



So unerwartet sie einsetzte, so unerwartete Ausmaße hat sie angenommen: die Wiederentdeckung der Gitarre, die in den vergangenen Jahrzehnten zu einem wahren Triumphzug und zum Höhepunkt ihrer bisherigen Geschichte wurde. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts schien die Gitarre dem Konzertsaal so gut wie verloren und nur noch als Folklore-Instrument respektiert zu werden. Erst das Engagement eines einzelnen Musikers, des Spaniers Andrés Segovia, entriß das Instrument samt seiner reichen Literatur der Verknennung und gewann es der Kunstmusik zurück. Es war das Signal zu einer ungeahnten Verbreitung und Beliebtheit des Instruments über Länder- und Gattungsgrenzen hinweg. Es war zugleich aber auch die schönste Rehabilitierung der Gitarre. Denn jahrhundertlang hatte sie einst eine wichtige Rolle in der abendländischen Musik gespielt, die mit dieser Renaissance im Grunde nur ihre Fortsetzung fand. Aber wer erinnert sich noch dieser ebenso alten wie wechselvollen Geschichte des Instruments, dessen Herkunft noch immer im Dunkeln liegt?

Die Geschichte

Die Annahme, die Gitarre sei vorderorientalischen Ursprungs und von den Arabern nach Spanien eingeführt worden, ist bisher nicht belegbar, hat aber vieles für sich. Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lassen eine gewisse Verbindung der sogenannten „Guitarra morisca“ mit einem orientalischen Instrument namens Tanbur erkennen. Wichtiger aber ist, daß die gleiche Quelle bereits zwischen einer „Guitarra morisca“ und einer „Guitarra latina“ unterscheidet, deren geschweifte Form an die heutige Gitarre erinnert. Tatsächlich scheinen wesentliche Eigenheiten der späteren Gitarre auf diese Guitarra latina zurückzugehen. Die Entwicklung ihrer Form und Spieltechnik vollzog sich in Europa seit dem 13. Jahrhundert zunächst in Spanien, wo die Gitarre rasch Heimatrecht gewann. Der Adel und die gehobenen Stände allerdings bevorzugten vorläufig noch die Laute, ohne indes verhindern zu können, daß die Gitarre schon im 16. Jahrhundert das erklärte Nationalinstrument der Spanier war und seither blieb. In der ersten Jahrhunderthälfte unterschied man sie noch von einer „Vihuela de mano“, die bei gleicher Form etwas kleiner war als die Gitarre, überdies andere Besaitung und Spielart verlangte. Während die Gitarre damals Volksinstrument war, wurde die Vihuela (die in Italien Viola hieß!) jetzt zum Instrument der Aristokratie. Kein

Wunder, daß dieses Interesse eine reiche Literatur hervorbrachte, die spanische Komponisten wie Luis Milan, Luis de Narvaez und Alonso Mudarra schufen.

Ihr Ruhm drang über die Landesgrenzen hinaus und führte zur raschen Verbreitung des Instruments in ganz Süd- und Westeuropa. Im Gegensatz zu seiner Beliebtheit auf der iberischen Halbinsel war sein Schicksal da allerdings von Anfang an höchst wechselvoll. Denn in Frankreich und Deutschland gab man auch weiterhin der Laute den Vorzug, während Italien im 16. Jahrhundert eine eigene Gitarrenkultur entwickelte. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte das Instrument fünf Saiten, die A-d-g-h-e' gestimmt waren. Eine sechste Saite, die schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts begegnet, ergänzte schließlich den Saitenbezug der Gitarre zur heute üblichen Stimmung E-A-d-g-h-e'. Die Hochblüte des Instruments gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Italien hat die Gitarre zum Instrument der Virtuosen werden lassen. Niccolò Paganini soll, nach dem Urteil der Zeitgenossen, ein ebenso begabter Gitarrist wie Geiger gewesen sein. Das Urteil ist zwar nicht nachzuprüfen, jedoch sprechen die von Paganini auf die Violine übertragenen Gitarreneffekte wie das Umstimmen einzelner Saiten, Doppel-flageolett, Flageolett-Akkorde und Pizzicato-Passagen eine berechte Sprache.

Ehe noch Paganini, Ferdinando Carulli oder Mauro Giuliani Europa eroberten, hatte übrigens Herzogin Anna Amalia von einer Italienreise eine Gitarre nach Weimar mitgebracht und nachbauen lassen. Binnen kurzem eroberte das Instrument die Resi-

denzstadt und bald ganz Deutschland, wo man es als ideales Begleitinstrument des häuslichen Gesangs entdeckte. Die Gitarre wurde das unentbehrliche Attribut musizierender Damen im Salon, die sich Goethes Spott (im „Wilhelm Meister“) gefallen lassen mußten, es stünde ihnen wohl an, „wenn sie einmal statt der Gitarre das Spinnrad handhaben wollten“. Weder Modeeifer noch Virtuosenkunst konnten allerdings an dem intimen, relativ kleinen Klangvolumen der Gitarre etwas ändern, das jede Konkurrenz mit den Tasteninstrumenten aussichtslos und jede Verwendung in größeren Ensembles problematisch machte. Die Folge war, daß mit Ausnahme von Haydn und Weber die großen Musiker wie Mozart, Beethoven, Schubert und Berlioz trotz erklärter Sympathien nichts für die Gitarre komponierten. Das überließen sie Komponisten der zweiten Garnitur oder Virtuosen vom Range des Spaniers Fernando Sor, dessen Gitarrenkunst von seltener Vollkommenheit gewesen sein muß. Hier liegen die Ursachen für den folgenden Niedergang des Ansehens der Gitarre als Konzertinstrument, der selbst vor Spanien nicht Halt machte.

Gleichwohl gingen die entscheidenden Impulse für die Renaissance des Instruments im 20. Jahrhundert von Spanien aus. Es war Francisco Tárrega, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Boden dafür und für den 1893 geborenen Andrés Segovia bereitete, der zum Propheten der Gitarre wurde. Segovias Spiel offenbarte einem staunenden Publikum – vor dem Ersten Weltkrieg nur in Spanien, danach in aller Welt – die Ausdruckskraft

und die Folgen

Schicksale, Interpreten und
Schallplatten der Gitarre

Ein Überblick
von Ekkehart Kroher



Andrés Segovia,
Doyen der Gitarristen
unserer Zeit

und herrlich wandelbaren Klangqualitäten eines Instruments, das längst zur Chiffre spanischen Lebensgefühls geworden war. Ein halbes Jahrhundert später ist die Saat Segovias wunderbar aufgegangen. Wir leben im Zeitalter der Gitarre. Fraglos hat dazu die Schallplatte das ihre beigetragen, die sich längst als ideales Medium der feinen Schwingungen und Valeurs der Gitarre erwiesen hat, weil sie ihr – im Gegensatz zum Konzertsaal, vom Beatschuppen ganz zu schweigen – nicht von vornherein die Intimität und Unmittelbarkeit der Wirkung nahm. Das aber ist zugleich ein Kriterium der Qualität, und zwar der aufnahmetechnischen Qualität, die die folgende Auswahl aus der Fülle des Plattenangebots der letzten Jahre mitbestimmt.

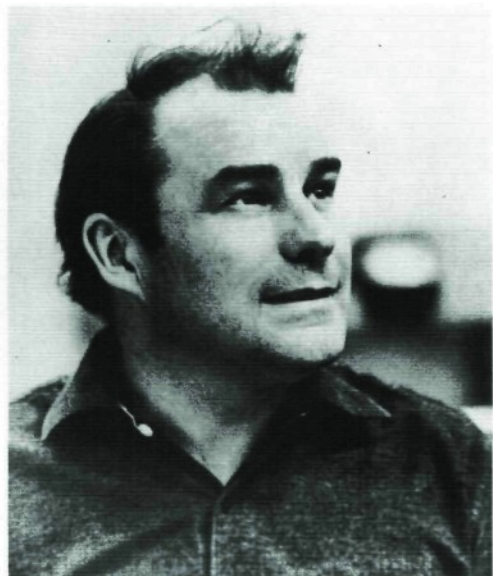
Die Aufnahmen

Die Renaissance der Gitarre begann als Renaissance des Solo-Instruments, in dessen Anfänge eine Aufnahme der Archiv-Produktion zurückführt. Auf „Vihuela y Guitarra“ musiziert Renata Tarragó spanische Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (198457). Es ist mehr als ein historischer Exkurs für gespitzte Ohren oder eine nur klangliche Gegenüberstellung zweier Instrumente. Es ist die lebensvolle Beschwörung einer vergangenen Musizierkultur durch die erste Vihuela-Künstlerin der Gegenwart. Renata Tarragó zählte bisher, ungerechterweise, nicht zu den großen Interpreten der Gitarre, die in

den vergangenen Jahrzehnten nahezu alle von der Schallplatte vor die Mikrofone geholt wurden. Voran Andrés Segovia, dessen Spiel zugleich die Maßstäbe setzte. Mit vollem Recht durfte Decca eine seiner Platten „Die hohe Kunst des Gitarrenspiels“ (SMU 1102) nennen, auch wenn es sich bei den aufgezeichneten Stücken aus dem 16. bis 20. Jahrhundert um teilweise recht belanglose Pièces handelte. Aber ihre Interpretation dokumentiert gerade das, was Segovia berühmt machte: seine Virtuosität, seine Klangsensibilität, sein Einfühlungsvermögen, die blutvolle Intensität und leuchtende Farbigkeit seines Musizierens. Sie geben nicht nur diesen Bagatellen den Adel der Berechtigung, sie erlauben Segovia sogar, ein reines Zugabenprogramm mit „Beliebten Melodiengroßmeister“ (Decca SXL 89002-B) zu spielen und zu erfüllen. (Die Aufnahme ist soeben unter dem Titel „International Classics“ bei MCA wieder veröffentlicht worden.) Dabei leuchtet Segovias poesievolle Kunst in allen denkbaren Facetten auf, einschließlich seiner Begabung als Bearbeiter. Denn trotz einer umfangreichen Gitarrenliteratur mangelt es seit je an qualitativollen Kompositionen, so daß dem anspruchsvollen, nicht nur auf virtuose Demonstration bedachten Gitarristen keine andere Wahl als die Bearbeitung bleibt. Selbst ein Stilpurist wird gegen diese Transkriptionen nichts einwenden können, solange sie mit ähnlichem Können, ähnlichem Stilgefühl und gleich feinnerviger Musikalität erfolgen wie durch Segovia. Das belegen etwa seine Übertragungen von Werken Purcells, Händels und Bachs auf der Decca-Platte SAD 22010, die ebenso wie die Aufnahmen SXL 89001-B oder

SXL 89004-B (beide Decca) auch Komponisten des 20. Jahrhunderts zu Wort kommen läßt. Nach deren eigenen Äußerungen wurden diese teils von Segovias Spiel inspiriert, teils von ihm für sein Instrument um Werke gebeten. Ob Joaquín Turina, Manuel Ponce, John Duarte oder Heitor Villa-Lobos – wer von ihnen hätte sich dieser Anregung verschließen, wer einen idealeren Interpreten wünschen können?

Das Beispiel Segovias als Interpret, Bearbeiter und Anreger mußte zwangsläufig Resonanz wecken, die im Laufe von fünf Jahrzehnten immer weitere Kreise zog. Anfangs identifizierten sich naturgemäß vor allem spanische Musiker mit der Gitarre, etwa Alirio Díaz, dessen herrliche Anthologie „Meisterwerke der spanischen Gitarre“ (Amadeo AVRS 6296 und 6341) nur kurze Zeit in Deutschland angeboten wurde; oder Regino Sainz de la Maza, dessen Kunst im deutschen Katalog augenblicklich nur von einer Aufnahme des „Concierto de Aranjuez“ von Joaquín Rodrigo repräsentiert wird; oder der 1927 geborene Narciso Yepes, der seit 1963/64 eine zehnsaitige Gitarre musiziert, deren Klangfülle und -schattierungen von eigenem Reiz sind. Am schönsten kommen sie auf zwei Platten mit „Spanischer Gitarrenmusik aus fünf Jahrhunderten“ (DG 139365/6) zum Ausdruck, die Werke aller namhaften Spanier von Mudarra und Sanz über Sor, Tárrega, Albéniz zu de Falla und Torroba bringen. Eine Auswahl von 24 Etüden Sors (DG 139364) zeigt Yepes überdies als verantwortungsbewußten Pädagogen, der die beherzigenswerte Maxime formulierte: „Die Technik ist ein Hilfsmittel in der Musik, darf aber nie-



„Erster Anwärter auf den Thron Segovias“:
Julian Bream

mals Selbstzweck werden ... Für mich ist die lebendige Gegenwart der Technik gleichbedeutend mit der glücklichen Möglichkeit, die Musik immer ausdrucksvoller und natürlicher zu gestalten.“

Der gleiche Satz könnte von dem 1933 in London geborenen Julian Bream stammen, den als Zehnjährigen Segovias Spiel von einer alten Schellack-Platte faszinierte und nicht mehr losließ. Heute ist Bream unzweifelhaft erster Anwärter auf den Thron Segovias – und das, obwohl er als Lautenspieler ebenso begabt und berühmt ist. Jede seiner Platten ist ein Ereignis, aber drei dokumentieren im besonderen die Virtuosität, die Repertoire-Spannweite und die künstlerische Eigenart Breams. Für RCA musizierte er auf LSC 2878-B „Barockmusik auf der Barockgitarre“, auf SAR 22075 ein Klassik-Programm mit Werken von Giuliani, Diabelli, Mozart und Sor, auf LSC 2964-B „Gitarrenmusik des 20. Jahrhunderts“. Immer überzeugen seine Interpretationen durch die (aufnahmetechnisch nicht forcierte) Unmittelbarkeit und ihren ungezwungenen Atem. Um es mit Nietzsche zu sagen: Diese Musik schwitzt nicht. Für mich am eindrucksvollsten gerieten die Aufnahmen zeitgenössischer Musik, die ihren Höhepunkt in Britten's originellem „Nocturnal“ op. 70 haben, einer stimmungsvollen Variationenreihe, der nur ein Gitarrist mit höchster manueller Meisterschaft, Klangfarbigkeit und Sensibilität gerecht werden kann. Einen Querschnitt durch diese und andere Bream-Aufnahmen bietet die jüngst veröffentlichte RCA-Kassette „Gitarrenmusik aus drei Jahrhunderten“ (RK 11504/1–2). Niemand wird ihre Anschaffung bereuen.

Erneut muß der Name Segovias genannt werden, wenn von dem 1941 in Melbourne geborenen Australier John Williams die Rede ist. Williams war seit 1952 Schüler Segovias, der wenig später prophezeite: „Es wird nicht mehr lange dauern, und sein Name wird zu einem Begriff werden.“ Segovia täuschte sich nicht, wie schon eine frühe, monaurale Williams-Aufnahme der Electrola (E 60813) bewies, ehe ihn die CBS exklusiv verpflichtete. Für Williams' phänomenale Technik, Stilsicherheit und Musizierkultur ist keine Platte charakteristischer als „Musik aus fünf Jahrhunderten“ (CBS 72526), die die Reife und Poesie seines Spiels, aber auch sein Repertoire von der Renaissance bis zur Moderne be-

legt. Segovia meinte damals noch: „Gott hat einen Finger auf seine Braue gelegt“, und ich gehöre zu denjenigen Hörern, die nach dieser Platte – mit der „New York Herald Tribune“ nach Williams' New Yorker Debüt 1963 – sagen könnten: „Wir hatten den Eindruck, daß es Gott wirklich getan hat.“

So wenig wie diese Williams-Platte möchte ich in meiner Diskothek die harmonia mundi-Aufnahmen mit René Bartoli (HW 316102) missen, die Bartoli als einen Musiker der Verinnerlichung ausweisen, auf dessen Farbskala die Pastelltöne überwiegen. Gleibende, harte Klänge sind hier nicht so sehr Bartoli's Fall – im Gegensatz zu Siegfried Behrend, dem einzigen deutschen Gitarristen von Weltruf. Diesen verdankt Behrend keineswegs nur seinen Konzerten oder Tourneen mit Belina, sondern auch zahlreichen Schallplatten, darunter der „Deutschen Gitarrenmusik“ (DG 139377) die sowohl durch überlegte Werkwahl als auch durch ihr bewußtes Engagement für die Avantgarde aufhorchen läßt. Kein Gitarrist außer Bream erweist sich der Entdeckung neuer Klangräume und Spieltechniken für die Gitarre aufgeschlossener als Behrend, der hier übrigens neben Hindemith, Henze und Becker auch als Komponist fungiert. Das wiederholt sich auf seiner neuesten LP mit dem Titel „Guitar & Percussion“ (DG 2530034), die er gemeinsam mit dem Schlagzeuger Siegfried Fink einspielte, um „eine Art Geschichte der (transkribierten) Lautenmusik und gleichzeitig ein Kompendium der Möglichkeiten avantgarde-freudlichen Gitarrespiels“ zu dokumentieren. Der Vorstoß in den Grenzbereich zwischen Klang und Geräusch unter Einbeziehung von Schlagwerk und menschlicher Stimme ist mehr als ein Experiment. Es ist – ich darf mich selbst zitieren – „eine absolut legitime, vom Geist der Gegenwart geprägte Form des Ensemblesmusizierens“, die zweifellos Zukunft hat.

Das schon aus dem Grunde, weil das bisherige Repertoire an Kammermusiken und Konzerten mit Gitarre reichlich schmal, an Substanz zudem häufig noch sehr dürrig ist. Gewichtige gitarristische Kammermusik-Platten haben deshalb Seltenheitswert. „Flöte und Gitarre“ kombiniert eine harmonia mundi-Platte mit Jean-Pierre Rampal und René Bartoli (HMO 30711), die Werke von Loeillet, Visé und Giuliani musizieren. Die Sensibilität und Introver-

sion ihrer Interpretationen machen das Programm zu einem seltenen Fest kammermusikalischer Intimität. Für gelungen halte ich ferner eine Aufnahme des Haydn-Quartetts op. 2 Nr. 2 sowie des Paganini-Trios D-dur für Violine, Violoncello und Gitarre, deren Solist John Williams ist (CBS 72678). Dasselbe Haydn-Quartett, gekoppelt mit Boccherinis Quintett e-moll op. 50 Nr. 3 sowie Breams Bearbeitung eines Boccherini-Fandango, bringt die RCA-Platte LSC 3027-B. Ihre Interpreten sind Julian Bream und das Cremona-Streichquartett. Beide Aufnahmen leben spürbar von den Impulsen der Gitarristen, deren Engagement allerdings weniger den effektiven Mangel an gewichtigeren Ensemble-Kompositionen überspielt als ihn, unfreiwillig, unterstreicht.

Segovia meinte einmal, die letzte Stufe auf der Leiter zur unbestrittenen musikalischen Anerkennung werde für die Gitarre ihre Wiederentdeckung als Soloinstrument des Orchesters sein. Gitarristen und Schallplattensammler machen sich dazu ihre eigenen Gedanken. Denn was die Firmen anbieten, sind mit Ausnahme älterer Bearbeitungen noch nicht einmal ein halbes Dutzend Konzerte aus der Feder Rodrigos und Mario Castelnuovo-Tedescos. Ursache dafür ist nicht etwa die Bescheidenheit der Firmen auf einige wenige Erfolgsstücke, sondern der, verglichen mit der Kammermusik, noch eklatantere Mangel an niveauvoller Literatur, die die großen Interpreten zur nachschöpferischen Auseinandersetzung reizen könnte. So müssen sie sich, sofern sie nicht auf Lautenkonzerte Vivaldis oder Gitarrenkonzerte Carullis oder Giuliani zurückgreifen wollen wie Behrend (DG 139417) oder Williams (CBS 72798), in Idealkonkurrenz üben. Gegenstand der Übung: Rodrigos Concerto de Aranjuez und Castelnuovo-Tedescos Concerto in D op. 99, beide aus dem Jahr 1939. Rodrigos Bestseller liegt derzeit in Aufnahmen der gesamten Gitarrenelite vor, Segovia ausgenommen. Behrends Einspielung (DG 139166) ist farbig spielfreudig, diejenige Alirio Diaz' (Electrola SME 91790) wirkt beinahe intim. Die Interpretation Williams' (CBS 71045) hat weit mehr Klangfülle als die dezente, musikalisch klar konturierte Aufnahme Angel Romanos' (Philips 838450). Ich persönlich gebe allerdings trotz ihres hörbaren Alters der wiederveröffentlichten Aufnahme mit Regino Sainz de la Maza und dem Manuel de Falla-Orchester unter Christóbal Halffter den Vorzug (RCA VICS 1322). Nicht allein von den Interpreten her wirkt sie als die „spanischste“ der Einspielungen, die mit beispielhaft differenzierter, zuweilen fast unwirklicher Sensibilität musiziert ist. Man möchte sie authentisch nennen – was nichts damit zu tun hat, daß Sainz de la Maza 1940 Solist der Uraufführung war. Oder doch? Sein Rang jedenfalls wird von der Fantasia para un gentilhombre Rodrigos auf der Rückseite nachdrücklich bestätigt, ein Rang, den Narciso Yepes mit seiner verhaltenen Wiedergabe beider Werke (DG 139440) nicht ganz erreicht. Bei den Aufnahmen des Konzerts von Castelnuovo-Tedesco besteht die Wahl zwischen Behrend (DG 139166) und Williams (CBS 71045), die ich aufgrund der größeren Transparenz des Orchesterparts der Berliner Philharmoniker unter Reinhard Peters zugunsten der Behrend-Aufnahme treffe. In keiner Gitarren-Diskothek sollte endlich die Einspielung des Concerto Andaluz für vier Gitarren und Orchester von Joaquín Rodrigo fehlen, die Philips mit dem Concerto de Aranjuez koppelte (838450). Denn es wird sich so rasch keine Alternative-Besetzung zu dem Gitarrenquartett Los Romanos finden, dessen Interpretation ganz aus dem Geist der andalusischen Folklore zu leben scheint: Nach wie vor ein Pflichtdiskus für Kenner und Liebhaber.