nie einen idealeren Zustand gehabt in Bezug auf das Repertoire, wenn man alleine die Stücke von erstklassigen Komponisten nimmt. Wenn wir 150 Jahre zurückdenken, dann ließe sich das mit einem Programm vergleichen, das Beethoven, Schubert, Schumann und Liszt enthält. Die Gitarre hat zu keiner Zeit diese Chance gehabt, soviel absolut hochwertige Musik zu bekommen. Aber was machen wir, wir reden weiter davon, daß wir nichts haben, bearbeiten müssen, spielen apokryphe Sachen.“

3. Die Programmgestaltung

„Wenn ich ein normales Konzert in einer normalen Konzertreihe spiele, [...] versuche ich ein Programm zu machen, das wesentliche Werke der Literatur enthält, das glei-

chermaßen Kontraste bietet und auch den Aspekt der Unterhaltung nicht ausschließt. Das Ganze sollte aber auf einem sehr hohen musikalischen Niveau angesiedelt sein. Vorstellbar wäre beispielsweise eine Bach-Suite, ein gutes Stück von Giuliani, das Nocturnal von Britten oder ein Stück von Henze, Denissow oder Takemitsu und vielleicht Villa-Lobos. Mit einem derartigen Programm kann man in jede Konzertreihe gehen und neben jedem anderen Solo-Recital anderer Instrumentalisten, etwa Geiger oder Pianisten bestehen.“

Als Evers 1995 Dekan der Musikhochschule Münster wurde, konnte er nicht nur das Musik unserer Zeit-Festival etablieren, sondern auch weitere Projekte in Angriff nehmen, die den Standort Münster für Neue Musik festigten: 1999 gehörte er zu den Gründern der Gesellschaft für Neue Musik Münster (GNM), die seitdem, neben kleineren Aktivitäten, alle zwei Jahre das mehrtägige internationale Festival KlangZeitMünster durchführt. 2000 stand es unter dem Titel *Mystik und Maschine*, 2002 *Perkussion*, 2004 *Hörensagen*, 2006 *Grenzgänge*, usw. Alleine bis 2012 fanden hier 46 Uraufführungen statt, ab und an war auch eine Gitarre dabei. Reinbert Evers war längst ein international anerkannter und treibender Förderer Neuer Musik geworden, auch außerhalb der Gitarrenszenen.

Umtriebiger, wie er zeitlebens war, gründete Evers 1999 parallel zur Gesellschaft für Neue Musik Münster das Europäische Musikfest Münsterland mit der Spielstätte im Schloss Nordkirchen, dem ‚Westfälischen Versailles‘. Drei 14-tägige Festivals fanden statt zum Thema Baltische Staaten (1999), Spanien (2000) und Niederlande (2001). Und wieder holte Evers internationale Stars wie den Geiger Gidon

Kremer, die Sängerin Montserrat Figueras, den Gambisten Jordi Savall, den Pianisten Bernd Glemser oder den Cembalisten Gustav Leonhardt nach Münster bzw. ins Münsterland. Immer war auch Platz für die Gitarre. So gab Evers beim Niederlande-Festival ein Konzert mit seinem langjährigen Gitarren-Duopartner Wolfgang Weigel (CD *Like Fire Burning. Contemporary Music for Two Guitars*, 1994) und spielte beim Spanien-Festival zusammen mit dem Nomos-Quartett Quintette für Gitarre und Streichquartett von Luigi Boccherini und Mario Castelnuovo-Tedesco.

Ebenfalls 1999 erschien seine CD *new guitar music from Eastern Asia* mit sieben Werken, die alle von ihm in Auftrag gegeben worden waren:

- ▶ Kyung Hwa Chae (Korea), *Gaya-Gaya* (1997)
- ▶ Guo Wenjing (China), *Old China* op. 29 (1997)
- ▶ Shih (Taiwan/Österreich), *Ein Takt für Gitarre* (1998)
- ▶ Hae-Sung Lee (Korea), *Leise Stimme* (1998)
- ▶ Xiaoyong Chen (China), *Statik und Rotation* (1997)
- ▶ Bonu Koo (Korea), *Homage à Satie* (1997)
- ▶ Suren Soronzonbold (Mongolei), *Mongolei des Chingis Khaan* (1998)

In den 1990er Jahren vertieften sich Evers' (Abb. 9) musikalische Kontakte zu Vilnius, der Heimat seiner Frau, der Pianistin Igina Mauzaite. Mit dem dort ansässigen *St. Christopher Chamber Orchestra* unter der Leitung von Donatus Katkus spielte Evers nicht nur alle großen Gitarrenkonzerte des 19. Jahrhunderts auf 2 CDs ein (*Chitarra Concertante I+II*, 2003 und 2007), sondern auf den CDs *Integration* (2001) und *Mirage* (2008) auch Gitarrenkonzerte des 20. Jahrhunderts. Besonders am Herzen lag ihm die CD *Mirage* mit Ersteinstrumenten baltischer Komponisten:

- ▶ Anatolijus Šenderovas, *Ich habe auch Arme ausgestreckt – Mirage...*, Konzert für Gitarre und Streichorchester (2006)
- ▶ Ēriks Ešenvalds, *Songs of Silence* für Gitarre und Streichorchester (2006)
- ▶ Arvo Pärt, *Fratres* (1977/1992), Version für Gitarre und Streichorchester (2002)
- ▶ Tõnu Kõrvits, *Songs on the Bridge of Encounters* für Gitarre und Streicher (2006)
- ▶ Osvaldas Balakauskas, *Odyssey from B to C* (2005), Version für Flöte, Gitarre und Streichorchester (mit Robert Aitken)

2005 gehörte er zu den Gründern des Vereins *proGitarre*, dessen Hauptaktivität die Organisation von Gitarrenfestivals war, die fast jährlich in Münster stattfanden. Hier wurde die gesamte Bandbreite der Gitarre von Klassik, Jazz, improvisierter Musik, Weltmusik bis hin zu Neuer Musik für E-Gitarre abgedeckt.

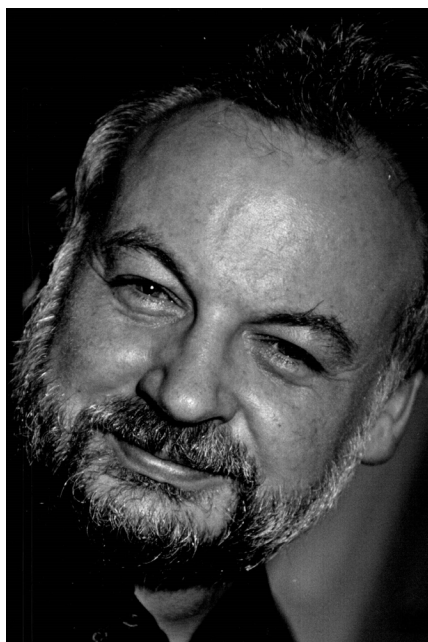


Abb. 9: Reinbert Evers, Photo: Stanivuk, Archiv Reinbert Evers

Internationale Stars wie die klassischen Gitarristen Eduardo Fernandez, Shunichi Fukuda, Pavel Steidl oder Oscar Ghiglia, aber auch Gitarristen außerhalb der Klassik wie Hiram Bullock, Ralph Towner oder Bob Brozman sowie Lautenisten wie Hopkinson Smith und Rolf Lislevand kamen nach Münster. Daneben gab es auch für Nachwuchsgitarristen Konzertformate.

Parallel konzertierte Evers weiterhin mit Soloprogrammen Neuer Musik (Abb. 10) und dokumentierte Neue Musik für und mit Gitarre nicht nur durch Schallplattenaufnahmen, sondern auch mittels Notenausgaben. In seiner Reihe *Contemporary Music for Guitar – Collection Reinbert Evers* im Verlag *Neue Musik* in Berlin erschienen 92 Werke.

Evers blieb Dekan der Musikhochschule bis 2008. Während dieser Zeit wurde 2004 die Musikhochschule von einer Abteilung Detmolds zu einem Fachbereich der Universität Münster überführt, wie Evers 2019 rückblickend erklärte: „Ich hatte ein großes Interesse daran, die Hochschule und den Hochschulstandort insgesamt besser zu entwickeln und besser in das Umfeld zu integrieren. [...] Das international anerkannte System der *Musikhochschule an der Universität* hat auch für Deutschland ein enormes Zukunftspotential.“

G N M
Gesellschaft für Neue Musik Münster

Achtemannstr. 12
48143 Münster
Tel. 0251-54895
musik@gnm-muenster.de
www.gnm-muenster.de

HeimSpiel #4

Sonntag, 14. Juni 2015, 18 Uhr
Atelier Andreas Rosenthal, Hermannsplatz 9, 48151 Münster

Perspectives

Taner Akyol 1977	–	<i>Massaker</i> (2001-2013)**
Toru Takemitsu 1930 - 1996	–	<i>Folios I-III</i> (1974)
Yury Kasparov 1955	–	<i>Incantation</i> (2014) *
Toshio Hosokawa 1955	–	<i>Serenade</i> (2003) <i>In the Moonlight – Dream Path</i>
Rene Esperere 1953	–	<i>The Empty Room Nr. 8-14</i> (2014) *
Jo Kondo 1947	–	<i>"In Early Spring" for Guitar</i>
Jose Maria Sanchez Verdu 1968	–	<i>Kitab 1</i> (1996)
Reinbert Evers	–	<i>Gitarre</i>

* first performed by and dedicated to RE ** first performed by RE

Mit freundlicher Unterstützung von STADT MÜNSTER KULTUR AMT

Vorstand: Prof. Reinbert Evers, Ehard H.H., Prof. Ulrich Rademacher, Jan Temmoh, Prof. Dr. Thomas Sternberg
Bankverbindung: Sparkasse Münster • BLZ 400 501 50 • Kto. 521 59

Abb. 10: Konzert mit Neuer Musik am 14. Juni 2015 in Münster, Konzertprogramm, gespielt von Reinbert Evers, Archiv Reinbert Evers

2011 formulierte er noch einmal prägnant sein künstlerisches Credo. Ein Grund dafür, dass Neue Musik seit 1990 noch nicht fest im Repertoire angekommen ist, liege darin, „dass viele Gitarristen, und das gilt nicht nur für Studenten, Angst haben, das Publikum zu überfordern und lieber virtuose und gitarrenidiomatische Mainstream-Musik spielen, wie die jüngeren Werke von Leo Brouwer, Stücke von Nikita Koshkin, Roland Dyens und Carlo Domeniconi, oder leicht eingängige Musik mit rhythmischem Drive aus Südamerika. Aber ich glaube, dass das ein eher gitarristisches Denken ist. Was macht denn ein Pianist, der eine der letzten Beethoven-Sonaten öffentlich spielt? Auch der fordert von seinem Publikum sehr viel. Oder ein Streichquartett, das ein ganzes Konzert mit vier mehrsätzigen Werken von Haydn, Mozart und Beethoven bestreitet? Das ist eine Form von intellektueller und emotionaler Auseinandersetzung, die ein Publikum gerne leistet, auch wenn nicht jeder alles versteht. Komplexität gehört nun einmal zur klassischen Musik. Dem muss man sich stellen, auch wenn es anstrengend ist.“

Seine persönliche Top-Ten der klassischen Gitarrenmusik seit 1990 sah denn auch wie folgt aus (Interview 2011):

- ▶ Gitarre Solo: Pēteris Vasks, *Die Sonate der Einsamkeit* (1990); Helmut Oehring, *Foxfire Eins. Natriumpentothal* (1993)
- ▶ Gitarrenduo: Sidney Corbett, *Julia Variations* (1993)
- ▶ Kammermusik in kleiner Besetzung: Erkki-Sven Tüür, *Drama für Flöte, Violine und Gitarre* (1994); Uroš Rojko, *Cum Grano Salis* für Mezzosopran, Flöte, Gitarre und Schlagzeug (2004)
- ▶ Kammermusik in großer Besetzung: Manfred Trojahn, *Lieder auf der Flucht* (nach Texten von Ingeborg Bachmann) für Bariton, Gitarre und großes Kammerensemble (1989); Osvaldas Balakauskas, *Odyssey from B to C* für Flöte, Gitarre und Streichquartett (2002)
- ▶ Konzerte: Édison Denisov, Konzert für Gitarre und Symphonieorchester (1991); Anatolijus Šenderovas, *Ich habe auch Arme ausgestreckt – Mirage...*, Konzert für Gitarre und Streichorchester (2006); Jeffrey Ching, *Concerto da camera* für Gitarre, Cello, Sopran und Streichorchester (2009)

Nach seiner Emeritierung war Evers weiterhin an der Musikhochschule als Seniorprofessor tätig. Sein letztes Konzert gab er, schon gezeichnet durch eine Krebserkrankung, am 25. März 2022 in Vilnius und spielte Šenderovas' Gitarrenkonzert *Ich habe auch Arme ausgestreckt – Mirage...*, dirigiert von seinem Freund Donatus Katkus anlässlich dessen 80. Geburtstages (Abb. 11).



Abb. 11: Reinbert Evers (links) spielte in seinem letzten Konzert am 25. März 2022 in Vilnius das Gitarrenkonzert *Ich habe auch Arme ausgestreckt – Mirage...* von Anatolijus Šenderovas, dirigiert von Donatus Katkus (rechts), Photo: Igina Mauzaite

Ich traf Reinbert noch Ende Juli 2022 nach seiner schweren Krebsoperation. Es ging ihm wieder deutlich besser, wir diskutierten eine Neuauflage von Henzes *Royal Winter Music II*, die ich rezensieren sollte und zu der er mir die zugehörigen Manuskripte auslieh. Kurz darauf gab er schon wieder eine Masterclass in Italien, die er aber aus gesundheitlichen Gründen abbrechen musste. Der Krebs war zurückgekehrt. Beerdigt wurde Reinbert Evers am 25. November 2022 auf dem Friedhof Münster-Mauritz (Abb. 12).

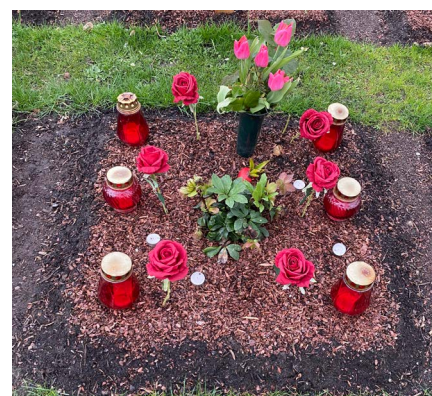


Abb. 12: Das Grab von Reinbert Evers auf dem Friedhof Münster-Mauritz. Die sechs Rosen und Grabesleuchten symbolisieren die sechs Saiten der Gitarre. Ein Grabstein wird später aufgestellt. Photo: Jörg Jewanski

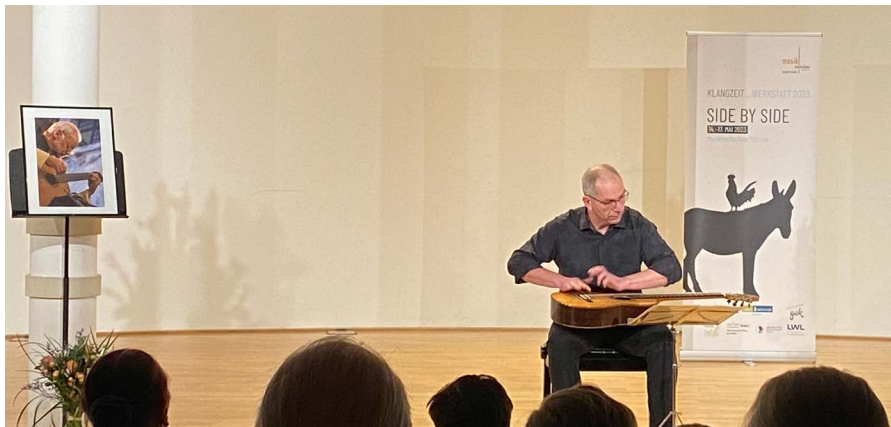


Abb. 13: Gedenkkonzert für Reinbert Evers, 16. Mai 2023, Musikhochschule Münster, Peter Löning spielt Jens-Peter Ostendorfs La Toccata.
Links im Bild: ein Photo von Evers, rechts im Bild: das Festivalplakat. Foto: Jörg Jewanski

(Abb. 13) Am 16. Mai 2023 fand in der Aula der Musikhochschule Münster, der Wirkungsstätte von Reinbert Evers, im Rahmen der *Klangzeit__Werkstatt 2023*, dem Nachfolger des von Evers gegründeten *Musik unserer Zeit*-Festivals, das in diesem Jahr unter dem Thema *side by side* stand, das Gedenkkonzert *Reinbert* statt.

Es spielten Reinbert Evers' Nachfolger als Professor für Gitarre, Marcin Dylla, sowie ehemalige Studierende von Evers.

(Abb. 14) Peter Löning, ein ehemaliger Student von Reinbert Evers, spielte bei dem Gedenkkonzert *La Toccata* von Jens-Peter Ostendorf. Die Gitarre liegt auf den Knien des Interpreten.

Für linke und rechte Hand ergeben sich 25 Anschlagvarianten, die zu einer "Art klangfarbenorientierten Mehrstimmigkeit" (Hans Gerd Brill, *Die Gitarre in der Musik der 20. Jahrhunderts*, Köln 1994, S. 209) führen: eine typische Komposition aus Evers' Repertoire. *La Toccata* war von Reinbert Evers am 10. November 1989 in Wiesbaden uraufgeführt worden.

DI, 16. MAI 2023

19:30 Uhr, Konzertsaal der Musikhochschule, Ludgeriplatz 1

REINBERT GEDENKKONZERT FÜR PROF. REINBERT EVERS

Sylvius Leopold Weiss (1687–1750)
Sonate d moll

Peteris Vasks (*1946)
Sonate der Einsamkeit (1990)
Pensieroso, Risoluto, Con dolore

Anatolijus Senderovas (1945–2019)
Felcino Bianco (2016)

Jens Peter Ostendorf (1944–2006)
La Toccata (1989)

Hans Werner Henze (1926–2012)
Drei Märchenbilder aus der Oper Pollicino (1980)
Pastorale, Arietta, Notturmo

Astor Piazzolla (1921–1992)
Las cuatro estaciones porteñas (1970)
Primavera porteña, Verano porteño, Otoño porteño, Invierno porteño

Jules Massenet (1842–1912)
Meditation (1892)

Heitor Villa-Lobos (1887–1959)
Bachianas Brasileiras No. 5 (1938)
Aria

Marcin Dylla, Julian Richter, Daniel Rogozhnikov, Peter Löning, Andreas Maria Marcus, Peter Kersting: Gitarre

Duo Crescendo – Olga Wagner: Violine | Kacha Metreveli: Gitarre

Abb. 14: Gedenkkonzert für Reinbert Evers, Konzertprogramm

Literatur

- **Peter Päßgen**, ... *andererseits hat ein Interpret aber auch die Aufgabe, seine Zuhörer zu »erziehen«...* (Ein Interview mit Reinbert Evers), in: *Gitarre & Laute* 2, 1980, H. 6, 13–17
- **Wieland Ulrichs**, *Gespräch mit Reinbert Evers*, in: *musikblatt* 16, 1989, H. 6, 13–19 (mit Auswahldiskographie)
- **Joe Nickerson**, *Reinbert Evers. Interviewed*, in: *Classical Guitar* 7, 1989, H. 5, 11–15
- **Reinbert Evers und Hans Gerd Brill**, *Gitarrenmusik zwischen Tradition und Fortschritt – Eine Aporie?*, in: Jürgen Libbert (Hrsg.), *Festschrift Heinz Teuchert*, München 1994, 167–191; Auszug in: *Gitarre & Laute* 17, 1995, H. 1, 7–13
- **Helmut Peters, Reinbert Evers**. *Von Bach bis Berio*, in: *Gitarre aktuell* 21, 2000, Nr.68, 8–13 (mit Auswahldiskographie)
- **Jörg Jewanski**, *Das 20. Jahrhundert war ein goldenes Zeitalter für die Gitarrenmusik. Reinbert Evers im Gespräch*, in: Jürgen Libbert (Hrsg.), *Die Gitarre im Konzert. 25 Jahre Regensburger Gitarrenkonzerte. Eine Festschrift*, Regensburg 2002, 141–152
- **Jörg Jewanski**, *KlangZeitMünster 2000–2012. Festival für Neue Musik*, hrsg. von der Gesellschaft für Neue Musik Münster, Münster 2013
- **Jörg Jewanski**, *Gitarrenmusik der letzten 2 Jahre: Interview mit Reinbert Evers*, in: Jörg Jewanski, *Portrait Gitarre. Kultur – Praxis – Repertoire – Interpretieren*, Kassel 2011, 38–41
- **Ulrich Rademacher**, *Im Gespräch mit Reinbert Evers*, in: Stephan Froleyks, Ulrich Rademacher und Friedrun Vollmer (Hrsg.), *Musik für Münster. Musikhochschule und Westfälische Schule für Musik 1919–2019*, Münster 2019, 78–83
- **Christoph Schulte im Walde**, *Neue Musik in Münster. Ein – keineswegs vollständiger – Blick auf 100 Jahre neue Musik in Münster*, in: Stephan Froleyks, Ulrich Rademacher und Friedrun Vollmer (Hrsg.), *Musik für Münster. Musikhochschule und Westfälische Schule für Musik 1919–2019*, Münster 2019, 84–95
- **Detlev Bork und Jörg Jewanski**, *Evers, Reinbert*, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online* (2016-), Nov. 2022. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/421685> (mit Auswahldiskographie)
- **Christoph Schulte im Walde**, *Gitarist ohne Scheuklappen. Die Musikhochschule Münster nahm Abschied von Reinbert Evers*, in: *Neue Musikzeitung* 72, 2023, H. 2, 16.

Ein Blick auf Lateinamerika

Wenn man den Ausdruck „Lateinamerikanische Musik“ hört, kommen einem wahrscheinlich ganz automatisch bestimmte Rhythmen, wie zum Beispiel Tango, Chorizo, Son, Milonga etc. in den Sinn, die sich aus verschiedenen historischen, kommerziellen und praktischen Gründen als musikalische Vertreter einer großen Region etabliert haben. Diese Verstehensweise greift den Ausdruck eher oberflächlich. Je mehr man sich dem Begriff jedoch nähert, desto komplexer, reicher und diffuser erscheint er einem.

Der Begriff „Lateinamerikanische Musik“, kann sowohl eine sehr spezifische, als auch eine sehr allgemeine Umschreibung sein. Indem er sich durch typische Rhythmen auszeichnet, vereint der Begriff die kulturelle und musikalische Entwicklung einer riesigen Region. Betrachtet man ihn kleinteiliger, so lassen sich damit verschiedene einzelne Aspekte (rhythmisch, melodisch, ästhetisch etc.) beschreiben. Das zeigt sich zum Beispiel auch in der venezolanischen Musik. Solche Rhythmen und musikalischen Ausdrücke, die nicht auf den ersten Blick als typische Elemente venezolanischer Musik erscheinen, interessieren mich am meisten. In vielen meiner Kompositionen, beziehe ich mich auf solche Elemente, mit besonderem Augenmerk auf den Rhythmus.

Es gibt zahlreiche Aspekte, durch die die Länder Lateinamerikas in enger Verbindung zueinander stehen, wie zum Beispiel die Sprache, die Religion, die Kolonisation, die starken Einflüsse aus Afrika, Europa und durch die indigenen Völker. Dieser letzte Faktor spielt eine wichtige Rolle als verbindendes Element und ist gleichzeitig verantwortlich für eine enorme musi-

kalische und kulturelle Vielfalt. Im Laufe der Jahrhunderte der Kolonialzeit sowie in der Zeit danach haben sich die verschiedenen musikalischen und kulturellen Ausprägungen vermischt und zu neuen Ausdrucksweisen verwandelt. Je nachdem wie stark der Einfluss anderer Kulturen war und abhängig von der historischen Entwicklung, gibt es regionale Unterschiede. Die Perspektive auf Lateinamerika als eine große, kulturell überaus vielfältige Region, lässt sich auf ihre kleineren Gebiete übertragen. Innerhalb der einzelnen Länder Lateinamerikas, so zum Beispiel auch in Venezuela, kann man eine individuelle kulturelle Beschaffenheit differenzieren.

Der afrikanische Einfluss zeigt sich beispielsweise in den komplexen und energischen Rhythmen (z.B. Quitiplás venezolano); der europäische Einfluss wird in den harmonischen und melodischen Entwicklungen sichtbar (z.B. Vals venezolano) und in geringerem Maße, zurückzuführen auf die Kolonisation, zeigt sich der Einfluss der indigenen Völker durch traditionelle Instrumente und musikalische Formen. Ein gutes Beispiel für diesen musikalischen Synkretismus ist das, was mit dem Walzer in Lateinamerika passiert ist. Dieser Tanz kam aus Europa nach Amerika und hat sich mit dem afrikanischen Einfluss rhythmisch geändert, sodass es heutzutage ganz verschiedene Arten des Walzers in Argentinien, Ecuador, Peru, Venezuela etc. gibt, die jeweils einen eigenen Charakter haben. Besonders bekannte Vertreter dieser Musik sind Chabuca Granda (Peru) oder Antonio Lauro (Venezuela).

Das hier veröffentlichte Stück „Doce“ für Gitarre Solo ist ein „aire de vals venezolano“. Dieses Werk ist kein traditioneller venezolani-



Biografie

Der venezolanische Gitarrist und Komponist Ender Vielma unterrichtet zurzeit an der Käerjenger Museksschoul in Luxemburg und leitet den Musikverlag Tintonton sowie das Ender Vielma Quartett. Zwischen 2021 und 2022 war er Gastdozent an der Universidad de los Andes in Venezuela. Zwischen 2012 und 2018 schloss er mehrere Studiengänge ab.

Im Jahr 2020 gewann er mit dem Werk *Danza Negra*, den ersten Preis beim Kompositionswettbewerb für Zupforchester Esch-sur-Alzette, Luxemburg.

Seine Werke wurden von verschiedenen SolistInnen, Ensembles und Orchestern in Südamerika und Europa gespielt. Veröffentlicht wurden seine Werke vom Trekel-Verlag in Hamburg und vom Tintonton in Saarbrücken.

Mehr Information unter: www.endervielma.com

scher Walzer, sondern ein musikalisches Stück, das bestimmte Elemente des venezolanischen Walzers benutzt. Darunter fallen der Rhythmus, die kombinierten Taktarten 3/4 und 6/8, die Struktur AA BB A, in Zusammenhang mit einer eigenen Anwendung und Entwicklung der Harmonie, sowie die Nutzung von 12 Akkorden und Zwölftonreihen, die die Struktur des Werkes steuern. Das Werk wurde am 19. Mai 2023 in Madrid uraufgeführt.

Doce

Ender Vielma

♩=85



5

9

13

17

al Fine

21

25

28

32

36

40

44

47

D.S. al Fine

50

Fine

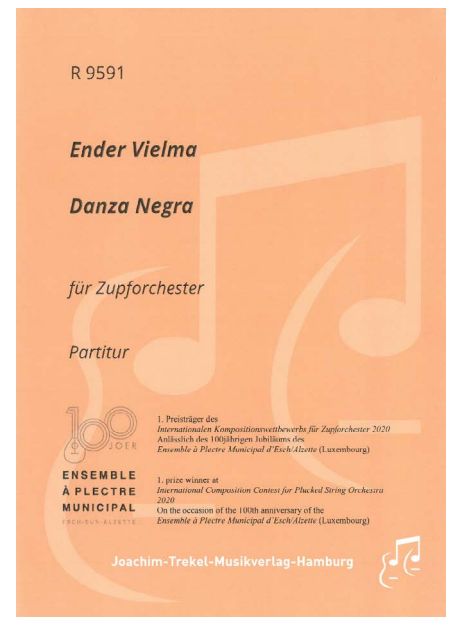


Danza Negra bei YouTube

Bei meinem Stück *Danza Negra* (für Mandoline I und II, Mandola, Gitarre, Bass, Maracas und Triangel) ist der afrovenezolanische Einfluss deutlich zu erkennen. Das Werk ist eine musikalische Darstellung einer der wichtigsten Traditionen in Venezuela, genannt „La Fiesta de San Juan“. Diese Tradition wird an verschiedenen Orten wie Miranda, Carabobo, Yaracuy und Aragua gefeiert, wo die Mehrheit der Bevölkerung afrikanische Wurzeln hat. La Fiesta de San Juan ist exemplarisch für die Vermischung der europäischen und afrikanischen Kultur. Im Grunde handelt es sich um ein katholisches Fest, doch die Art es zu feiern, mit Tanz und Trommelmusik, zeigt die afrikanische Prägung. Das Fest geht über drei Tage (23., 24., 25. Juni) und besteht aus drei Teilen (Vorbereitung, Zeremonie, Feier). Es wird musikalisch untermalt durch energische und repetitive Rhythmen, gespielt auf Trommeln. Kombiniert mit Tanz und Gesang, den Cantos de Sirena (a capella-Gesang), wird dabei eine Art kollektive Euphorie und Trance geschaffen. Verwendet werden drei verschiedene Trommeln: Mina, Cluo e´ Puya und Curbata. Jede dieser Trommeln hat einen bestimmten Klang und eine bestimmte rhythmische Funk-

tion, die je nach Moment des Festes eingesetzt werden. In *Danza Negra* werden die Register jedes Instruments gegliedert, um die verschiedenen Klangfarben der Trommel zu repräsentieren. Gleichzeitig werden diverse typische Rhythmen benutzt und gemischt, um die komplexen Klangtexturen der Trommel zu bilden, die sich mit den Cantos de Sirena abwechseln. Sie trennen sich durch die Flageolets ab, die die Kirchenglocken darstellen. *Danza Negra* wurde vom Terkel-Verlag in Hamburg veröffentlicht und gewann den ersten Preis beim internationalen Kompositionswettbewerb für Zupforchester 2020, anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Ensemble à Plectre Municipal d'Esch/Alzette (Luxembourg).

Andanza ist ein Werk für Gitarre Solo, das in eine ähnliche Kompositionsrichtung wie *Danza Negra* geht. Die tiefen Saiten der Gitarre werden anders als gewohnt gestimmt (Fis, Ais, Dis) und das Stück orientiert sich an den perkussiven Elementen des Quitiplás. Als Quitiplás wird zum einen ein Rhythmus bezeichnet, der typisch für die venezolanische Küstenregion ist, zum anderen bezeichnet er ein Ensemble aus



4 Spieler*Innen des Instruments. Es ist gebaut aus drei oder, je nach Region, vier Bambus-Stücken verschiedener Größen, die durch ihren Kontakt mit dem Boden und miteinander, bestimmte Klänge erzeugen. Jeder Spieler hat einen Musterhythmus, der für sich betrachtet simpel erscheint. Durch das gleichzeitige Spiel der vier Musiker*Innen jedoch, entsteht ein komplexer rhythmischer Teppich, der die Magie des Instruments ausmacht. Er untermalt die Gesänge der Spieler*Innen.

Im ersten Teil des Werkes Andanza, imitiert die Gitarre das Quitiplás mit Flageolets und durch die Kreuzung der Rhythmen in 3/4 Takt und 6/8 Takt (Beispiel 1). Dieser erste Teil fungiert als Prelude für den kommenden Tanz in 6/8 und 7/8. Der mittlere Teil, „Ofrenda“, ist ein langsamer

quasi ein Lamento, der die rhythmischen Teile immer mit dem sich wiederholenden Auftreten zweier Akkorde unterbricht, die auf den leeren Saiten der Gitarre erzeugt werden (e-Moll und dis-Moll) (Beispiel 2).

- ⑥ = F#
- ⑤ = A#
- ④ = D#

Andanza

Danza - Oración - Baile

$\text{♩} = 112$ Danza

Beispiel 1

$\text{♩} = 50$

Ofrenda - como una oración

5

Beispiel 2

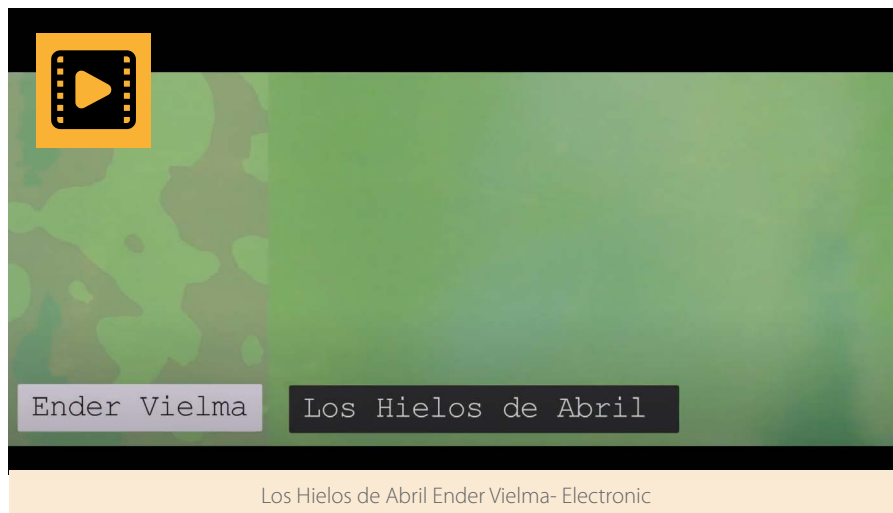
Beispiel 3

Außer diesen zwei Akkorden werden sechs weitere Akkorde für die Entwicklung der Tanzstellen benutzt. Hinzu kommen zwei Akkorde, die als verbindendes Element zwischen den Teilen auftreten. (Beispiel 3)



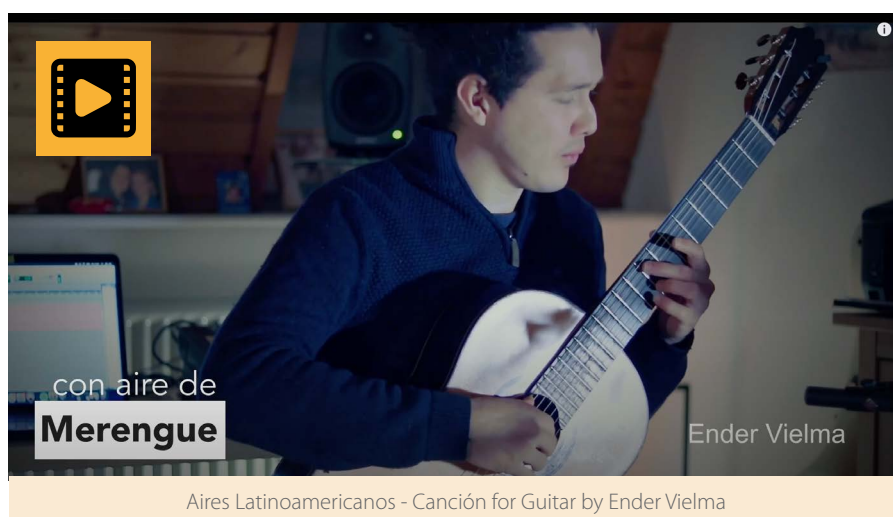
Andanza erreichte das Finale des Portugal Guitar Composition Competition 2022.

Das Quitiplás wird insbesondere in den Regionen gespielt, wo die Fiesta de San Juan gefeiert wird. Instrumente wie dieses sind aus dem Wunsch der afrikanischen Sklaven, ihre Traditionen zu bewahren entstanden. Das Quitiplás war ein Instrument, das einfach zu bauen, zu transportieren und zu verstecken war. Aus diesem Grund konnte es sich durchsetzen, verbreiten und etablieren. Das Quitiplás repräsentiert heute ein Ausdrucksmittel, das, wie so oft in der Geschichte, eine neue Umgebung und neue Umstände adaptiert hat. Die Klänge, die es produziert, ähneln denen der Trommel. Der Name Quitiplás kommt von seinem Klang. Es klingt wie: Qui- ti - plás. Die Namen jedes einzelnen Bambuspaars, leiten sich aus der jeweiligen rhythmischen Funktion innerhalb des Ensembles ab (Cruzao, Pujao und Prima).



Meine Kompositionsreihe der letzten Jahre wendet sich der lateinamerikanischen Volksmusik zu. Dabei steht sie aber stets in Verbindung mit aktuellen Ausdrucksweisen der zeitgenössischen Musik, mit und ohne „technology additive“. Auf diese Weise stelle ich eine eigene Vision von lateinamerikanischer Musik vor. Dazu zählen Werke wie Aires Latinoamericanos für Solo Gitarre (Finalist des Portugal Guitar Composition Competition 2020 und veröffentlicht bei Tin-tonton), Sueño Carioca (veröffentlicht vom Trekel-Verlag und uraufgeführt mit dem Hessischen Zupforchester unter der Leitung

von Annika Hinsche), los Hielos de Abril für Electronic (uraufgeführt beim EVI-MUS-Festival; Tage für Elektroakustische und Visuelle Musik in Saarbrücken), [Caribe für Streichquartett und Gitarre](#), sowie weitere Werke, die in dem folgenden [Katalog](#) zu finden sind. Aus der Idee, weiter zu experimentieren und zu kreieren, gründete sich das Ender-Vielma-Quartett, mit einer unkonventionellen Besetzung aus Geige, Fagott, Gitarre und Bassgitarre. Das Quartett spielt eigene Werke, die im Frühling 2023 präsentiert wurden.



1. Sylter Kammermusik Seminar für Gitarre und Mandoline



© Wolf Defant

22. - 28. Oktober 2023

KreisMusikschule Nordfriesland
Kultur | Bildung | Treffpunkt

[Hier geht es zur Anmeldung](#)

LANDES
MUSIK
AKADEMIE
NRW

Zweiphasiger Intensivkurs
mit Prof. Dieter Kreidler
und Michael Borner

Kurs-Nr. 23EMO201

Ensembleleitung und -spiel für Gitarrist:innen

in Kooperation mit

TERMINE: Phase 1 vom 20. - 22. Okt. 2023
Phase 2 vom 24. - 26. Nov. 2023

ORT: Landesmusikakademie NRW, Heek

ZIELGRUPPE: Gitarrenlehrer:innen,
Gitarrist:innen

ANMELDUNG unter: www.lma-nrw.de

Die Landesmusikakademie wird unterstützt von
Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen

Kulturpartner

[Hier geht es zur Anmeldung](#)

Herzlich willkommen auf der Insel!

Mit unserem neuen Angebot knüpfen wir an die lange Tradition des ehemaligen Sylter Gitarrenseminars an und freuen uns auf eure Teilnahme am **1. Kammermusik Seminar für Gitarre und Mandoline**.

Die wunderschöne Insel Sylt mit ihrem hohen Erholungs- und Freizeitwert bietet das ideale Ambiente zum gemeinsamen und intensiven Musizieren. Unter der Leitung eines erfahrenen Dozententeams steht die Kammermusikarbeit im Mittelpunkt des Seminars.

Das Seminar wendet sich an Profis und Amateure.

Unser Angebot:

- **Eröffnungskonzert mit Liying Zhu, Gitarre**
- **Erweiterung der literaturbezogenen spieltechnischen Kompetenzen (Technikangebot)**
- **Offener Forumsunterricht an vorbereiteten Werken (auch Solo-literatur) mit Dieter Kreidler.**
- **Unterricht mit Kammermusikgruppen in stilistischer Vielfalt**
- **Musizieren mit den Erweiterungen des Instrumentariums durch Oktav-, Terz-, Prim- und Quintbassgitarren (soweit vorhanden, bitte mitbringen!).**
- **Gemeinsames Musizieren im Projektorchester**
- **Abschlusskonzert der Teilnehmer:innen**

Der Stundenplan ist so angelegt, dass der Freizeitaspekt unter Einbeziehung der allgemeinen Kulturangebote der Insel nicht zu kurz kommt.

So wird dieses Seminarangebot zu einem echten Freizeit-Erlebnis-Lernen.

Literatur darf gerne mitgebracht werden, ebenso wie andere Instrumente (z.B. Flöte, Violine, Mandola) für die Kammermusik.

Die Teilnehmerzahl ist auf 25 Personen begrenzt, die Zusage erfolgt nach Reihenfolge der Anmeldung.

Folgende Dozenten freuen sich auf euch:

Dieter Kreidler



Emeritierter Professor an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Wuppertal /
Autorentätigkeit: Gitarrenschulen, Kompositionen, Arrangements in verschiedenen Genres /
Sein jahrzehntelanges Wirken als Dirigent von Zupf- und Gitarrenorchestern ist geprägt von einer universellen Kenntnis der speziellen Klanglichkeit und Idiomatik der Zupfinstrumente /
www.dieter-kreidler.de

Norbert Scheewe



Ehemals Leiter der Bezirksstelle Sylt der KreisMusikschule Nordfriesland /
Lehrer für Gitarre und Violoncello /
Konzerttätigkeit in Klassik, Jazz und Flamenco / Mitwirkung in verschiedenen Bands und Orchestern /
Langjähriger Dozent des Sylter Gitarrenseminars /
Er unterrichtet in großer stilistischer Breite

Liying Zhu



Klassische Gitarristin & Instrumentalpädagogin /
Preisträgerin internationaler Wettbewerbe für Gitarre, u.a. in Koblenz und Nürtingen. /
Internationale Konzerttätigkeit als Solistin und in diversen Ensemblebesetzungen in Europa, Asien sowie Nord- und Südamerika. 2015 Amerika-Debüt in der Carnegie Hall in New York /
Dozentin und Wettbewerbsjurorin verschiedener internationaler Festivals und Wettbewerbe.
www.liyingzhu.com

Marianne Paulus-Kreidler



absolvierte nach einem Lehramtsstudium das Diplomstudium der (Barock-)Mandoline an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Wuppertal bei Prof. Marga Wilden-Hüsgen /
Langjährige Erfahrung in verschiedenen Ensembles, u.a. als Dozentin im Landesorchester NRW „fidium concertus“, Ltg. Dieter Kreidler /
Ihr musikalischer Schwerpunkt liegt in der Kammermusik, als Pädagogin schaut sie auf eine langjährige Arbeit als Dozentin bei verschiedenen BDZ-Seminaren und als Lehrerin im Schuldienst zurück.

1. Sylter Kammermusik Seminar für Gitarre und Mandoline

Termin: Anreise Sonntag, 22. Oktober 2023 bis 17 Uhr
Abreise Samstag, 28. Oktober 2023 vormittags nach der Abschlussrunde

Veranstalter und Veranstaltungsort:

KreisMusikschule Nordfriesland
Kultur | Bildung | Treffpunkt

KreisMusikschule Nordfriesland Bezirksstelle Sylt
Maybachstr. 7, 25980 Westerland

Zielgruppe: Gitarrenlehrer, Studierende, Amateure
Kosten: Anmeldegebühr 30 €
Kursgebühr 350 €

Unterbringung und Verpflegung erfolgen auf eigene Kosten.
Ansprechpartner zur Unterstützung bei der Unterkunftsuche:
Helmut Hornbogen (helmut.hornbogen@t-online.de).

Anmeldung und Kontakt:

Annika Feldmann, mail: mtg-a.feldmann@gmx.de
phone: 0159-01 222 605

Anmeldeschluss: 15. August 2023

Die Anmeldung kann per Mail (Scan oder Foto des ausgefüllten und unterschriebenen Anmeldeformulars und Einwilligungsfomular DSGVO) oder auf dem Postweg erfolgen.

Postanschrift: KreisMusikschule Nordfriesland
Bezirksstelle Sylt
c/o Annika Feldmann
Maybachstraße 7
25980 Westerland

Die Anmeldegebühr ist mit der Anmeldung, die Kursgebühr nach Erhalt der Anmeldebestätigung bis spätestens 15. September 2023 auf folgendes Konto zu überweisen:

Helmut Hornbogen, Sylter Bank,
IBAN: DE62 2179 1805 0000 0170 51 BIC GENODEF1SYL
Verwendungszweck: 1. Sylter Kammermusik Seminar

Die Teilnehmerzahl ist auf 25 Personen begrenzt, die Zusage erfolgt nach Reihenfolge der Anmeldung. Die Anmeldegebühr wird zurückerstattet, sollte der Kurs bei Anmeldung bereits ausgebucht sein.

Vom Zuhören nach Aufforderung: *Udite* von *Duo Udite*

(von Ya'qub Yonas N. El-Khaled)

Musik von Wagner, Mahler oder Richard Strauss auf der Gitarre? Für viele dürfte diese Frage wohl keine Frage sein, besonders dann, wenn man vorrangig an Orchesterwerke oder Musikdramen denkt. Und doch findet man Werke der genannten Komponisten – und weiterer – auf dem neuen Album *Udite* vom gleichnamigen *Duo Udite*. Das Duo setzt sich aus Mezzosopranistin Bettina Bruns und Gitarrist Daniel Göritz zusammen, die mit ihrem neuen Album einen Querschnitt durch ihr Repertoire vorlegen. In munterer Folge geben sich Barbara Strozzi, Henry Purcell, Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms und eben Wagner, Mahler und Strauss die Klinke in die Hand und treten mit ein bis zwei Liedern in Erscheinung (allein Schumann ist mit drei Liedern vertreten, diese sind dafür aber recht kurz).

Den Auftakt bildet Barbara Strozzi (1619-1677) Kantate *L'Eracilito Amoruso*, die gleich in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert ist: zunächst erhält dieses Stück als einziges ein umfangreiches von Göritz komponiertes Vorspiel, sodann ist es das längste Stück des Albums und nicht zuletzt erklärt der ‚Der verliebte Heraklit‘ den Namen des Duos. Schon das Vorspiel macht Lust auf mehr: bereits mit den ersten Arpeggien wird klar, dass Daniel Göritz ein Meister seines Fachs ist und man sich vertrauensvoll seinem Spiel hingeben dürfen – ein Eindruck, den der Rest des Albums nachdrücklich bestätigt. Nach einer Reihe barock anmutender Akkordbrechungen, die in ihren besten Momenten an leicht modernisierte Präludien Silvius Leopold Weiss' erinnern, erklingt schließlich der harmonisierte Lamentobass, den man

in der Kantate nach dieser Einleitung garantiert wieder erkennen wird. *L'Eracilito Amoruso* reiht sich in die großen Klagegesänge des 17. Jahrhunderts ein. Heraklit richtet sich mit den Worten *Udite amanti la cagione, oh Dio, ch'a lagrimar mi porta* („Hört ihr Liebenden, den Grund, oh Gott, der mich zum Weinen bringt“) an seine Hörer, und klagt darüber, dass im ‚treu geglaubten ‚teuren Schatz‘ die Treue ‚erstarb‘. Die Anrufung *Udite* ist für Bruns und Göritz namensgebend geworden und gebietet auch dem Publikum aufmerksam zu lauschen. Die Worte allein vermitteln jedoch die ungeheure Intensität die Strozzi's Vertonung erreicht nicht. Über dem Lamentobass entfaltet sich eine Melodie, die mit ihren zahlreichen Ornamenten und Reibungen höchste interpretatorische Anforderungen stellt. Barbara Bruns dunkel tembrierter Stimme gelingt es ganz ausgezeichnet, diesen gerecht zu werden und Heraklits Klage hörbar zu machen. Hervorgehoben werden muss auch Göritz' fantasievolle Ausgestaltung der Generalbassstimme, die hervorragend auf die verschiedenen Ereignisse der Melodie reagiert. Die nachfolgenden zwei Stücke Henry Purcells beschließen den ‚Barockblock‘ des Albums und für beide gilt das gleiche wie zuvor: *Duo Udite* präsentiert reizvolle Interpretationen.

Die nächsten Lieder bieten Gelegenheit sich mit der früh-, mittel- und spätmantischen Seite des Duos bekannt zu machen. Mit Schuberts *Lied der Mignon* und *Der Wanderer* wird einmal mehr bestätigt, was Gitarristen schon im frühen 19. Jahrhundert zu Lebzeiten Schuberts bemerkten – seine Lieder klingen wunderbar in der Besetzung Gesang und Gitarre. Auch viele Lieder Schumanns kann man sich

grundsätzlich gut in dieser Besetzung vorstellen und wird nicht enttäuscht. Die drei Juwelen aus dem Eichendorff-Liederkreis op. 39 schimmern in der transparenten Version mit Gitarre; Göritz hat mit seinen Transkriptionen wunderbare Arbeit geleistet. Besonders die Begleitung von *In der Fremde (Aus der Heimat)* ist auffallend gut mit dem klanglichen Charakter der Gitarre vereinbar. Dies ist sicherlich kein Zufall: Schumann war bekanntlich literarisch äußerst bewandert und ihm war zweifellos bekannt, dass dieses Lied in Eichendorffs Novelle *Viel Lärmen um Nichts* von einer „junge(n) schöne(n) Frau, mit einer Gitarre im Arm“ gesungen wird. Bruns und Göritz versetzen uns Hörer mühelos in die Lage, diesem idealen Bild nachzuträumen.

Auf zwei Glanzlichter sei noch besonders verwiesen: Strauss' *Morgen* und Mahlers *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Ungefähr in der Mitte des Albums erklingt das verträumte Vorspiel zu dem Evergreen von Strauss. Es ist kein kleines Wagnis von Göritz sich dem Lied anzunehmen, denn schließlich hat Strauss selbst neben der Klavierfassung auch Versionen für Klavier, Geige und Gesang sowie für Orchester mit Violine Solo und Gesang vorgelegt. Kann dies auf nur einer Gitarre auch nur annähernd oder besser noch: mit irgendeinem Mehrwert wiedergegeben werden? Erstaunlicherweise ja! Im ausgedehnten Vorspiel werden die Klangfarben der Gitarre von Göritz zum Leuchten gebracht – und in der Tat (in einer Zeitschrift für Gitarrenmusik darf man dies wohl ohne allzu großen Widerspruch zu erregen schreiben) verblasst die Klavierversion beinahe hinter den zarten Zaubertönen der Gitarre. Einzig die Orchesterversion, in der Harfe und

Geige in süßen Streicherklang gebettet führende Rollen einnehmen, legt in Sachen ‚Sounds zum Eintauchen‘ noch eine Schippe drauf. Doch Göritz zieht alle metaphorischen Register der Gitarre und schafft es das ganze Stück hindurch, die entrückte Stimmung auf bemerkenswerte Art einzufangen. Gleichsam ganz natürlich verschmilzt da die Stimme der Mezzosopranistin Bruns mit diesem Wohlklang. *Morgen* zählt nicht ohne Grund zu den bekanntesten Stücken von Strauss. Dass nun auch Gitarristen diese Repertoireperle ohne hörbare Abstriche interpretieren können ist eine erstaunliche Leistung des Arrangeurs und wird durch die Aufnahme des Duos eindrucksvoll demonstriert.

Ich bin der Welt abhanden gekommen schließlich ist vielleicht das Stück, neben Wagners *Im Treibhaus*, in der Bruns Stimme am besten zur Geltung kommt. Es bildet den Abschluss des Albums und bietet genügend Raum, gerade das untere Register der Mezzosopranistin schimmern zu lassen. Die Innigkeit, ja Ernsthaftigkeit dieses zarten Liedes wird von Bruns ebenso innig, zart und ernsthaft interpretiert ohne je banal zu wirken. Göritz begleitet diskret, aber nie achtlos. Im Gegenteil: seine sanften, runden Klänge tragen den Gesang seiner Partnerin mühelos auch durch die bewegteren Teile dieses Weltgetümmels.

Das Duo *Udite* liefert mit seinem ersten Album eine ebenso hörenswerte wie abwechslungsreiche Programmschau. Zu loben ist vor allem das Zusammenspiel von Bruns und Göritz – man merkt den Aufnahmen an, dass hier ein eingespieltes und aufeinander abgestimmtes Duo agiert. Göritz' Fähigkeit zu lebendigem Begleiten und

seine Interpretation der Vor-, Zwischen- und Nachspiele können nicht hoch genug gerühmt werden. Bruns eher gedecktere Stimme und ihre ruhige Art der Interpretation erzeugen immer wieder Momente von großer Intensität – besonders im *Eraclito Amoroso* oder eben in *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Man kann aber nicht umhin festzustellen, dass ihre Intonation nicht immer ganz stabil ist. Dies ist aber durchaus zu verschmerzen, ihre Stärken liegen in diesen Aufnahmen ganz eindeutig im Erfassen und Erzeugen von Stimmungen. Über jeden Tadel erhaben sind indes Göritz' Arrangements, die kunstvoll und idiomatisch klingend (dabei wohl aber höllisch schwierig zu spielen) die Gitarre in Szene setzen. Jedes Arrangement muss sich letztlich die Frage nach der Berechtigung durchaus gefallen lassen: wurde es lediglich erstellt, damit ein Stück, auch mal' auf einem anderen Instrument oder in anderer Besetzung zu hören ist oder gibt es eine echte klangliche oder künstlerische Notwendigkeit dafür? Göritz' Arrangements liefern die klingende Antwort, sie gewinnen auf den Saiten der

Gitarre jedem Stück tatsächlich neue Seiten ab.

Die Repertoirewahl des Albums erfolgte offensichtlich unter dem Gesichtspunkt, ein möglichst vielfältiges Programm auf relativ engem Raum zu präsentieren. Stilistische Abwechslung ist so garantiert, aber wie bei vielen Best-of-Auswahlen wäre manchmal mehr tatsächlich mehr gewesen. So hätte man gerne mehr von Barbara Strozzi kennengelernt oder gerne auch den ganzen Liederkreis op. 39 von Schumann in der Interpretation des Duos gehört. Schon allein um zu hören, ob die Arrangements der lebhaften Stücke ebenfalls ihre Wirkung auf der Gitarre entfalten können. Die Neugier ist jedenfalls geweckt und wie schön deshalb, dass die Website des Duos (www.bettinabrun.de bzw. www.daniel-goritz.de) weitere Aufnahmen verspricht. Insgesamt ist *Udite* ein gelungener Überblick über das Schaffen des Duos und zugleich ein Beleg: ein Beleg dafür, dass der Aufforderung *Udite!* – Hörst zu! nachzukommen sich bei diesem Duo lohnt!

udite



Bettina Bruns
Mezzosopran

Daniel Göritz
Gitarre

Udite vom Duo *Udite* (Bettina Bruns, Mezzosopran und Daniel Göritz, Gitarre) ist bei *Kreuzberg Records* im Jahr 2022 erschienen.