

Phoibos

Zeitschrift für Zupfmusik

Herausgegeben von Silvan Wagner

Heft 1/2015

Historisch informierte Aufführungspraxis II

Verlag Karl Stutz

Passau



phoibos

ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Heft 1/2013

Herausgeber
Silvan Wagner

Lektorat
Christin Edelmann, Max Gross, Nadine Hufnagel, Matthias Fejes, Silvan
Wagner

Anzeigen
phoibos@gmx.de

Umschlaggestaltung
Guido Apel

Jahresabonnement
2 Hefte, € 28.- (zuzügl. Porto)

Hinweise für Autoren und Autorinnen
Einsendungen in deutscher oder englischer Sprache aus dem In- und Ausland
sind willkommen.

Zusendungen sollten vorzugsweise per E-Mail erfolgen
(silvan.wagner@phoibos-zfz.de).

Die Beiträge müssen unveröffentlicht sein.
Weitere Hinweise unter www.phoibos-zfz.de

Alle Rechte liegen beim Verlag.
© 2015

Verlag Karl Stutz
Oberer Sand 5
94032 Passau

ISSN 1866-8291

Printed in the EU

Inhalt Heft 1/2015

Vorwort	5
Silvan Wagner Historisch informierte Aufführungspraxis in Jugendliteratur? Eine musikalische Lektüre von Diana Wynne Jones‘ <i>Die Kraft der Mandola</i> (<i>Die Spielleute von Dalemark / Cart and Cwiddler</i>)	7
Stefanie Acquavella-Rauch Gedanken zur ‚Historisch informierten Aufführungspraxis‘ und der Lückenhaftigkeit von Geschichte in der musikalischen Praxis	31
Panagiotis Pouloupoulos Das Musizieren im Freien in der Zeit des Biedermeier: Die Beispiele der Orphica, der Gitarre und des Csakans	43
Judith I. Haug Osmanische Musik 2014: ein Versuch über junge Interpret/innen, (historische) Aufführungspraxis und Instrumentenbau	69
Wendelin Bitzan Tönende Buchstaben. Zur Transkription deutscher Lautentabulaturen am Beispiel von Hans Newsidlers <i>Entlaubet ist der walde</i>	93
Mailwechsel Alte Plektren (Wagner/Johnen)	115
Komalé Akakpo Italienische Salteriomusik des 18. Jahrhunderts – eine kommentierte Quellensichtung	123
Mirjam Schröder Ein Garten von Freuden und Traurigkeiten	139
Michael Kubik Artikulation- ein babylonisches Sprachengewirr? Eine kleine Untersuchung unter dem besonderen Aspekt der Zupfinstrumente im Vergleich zur Blockflöten-, Violin- und Gesangstechnik	153

Miszellen	
Konrad Wölkis Rolle in der Zupfmusikszene der Nachkriegszeit: Eine noch anstehende Aufgabe (Silvan Wagner)	165
Autorinnen und Autoren	169

Vorwort

Die Zeitschrift *Phoibos* untersucht Zupfmusik eingebettet in ihrem musikalischen, kulturellen und historischen Umfeld. Dabei ist der Name Programm: *Phoibos* ist der Ehrenname Apollos, des griechischen Gottes der Heilkunst und Musik, Anführer der Musen. Dessen Instrument, die Kithara, ist einerseits instrumentengeschichtlich ein Vorläufer der heutigen Instrumente Harfe, Gitarre, Mandoline und Zither und andererseits mythologisches Symbol der musischen Kultur überhaupt. Die Zeitschrift *Phoibos* versteht sich daran anlehnend zum einen als musikwissenschaftliches Organ der Instrumente Gitarre, Harfe, Mandoline und Zither, die ihre Gruppenidentität über die gemeinsame Art der Tonerzeugung, ihre Klanglichkeit und ihre über weite Strecken gemeinsame Vergangenheit erhalten; zum anderen aber will *Phoibos* auch den kulturellen Vernetzungen der Zupfmusik über den eigenen Tellerrand hinaus nachgehen, was eine breite, kulturwissenschaftliche Perspektive voraussetzt und neben der Theorie auch die praktische Musik einbeziehen muss: Die Zeitschrift wendet sich an Musikwissenschaftler, praktische Musiker und Musiklehrer gleichermaßen und soll vor allem für den wissenschaftlichen, künstlerischen und pädagogischen Nachwuchs ein kritisches Diskussionsforum bereitstellen, um gerade neuen Ansätzen Gehör zu verleihen. Sie versammelt damit Wissenschaftler und Praktiker unter ihren Autoren und Lesern.

Der Aufbau der Zeitschrift gliedert sich grundsätzlich in drei Teile: Der erste Teil (eingeleitet durch einen Leitartikel des Herausgebers) verhandelt das im Titel der Ausgabe dominant gesetzte Thema in Einzeldarstellungen, der zweite Teil (eingeleitet durch einen essayistischen Mailwechsel) versammelt thematisch freie Artikel über Interessen der Zupfmusik, der dritte Teil (eingeleitet durch einen Comic) enthält Essays, Besprechungen, Berichte und Vorstellungen.

Historisch informierte Aufführungspraxis in Jugendliteratur? Eine musikalische Lektüre von Diana Wynne Jones' *Die Kraft der Mandola (Die Spielleute von Dalemark / Cart and Cwiddar)*

Silvan Wagner

0. Vorbemerkungen

Ich muss zugeben, dass ein Jugendbuch mit dem etwas unglücklichen ersten deutschen Übersetzungstitel *Die Kraft der Mandola*¹ in einem studierten Mandolinisten und germanistischen Mediävisten kein leichtes Publikum hat: Die Mandola besitzt unter Mandolinisten in etwa das Prestige, das die Mandoline im allgemeinen Musikdiskurs einnimmt,² so dass „Die Kraft der Mandola“

¹ Diana Wynne Jones' (1934-2011) Jugendbuch erschien 1975 in der Erstausgabe unter dem Titel *Cart and Cwiddar* und ist der erste Teil ihres insgesamt vierteiligen Dalemark-Zyklus' (*Drowned Ammet*, 1977; *The Spellcoats*, 1979; *The Crown of Dalemark*, 1993). Es wurde zunächst von Karin Polz unter dem Titel *Die Kraft der Mandola* (Hamburg 1985), später von Dietmar Schmidt unter dem Titel *Die Spielleute von Dalemark* (Bergisch Gladbach 2002) übersetzt. Ich verwende in diesem Artikel für die Zitate die zweite deutsche Übersetzungsfassung (freilich unter kritischem Einbezug der englischen Fassung), um auch einen Beitrag zu leisten für die deutschsprachige Mittelalterrezeption und etwa einer Verwendung des Romans im schulischen Deutschunterricht der Mittelstufe. Die erste deutsche Übersetzungsfassung ist (ohne dass dies angegeben sein würde) gekürzt (und dies gerade im Bereich der musikalischen Ausdifferenzierung des Textes) und zum Teil schlecht übersetzt, war jedoch – aufgrund des Titels – meine Erstbegegnung mit dem Text.

² Dieses niedrige Prestige der Mandola resultiert aus mehreren Quellen: Zum einen sind Mandolen durchaus eine instrumentenbauliche Herausforderung vor allem hinsichtlich der tiefen G-Saite, da Größe des Instrumentes und Länge der Mensur (die durch die diatonische Griffweise beschränkt ist) für diese tiefe Region wenig geeignet sind, was regelmäßig dazu führt, dass Mandolen auf der tiefen Saite nicht mehr adäquat klingen. Zudem wird die Mandolenstimme im Zupforchester oftmals stiefmütterlich besetzt (etwa durch Gitarristen, oftmals in sehr kleiner Besetzung) und ebenso behandelt (etwa dadurch, dass sie aufgrund der geringen Besetzung bei Stimmproben einer anderen Stimme angegliedert wird). Zum anderen gibt es keine ausdrückliche Ausbildung auf der Mandola, stattdessen erfolgt eine (nicht in allen Punkten adäquate) Übertragung der Mandolinenteknik. Zu guter Letzt erweist sich die Mandola auf-

einem unfreiwilligen musikalischen Witz gleichkommt (wenn man etwa im Klappentext das Zitat liest: „Und warum, warum, warum vor allen Dingen hatte Clennen Moril eine Mandola gegeben, die er gar nicht haben wollte? Ich werde sie nie spielen, dachte Moril“). Hinzu kommt noch die Voreingenommenheit des Mediävisten, denn die Geschichte spielt in einer vormodernen Fantasy-Welt, die eine traditionelle literarische Form der Mittelalterrezeption darstellt (nicht von ungefähr hatte Jones in Oxford bei J. R. R. Tolkien und C. S. Lewis studiert, die mit Mittelerde bzw. Narnia zwei der wirkmächtigsten fiktionalen Welten, die sich am Mittelalter orientieren, geschaffen haben).³ Und nur allzu oft bietet Mittelalter-Fantasy eine laue Mixtur aus halbverstandenen historischen Wissensbrocken bzw. gänzlichem Unsinn und einer gänzlich modernen Weltsicht des Helden, der dieses ‚Mittelalter‘ zur Neuzeit formen möchte.⁴ Entsprechend kaufte ich zwei Ausgaben des Jugendbuchs als Kuriosa, verschenkte eines an einen ehemaligen Kommilitonen als Erinnerung an gemeinsame Lehrjahre und ließ das andere weitestgehend ungelesen zunächst verstauben. Erst für diesen Artikel zu historisch informierter Aufführungspraxis und Literatur las ich das Buch, ursprünglich, um die Möglichkeiten eines historischen Rezeptionspraxis anhand literarischer Inszenierung von Zupfmusik auszuloten;⁵ schnell aber gewann der geplante Artikel ganz andere

grund ihrer unglücklichen Tonlage als tonsätzerisch sperrig, da sie grundsätzlich als Bassinstrument die Funktion der Altlage ausfüllen soll, was oftmals zu technisch recht schwierigen Partien führt. All diese Schwierigkeiten der Mandola und ihr historischer Werdegang verdienten einen eigenen Artikel, der noch geschrieben werden muss.

³ Vgl. <http://www.leemac.freeserve.co.uk/autobiog.htm>.

⁴ Paradebeispiel für diese Anlage ist etwa der Film *Braveheart*, in dem der gänzlich modern angelegte Held die pseudomittelalterliche Welt in die Moderne überführen möchte. Plakativstes Beispiel für die ahistorische Herangehensweise des Films ist die Zentralstellung des *ius primae noctis*, das eine absurde neuzeitliche Projektion auf das Mittelalter darstellt.

⁵ Meine Idee war ursprünglich herauszuarbeiten, inwieweit historische Hörpraxen sich in literarischen Texten niederschlagen und entsprechend zu eruieren, in welcher Weise Literatur bei einer historisch informierten Aufführungspraxis hilfreich sein könnte – gleichsam auf der anderen Seite: Vielleicht könnte man eine Art historisch informierter Hörpraxis herausarbeiten, die Modelle der Rezeption, nicht der Interpretation historisch informierter Aufführungen bieten würden – bekanntlich besteht ein fundamentales Problem historisch informierter Aufführungspraxis darin, dass selbst bei einer historisch völlig exakten Interpretation von Musik das Publikum ein modernes wäre, so dass das in der Interaktion zwischen Publikum und Interpreten entstehende Kunstwerk ebenfalls der Moderne verhaftet bliebe. Eine historisch informierte Hörpraxis könnte dieses (letztlich wenig essenzielle) Problem sicherlich nicht lösen, könn-

Konturen, die tatsächlich eine Verbindung von fiktionaler Jugendliteratur und historisch informierter Aufführungspraxis auf Diskursebene als möglich erscheinen lassen.

1. Eine erste Lektüre

Die grobe Handlung des Fantasy-Romans stellt sich wie folgt dar: Moril, der verträumte Spielmannsjunge, zieht zusammen mit seinem Vater Clennen, seiner Mutter Lenina, seinem Bruder Dagner und seiner Schwester Brid durch Dalemark und verdient mit Gesangsauftritten seinen Lebensunterhalt. Die Familie reist so von Ort zu Ort durch den Süden Dalemarks, der fest in der Hand des grausamen Grafen Tholian ist – ganz im Gegensatz zum Norden des Landes, der von freier Gesinnung und Morils Heimat ist. Auf dem Weg zurück in den Norden nimmt Clennen den jungen Reisenden Kialan auf und wird bald darauf von sechs Schergen ermordet, die im Auftrag Tholians handeln, der in Clennen – zurecht – einen Spion für den Norden sieht. Sterbend vermachte Clennen seinem Sohn Moril die alte Mandola, die einst dem mythischen Sänger und Vorfahr Morils, Osfameron, gehört hatte und magische Kräfte besitzt. Lenina kehrt sofort nach dem Tod ihres Mannes zusammen mit ihren Kindern und Kialan zu Ganner, dem Lord von Markind, zurück, dem sie einst versprochen war – Clennen hatte sie nur mit der Macht der Mandola für sich gewinnen können. Die Kinder erkennen jedoch einen der Mörder Clennens unter den Hochzeitsgästen und fliehen – ohne die Mutter – zusammen mit Kialan, der sich als Sohn eines mächtigen Grafen des Nordens entpuppt, Richtung Norden. Dagner, der die Spionagearbeit seines Vaters für den Norden fortsetzen möchte, wird gefangen genommen, und Moril, Brid und Kialan werden in den Bürgerkrieg zwischen Norden und Süden verstrickt: Sie werden von Tholian aufgegriffen, der mit einem gewaltigen Heer den Norden vernichten will. Mit der Macht der Mandola versetzt Moril das Lager in Schlaf, und die Flucht gelingt. Doch das Heer Tholians ist ihnen auf den Fersen, und am Flinnpass, der engen Felsschlucht, die Norden und Süden miteinander verbindet, kommt es zur Invasion des überraschten Nordens, der Tholians Truppen kaum etwas entgegenzusetzen hat. Moril kann in letzter Sekunde – wie schon sein Vorfahr Osfameron – mit der Macht der Mandola die Berge in Bewegung setzen, die das feindliche Heer unter sich begraben. Das anschließende freie Leben in der geretteten Nordstadt Hannart verlässt

te aber spielerische Handlungsmodelle auch für ein Publikum entwickeln, die vielleicht neue ästhetische Genüsse ermöglichen würden.

Moril schon bald und reist – ohne seine Geschwister – mit dem Spielmann Hestefan weiter.

Auf dem ersten Blick bestätigen sich die angesprochenen Vorurteile durchaus: Die nur scheinbar in einer halbmythischen Vormoderne angesiedelte Geschichte ist geprägt von modernen Konzeptionen. So entpuppt sich etwa der Zeitbegriff der Geschichte als ahistorisch, wenn ein Wächter zu Moril sagt, als dieser eine Unterredung mit seinem gefangenen Bruder wünscht: „Ihr habt zehn Minuten“⁶. Ein moderner Vertragsbegriff prägt die Erzählung nach dem Tod Clennens, da seine Kinder nur noch weitere sechs Monate auf Basis seiner ‚Lizenz‘ auftreten dürfen – und ihnen schließlich auch dies von den Schergen Thoilans abgesprochen wird mit den Worten: „Du hast die Zusatzklauseln nicht gelesen“⁷. Ein modernes Raumkonzept prägt die Reise der Halbwaisen im Wagen, da sie eine Reisekarte benutzen.⁸ Auch die im Krieg verwendeten Schusswaffen, an denen schließlich Olob, das treue Pferd der Familie stirbt,⁹ wollen nicht so recht zu dem mittelalterlichen Setting des Romans passen. Schließlich ist mit dem von strikten Gesetzen gekennzeichneten, unfreien Süden und dem liberalen und vor allem meinungsfreien Norden¹⁰ die Unterscheidung mittelalterlich – modern selbst in den Text hineinkopiert.¹¹ Am auffälligsten aber ist die ‚Mandola‘ selbst historisch fragwürdig: Sie ist nach der Beschreibung ihrer Spielweise im Roman jedenfalls ein Lauteninstrument, das eine Familie ausbildet¹² – darüber hinaus sind aber

⁶ Jones 2002, S. 152.

⁷ Jones 2002, S. 203; vgl. auch ebd., S. 160.

⁸ Vgl. Jones 2002, S. 111.

⁹ Vgl. Jones 2002, S. 270.

¹⁰ Vgl. – hier ausnahmsweise weitaus besser als Jones 2002, wo die Passage ganz ausfällt – Jones 1985, S. 20: „Was im Kopf eines Mannes vor sich geht“, schrieben die Grafen des Nordens, „ist seine eigene Angelegenheit. Wir hängen ihn nicht, weil er glaubt, einen Grund zur Klage zu haben“.

¹¹ Mendlesohn beschreibt zurecht einen historischen Wandel von Dalemark während der vier Bücher des Dalemark-Quartetts: „Dalemark changes. The early medieval Dalemark of *The Spellcoats* is noticeably different from the late medieval in appearance, but early modern in economy, Dalemark of *The Crown of Dalemark*“ (Mendlesohn 2005, S. 111). Parallel dazu aber sind die jeweils in den Büchern gezeichneten Welten keineswegs kohärent, und so präsentiert das Dalemark in *Cart and Cwider* einen *mittelalterlicheren* und einen moderneren Teil mit Süden und Norden.

¹² Alle Mitglieder der Familie spielen Cwider, wobei Clennens (und später Morils) Alte Cwider ein Tenorinstrument ist, Dagner (und früher auch Moril) dagegen eine Soprancwider spielt (vgl. Jones 2002., S. 16; 112).

keinerlei musikhistorisch verwertbaren Aspekte zu gewinnen; die Titelbilder der diversen Ausgaben des Romans zeigen recht unterschiedliche Fantasieinstrumente, die oftmals wie romantische Erfindungen ‚mittelalterlicher‘ Lauten erscheinen (vgl. Abb. 1).¹³ Die englische Originalausgabe nennt das Instrument auch nicht Mandola, sondern Cwiddler (wie ähnlich auch die zweite deutsche Übersetzungsfassung [hier wird die Form „Quidder“ verwendet], so dass im Folgenden nur noch von Cwiddler die Rede sein soll), offensichtlich ein Phantasienamen, der sich aber assoziativ an die Instrumentennamen Cister, Gittern bzw. Quinterne anlehnt.

Eben diese gezielte musikhistorische Ungenauigkeit ist es, die schnell den Verdacht aufkommen lässt, dass die Funktionalisierung der ‚Alten Musik‘ im Roman in Eskapismus¹⁴ aufgeht: Immerhin ist gerade das romantisierte ‚Mittelalter‘ prädestiniert für eine solche Realitätsflucht, und das magische Lauteninstrument bietet auch immer wieder innerhalb des Romans eine buchstäbliche Fluchtmöglichkeit aus den dort drohenden Gefahren; am plakativsten kommt diese Funktionalisierung von Musik sicherlich beim Tod Clennens zum Ausdruck, dessen brutale Ermordung nicht nur merkwürdig gedämpft erzählt wird, sondern auch mit einer Flucht in die Musik durch Moril begleitet wird; so nimmt er den sterbenden Vater lediglich durch den hier die Realität übertüchenden Filter der Alten Cwiddler wahr:

Mit belegter, aber recht kräftiger Stimme sagte er [Clennen]: ‚Das kam aber aus heiterem Himmel, was? Mir wäre es lieber gewesen, wenn sie mir vorher etwas gesagt hätten.‘ Moril griff in die Saiten und begann sehr leise die eigenartig gebrochene Melodie von ‚Manaliabrids Klage‘ zu spielen. Die Quidder bereitete ihm nicht die mindeste Mühe. Das alte Lied kam ihm nun viel melodischer als gewöhnlich vor, und es verbreitete sich über die Wasserfläche, bis das ganze kleine Tal davon erfüllt schien. Moril hörte, wie die Wälder auf der anderen Seite des

¹³ Zur ‚Erfindung‘ der Musik des Mittelalters in der Romantik ausführlich vgl. Kreuzinger-Herr 2003.

¹⁴ Eskapismus bezeichnet ‚die Flucht vor der widerspruchsvollen Wirklichkeit und soz. Verantwortung, insb. Flucht in die Kunst und Lit. als problemlos erscheinende Ersatzwelt des schönen Scheins gegenüber der unbewältigten Realität [...]. Ähnliche Funktionen der Ersatzbefriedigung von Lebensproblemen erfüllen dem Lesepublikum Triviallit., Fantasy und Science Fiction“ (von Wilpert 2001). Gerade im letzten Satz entpuppt sich Gero von Wilperts Definition (wie auch sehr viele andere seiner wirkmächtig gewordenen Definitionen im Sachwörterbuch der Literatur) als elitär-moralisierend und dringend revisionsbedürftig – wofür, wie noch zu zeigen sein wird, gerade der Roman von Jones ein gewichtiges Beispiel ist.

Gewässers die Klänge zurückwarfen. So sehr füllte ihm diese Musik die Ohren, dass er nicht viel von dem hörte, was Clennen noch sagte.¹⁵

Ein ernüchterndes Fazit, wäre dies alles.¹⁶

Freilich aber zieht eine solche Betrachtungsweise den hermeneutischen Zirkel recht eng und findet letztlich nur, was sie schon vorher wusste. Als Selbstbestätigung für den gebildeten Leser ist ein solches Vorgehen durchaus reizvoll¹⁷ und wird gerade von Expertenseite aus auch gerne praktiziert: Ärzte sehen *Grey's Anatomy* an, um sich über fachliche Fehler oder die atemberaubende Darstellung des sozialen Alltags lustig zu machen, historisch arbeitende Kampfsportler rezipieren *Game of Thrones*, um sich über die dort angewandte Schwerttechnik zu mokieren. An dieser wohlfeilen Selbstbestätigung ist an sich nichts Verwerfliches (sie ist sogar für die eigene Psyche durchaus gesund und damit ein vielleicht überraschender Mehrwert gerade von ‚Schund‘)¹⁸, nur ist sie kein adäquates Interpretationsinstrument für Kunstwerke: Es ist schlicht nicht die Aufgabe von Kunst, Wirklichkeit abzubilden oder historisch korrekt zu belehren; vielmehr gehört es zu ihrem Wesen, bestimmte Perspektiven auf ‚Welt‘ vorzuführen und beobachtbar zu machen¹⁹ – und dazu kann

¹⁵ Jones 2002, S. 74; vgl. auch in einem ähnlichen Zusammenhang ebd., S. 114. Während seiner Gefangenschaft bei Thoilans Schergen flüchtet Moril ebenfalls kurzzeitig in eine auch musikalische Phantasie, vgl. ebd., S. 140.

¹⁶ Die Lektüre der ersten deutschen Übersetzungsfassung (Jones 1985) – meine erste Lektüre des Romans – unterstützt dieses Fazit, da die zahlreichen unglücklichen Kürzungen viele gerade musikalischen Ausführungen marginalisiert, die im Original und der adäquaten Übersetzungsfassung (Jones 1975 bzw. 2002) weitaus größeres Gewicht haben.

¹⁷ Überhaupt ziehen die sogenannte Trivilliteratur oder aber ganze Unterhaltungsmedien wie etwa das Privatfernsehen mitunter ihren Reiz aus dieser Selbstbestätigung der Rezipienten, es besser zu wissen; vgl. dazu Wagner 2011.

¹⁸ Damit sei nicht gesagt, dass Fernsehserien wie *Grey's Anatomy* oder *Game of Thrones* als Schund einzuordnen seien; sie stehen lediglich aus einer bildungsbürgerlichen Perspektive immer noch unter Generalverdacht – wie auch Fantasy-Literatur (vgl. dazu wieder die Definition von Eskapismus durch Gero von Wilpert, vgl. Anm. 13). Freilich reagieren bestimmte Sparten der postmodernen Kunst bereits auf diese Perspektivierung ihrer selbst als Schund; ein Klassiker hierfür ist Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction*. Der Fernsehsender Tele 5 hat mittlerweile Schund (und das Vergnügen, ihn als solchen anzusehen) ausdrücklich zu seinem Markenzeichen und Programm gemacht. Paradigmatisch hierfür ist die Sendereihe *Schleifaz – Die schlechtesten Filme aller Zeiten*, die bereits durch ihre Moderatoren eine entsprechend hämisch-kritische Rezeption erfahren.

¹⁹ Vgl. Luhmann 1995.

es gerade notwendig werden, Veränderungen an einer etwaigen Vorlage vorzunehmen.

Will man sich darauf einlassen, dass in *Cart and Cwiddar* eventuell ein solches Kunstwerk vorliegt – und keine Interpretation funktioniert ohne Setzung – dann erfordert es ein zweites Hinsehen, eine zweite Lektüre des Jugendbuchs.

2. Eine zweite Lektüre

Beschäftigt man sich genauer mit der Funktion von Musik im Roman, so fällt schnell auf, dass diese keineswegs in Eskapismus aufgeht; eine grundsätzliche Störung dieser Sichtweise ergibt sich aus der Tatsache, dass gerade die junge Generation des Romans, insbesondere auch Moril als Held und Identifikationsangebot, die Alte Musik überhaupt nicht mag.²⁰ Die Alte Cwiddar wird zwar ständig poliert und nachgestimmt, aber zumindest von Moril ungerne gespielt:

Ich werde niemals auf ihr spielen, nahm Moril sich vor. Ich werde sie polieren und die Saiten in Schuss halten, vielleicht stimme ich sie auch von Zeit zu Zeit, nur spielen will ich sie nicht. Ich weiß, ich sollte dankbar sein, denn bestimmt ist sie sehr wertvoll [...]. Jedenfalls mag ich sie nicht und ich will sie auch nicht.²¹

Zudem wird die Alte Musik, die eng mit dem mythischen Sänger Osfameron verknüpft ist (dem auch die Alte Cwiddar gehörte), in ihrer Realisation als fremd und dünn wahrgenommen; so wird die Figur des Moril gleich zu Beginn von dieser Alten Musik als distanziert dargestellt, als Clennen bei einem Auftritt vier Lieder von Osfameron auf der Alten Cwiddar begleitet:

Moril seufzte und lehnte die Quidder vorsichtig an den Wagen. Für die alten Lieder brauchte man nur die große Quidder, darum konnte er Pause machen. Trotzdem wünschte er, sein Vater würde diese Lieder nicht singen. Moril zog die neue, klangvollere Musik vor. Die alten Lieder erforderten eine Fingerarbeit, bei der sogar die große, klangvolle Quidder rau und schrill klang, und Clennen schien es für

²⁰ Dies ist nur ein Aspekt von einer größer angelegten Unzufriedenheit mit ‚dem Mittelalter‘: *Cart and Cwiddar* „is a medieval fantasy, but [...] it is not fun, people do not enjoy being medieval, and there are stresses and strains in the political system“ (Mendlesohn 2005, S. 111).

²¹ Jones 2002, S. 83; poliert bzw. gestimmt wird die Cwiddar an zahlreichen Stellen, vgl. ebd., S. 9; 33; 112; 154; 181; 187; 190.

nötig zu halten, seine sonore Singstimme so weit anzuheben, bis sie eigentümlich dünn und hoch wurde.²²

Für die ersten zwei Drittel des Romans ist die Alte Cwiddler deutlich mit einer mystischen Vergangenheit verknüpft und wird von der jungen Generation in der Gegenwart als unzeitgemäßer Fremdkörper wahrgenommen, dessen Qualitäten eher optischer als musikalischer Natur sind; wenn es nach Moril ginge, würde die Alte Cwiddler eher museal verwahrt als musikalisch genutzt werden. Besonders deutlich wird dies in einer Reflexion der Kinder über die befremdliche Reaktion der Mutter auf den Tod Clennens, die sofort und unemotional zu Ganner, ihrer alten, adeligen Liaison, zurückgekehrt ist:

„Du glaubst also, Mutter hat Vater nicht wirklich geliebt?“, fragte er [Moril] traurig. „Nicht so wie wir“, antwortete Dagner. „Warum ist sie dann damals mit ihm davongezogen?“, fragte Brid [...]. Dagner blickte schwermütig auf eine weitere Reihe von Apfelbäumen, die über Olobs Ohren hinweg in Sicht kamen. „Da bin ich mir nicht ganz sicher“, sagte er, „aber ich glaube, die alte Quiddler hatte damit zu tun.“ Moril drehte sich um und warf einen schiefen Blick auf das alte Instrument, das mit glänzendem, vorgewölbtem Bauch an seinem Platz im Gestell hing. „Warum sagst du das?“, fragte er beklommen. „Weil Mutter es einmal erwähnt hat“, antwortete Dagner. „Und Vater hat dir schließlich gesagt, die Quiddler besitze Macht, oder nicht?“ „Das ist auch sehr wahrscheinlich, wenn sie Osfameron gehört hat“, stellte Kialan nüchtern fest. „Sei nicht albern! So alt kann sie doch gar nicht sein!“, protestierte Moril. „Osfameron hat vor weniger als zweihundert Jahren gelebt“, entgegnete Kialan im Brustton der Überzeugung. Er schien es zu wissen, wovon er sprach. „Er wurde im gleichen Jahr geboren, in dem der König Labbard starb, deshalb kann es nicht länger her sein. Eine Quiddler hält gewiss so lange, wenn man sie gut pflegt. Ja, [...] mit eigenen Augen habe ich eine gesehen, die vierhundert Jahre alt ist – aber sie sah aus, als würde sie schon auseinanderfallen, wenn man sie nur anhaucht.“²³

Überhaupt erscheinen die Eltern als ähnlich fremdartig wie die Alte Musik Osfamerons – sie sind das eigentlich Mittelalterliche im Roman, dessen junge Generation durchweg aus modernen Charakteren besteht.²⁴ Vor allem die

²² Jones 2002, S. 17f.; dass Moril den Klang der Alten Cwiddler bzw. die Alte Musik bisweilen nicht mag, bestätigt sich noch öfters, vgl. ebd., S. 34; 48; 83; 112f.; 132; 189.

²³ Jones 2002, S. 105f.

²⁴ Auch entpuppen sich viele der neuzeitlichen Versatzstücke als an die junge Generation gekoppelt; so betont der Erzähler etwa, dass Clennen (und damit die Eltern-Generation) die neuzeitliche Reisekarte, die die Kinder verwenden, nicht gebraucht hätte (vgl. Jones 2002, S. 111), und Brid erklärt nach der Ermordung Clennens in Bezug auf Dagner: „In den alten Zeiten hätte er Vater rächen müssen“ (ebd., S. 96).

Mutter ist eine äußerst gelungene Adaption einer mittelalterlichen Figurenzeichnung: Sie scheint – im Unterschied zur gesamten jungen Generation des Romans – über keinerlei psychische Ausdifferenzierung zu verfügen, sondern handelt stets konsequent nach den sie bestimmenden Erzählmustern. Sie folgt Clennen ohne Einspruch, nachdem dieser sie durch ein in der Tat mittelalterliches Erzählmuster gewonnen hat,²⁵ und bleibt bei ihm, obwohl sie lediglich ihr damaliges Versprechen bindet (Aktionsmuster *êre* bzw. *staete*). Nach dem Tod Clennens – bzw. streng genommen schon während seines Sterbens, das die Mutter völlig unemotional verfolgt²⁶ – beschließt sie entsprechend konsequent, wieder zu Ganner und zu ihrem adeligen Leben zurückzukehren. Mit diesem Festhalten an einer bereits mit der Geburt erworbenen und abgeschlossenen Identität, mit diesem Ausfall von psychischen Spannungen zugunsten von Spannungen, die sich aus dem Handlungszusammenhang und überkommenen Erzählmustern ergeben, würde die Figur der Lenina in einem mittelalterlichen Epos kaum als Fremdkörper wirken.²⁷

²⁵ Es handelt sich dabei um das Erzählmuster des sog. *rash boon* bzw. des vorbehaltlosen Versprechens: Clennen tritt am Hofe Ganners auf, der der Verlobte von Lenina ist. Nach seinem Auftritt bittet er Ganner um eine Gunst, wie er später immer wieder erzählt: „Herr“, fragte ich respektvoll, „was schenkst du mir zum Lohn?“ Und er antwortete: „Was immer du willst. Du bist ein großer Barde.“ [...] Und ich erwiderte: „Ich nehme, was du in deiner rechten Hand hast.“ Damit hielt er Leninas Hand, verstehst du? Ich muss heute noch lachen, wenn ich an sein Gesicht denke.“ (Jones 2002, S. 57). Dasselbe Muster findet sich etwa im hochmittelalterlichen Tristanroman Gottfrieds von Straßburg: Hier bittet der Spielmann Gandin König Marke nach einem Auftritt um einen Gefallen, den dieser auch ohne vorige Nachfrage gewährt. Gandin fordert daraufhin Isolde, die Ehefrau Markes, und zieht mit ihr davon (vgl. Tristan, VV. 13101-13454).

²⁶ Vgl. Jones 2002, S. 72. Zwar müsste man auch in mittelalterlicher Literatur eine ausführliche Trauerperformance erwarten, wenn der Geliebte stirbt – doch stellt die Mutter durch die fehlende Trauer unter Beweis, dass sie lediglich aufgrund einer Ehrverpflichtung bei Clennen geblieben ist. Gleichwohl irritiert die (mittelalterlich angemessene) völlige Emotionslosigkeit angesichts der Ermordung eines Menschen bei einer modernen Figur.

²⁷ Grundsätzlich gilt dies auch für Clennen, der seine spielmännisch-fröhliche Figurenzeichnung auch angesichts seines eigenen Todes nicht verliert und dem durch seine ausführliche Verabschiedung von seinen Kindern ein ‚guter Tod‘ nach mittelalterlichem Muster gewährt wird, (trotz der überraschenden Ermordung, was Clennen selbst thematisiert, vgl. Zitat bei Anm. 14) vgl. Jones 2002, S. 73-77; zum Prinzip des ‚guten Todes‘ im Mittelalter vgl. Ariès 1980, S. 13-42. Die mittelalterliche Ausrichtung Clennens spiegelt sich auch in seinem Erziehungskonzept wider: „Clennan educates

Mit dieser Einführung der Alten Cwidders mit der Elterngeneration und der mythischen Vergangenheit der Tage Osfamerons – die Mutter wurde mit dem Zauber der Cwidders gewonnen, den zuvor nur Osfameron selbst ihr entlocken konnte – wird der Zugriff auf ‚Das Mittelalter‘ im Roman aber grundsätzlich neu beleuchtet: Die Unterscheidung Mittelalter – Neuzeit ist nicht nur (wie bereits ausgeführt, s.o.) in der Unterscheidung Süden/Norden, sondern auch in den Unterscheidungen Alte/neue Musik, Alte Cwidders/neue Cwidders und Elterngeneration/Kindergeneration in den Text hineinkopiert. Entsprechend betrachtet Moril als Vertreter einer neuzeitlichen Perspektive die Alte Cwidders mit demselben Befremden wie die Alte Musik, seine Eltern und den Süden Dalemarks. Die im ersten Lektüregang besserwisserisch herausgearbeiteten modernen Versatzstücke des Romans sind vor diesem Hintergrund nicht als historische Fehler, sondern als Konzept des Textes zu verstehen: *Cart and Cwidders* ist nicht schlicht vergangenheitsselige Mittelalterrezeption, sondern der Roman macht Mittelalterrezeption selbst beobachtbar – nicht zuletzt in der Figur des Moril, der angesichts eines Liedvortrags Clennens von den alten Liedern Osfamerons und deren Zauber²⁸ resümiert:

Wenn so etwas nur heutzutage noch geschehen würde!, dachte Moril. Ihm kam es wie Vergeudung vor: Er, ein Nachfahre von Osfameron dem Barden, der den Adon gekannt hatte und die Toten herbeirufen konnte, verlebte einen faden, bedeutungslosen Tag nach dem anderen. Die Welt war insgesamt so gewöhnlich geworden. [...] Man brauchte nur an den Unterschied zwischen jenem Osfameron und diesem Osfameron Tanamoril [Morils vollständiger Name] zu denken, um zu

his children through tale and interrogation. The past is laid down in neat little stories that he coerces his children into repeating back as epigrams“ (Mendlesohn 2005, S. 92).

²⁸ Dabei geht im Text auch ein deutlicher und topischer Hinweis, dass die Gegenwart des Romans eine Nachzeitigkeit zur mittelalterlich/mythischen Vorzeit darstellt: Clennen singt umfangreich von Adon, einem mythischen König zur Zeit Osfamerons, der minnte, ermordet wurde und von Osfameron wieder ins Leben geholt wurde; diese Handlungsreihe beschließt Clennen mit dem ebenso topischen Hinweis (man denke an Artus oder Barbarossa) auf das Ende, aber auch auf die künftige Wiederkehr des Königtums: „Osfameron führte die Seele Adons zurück und vereinte sie wieder mit dessen Leib. Der Adon erhob sich, besiegte Lagan und herrschte als letzter König von Dalemark. [...] ‚Und seit diesen Tagen‘, sagte Clennen, ‚hat es in Dalemark keinen König mehr gegeben. Es soll auch kein König mehr herrschen, bis die Söhne Manalibrids zurückkehren““ (Jones 2002, S. 50).

erkennen, wie langweilig und mittelmäßig die Menschen inzwischen geworden waren.²⁹

Letztendlich gelingt es Moril, sich und auch seine Gegenwart an die mythische Vergangenheit anzuschließen – wie noch zu zeigen sein wird, geschieht dies aber gerade nicht unter den Vorzeichen des Eskapismus⁴. Natürlich spielt die Alte Cwiddler und ihre Alte Musik dabei die zentrale Rolle, und im Folgenden soll zunächst die Annäherung Morils an diese Alte Musik nachgezeichnet werden.

Nachdem die ersten Versuche Morils auf der Alten Cwiddler nicht wirklich von ästhetischem Erfolg gekrönt sind,³⁰ kommt es bei einem Auftritt, bei dem Moril die Rolle seines verstorbenen Vaters ausfüllen und die alten Lieder Osfamerons singen soll, zu einem Durchbruch:

Eine kleine Weile lang konnte er auf nichts anderes mehr achten als auf die ungewohnte Fingerarbeit und die eigenartigen, altmodischen Rhythmen. Dann löste sich seine Verkrampfung ein wenig, und er bemerkte staunend, dass sein Spiel ihm gefiel. Weil Moril von Natur aus eine hohe Stimme hatte, brauchte er sich – im Gegensatz zu Clennen – nicht anzustrengen, um gebrochen zu klingen. Und weil er noch kein Meister war und ohnehin die Töne nicht leiden konnte, die durch die althergebrachte Fingerarbeit entstanden, veränderte er unbewusst die Lieder, ohne es erst zu bemerken; sein Stil war weder alt noch neu, sondern einfach anders. Osfamerons sprunghafte Rhythmen wurden geschmeidiger, und Moril hatte das Gefühl, er würde sogar die Worte verstanden haben, wenn er nur Zeit gehabt hätte, darauf zu achten [...]. In Morils Ohren klang es gut. Für ihn stand fest, dass der gute Klang seiner Fingerfertigkeit zu verdanken und nicht das Werk der Quiddler war. Als er fertig war, herrschte jedoch Schweigen auf dem Platz. Die Menschen hatten die alten Lieder noch nie so gespielt gehört und wussten nicht, was sie davon halten sollten.³¹

Moril eignet sich die Alte Musik an, indem er sie verändert; doch er tut dies nicht als bewussten Akt einer Modernisierung – seine Musik ist weder alt noch neu –, sondern durch ein Ausnützen der Anlagen, die er als Musiker mit sich bringt: Er verzichtet auf die Fingertechnik, die er nicht beherrscht (eine Veränderung der Tradition), und setzt seine natürlich hohe Stimme ein (ein Aufgreifen der Tradition, von dem noch die Rede sein wird, s.u.). Freilich stößt das Ergebnis bei den Vertretern der alten Generation auf Irritation, wie nochmals anhand eines älteren Zuhörers ausgeführt wird, der Moril anspricht:

²⁹ Jones 2002, S. 51.

³⁰ Vgl. Jones 2002, S. 112-114.

³¹ Jones 2002, S. 130-132.

Erst reichte er Moril eine Pastete, dann erklärte er ihm – auf väterliche Art –, dass er die alten Lieder völlig falsch gesungen habe und die Welt vor die Hunde ginge, wenn die Menschen sich solche Freiheiten herausnähmen.³²

Trotz dieser Irritation der alten Generation ist aber zu betonen (wie das vorausfolgende Zitat belegt), dass Moril selbst den Eindruck hat, nichts Neues zu fabrizieren, sondern sich Osfamerons Musik durch seine Interpretation anzunähern.

Auch im weiteren Verlauf nutzt Moril die Alte Cwiddler ausschließlich, um Musik und Klänge zu produzieren, die „weder alt noch neu, sondern anders“ sind: Moril spielt Dagners neue Lieder – zunächst auf seiner Soprancwiddler, die aber nun „nur noch albern und schrill“³³ erscheint – schließlich mit der Alten Cwiddler, doch er verändert auch dessen Vorlage bzw. ergänzt die noch fehlenden Teile selbständig;³⁴ Kialan, der dabei zuhört, macht sich Morils Stil selbst zu eigen bei einer Interpretation eines alten Liedes über Adon, den mythischen Lord des Nordens aus der Zeit Osfamerons:

Kialan sang diesen Teil genau der traditionellen Weise entsprechend. Dann aber blinzelte er Moril zu und verwandte eine ähnliche Fingertechnik wie Moril in Niedertal. Das Lied schien plötzlich lebendig zu werden. [...] ‚O, das hat mir gefallen!‘, sagte Moril. ‚Ich habe Anleihen bei dir gemacht‘, entschuldigte sich Kialan. ‚Ich mag den traditionellen Stil auch nicht besonders, und ich weiß nicht, weshalb Alt-hergebrachtes unantastbar sein sollte.‘³⁵

Die musikalische Ästhetik, die Moril anhand der Alten Cwiddler entwickelt, tritt in der ‚Schulbildung‘ bei Kialan klar zutage: Es wäre möglich, die Alte Musik originalgetreu zu interpretieren, da die musikalische Tradition ungebrochen ist, doch die junge Generation empfindet diese musikalische Tradition als unschön; in der Abarbeitung an den alten Techniken entwickelt sie eigene Herangehensweisen, die ihren Körpern (Finger und Stimme) natürlich entsprechen. Das Ergebnis ist damit weder alt – dies würde der Interpretation

³² Jones 2002, S. 133. Vgl. dazu kontrastiv die Publikumsreaktionen beim vorausgegangenen Auftritt Clennens: „Ich mag’s, wenn einer die alten Lieder richtig singt, so, wie’s sein soll.“ (Jones 2002, S. 18).

³³ Jones 2002, S. 190.

³⁴ Vgl. Jones 2002, S. 188.

³⁵ Jones 2002, S. 194f. Später wird Moril sich zusammen mit Kialan „mit dem Neufassen alter Lieder und dem Dichten neuer“ (ebd., S. 279) beschäftigen, und Kialan wird Dagners Lied in dessen eigener Fassung als weniger ästhetisch empfinden als die veränderte Fassung Kialans (vgl. ebd., S. 286).

Clennens entsprechen, die Moril nicht nachahmen kann und will³⁶ – noch neu – dies wäre die Herangehensweise Dagners, der dezidiert neue Lieder macht – sondern eben anders.

Dies bestätigt sich in der großen Reflexion Morils, die der Roman bei der Gefangenschaft Morils bei Thoilan und vor dem äußerst machtvollen Einsatz der Alten Cwiderder als kriegsentscheidendes Instrument einschiebt: Moril begreift, dass er sein in zwei Seiten aufgespaltenes Wesen vereinen muss, um die Kraft der Cwiderder nutzen zu können, und als seine zwei Wesen erkennt er die strenge Loyalität seiner Mutter (einer Hochadligen aus Süd-Dalen) und die Idee der Freiheit seines Vaters (eines Barden aus Nord-Dalen).³⁷ Auf abstrakter Ebene muss Moril demnach den mittelalterlichen Süden und den neuzeitlichen Norden vereinigen (was er im Übrigen letztendlich durch die brachiale Beendigung des Bürgerkrieges auch politisch erreicht). Flankiert wird dies durch eine aufführungspraktische Selbstfindung, die Moril im Vergleich der Auftrittstile seines Vaters und seines Bruders erörtert:

Clennen hatte sich immer verstellt, selbst vor der eigenen Familie. Sein ganzes Leben lang hatte er gesagt: ‚Seht mich an!‘ Er hatte gewusst, dass er ein Schauspieler war, und dieses Wissen benutzt [...]. Aber die Quidder hatte Clennen nicht zu nutzen gewusst. Die Quidder sagte nicht: ‚Seht mich an!‘, sie wirkte anders. [...] Aber Dagner – Dagner war schüchtern gewesen. Er hatte nie ‚Seht mich an!‘ gesagt, weil es ihn verunsicherte, wenn die Menschen ihn anschauten. Er tat etwas anderes: In seinen Liedern hob er den Vorhang vor seinen Gedanken – ein Stückchen zumindest. ‚Seht her‘, schien er zu sagen. ‚Ich bitte um Verzeihung, aber das denke ich. Ich hoffe, ihr mögt es‘. Und die Leute mochten es – nicht auf die Weise, auf die sie Clennen schätzten, sondern als hätte er ihnen etwas Neues erzählt.³⁸

Clennen kommuniziert als Schauspieler originalgetreu Botschaften anderer – sowohl als Spielmann, der im Alten Stil singt, als auch als Meisterspion, der Nachrichten verbreitet. Dagner kommuniziert dagegen Neues, er macht eigene Lieder, die er vorträgt. Moril steht keiner dieser Wege offen, weder alt noch neu:

Moril wusste, dass er selbst genauso wenig etwas Neues schaffen konnte, wie er seine echten Gefühle für den Auftritt zu nutzen vermochte [...]. Damit blieben nur die alten Lieder übrig, Morils besondere Stärke. Halfen sie ihm? Ja, das taten sie – wieder dank Kialans Hilfe. Erst an diesem Morgen hatte Kialan das Lied über den Adon vorgesungen, und es hätte genauso gut von dieser seiner Quidder handeln

³⁶ Vgl. Jones 2002, S. 133.

³⁷ Vgl. Jones 2002, S. 226-229.

³⁸ Jones 2002, S. 232f.

können! Die grenzenlose Wahrheit!, dachte Moril mit wachsender Erregung. Weder an Zeit noch Ort gebunden! [...] Jetzt begriff er. Beim Auftritt konnte er nicht sagen ‚Seht mich an!‘ Auch nicht wie Dagner: ‚Dies hier denke ich.‘ [...] Er musste vor die Menschen treten und unumwunden sagen: ‚Dies hier ist wahr‘ – ‚Das ist die Wahrheit‘, musste er sagen.³⁹

Symptomatisch verknüpft der Roman diese Erkenntnis des Protagonisten mit der bereits interpretierten Szene, in der Kialan sich am Stil Morils orientiert: Das Lied über den Adon Kialans war eben das Lied, in dem Kialan die den Alten Stil abwandelnde Fingertechnik Morils imitierte. Für die Aufführungsästhetik Morils der Alten Musik gilt damit die Formel: Weder alt, noch neu, sondern anders – nämlich wahr.

Schließlich adaptiert Moril die mythische Tat seines Urahns Osfameron, nämlich das Versetzen von Bergen durch den Klang der (selben) Cwidders; und auch hier produziert er ein Ergebnis, das ‚weder alt noch neu, sondern anders – nämlich wahr‘ ist – doch dies soll erst nach einem nun notwendigen theoretischen Intermezzo analysiert werden.

3. Theoretisches Intermezzo

Das Interesse eines Mediävisten an moderner, künstlerischer Mittelalterrezeption besteht darin, Mittelalterbilder der modernen Gesellschaft nachzuzeichnen. Denn so sehr ein Forscher sich auch um Unvoreingenommenheit und Objektivität bemüht: Er ist stets Teil einer solchen modernen Gesellschaft, die mit je spezifischen Brillen auf ‚Das Mittelalter‘ blickt.⁴⁰ Die Beschäftigung eines Mediävisten mit Mittelalterrezeption ist also immer auch die Beschäftigung mit sich selbst und die eigene Herangehensweise an ‚Das Mittelalter‘.

Besonders spannend scheint vor diesem Hintergrund die Beschäftigung mit einem modernen literarischen Text zu sein, der sich – wie dies für *Cart and Cwidders* bereits gezeigt wurde – seinerseits mit Mittelalterbildern auseinandersetzt, anstatt sie schlicht zu produzieren: Der Jugendroman entwirft nicht einfach eine pseudomittelalterliche Welt, sondern kopiert die Unterscheidung

³⁹ Jones 2002, S. 233.

⁴⁰ „always a medievalist trope is perceived first through the sceptical modern eye of the twenty-first-century scholar, second [...] through the romanticizing eye of nineteenth-century medievalist scholarship [...] that is the foundation of the medievalizing impulse in the contemporary world‘ and, to the degree that we can recapitulate it ‚through the variable (reaching towards ‚authentic‘) eye of the creator(s) of the text.‘ A pair of spectacles over a pair of spectacles: even Alice would have hesitated to follow a rabbit down such a hole“ (Risden 2010, S. 49).

Mittelalter/Moderne in den eigenen Text hinein und macht damit die Auseinandersetzung mit einem Mittelalter zum Thema.⁴¹

Nun drängt sich auf Basis der vorausgefolgten Analyse der Eindruck auf, dass bei der Konzeption der musikalischen Dimension des Romans auch auf einen außeliterarischen Diskurs zugegriffen wurde, der seinerseits wieder die Auseinandersetzung zwischen moderner und vormoderner Ästhetik ins Zentrum seines Interesses stellt – die Rede ist von der Historischen Aufführungspraxis, die auch die Musikkultur Englands in den 1970er Jahren grundsätzlich umwälzt.⁴²

Ein unscheinbares, wenn auch gewichtiges Indiz sind die (bereits zitierten) klangästhetischen Aussagen des Erzählers bei Jones über die Singstimmen von Clennen und Moril: Während Clennen für die Alte Musik seine Stimme „eigentümlich dünn und hoch“ verstellen muss („thin, high and peculiar“⁴³ im englischen Original), braucht sich Moril aufgrund seiner von Natur aus hohen Stimme „nicht anzustrengen, um gebrochen zu klingen“⁴⁴. Was hier etwas irreführend übersetzt ist, lautet im englischen Original: „As Moril’s voice was naturally high, he did not need to sound cracked and strained, the way Clennen did“⁴⁵. Gemeint ist damit, dass Moril noch keinen Stimmbruch hatte und entsprechend bei ihm keine Trennung zwischen Brust- und Kopfstimme existiert, während Clennen eben diesen Bruch nutzen muss, um mit großer Anstrengung und in dünner Kopfstimme überhaupt so hoch singen zu können, wie es die Alte Musik offensichtlich erfordert. Dass der Stimmbruch das entscheidende Problem bei der Interpretation der Alten Musik ist, belegt auch der Gesangsauftritt des älteren Kialan, den Moril gedanklich wie folgt begleitet:

Wenn er nicht so gut sang wie er spielte, so lag es nur daran, dass er in dem Alter war, in dem die Stimme peinlich zwischen hoch und tief schwankt. Moril erinnerte

⁴¹ Ähnlich verfährt Jones in dem letzten Roman des Dalemark-Quartetts, *The Crown of Dalemark*: Durch Magie werden zwei Zeitbereiche zusammengeführt, nämlich die aktuelle Gegenwart Dalemarks (die technizistisch angelegt ist und damit definitiv modern) und die Zeit Morils (der auch in diesem Roman wieder auftaucht) ca. 200 Jahre zuvor. Ganz gezielt also stellt Jones auch hier wieder die Begegnung zwischen zwei historischen Bereichen zentral, nur dass nun Morils Bereich der vorzeitige ist.

⁴² Vgl. Haskell 1988, S. 122-130.

⁴³ Jones 1975, S. 8.

⁴⁴ Jones 2002, S. 131.

⁴⁵ Jones 1975, S. 88.

sich lebhaft an den Verdruß, mit dem Dagner im gleichen Alter zu kämpfen gehabt hatte.⁴⁶

Die Alte Musik ist offensichtlich mit der Stimme eines Knaben vor dem Stimmbruch ästhetisch adäquat und überzeugend auszuführen, wurde aber sicherlich zur Zeit Osfamerons nicht von Knaben interpretiert – Osfameron ist offensichtlich ein erwachsener Mann, als er die Lieder dichtet und aufführt. Jones greift dabei mit der hohen Männerstimme⁴⁷ denjenigen Aspekt heraus, der seit den 1950er Jahren die interdiskursive Verhandlung historischer Aufführungspraxis in England dominant bestimmt. Bekanntlich verwendete die vormoderne Musik regelmäßig die hohe Männerstimme, die etwa in Form der Kastratenstimme eine außergewöhnliche Strahlkraft und Stärke besaß, mit dem 19. Jahrhundert aber verloren ging. Die Wiederentdeckung und vor allem breitenwirksame Aufführungspraxis der hohen Männerstimme in Form des Countertenors ist fest mit dem englischen Sänger Alfred Deller verbunden, der seit den 1950er Jahren – breitenwirksam noch verstärkt seit 1968, seitdem Deller bei dem Label *Harmonia Mundi* unter Vertrag stand – mit seinen Interpretationen Alter Musik deren Klangästhetik revolutionierte und den Beginn einer der intensivsten Phasen der Alten-Musik-Bewegung markiert:

Deller gehört zur Pioniergeneration der Wiederentdeckung der alten, vorbachschen Musik: Er war der erste Sänger, der die Stimme des männlichen Altus zu neuem Leben erweckte, und er ist bis heute der vielleicht vollkommenste Vertreter dieses Fachs geblieben. Deller besaß nach dem Stimmbruch von Natur aus eine Baritonstimme, deren Falsettbereich er zu großer Tragfähigkeit und Reichweite entwickelte. Was Dellers Gesang und seine Aufnahmen über die besondere Technik hinaus einzigartig macht, ist das individuelle, fast instrumentale Timbre, die flexible Phrasierung, die imaginative Nuancierung von Wort und Ton [...]. In seinem Gesang verbinden sich subtilste Linienführung mit expressiver Wortdeklamation zu einem ganz persönlichen Ausdruck [...].⁴⁸

Dellers Stimme, die die stimmbruchlose Knabenstimme auch im Erwachsenenalter beibehält und größten Wert auf die Textdeklamation legt, korrespondiert bestens mit der Vorstellung einer natürlich hohen und zugleich kräftigen Stimme im Roman, die Magie erzeugt. Sicherlich ist Osfameron (und noch weniger Moril) ein literarisches Abbild von Deller, doch ebenso sicher steht

⁴⁶ Jones 2002, S. 194.

⁴⁷ Grundlegend zur hohen Männerstimme und ihrer Rolle im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis vgl. Herr 2013.

⁴⁸ Schweikert 2001.

der musikalische Diskurs um die hohe Männerstimme, der zur Entstehungszeit des Romans in der Figur Alfred Dellers kumuliert, Pate bei der Konzeption der musikalischen Dimension des Romans. Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang auch auf die vielfältigen Einspielungen Dellers von Folk-Songs und Balladen, die gut mit den Spielmann-Balladen des Romans korrespondieren.⁴⁹

Vor diesem Hintergrund formuliert der Roman ein hochinteressantes Konzept der adäquaten Aufführung Alter Musik: Es verwundert, dass Moril als eine Figur, die die Alte Musik sicherlich adäquat aufführt (wie ja auch der magische Erfolg seiner Lieder beweist), nicht schlicht dadurch gekennzeichnet wird, dass er die alte Tradition – vielleicht angemessener und natürlicher als sein Vater – wieder aufgreift, sondern dass der Roman immer wieder großen Wert darauf legt, dass Moril die Tradition verändert. Die Alte-Musik-Bewegung der 1970er Jahre war – vor allem in der öffentlichen Wahrnehmung – durchaus noch von dem Impetus getragen, eine ‚Historische Aufführungspraxis‘ erreichen zu können, und die eine bleibende Distanz zum historischen Vorbild implizierende Bezeichnung ‚Historisch informierte Aufführungspraxis‘ ist weitaus jüngeren Datums;⁵⁰ stattdessen formuliert Jones gewissermaßen ein postmodernes Konzept der Aufführung Alter Musik: Morils Interpretationen der alten Lieder sind nicht alt, nicht neu, sondern anders, nämlich wahr; diese Wahrhaftigkeit speist sich nicht zuletzt aus den natürlichen Veranlagungen Morils: Er verwendet seine natürlich hohe Stimme, er verändert die seinen Händen nicht adäquate alte Fingertechnik durch eine Technik, die ihm leicht von der Hand geht; er vereint die beiden Seiten mittelalterlicher Süden/moderner Norden, um die Alte Quidder adäquat (nämlich magisch wirksam) spielen zu können. All dies entspricht eher einem Begriff einer eher liberalen historisch informierten Aufführungspraxis, wie ich ihn jüngst (aber vor der Lektüre des Romans) in Anlehnung an das Alteritätsparadigma des Mediä-

⁴⁹ Vgl. Alfred Deller/*The Deller Consort* 2008.

⁵⁰ Vgl. <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/alt/7999415.html>: „Bis in die 1980er-Jahre hinein war immer wieder auch von "authentischer Aufführungspraxis" die Rede, eine Formel, die den Wahrheitsanspruch, mit der viele Protagonisten dieser Richtung auftraten, unterstreichen sollte. Inzwischen hat sich die Einsicht durchgesetzt, dass der Anspruch auf Authentizität, verstanden als vollkommene Vergegenwärtigung des Vergangenen, niemals einzulösen ist“; Schlüren: „In der zunehmenden Unsicherheit sprechen viele mittlerweile, nicht ohne Ironie, von ‚historisierender Aufführungspraxis‘, doch haben sich schlaue Interpreten von heute auf einen weit unverbindlicheren Begriff geeinigt: ‚historisch informierte Aufführungspraxis‘“.

visten Hans Robert Jauss formuliert habe: In der Aufführung vormoderner (und damit alteritärer) Musik wird für ein Publikum eine Horizontverschmelzung beobachtbar zwischen dem Horizont des vormodernen Komponisten und dem (davon grundsätzlich unterschiedlichen) Horizont des modernen Interpreten; etwaige für den Interpreten alteritäre Aspekte der Alten Musik werden von diesem angeeignet, bis sie zum eigenen Repertoire gehören, über das der Interpret willkürlich verfügen kann; Leerstellen der Überlieferung werden notwendigerweise aus dem technisch/musikalischen Repertoire des Interpreten gefüllt, unrealisierbare Einzelaspekte ersetzt; das musikalische Ergebnis präsentiert ununterscheidbar mittelalterliche und moderne Versatzstücke, die zu einem künstlerischen Ganzen verschmelzen, auch wenn für den Interpreten diese Versatzstücke durchaus unterscheidbar bleiben.⁵¹ Diese Beschreibung einer historisch informierten Aufführungspraxis, die nicht ausschließlich auf die museale Rekonstruktion eines verlorenen Originals ausgerichtet ist, lässt sich auf das Musikkonzept Morils im Roman anwenden: Moril mischt moderne und alte Techniken im Zuge seiner Aneignung der Alten Musik, er begreift, dass er zur adäquaten Bedienung der Alten Cwipper seine zwei Seiten (mittelalterlicher Süden/moderner Norden) miteinander verschmelzen muss.⁵² Das Ergebnis ist „weder alt, noch neu, sondern anders“, und es führt auf Seiten seines Publikums zu einer (nicht wirklich willkommenen) Alteritätserfahrung. Morils Umgang mit der alten Musik hat sich offensichtlich verändert: Sein Ziel ist nicht mehr die museale Verwaltung der Alten Musik – hier im Sinne einer Rekonstruktion eines verlorenen Originals –, sondern eine lebendige, ästhetisch ansprechende und im Hier und Jetzt (nicht zuletzt magisch) wirksame Wiederaufführung. Historisch informiert ist diese Wiederaufführung trotz der beschreibbaren Differenzen, denn Moril kann

⁵¹ Zu diesem Konzept ausführlich vgl. Wagner 2014.

⁵² Dafür spricht auch die Inschrift auf der Cwipper, die Keril, der Vater Kialans, Moril vorliest: „Da steht es: ‚Ich singe für Osfameron‘, und dort: ‚Ich wandle in mehr als einer Welt““ (Jones 2002, S. 253). Moril begreift daraufhin, dass seine Identität in zwei Teile gespalten ist – wie auch Kialan, der zugleich der mythische Adon ist, ist er als Moril sowohl in der Gegenwart zuhause, als auch als Tanamoril Osfameron in der mythischen Vergangenheit (vgl. ebd., S. 258f.), und genau diese Teilhabe an zwei Welten – der gegenwärtigen und der ‚mittelalterlichen‘ – ist der Schlüssel für die magische Nutzung der Cwipper (vgl. ebd., S. 260). Hier freilich liegt ein wichtiger Unterschied vor zu dem von mir formulierten Begriff einer historisch informierten Aufführungspraxis: Horizontverschmelzung ist hier gerade für den Interpreten nicht notwendig, vgl. Wagner 2014, S. 31f.

gerade im Zuge der Aneignung der Alten Musik auch eine offenbar historische Technik realisieren: Die Orientierung an den Möglichkeiten und Grenzen des eigenen Leibes führt einerseits zu einer Veränderung (die Fingertechnik), andererseits aber auch zu einem Wiederaufgreifen der alten Techniken (die hohe Männerstimme), die etwa Clennen nicht möglich war. Gerechtfertigt wird das Vorgehen Morils im Roman, indem seine Musik dieselbe magische Wirkung entfalten kann, die sie bereits beim mythischen Vorfahren Osfameron entfaltet hatte – eine literarische Rechtfertigung einer unzeitgemäß liberalen historisch informierten Aufführungspraxis?

4. Die Kraft der Cwiddler als Ergebnis einer liberalen historisch informierten Aufführungspraxis?

Zum entscheidenden Einsatz der Cwiddler kommt es am Flinnpass, den Thoilan mit seinem Heer gerade durchquert, um in den Norden einzufallen: Olob, das Pferd der Sängerfamilie, wird vor den Augen Morils erschossen; dies ist der Auslöser dafür, dass Moril ein dreistrophiges Lied anstimmt, mit dem er – wie bereits sein Vorfahre Osfameron – die Berge versetzt, so dass das gesamte Heer des Südens zusammen mit Thoilan darunter begraben wird – der Norden ist gerettet.⁵³

Was bedeutet dieser Höhepunkt für das Musikkonzept des Romans? Zunächst wird offensichtlich, dass sich die Funktion der Musik vollständig von Eskapismus befreit hat; gerade der letzte Einsatz der Musik bedeutet keineswegs eine „Flucht vor der widerspruchsvollen Wirklichkeit“⁵⁴: Schon direkt nach seiner musikalischen Tat, die den Norden rettet, wird Moril bewusst, dass er „etwas Fürchterliches getan“⁵⁵ habe, und kurz vor seiner Abreise mit Hestefan resümiert er, „dass er ein Unrecht begangen hatte“⁵⁶. Die magische Musik Morils entlastet also nicht von einer widersprüchlichen Realität, sondern sie führt diese widerspruchsvolle Wirklichkeit erst herbei. Damit ist der spannungsgeladene und widersprüchliche Musikbegriff (nicht alt, nicht neu, sondern anders) aufgehoben im Rahmen eines ebenso spannungsgeladenen und widersprüchlichen Ausgangs der Geschichte: Einerseits verändert Moril mit seinem Lied, das die gesamte Führungsschicht des Südens tötet, die Gesellschaftsordnung seiner Welt zu einer modernen Konzeption hin, denn offi-

⁵³ Vgl. Jones 2002, S. 270-276.

⁵⁴ Vgl. Anm. 13.

⁵⁵ Jones 2002, S. 275.

⁵⁶ Jones 2002, S. 284.

ziell ist nun Dagner der Graf der Südtäler, der aber sein Amt nicht ausführen wird⁵⁷ – womit der Süden seine mittelalterliche Herrschaftsform der Adels-herrschaft verliert; einerseits also endet die Geschichte topisch als moderne Mittelalterrezeption: Der Held überführt die rückständig-mittelalterliche Gesellschaft in die Moderne. Andererseits aber – und im direkten Gegensatz dazu – erfüllt Moril ganz mittelalterlich seine Bestimmung und wird derjenige, der er schon immer war und der zu sein ihm bestimmt ist: Kontrastiv zu Dagner, der neue Lieder komponiert, zieht Moril mit dem Sänger Hestefan davon und wird/bleibt Spielmann, indem er seine halb-mythische Identität annimmt:

„Wie heißt du?“ [fragte Hestefan] „Tanamoril“, antwortete Moril. „Man nennt mich auch Osfameron“, fügte er als weiteren Anreiz hinzu. Hestefan lächelte. „Also schön“, sagte er, „dann komm mit“.⁵⁸

Ebenso spannungsvoll wie dieses Ende ist der magische Musikeinsatz am Flinnpass: Moril wiederholt das Lied und die Tat seines Vorfahren Osfameron, wie Clennen dies in seinen Liedern stets besungen hatte⁵⁹ – jedoch verwendet Moril nicht nur einen neuen Text, sondern setzt das ‚Wandern der Berge‘ auch in einem gänzlich anderen Kontext ein: Er schützt damit nicht wie Osfameron eine verfolgte Liebe, sondern er ermordet ein ganzes Heer des Südens. Auch steht diese Tat in Spannung zu dem in seiner großen Reflexion gewonnenen Musikbegriff selbst: In der Abwandlung der Tat Osfamérons erzeugt Moril zwar ‚weder altes, noch neues, sondern anderes‘, jedoch nimmt er es dabei mit der Wahrheit nicht so genau:

Er hatte den Norden gerettet, einen Krieg verhindert und Clennen und Konian gerächt. Trotzdem wusste Moril, dass er ein Unrecht begangen hatte, denn sein einziger Wunsch war gewesen, Olob zu rächen. Mit der Quidder in der Hand hatte er vorgegeben, Vergeltung für Konian, Clennen und Dagner zu üben und den Norden retten zu wollen, aber in Wirklichkeit wollte er nur Rache für Olob. Dafür

⁵⁷ Vgl. Jones 2002, S. 284: „„Also“, sagte Dagner, „ich bin der Graf der Südtäler. Sie wollen mich dort zwar nicht“, fügte er hastig hinzu, als Kialan vor Lachen losprustete. „Nichts könnte sie dazu bewegen, mich in das Amt einzusetzen. Aber es ist wahr. Thoilan war nicht verheiratet, und alle seine Vettern wurden getötet, als der Flinnpass einstürzte [...]. Ich bin der einzige überlebende Erbe. Und mein Nachfolger ist Moril. Ehrenwort““.

⁵⁸ Jones 2002, S. 287.

⁵⁹ Vgl. Jones 2002, S. 48.

schämte er sich. Vor allem aber hatte er die Quidder betrogen, und das war das Schlimmste.⁶⁰

Mit dieser Lüge, mit diesem Betrug an der Cwiddler aber steht der Musikbegriff Morils wieder grundsätzlich in Frage, hatte er doch die Wahrheit zur obersten Maxime seiner Technik erklärt, die Magie der Alten Cwiddler wiederzuerwecken – und nun beruht der größte Machterweis der Cwiddler auf einer Lüge und hat ihren Träger mit einer schwer zu tilgenden Schuld versehen.

Der Roman lässt seine Leser mit diesen Problemen und Spannungen allein⁶¹, und gerade darin erweist er sich als hochqualitatives Jugendbuch. Es ist eben dies das Ziel des Romans: Die Geschichte von Morils Emanzipation von seinen Eltern und Geschwistern zu erzählen, den jungen Helden ein Stück weit beim Erwachsenwerden zu begleiten, ohne dabei aber die negativen Begleiterscheinungen auszublenden. Für dieses Ziel funktionalisiert der Roman auch die Musik – freilich ohne dabei ein aufführungstheoretisches Plädoyer für eine ‚liberale historisch informierte Aufführungspraxis‘ zu formulieren: Die Musik Morils ist sowohl hinsichtlich ihrer praktischen Ausrichtung als auch hinsichtlich ihrer theoretischen Reflexion, die durchaus erfolgt, Mittel zum Zweck seiner Emanzipationsgeschichte – und ebenso wie diese ist auch Morils Musik am Ende mit unaufgelösten Spannungen beladen und alles andere als eindeutig. Sicherlich bedient sich die Autorin Diana Wynne Jones am rezenten Musikdiskurs, um das Musikkonzept Morils zu formen, und sie formuliert auf diesem Wege durchaus einen Ansatz, der über das in den 1970er Jahren im Musikdiskurs Formulierbare hinausgeht – doch das macht sie nicht zu einer musiktheoretischen Visionärin oder gar ihren Jugendroman zu einem Transportmittel eines aufführungstheoretischen Entwurfs der historisch informierten Aufführungspraxis: Jones nutzt die Konzeption des ‚weder alt, noch neu, sondern anders, nämlich wahr‘, solange sie für das literarische Ziel – die Erzählung einer Emanzipationsgeschichte – funktional ist, und sie verlässt die Konzeption letztendlich zu demselben literarischen Zweck – die Kennzeichnung dieser Emanzipationsgeschichte als bleibend spannungsgeladen und fragwürdig.

Gerade aber wegen dieser durch und durch literarischen Zielrichtung, die an fachdiskursiven Auseinandersetzungen nicht im mindesten interessiert ist, kann Literatur eine heuristische Inspirationsquelle sein für das Nachdenken

⁶⁰ Jones 2002, S. 284f.

⁶¹ Dies ist ein grundsätzlicher Zug von Jones' Erzählkunst, vgl. Mendlesohn 2005, S. 110-114.

über historisch informierte Aufführungspraxis, denn oft genug erschafft der literarische Diskurs musikalische Konzepte, die quer stehen zu zeitgleichen Konzepten des Musikdiskurses. Und wenn damit ein rezenter Ansatz eines 38-jährigen Mediävisten zu einer liberalen historisch informierten Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik⁶² auch als Emanzipationsgeschichte eben dieses Mediävisten lesbar wird, so ist das sicherlich nicht der schlechteste Nebeneffekt eines Einbezugs von ‚Schöner Literatur‘ in die Fachdiskussion.

Literatur:

Primärliteratur:

- Gottfried von Straßburg (2004): *Tristan*. Band 1: Text. Hg. v. Karl Marold. Berlin/New York 2004
- Jones, Diana Wynne (1975): *Cart and Cwiddar*. London 1975
- Jones, Diana Wynne (1985): *Die Kraft der Mandola*. Hamburg 1985
- Jones, Diana Wynne (2002): *Die Spielleute von Dalemark*. Bergisch Gladbach 2002

Sekundärliteratur:

- Ariès, Philippe (1980): *Geschichte des Todes*. München 1980
- Haskell, Harry (1988): *The Early Music Revival. A History*. London 1988
- Herr, Corinna (2013): *Gesang gegen ‚die Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falschisten in der Musikgeschichte*. Kassel u.a. 2013
- Kreutzinger-Herr, Annette (2003): *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*. Köln u.a. 2003
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1995
- Mendlesohn, Farah (2005): *Diana Wynne Jones: Children’s Literature and the Fantastic Tradition*. New York/London 2005
- Risden, E. L. (2010): *Medievalists, Medievalism, and Medievalismists: The Middle Ages, Protean Thinking, and the Opportunities*. In: *Studies in Medievalism* 18 (2010), S. 44-54
- Schweikert, Uwe (2001): *Art. Deller, Alfred (George)*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Personenteil, Bd. 5. Basel u.a. 2001, Sp. 768
- von Wilpert, Gero (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart 2001
- Wagner, Silvan (2014): *Interpret, Publikum und Horizontverschmelzung: Der Alteritäts-Diskurs und die historisch informierte Aufführungspraxis am Beispiel von Eberhard Kammers Beschäftigung mit der ‚Trossinger Leier‘*. In: *Darmstädter, Beatrix/Hoheisel, Ina [Hg.]: Unisonus. Musikinstrumente erforschen, bewahren, sammeln*. Wien 2014, S. 21-45
- Wagner, Silvan (2011): *Stellvertretende Dummheit. Interpassivität im Vergleich zwischen Postmoderne und Mittelalter (Erec, Pferdebeschreibung)*. In: *Feustel, Ro-*

⁶² Vgl. Wagner 2014.

bert/Koppo, Nico/Schölzel, Hagen [Hg.]: Wir sind nie aktiv gewesen. Interpassivität zwischen Kunst- und Gesellschaftskritik. Berlin 2011, S. 115-132

Internetpräsenzen:

<http://www.leemac.freemove.co.uk/autobiog.htm>, konsultiert am 5.12.2014

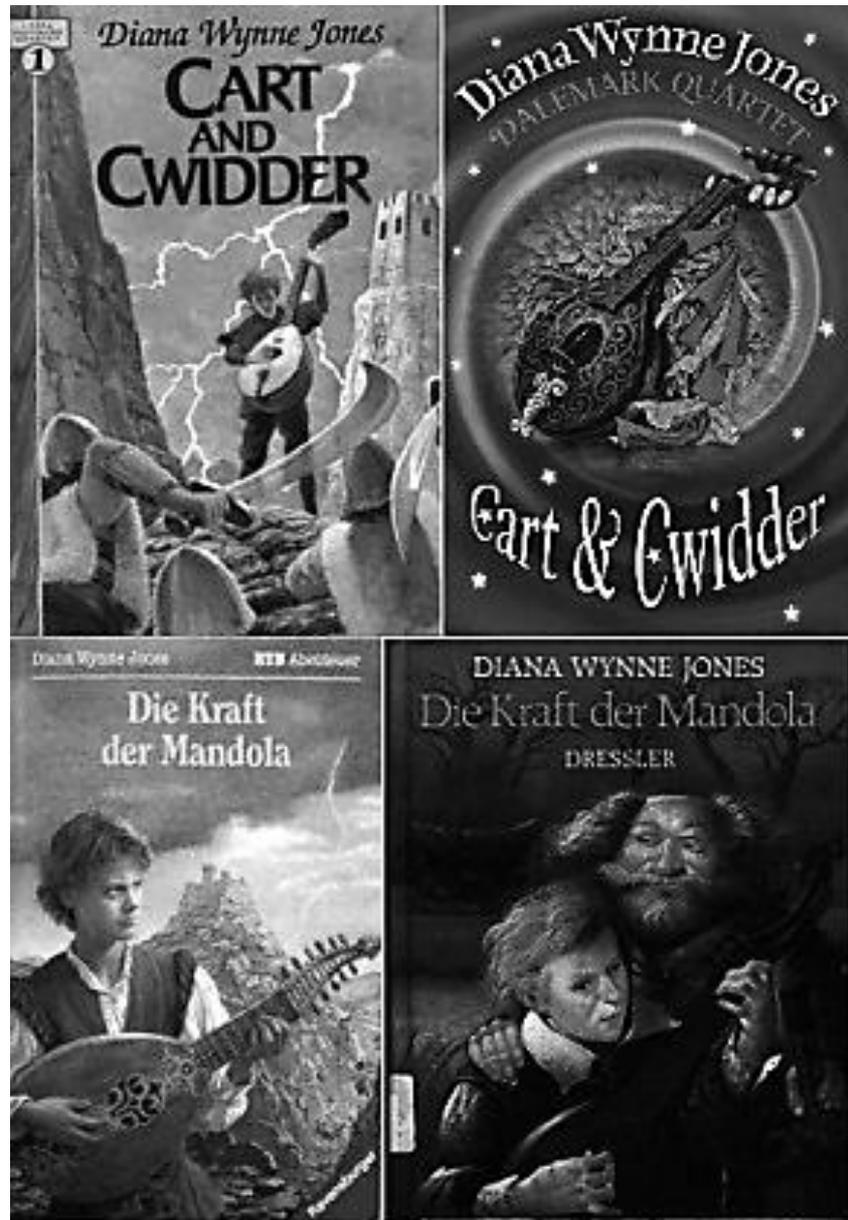
<https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/alt/7999415.html>, konsultiert am 15.12.2014

Schlüren, Christoph: http://www.musikmph.de/rare_music/reportsandessays/historische_auffuehrungsp/1.html, konsultiert am 15.12.2014

Tonträger:

Alfred Deller/The Deller Consort (2008): Folk Songs and Ballads. 7 Cds. Vagart Classics. Nashville 2008

Anhang: Abbildung 1: Titelcover der unterschiedlichen Ausgaben



Gedanken zur ‚Historisch informierten Aufführungspraxis‘ und der Lückenhaftigkeit von Geschichte in der musikalischen Praxis

Stefanie Acquavella-Rauch

Es bedarf nach den ausgiebigen und kontroversen Diskussionen über diesen Gegenstand in der Vergangenheit wohl keiner weitschweifigen Begründung der Tatsache, daß¹ die Rekonstruktion einer vergangenen Wirklichkeit und die authentische Wiedergabe Alter Musik prinzipiell unerreichbar sind. Ob Musiker der sogenannten ‚Alte Musik Bewegung‘ an beides je ernsthaft geglaubt haben, sei dahingestellt. Bereits das Wort ‚Aufführungspraxis‘ will ja anzeigen, daß mit ihm nicht die Praxis einer konkreten Aufführung, sondern die imaginäre Quersumme aus vielen unterschiedlichen Zeugnissen über Aufführungen einer bestimmten Zeit gemeint ist. [...] Unser Wissen beschränkt sich hauptsächlich auf das Normier- und Meßbare, das Wiederholbare von Aufführungssusancen. [...] Bei der Praxis der historisierenden Aufführungspraxis geht es darum, mit den musikalischen Erfahrungen von Menschen des späten 20., frühen 21. Jahrhunderts [...] akustische Erscheinungsformen früheren Musizierens nachzubilden. Diese Praxis führt zu einem spezifischen *genus canendi*, und tatsächlich handelt es sich bei ihr um nichts anderes als um einen Stil.²

Mit diesen Worten hat Ulrich Konrad im Jahr 2000 die Probleme und Grenzen dessen umrissen, was uns im allgemeinen Sprachgebrauch unter den Bezeichnungen ‚Historische‘ bzw. ‚Historisierende Aufführungspraxis‘, ‚Historisch informierte Aufführungspraxis‘, ‚Historically Informed Performance Practice‘ oder ‚Historically Informed Performance‘ (HIP) begegnet – und was inzwischen von der sogenannten ‚Alten Musik‘³ auf Fragen des Musizierens im 19. und 20. Jahrhundert ausgeweitet wurde.⁴ Im Mittelpunkt der Bestrebungen stehen ausgehend von der ursprünglichen Idee, „eine Wiedergabe des Notentextes zu erreichen, die den Intentionen des Komponisten möglichst

¹ Im gesamten Artikel übernehmen wir stillschweigend die in der Literatur bzw. in den Quellen vorkommende Schreibweise ohne weitere Kommentare.

² Konrad 2000, S. 98ff.

³ Vgl. Gutknecht 1994, Sp. 956f.

⁴ Exemplarisch sei verwiesen auf den Band Kubik 2007.

genau entspricht“⁵, jeweils die Versuche, fiktive historische Klangwelten zu (re)konstruieren.

Die Wege, die dafür gerade seit dem 20. Jahrhundert entwickelt wurden (und werden), sind dabei ebenso zahlreich wie die Fragen, die sie zu beantworten versuchen.⁶ Wie diese sind sie einem kontinuierlichen Wandel unterworfen und drehen sich inzwischen meist um folgende Probleme: Wie ist die Notation von Musik zu lesen und in Klang zu überführen? Was wurde nicht notiert und wie gehen wir damit um? Wie waren Instrumente und dazugehöriges Material beschaffen? Welche Techniken im weitesten Sinne wurden beim Instrumentalspiel oder beim Singen angewandt und können nachempfunden werden? In welchen Räumen erklang Musik und was bedeutete das für die Aufführung? Was machte überhaupt eine Aufführung aus? Welche Quellen stehen uns heute zur Verfügung und wie sind diese kritisch zu lesen und zu verstehen?

Die Fülle von Antwortversuchen sind kulturwissenschaftlich und musik-historisch eingebunden in die beiden Welten der Kompositionsgeschichte und des „von den ‚performance studies‘ inspirierte[n] Bereich[s] ‚Interpretationsforschung‘“⁷. Wollen wir uns also weiter auf die Suche nach möglichen Rekonstruktionsweisen machen, reicht es nicht, den seit spätestens den 1950er Jahren eingeschlagenen Wegen einfach zu folgen⁸ und den inzwischen in weiter Flur etablierten ‚HIP-Stil‘ fortzuschreiben:

Die historisierende Aufführungspraxis rekonstruiert im Kern nichts Vergangenes, sondern schafft einen Stil der Vergegenwärtigung, der Verlebendigung von Musik früherer Zeiten (wobei sie vorgibt, aus dem ‚Geist‘ dieser Zeiten heraus zu handeln – aber der ist heute auch nur ein Produkt der begrenzten historischen Einsicht, und der Zirkelschluß vom ‚Geist‘ zu den Verfahrensweisen und zurück tritt offen zutage).⁹

Vielmehr gilt es, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, auf welche Art und Weise bestimmte Elemente der HIP entstanden sind, inwieweit es sich dabei um Prinzipien der Geschichtsforschung handelt und mit welchen kulturgeschichtlichen Problemen diese zusammenhängen. Das Grundproblem, dass

⁵ Gutknecht 1994, Sp. 954.

⁶ Vgl. dazu u.a. den historischen Abriss in Konrad 2000, S. 95-99 sowie die Ausführungen von John Butt in: Butt 2004, insb. S. 3-52.

⁷ Brüstle 2006, S. 254.

⁸ Vgl. wieder Butt 2004, insb. S. 3-52.

⁹ Konrad 2000, S. 100.

Musik und Klang momentane Phänomene des ‚Jetzt‘ und als solche kaum fassbar sind, muss dabei zusammengedacht werden mit dem subjektiven Handeln der Musizierenden:

Musikalische Interpretation ist originäre Sinnschöpfung, die nur intersubjektiv, kommunikativ und demzufolge sozial vollzogen werden kann. Eine umfassende Geschichte des Hörens, Musizierens und Interpretierens als Horizont für eine kulturalen Zurichtung von Musik als komponierter Kunst, in die all dies einzufügen wäre, ist bisher nur in ersten Ansätzen und Umrissen ahnbar – sie bleibt aber für all unsere Aktivitäten eine regulative Idee, als Idee einer Geschichte der musikalischen Interpretation, der es auf den geschichtlich veränderlichen Rezeptionsraum der Musik ankommt, auf den Modus ihrer Erfahrbarkeit und auf die Weise ihres stets schon durch Interpretation vermittelten faktischen, mentalen, notierten und klingenden ‚Daseins‘ in Welt, Gesellschaft und Geschichte.¹⁰

Im Kern drehen sich sowohl die Bemühungen der HIP als auch der Kompositions- und Interpretationsgeschichte um Fragen der Rezeption von Musik in ihrer klanglichen Realisation, wobei wir die Frage aufwerfen wollen, inwieweit der erste ohne die Erkenntnisse des zweiten Komplexes möglich sein sollte.

Dennoch können wir – und dazu genügt ein Blick auf Portale wie YouTube oder iTunes – täglich erleben, wie sehr Musik nach den offenbar inzwischen allgemein akzeptierten, aber gerade von den Betroffenen zu wenig festgeschriebenen Standards¹¹ der HIP Teil der Musikindustrie mit eigenen Marktgesetzen geworden ist, obwohl die Interpretationsforschung noch „am Beginn einer Wegstrecke [steht]“¹². Die Welt der HIP umfasst inzwischen nicht nur spezielle CD-Labels¹³ oder Rezeptionsorgane – wie z.B. die Magazine *Early Music America* oder *Early Music Today*¹⁴ –, sondern auch eigene Ausbildungsstätten, Festivals¹⁵ und performative Praktiken. Dennoch entwickelte sich all dies weitgehend, ohne sich jener speziellen historischen Rückversicherung zu bedienen, als die die gleichsam gespiegelte Analyse von Interpretatio-

¹⁰ Hinrichsen 2011, S. 36.

¹¹ Dieser Hinweis soll nicht die Bestrebungen und Erkenntnisse beispielsweise der *Schola Cantorum Basiliensis* schmälern, die aus einer kontinuierlichen Berührung von musikalischer Praxis und historischer Forschung gewonnen werden.

¹² Hinrichsen 2011, S. 37.

¹³ Vgl. dazu z.B. <http://www.early-music.info/labels.htm> (Stand: 22. Februar 2015).

¹⁴ Vgl. dazu auch – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – <http://www.early-music.info/journals.htm> (Stand: 22. Februar 2015).

¹⁵ Vgl. dazu für einen ersten Eindruck die nicht vollständigen Übersichten bei <http://www.early-music.info/festivals.htm> (Stand: 22. Februar 2015).

nen fungieren kann. Eine Zusammenführung dieser beiden Seiten der gleichen Medaille – HIP und Interpretationsforschung – stellt in Bezug auf die praktische Musikausübung immer noch ein Desiderat dar.

Auch eine noch so genaue wortsprachliche Beschreibung von Musik oder von zur Musikerzeugung notwendigen technischen Abläufen in einer Quelle stößt genauso wie die Analyse von erhaltenen Objekten zur Tonerzeugung und -konservierung – Instrumente, Saiten, Spieluhren, Musikmaschinen, Tonträger usw. – an ihre Grenzen. Die übrigbleibenden ‚Lücken‘¹⁶ werden gerade dann von den Akteuren stillschweigend gefüllt, wenn eine erneute klanglich-musikalische Realisation und nicht die gedankliche Beschäftigung damit, wie ‚es hätte sein können‘, das Ziel der Überlegungen ist. Dieses kann – so wie es Beatrix Borchard für das Verfassen von Biographien formulierte – durch ein nicht offengelegtes ‚Überschreiben‘ der ‚Lücken‘ mit fiktiv hinzugefügten Elementen geschehen.¹⁷

Für den Bereich der erklingenden Musik, der Musikausübung, verstehen wir unter ‚Lückenhaftigkeit‘ im übertragenden Sinne die verschiedenen Praktiken, mit Hilfe derer musikalisch und wortsprachlich Notiertes und praktisch Messbares ergänzt wird. Sie sind sowohl bei Aspekten der Tonerzeugung, d.h. der Instrumente, ihrer Bauweise und Bestandteile wie Saiten, Bögen, Plektren, Blätter, als auch in Bezug auf Spiel- und Gesangstechniken zu finden. Darüber hinaus beziehen sie sich auf kaum erfassbare Elemente wie die Körperlichkeit, die Wahrnehmung und das musikalische Denken, Fühlen und Handeln der Ausführenden auf der einen und der Rezipierenden auf der anderen Seite.

Die Folgen des unbewussten Füllens der Vielzahl von ‚Lücken‘ reichen von mangelnder Transparenz über historische Ungenauigkeiten bis hin zu Verfälschungen von Vergangenheiten und dem Erschaffen von Fabeln, die bei allem Unterhaltungswert wenig musikhistorischen Nutzen im Sinne einer tragfähigen HIP haben dürften. Vermeiden könnten wir dieses allerdings entweder, indem wir ‚Lücken‘ bewusst offenlassen, wie es Borchard vorschlägt,¹⁸ oder indem wir den Vorgang des ‚Füllens‘ bewusst thematisieren und die fiktiven ‚Zutaten‘ und Ergänzungen so weit wie möglich offenlegen. Gerade im Bereich der praktischen Musikausübung stellt uns das vor neue Probleme – denn natürlich kann es nicht darum gehen, jeden Ton zu kommentieren.

¹⁶ Vgl. dazu Borchard 2003 und Borchard 2005, S. 27ff.

¹⁷ Vgl. dazu Borchard, S. 27.

¹⁸ Vgl. dazu Borchard, S. 27.

Abschließend wollen wir anhand eines kleinen Beispiels aufzeigen, wie mögliche Perspektiven dieses Spannungsfelds aussehen könnten. Wir wählen dafür einen Bereich, der sich fernab des *mainstream* bewegt, da sich dort die HIP-basierten Entwicklungen noch im überschaubaren Rahmen halten. Instrumente wie beispielsweise die Mandoline oder die Colascione – um im Bereich der Zupfinstrumente zu bleiben –, die weniger den bestehenden Kanons zugeordnet werden können, sind eher selten in den diesbezüglichen Diskussionen zu finden.

An anderen Stellen konnte bereits gezeigt werden, dass musikkulturelle Praktiken rund um die Mandoline dennoch den gleichen Mechanismen der Geschichtsschreibung zugeordnet werden können. So kommt es in diesen Mikrowelten ebenfalls zur Ausbildung von Kanons, von bestimmten Musizierpraxen – oder „Stile[n]“¹⁹ – und von Geschichtsnarrativen und -fortschreibungen, wobei die Akteure meist sogar konkret benannt werden können.²⁰ Wie Silvan Wagner 2013 bemerkte und für zwei Aspekte der Aufführungspraxis, nämlich der Verwendung von Tremolo oder Einzeltonanschlag sowie der Wahl der Plektrumbeschaffenheit, herausarbeitete, spielen Paradigmen rund um „Wissenstradierung und kulturelle[s] Gedächtnis“²¹ gerade in der eher kleinen Sphäre der ‚Mandolinwelt‘ eine wichtige Rolle.

Zu hinterfragende Entwicklungen aus dem Bereich der HIP auf der Mandoline, deren wissenschaftliche Aufarbeitung noch aussteht, gibt es diverse. Wir wollen an dieser Stelle ein Beispiel aus dem Themenkomplex aufgreifen, der sich rund um die sechschörigen Mandolinen des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre aufführungspraktische ‚Wiederbelebung‘ in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufspannen lässt. Zu dem Gesamtphänomen gehört nicht nur der zu hinterfragende Umgang mit schriftlichen, sondern auch mit physischen Quellen etwa im Bereich der Nachbauten von Instrumenten²² und

¹⁹ Konrad 2000, S. 100.

²⁰ Vgl. dazu Rauch 2013 und Wagner 2013.

²¹ Wagner 2013, S. 9.

²² Vgl. zur Anregung die Aussage des Instrumentenbauers Franz-Ulrich Albert: „Das eine Modell wurde auf Anregung und in enger Zusammenarbeit mit Prof. Marga Wilden-Hüsgen unter der Zielvorgabe entwickelt, ein voll klingendes Instrument zu schaffen, welches den heutigen Hörgewohnheiten und Klanganforderungen im Zusammenspiel mit kräftigeren Klangkörpern gewachsen ist. Dies ergab die etwas größere Korpusform, eine etwas längere Mensur und eine leichte Verlagerung der Stegposi-

ein Offenlegen der dabei verwendeten fiktiven Elemente. Das Feld der Interpretationsforschung könnte vor allem dazu hinzugezogen werden, um die verschiedenen Schritte nachzuvollziehen, die zum Etablieren von Aufführungspraktiken führten. In unserem kleinen Beispiel können wir dies nicht leisten, sondern wollen uns lediglich ausschnitthaft ein paar Fragen der HIP und dem Umgang mit historischen ‚Lücken‘ in Bezug auf die Verwendung eines Federkiels zur Tonerzeugung bei sechschörigen Mandolinen zuwenden. Diese Praxis wurde im Umfeld von Marga Wilden-Hüsgen und der Mandolinenklasse an der Hochschule für Musik und Tanz Köln – Standort Wuppertal seit den 1980er Jahren entwickelt und prägt inzwischen mindestens im deutschsprachigen Raum die Art und Weise eines als ‚authentisch‘ verstandenen Spiels.²³

Es wurde damit gleichsam ein eigener Beitrag zur HIP ‚kreiert‘, der sich nur bedingt auf Quellen zurückführen lässt und im Einzelnen in einer eigenen Studie wesentlich genauer zu untersuchen wäre, als wir es an dieser Stelle können. Es geht uns auch nicht darum, das historisch Unmögliche zu vollbringen und herauszufinden, ‚wie es wirklich war‘. Vielmehr wollen wir zu einem lebendigen Diskurs zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis beitragen, damit bisherige Wege der ‚Lückenfüllung‘ an Transparenz gewinnen und beginnende ‚Verkrustungen‘ aufgelöst werden können. Wir wollen hier lediglich aufzeigen, wie Praktiken zu einem Teil aus unreflektierter Fiktion be- und entstehen können. Die klanglich-musikalischen Ergebnisse der darauf aufbauenden Aufführungen verkommen dadurch zu Fabeln, die nicht mehr viel mit dem eigentlichen Ziel von HIP zu tun haben, sondern nur noch eine fragliche Illusion von Vergangenheit ‚verkaufen‘.

Das Verwenden eines Federkiels wird im genannten Umfeld in Ermangelung anderer Quellen gemeinhin auf die im Pariser Umfeld der 1760/70er Jahre entstandenen Mandolinentraktate zurückgeführt, was insofern zu überdenken ist, als dass diese für eine andere Art Mandoline – nämlich für die

tion in Richtung der Rosette.“; <http://www.albert-mueller.de/Franz-Ulrich-Albert/historische%20instrumente/barockmandoline.html> (Stand: 22. Februar 2015).

²³Vgl. z.B. Aussagen von Musiker_innen im Internet wie „[d]ie Saiten der Barockmandoline werden mit einem Federkiel angeschlagen“ in: <http://www.niteq.nl/amoreille/wb/pages/ge/instrumente/barockmandoline.php> (Stand: 22. Februar 2015) oder „Die Sopranlaute/Barockmandoline Ist mit sechs Doppelsaiten in Quart-Terzstimmung bespannt und wird mit einem Federkiel angeschlagen. (Renaissance und Barockmusik)“ in: http://www.gertrud-weyhofen.de/Website/Über_mich.html (Stand: 22. Februar 2015).

Form mit vier Saitenchören – verfasst wurden. Die wenigen kurzen Einschübe zur sechschörigen Mandoline in der *Methode* von Giovanni Fouchetti erregen denn auch eher den Anschein,²⁴ der Verfasser hätte dieses Instrument aus rein pragmatischen Gründen mit berücksichtigt, um seine Schule für einen größeren Abnehmerkreis – darunter auch Spieler von Instrumenten wie der „Pardessus de Viole, ou du Quiton“²⁵ – attraktiv zu gestalten. Aber hier bewegen wir uns bereits in den Bereich der Spekulation, fügen also selber der Quelle ein fiktives, wenn auch plausibles Element hinzu.

Wenden wir uns also Fouchettis Text *en detail* zu und suchen nach Indizien, die für die Verwendung eines Federkiels bei sechschörigen Mandolinen sprechen. Während Fouchetti mit seinem Titel – „Methode Pour apprendre facilement á jouer de la Mandoline á 4 et á 6 Cordes“²⁶ – den Eindruck erweckt, dass es sich insgesamt um eine Abhandlung für beide Instrumentenformen handelt, lässt er es in den meisten Kapiteln offen, über welche Mandoline er tatsächlich spricht.

Fouchetti selber verwendet also jene Technik der literarischen Lücken, die von Wolfgang Iser ‚Leerstellen‘ genannt werden und die darauf abzielen, dass Leser_innen an bestimmten Stellen im Text eigene Ergänzungen vornehmen.²⁷ Dieses kann in unserem Fall zur Folge haben, dass Leser_innen des Traktats – und zwar offenbar auch diejenigen der 1980er Jahre – sämtliche Ausführungen zu Instrumentaltechniken auf beide Instrumente übertragen. Der Schluss wäre dann konsequenterweise derjenige, den wir bei der heutigen HIP der sechschörigen Mandoline – anachronistisch auch Barockmandoline genannt – erleben können: Sie wird für jedes Repertoire mit einem Federkiel und den gleichen Anschlagstechniken gespielt wie die vierhörige Form.

Leider basiert diese Lesart nicht nur auf dem Übersehen zweier Stellen in der *Methode*, die zumindest Zweifel an diesem Schluss zulassen, sondern lässt auch anderen Überlegungen – etwa einer alternativen Spielweise mit den Fingern der rechten Hand oder einem Plektrum – nur bedingt Raum. In Bezug auf letzteren Aspekt können wir an dieser Stelle nur exemplarisch auf die von James Tyler begonnenen Überlegungen verweisen²⁸ und eine weitere musikwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Thematik unter der

²⁴ Fouchetti 1771, S. 5ff.

²⁵ Fouchetti 1771, S. 18.

²⁶ Fouchetti 1771, Titel; zitiert nach dem Minkoff Faksimile von 1983.

²⁷ Vgl. Iser 1976, S. 284.

²⁸ Vgl. dazu Tyler/Sparks 1992 und Tyler 1981.

eingangs angesprochenen Berücksichtigung weiterer Quellen anregen. Wir wollen in diesem Kontext bei Fouchettis Text und dessen Ausdeutung im Sinne einer HIP bleiben. Am Ende seiner theoretischen Ausführungen unterbricht Fouchetti seine Taktik der ‚Leerstellen‘ bezüglich der sechschörigen Mandoline, indem er darauf hinweist, dass er das Saitenmaterial für den entscheidenden Faktor bei der Wahl des Anschlagsmittels hält:

Ceux qui montent leur Mandoline en cordes de boyeau doivent se servir en maniere de la plume, d’un morceau d’écorce de Cerisier que l’on coupe en forme de cœur et de la longueur convenable pour pouvoir le tenir facilement dans les doigts car les plumes ne valent rien pour les cordes de boyeau.²⁹

Wenn eine Mandoline mit Darmsaiten bespannt ist, schlägt er demnach vor, keinen Federkiel, sondern ein Plektrum aus Kirschbaumholzrinde zu verwenden.

Bleibe also zu klären, für welche Instrumentenform dies laut Fouchetti im Jahr 1771 zuträfe. Nachdem er in Kapitel vier bereits geschrieben hatte, dass Mandolinen mit sechs Chören je nach Geschmack sowohl mit Darm als auch mit Messing bespannt werden können,³⁰ er für vierhörige Instrumente aber konkrete Hinweise darauf gegeben hatte, welche bestimmten Messingsaiten und umsponnenen Darm- oder Seidensaiten konkret zu nehmen seien,³¹ wird deutlich, dass sein Kommentar im vorletzten Absatz seines Textes offenbar auf sechschörigen Mandolinen bezogen war. Laut Fouchetti müsste also der heutigen Praxis widersprochen werden, sofern Saiten aus Darm oder Darmerersatz auf ‚Barockmandolinen‘ zum Einsatz kommen – was bei den meisten der instrumentellen Nachbauten der Fall sein dürfte.

²⁹ Fouchetti 1771, S. 18; deutsche Übersetzung d. Autorin: „Diejenigen, die Darmsaiten auf ihre Mandoline aufziehen, sollten sich bei der Art der Feder eines Stückes Rinde des Kirschbaums bedienen, das man in Form eines Herzens und in der angemessenen Länge schneidet, um es leicht zwischen des Fingen halten zu können; denn die Federn sind für Darmsaiten nichts wert.“

³⁰ „La Mandoline a six cordes se monte en cordes de boyeau ou en cordes de laiton, cela dépend du goût.“; Fouchetti 1771, S. 7; deutsche Übersetzung d. Autorin: „Die Mandoline zu sechs Saiten wird mit Saiten aus Darm oder mit Saiten aus Messing bezogen, das hängt vom Geschmack ab.“

³¹ „A l’égard des cordes elles doivent être de laiton. L’on prend pour les La, des cordes de Clavecin du numéro 5.“; Fouchetti 1771, S. 5; deutsche Übersetzung d. Autorin: „In Bezug auf die Saiten sie müssen aus Messing sein. Man nimmt für die La [a-Saiten; Anm. d. Autorin] Cembalo-Saiten der Nummer 5.“ In den nachfolgenden Sätzen auf S. 5 geht Fouchetti auf alle vier Chöre ein.

Darüber hinaus geben wir zu bedenken, dass auch Fouchetti lediglich eine Meinung aus der fortgeschrittenen zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für den Raum Paris darstellt. Solange wir nicht mehr darüber wissen, welche Verbreitung die *Methode* hatte und inwieweit das, was Fouchetti schreibt, tatsächlich auch Musizierpraktiken beispielsweise in anderen Regionen und zu anderen Zeiten widerspiegelt, helfen uns die aus dieser Quelle allenfalls dabei, Aussagen zu Spielpraxen für ein räumlich und zeitlich sehr eingeschränktes Repertoire treffen zu können. Eine Übertragung der Erkenntnisse aus der Quelle auf Musik, die zu einer anderen Zeit in Italien komponiert wurde, stellt ohne weitere Quellen einen historischen Eingriff unter dem Einsatz fiktiver Verbindungslinien dar – wie auch immer sie argumentativ geführt werden mögen.

Was heißt das nun für eine HIP auf der Mandoline? Mit diesem kleinen Beispiel wollen wir vor Augen führen, wie kritisch mit den wenigen vorhandenen Quellen umgegangen werden sollte. Geschieht dies, so werden Lücken deutlich, die bewusst von Musiker_innen und Musikforscher_innen gefüllt werden können, sicherlich auch in der Art und Weise, wie es derzeit geschieht – nur dann lediglich als *eine* Möglichkeit neben anderen. Das Hinzufügen fiktiver Elemente ist nahezu unumgänglich, wenn wir uns dem Rekonstruieren von Vergangenheiten widmen wollen, was gleichzeitig aber auch eine gewollte Pluralität an möglichen, transparenten und plausiblen Versuchen im Bereich der HIP bedeutet.

Wir können aus unserem Beispiel mehrere Ergebnisse ableiten, die Auswirkungen auf eine Weiterentwicklung der HIP auf der Mandoline haben können (und sollten). Diese beziehen sich erstens auf das Repertoire, da Fouchetti offenbar beispielsweise seine im Anhang der *Methode* beigegebenen Stücke nicht notwendigerweise für vierchörige Mandolinen vorsah. Zweitens können wir festhalten, dass laut Fouchetti in den 1770er Jahren in Paris auf dem sechschörigen Instrument mehrere Mittel zur Tonerzeugung zum Einsatz gekommen sein könnten. Der Einsatz von Federkielen bei ‚Barockmandolinen‘ müsste demnach relativiert oder – drittens – mit anderen Quellen und Überlegungen belegt werden. Viertens haben wir den Verdacht, dass die aus Fouchettis *Methode* abgeleiteten Erkenntnisse zu einer Art fiktiver Folie wurden, mit deren Hilfe die Verwendung eines Federkiels für jede Art von Repertoire ohne zeitliche und räumliche Begrenzung legitimiert werden konnte. Hier besteht weiterer Forschungsbedarf.

Auch ohne bisher weiter in die Tiefe gegangen zu sein, können wir fünftens bereits ableiten, aus wie wenig historischer Information Musizierprakti-

ken entwickelt wurden, die einerseits heutige Klangerwartungen prägen und die andererseits von der ‚Rekonstruktion einer vergangenen Wirklichkeit und [...] authentische[n] Wiedergabe‘³² doch sehr weit entfernt sind. Ohne auf die Fülle der anfangs angerissenen Probleme bei HIP-Versuchen einzugehen, dürfte anhand unseres kleinen Beispiels *eine* Problematik im Bereich einer HIP der Mandoline deutlich geworden sein, die mit Quellenkritik ebenso zu tun hat wie mit der Lückenhaftigkeit von Geschichte und dem Phänomen der Geschichtsfortschreibung: Die Frage rund um Verwendung des Federkiels bei sechschörigen Mandolinen im 18. Jahrhundert stellt lediglich die Spitze eines sprichwörtlichen Eisbergs dar, der auf weitere Bearbeitung wartet.

Literatur:

- Borchard, Beatrix (2003): Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren. In: Bödeker, Hans Erich [Hg.]: Biographie schreiben. Göttingen 2003 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 18), S. 211-242
- Borchard, Beatrix (2005): Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte. Wien/Köln/Weimar 2005 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5)
- Brüstle, Christa (2006): ‚Performance studies‘ – Impulse für die Musikwissenschaft. In: Herr, Corinna/Woitas, Monika [Hg.]: Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Wien/Köln/Wien 2006 (= Musik – Kultur – Gender 1), S. 253-268
- Butt, John (2004): Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance. Cambridge 2004 (= Musical Performance and Reception)
- Fouchetti, Giovanni (1771): Methode Pour apprendre facilement á jouer de la Mandoline á 4 et á 6 Cordes. In: o.A.: Méthodes de Mandolines de Leone, Fouchetti, Denis. Genf 1983, Faksimilieband ohne separate Seitenzählung: S. [68]-[102]
- Gutknecht, Dieter (1994): Artikel ‚Aufführungspraxis‘. In: Finscher, Ludwig [Hg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 20 Bde., 2. Aufl. Kassel u.a. 1994, Sachteil 1, Sp. 954-986.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011): Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung. In: von Loesch, Heinz/Weinzierl, Stefan [Hg.]: Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen, Mainz 2011 (= Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis 4), S. 27-37
- Iser, Wolfgang (1976): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976

³² Konrad 2000, S. 98f.

- Konrad, Ulrich (2000): Alte Musik, musikalische Praxis und Musikwissenschaft. Gedanken zur Historizität der Historischen Aufführungspraxis. In: Archiv für Musikwissenschaft 57/2000, S. 91-100
- Kubik, Reinhold [Hg.] (2007): Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers. Wien 2007 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 4)
- Rauch, Stefanie (2013): Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ‚Befreiung‘ der Mandoline.... In: Phoibos 2/2013, S. 43-77
- Tyler, James/Sparks, Paul (1992): The Early Mandolin. The Mandolino and the Neapolitan Mandoline. 2. Aufl. Oxford 1992 (= Oxford Early Music 9)
- Tyler, James (1981): The Italian Mandolin and Mandola 1589-1800. In: Early Music 9/1981, S. 438-446
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos. Zeitschrift für Zupfinstrumente 2/2013, S. 7-41

Internetpräsenzen:

- <http://www.albert-mueller.de/Franz-Ulrich-Albert/historische%20instrumente/barockmandoline.html> (Stand: 22. Februar 2015).
- <http://www.early-music.info/festivals.htm> (Stand: 22. Februar 2015)
- <http://www.early-music.info/journals.htm> (Stand: 22. Februar 2015)
- <http://www.early-music.info/labels.htm> (Stand: 22. Februar 2015)
- http://www.gertrud-weyhofen.de/Website/Über_mich.html (Stand: 22. Februar 2015)
- <http://www.niteq.nl/amoreille/wb/pages/ge/instrumente/barockmandoline.php> (Stand: 22. Februar 2015)

Das Musizieren im Freien in der Zeit des Biedermeier: Die Beispiele der Orphica, der Gitarre und des Csakans

Panagiotis Pouloupoulos

Schönheit des Tones, Leichtigkeit der Behandlung und Bequemlichkeit bey dem Gebrauche sind also die drey wesentlichen Eigenschaften, durch deren Verbindung die Orphica, nach dem Urtheile und Ausspruche der vorzüglichsten Kenner Wiens, den besten musikalischen Instrumenten an die Seite gesetzt, vielleicht einigen sogar vorgezogen zu werden verdienen.¹

Carl Leopold Röllig, *Orphica. Ein musikalisches Instrument* (Wien 1795)

Die Guitarre, gegenwärtig das Lieblings-Instrument der Damen, verdient mit Recht die Achtung, welche ihr von ihren Verehrern gezollt wird [...] Schon die Möglichkeit, sie aller Orten bequem transportieren zu können, trägt zur Erhöhung gesellschaftlicher Freuden, im Zimmer sowohl auch im Garten und auf dem Lande außerordentlich viel bei, und selbst ihre ärgsten Gegner müssen verstummen, wenn an einem warmen Sommerabende, ein einfaches Lied aus schönem Munde, begleitet von melankolischen Akkorden der Guitarre, aus den dunkeln Laube tönt.²

Johann Gottlob Thielemann, *Ueber die Guitarre* (Berlin 1810)

Diejenigen pl.t. Musik Freunde, welche auf der Guitarre, Flöte oder dem Csákán leichtfaßlichen Unterricht zu erhalten wünschen, belieben ihre Adressen in der Wohnung des ergebenst Gefertigten (große Bruckgasse Nro 642 im 2ten Stock in Pesth) gefälligst abgeben zu lassen.³

Johann Bauernhuber, *Vereinigte Ofner und Pester Zeitung*, Nr. 52 (Ofen-Pest 1825)

Einführung

Ein weitgehend unberührter, jedoch sehr wichtiger Forschungsbereich in der Geschichte der Musikinstrumente der frühen Romantik betrifft ihre Verwendung im Freien. Durch die Beispiele der Orphica, der Gitarre und des Csakans, drei typische Instrumente, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts oft in der Natur gespielt wurden, sollen in diesem Artikel verloren ge-

¹ Röllig 1795, S. 20-21.

² Zitiert in Hurttig 2008, S. 133.

³ Zitiert in Betz 1992, S. 96.

gangene Verbindungen zwischen Tasten-, Zupf- und Holzblasinstrumenten wieder zum Vorschein kommen.

Zuerst wird die Orphica, ein Minihammerklavier, das kurz vor 1800 erfunden wurde, präsentiert und ihre enge Beziehung zu existierenden Zupfinstrumenten betont. Danach werden die wichtigsten Aspekte der zu Anfang des 19. Jahrhunderts etablierten sechssaitigen Gitarre als „open-air“ Instrument durch eine umfangreiche Auswahl von zeitgenössischen schriftlichen und ikonografischen Quellen diskutiert. Letztlich wird der Csakan, eine Spazierstockblockflöte, die ein gemeinsames Musikleben und Repertoire mit der Gitarre im frühen 19. Jahrhundert entwickelte, beschrieben und das Verhältnis zwischen den zwei Instrumenten beleuchtet. Der Fokus dieser Forschung konzentriert sich hauptsächlich auf den deutschsprachigen Raum, zusätzlich werden allerdings verschiedene vergleichbare Materialien bezüglich dieser Instrumente aus anderen Ländern herangezogen.⁴

Musikinstrumente und Natur um 1800

Die Praxis, Musik im Freien zu spielen, war um 1800 kein neues Phänomen. Trotzdem wurde das Musizieren unter freiem Himmel für die Bourgeoisie in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zur Mode. Der Grund dieser Bewegung war das romantische Ideal, näher zur Natur zu kommen, das eine bedeutende Rolle in der zeitgenössischen Literatur, Dichtung, Kunst, Philosophie, Pädagogik und auch in der Musik spielte.

Diese Tendenz war größtenteils das Ergebnis notwendiger gesellschaftlicher und kultureller Veränderungen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Durch die amerikanische und die Französische Revolution auf politischer und sozialer Ebene sowie mit der Aufklärung und der Industriellen Revolution im theoretischen und technischen Umfeld entstand eine neue Klasse, die nun mehr Geld, Zeit und Neugier für Unterhaltungsaktivitäten hatte. Insbesondere gab es nach den langjährigen Napoleonischen Kriegen (1799-1815) die Möglichkeit für tausende Bürger in Ruhe und Frieden zu leben. Als kultivierter und friedlicher Zeitvertrieb standen deshalb die feinen

⁴ Der Verfasser dankt Petra, Lea und Gerhard Fixl für ihre ergänzende Durchsicht des Textes und für ihre wichtigen Kommentare zur Übersetzung historischer Quellen. Alle originalen Texte wurden frei, jedoch ohne inhaltliche Änderungen, übersetzt.

Künste und die Musik im Mittelpunkt des Alltags dieser Epoche, die heute verbreitet als Biedermeier bezeichnet wird.⁵

Um die Bedürfnisse eines breiteren Publikums für die musikalische Unterhaltung im Garten, im Wald oder auf der Wiese, bei einem Spaziergang mit Freunden oder bei der Rast während einer Landpartie zu befriedigen, wurden einige neue, kleine und tragbare Instrumente erfunden. Solche Instrumente wurden meistens von bürgerlichen Dilettanten als Teil ihrer Freizeitbeschäftigung gespielt.⁶

In keiner anderen Region war dieser Trend so stark wie im Wiener Raum, dem Zentrum der damaligen Habsburgermonarchie. Ein Ausflug aus Wien erlaubte nicht nur eine oberflächliche Flucht ins Idyll, sondern auch einen notwendigen Abstand von der staatlichen Kontrolle, von der Zensur- und Überwachungs politik Metternichs, die die Zeit des Biedermeier charakterisiert.

Die Orphica, ein Instrument „für die Nacht, die Freundschaft, die Liebe“⁷

Kurz vor 1800 erscheint in Wien die Orphica (vgl. Anhang, Abb. 1), ein „vielsaitiges Hand-Instrument“, das man „auf dem Sopha, dem Stuhle, oder im Grase sitzend, auf den Schooss, worauf sie vermittelst eines Bandes fest gehalten“⁸ spielen konnte. Obwohl sie ein kleines Tasteninstrument war, wurde die Orphica vom Design der Zupfinstrumente stark beeinflusst. Ihr Erfinder, Carl Leopold Röllig, präsentierte sie als eine verbesserte Alternative zu existierenden Saiteninstrumenten, wie der Laute, die er mehrfach problematisch fand:

Auf solche Weise entstand ein Instrument, das, seinem Baue nach, von der *Theorbe, der Laute, der Englischen und Spanischen Zither (Cithara)* ganz verschieden ist,

⁵ Mit dem Begriff Biedermeier ist von Historikern die Zeitspanne von 1815 (Wiener Kongress) bis 1848 (Beginn der bürgerlichen Revolution) im deutschsprachigen Gebiet definiert; allerdings wird im Rahmen dieses Artikels das Biedermeier in den längeren zeitlichen Grenzen von 1800 bis 1850 akzeptiert. Der Verfasser dankt seinen Kolleginnen Silke Berdux und Sonja Neumann von der Abteilung ‚Musikinstrumente‘ des Deutschen Museums für ihre hilfreichen Bemerkungen über die Musikkultur im Biedermeier.

⁶ Für einen Überblick solcher Instrumente siehe Meer 1983, S. 259-272.

⁷ Röllig 1795, S. 14.

⁸ Röllig 1795, S. 14.

und sie alle an Lieblichkeit des Tones und Mannigfaltigkeit der Modulation auch weit übertrifft.⁹

Interessanterweise sind die Orphicaspieler sowohl in Rölligs 1795 erschiener Broschüre als auch in einer Zeichnung im *Journal des Luxus und der Moden* in der Natur porträtiert (vgl. Anhang, Abb. 2).¹⁰ Dies ist noch ein Beleg, dass das Instrument primär für das Musizieren im Freien entwickelt wurde. Es ist deswegen kein Zufall, dass dieses Instrument in England als „Wochenende-Klavier“¹¹ bekannt wurde.

Röllig hat das Instrument ‚Orphica‘ genannt, weil es die Form der Lyra des Orpheus hat. Allerdings wurde der Umriss der Orphica wohl gleichermaßen von der Lyra-Gitarre, die um 1800 beliebt war, inspiriert.¹² Nach August Harders (1775-1813) Kommentaren in seiner *Neuen vollständigen theoretischen und praktischen Gitarre-Schule* (Berlin ca. 1820)¹³ wurden Gitarren damals in der Form einer Lyra oder einer Laute – Instrumente, die Rölligs Orphica zu ersetzen versuchte – gebaut, wie viele erhaltene Beispiele demonstrieren. Es ist ebenfalls interessant, dass die Orphica in Rölligs Broschüre mit einer Art Kapodaster, die typisch für Zupfinstrumenten benutzt wird, beschrieben und gezeichnet wurde und es ist möglich, dass einige Saiten der Orphica manchmal in *Scordatura*, wie bei der Laute, gestimmt wurden.¹⁴ Röllig spielte sie, und vielleicht auch andere Zupfinstrumente, wahrscheinlich selbst, da eine Laute in seinem Testament aufgelistet wurde.¹⁵ Es wurde ergänzend von ihm her-

⁹ Röllig 1795, S. 4. In diesem und allen folgenden Zitaten sind die Hervorhebungen durch Kursivierung vom Verfasser erstellt.

¹⁰ Siehe Röllig 1795, Abbildungen 14 und 16 und Müller 1796, Tafel 69. Diese Abbildungen sind auch in Vogel 2004, S. 25, Abbildung 3 und S. 204, Abbildung 2 und Birsak 2004, S. 1 und 2, Abbildungen 2-4 reproduziert.

¹¹ „Weekend piano“, zitiert in Vogel 2004, S. 24-25.

¹² Es ist wichtig zu beachten, dass am Ende des 16. Jahrhunderts in England das Orpharion, ein Zupfinstrument mit Metallsaiten, entwickelt wurde. Der Name des Instruments, das von der Aufführungspraxis ähnlich der Laute war, wurde von Orpheus und Arion, beide Dichter und Musiker der griechischen Mythologie, abgeleitet. Für weitere Details über das Orpharion siehe Gill 1960, S. 14-25 und Wells 1982, S. 427-440.

¹³ Harder ca. 1820, S. 9. Harders *Gitarre-Schule* wurde 1819-1820 veröffentlicht, aber früher als 1813 geschrieben. Siehe Stenstadvold 2010, S. 108.

¹⁴ Vogel 2004, S. 29-30.

¹⁵ Vogel 2004, S. 23.

vorgehoben „[D]ie Orphica in Beziehung auf die Wahl ihrer Tonstücke, stehet als Mittelgattung zwischen der Laute und dem Fortepiano“.¹⁶

Außerdem haben Musikinstrumentenhersteller schon einige Jahre zuvor in England sowie später in Deutschland Zupfinstrumente, wie die Guittar (*English Guittar*), eine Variante der Cister, oder die Gitarre mit einer Tastatur ausgestattet, als Versuch hybride Zupf-Tasten-Instrumente zu entwickeln. In London patentierte 1783 der deutsche Christian Claus (wirkte 1783-1799) eine *Pianoforte Guittar*.¹⁷ Seine Idee wurde bald von anderen britischen Instrumentenbauern aufgegriffen. In Berlin führte 1799 Anton Bachmann (1716-1800) eine Tastengitarre¹⁸ ein, die „eines von vielen ähnlichen Experimenten (z.B. Orphika, Klavierharfe) den Hammermechanismus des Pianoforte auf Zupfinstrumente anzuwenden“¹⁹ war.

Das Konzept Rölligs, ein tragbares Saiteninstrument mit Tasten zu kombinieren, wurde eventuell von anderen Personen imitiert, obwohl es mehr für die Verwendung im Wohnzimmer als für die Wanderung oder die Promenade gedacht war. In Frankreich entwarf 1806 Joseph-Anne-Adolphe le D'Huy aus Coucy-le-Château in Aisne eine *lyre organisée*.²⁰ Dieses Instrument war im Wesentlichen eine große Lyra-Gitarre mit drei Halsen und sechs Tasten auf der Decke für den Anschlag der Saiten des mittleren Halses. Sogar noch 1839 experimentierte Frédéric Fischer, ein Elfenbeinschnitzer in Paris, nach dem-

¹⁶ Röllig 1795, S. 17.

¹⁷ Für weitere Details über die Erfindung und Weiterentwicklung der *Pianoforte Guittar* siehe Pouloupoulos 2011, S. 439-549 und Pouloupoulos 2012a, S. 68 und 74-75.

¹⁸ Siehe Lomtev 2014, Teil 2, S. 17, Fußnote 40.

¹⁹ Elste 1987, S. 12. Eine Tastengitarre im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Inv.-Nr.: 605), die wahrscheinlich von Anton Bachmanns Sohn, Carl Ludwig (1748-1809) hergestellt wurde, ging leider im zweiten Weltkrieg verloren. Siehe Kinsky 1912, S. 170 und 172-173. Eine andere erhaltene Tastengitarre im Metropolitan Museum of Art, New York (Inv.-Nr.: 89.4.3145) hat einen ungewöhnlichen Umriss und sechs Tasten auf der Bassseite des Korpus. Dieses Instrument wurde wohl von Mathias Sprenger in Karlsruhe im frühen 19. Jh. gebaut, vermutlich nach dem Design von Franz Fiala, der 1819 ein Privilegium „auf vier Jahre, vom 1ten Jenner 1820. an, gegen die Nachfertigung und den Verkauf der von ihm erfundenen sogenannten Tasten-Guitarre“ bekam. Für weitere Details siehe die Website des Museums in Leipzig (http://www.studia-instrumentorum.de/MUSEUM/GITARREN/QB/tasten_git.htm, konsultiert am 06/08/2014).

²⁰ Siehe das Patent-Nr: 1BA373 von Joseph-Anne-Adolphe le D'Huy (1806) auf der Website des *Institut National de la Propriété Industrielle* (<http://bases-brevets19e.inpi.fr>, Sucheintrag ‚lyre‘, konsultiert am 04/07/2014).

selben Grundsatz auf seiner *Piano-lyre*.²¹ Trotz seines Namens war das weder ein Klavier noch ein lyraförmiges Instrument, sondern eine übliche Gitarre²² mit einer Tastatur, die auf der Decke montiert war. Alle diese Initiativen, Zupfinstrumente mittels interner oder externer Mechanismen in ein transportables Klavier zu verwandeln, waren aber nicht ästhetisch, funktional oder kommerziell erfolgreich.

Die Orphica hatte ein ähnliches Schicksal. Die späteren Varianten des Instruments waren so schwer, dass man sie mit einem Band um die Schulter nicht angenehm tragen konnte, wie in zeitgenössischen Bildern gezeigt wurde.²³ Deshalb verschwand die Orphica langsam und unabhängig von ihrem schönen Klang gehört sie jetzt leider zu den Kuriositäten, die man nur noch in Museen anschauen kann.²⁴ Gleichzeitig mit dem Rückgang der Orphica wurde jedoch die transformierte Gitarre in die spannende musikalische Szene der Romantik aufgenommen.

Die Gitarre, „ein neuer Modeartikel“²⁵ für die Landpartie

Um 1800 begann die Gitarre eine neue Karriere. Im Vergleich zu ihren barocken Varianten wurde das Instrument nun mit sechs einzelnen Saiten, statt der ehemaligen Doppelbesaitung in fünf Chören, bestückt. Darüber hinaus wurden nach 1800 die meisten Gitarren mit festen Bündlen und einem Steg mit Stiften ausgestattet und hatten, im Gegensatz zu früheren Instrumenten, einen schmaleren Korpus mit attraktiver und angenehmer Form, eine neue interne Konstruktion, wodurch der Klang verstärkt wurde, und eine weniger opulente Dekoration mit Schwerpunkt auf der Funktionalität (vgl. Anhang, Abb. 3).

²¹ Siehe das Patent-Nr: 1BA7309 von Frédéric Fischer (1839) auf der Website des *Institut National de la Propriété Industrielle* (<http://bases-brevets19e.inpi.fr>, Sucheintrag ‚lyre‘, konsultiert am 04/07/2014).

²² Um 1800 wurde das Wort ‚Lyre‘ oft als Synonym für die Gitarre oder ähnliche Zupfinstrumente verwendet. Siehe Pouloupoulos 2014, S. 160-161.

²³ Birsak 2004, S. 3. Birsak meinte, dass eine erhaltene Orphica im Salzburger Museum Carolineo Augusteum, Salzburg (Inv.-Nr.: B 15/24) „8,80 Kilo schwer“ sei, während eine Biedermeiergitarre „nur etwa 80 Deka“ wiege.

²⁴ Es ist trotzdem erwähnenswert, dass es unter den für Orphica erhaltenen Werken zwei Stücke, die von Ludwig von Beethoven (1770-1827) um 1796-98 geschrieben wurden (WoO 51), gibt. Siehe Kopitz 2007, S. 25-30.

²⁵ Anonym 1801, S. 623.

Außerdem wurde die Gitarre durch die Verwendung von Komponenten aus Metall wesentlich verändert. Erstens wurde durch Stimmmechaniken mit Getriebenen aus Metall die Stimmung des Instruments einfacher und zuverlässiger. Zweitens wurde durch Bünde aus Metall seine Intonation verbessert. Zusätzlich wurden Seidensaiten für Gitarren mit Silber- oder Kupferdraht umspinnen und dadurch konnte der Klang des Bassregisters verstärkt und verdeutlicht werden.²⁶ Nach solchen technischen Entwicklungen etablierte sich die Gitarre schnell als Lieblingsinstrument für das Zimmer und den Salon. Aber auch für das Musizieren im Freien hatte die Gitarre offensichtlich verschiedene Vorteile, besonders gegenüber anderen beliebten Instrumenten wie dem Klavier oder der Harfe.

Zum einen war die Gitarre billiger als ein Klavier oder eine Harfe und deshalb für viele Musikliebhaber erschwinglich. In Hauptstädten wie Wien, Paris, London oder St. Petersburg, aber manchmal auch in kleineren Orten, konnte man eine Vielfalt an preisgünstigen Gitarren kaufen. 1797 bemerkte der Verfasser des Artikels *Tonleiter zur Gitarre* im *Journal des Luxus und der Moden*: „[E]s giebt bekanntlich mehrere Arten von Gitarren, da dies Instrument fast in jedem Lande auf eine andere Weise einheimisch ist, und überall anders gespielt wird. Es gibt englische, französische, spanische Gitarren u.s.w.“, die für „Liebhaberinnen und Liebhabern dieses *für die Begleitung des Gesanges im Freyen* und wegen seiner passenden Fügigkeit so empfehlungswürdigen Instruments“ angeboten wurden.²⁷

Zum anderen war die Gitarre relativ einfach zu erlernen, denn mit nur wenig Anstrengung konnten Anfänger sofort ein paar Akkorde oder eine unkomplizierte Melodie auf dem Instrument spielen. Darüber hinaus konnte jeder Musiker die sechs Saiten der Gitarre selbst schnell stimmen, während man für die Stimmung eines Klaviers oder einer Harfe einen Spezialisten brauchte. Der einflussreiche Gitarrist Francesco Molino (1768-1847) erwähnte u.a. „die Leichtigkeit des Lernens, die Geschwindigkeit, mit der es [das Instrument] gestimmt werden kann, und die würdevolle Haltung“²⁸ als erhebli-

²⁶ Für die Entwicklung der Gitarre um 1800 siehe Schlegel/Lüdtke 2011, S. 322-330, Hofmann et al. 2011, S. 44-95 und Focht 2010, S. 17-29. Für verschiedene Beispiele von Gitarren, die Anfang des 19. Jahrhunderts (ca. 1800-1830) gebaut wurden, siehe Wedemeier 2012, S. 24-55.

²⁷ Anonym 1797, S. 24-25.

²⁸ „la facilité de l'apprendre, la vitesse avec laquelle on peut le mettre d'accord, et la pose gracieuse“ (Molino 1817, S. 14).

che Vorzüge der Gitarre in seiner *Nowelle Méthode Complète pour la Guitare ou Lyre* (Paris 1817).

Der größte Vorteil der Gitarre war allerdings ihre Tragbarkeit. Im Vergleich zu großen Tasteninstrumenten war die Gitarre kompakt und leicht und deshalb einfach zu transportieren. Schon 1801 wurde die Gitarre im *Journal des Luxus und der Moden* als elegantes, modisches und vor allem als bequem zu handhabendes Accessoire für Damen präsentiert:

Die Gitarre, ein neuer Modeartikel. Die Gitarre, seitdem sie bei unsern Schönen durch ihren bezaubernden Ton, durch ihre niedliche Form, durch den Reiz, den ihre Handhabung der Spielerin giebt, durch ihrer weder beim Sitzen *noch beim Stehen oder Gehen* je lästige Gesellschaft und durch die Leichtigkeit mit ihr vertraut zu werden, sich einzuschmeicheln gewußt hat – verdient gewiß unter den beliebtesten Modeartikeln eine vorzügliche Stelle.²⁹

Der Autor berichtet, dass man eine Gitarre sogar „mit seinem nach der Mode gefärbten Trageband niedlich umschlungen“³⁰ halten könne. Zwei Jahre später wurde in derselben Zeitschrift die Gitarre als geeignetes Begleitinstrument für das Musizieren bei Ausflügen vorgeschlagen:

Die Ghitarre ist eine liebliche Auszierung für den gebildeten Sänger [...] Ihr melodischer Ton ründet sich um seine reine Stimme, und er freut sich, ein so wenig Raum erforderndes Begleitungsinstrument in seinem Zimmer, *auf ländlichen Partien*, oder im geselligen Zirkel bei sich zu haben [...].³¹

Des Weiteren wurde in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1806 über die Gitarre angegeben, dass das Instrument durch „seine geschmackvolle, gefällige Form, *seine leichte Transportabilität*, seine Neuheit, welche durch die Mode unterstützt wird, die Leichtigkeit, etwas Weniges darauf zu erlernen, die Wohlfeilheit des Instruments“³² viele Bewunderer gewann. Für junge Mädchen war die Gitarre „ein durchaus anmutiges Instrument als Begleiterin des Gesanges“ und „[A]uch Studenten sangen ihre Lieder gern zur Gitarre und zogen mit ihr von Haus zu Haus.“³³ Natascha, die junge Heldin in Tolstois *Krieg und Frieden*, war so erstaunt, als sie „Onkels“ Gesang, von der Gitarre begleitet, in seinem

²⁹ Anonym 1801, S. 623.

³⁰ Anonym 1801, S. 623-624.

³¹ Anonym 1803, S. 432.

³² Zitiert in Michel 2010, S. 36.

³³ Hermann 1965, S. 120.

Haus auf dem Land hörte, dass „sie das Erlernen der Harfe aufzugeben und nur Gitarre zu spielen beschloss“.³⁴

Auch Instrumentenbauer, Händler, Musiklehrer und Komponisten waren, vielleicht aufgrund ihrer professionellen Motivation, derselben Meinung. In seinem Artikel *Ueber die Guitarre* (Berlin 1810) schrieb Johann Gottlob Thielemann (1766-1821), ein wichtiger Berliner Hersteller von Gitarren sowie von Lyragitarren:

Die Guitarre, gegenwärtig das Lieblings-Instrument der Damen, verdient mit Recht die Achtung, welche ihr von ihren Verehrern gezollt wird [...] Schon die Möglichkeit, *sie aller Orten bequem transportieren zu können*, trägt zur Erhöhung gesellschaftlicher Freuden, *im Zimmer sowohl auch im Garten und auf dem Lande* außerordentlich viel bei, und selbst ihre ärgsten Gegner müssen verstummen, wenn an einem warmen Sommerabende, ein einfaches Lied aus schönem Munde, begleitet von melancholischen Akkorden der Guitarre, aus den dunkeln Laube tönt.³⁵

Nach Ferdinando Carulli (1770-1841) ermöglichte die Gitarre die Liedbegleitung beim Spaziergang, wie er in seiner *Première suite à la méthode de guitare ou lyre ou méthode pour apprendre à accompagner le chant, op. 61* (Paris 1813) erläuterte:

Die Gitarre hat den Vorteil gegenüber dem Klavier und der Harfe, dass sie *leicht zu transportieren* ist. Man kann sogar singen und *sich selbst beim Spaziergang begleiten*.³⁶

Für den bereits genannten Francesco Molino war „die Erleichterung des Transportierens“³⁷ ein weiterer grundlegender Aspekt der Gitarre. Entsprechend erfand Molino um 1823 eine neue Gitarre, die von der Konstruktion der Streichinstrumente beeinflusst wurde und dadurch ein etwas leichteres Gewicht hatte.³⁸

³⁴ „[S]he resolved to give up learning the harp, and to play only the guitar.“ Tolstoi 2010, S. 549.

³⁵ Zitiert in Hurrting 2008, S. 133.

³⁶ „The guitar has the advantage over the piano and the harp that it is easy to transport. One can even sing and accompany oneself while strolling.“ Zitiert in Amersfoort 2014, S. 609-610.

³⁷ „la commodité de le transporter.“ (Molino 1823, S. 1).

³⁸ Siehe Panagiotis Pouloupoulos, *A Pioneering Guitar Design by Francesco Molino* in der Website von *The Consortium for Guitar Research at Sidney Sussex College, Cambridge* (<http://guitarconsortium.wordpress.com/2014/08/27/a-pioneering-guitar-design-by-francesco-molino/>, konsultiert am 17/11/2014).

Die Gitarre war in der Zeit des Biedermeier „in den Alltag integriert“ und sie „erklang bei Kahnpartien und Spazierfahrten“.³⁹ Die Wiener Künstler, die zum Kreis des berühmten Komponisten Franz Peter Schubert (1797-1828) gehörten, wurden häufig während ihrer Ausflüge mit einer Gitarre musikalisch unterhalten. In mehreren Bildern, wie das Gemälde *Ballspiel in Atzenbrugg* (ca. 1823), eine Zusammenarbeit von Franz von Schober (1796-1882), Ludwig Mohn (1797-1857) und Moritz von Schwind (1804-1871)⁴⁰ oder vier Lithographien aus der Serie *Die Landpartie auf den Leopoldsberg* (1825) von v. Schwind⁴¹ zeigen, ist in den Händen von Schuberts Bekannten und Musikern, wie Johann Michael Vogl (1768-1848) und Johann Umlauff (1796-1861), eine Gitarre dargestellt (vgl. Anhang, Abb. 4-7). Der Dresdner Dichter Karl Theodor Körner (1791-1813), auch ein Bekannter von Schubert, der mehrmalig mit einer Gitarre unterwegs war, sagte: „*Ich nehme immer meine Gitarre und wandere durch die umliegenden Dörfer [...] die Gitarre [...] beschäftigt mich in Momenten, wenn ich mich ausruhe*“.⁴² Aber auch Künstlerinnen, wie die Weimarer Hofchauspielerin und Sängerin Corona Schröter, die „in fleischfarbenen Tricot gekleidet, *eine Gitarre im Arm, an einem der lieblichsten Punkte des Parkes*“⁴³ saß und sang, nutzten das Instrument bei idyllischen Plätzen als Teil ihrer symbolischen Selbstdarstellung.

Eine ähnliche Rolle hatte die Gitarre an anderen Orten. In Bristol, England, amüsierte sich eine Gruppe von Künstlern regelmäßig während ihrer sommerlichen Picknicks in Nightingale Valley bei Leigh Woods mit Skizzenzeichnen, Gedichtelesen und Gitarrespielen. John Eagles (1783-1855), ein zeitgenössischer Beobachter, der zu dieser Gruppe gehörte, behauptete, „die Gitarre war wie üblich im häufigen Gebrauch“⁴⁴ bei solchen Gelegenheiten. Eagles schrieb poetisch Anfang der 1830er Jahre „[D]er Klang der Gitarre [...] erreichte das Ohr mit großer Zärtlichkeit. [...] Denn hier scheinen sich selbst die Felsen zu wölben, um ihn zu hören; die Luft bleibt still, um ihn zu emp-

³⁹ Hoffmann 1991, S. 157.

⁴⁰ Weigmann 1906, S. XIX; siehe auch Baldassarre 1997, S. 41, Abbildung 2. Der Verfasser dankt Tom Heck für seine Anmerkungen über dieses Gemälde.

⁴¹ Weigmann 1906, S. 41-42; siehe auch Hofmann et al. 2011, S. 251 und 253, Abbildungen 107 und 108.

⁴² „I always take my guitar and ramble through the neighboring villages [...] the guitar [...] occupies me in moments when I'm resting.“ Zitiert in Mattingly 2007, S. 17.

⁴³ Zitiert in Hoffmann 1991, S. 155.

⁴⁴ „the guitar was, as usual, in frequent use.“ Zitiert in Britton 2013, S. 591.

fangen; das Wasser gleitet sanfter in seinem Rhythmus; er brachte die Sterne hervor“.⁴⁵ Der Ton der Gitarre war für ihn „so eigenartig vibrierend und für das Freie geeignet“⁴⁶; für spätere Kommentatoren war das Instrument „ein wirklich passendes Zubehör für das Landhauskonzert, das Picknick oder das Fest ‚under the Greenwood Tree‘“.⁴⁷ Dies ist auch ikonografisch dokumentiert, da sich Darstellungen von Gitarren sowohl im Aquarell *A sketching party in Leigh Woods* (ca. 1830) von Samuel Jackson (1794-1869) als auch in der halbfertigen synonymen Skizze (1828) von Edward Villie (1789-1859), beide Mitglieder der sogenannten *Bristol School of Artists*, befinden.⁴⁸

Auch Varianten der Gitarre, wie der von Edward Light entwickelten *Harp-Guitar*⁴⁹, wurden in „Regency“-England als leichte und tragbare Instrumente angepriesen, die sich für die Verwendung in Bädern, auf dem Lande, im Garten oder am Lagerfeuer sehr gut eigneten:

Musik.- Die neue Harp-Guitar, &c. Die Harp-Guitar, ein äußerst komfortables, ansprechend kleines Instrument, und nun fast das einzige in der Gitarrengattung, das in eleganten Kreisen verwendet wird; sie gleicht fast der echten Harfe, die man kaum von ihr unterscheiden kann, wenn man sie hört, ohne sie zu sehen. *Die Harp-Guitar [...] ist vortrefflich auf Reisen zu gebrauchen, oder um sie in Bäder mitzunehmen, &c.* Sie sind nur von Mr. Light (der ausschließliche Erfinder), und Lehrer dieses Instruments, in seiner Musical Academy, No. 9, Duke-Street, Portland-Place zu bekommen, wo Damen und Herren den erforderlichen Unterricht besuchen können, der auch zu Hause in jedem Stadtteil *oder auf dem Lande* kostengünstig erhalten werden kann.⁵⁰

⁴⁵ „The sound of the guitar [...] stole upon the ear with great tenderness. [...] For here the very rocks seem to arch themselves to hear it; the air in stillness to receive it; the waters to glide in more gently, and fall to its cadence; it brought out the stars.“ Zitiert in Britton 2013, S. 592.

⁴⁶ „So peculiarly vibrating and adapted to the open air.“ Zitiert in Britton 2013, S. 591.

⁴⁷ „a truly appropriate accessory to the Cottage Concert, the Picnic, or the Fête ‚under the Greenwood Tree‘“ Zitiert in Britton 2013, S. 591.

⁴⁸ Siehe Britton 2013, S. 592 und 593, Abbildungen 4 und 5.

⁴⁹ Für weitere Details über die Harp-Guitar und andere von Light entwickelte Instrumente siehe Reichenbach 2012, S. 71-80 und Pouloupoulos 2012b, S. 112-113.

⁵⁰ „Music.- The New Harp-Guitar, &c. The Harp-Guitar, a most commodious, pleasant little Instrument, and now almost the only one of the Guitar kind, used in the fashionable circles; it so nearly resembles the real Harp, that heard, unseen, it can scarcely be distinguished from it. The Harp-guitar [...] is admirably well calculated for travelling, or to take to watering places, &c. They are to be had only of Mr. Light (sole-inventor), and teacher of it, at his Musical Academy, No. 9, Duke-street, Port-

Musik. Harp-Guitar und andere Instrumente [...] Zum Verkauf [...] die neuen und viel bewunderten Harp-Guitars, die vor allen anderen empfohlen werden, sie besitzen den süßen und fast perfekten Klang der Harfe, sie sind *gut tragbar*, günstig zu erwerben, leicht zu erlernen [...] eine charmante Begleitung und Hilfe für die Stimme, &c. *für ein angenehmes Reisen, um sie aufs Land, in den Garten, an das Lagerfeuer mitzunehmen, &c.* [...] ⁵¹

Neue erfundene Harp-Guitar, &c. Musik.- Mr. Light informiert Musikliebhaber darüber, dass er nun ein Sortiment an seinen kleinen eleganten, modischen und sehr bewunderten Harp-Guitars habe [...] Sie sind *sehr leicht und tragbar* und in verschiedenen Größen, für Erwachsene und Kinder geeignet, oder *für Reisen, eine davon in einer kleinen Ausfertigung mit einem Pult, Musik, &c. passt auf einen Kutschensitz oder in einen Koffer.* ⁵²

Hector Berlioz (1803-1869), der renommierte französische Komponist, nahm 1831 auf seiner Reise nach Italien auch eine Gitarre mit und spielte oft im Freien, wie er in den folgenden Zitaten ⁵³ erzählte:

Ich muss wieder alleine sein. [...] *Ich nehme eine schlechte Gitarre, eine Doppelflinte, Alben um Notizen zu machen und ein paar Bücher mit; so ein bescheidenes*

land-place, where Ladies and Gentlemen may receive the necessary instruction, or be attended at home to any part of London, or in the Country, reasonable.“ *Morning Post and Gazetteer* (London, England), 14 June 1800. Der Verfasser dankt Hayato Sugimoto für diese sowie die folgenden Zitate zu der Harp-Guitar.

⁵¹ „Music. Harp-Guitar, and other Instruments [...] To be sold [...] the new and much admired Harp-Guitars, which are recommended above all others-as first, they posses the sweet and almost perfect tone of the Harp, are very portable, the purchase but a small price, easy to learn [...] are a most charming accompaniment and help to the voice, &c. for convenience in travelling, to take into the country, garden, the fire-side, &c. [...].“ *Morning Post and Gazetteer* (London, England), 15 August 1800.

⁵² „New Invented Harp-Guitar, &c. Music.- Mr. Light thus informs Lovers of Music, he has now a choice of his little elegant, fashionable, and much admired Harp-Guitars [...] They are very light and portable, and of different sizes, to suit grown persons and children, or for travelling, as a small size one of them, with a desk, music, &c. will go within a coach seat or portmanteau.“ *Morning Post and Gazetteer* (London, England), 19 March 1801.

⁵³ Alle folgenden Zitate von Berlioz befinden sich auf der *The Hector Berlioz Website* (<http://www.hberlioz.com/index.html>, Sucheintrag ‚guitar‘, konsultiert am 14/06/2014). Der Verfasser dankt Jelma van Amersfoort für ihre Informationen zu Berlioz’ Verhältnis zur Gitarre.

Gepäck kann keine Räuber in Versuchung führen, obwohl ich mich in Wahrheit freuen würde, sie zu treffen.⁵⁴

Ich gehe wieder zu mir nach Subiaco. Es gibt nichts, das ich mehr mag als dieses Leben auf der Wanderschaft zwischen Wäldern und Felsen, mit all diesen freundlichen Bauern, während des Tages schlafe ich an einem Fluss, und am Abend tanze ich mit den Männern und Frauen, die unser Gasthaus aufsuchen, den Saltarello. *Ich unterhalte sie mit meiner Gitarre*; bevor ich kam, tanzten sie nur zum *Klang des Tamburins*, daher sind sie hocheifrig über dieses *klangvolle Instrument*.⁵⁵

Ich bin hier am großen Wasserfall; ich schreibe dir aus dem Innenraum eines kleinen Tempels der Vesta, von dem drei Viertel gut erhalten sind; er ist in der Nähe des Gasthauses; es gibt einen Tisch in der Mitte, vielleicht an der Stelle, wo in der Antike das heilige Feuer brannte. Er liegt direkt am Rande des Abgrunds, in den das Wasser stürzt. Ich habe gerade Tee getrunken *und mir meine Gitarre hergebracht*.⁵⁶

Vier oder fünf von uns saßen im Mondschein um den Brunnen auf der kleinen Treppe, die zu den Gärten führt; Lose wurden gezogen, *wer meine Gitarre holen muss* [...].⁵⁷

Abenteuerlustige Typen wie Berlioz wurden wahrscheinlich von früheren Zeitschriften für Gitarre wie *Le Troubadour Ambulant-Journal de Guitare* (erst ab 1817 veröffentlicht) inspiriert, wo manchmal Bilder von reisenden Gitarrenspielern illustriert waren und wodurch ein charakteristisches Image für dieses

⁵⁴ „I need to be on my own again. [...] I take a bad guitar with me, a double-barreled gun, albums to make notes and a few books; such modest baggage cannot tempt brigands, though in truth I would be delighted to meet them.“ (*The Hector Berlioz Website*).

⁵⁵ „I am going back to mine at Subiaco. There is nothing I like more than this life of wandering among woods and rocks, with all these good-natured peasants, sleeping during the day beside a torrent, and in the evening dancing the saltarello with the men and women who frequent our inn. I entertain them with my guitar; before I came they would only dance to the *sound of the tambourine*, so they are delighted with this *tuneful instrument*.“ (*The Hector Berlioz Website*).

⁵⁶ „I am here, by the great waterfall; I am writing to you from the interior of a little temple of Vesta three-quarters of which are preserved; it is next to the inn; there is a table in the middle, perhaps on the spot where in antiquity the sacred fire was kept. It is right on the edge of the abyss into which the water plunges. I have just had tea and my guitar brought to me.“ (*The Hector Berlioz Website*).

⁵⁷ „There were four or five of us sitting by moonlight around the fountain on the little staircase which leads to the gardens; lots were drawn for someone to fetch my guitar [...].“ (*The Hector Berlioz Website*).

Instrument konstruiert wurde.⁵⁸ Aber es gibt auch zahlreiche stilisierte Porträts von ehrbaren Damen und Herren mit Gitarren im Garten oder Park bis zum Bildnis von Ludwig van Beethoven (1770-1827), wo er mit einer Lyragitarre im Freien von W. J. Mahler 1804-1805 gemalt wurde. Diese Bildnisse belegen, dass der Klang des Instruments gleichermaßen drinnen wie draußen gehört wurde.⁵⁹

Einige andere haben die Idee eines tragbaren Gitarrenmodells weiter vorgebracht. Zum Beispiel hat 1829 der Augsburger Karl Wirth (1800-1882), der als Musikinstrumentenbauer in St. Petersburg tätig war, eine kleine „Guitarre, in Hute zu tragen“ (vgl. Anhang, Abb. 8) in seinen Notizbüchern beschrieben:

Guitarre, in Hute zu tragen. Der Korpus ist einer runden Schachtel gleich so groß als es der Hut leidet und zimlich tief der Hals ist forne mit einem Stellstiften und hinten mit einer Schraube darauf zu befestigen. Die Wirbel gehen von der Seite in das Wirbelbret in welchem von oben bey jedem Wirbel ein 4 eckichtes Loch durch geht worin die Saite auf dem Wirbel gewickelt ist. Die Wirbel können von dickem Messingdrath oder auch von Ebenholz seyn und einen Stimmschlüssel haben. Im Steege können die Saiten auf gewöhnliche Weise mit Stufen eingesteckt werdn.⁶⁰

Interessanterweise umfassen Wirths Notizen sowohl Zeichnungen und Anmerkungen über die Orphica als auch eine Skizze und eine Beschreibung einer abnehmbaren Tastenmechanik für eine siebensaitige Gitarre.⁶¹ Da es kein erhaltenes Beispiel von Wirths Guitarre, in Hute zu tragen gibt, könnte es sein, dass Wirths Idee nur auf Papier blieb.⁶² Andererseits entwickelte fast

⁵⁸ Siehe Amersfoort 2014, S. 608, Abb. 2.

⁵⁹ Diese Mode wurde bald nach Nordamerika exportiert, wie die Gemälde *The Picnic* (1846) von Thomas Cole (1801-1848) oder *An Afternoon Concert* und *Picnic on the Hudson* von James McDougal Hart (1828-1901) demonstrieren (<http://bjws.blogspot.com/2013/07/19th-century-america-picnics.html>, konsultiert am 19/08/2014).

⁶⁰ *Akustik. IV Theil* 1829, S. 8. Zitiert in Lomtev 2014, Teil 1, S. 58 und Teil 2, S. 55. Neben der Zeichnung des Instruments steht geschrieben „besser der Resonanz [boden] ganz und in bode[n] Öffnungen“.

⁶¹ Siehe Lomtev 2014, Teil 1, S. 24 und 63, und Teil 2, S. 16-17. Gitarren mit sieben Saiten, die in G-Dur gestimmt wurden, waren typisch in Russland.

⁶² Tony Bingham, ein Musikinstrumentenhändler in London, besitzt eine kuriose kleine Gitarre mit abnehmbarem und verstellbarem Hals, die nicht weit weg von Wirths Konzept ist. Allerdings hat der Korpus des Instrumentes, das vielleicht um 1800 gebaut wurde, die Form einer *Pochette* (tragbare Geige) und sechs vertikale Wirbel aus

vierzig Jahre später George Lewis Panormo (1815-1877) zusammen mit der berühmten Gitarrenlehrerin Catharina Josepha Pratten oder ‚Madame Pratten‘ (1821-1895) eine Reisegitarre, die aufgrund ihrer kleinen Maße *Bambina* hieß.⁶³

Gitarre und Csakan, ein ‚natürliches‘ Duett

Außer ihrer Preisgünstigkeit, leichten Erlernbarkeit und Transportabilität war die Gitarre musikalisch sehr flexibel. Zusätzlich zu ihrem großen Potential für das Solospiel und die Liedbegleitung war die Gitarre durch eine *Scordatura*-Stimmung auch als Ensembleinstrument geeignet, besonders für das Zusammenspiel mit Instrumenten mit fixiertem Temperament, wie den Holzblasinstrumenten.

Die musikalische Kombination von Zupf- und Holzblasinstrumenten ist schon sehr alt. Allerdings hat die Zusammenwirkung der Gitarre mit dem Csakan, einer ungarischen Spazierstockblockflöte, die um 1810 stattfand, auch einen praktischen Hintergrund. Die Entwicklung von transportierbaren Musikinstrumenten um 1800, die speziell für den Gebrauch außer Haus adäquat waren, reflektierte, wie schon erwähnt, die Hinwendung zur Natur. Der Csakan (vgl. Anhang, Abb. 9) gehörte zu mehreren Instrumenten, wie die Geige, das Hackbrett, die Flöte, die Klarinette, sogar wie die Trompete, die Anfang des 19. Jahrhunderts in der Form eines Spazierstocks gebaut wurden. Der Csakan war, wie die Gitarre, modisch, billig und leicht transportabel, deswegen der perfekte Gegenstand für den Sonntagsausflug. Es wird behauptet, dass selbst Beethoven den Csakan benutzte, zumindest beim Spaziergang.

Da der Csakan in As gestimmt wurde⁶⁴, war es von Nachteil, wenn man mit Klavier oder Harfe zusammen spielen wollte. Allerdings bot die Gitarre eine ideale Begleitung für den Csakan, denn wenn der Gitarrist alle Saiten einen Halbton tiefer stimmte⁶⁵, konnte er besonders für Kompositionen in Es, As oder Des ohne große Änderung der Griffpositionen der linken Hand spielen. Alternativ konnte ein Musiker zu diesem Ton ganz einfach und schnell mittels eines Kapodasters auf dem vierten Bund stimmen und den

Metall. Der Verfasser dankt Tony Bingham für seine Bemerkungen zu diesem Instrument.

⁶³ Westbrook 2013, S. 584, Fußnote 38.

⁶⁴ Betz 1992, S. 111.

⁶⁵ In Hofmann et al. 2011, S. 262, wurde eher fälschlicherweise argumentiert, dass die Gitarre eine Terz herabgestimmt werden musste.

Csakan mit einfachen Akkorden in der ersten Position begleiten. Bei diesem Paar gab die Gitarre normalerweise die harmonische Unterstützung, während der Csakan die Melodie übernahm.

Ab 1810 war das Duett des Csakans mit der Gitarre in den großen Städten der Donaumonarchie wie Wien, Ofen-Pest oder Preßburg sehr beliebt. Sogar in Leipzig wurden schon 1813 die *Variations sur l'Air „Gestern Abend war Vetter Michel da“* von C. Scheindienst „für den Csakan (oder Flute douce) mit Begleitung von Gitarre“⁶⁶ publiziert. Beide Instrumente standen im Mittelpunkt der technischen Innovation ihrer Zeit und ähnelten sich auch aus der Herstellungs- und Marketingperspektive. Zum Beispiel wurde das Packfong, eine Legierung aus Kupfer, Zink und Nickel, die für die Herstellung der Klappen des Csakans verwendet wurde⁶⁷, auch ab 1822 vom wegweisenden Wiener Gitarren- und Geigenbauer Johann Georg Stauffer (1778-1853) für die Gitarrenbünde benutzt.⁶⁸

Einige Musiklehrer boten für beide Instrumente Unterricht an, wie die folgende Werbung von Johann Bauernhuber in einer Zeitung von 1825 zeigt:

Diejenigen pl.t. Musik Freunde, welche auf der *Guitarre, Flöte oder dem Csákán* leichtfaßlichen Unterricht zu erhalten wünschen, belieben ihre Adressen in der Wohnung des ergebenst Gefertigten (große Bruckgasse Nro 642 im 2ten Stock in Pesth) gefälligst abgeben zu lassen.⁶⁹

Die erfolgreiche Verknüpfung der Gitarre mit dem Csakan ging weiter, auch wenn der Csakan in das Konzertleben des Biedermeier integriert wurde. Anton Heberle (wirkte 1806-1816), der mögliche Erfinder des Csakans, gab in den Jahren 1810 und 1811 zusammen mit dem Gitarristen und Cellisten Vincenz Schuster mehrere Konzerte in Wien, aber auch in Marburg (Maribor), Ragusa (Dubrovnik), Triest und Venedig.⁷⁰ Ernest Krähmer (1795-1837),

⁶⁶ „pour le Czakan (oder Flute douce) avec accomp. de Guitarre“. Anonym 1813, S. 470. Siehe auch Betz 1992, S. 140.

⁶⁷ Siehe Betz 1992, S. 79.

⁶⁸ Siehe Hofmann et al. 2011, S. 58.

⁶⁹ *Vereinigte Ofner und Pester Zeitung*, Nr. 52, 30. Juni 1825, S. 876. Zitiert in Betz 1992, S. 96.

⁷⁰ Siehe Betz 1992, S. 175. Schuster spielte auch eine Art Bogengitarre, die heute als *Arpeggione* bekannt ist, und 1825 veröffentlichte er eine *Anleitung zur Erlernung des von Herrn Georg Staufer neu erfundenen Guitarre-Violoncells*. Siehe Hofmann et al. 2011, S. 60-61.

einer der bekanntesten Exponenten des Csakans, komponierte u.a. die *Introduction und Variationen über ein Original-Thema für den Csakan mit Begleitung des Pianoforte oder der Gitarre*⁷¹ und wohl die *Sonata tradetta per Csakan e Chitarra da Ernest Krähma*.⁷² Krähmers Verhältnis zur Gitarre entstand nicht zufälligerweise, da er schon 1823 zusammen mit dem Gitarristen Leonard Schulz (1814-1860) ein Konzert in Wien aufgeführt hatte.⁷³

Viele andere Komponisten und Lehrer für Gitarre, wie Franz (Francesco) Bathioli (?-ca. 1832), Conradin Kreutzer (1780-1849) oder Wenzel Matiegka (1773-1830), verfassten Stücke für Gitarre und Csakan.⁷⁴ Wilhelm Klingebrunner (1782-1850) spielte auch Gitarre und Csakan und schrieb Musik für beide Instrumente⁷⁵, wie die *Serenade pour la Guitarre et Csákan op. 33* (1812).⁷⁶ Der prominente Wiener Verleger Anton Diabelli (1781-1858) verbreitete das gemeinsame Repertoire dieser zwei Instrumente mit unterschiedlichen Werken.⁷⁷

Schlussbetrachtung

Die Wende zum 19. Jahrhundert erlebte die rasante Erfindung neuer und gleichzeitig die radikale Umformung bestehender Musikinstrumente. Diese Instrumente, die meistens von enthusiastischen Amateuren, aber auch von Berufsmusikern gefördert und unterstützt wurden, waren hauptsächlich preiswert, elegant, relativ einfach zu erlernen und vor allem tragbar. Das Ziel dieser Entwicklungen war, Musikerlebnisse des Bürgertums innerhalb des Hauses oder des Konzertsaals auch nach draußen zu tragen.⁷⁸

⁷¹ Siehe z.B. die Liste für *Csakanmusik* im *Intelligenz-Blatt der Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Bd. 35 (1833), S. 881.

⁷² Betz 1992, S. 112.

⁷³ Siehe Stenstadvoll 2012, S. 10.

⁷⁴ Bathioli komponierte für Gitarre oder Csakan, aber es existiert von ihm keine Musik für beide Instrumente. Andererseits gibt es zwei Trios für Gitarre, Viola und Csakan von Kreutzer und Matiegka. Siehe Betz 1992, S. 112.

⁷⁵ Siehe Mattingly 2007, S. 29.

⁷⁶ Betz 1992, S. 136.

⁷⁷ Siehe z.B. die Liste in Betz 1992, S. 238.

⁷⁸ Zugleich gestatteten diese tragbaren Instrumente eine praktikable Lösung, „Natur“ im romantischen Sinne herzustellen, und sie dienten auch dazu, diese „Natur“ zu erzeugen. Der Verfasser dankt Silvan Wagner für seine interessante Anmerkung zum mehrfachen Charakter dieser Instrumente.

Deshalb wurde in Wien die von den Zupfinstrumenten inspirierte Orphica als tragbare Alternative zum Klavier überlegt, während in London die Harp-Guitar als günstiger Ersatz der Harfe für reisende Musikliebhaber angewendet wurde. Zahlreiche Experimente von Fischers *Piano-lyre* in Paris bis zu Wirths *Guittarre, in Hute zu tragen* in St. Petersburg hatten das Bestreben, Musikinstrumente im kleinen, kompakten Format zu konstruieren und folglich Musik für unterwegs zu ermöglichen. Der modische Csakan wurde „Hand-in-Hand“ mit der ebenfalls beliebten Gitarre im Freien gespielt, bevor beide Instrumente in die Hände von Virtuosen gerieten und eine neue musikalische Identität adoptierten.⁷⁹ Ab 1830 übernahmen verschiedene tragbare Mund- und Ziehharmonikas wie Aeolinas, Akkordeons, Concertinas, Harmonien oder das gitarrenförmige Melophon (*Mélophone*)⁸⁰, die Rolle des Klaviers, der Orgel oder einiger Blasinstrumente und manche wurden in der Natur, oft mit einer Gitarre, als Begleitinstrumente für Gesang verwendet.

Die Beispiele solcher einzigartigen Instrumente des Biedermeier, wie die Orphica, die Gitarre und der Csakan, unterstreichen eindeutig die interessante Wechselwirkung von Musikinstrumenten in einem der faszinierendsten Zeitalter der Musikgeschichte. Nach zwei Jahrhunderten der Stille bleibt es jetzt uns überlassen, ihre bezaubernden Klänge noch einmal zu entdecken.

Literatur:

- Amersfoort, Jelma van (2013): „The notes were not sweet till you sung them“: French vocal music with guitar accompaniment, c.1800-1840. In: *Early Music* 41/4 (2013), S. 605-619
- Anonym (1813): Neue musikalische Werke der Leipziger Musikhandlungen zur Ostermesse 1813. In: *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst* 28 (1813), S. 466-487
- Anonym (1803): Ein Wort zu seiner Zeit über das Modeinstrument der Ghitarre. In: *Journal des Luxus und der Moden* 18 (1803), S. 429-433
- Anonym (1801): Die Gitarre, ein neuer Modeartikel. In: *Journal des Luxus und der Moden* 16 (1801), S. 623-624

⁷⁹ Im Gegensatz zu dem ursprünglichen „einfachen“ Csakan mit einer Klappe hat der spätere „complicirte“ Csakan mehrere Klappen und einen Stimmzug. Siehe Betz 1992, S. 17-24. Gleichfalls sind der Bau, der Klang und die Aufführungspraxis der Biedermeiergitarre völlig unterschiedlich zur modernen klassischen Gitarre.

⁸⁰ Siehe Bran-Ricci 2002, S. 52-54.

- Anonym (1797): Tonleiter zur Gitarre. In: *Journal des Luxus und der Moden* 12 (1797), S. 24-26
- Baldassarre, Antonio (1997): The Iconographic Schubert: The Reception of Schubert in the Mirror of his Time. In: *RIdIM/RCMI Newsletter*, Bd. 22, H. 2 (Papers presented at the RIdIM session held at the Annual conference of IAML, Geneva, 4 September 1997), S. 39-52
- Betz, Marianne (1992): Der Csakan und seine Musik: Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte. Tutzing 1992
- Birsak, Kurt (2004): Orphica: Ein handliches Klavier für Orpheus und die Damenwelt. In: *Das Kunstwerk des Monats*, Salzburger Museum Carolino Augusteum 17 (2004), Blatt 190, S. 1-3
- Bran-Ricci, Josiane (2002): Erfindung und Eleganz im 19. Jahrhundert: das französische Melophon. In: Lustig, Monika [Hg.]: *Harmonium und Handharmonika. Bericht des 20. Musikinstrumentenbau-Symposiums 1999, Michaelstein 19. bis 21. November 1999. Michaelsteiner Konferenzberichte Bd. 62. Blankenburg 2002*, S. 51-60
- Britton, Andrew (2013): The guitar and the Bristol school of artists. In: *Early Music* 41/4 (2013), S. 585-594
- Elste, Martin (1987): Berlin als Zentrum des Großstadtgeigenbaus. In: Droysen-Reber, Dagmar/Elste, Martin/Haase, Gesine [Hg.]: *Handwerk im Dienste der Musik: 300 Jahre Berliner Musikinstrumentenbau. Berlin 1987*, S. 11-27
- Focht, Josef (2010): Der süddeutsche Gitarrenbau im langen 19. Jahrhundert. In: Restle, Conny/Li, Christopher [Hg.]: *Faszination Gitarre. Berlin 2010*, S. 14-33
- Gill, Donald (1960): The Orpharion and Bandora. In: *The Galpin Society Journal* 13 (1960), S. 14-25
- Harder, August (ca. 1820): *Neue vollständige theoretische und praktische Gitarren-Schule. Berlin ca. 1820*
- Hermann, Georg (1965): *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit. Eine Sammlung aus Briefen, Tagebüchern, Memoiren, Volksszenen und ähnlichen Dokumenten. Oldenburg, Hamburg 1965*
- Hofmann, Erik Pierre/Mougin, Pascal/Hackl, Stefan (2011): *Stauffer & Co – Die Wiener Gitarre des 19. Jahrhunderts. Germolles sur Grosne 2011*
- Hoffmann, Freia (1991): *Instrument und Körper: die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt am Main 1991*
- Hurtig, Martin (2008): *Johann Gottlob Thielemann und der Berliner Gitarrenbau um 1800 [Dipl.]. Markneukirchen 2008*
- Kinsky, Georg (1912): *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Katalog Zweiter Band: Zupf- und Streichinstrumente. Leipzig 1912*
- Kopitz, Klaus Martin (2007): Beethoven as a Composer for the Orphica: A New Source for WoO 51. In: *The Beethoven Journal* 22 (2007), S. 25-30
- Lomtev, Denis (2014): *Karl Wirths Notizbücher: Ideenwelt eines Musikinstrumentenbauers. In: Deutsches Museum Preprint 10 (2014)*
- Mattingly, Stephen Patrick (2007): *Franz Schubert's Chamber Music with Guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna [Diss.]. Florida 2007*

Panagiotis Pouloupoulos

- Meer, John Henry van der (1983): *Musikinstrumente: von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1983
- Michel, Andreas (2010): Thüringisch-sächsischer Gitarrenbau im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Restle, Conny/Li, Christopher [Hg.]: *Faszination Gitarre*. Berlin 2010, S. 34-59
- Molino, Francesco (1823): *Grande Méthode Complète pour Guitare ou Lyre Dediee a S.A.R. Madame Duchesse de Berry Composee par François Molino, Op. 33*. Paris 1823
- Molino, Francesco (1817): *Nouvelle Méthode Complète pour la Guitare ou Lyre dediee a Madame la Duchesse de Dalberg par François Molino*. Paris 1817
- Müller, Johann Christian Ernst (1796): Die Orphica, ein neues musikalisches Instrument, erfunden von Hr. C. L. Röllig zu Wien. In: *Journal des Luxus und der Moden* 11 (1796), S. 87-98
- Pouloupoulos Panagiotis (2014): „Wha sweetly tune the Scottish lyre“: A Guittar by Rauche & Hoffmann and its Connection to Robert Burns. In: *The Galpin Society Journal* 67 (2014), S. 40-44, 143-170.
- Pouloupoulos Panagiotis (2012a): The Influence of Germans in the Development of „this favourite Instrument the Guittar“ in England. In: *Soundboard* 38/4 (2012), S. 55-71
- Pouloupoulos Panagiotis (2012b): „A complete Accompanymnt to the Female Voice“: The Guittar and its Role in the Culture of Georgian England. In: *Phoibos* 2012/1, S. 97-120
- Pouloupoulos, Panagiotis (2011): *The Guittar in the British Isles, 1750-1810 [Diss.]*. Edinburgh 2011
- Röllig, Carl Leopold (1795): *Orphica, ein musikalisches Instrument. Erfunden von C. L. Röllig*. Wien 1795
- Reichenbach, Michael (2012): Die Harp-Lute und andere Instrumente des 18. Jahrhunderts von Edward Light. In: *Phoibos* 2012/2, S. 67-84
- Schlegel, Andreas/Lüdtke, Joachim [Hg.] (2011): *The Lute in Europe 2: Lutes, Guittars, Mandolins and Citterns*. Menziken 2011
- Stenstadvold, Erik (2012): ‘The Worst Drunkard in London’: The Life and Career of the Guitar Virtuoso Leonard Schulz. In: *Soundboard* 38/4 (2012), S. 9-16, 52
- Stenstadvold, Erik (2010): *Guitar Methods, 1760-1860: An Annotated Bibliography (Organologia: Instruments and Performance Practice)*. Hillsdale (NY) 2010
- Tolstoi, Leo (2010): *Krieg und Frieden*. Neue Redaktion von Amy Mandelker der ursprünglichen englischen Übersetzung des Buches von Louise und Aylmer Maude. Oxford 2010
- Vogel, Benjamin (2004): Orphicas: Genuine, Less Genuine and Fakes. In: *The Galpin Society Journal* 57 (2004), S. 19-45, 204-205
- Wedemeier, Ulrich (2012): *Gitarre – Zister – Laute: Sammlung Historischer Zupfinstrumente*. Hannover 2012

- Weigmann, Otto [Hg.] (1906): Schwind: Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig 1906
- Wells, Headlam Robin (1982): The Orpharion: Symbol of a Humanist Ideal. In: Early Music 10/4 (1982), S. 427-440
- Westbrook, James (2013): Louis Panormo: „The only Maker of Guitars in the Spanish style“. In: Early Music 41/4 (2013), S. 571-584

Internetpräsenzen:

- <https://archive.org/details/schwinddesmeist00weig>
- <http://bases-brevets19e.inpi.fr>
- <http://bjws.blogspot.com/2013/07/19th-century-america-picnics.html>
- <http://guitarconsortium.wordpress.com/2014/08/27/a-pioneering-guitar-design-by-francesco-molino>
- <http://www.hberlioz.com/index.html>
- http://www.studia-instrumentorum.de/MUSEUM/GITARREN/QB/tasten_git.htm
- http://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/iview/client/jportal_derivate_00121209/JLM_1796_H002_0029.tif

Anhang



Abb. 1: Orphica. Unsigniert, wohl Wien um 1810.
Deutsches Museum, München, Inv.-Nr.: 18651.
(© Deutsches Museum)

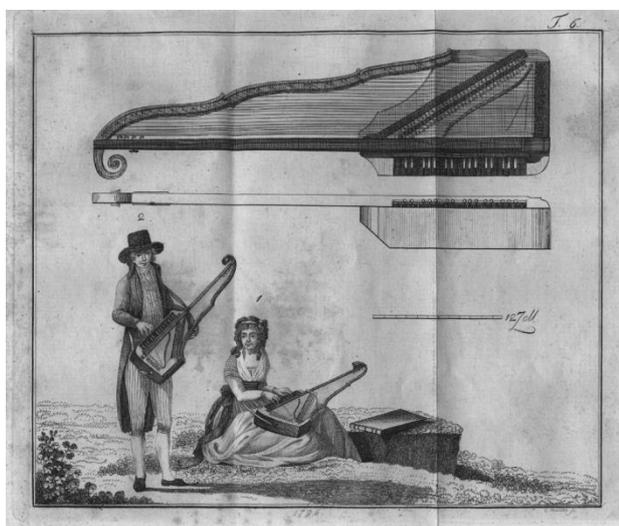


Abb. 2: Vorgeschlagene
Aufführungspraxis der
Orphica für Herren und
Damen. Stich aus dem
Journal des Luxus und
der Moden, Februar
1796.
(© Klassik Stiftung
Weimar, Herzogin Anna
Amalia Bibliothek,
11T_06)

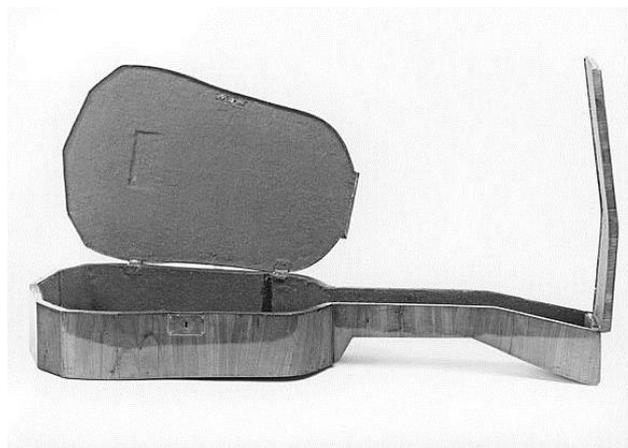


Abb. 3: Gitarre mit Kasten. Johann Georg Stauffer (1778-1853), Wien um 1810.
Deutsches Museum, München, Inv.-Nr.: 80/473, 1-2.
(© Deutsches Museum)



Abb. 4: Die Ausfahrt. Lithographie aus der Serie Die Landpartie auf den Leopoldsberg (1825) von Moritz von Schwind.
(<https://archive.org/stream/schwinddesmeist00weig#page/41/mode/1up>)

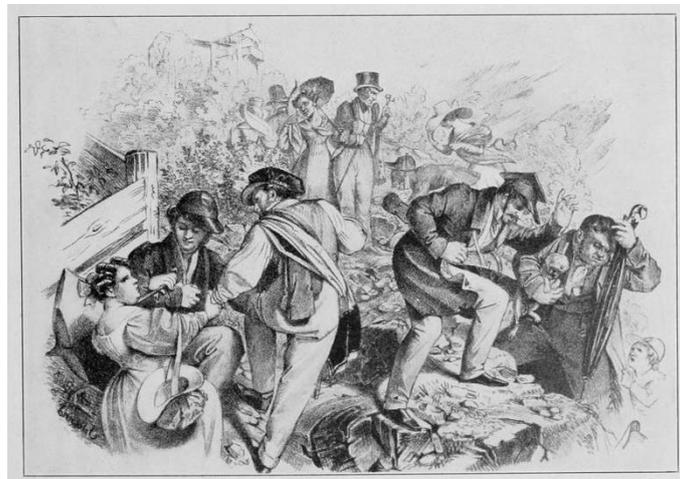


Abb. 5: Der Leopoldsberg. Lithographie aus der Serie Die Landpartie auf den Leopoldsberg (1825) von Moritz von Schwind.
(<https://archive.org/stream/schwinddesmeist00weig#page/41/mode/1up>)



Abb. 6: Das Mittagmahl. Lithographie aus der Serie Die Landpartie auf den Leopoldsberg (1825) von Moritz von Schwind.
(<https://archive.org/stream/schwinddesmeist00weig#page/42/mode/1up>)

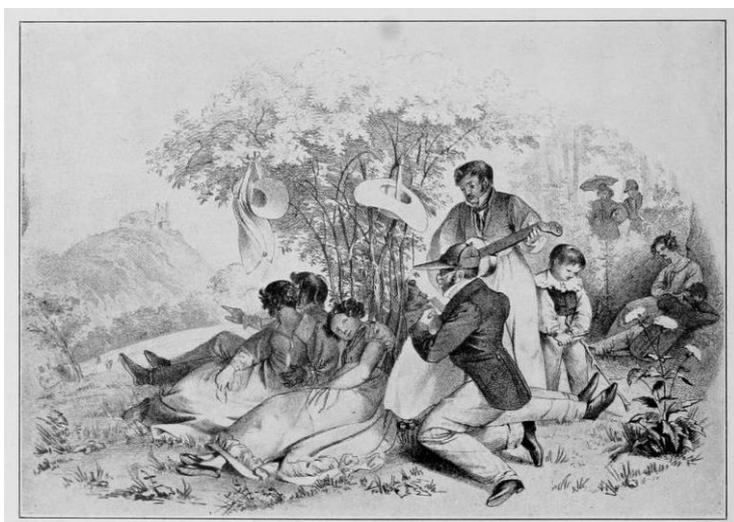


Abb. 7: Die Nachmittagsruhe. Lithographie aus der Serie Die Landpartie auf den Leopoldsberg (1825) von Moritz von Schwind.
(<https://archive.org/stream/schwinddesmeist00weig#page/42/mode/1up>)

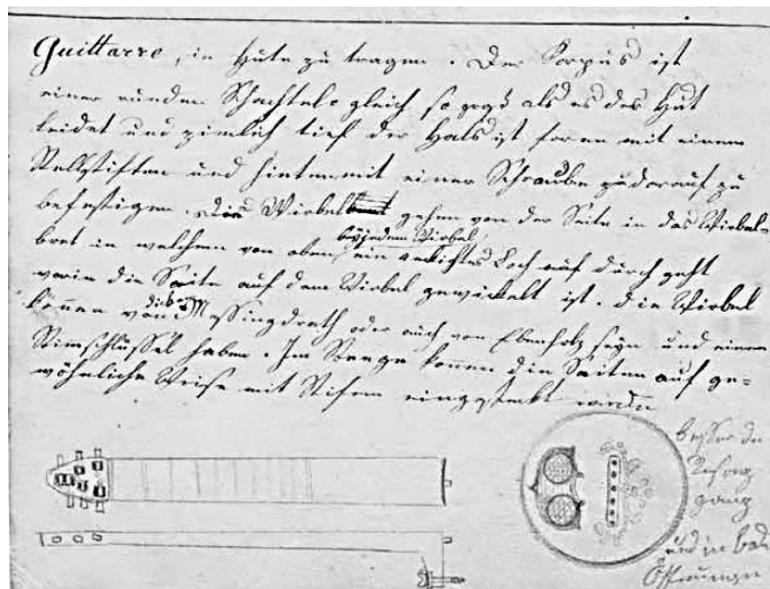


Abb. 8: Zeichnung der *Guittarre in Hute* von Karl Wirth (1829).
Deutsches Museum, München, DMA HS7868 IV. Teil 10.
(© Deutsches Museum)

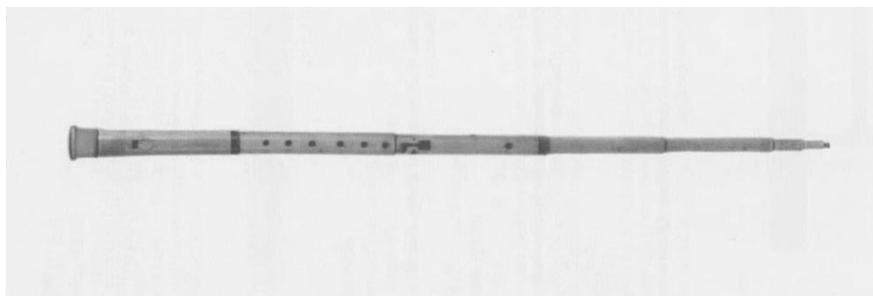


Abb. 9: Csakan. Augustin Rorarius (1788-1848), Wien um 1815.
Deutsches Museum, München, Inv.-Nr.: 25963.
(© Deutsches Museum)

**Osmanische Musik 2014: ein Versuch über junge
Interpret/innen, (historische) Aufführungspraxis
und Instrumentenbau**

Judith I. Haug

*Für diesen Artikel liegen die Rechte zur
Onlineveröffentlichung nicht vor.*

Tönende Buchstaben. Zur Transkription deutscher Lautentabulaturen am Beispiel von Hans Newsidlers *Entlaubet ist der walde*

Wendelin Bitzan

Neben dem Gebrauch der Mensuralnotation, die vorrangig der schriftlichen Fixierung mehrstimmiger, in Stimmbüchern gedruckter Vokalmusik diente, entwickelten sich im 15. und 16. Jahrhundert verschiedene Systeme für Griffnotationen, welche auf einem einzigen Instrument ausgeführt werden konnten und sich an spezifische spieltechnische Voraussetzungen ihres Mediums anpassten: die Tabulaturenschriften.

Während man in Clavier- und Orgelentabulaturen der Renaissance eine Mischform zwischen Notentext (in der mensural notierten Oberstimme) und Tabulatur (alle anderen Stimmen in Griffnotation) vorfindet, treten innerhalb der sehr vielfältigen solistischen Musik für Zupfinstrumente regional unterschiedliche Tabulaturensysteme hervor. Es muss unterschieden werden zwischen der auf Linien notierten italienischen Lautentabulatur¹ bzw. der spanischen Vihuela-Tabulatur, bei denen die zu greifenden Bünde mit Ziffern angegeben werden, der französischen Lautentabulatur, in welcher die Bünde mit Buchstaben bezeichnet werden, und schließlich der linienlosen, mit Groß- und Kleinbuchstaben operierenden deutschen Lautentabulatur, deren Einführung Conrad Paumann zugeschrieben wird.² Erste Drucke in diesem System finden sich in Sebastian Virdungs Traktat *Musica getutscht* (1511) und bei Arnolt Schlick in den *Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein* (1512). In den darauffol-

¹ Die ersten Drucke in italienischer Lautentabulatur sind Ottaviano Petruccis *Intabulatura de lauto* mit Werken von Francesco Spinacino und Joan Ambrosio Dalza (1507 und 1508). Französische Lautentabulaturen erscheinen erstmals 1529 in zwei Lautenbüchern von Pierre Attaignant.

² Diese vielfach bezweifelte Annahme stützt sich auf Sebastian Virdung, der berichtet, „*ayn blind zu nürenberg geborn [...] hatt meister conrat von nürenberg gebaisien*“ und habe „*auf den kragen [der Laute] das gantz alphabet haissen schreiben*“ (zit. nach Virdung 1511, fol. 38r). Skeptiker an Paumanns Urheberschaft argumentieren meist, dass dieser von Geburt an blind war, so dass ihm die Entwicklung eines Tabulaturensystems mit 54 verschiedenen Zeichen, die gelesen werden müssen, schwerlich zuzutrauen sei. Siehe hierzu Apel 1962, S. 80 sowie Dorfmueller 1967, S. 69f. und Schnürl 2000, S. 173.

genden Jahrzehnten erscheinen deutsche Tabulaturen dann vielfältig in Lautenbüchern von Hans Judenkünig, Hans Gerle, Hans Newsidler, Bernhard Jobin und anderen Autoren, deren Veröffentlichungen häufig, neben ihrer Funktion als Sammlungen von Spielliteratur, zugleich Lehrwerke sind – also Unterweisungen im Lautenspiel und im Lesen der Tabulatur.

Beim Versuch der Transkription deutscher Lautentabulaturen in einen modernen Notentext treten zahlreiche Schwierigkeiten und Uneindeutigkeiten auf, die Gegenstand dieses Artikels sind. Nach einer kurzen Darstellung des Tabulatursystems und dessen zeitgenössischer Lehrmethodik, wie sie sich in den Lautenbüchern Hans Newsidlers (um 1508-1563) entfaltet, soll der Übertragungsprozess anhand einer Transkription verschiedener Intavolierungen des Liedes *Entlaubet ist der walde* veranschaulicht werden.

1. Newsidlers Lautenbücher

Die Abfolge der Veröffentlichungen Newsidlers ist zum Teil verwirrend: Es existieren insgesamt acht Lautenbücher, die zwischen 1536 und 1549 in vier separaten Drucken in Nürnberg erschienen sind und bei deren Betitelung Dopplungen auftreten. Auf das zuerst erschienene *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch* (1536) folgen später die Titel *Ein neues Lautenbüchlein* (1540) und *Ein new künstlich Lauttenbuch* (1544), die jeweils eigenständige, in sich mehrbändige Veröffentlichungen bezeichnen.³ Ich beziehe mich hier zumeist auf die Publikation von 1536; dieser Druck ist laut Untertitel „*in zwen theyl getheylt*“.⁴ Zu Beginn des ersten Teilbandes (bezeichnet mit „*Der erst für die anfahenden Schuler*“) erscheint ein ausführlicher musikalisch-technischer Lehrgang im Tabulaturspiel, beschlossen durch eine Reihe von Übungen sowie eine Sammlung leichter Spielstücke, darunter vorrangig zwei- und dreistimmig gesetzte deutsche Lieder sowie einige Präludien und Tänze. Der zweite, umfangreichere Teilband „*Der ander theil des Lautenbuchs*“ besteht vollständig aus Tabulaturen („*vil außserlesne kunstreiche stuck*“). Die intavolierten Kompositionen, vorrangig deutsche Lieder und Tänze, sind nun schwieriger und stärker diminuiert, während die Stimmenzahl sich erhöht; das letzte Stück ist fünf- bis sechs-

³ Noch unübersichtlicher wird die Editionsfrage durch den Umstand, dass die Bezeichnungen *Erst Buch* und *Ander Buch* mehrfach innerhalb verschiedener Drucke erscheinen. Eine klärende Übersicht der Werk- und Teilbandtitel samt ihrer kontinuierlich wechselnden Verleger liefert Dorf Müller 1967, S. 36.

⁴ Sämtliche Original-Textpassagen werden zitiert nach Newsidler 1536, Teilband I, fol. a 3v bis fol. c.

stimmig. Der zweite Teilband verfolgt offenbar das Ziel, die Lernenden mit den besten zeitgenössischen Kompositionen vertraut zu machen, während sie sich zuvor mit ‚leichteren‘ Beispielen begnügen mussten. In beiden Teilbänden existiert weder ein Inhaltsverzeichnis, noch nennt Newsidler die Quellen der Stücke, die Musikern des 16. Jahrhunderts gleichwohl gut bekannt gewesen sein dürften. Ein kreativer Eigenanteil des Autors an den Werken ist mithin kaum auszumachen; Newsidler, der sich im Vorwort selbst als „*Lutinisten vnd Bürger zu Nürnberg*“ bezeichnet, war also Lehrmeister und Herausgeber bzw. Bearbeiter, der bereits existierende Musik für die Laute spielfertig einrichtete; er publizierte in seinen Lautenbüchern aber keine eigenen Kompositionen.

In dem dreiteiligen, ebenfalls im Schwierigkeitsgrad ansteigenden Druck *Ein new künstlich Lauttenbuch* (1544) wird in mehrfacher Hinsicht auf die früheren Veröffentlichungen Bezug genommen. Ein Auszug der Übungsbeispiele („*Fundamente*“) wird zu Beginn des ersten Teilbandes, *Das Erst Buch*, zitiert, bevor eine reichhaltige Sammlung zwei- und dreistimmiger Stücke folgt, denen ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt ist (vorrangig deutsche Lieder und

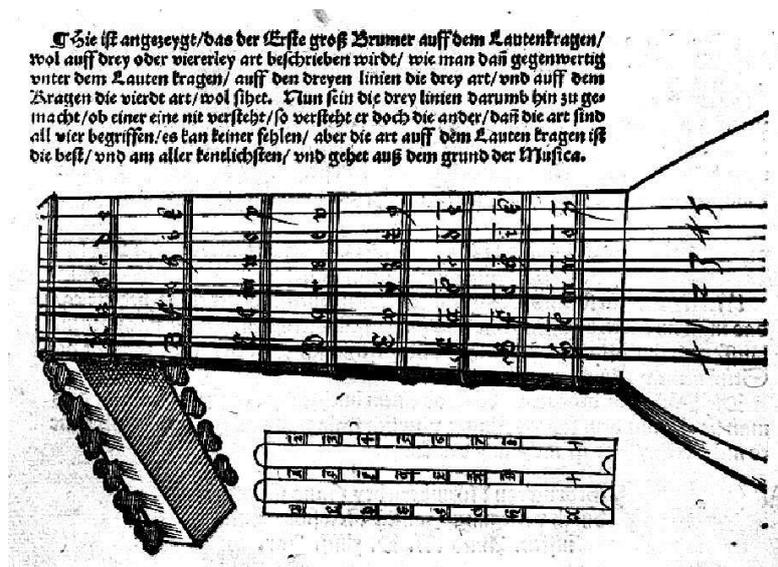


Abbildung 1: Griffabelle mit Tabulaturzeichen in Newsidler 1544, Teilband I, Rückseite des letztes Blatts

Tänze, dazu französische Chansons; einige Stücke sind auch schon in den früher erschienenen Lautenbüchern enthalten). Im zweiten Teilband *Das An-*

der *Buch* werden der Tabulatur-Lehrgang aus dem *Newgeordnet Künstlich Lautenbuch* und die dazugehörigen Übungen vollständig und textgetreu zitiert, allerdings in neuem Lettersatz, bevor sich eine noch umfangreichere Literatursammlung mit zwei- bis vierstimmigen Stücken anschließt (deutsche Lieder, Gassenhauer und Schlachtgesänge, deutsche und welsche Tänze, sowie auch Chansons und Motetten, also Intavolierungen von mehrstimmiger Vokalmusik). Ein Inhaltsverzeichnis ist nachgestellt und beschließt den Band. Der letzte Teilband, *Das Dritt Buch*, bringt schließlich neun Psalmen und Motetten (darunter Kompositionen von Josquin und Isaac) und richtet sich nicht mehr an Anfänger, sondern an die „*geübten und erfarnen der lauten*“.

Hans Newsidler hat seine Lautenbücher für das autodidaktische Studium konzipiert.⁵ Die Lehrmethodik, wie sie sich aus den Drucken von 1536 und 1544 vermittelt, ist in verschiedene Abschnitte unterteilt, die sich dem Stimmen der Laute, dem Erlernen des Buchstabensystems der deutschen Lautentabulatur, der Rhythmusnotation sowie der Grifftechnik (Fingersatz der linken Hand und Schlagtechnik der rechten Hand) widmen. Eine detaillierte Darstellung von Newsidlers pädagogischem Ansatz gibt Michael Ofenböck in seinem vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift erschienenen Artikel.⁶ Hier sollen einige kurze Erläuterungen, die für das Verständnis der im Folgenden vorgenommenen Transkriptionen förderlich sind, genügen.

1.1 Aneignung des Buchstabensystems

In den Abschnitten „*Wie sich erstlich einer zur Lauten schicken / vn die bezeichnen buchstaben darauff leren sol*“ sowie „*Wie man die Tabulatur lernen sol*“ gibt Newsidler eine Einführung in das System der deutschen Lautentabulatur. Verwendet werden „*dreyerley art von buchstaben*“: die Großbuchstaben *A* bis *H*, welche die Bünde des tiefsten Lautenchors bezeichnen; die Kleinbuchstaben *a* bis *z* („*ein gantz alphabet*“) sowie die Zeichen *et* und *con*, mit welchen die fünf oberen Chöre bezeichnet werden, und zwar quer zur Bespannung (*a* bis *e* für den ersten Bund, *f* bis *k* für den zweiten Bund etc.); und schließlich Kleinbuchstaben mit Überstrich, welche für die höheren Lagen verwendet werden. Hinzu kommen das Symbol † und die Ziffern *1* bis *5*, welche die ungegriffenen Lautenchöre nach ihrer Ordnungszahl bezeichnen († – Großbrummer, *1* – Mittel-

⁵ Das lehrerlose Lernen war offenbar charakteristisch für die Methodik der frühen deutschen Lautentraktate. Vgl. Finscher und Leopold 1990, S. 579 sowie Ofenböck 2009, S. 72f.

⁶ Vgl. Ofenböck 2009, S. 71ff.

brummer, 2 – Kleinbrummer, 3 – Mittelsaite, 4 – Gesangsaite, 5 – Quintsaiten). Zur Veranschaulichung des Buchstabensystems gibt Newsidler eine Darstellung des Griffbretts, welche die Tabulaturzeichen auf den jeweiligen Lautenchören und Bündeln zeigt (vgl. Abbildung 1).

1.2 Stimmen der Laute

Durch die Lektüre des Abschnitts „*Wie man die Lauten sol lernen ziehen*“ eignet sich die lernende Person das Stimmen der sechschörigen Laute an. Die Saiten werden in folgender Reihenfolge intoniert: Quintsaiten – Mittelsaiten – Mittelbrummer – Gesangsaite – Kleinbrummer – Großbrummer. Zunächst wird die Quintsaiten, der sechste und höchste Lautenchor, auf eine Spannung gebracht, welche »nit zu hoch / auch nit zu nider« ist und die Saite nicht übermäßig belastet (die absolute Tonhöhe wird nicht genannt; ich gehe im Folgenden mit Willi Apel von einer G-Stimmung aus: $G - c - f - a - d' - g'$).⁷ Auf der Quintsaiten wird nun der zweite Bund (ein Ganztonschritt höher) gegriffen und die Mittelsaiten, der vierte Chor, eine Oktave tiefer auf a gestimmt. Auf der Mittelsaiten greift man den dritten Bund (eine Kleinterz höher) und stimmt den Mittelbrummer, also den zweiten Chor, eine Oktave tiefer auf c . Hier greift man wieder den zweiten Bund und stimmt die Gesangsaite, den fünften Chor, eine Oktave höher auf d' . Dort greift man den dritten Bund und stimmt den Kleinbrummer, den dritten Chor, eine Oktave tiefer auf f . Schließlich greift man dort wieder den zweiten Bund und stimmt die Basssaiten, den Großbrummer, eine Oktave tiefer auf G . In dem beschriebenen Stimmzyklus ist es möglich, alle sechs Lautenchöre durch Greifen des zweiten oder dritten Bundes in schwebungsreinen Oktaven zu stimmen.

⁷ Unter Fachleuten ist umstritten, welche Stimmtonhöhe für Laute im 16. Jahrhundert bevorzugt wurde, zumal die Tabulaturdrucke dafür keine Anhaltspunkte liefern. Virdung propagiert in der *Musica getutscht* (1611) eine A-Stimmung, wie sie auch in Martin Agricolas Schrift *Musica instrumentalis deudsch* (1529) beschrieben wird, neben der Alternative, das Instrument in G zu stimmen. Apel 1962, S. 62 deutet Newsidlers Vorschrift „*zuech die oberste Sait so hoch als du magst*“ als eine Anweisung, so hoch wie möglich zu stimmen, geht aber davon aus, dass die G-Stimmung die meistverbreitete war. Dass dies vor allem für den deutschsprachigen Raum gelte, schreibt Polk 1992, S. 23; Schnürl 2000, S. 162, äußert hingegen, dass die G-Stimmung eher in Frankreich und Italien bevorzugt worden sei. Die Frage scheint kaum abschließend geklärt werden zu können; generell darf aber davon ausgegangen werden, dass die absolute Tonhöhe für solistisch spielende Lautenisten eher von nebensächlicher Bedeutung gewesen sein muss.

1.3 Rhythmusnotation

Der Abschnitt „*Von der Mensur*“ erläutert die Tondauersymbole der Tabulaturschrift, welche aus dem System der älteren deutschen Orgeltabulaturen abgeleitet ist: Über der obersten Buchstabenzeile steht eine Rhythmuszeile mit Notenhälsen und Fähnchen bzw. Balken. Diese Notenwerte geben jedoch nicht zwingend die Dauer der darunter stehenden Töne an, sondern bezeichnen lediglich den zeitlichen Abstand zweier Anschläge.⁸ Der metrische Grundwert, der *lange strich* oder *schlag*, kann in der Transkription als gleichbedeutend mit einer Semibrevis angenommen und dementsprechend als Ganze oder Halbe übertragen werden. Der *hacken* (einem Vertikalstrich mit Fähnchen ähnelnd) entspricht einer Minima; das *leitterlein* bzw. *strichlein mit zweyen hecklein* (eine Verkettung mehrerer Noten mit zwei Balken oder zwei Fähnchen) entspricht einer Viertelung des *schlag*, also einer Semiminima; noch schnellere Werte werden durch *coleraturen* (mit drei *hecklein*) wiedergegeben. Außerdem existieren zwei Arten von Pausensymbolen, die zwischen den Tabulaturzeilen positioniert werden: das Generalpausenzeichen *paus* (so lang wie ein *schlag*) und eine Atemzäsur *suspiri*, die ausgeführt wird, „als wan einer ein suppen auß einem löffel wolt sauffen“.

1.4 Grifftechnik und Fingersatz

Mit dem Begriff der „*Application*“ fasst Newsidler alle grifftechnischen Belange der linken Hand zusammen; der Abschnitt „*Wie man applicirn und recht greyffen sol*“ dient also der Aneignung der ein- und mehrstimmigen Grifftechnik. Mit Hilfe eines Systems von ein bis vier Punkten (*stüpflein* oder *tüpflein*) werden der Zeige-, Mittel-, Ring- und kleine Finger bezeichnet. Dieses Fingersatzsystem ist eine Besonderheit der Newsidler'schen Drucke; es wird nur für die leichteren Spielstücke verwendet, während die lernende Person später eigene Fingersätze entwickeln soll. Ein weiteres wichtiges, nur in den Anfängerstücken enthaltenes Symbol ist das vor einem Tabulaturzeichen erscheinende Haltekreuz (*creutzlein*), welches anzeigt, dass ein Griff bis zum Erscheinen der nächsten Note in derselben Tabulaturzeile festgehalten werden soll, so dass die betreffende Note fortklingt.⁹

⁸ Radke 1971, S. 94 spricht von einer „rhythmische[n] Aufeinanderfolge der Griffe“, deren zeitliche Abfolge vereinfacht dargestellt werde, um die Übersicht über mehrere Stimmen zu verbessern. Vgl. auch Radke 1980, S. 145.

⁹ Etwas konkreter als bei Newsidler wird das Kreuzsymbol erläutert in Hans Gerles Lehrwerk *Musica vnd Tabulatur* (1546), der den Lautenisten anweist, er solle „den finger

1.5 Schlagtechnik

Im Gegensatz zum vorhergehenden Abschnitt geht es hier (*„Von dem einichen pünctlein vber den buchstaben“*) um die Spieltechnik der rechten Hand. Der einzelne Punkt symbolisiert nun das Abwechseln von Daumen und Zeigefinger beim Spiel einstimmiger Skalen, die sogenannte Wechselschlagtechnik: Tabulaturzeichen, über denen ein Punkt steht, werden mit dem Zeigefinger *„vbersich“*, also aufwärts, geschlagen, während der Daumen *„aberts“* geht. Für den Anschlag mehrstimmiger Akkorde darf angenommen werden, dass auch Mittel- und Ringfinger beteiligt sind.¹⁰

Es folgen nun mehrere, in der Schwierigkeit ansteigende Serien von Etüden: zunächst das *„erst Fundament der Lautten“*, welches das einstimmige Tonleiterspiel mit abwechselndem Daumen und Zeigefinger der rechten Hand schult, unterteilt in ein *„gering Fundament“* (mit Fingersätzen) und ein *„klein Fundament“* (ohne Fingersätze für die linke Hand, aber mit Wechselschlagpunkten). Schließlich folgt das *„groß Fundament“*, in dem schwierigere Skalen in zweistimmigen Zusammenklängen trainiert werden, bevor in dem Abschnitt *„Hie volgen ettliche Lieder [...] für die anfabenden Schuler“* zum Literaturspiel übergegangen wird.

2. Der Übertragungsprozess

Die Transkription deutscher Lautentabulaturen ist weitaus komplizierter und langwieriger als die Übertragung von italienischen oder französischen Tabulaturen, bei denen Ziffern und Buchstaben nicht interpretiert werden müssen, sondern als Griffsymbole direkt eine Spielbewegung implizieren. Deutsche Tabulaturen weisen hingegen eine spezifische Problematik auf, da sie auf eine Liniendarstellung und damit auf eine Visualisierung der sechs Chöre verzichten. An den Tabulaturzeichen ist kein Griffbild ablesbar, sondern nur die Bundzahl bzw. Griffhöhe jedes einzelnen Tons (Ziffern und niedrige Buchstaben befinden sich in der Nähe des Wirbelkastens, hohe Buchstaben liegen weiter unten auf dem Griffbrett). Damit ist die deutsche Lautentabulatur, im

darauß still halten biß der schlag auß ist“ bzw. *„wo ein leuflein in demselben Schlag geet [...] biß das leuflein auß ist“*. Zitiert nach Wolf 1919, S. 41; vgl. auch Ofenböck 2009, S. 78f.

¹⁰ Newsidler äußert sich kaum zur Technik des Akkordspiels. Die meisten drei- und mehrstimmigen Akkorde sind aber laut Radke 1980, S. 137, nicht anders als mit mehreren Fingern zu zupfen, sofern sie nicht explizit *„durchgestrichen“* werden sollen, also mit dem Daumen zu arpeggieren sind.

Gegensatz zu den romanischen Systemen, keine eigentliche Griffnotation und keine Schrift für Ton-Orte, sondern vielmehr ein alphabetischer Musikcode von hohem Abstraktions- und niedrigem Anschaulichkeitsgrad. Das deutsche System ist allerdings dasjenige, welches Stimmverläufe am schlüssigsten abbilden kann und im Gesamtbild einer Partitur ähnelt¹¹ – um den Preis einer wenig intuitiven, auf den ersten Blick willkürlichen Zuordnung von Buchstaben zu Griffpositionen. Skalen bzw. Abfolgen nebeneinander liegender Töne werden in den romanischen Systemen unmittelbar deutlich (italienisch: $c d e f = 0 2 4 5$ oder $0 2 4 0$ bzw. französisch: $c d e f = 0 b d e$), während in deutschen Tabulaturen nebeneinanderliegende Buchstaben klanglich eine Quarte oder Terz voneinander entfernt sind ($c d e f = 1 f q x$ bzw. $1 f q 2$). Die Buchstabenschrift muss in einem längeren Lernprozess angeeignet und verinnerlicht werden, vergleichbar etwa mit dem Erlernen von Solmisationssilben.

Um die zeitraubende Umschrift deutscher Lautentabulaturen zu erleichtern, stellt Willi Apel eine Tabelle mit einer Zuordnung aller Tabulaturzeichen zu ihren Entsprechungen in moderner Notenschrift zur Verfügung.¹² Ich übertrage die Buchstaben und Ziffern auf ein Diagramm mit einer Klaviatur (vgl. Abbildung 2). Dieses kann die Transkription erleichtern und beschleunigen; es können jedoch noch verschiedene andere Schwierigkeiten auftreten, die im Folgenden erläutert werden.

¹¹ Dorf Müller 1967, S. 75 gibt an, dass bei Newsidler erstmals die Vorzüge des deutschen Tabulatursystems im Hinblick auf die Darstellung polyphoner Verläufe aufscheinen, während die Vorgängerwerke Gerles und Judenkünigs deutlich häufiger Reduktionen der Mehrstimmigkeit im Sinne einer vertikal-akkordischen Lesart vornehmen. Apel 1962, S. 65f., argumentiert hingegen, dass in den romanischen Tabulaturen verwendete Liniensystem (Zeile = Chor und nicht Zeile = Stimme, wie näherungsweise im deutschen System) sei in diesem Sinne folgerichtiger; vgl. auch Ofenböck 2009, S. 74f. Bei Fang 1988, S. 7f., werden zwei konkurrierende Möglichkeiten der Übertragung definiert: die „literal transcription“, eine wörtliche, die akkordische Lesart mehrstimmiger Verläufe beibehaltende Umschrift, sowie die „musical transcription“, bei der Stimmverläufe explizit sichtbar gemacht werden.

¹² Apel 1962, S. 83f.

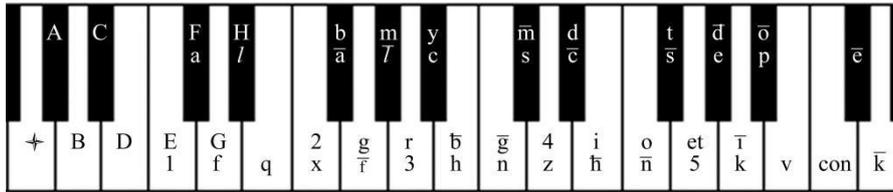


Abbildung 2: Klaviatur mit den deutschen Tabulaturzeichen (bei zu Grunde liegender G-Stimmung)

2.1 Uneindeutigkeiten im Rhythmus

Da die Notenwerte aller Stimmen global in einer einzigen Zeile notiert werden, kommt es in allen Passagen, die nicht streng homorhythmisch verlaufen, zwangsläufig zu Kompromissen bei der Notationsgenauigkeit: Die Tondauern der am schnellsten bewegten Stimme werden vollständig bezeichnet, während alle anderen Stimmen eine geringere Anzahl an Tabulaturzeichen aufweisen. Akkordische Notation erhält so den Vorzug vor Stimmführungsnotation, und Abstände im Tabulaturbild entsprechen nicht den Proportionen der realen Tondauern. Da nicht eindeutig festgelegt wird, wie lang eine ausgehaltene Note im Verhältnis zu den anderen Stimmen klingen soll (der Ton kann entweder verklingen, manuell abgedämpft werden oder von einem neuen Griff auf demselben Chor abgelöst werden), ist keine echte polyphone Notation möglich, sondern nur deren Annäherung durch verschiedene, gleichzeitig erklingende Notenwerte. Dieses Zugeständnis an die Notationsgenauigkeit muss nicht als Manko verstanden werden, zumal es die Aufführungspraxis bei der Kolorierung und Diminution von Vokalsätzen und damit den improvisatorischen Geist der Instrumentalmusik der Renaissance widerspiegelt. Pausen werden in der Tabulatur nur dann dargestellt, wenn alle Stimmen betroffen sind (Generalpausen oder Atemzäsuren); bei der Übertragung ist einer Pause gegenüber einem verlängerten Notenwert dann der Vorzug zu geben, wenn ansonsten Dissonanzen oder Satzfehler entstehen würden.

2.2 Uneindeutigkeiten in der Stimmenzahl

Mit Hilfe des Haltekreuzes kann angegeben werden, dass eine Note fortzuklingen soll, bis in der betreffenden Zeile das nächste Tabulaturzeichen folgt. Da dies nicht notwendigerweise ein Griff auf demselben Chor sein muss, wird genaugenommen nur der Zeitpunkt des Beginns einer langen Note eindeutig

definiert, nicht aber deren exakte Dauer.¹³ Mitunter folgt sogar direkt auf ein Haltekreuz das nächste Zeichen – die Note kann also sogar länger klingen, als von der Tabulatur suggeriert wird, so dass die reale Stimmenzahl des Satzes kurzzeitig ansteigt, bis der zuerst angeschlagene Chor verklingt. Das manuelle Abdämpfen der Saiten scheint im Verlauf des Spielens, außer an formalen Einschnitten, eher unüblich gewesen zu sein.¹⁴ So ist es möglich, dass etwa in einer zweistimmigen Tabulatur durch die Überlagerung des Klangs mehrerer nacheinander angeschlagener Chöre kurzzeitig drei- oder vierstimmige Akkorde erklingen (ein der Wirkung des Haltepedals auf Hammerklavieren verwandter, wenn auch durch die kürzere Abklingzeit der Lautenchöre weniger hervortretender Effekt).

2.3 Uneindeutigkeiten in der Stimmführung

Um Stimmverläufe abzubilden, ist das deutsche Tabulatursystem besser geeignet als das französische oder italienische: Die Notation der Tabulaturzeichen in Zeilen entspricht in etwa der Stimmenanzahl und dem Stimmenverlauf der Komposition, und im Allgemeinen stehen die aufeinander folgenden Noten jeder Stimme horizontal nebeneinander. Dies bedeutet aber nicht, dass eine Stimme jederzeit an ihre Tabulaturzeile gekoppelt ist: gelegentlich wandern Melodietöne ohne musikalische Notwendigkeit von einer Zeile in die Nachbarzeile – dies geht häufig sogar mit einer Verkürzung der vorhergehenden Note in der Zeile einher, in die gesprungen wird. Dieses Phänomen kann mit einem lautenspezifischen Erfordernis bzw. einer Bequemlichkeit begründet werden (falls etwa ein Ton auf dem niedrigstmöglichen Bund gerade nicht zu spielen ist, weil der betreffende Chor gerade gegriffen wird, so muss er auf

¹³ Dieses Problem wird erstmals erörtert bei Wolf 1919, S. 41. Gerade die Haltekreuze bieten vielfältigen Raum für Interpretationen: die Setzung des Zeichens ist, wie Radke 1980, S. 145, schreibt, oft nicht schlüssig bzw. unterscheidet sich je nach Autor oder, wie bei Newsidler, sogar in verschiedenen Versionen ein und desselben Stücks. Dorfmueller 1967, S. 75ff., gibt mehrere Beispiele, wie Passagen mit Haltekreuzen auf sehr unterschiedliche Weise und mit gegensätzlichen klanglichen Ergebnissen transkribiert werden können. Radke 1971, S. 97f. äußert sich skeptisch bezüglich der Frage, ob Töne in der Transkription länger ausgeschrieben werden dürfen, als von der Tabulatur suggeriert wird. Die Beantwortung dieser Frage dürfte davon abhängen, ob die Übertragung rein instruktiv sein soll oder ob sie der Wiedergabe durch einen Lautenisten dienen soll.

¹⁴ Offenbar wurden Techniken zur Abdämpfung der Saiten erst ab dem 17. Jahrhundert verwendet, vgl. Radke 1971, S. 101f.

einem höheren Bund des nächsttieferen Chores gegriffen werden) – es kann aber auch, falls zwei Stimmen dicht nebeneinander liegen oder sich gar kreuzen, als bewusste Vereinfachung der Grifftechnik gedeutet werden (in Analogie zur Stimmkreuzung auf der Klaviatur eines Tasteninstrumentes, bei der eine reale Überkreuzung vermeidbar ist, indem die Stimmen zwischen den Händen vertauscht werden). Die Tabulaturverfasser verfolgt nicht das vorrangige Ziel, die Stimmführung der Komposition exakt darzustellen, sondern der ausführenden Person eine möglichst organische Grifffolge zu visualisieren.¹⁵

Bei der Übertragung in einen modernen Notentext kann versucht werden, einen von lautenspezifischen Eigenheiten bereinigten Stimmverlauf herzustellen, was dezente Interpretationen der Tabulatur nötig macht. Ein Merkmal von Newsidlers zweistimmigen Sätzen sind gelegentliche Tabulaturzeichen, die auf eine Mittelposition zwischen beiden Zeilen gesetzt werden. Dieser Fall wird in der Sekundärliteratur nicht thematisiert. Ich nehme an, dass es sich um eine vorübergehende (notierte, nicht unbedingt auch erklingende) Einstimmigkeit im Sinne eines Zusammentreffens der beiden Stimmen handelt; die Übertragung der betreffenden Passagen ist jeweils kontextabhängig.

3. Transkription eines Tabulaturbeispiels

Newsidlers Lautenbücher ermöglichen aufschlussreiche Vergleiche ein und derselben Komposition in verschiedenen Fassungen.¹⁶ Hier sollen drei unterschiedliche Intavolierungen des weltlichen Liedes *Entlaubet ist der Walde* einander gegenübergestellt werden. Die Herkunft von Text und Musik lässt sich knapp erläutern:¹⁷ Im Lochamer-Liederbuch ist um 1455 ein Lied *Der walt hat sich entlaubet* mit sieben Strophen nachweisbar. Ab den 1530er Jahren ist es in vielen süddeutschen Liederbüchern vertreten, meist in vierstimmigen Tenorsätzen. Die erste und populärste Fassung stammt von Thomas Stoltzer, veröffentlicht als Violentabulatur in Hans Gerles *Musica teutsch* (1532) und als Vokalsatz in Georg Forsters Sammlung *Frische teutsche Liedlein* (1539). Zum ersten Mal in Mensuralnotation erscheint das Lied in der dreistrophigen Textvariante

¹⁵ Dorf Müller 1967, S. 36f. Dass Newsidler identische Stücke so freimütig mehrfach, mit oft nur marginalen Änderungen, herausgab, ohne in den Neuveröffentlichungen darauf hinzuweisen, entspricht durchaus der üblichen Praxis.

¹⁶ Ofenböck 2009, S. 74 begründet Newsidlers „Inkonsequenz, den Stimmenverlauf tonräumlich [...] abzubilden“, mit der „primären Funktion der Tabulatur als Spielvorlage für Lautenisten“.

¹⁷ Angaben nach Grosch 2006.

Entlawbet ist der walde in Christian Egenolffs Sammlung *Gassenbawerlin und Reuterliedlin* (1535), wo es Johannes Heugel zugeschrieben wird. Weitere Sätze von Ludwig Senfl, Caspar Othmayr und Georg Rhaw, denen Stoltzers Liedtenor zu Grunde liegt, folgen in den nächsten Jahren; auch Hans Newsidlers Intavolierungen basieren maßgeblich auf Stoltzers Satz und haben großen Anteil an dessen weiterer Verbreitung. Mit geistlichem Text wird die Melodie erstmals 1535 in Nürnberg unterlegt; die Variante *Lob Gott getrost mit Singen* der Böhmischen Brüder von 1544 findet weite Verbreitung (EG 243, EKG 205). Johann Sebastian Bachs Choralatz *Ich dank dir, lieber Herre* BWV 347 bedient sich ebenfalls der Melodie.

3.1 Vorgehensweise bei der Übertragung

In Adolf Koczirz' Transkriptionen einer Anzahl von Lautentabulaturen Newsidlers ist das Lied nicht enthalten.¹⁸ Ich habe mich, um Unterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen veranschaulichen zu können, für eine Übertragung auf zwei Systemen entschieden und folge damit der generellen Notationsweise bei Koczirz.

Im Anhang dieses Artikels werden die Originalstimmen von Thomas Stoltzer meinen Übertragungen der Tabulaturfassungen Hans Newsidlers gegenüber gestellt. Die obere Tabulaturzeile wird im Violinschlüssel transkribiert, die untere Zeile im Bassschlüssel – bis auf gelegentliche Ausnahmen, die wie oben beschrieben zustande kommen; dann stelle ich in der Übertragung nach Möglichkeit eine organische Stimmführung wieder her. Gestrichelte Bögen kennzeichnen ein nicht ausgeschriebenes, aber nach Möglichkeit zu interpretierendes Haltekreuz (die Note kann also, solange sie konsoniert, verlängert werden). Johannes Wolf hat vorgeschlagen, in der Transkription alle Töne, die nicht auf der nächstgelegenen Saite, sondern auf einem tieferen Chor gegriffen werden sollen, mit einer Saitenziffer zu kennzeichnen, um die praktische Ausführbarkeit für Lautenisten beizubehalten;¹⁹ Gleiches intendie-

¹⁸ Koczirz 1911, S. 15-67, darin mehrere Sätze Hans Newsidlers aus den zwischen 1536 und 1544 erschienenen Lautenbüchern. Hier werden auch etliche zweistimmige Sätze auf zwei Systemen realisiert. Wie Schnürl 2000, S. 164, erläutert, hat diese Notationsweise gegenüber der Ein-System-Akkolade den Vorteil der genaueren Verdeutlichung polyphoner Abläufe. Radke 1971, S. 103, rät, die beiden Systeme möglichst nah aneinandergerückt zu notieren, so dass die *c1*-Linie gleich weit von beiden Systemen entfernt liegt. Von letzterem Merkmal sehe ich bei meiner Transkription ab.

¹⁹ Vgl. Wolf 1919, S. 46.

ren die Bundziffern in den Ausgaben von Koczirz. Von diesen Maßnahmen sehe ich ab, da es mir nicht um die Erzeugung eines auf der Laute wiederzugebenden Notentexts geht, sondern um eine hinsichtlich der Stimmführung möglichst schlüssige Übertragung.

Als Mensurzeichen ist zweifelsfrei ein *Alla breve* (*tempus imperfectum diminutum*) anzunehmen; die Vertikalstriche des Tabulaturbildes legen eine Mensurlänge von zwei Semibreven nahe. Angelehnt an gängige moderne Druckausgaben von Stoltzers Tenorlied²⁰ übertrage ich die Notenwerte im Verhältnis 2:1, so dass die notierte Halbe einem *schlag* und die Viertel einem *hacken* in der Tabulaturmetrik entspricht. Die Schlüsselwahl entspricht den Umfängen der beiden Stimmen: Bei plagalem Umfang des Tenors und authentischem Umfang des Basses erscheint eine Klavierakkolade, trotz gelegentlich auftretender Hilfslinien in der Unterstimme, noch angemessen. Weitere Vorüberlegungen betreffen vor allem die Tonart, welche leicht an der Finalis der jeweiligen Tabulaturfassung abgelesen werden kann. Der vierstimmige Satz Stoltzers steht im transponierten sechsten Ton (C-Hypolydisch). Folgt man Willi Apel und transkribiert für eine Laute in G-Stimmung,²¹ so ergibt sich im *Newgeordent Künstlich Lautenbuch* (Version I) ein Tonartenproblem: Ein in *es* fundierter Modus ist für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts derart unwahrscheinlich, dass hier wohl von einer A-Stimmung ausgegangen werden muss (woraus der Grundton *f* resultiert). Ungeachtet dieses Problems liegt meiner Übertragung durchgängig die G-Stimmung zu Grunde, um eine Vergleichbarkeit der unterschiedlichen Fassungen im Notenbild zu gewährleisten.

3.2 Newsidlers Versionen

Bei Newsidler wird die Melodiestimme, welche fast genau dem Liedtenor von Stoltzer entspricht, zurückhaltend ornamentiert und mit der leicht vereinfachten Bassstimme des Tenorlieds kombiniert, wodurch ein schlichter und dissonanzarmer Satz entsteht. Dass alle Fassungen Newsidlers nur zweistimmig sind, ist angesichts der vierstimmigen Vorlage überraschend; Kurt Dorf-

²⁰ Forster 1539 / 1942, Erster Teil, Nr. 61. Das Stück ist auch enthalten in der von Gottfried Wolters herausgegebenen Sammlung *Ars musica*, Bd. 4: Chorbuch für gemischte Stimmen, Wolfenbüttel 1965.

²¹ Apel merkt an, dass im Falle ungewöhnlicher resultierender Tonarten von einer alternativen Lautenstimmung ausgegangen werden dürfe. Ob die Übertragung in einen zeituntypischen Modus nicht auch ein Anlass wäre, die zu Grunde gelegte Stimmtonhöhe zu revidieren, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Vgl. Apel 1962, S. 62 und S. 84.

müller erörtert mögliche Gründe, warum das Tenorlied als Bicinium intavoliert worden ist.²² Die Charakteristika und Unterschiede der beiden Tabulaturfassungen, die an insgesamt vier Fundorten in Newsidlers Lautenbüchern erscheinen, stelle ich im Folgenden gegenüber (siehe Notenanhang).

Version I – *Entlaubt ist vns der walde*

Nr. 4 aus dem ersten Teil des *Newgeordent Künstlich Lautenbuch* (1536), in Es (G-Stimmung) bzw. in F (A-Stimmung), mit Fingersatzpunkten (siehe auch die Faksimile-Wiedergabe in Abbildung 3). Die gravierendsten Änderungen der Tabulatur gegenüber der Stoltzer'schen Vorlage werden in einem Vergleich der Kadenzordnungen des Satzes deutlich:

- Erste Kadenz zur V. Stufe (Mensur 7, mit Tenor- und Bassklausel, ohne Synkopensdissonanz – bei Stoltzer: im Bass eine *cadenza sfuggita*, die Finalis *g* wird durch eine Pause ersetzt).
- Zweite Kadenz zur II. Stufe (Mensur 13, mit Diskant- und Tenorklausel sowie Synkopenkette in der Oberstimme – abweichend von Stoltzer: dort erscheint eine Tenorkadenz zur V. Stufe, die in diesem Modus plausibler ist. Newsidler nimmt folgerichtig eine Hochalteration der letzten Note in Mensur 12 vor).²³
- Schlusskadenz zur I. Stufe (Mensur 19, mit Tenor- und Bassklausel, ohne Synkopensdissonanz – wie bei Stoltzer).

Es gibt weitere auffällige Unterschiede zu den originalen Singstimmen: Die Oberstimme wird an einigen Stellen, häufig im Kadenzvorfeld, ausgeziert. Rhythmische Abweichungen betreffen vorrangig die Unterteilung langer oder punktierter Noten in zwei Anschläge auf der Laute. In Mensur 7 wird auf die rhythmische Selbstständigkeit und Vorimitation in der Bassstimme nach der überspielten Kadenz verzichtet, wodurch ein erheblich schlichteres Satzbild entsteht. In Mensur 18 fehlt die *superiectio*-Figur der Bassstimme. Ein bemerkenswerter Fall von Scheinpolyphonie findet sich in Mensur 3: Zwei simultan in beiden Stimmen erscheinende Haltekreuze führen dazu, dass der Satz für einen halben *schlag* dreistimmig wird.²⁴ Dadurch ist es unerheblich, in welches

²² Dorf Müller 1967, S. 112f.; eine genauere Besprechung des Liedes *Entlaubt ist der walde* folgt auf S. 141f.

²³ Ebd., S. 112 und S. 141.

²⁴ Diese spezielle Setzung der Haltekreuze ist allerdings willkürlich und findet sich nicht in den späteren Versionen. Dorf Müller 1967, S. 93f., merkt an, dass der Lautenstil dieser Zeit keine verbindliche Stimmführung festzulegen trachtet; die Anfänger-

System die folgende, in der oberen Zeile stehende Note übertragen wird; ich setze sie in die Unterstimme, wo sie auch im Verlauf der originalen Bassstimme zu finden ist.

Abbildung 3: Erste Tabulaturfassung des Liedes in Nensidler 1536, fol. e 1v

Version IIa – Entlaubet ist der walde

Nr. 4 aus dem *Erst Buch* des *New Künstlich Lauttenbuch* (1544), in F (G-Stimmung) bzw. in G (A-Stimmung), ohne Fingersatzpunkte. Diese Fassung ist schlichter ornamentiert; die Tonart liegt auf der Laute günstiger, zumal mehr leere Saiten verwendet werden. Die Haltekreuze sind vielerorts bei anderen langen Noten gesetzt. Weitere Unterschiede zur Version I: die Oberstimme ist in den Mensuren 5 und 9 weniger reichhaltig diminuiert; es gibt keine Generalpause nach der Kadenz in Mensur 13; der Durchgang der Unterstimme erscheint als Stimmenübergang nach der Kadenz in Mensur 7 (angelehnt an den originalen Bass). An mehreren Stellen (etwa Mensur 2 und 5) werden einzelne Tabulaturzeichen zwischen die Zeilen gesetzt, was darauf hindeutet, dass beide Stimmen sich hier im Einklang treffen; dieses Phänomen mache ich im Notentext durch einen Doppelpfeil \updownarrow kenntlich. Hier zeigt sich auch die besondere Sensibilität und Aussagekraft von Tabulaturschriften im Hinblick auf die Akzidentiensetzung: Die zweite Note der Unterstimme in Mensur 14

stücke müssten sonst sehr viel genauer und eindeutiger mit Haltekreuzen bezeichnet werden. Der Autor weist außerdem darauf hin, dass die Haltekreuze sich in den verschiedenen Fassungen gegenseitig ergänzen dürfen.

sowie die erste Note in Mensur 17 sind nun als mixolydische siebte Leiterstufen tiefalteriert, während der betreffende Ton, legt man eine mitteltönige Temperatur zu Grunde, in der um einen Ganzton tieferen Version I offenbar systemfremd gewesen wäre (*des* bzw. auf der A-Laute *es*).²⁵

Version IIb – *Entlaubet ist der walde*

Nr. 3 aus dem *Ander Buch* des *New Künstlich Lauttenbuch* (1544), in gleicher Tonart, mit Fingersatzpunkten; identisch wieder gedruckt im *Erst Buch* (1547), einer späteren, titelgleichen Publikation Newsidlers. Diese Fassung ist der Version IIa sehr ähnlich, es ergeben sich nur geringfügige Abweichungen. Zwischen den Zeilen stehende Tabulaturzeichen treten seltener auf (stattdessen steht das betreffende Zeichen in der Unterstimme, während der in der Oberstimme vorausgehende Ton ein Haltekreuz trägt). Die *paenultima* der Oberstimme in der Schlusskadenz ist unterteilt (*g g f*) und folgt so dem Stolzer'schen Tenor. In meiner Übertragung habe ich die wenigen Unterschiede zwischen IIa und IIb mit Stichnoten kenntlich gemacht.

4. Schlusswort

Aus der rückwärtsgewandten Perspektive des Musikforschers mag man verleitet sein, Tabulaturbilder, gerade diejenigen der deutschen Lautenbücher, in Vernachlässigung ihrer aufführungspraktischen und spieltechnischen Relevanz als defiziente Partituren anzusehen. Robert Eitner schreibt gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu den Ausgaben Newsidlers, es könne „wohl in der Kunst nichts Simpleres und Mangelhafteres geben als diese Tonsätze“.²⁶ Die Herablassung, die in dieser Beurteilung zum Ausdruck kommt, verdankt sich sicherlich einer im Hinblick auf das Medium der Tabulatur inadäquaten Erwartungshaltung, welche die spezifische Funktion dieser Notationsform verkennt.

Nähert man sich einer historischen Lautentabulatur mit dem Ziel einer Übertragung, so sollte vorab der Zweck der Transkription feststehen: Geht es um die Herstellung eines aktualisierten, die kompositorische Struktur des Werkes verdeutlichenden Notentexts, oder soll eine instruktive Spielvorlage

²⁵ Diese Abweichung findet gesonderte Erwähnung bei Dorf Müller (ebd., S. 141), der den Unterschied in der Akzidentiensetzung allerdings nicht bewertet.

²⁶ Eitner 1886, S. 554. Diese Fehleinschätzung wird nicht allein durch die schiefe Sicht auf das System der Griffnotation hervorgerufen, sondern gründet sich auch auf die irriige Annahme, Newsidler sei der Urheber der von ihm veröffentlichten Kompositionen.

erzeugt werden, mit deren Hilfe ein Lautenist die in der Tabulatur vorgeschriebene Grifffolge realisieren könnte? Anders gefragt: soll das resultierende Notenbild den horizontalen Verlauf der Musik partiturähnlich darstellen oder soll es eine instrumentenspezifische Anwendungsbezogenheit widerspiegeln? Die transkribierende Person ist – wie auch der historische, aus der Tabulatur spielende Lautenist – zugleich Interpret; es existieren nicht eine oder zwei, sondern unendlich viele Möglichkeiten der Umschrift. Tabulaturen sind Notate, welche die Vielfalt ihrer möglichen Realisierungsformen gezielt nicht vereinheitlichen. Jede Überführung einer Tabulatur in einen Notentext ist eine Operation, bei der ein gewisser Teil der Information (nämlich diejenigen Bestandteile der Griffschrift, welche unmittelbar Spielbewegungen symbolisieren) zu Gunsten einer Darstellung der zu produzierenden Klänge verloren geht. Wählt man die erste, aus analytischer Sicht reizvollere Übertragungsvariante, wie es in der hier vorliegenden Transkription geschehen ist, sind Kompromisse notwendig, um die Eigenarten und Vieldeutigkeiten des deutschen Lautentabulatursystems – gerade im Vergleich verschiedener Werkfassungen – angemessen visualisieren zu können. Da jedoch eine rein objektive, neutrale Transkription schlechterdings nicht möglich ist, wird die immanente Unschärfe, die für alle Systeme von Griffnotationen kennzeichnend ist, auch jeder Übertragung zu Eigen sein.

Literatur:

- Apel, Willi (1962): Die Notation der polyphonen Musik 900-1600. Leipzig 1962 [Neuauf. Wiesbaden 1981]
- Dorf Müller, Kurt (1967): Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, (=Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Nr. 11). Tutzing 1967
- Eitner, Robert (1886): Art. Hans Neusidler. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 23 (1886), S. 554f.
- Fang, Ming-Jian (1988): Notational Systems and Practices for the Lute, Vihuela and Guitar from the Renaissance To the Present Day. Ball State University, Muncie/IN 1988
- Finscher, Ludwig/Leopold, Silke (1990): Die Instrumentalmusik. In: Finscher, Ludwig [Hg.]: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Bd. 2 (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3/2). Laaber 1990, S. 565-587
- Ofenböck, Michael (2009): Do it yourself! Der autodidaktische Ansatz in Hans Neusidlers Lautenbuch von 1536. In: Phoibos 1/2009, S. 71-86
- Polk, Keith (1992): German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice. Cambridge 1992

Wendelin Bitzan

- Radke, Hans (1971): Zum Problem der Lautentabulatur-Übertragung. In: Acta musicologica 1-2/1971, S. 94-103
- Radke, Hans (1980): Zur Spieltechnik der deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts. In: Acta musicologica 2/1980, S. 134-147
- Schnürl, Karl (2000): 2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde. Wien 2000
- Virdung, Sebastian (1511): Musica getutscht. Basel 1511 [Nachdruck Kassel 1970]
- Wolf, Johannes (1919): Handbuch der Notationskunde, II. Teil. Leipzig 1919 [Nachdruck Hildesheim 2004]

Internetpräsenz:

- Grosch, Nils (2006): Entlaubet ist der Walde. Kurzkommentar zur Herkunft und Editions-geschichte. In: Freiburger Anthologie – Lyrik und Lied. Digitale Dokumentation von lyrischen Kurztexten, online unter www.lyrik-und-lied.de/ll.pl?kat=typ.show.song.shortcomm&ds=3430, konsultiert am 06/11/2014

Notenausgaben:

- Forster, Georg (1539): Frische teutsche Liedlein, I. Teil: Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein. In: Gudewill, Kurt [Hg.]: Das Erbe deutscher Musik, Bd. 20. Wolfenbüttel 1942
- Koczirz, Adolf [Hg.] (1911): Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert (=Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 37). Wien u.a. 1911
- Newsidler, Hans (1536): Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch. Zwei Teilbände; I: Der erst für die anfahenden Schuler; II: Der ander theil des Lautenbuchs. Nürnberg 1536
- Newsidler, Hans (1544): Ein new künstlich Lauttenbuch. Drei Teilbände; I: Das Erst Buch. Ein Newes Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern; II: Das Ander Buch. Ein New Künstlich Lautten Buch für die anfahenden Schuler; III: Das Dritt Buch. Nürnberg 1544

6
7
8
9
10
11
12

- - - ter
- - - mich

kalt,
alt. :||

Dass ich die Schön
muss mei - - - den, die mir ge - fal - - - len

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 6-7) shows the vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 8-10) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 11-12) concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines. The vocal line is in a higher register and includes lyrics. Measure numbers 6 through 12 are indicated above the vocal staff. Performance markings include 'kalt, alt. :||' and 'Dass ich die Schön muss mei - - - den, die mir ge - fal - - - len'.

13 14 15 16 17 18 19

tut, bringt mir mang-fäl-tig lei-den, macht mir einh schwe - - - - ren Mut.

The image displays a musical score for the piece 'Tönende Buchstaben'. It consists of three systems of music. The first system (measures 13-19) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line includes German lyrics: 'tut, bringt mir mang-fäl-tig lei-den, macht mir einh schwe - - - - ren Mut.' The piano accompaniment is in a 4/4 time signature and includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The second system (measures 14-19) continues the piano accompaniment. The third system (measures 17-19) shows the vocal line and piano accompaniment concluding the phrase. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Mailwechsel

----- Original Message -----

From: Silvan Wagner

To: Peter Johnen

Subject: Re: Re: Re: Re: Re: Re: Alte Plektren

Sent: January 18, 2015, 19:14

Lieber Peter,

letztendlich ist es natürlich auch wunderbar, wenn man als Wissenschaftler ein Arbeitsfeld entdeckt, das es noch zu erarbeiten gilt. Etwas bitteren Nachgeschmack bekommt es in diesem Fall ja nur deswegen, weil es sich hier um die historischen Grundlagen unseres Instrumentes handelt, die in gewisser Weise noch völlig im Dunkeln liegen. Ich kann nur hoffen, dass die Musikwissenschaft irgendwann sich dieses Arbeitsfeldes bewusst wird und von ihrer Fixierung auf wenige kanonische Arbeitsfelder (v.a. Sinfonieorchestermusik und Oper, und wenn Kammermusik, dann Violine und Klavier) loskommt, aufgrund derer die Geschichte der Mandoline bislang so gut wie völlig unbeachtet blieb und bleibt. Mir ist schon klar, dass eine einzige, praktisch ausgerichtete Professur für Mandoline da überfordert ist, und es ist in der Tat auch nicht die Aufgabe Wuppertals, musikhistorische Grundlagenforschung zu betreiben – auch, wenn ein verantworteter, historisch informierter Unterricht auf Hochschulebene eigentlich erst dann möglich ist.

In (bis dato grundloser) Hoffnung

Silvan

----- Original Message -----

From: Peter Johnen

To: Silvan Wagner

Subject: Re: Re: Re: Re: Re: Alte Plektren

Sent: January 18, 2015, 11:54

Lieber Silvan,

Deiner Betrachtung der vielen möglichen Perspektiven, unter denen man die Schulwerke untersuchen müsste, kann ich nur zustimmen. Umso bizarrer

Mailwechsel

erscheint mir da die Erinnerung, dass wir im Studium die klassischen Schulen nach einem didaktischen Raster untersuchen sollten, das wir fast genauso auch auf Schulen des 20. Jahrhunderts angewendet haben. Weißt Du noch? Ich befürchte auch, dass manche aus den Reihen der Zupfer tatsächlich glauben, dass die klassischen Mandolinschulen den Klassikern von Mozart, Quantz oder Bach ebenbürtig sind.

Wie Du bereits sagst, kann man wahrscheinlich gar nicht von „der“ klassischen Mandolintechnik sprechen, geschweige denn sie zum Höhepunkt des gesamten Mandolinspiels stilisieren. Im Gegenteil erscheint es mir so, dass die klassischen Schulen möglicherweise eher eine Übergangsphase beschreiben könnten von der akkordorientierten Spielweise der sechhörigen Instrumente, die dann zunächst auf die quintgestimmte Mandoline übertragen wird und sich dort zu einer eher violinistischen, auf Skalenspiel basierende Spieltechnik entwickelt. Das würde auch erklären, warum es in den verschiedenen Schulen keine Einheitlichkeit gibt, und Bortolazzi wäre dann mit seiner Spielweise viel näher an den „romantischen“ Schulen als an Leone oder Denis. Vielleicht ist das auch nur ein Hirngespinnst, zumindest aber auch eine Perspektive, unter der eine weitere Erforschung der Schulwerke vorgenommen werden könnte. Aber genau wie Du sehe ich mich dazu leider nicht in der Lage und kann Dich daher nicht aus Deiner Ratlosigkeit erlösen.

Liebe Grüße

Peter

----- Original Message -----

From: Silvan Wagner

To: Peter Johnen

Subject: Re: Re: Re: Re: Alte Plektren

Sent: December 17, 2014, 09:43

Lieber Peter,

in der Tat ist es ja schwierig, ein so fein differenzierten und komplexen Bewegungsablauf wie den Plektrumanschlag in Worte zu fassen – sehr betrüblich ist es allerdings schon in historischer Hinsicht, dass, wie du ja richtigerweise schreibst, das offensichtlich auch kaum einer der Autoren unserer Schulen auch nur versucht hat. Ich denke, dass für eine Auswertung dieser Leerstelle(n) zunächst die – meines Wissens bislang nicht wirklich behandelte – Frage nach der Funktion der Schulen geklärt werden müsste: Warum schrei-

ben und verlegen Virtuosen und Lehrer in Frankreich, Italien und Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts Mandolinenschulen? Wohl kaum, um sich als Lehrer überflüssig zu machen. Ich denke, dass auch darin eine Erklärung dafür liegt, dass man genauere Ausführungen zu komplexen Bewegungsabläufen mitunter vermisst (natürlich muss man daneben auch in Erwägung ziehen, dass vielleicht einige unserer schon aufgrund ihrer Knappheit hochgeschätzten klassischen Lehrwerkautoren nicht gerade die großen Formulierungsleuchten waren... Unsere Schulwerke rangieren nicht wirklich auf derselben Ebene wie Bach, Mozart oder Quantz, bei aller Liebe nicht). Vielleicht – noch ein ketzerischer Gedanke – gibt es auch gar nicht DIE Mandolinenteknik etwa des 18. Jahrhunderts, wie unsere Ausbildung glauben machen wollte; die Vereinzelung der Mandolinenvirtuosen, die dezentrale Organisationsform der Mandolinenausbildung, die ja meines Wissens nicht an Akademien o.ä. gelehrt wurde, spricht doch eher dafür, dass wir eine starke Divergenz an historischen Techniken haben, so dass wir heute besser von Verbundmodellen und Pauschalangaben absehen und eher punktuell verfahren sollten: Die Technik nach Fouchetti, nach Bortolazzi etc. Leider ist es hochwahrscheinlich, dass wir aber auch an diese Einzeltechniken überhaupt nicht rankommen werden, da die einzige fragwürdige Quelle (zumindest bislang) deren Schulwerke sind, die nicht nur vieles technisch im Unklaren lassen, sondern darüber hinaus auch nicht klären, was genau sie darstellen: Die Rudimente, die der Virtuose seinen Schülern in spe noch zumuten möchte? Ein Werbeprospekt für persönlichen Unterricht? Ein Werbeprospekt für den Virtuosen, der hier Einblick in seine Techniken gewährt? Und warum hat sie ein Verlag verlegt, welche Funktion nehmen die Mandolinenschulen im Gesamtprogramm ein? Und wie wurden sie benutzt? Lernte danach wirklich irgendjemand praktisch Mandolinenspielen oder konnte man durch ihren Besitz teilhaben an einer empfindsamen Kultur, ohne dabei aber unbedingt vertiefende Studien im Instrumentalspiel unternehmen zu müssen?

Letztlich ergibt sich daraus ein ziemlich breites Forschungsfeld, das ganz unterschiedliche Disziplinen einbeziehen müsste – leider hat die Mandoline musikwissenschaftlich immer noch keine Lobby, so dass es sicherlich noch etwas dauern wird, bis eine grundlegende Aufarbeitung der historischen Auführungspraxis der Mandoline in Angriff genommen werden kann. Bis dahin gilt es mit unseren jeweils beschränkten Mitteln partikuläre Einzeluntersuchungen vorzunehmen, die vielleicht irgendwann einmal gebündelt werden können. Ich würde das gerne mit den klassischen Schulen machen, aber ich bin leider weder Musikhistoriker, noch ist die Fachschriftenliteratur des 18.

Mailwechsel

Jahrhunderts ein Schwerpunkt meiner germanistischen Forschung (kann es auch nicht wirklich sein: Das 18. Jahrhundert ist beim besten Willen kein Mittelalter mehr).

Tja. Wer wird für uns die kritische Interpretation der klassischen Schulen übernehmen?

Durchaus etwas ratlos

Silvan

----- Original Message -----

From: Peter Johnen

To: Silvan Wagner

Subject: Re: Re: Re: Alte Plektren

Sent: November 28, 2014, 16:29

Lieber Silvan,

gerade habe ich einen kurzen, keineswegs erschöpfenden Blick in die romantischen Mandolinschulen geworfen (dank Michael Reichenbachs Mandoisland geht das ja heute relativ gut). Dort wird eigentlich nur noch vom Plektrum aus Schildpatt gesprochen, Federkiel und auch Kirschbaumrinde werden, falls sie erwähnt werden, ausdrücklich abgelehnt. Offensichtlich hatte sich das Thema mit dem Aufkommen von Stahlsaiten als Standard im 19. Jahrhundert also schon wieder erledigt. Ob es damals auch einen „Plektrumkrieg“ gab wie in der deutschen Szene der Achtziger Jahre? Auffällig ist aber auch die Tatsache, dass von den ersten Schulwerken bis heute immer relativ viel über die Form und die Beschaffenheit des Plektrums gesprochen wird und sehr wenig über die Handhabung. Die Haltung (ich bevorzuge hier mittlerweile den Begriff „Balance“, weil Haltung das „Festhalten“ und damit eine von vorneherein falsche Bewegungsvorstellung impliziert) ist oft nur durch ein Bild dargestellt, manchmal auch kurz beschrieben. Fast nie wird aber der eigentliche Bewegungsablauf beschrieben, der meiner Ansicht nach aber für die Qualität des erzeugten Tones viel entscheidender ist. Ein guter Spieler, der den richtigen Impuls und Druck kontrollieren kann, wird sogar mit einer Büroklammer oder einer Münze einen schönen Ton machen können. Wer über diese Fähigkeit aber nicht verfügt, dem nutzt auch das beste Plektrum nichts. Ohne die direkte Anleitung eines Lehrers ist ein guter Anschlag wahrscheinlich kaum zu erlernen, weil sowohl die Balance als auch der eigentliche Bewegungsvorgang in keiner Alltagsbewegung eine Entsprechung haben. Vielleicht haben die

Autoren der Schulen zum Teil schon vor der Beschreibung des Anschlags kapituliert, weil diese eben auch sprachlich nur sehr schwer zu fassen ist. Wie in vielen Bereichen der Mandolinenteknik ist auch dieser noch in keinsten Weise so durchdrungen und schriftlich fixiert wie zum Beispiel die Bogentechnik beim Violinspiel. Das stattdessen ein Nebenkriegsschauplatz wie das Material der Plektren seit Jahrhunderten so beharrlich beackert wird, zeugt da wohl eher von einer gewissen geistigen Faulheit der Mandolinisten, sich mit den wesentlichen Dingen auseinander zu setzen. Vielleicht haben sie aber auch lieber einfach nur ihr Instrument geübt und dann Musik gemacht.

liebe Grüße

Peter

----- Original Message -----

From: Silvan Wagner

To: Peter Johnen

Subject: Re: Re: Alte Plektren

Sent: November 13, 2014, 00:27

Lieber Peter,

besten Dank für den klärenden (oder eigentlich auch spannend unklärenden) Blick in die historischen Schulen – es scheint ja tatsächlich so zu sein, dass sich eine genauere Diskussion der Kirschrindenplektrenfrage lohnen würde. In der Tat, ich denke nach deiner Sichtung auch, dass man noch genauer die jeweilige Funktion der ja doch recht andersartigen Plektren aus Kirschbaumrinde für die jeweilige Schule in den Blick nehmen müsste – immerhin handelt es sich nicht um zeitgenössische wissenschaftliche Abhandlungen, sondern um Veröffentlichungen, die verkauft sein wollten und sicherlich auch Werbung für den Autor als Pädagogen sein sollten. Und vor diesem Hintergrund kann es tatsächlich vielfältige Gründe haben, warum etwa Fouchetti an solch dezentraler Stelle das Plektrum so heraushebt und Bortolazzi es ebenfalls irgendwie merkwürdig platziert erwähnt. Es klingt mitunter eher nach einer Verbeugung vor einer Musikpraxis des angezielten Klientels, als nach einer musikalisch hochentschlossenen Empfehlung des Virtuosen – aber das zu klären bedürfte weiterer Forschung.

Mich erinnert die Struktur und Machart der Rindenplektren stark an die Filzplektren, die bei Ukulelen eingesetzt werden. Und dort ist ja die Erfahrung, dass gerade die faserige Struktur (die du zurecht mit dem ‚Bart‘ einer

Mailwechsel

Feder vergleichst – ich denke deswegen auch, dass die Rindenplektren nicht poliert sein müssen) und die Breite der Anschlagsfläche so gut wie jede Ungeschicklichkeit des Spielers in einen undifferenzierten Weichklang auflöst. Das spräche ebenfalls dafür, dass die entsprechenden Stellen bei Fouchetti und Bortolazzi eher eine markttechnisch notwendige Verbeugung vor einer dilettantischen Praxis (und das meine ich historisierend, nicht in erster Linie negativ) als eine tatsächliche Empfehlung darstellen. Nach den Richtlinien einer historisch informierten Aufführungspraxis wäre damit der Einsatz von Rindenplektren paradoxerweise sowohl zu begrüßen als auch abzulehnen – zu begrüßen, weil er sich an einer verifizierbaren Praxis orientiert, abzulehnen, weil er vielleicht in Spannung zu den klanglichen Vorstellungen der Virtuosen stünde. Aber wie gesagt: Das alles bedürfte genauerer Untersuchungen. Auch wäre es interessant zu wissen, wie die nachgebauten Plektren auf Feuchtigkeit und Trockenheit reagieren, darüber hinaus die Frage nach Geläufigkeit bei Wechselschlag, Abspieltempo etc. – es scheint mehr und mehr, dass hier wirklich ein interessanter und umfangreicher Artikel noch seines Autors harret.

Liebe Grüße

Silvan

----- Original Message -----

From: Peter Johnen

To: Silvan Wagner

Subject: Re: Alte Plektren

Sent: November 09, 2014, 13:40

Lieber Silvan,

gerade habe ich mir mal zum Spaß auf der Homepage von Daniel angesehen, was dort zum Thema gesagt wird und muss meinerseits sagen, dass das ja doch ein bisschen dürftig zu sein schein. Ich bin in dem Bereich ja nicht so tief drin, aber ich denke, da gibt es doch noch ein wenig mehr, und ein kurzer Blick in die alten Mandolinenschulen hat mir das auch bestätigt. So ist zum Beispiel das Zitat von Fouchetti nicht etwa im Bereich der Beschreibung des Instrumentes und der Spielweise zu finden, sondern steht als letzter Absatz vor seinem Schlusswort, so als wäre ihm das noch im Nachhinein eingefallen. Ansonsten schreibt er nämlich immer nur von der Feder, mit der die Mandoline angeschlagen wird. Bortolazzi wiederum schreibt vom Plektrum in seinem zweiten Paragraphen, und dann folgen erst mal gut 20 weitere, die sich nur mit

Musiktheorie beschäftigen, bevor noch mal kurz auf mandolinenspezifische Dinge eingegangen wird.

Erschöpfende Quellen sind das wirklich nicht. Jetzt bin ich ja wie gesagt nicht so sehr mit alten Instrumenten zugange, vielleicht klingen die Kirschplättchen ja gut, und dann fände ich es auch egal, ob sie historisch jetzt verbürgt sind oder nicht. Man kann aber auch nicht leugnen, dass alle anderen Mandolinenschule des 18. Jahrhunderts ganz selbstverständlich nur von Federkielen sprechen und dazu zum Teil auch weitaus genauere Angaben, was zum Beispiel den Zuschnitt angeht, machen als in den zwei Sätzen bei Fouchetti und Bortolazzi. Bleibt noch der Unterschied zwischen Darm- und Metallsaiten. Lediglich Bortolazzi vertritt die Ansicht, dass man viersaitig und nur mit Darmsaiten spielen solle, und damit stand er wohl relativ allein da. Tyler und Sparks jedenfalls schreiben „his remarks cannot be taken too seriously“. Fouchetti selbst beschreibt ja dann auch sehr detailliert eine Mischung aus Cembalosaiten und ein Darmseite für die E-Saite, wie sie wohl auch bei Corrette gefordert wird. Wenn jetzt Federkiele für Metall und Rinde für Darm gut ist, was ist mit solchen Mischungen? Zumal wiederum laut Sparks zu dieser Zeit technisch gar keine Metall-Saiten für die E-Saite hergestellt werden konnten.

Lauter Fragen, die man in einem Artikel behandeln könnte, aber das ist ja nicht meine Aufgabe. Was ich mich letztendlich wirklich frage ist, warum die Kirschbaumplektren so furchtbar schrabbelig aussehen. Naturprodukt hin oder her, aber auch vor 300 Jahren hätte ein Handwerker, der was auf sich hält, die Kanten mal richtig glatt geschliffen. Oder sind die Furchen hier gewollt, so wie der berühmte Bart an alten, durchgekauten Federkielen?

liebe Grüße
Peter

----- Original Message -----

From: Silvan Wagner

To: Peter Johnen

Subject: Alte Plektren

Sent: November 09, 2014, 08:27

Lieber Peter,
leider wird es nun doch nichts mit dem Artikel von Daniel Ahlert über sein historisch informiertes Kirschholzplektrum für die zweite Ausgabe „Histo-

Mailwechsel

risch informierte Aufführungspraxis“. Daniel meint, dass er auf seiner Homepage schon alles dazu gesagt habe und dass es dazu nichts mehr zu sagen gäbe. Glücklicherweise ist noch etwas Zeit, um den Ausfall des Artikels aufzufangen.

Liebe Grüße

Silvan

Italienische Salteriomusik des 18. Jahrhunderts – eine kommentierte Quellensichtung

Komalé Akakpo

In der grenzenlos Daten sammelnden Welt des dritten Jahrtausends fällt die überschaubare Szene der Hackbrettspieler immer noch aus dem Rahmen: Während für die meisten anderen Instrumente mit ähnlich langer Tradition ein Großteil der alten Literatur bereits in mehrfachen Ausgaben vorliegt, ist der Markt für originale Hackbrettmusik sehr übersichtlich. Tatsächlich haben sich bisher nur vereinzelt Spieler, Dozenten und Musikwissenschaftler konkret auf die Suche nach Literatur gemacht.

Eine mehr oder weniger systematische Auflistung italienischer Salteriomusik erfolgte erstmalig durch Karl-Heinz Schickhaus.¹ Sie spiegelt seinen damaligen Forschungsstand von ca. 1975 wieder. Sie ist auch bei David Kettlewell² in Kurzform aufgeführt. Von den dort beschriebenen elf Werken sind mittlerweile neun elektronisch erfasst. Es fehlen die beiden Trios von Gasparo Araldi, die sich in Genua befinden sollen. Eine erweiterte Auflistung mit Beschreibung einiger Werke enthält Lorenz de Biasios Artikel aus dem Jahr 2000.³ Er nennt eine Auswahl der zu diesem Zeitpunkt bekannten Salteriomusik. Mit einem zweiten Konzert für Salterio und Orchester von Paolo Salulini stellt er eine Komposition vor, die bisher nicht elektronisch in den Bibliothekskatalogen erfasst ist. Außerdem zitiert er die spanische Musikwissenschaftlerin Beryl Kenyon de Pascual, die von einem Priester namens Florido Ubaldi aus Città di Castello, nördlich von Perugia, berichtet. Er soll nicht nur eine Erweiterung des Tonumfangs vorangetrieben, sondern Anfang des 18. Jahrhunderts auch mehrere Kompositionen für Salterio verfasst haben. Sie sind derzeit aber weder gelistet, noch zugänglich.

Paul M. Gifford nennt in seiner Beschreibung des italienischen Salterios⁴ lediglich größer besetzte Werke und ignoriert dabei völlig die zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten Ausgaben. Sie sind alle über die digitalen Kataloge

¹ Schickhaus 1975.

² Kettlewell 1976.

³ De Biasio 2000.

⁴ Vgl. Gifford 2001.

auffindbar. Weitere Forschungsarbeit, die in Publikationen mündete, leistete Professor Birgit Stolzenburg.

Die folgende Auflistung beinhaltet die im Jahr 2014 in online zugänglichen Bibliotheksdatenbanken eingetragenen Werke mit Salterio. Berücksichtigt wurden Kompositionen, die in italienischsprachigen Gebieten entstanden oder eindeutig für italienisches Salterio geschrieben sind, sowie Werke italienischer Komponisten wie Niccolò Jommelli, die außerhalb ihres Heimatlandes wirkten. Die Kompositionen Antonio Caldaras wurden nicht berücksichtigt, da sie nachweislich nicht für das italienische Salterio, sondern für das Pantalon geschrieben wurden.

In den elektronischen Katalogen des *Servizio Bibliotecario Nazionale* (SBN), dem Musikhandschriftenkatalog der *Biblioteca Nazionale Braidense* sowie dem *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) finden sich insgesamt über 150 Einträge, in denen eine Besetzung mit Salterio verzeichnet ist. Mehrere Concerti, Sonaten, Sinfonien und Arien wurden dabei jeweils als einzelne Einträge gerechnet. Eine genaue Zahl zu nennen, ist schwierig, da bisweilen ein Werk in zwei einzelnen Einträgen gelistet ist oder mehrere Kopien eines Werkes überliefert sind. Die gelistete Salterioliteratur befindet sich derzeit in rund 30 Bibliotheken in acht Ländern. Der Großteil davon lagert nach wie vor in Italien. Teilweise sind die Manuskripte bereits digitalisiert und frei im Internet zugänglich. Das trifft allerdings auf nicht einmal zehn Prozent der Quellen zu. Knapp zwanzig Prozent der vorhandenen Literatur wurde in den letzten gut 40 Jahren im Druck veröffentlicht.

Sololiteratur für Salterio

Die Zahl der erhaltenen Solowerke für Salterio steht auf den ersten Blick im Gegensatz zu der Annahme, dass das Instrument ähnlich wie die Biedermeier-Gitarre im 19. Jahrhundert vor allem von Dilettanten im eigenen Haushalt gespielt wurde. Lediglich vier Einträge italienischer Herkunft sind dieser Gattung zuzuordnen, wobei dem Autor lediglich Einsicht in eines der Werke möglich war. Es handelt sich dabei um drei Menuette nebst zwei Correnti von Gasparo Perrucchetti. Das Manuskript stammt nach Bibliotheksangaben schätzungsweise aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und lagert in der *Biblioteca Estense* in Modena. Über den Komponisten ist weiter nichts bekannt. Das Deckblatt widmet die Stücke einem gewissen Domenico Lercari. Die Menuette stehen in den Tonarten G-, D- und C-Dur und umfassen zweimal 24 Takte, einmal 28 Takte. Die beiden Correnti sind in G-Dur. Die Musik ist

häufig zweistimmig gesetzt. Durch die immer wieder auftauchenden Basstöne funktionieren die Menuette tatsächlich als Solostücke. Damit sind ähnlich fortgeschrittene spielerische Fähigkeiten des Interpreten gefragt wie in der bereits veröffentlichten C-Dur Sonate von Melchiorre Chiesa.

Die interessantesten beiden Funde sind Teil der für Salterio generell sehr ergiebigen *Frank de Bellis*-Sammlung, die in der *San Francisco State University* aufbewahrt wird. Leider ist es derzeit nicht möglich, Kopien dieser Stücke zu erhalten. Der OPAC der RISM nennt neun Solosonaten eines Donato Gigli sowie ein viersätziges Werk in D-Dur eines anonymen Komponisten.

Weitere Sololiteratur aus Italien findet sich vermutlich in der Bibliothek des Klosters Montecassino, einem der wichtigsten Fundorte für Salterioliteratur innerhalb Italiens. Unklar ist allerdings, was sich hinter dem Titel *Sonata o sia solo di Salterio. Ballo di Salterio fatto nel Real* eines unbekanntenen Komponisten verbirgt. Außerdem gelten die in den *Airs propres pour le tympanon* enthaltenen Solosonaten als Kompositionen italienischen Ursprungs.⁵

Sonaten für Salterio und Basso Continuo

Die Sonate mit Generalbass ist die häufigste Form der Kammermusikbesetzung mit Salterio. In dieser Gattung liegen auch die meisten Veröffentlichungen vor. Zu nennen sind hier je zwei Sonaten von Melchiorre (auch Melchior) Chiesa, Angelo Conti und Carlo Monza sowie je eine Sonate von Emanuele Barbella, Pietro Beretti, Gaetano Piazza, Gennaro Rotonno und Giovanni Battista Sammartini. Zwei weitere anonyme Sonaten aus der Bibliothek des Conservatorio Niccolò Paganini in Genua wurden von Gyöngyi Farkas in der *Editio Musica Budapest* herausgegeben. Zumindest in Teilen ist eine unbekanntene Zahl anonymer Sonaten aus Manuskripten der *Biblioteca Painiana del Seminario Arcivescovile* in Messina veröffentlicht. Karl-Heinz Schickhaus stellte aus ihren Sätzen das Heft *Sonata Painiana* zusammen. Nach seinen Angaben⁶ lagerten sie bis zum Zweiten Weltkrieg in Bibliotheken in Rom, bevor sie von Erzbischof Angelo Paino nach Sizilien importiert wurden. Schickhaus schreibt außerdem von weiteren groß besetzten Salteriokonzerten, die wie die veröffentlichten Sonatensätze aber nicht elektronisch erfasst sind.

Nach dem derzeitigen Stand der Erfassung ist das ungefähr die Hälfte der überlieferten Sonaten. Von Gennaro Rotonno existiert eine zweite Sonate in

⁵ Vgl. De Biasio 2000.

⁶ Vgl. Schickhaus 2005.

D-Dur, die sich im Franziskanerkloster *Male braće* bei Dubrovnik befindet. Über die fünf *Sinfonie per il Salterio* von Filippo Sugarelli ist weiter nichts bekannt. Da sie Teil der *Frank V. De Bellis-Sammlung* mit Stücken unterschiedlichster Herkunft sind, kann auch über die Wirkungsstätte des Komponisten keine Aussage getroffen werden. Über Leben und Werk Pietro Tullis ist bisher ebenfalls nicht weiter geforscht worden. Die *Biblioteca privata Bruno Cagli* in Rom besitzt eine Sonate in G-Dur von ihm. Anonyme Sonaten finden sich in der Abtei von Montecassino und in Mailand.

Die zweite große Sammlung an Salterioliteratur innerhalb Italiens hält die Bibliothek des Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig bereit. Ihr entstammt auch die Sonate von Giovanni Battista Sammartini. Neben Kammermusik ist das Salterio vor allem in größer besetzten geistlichen Werken vertreten. Leider liefert der OPAC der *Biblioteca Nazionale di Italia* nur unzureichende Angaben über die Besetzung zahlreicher Kompositionen. Dazu kommt, dass der produktivste Komponist mit dem Namen Perotti noch nicht bis ins Letzte identifiziert ist und seine Stücke bisweilen in mehrfachen Kopien vorliegen. Es tauchen die Vornamen Fulgenzio und Giovanni teilweise in Verbindung mit den Angaben Padre, Agostiniano und Josepha del Pre auf. Für den Großteil der Werke ist es unwahrscheinlich, dass damit der Augustinerpater Giovanni Perotti (1769-1855) gemeint ist. Der französische Musikwissenschaftler Olivier Fourés hat im Jahr 2012 eine Sonate in G-Dur aus Venedig mitgebracht, die er dem dort einst tätigen Fulgenzio (auch Fulgenso oder Fulgentio) Perotti zuordnet. Sie trägt den Vermerk „Del Padre Peroti [sic] Agostiniano“.

Über besagten Fulgenzio – ebenfalls Augustinerpater – erfolgten von Seiten der Hackbrettspieler offenbar bisher keine Forschungsarbeiten, obwohl er gerade für sie eine hochinteressante Persönlichkeit darstellt. Er ist der einzige Lehrer für Salterio am *Ospedale della Pietà*, dessen Name uns überliefert ist. Bereits für das Jahr 1706 ist die Anschaffung eines Salterios für das Waisenhaus belegt. Mehrere Lehrer, die in der Folgezeit am *Ospedale della Pietà* unterrichteten, setzten das Salterio in ihren Werken ein, darunter Antonio Vivaldi, Nicola Porpora sowie Andrea Bernasconi und Bonaventura Furlanetto. Ob hier ein direkter Zusammenhang besteht, muss noch untersucht werden. Dazu passt die Bemerkung der Hausleitung zu Perottis Lehrauftrag. Darin wird das Salterio als ein Instrument bezeichnet, das früher in Gebrauch gewesen und dann in Vergessenheit geraten sei. Das Direktorium befand es allerdings für so wichtig für die Erhaltung des Chores, dass es den Kauf eines neuen Instruments beschloss. Perottis Anstellung mit zwei Wochenstunden ist für Dezem-

ber 1760 vermerkt und währte vermutlich bis 1763. Von Fulgenzio Perotti sind noch ein knappes Dutzend weiterer Kompositionen eindeutiger Urheberschaft erhalten. Darunter sind mehrhörige Konzerte, Pastoralen in größerer Besetzung sowie Werke mit Orgel. Im Jahr 2014 spielte das Ensemble *Europa Galante* ein *Grave* für Violine und Orgel ein, das Perotti für die Geigerin Chiara aus dem Ospedale schrieb.

Die Sonate in G-Dur ist das einzige Werk Perottis, das dem Autor bisher vorliegt. Bei der Handschrift handelt es sich vermutlich um eine Kopie. Sie ist auf der 2014 erschienenen CD *Venetian Christmas* des polnischen Barockensembles *Arte dei Suonatori* enthalten. Stilistisch ähnelt sie stark den bereits veröffentlichten Sonaten der Mailänder Komponisten Chiesa und Conti. Die Ecksätze sind Allegro und beinhalten viele schnelle Passagen mit Dreiklangsbrechungen, Tonleiterausschnitten oder Orgeltönen, die auf Instrumenten dieser Zeit angenehm zu spielen sind. Der Mittelsatz steht in e-Moll und lässt der Verzierungslust des Interpreten genügend Raum. Einzigartig sind dagegen die mehrstimmigen Akkordpassagen mit halb- oder ganztaktigen Notenwerten in jedem der drei Sätze. Daneben ist vermerkt, dass diese arpeggiert ausgeführt werden sollen.

Weitere Kammermusikbesetzungen

Wenige Werke sind bisher für Kleinbesetzungen mit Salterio bekannt geworden. Eine bevorzugte Instrumentenkombination lässt sich dabei nicht erkennen. Im Druck erschienen ist ein Trio in G-Dur für Salterio, Violine und Basso Continuo von Gasparo Arnaldi, dessen Handschrift sich in der Bibliothek des Konservatoriums in Genua befindet. Auch in diesem Fall ist wenig über den Komponisten bekannt. Er scheint um 1710 geboren zu sein und somit Mitte des 18. Jahrhunderts gewirkt zu haben. Karl-Heinz Schickhaus erwähnt in seinem Artikel ein zweites Trio von Arnaldi, das er nie veröffentlichte. In den elektronischen Katalogen existiert indes weder zum einen, noch zum anderen ein Eintrag. Gleiches gilt für fünf Duette für zwei Salterii um 1760 von Giuseppe Clavari und ein Concerto für Salterio, Violine und Cello aus der oben erwähnten *Biblioteca Painiana*.

Für die Besetzung mit Salterio, Violine und Basso ist noch ein *Concerto* von Vincenzo Olivieri(-Abbati) (1728-1794) erhalten. Er stammte aus Pesaro und war als Komponist und Musikkritiker tätig.

Besonders reizvoll erscheint das Zusammenspiel von Salterio, Violine und Traversflöte. Drei Ergebnisse liefern die Datenbanken hierzu. Eine anonyme

Handschrift aus der Bibliothek des Konservatoriums in Mailand ist ein dreisätziges Werk in F-Dur. Der Titel *Trio per Traversiere, o Salterio* erfordert also nicht zwingend ein Hackbrettinstrument. In den Stimmen sind zwei Traversflöten bezeichnet. Da die zweite Stimme immer wieder lange Noten über mehrere Takte zu spielen hat, liegt nahe, dass der Salteriospieler die erste Stimme übernehmen sollte. Die dritte Stimme ist mit „Basso con Violino“ überschrieben. Die drei Sätze *Largo*, *Presto* und *Minuetto* bewegen sich in Länge und Niveau in einem überschaubaren Rahmen.

Giovanni Aber (auch Johann Aber), fügte seinen beiden zweisätzigen Quartetten in C-Dur und F-Dur noch eine Bassstimme hinzu. Die Geige fungiert als zweite Melodiestimme. Einem mäßig schnellen Eingangssatz folgt jeweils ein *graziöses Rondo*. Virtuose Passagen sind rar, aber tückisch, wenn das Eingangstempo zu hoch gewählt wird.

Auffällig ist, dass alle drei Stücke im galanten, teilweise klassisch-mozart'schen Stil geschrieben sind und sich damit stark von der übrigen, noch von barocken Kompositionstechniken geprägten Literatur für Salterio abheben. Sie kommen somit auch ohne Generalbass aus.

Die restlichen Einträge mit Kammermusikbesetzung geben einige, vielleicht unlösbare Rätsel auf. Die *Biblioteca privata Bruno Cagli* führt noch ein Duo Pietro Tullis. Ob es sich dabei tatsächlich um eine Violine handelt, für die der Komponist 13 *Minues* mit Salterio geschrieben hat, ist Spekulation der Bibliothekare. Sehr bedauerlich ist der Fall bei einem Manuskript eines gewissen Francesco Lauener aus der Musikbibliothek des Stifts Disentis (Schweiz). Darauf ist von ganzen zehn Sonaten für zwei Salteri und Basso *ad libitum* zu lesen, doch ist nur die Bassstimme erhalten geblieben. Es scheint, als wäre Lauener der einzige Schweizer Komponist, der die italienische Bezeichnung für das Hackbrett verwendet hat. Die Tonarten der Sonaten sind klassisch G-Dur, C-Dur und einmal F-Dur. Vom Komponisten ist außer vier Cembalosonaten weiter nichts erhalten. Als einer der Besitzer dieser Cembalosonaten ist ein F. Aloysius benannt, der ebenfalls Noten von Gaetano Piazza in seiner Sammlung hatte. Damit könnten Laueners Sonaten aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts stammen.

Orchesterwerke mit Salterio

Das italienische Salterio ist aufgrund mangelnder Lautstärke für einen Einsatz als Soloinstrument in Orchesterwerken eher ungeeignet. Dementsprechend sind derzeit nur vier Werke dieser Gattung bekannt, wobei über die Be-

setzungsstärke keine Anweisungen enthalten sind, also auch eine kammermusikalische Aufführung denkbar wäre. Das jeweils mit Streichern besetzte *Concerto* von Paolo Salulini und die *Sinfonia* von Niccolò Jommelli sind bereits im Druck erschienen. Dabei soll der kuriose Umstand nicht unerwähnt bleiben, dass Jommellis Werk für Juan Plà und damit wahrscheinlich für ein Salterio spanischer Herkunft in Stuttgart entstand.

Im eingangs erwähnten zweiten Konzert Salulinis kommen zusätzlich zu den zwei Violinstimmen und Basso Continuo Hörner zum Einsatz. Es ist nicht elektronisch erfasst und findet lediglich in Lorenz de Biasios Artikel Erwähnung.

Das technisch interessanteste Konzert stammt von Sebastiano Nasolini, der Ende des 18. Jahrhunderts in Venedig vor allem als Opernkomponist bekannt war. Er fügt der Besetzung je zwei Horn- und Oboenstimmen hinzu. Im Gegensatz zu Salulini und Jommelli verzichtet er auf die Anweisung, *con sordine* zu spielen. In allen drei Sätzen brilliert das im Manuskript als „Saltero“ bezeichnete Hackbrett mit virtuosen Läufen und Dreiklangsbrechungen. Erwähnenswert ist außerdem die ungewöhnliche Wahl der Tonarten. Der Eröffnungssatz wird Allegro gespielt und steht in C-Dur, das folgende Largo in Cis-Moll wird ausschließlich von Geigen und Salterio ausgeführt. Das abschließende Allegro steht im 6/8-Takt. In der zweiten Hälfte des B-Teils wechselt Nasolini in die gleichnamige Moll-Tonart. Erstaunlicherweise befindet sich das Manuskript des Konzerts nicht in Venedig, sondern in Genua.

Während Nasolinis Konzert bereits auf Anfrage einsehbar ist, fehlen bisher detaillierte Angaben zu den doppelchörigen Konzerten von Fulgenzio Perotti und des gebürtigen Neapolitaners Gregorio Sciroli.

Das Salterio in Geistlicher Musik

Wohl gehütet hat sich in den kirchlichen Archiven Italiens eine stattliche Zahl an Kompositionen mit Salterio erhalten. Zudem ist oft der Name des Komponisten mit seiner Wirkungszeit dokumentiert, so dass sich bereits eine ungefähre Einschätzung treffen lässt, auch wenn längst nicht alle Werke zugänglich sind.

Im Bereich der Geistlichen Musik findet sich eine Vielzahl an Besetzungen, von Arien mit Salterio und Basso Continuo bis hin zu Kantaten mit Orchester. In kleiner besetzten Werken ist es obligat und in prominenter Rolle, in größeren Werken tritt es häufig nur als besondere Klangfarbe an exponierter

Stelle auf. Dabei kann mit dem Salterio die Gesangsstimme gedoppelt werden oder es geht im Basso bzw. dem Orchestertutti mit. Die meisten derzeit bekannten Kompositionen mit Salterio entstanden zu den kirchlichen Hochfesten.

Veröffentlicht sind aus dem Bereich der Geistlichen Musik bisher nur zwei Werke: Karl-Heinz Schickhaus brachte in seiner *Edition Tympanon* ein *Motetto Pastorale* von Litterio Ferrari für Sopran, Salterio und Basso Continuo sowie Nicola Porporas *Per la notte del sanctissimo natale* heraus. Porporas zweites Werk mit Salterio, *Oratorio per la Nascita di Gesu Cristo*, ist seit 1986 zumindest als Faksimile vom New Yorker Garland Verlag erhältlich.

Gemessen an der Gesamtzahl sind bisher nur wenige Handschriften über das Internet einsehbar. Besonders interessant sind dabei die *Lezioni* und *Lamentazioni* zur Karwoche, auf die bereits Lorenz de Biasio näher eingegangen ist. Zentrum für diese Gattung war Neapel. Darin werden häufig Texte von Kirchenlehrern in Arien und Rezitativen vertont. Die Ausführung der Komposition stellt den Text in den Vordergrund und hält sich nicht mit ausladenden Instrumentalpassagen auf. Dennoch ist die Umsetzung kunstvoll und hält für Musikinteressierte allgemein wie für Hackbrettspieler im Besonderen einige bemerkenswerte Momente bereit. Die Besetzung ist meist sehr klein und besteht außer der vortragenden Singstimme oft nur aus Salterio, Basso und einem weiteren Melodieinstrument.

All das trifft auch auf die Motette für Altstimme mit obligatem Cembalo von Giovanni Battista Martini aus Bologna, genannt Padre Martini, zu, die seit längerem bekannt ist. Der schlecht lesbare Hinweis, das einleitende Ritornello des letzten Satzes zu wiederholen, erklärt das auf den ersten Blick abrupte Ende der Motette. De Biasios Ansicht, sie sei unvollendet,⁷ darf damit zumindest bezweifelt werden. Für ein vollständiges Manuskript spricht außerdem die Vergleichsmöglichkeit mit einer zweifelsfrei vollendeten Motette gleichen Textes von Gennaro Manna. Sie kommt auf die gleiche Weise zum Schluss wie Martinis Werk.

Cembalo und Salterio führen sich mit einem instrumentalen *Andante* ein. Es wechselt zwischen solistischen Abschnitten beider Instrumente und Tutti-Passagen, die häufig im Terzabstand stehen. Das Cembalo spielt in seinen Solopartien tatsächlich allein und begleitet das Salterio im anderen Fall mit einem Basso Continuo. Die rhythmischen Figuren sind dabei einfallsreich und vielfältig. Dabei den feierlichen Charakter der Musik zu wahren erfordert

⁷ Vgl. De Biasio 2000, S. 198.

einiges an Übung im Zusammenspiel. Die Stimmung wird im ersten Alteintritt beibehalten, der wenige Text auf langen Koloraturen verteilt. Das folgende *Allegro ma non presto* erinnert stark an eine Polonaise. Hier besorgt das Hackbrett die Zwischenspiele und schließt sich bisweilen dem Alt für ein Duett an. Wahrhaft himmlisch wird es, wenn das Salterio im vorletzten Rezitativ über das Wesen Jesu – dem einzigen, in dem es mitwirken darf – mit großen Arpeggien über langen Basstönen für das harmonische Gerüst sorgt. Das abschließende *Allegro* hat orchestralen Charakter. Martini setzt das Salterio hier wie Geigen ein, die die Melodieführung in den Ritornellen erhalten und mit zarten, zweistimmigen Akkorden die Solostellen begleiten.

Padre Martini war bei weitem nicht der einzige, der das Salterio in Kirchen außerhalb Neapels verwendete. Nicola Porporas Arie *Sospense incontro al sole* aus seinem Weihnachtsoratorium stammt aus seiner Zeit als Lehrer an den Venezianischen Ospedali. Sie verlangt dem Salteriospieler einiges an Virtuosität ab, will er die großen Sprünge tatsächlich in angemessenem Tempo Andantino nehmen. Er ist dabei fast durchgehend gefordert, sowohl in den noch recht barocken, solistischen Instrumentalteilen, wie auch mit flirrenden Arpeggien als Begleiter.

Girolamo Chiti, der in den 1720er und 30er Jahren im Vatikan wirkte, verwendete das Instrument vor allem zur meist klein besetzten Vertonung liturgischer Gesänge. Einen großen Fundus an Motetten, *Lezioni* und *Lamentazioni* bietet auch die Kathedrale Santa Maria Assunta in San Severo, nördlich von Foggia. Dabei sind sieben der Werke dem oben erwähnten Litterio Ferrari zuordenbar, der Ende des 18. Jahrhunderts gelebt haben soll, über den aber bisher weiter nichts in Erfahrung zu bringen war. Im Diözesanarchiv finden sich aber auch Noten damals hochangesehener Komponisten wie Antonio Sacchini, Niccolò Piccinni und Gennaro Manna, die in der neapolitanischen Tradition der *Lezioni* schrieben.

Gennaro Manna gibt dem Salterio in seiner *Lezione 4a del Giovedì Santo* mehr Raum als sein Zeitgenosse Martini. Bemerkenswert ist, dass es stellenweise die Basslinie oktaviert oder eine Aussetzung spielt. Daneben übernimmt es immer wieder geschickt arrangierte, mit dem Sopran korrespondierende Gegenstimmen.

Ein weiteres Werk, das zum Abschluss der Kartage, den sogenannten „Tenebrae“, aufgeführt werden konnte, ist das *Miserere a 5 e a 6* in g-Moll von Giuseppe Sarti. Oboen und verschiedene Hörner bilden mit den Streichern das Orchestertutti, dazu gesellen für je eine Nummer Traversflöten und ein Salterio.

Sarti lernte bei Padre Martini in Bologna und erhielt 1766 die Stelle des Maestro di coro am *Ospedale della Pietà*, die er allerdings nur ein Jahr lang innehatte. Interessanterweise haben die beiden anderen Bewerber, Gregorio Sciroli und Pietro Alessandro Guglielmi, das Salterio ebenfalls in ihren Kompositionen verwendet. Da das *Miserere* eindeutig für das Orchester des Waisenhauses geschrieben wurde, ist davon auszugehen, dass das Salterio auch nach dem Ende von Fulgenzio Perottis Unterrichtstätigkeit gespielt wurde. Auch dieses Werk ist mittlerweile als Faksimile erschienen.

In Sartis *Miserere* wird das Salterio im *Asperges me*, einem Andante im 3/4-Takt, eingesetzt. Im Manuskript ist gar noch die Einzelstimme für Salterio enthalten. Es begleitet die sechs Stimmen zusammen mit Geigen und Bass. Die Tonart G-Dur, die Sarti gewählt hat, ist für den Ausführenden komfortabel, besteht die Partie doch überwiegend aus zerlegten Dreiklängen der G-Dur-Kadenz. Damit lässt Sarti das Salterio durch geschickte Instrumentierung mal als führende Stimme, mal als Begleitinstrument erscheinen.

Im Gegensatz zu Sarti muss bei der einzigen namentlich bekannten Komponistin für Salterio noch geklärt werden, wie sie auf das Instrument stieß. Marianne Martines (1744-1812) war eine Diplomantochter aus Wien, die es als Komponistin zu beträchtlichem Ansehen brachte. Ihr Vater stammte aus Neapel, einer ihrer Lehrer war Nicola Porpora, und sie stand in Kontakt mit Padre Martini. Dass sie das in Wien einst so beliebte Pantalon noch live erlebt und als Hackbrettinstrument für ihr *Quemadmodum desiderat* vorgesehen hat, ist hingegen unwahrscheinlich.

Weltliche Vokalmusik mit Salterio

Für säkulare Musik mit Salterio und Singstimmen gilt Ähnliches wie für Geistliche Musik. Die Quellen teilen sich ungefähr hälftig in klein besetzte Lieder und Opern. Wie in der Geistlichen Musik stammen die meisten Funde aus Neapel. Das Salterio ist dort vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig Bestandteil der Opern. Unter den Komponisten sind auch die Meister dieser Gattung wie Giovanni Paisiello und Giacomo Tritto.

Von Leonardo Vinci stammt eine recht frühe Kantate von 1729, *La Contesa de Numi*. Lorenz de Biasio wies diese fälschlich Leonardo Leo zu.⁸

Der vier Jahre jüngere Leo, ebenfalls Neapolitaner, schuf indes eine einzelne Aria, deren Text er aus Metastasios Gedicht *La Libertà a Nice*

⁸ Vgl. De Biasio 2000, S. 159.

entnahm (auch Cherubini und Mozart vertonten diese Verse). *Grazie agl'inganni tuoi* ist insofern interessant, da das Salterio die meiste Zeit unisono mit der Sopranstimme erklingt, wie es häufiger in spanischer Salterioliteratur anzutreffen ist. Möglicherweise hat sich die Sängerin selbst begleitet. Solche klein besetzten Arien sind in erstaunlich großer Zahl erhalten geblieben, aber nicht als Digitalisate im Internet zu finden.

Die Besetzung der Opernarien ist sehr unterschiedlich und reicht von Geigen mit Bass bis zu Hörnern, Flöten oder Oboen. Nur in einer der Quellen ist die Singstimme nicht für Alt oder Sopran. Es handelt sich dabei um eine Tenorarie von Julije Bajamonti, der im heutigen Split wirkte. Selten sind allerdings mehrere Singstimmen beteiligt. Bemerkenswert ist außerdem, dass das Salterio – analog zur Kirchenmusik – in aller Regel nur einen einzigen Auftritt hat. Das bestätigt die Vermutung, dass es in den Orchestern von einem der Musiker als Zweitinstrument gespielt wurde und keine Spezialisten engagiert wurden. Dafür sind vor allem die neapolitanischen Partien auch zu harmlos.

Die Funktion des Salterios in diesen Arien zu analysieren wäre wohl einen eigenen Artikel wert. Tendenziell wirkt das Salterio vor allem in lieblichen Stimmungen mit, ganz seinem ursprünglichen Namen *Dulce Melos* gemäß. Auch das Tempo ist zumeist ein fließendes *Andante*.

Ma che bel suon che melo sia soave heißt bezeichnenderweise die Arie der Giannetta in Giacomo Trittos *La Scuola degli amanti*, die das Salterio mit virtuosen Sechzehntelketten eröffnet. In der Folge hält es sich dann aber vornehm zurück und beschränkt sich zusammen mit den Geigen auf ergänzende Akkordtupfer. Die Arie der 1782 uraufgeführten Oper war offenbar so erfolgreich, dass Tritto sie vier Jahre später für ein Intermezzo zur Karnevalssaison umarbeitete.

Die einzige publizierte Opernarie ist das in Hackbrettspielerkreisen bestens bekannte *Ho nel petto un cor si forte* aus Antonio Vivaldis *Il Giustino*. In dem für die Quellenlage frühen Werk aus dem Jahr 1724 beschränkt sich der Komponist auf Violinen und Basso Continuo. Das Salterio bestreitet mit ihnen das Ritornello, darf in den Zwischenspielen solistisch glänzen und ist im B-Teil Begleitinstrument.

Schlussbetrachtung

Nach Zusammenstellung aller elektronisch erfassten Quellen italienischer Salteriomusik kann man hier nicht mehr von einer exotischen Randerscheinung sprechen. Vielmehr wird das Salterio von ca. 1720 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts von vielen namhaften Komponisten verwendet. In Bühnen- und geistlichen Werken assoziiert man das Salterio immer mit süßem oder himmlischem Klang. Genaue Zusammenhänge müssen noch untersucht werden, doch scheint es, als sei das damalige Hackbrett wichtig gewesen, um einen gewissen folkloristischen Klangkolorit oder aber eine bestimmte charakteristische Klangfarbe in die so häufig standardisierte Dramaturgie einzubringen. So hat es in größer besetzten Werken meist nur einen Auftritt in einer einzelnen Nummer.

Abseits professioneller Darbietungen bestätigt die Quellenlage die allgemeine Ansicht, dass das Salterio ein Liebhaberinstrument war. Die Dilettanti erreichten durchaus ein bemerkenswertes Niveau und schrieben ihre Werke möglicherweise auch selbst – so könnte man angesichts der großen Zahl unbekannter Autoren schließen.

Zentrum für das Salterio ist wohl ab spätestens 1770 Neapel. Es ist dort eng mit der Neapolitanischen Schule verknüpft. Mitte des 18. Jahrhunderts ist das Salterio auch in Venedig und Mailand beliebt. Den bekannten, da bereits veröffentlichten Sonaten von Chiesa, Monza und Piazza steht das vergleichsweise umfangreiche Werk des einzigen namentlich bekannten, venezianischen Hackbrettlehrers der damaligen Zeit, Fulgenzio Perotti, gegenüber. Es wartet mit Relikten anderer verdienter Komponisten darauf entdeckt zu werden.

Alles in allem liegt mit den Funden in Städten wie Mailand, Venedig, Perugia, Bologna, Rom und Neapel die Vermutung nahe, dass das Salterio im 18. Jahrhundert in ganz Italien bekannt und beliebt gewesen sein muss. Erstaunlich mag in diesem Zusammenhang anmuten, dass alle datierbaren Quellen aus dem 18. Jahrhundert stammen, obwohl es Belege für die Verwendung des Salterios vor und nach dieser Zeit gibt.⁹

⁹ Carlo Gervasoni spricht in seiner *Nuova Teoria di Musica* von 1812 vom Salterio, das gegenwärtig vollchromatisch gebaut werde (vgl. de Biasio 2012). Weitere Zeitzeugenberichte, sogar von Mitte des 19. Jahrhunderts, liefert Paul Gifford. Als früher Beleg sei auf den Vermerk des Herausgebers zweier sechsstimmiger Sinfonien von Cristoforo Malvezzi hingewiesen. In der Ausgabe von 1591 ist in der Besetzungsliste auch ein Salterio aufgeführt (vgl. Eintrag im RISM OPAC).

Gemessen daran, dass das Salterio im heutigen Italien wirklich so gut wie vergessen ist, ist der Stand der Digitalisierung von Werken für das Instrument ein erfreulicher Anfang.

Ich danke den Bibliotheken herzlich für ihre große Kooperationsbereitschaft.

Literatur:

- de Biasio, Lorenz (2012): Neue Aspekte aus der Geschichte des Salterios. In: Hackbrett Informationen Nr. 27 (2012), S. 13
- de Biasio, Lorenz (2000): Das Salterio im italienischen Musikleben des 18. Jahrhunderts. In: Saitenspiel 04/2000, S. 158-162 und in: Saitenspiel 05/2000, S. 198-201
- Gifford, Paul M. (2001): The hammered dulcimer: a history. Lanham, Maryland 2001
- Kettlewell, David (1976): The Dulcimer. Loughborough 1976
- Schickhaus, Karl-Heinz (1975): Musica per Salterio: Hackbrettmusik und Hackbrettvirtuosen im 18. Jahrhundert. In: Geiser, Brigitte: Das Hackbrett – ein alpenländisches Musikinstrument, S. 64-66. Herisau/Trogen 1975
- Anonym: Concertino Romano. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.]. St. Oswald 2005
- Internetpräsenzen:
- <http://www.internetculturale.it/>, zuletzt abgerufen am 11.09.2014
- <http://www.bljo.de/admin/upload/files/Hackbrett-LiteraturverzeichnisJumu2012.pdf>, zuletzt abgerufen am 11.09.2014
- http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Marianne_Martines, zuletzt abgerufen am 11.09.2014
- <http://www.musicalics.com/>, zuletzt abgerufen am 11.09.2014
- <http://musiklexikon.net/>, zuletzt abgerufen am 11.09.2014
- <https://opac.rism.info/>, zuletzt abgerufen am 11.09.2014
- <https://opac.rism.info/id/rismid/853002128?format=pdf>, zuletzt abgerufen am 11.09.2014
- <http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>, zuletzt abgerufen am 12.09.2014
- <http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/catalogomss.php>, zuletzt abgerufen am 11.09.2014

Notenausgaben:

- Anonym: Concertino Romano. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.]. St. Oswald 2005
- Sarti, Giuseppe (1766/67): Miserere a 5 e a 6. Borin, Alessandro [Hg.]. Sala Bolognese 2002

Anhang: Übersicht über die bisher veröffentlichte italienische Originalmusik für Salterio

Einzelausgaben

- Anonym: Concertino Romano. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2005
- Anonym: Sonate G-Dur (III). Farkas, Gyöngyi [Hg.] (Editio Musica Budapest). Budapest 1986
- Anonym: Sonate G-Dur (IV). Farkas, Gyöngyi [Hg.] (Editio Musica Budapest). Budapest 1986
- Arnaldi, Gasparo: Sonata per Salterio, Violino e Violoncello. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (J.L.G. Grimm). Wolfratshausen
- Barbella, Emanuele: Sonate G-Dur. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2003
- Beretti, Pietro: Sonate G-Dur. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 1999
- Beretti, Pietro: Sonate G-Dur. Stolzenburg, Birgit [Hg.] (Verlag 4'33"). München 1999
- Chiesa, Melchior: Sonate C-Dur. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2000
- Chiesa, Melchior: Sonate C-Dur. Stolzenburg, Birgit [Hg.] (Verlag 4'33"). München 1999
- Chiesa, Melchior: Sonate G-Dur. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Preißler). München 1982
- Clavari, Giuseppe: 5 Duette (1760). Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2004
- Conti, Angelo: Sonate G-Dur (I). Farkas, Gyöngyi [Hg.] (Editio Musica Budapest). Budapest 1986
- Conti, Angelo: Sonate G-Dur (I). Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Preißler). München 1999
- Conti, Angelo: Sonate G-Dur (II). Farkas, Gyöngyi [Hg.] (Editio Musica Budapest). Budapest 1986
- Conti, Angelo: Sonate G-Dur (II). Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2000
- Ferrari, Litterio: Motetto Pastorale. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2004
- Jommelli, Niccolo: Sinfonia di Salterio. Stolzenburg, Birgit [Hg.] (Verlag 4'33"). München 2002
- Monza, Carlo: Sonate C-Dur. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Preißler). München 1972
- Monza, Carlo: Sonate G-Dur. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Preißler). München 1977
- Piazza, Gaetano: Sonate C-Dur. Stolzenburg, Birgit [Hg.] (Verlag 4'33"). München 1998

- Porpora, Nicola: Weihnachtsmusik (Per la Notte del Santissimo Natale). Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2003
- Porpora, Nicola: Oratorio per la nascita di Gesù Cristo. Smither, Howard E. [Hg.] (Garland). New York u.a. 1986 (Nachdruck des Autographen)
- Rotonno, Gennaro: Echo-Sonate (D-Dur). Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2003
- Salulini, Paolo: Konzert G-Dur. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Preißler). München 1992
- Sammartini, Giovanni Battista: Sonate G-Dur. Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon). St. Oswald 2005
- Sarti, Giuseppe: Miserere a 5 e a 6: concertato con strumenti. Borin, Alessandro [Hg.] (Arnaldo Forni Editore). Sala Bolognese 2002
- Vivaldi, Antonio: Arie „Ho nel petto“ aus der Oper „Il Giustino“. Stolzenburg, Birgit [Hg.] (Verlag 4'33"). München 2001

Anthologien

- Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Preißler): Gradus ad Parnassum, Band 1: Hackbrett-Studien nach originalen Salterio-Stimmen des 18. Jahrhunderts (Auszüge aus Werken von Jommelli und Vivaldi). München 1995
- Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Preißler): Neues Schulwerk für Hackbrett, Band 3: Alte und Neue Musik (Auszüge aus Sonaten von Angelo Conti und Carlo Monza). München, 1997
- Schickhaus, Karl-Heinz [Hg.] (Edition Tympanon): Sonata Painiana. St. Oswald 2004

Online verfügbare Manuskripte originaler Salteriomusik

- Bernasconi, Andrea: Alessandro Severo. Excerpts – Mus.Hs. 1039. [http://www.blb-
karlsruhe.de/](http://www.blb-karlsruhe.de/)
- Manna, Gaetano: Aria a Voce Sola di Soprano con Salterio e più Strom.ti. <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>
- Manna, Gennaro: Lezione 4:a del Giovedì Santo. [http://www.
internetculturale.it/opencms/opencms/it/](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/)
- Paisiello, Claudio: Claudia Vendicata. [http://www.internetculturale.it/opencms/
opencms/it/](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/)
- Petroni, Costantino: Cantata|A quattro Voci con vary strum.ti. [http://www.
internetculturale.it/opencms/opencms/it/](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/)
- Sigismondo, Giuseppe: Cantata a Due Soprani. [http://www.internetculturale.it/
opencms/opencms/it/](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/)
- Tritto, Giacomo: La Scuola degli amanti | Opera Buffa. [http://www.
internetculturale.it/opencms/opencms/it/](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/)
- Tritto, Giacomo: Originale | Roma | Le Gelosie | Parte P.ma: | Intermezzi | Da Rappresentarsi nel Teatro Valle, nel Carnevale del 1786. <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>

Ein Garten von Freuden und Traurigkeiten

Mirjam Schröder

Sofia Gubaidulina ist eine der wichtigsten Komponistinnen unserer Zeit. Sie ist als halb Tatarin, halb Russin im stalinistischen – und Sowjet – Russland groß geworden, ihr Großvater war Imam, ihre Mutter orthodoxe Christin. So scheint es nur folgerichtig, dass sie sich als „universell gestimmter Mensch“¹ bezeichnet. Das ist bei der Interpretation des *Gartens von Freuden und Traurigkeiten* nicht ohne Wichtigkeit. Denn wie später noch erläutert wird, begegnen sich in diesem Werk die Gedankenwelten von Ost und West. Bei einem Workshop in Hannover 1990 äußerte sich Gubaidulina folgendermaßen:

Ich möchte eine Einheit schaffen zwischen meiner Existenz und Gott. Nur im Akt von Religion und Kunst bekommen wir wirklich die existenzielle Zeit.²

Musik bedeutet Gubaidulina schon seit ihrer Kindheit alles. Die Musikschule bezeichnete sie als „Tempel“³, und da Religion im stalinistischen Russland verboten war, fand die spirituell und religiös interessierte junge Gubaidulina in der Musik einen Weg zu ihrer Seele:

Die Musik hat sich auf natürliche Weise mit der Religion verbunden, der Klang wurde für mich zu etwas Sakralem.⁴

Da ihr die Stücke im Schülerunterricht für Klavier musikalisch nicht die Tiefe geben konnten, die sie sich erwünscht hatte, fing sie bald an, selbst zu komponieren. Wie existenziell die Musik als ihre persönliche Ausdrucksform wurde, zeigt ein Zitat ihrer Klavierkollegin Genrietta Mirvis:

Sie hatte kein Interesse, Karriere zu machen. Sie wollte nur eines – komponieren, komponieren, komponieren. Wenn die Werke aufgeführt werden – gut, wenn nicht – auch gut. Dann wird ein neues Werk komponiert.⁵

¹ Kurz 2001, S. 46.

² Riegert 1991 zitiert SG, S. 45.

³ Kurz 2001, S. 36.

⁴ Kurz 2001, S. 40.

⁵ Kurz 2001, S. 89.

Seit der Gründung der Sowjetunion griff der Staat mehr und mehr in alle Lebensbereiche ein. 1932 beschloss das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei den sozialistischen Realismus als bindende Ideologie für alle Künste. Musik sollte volksnah sein, mit einfachen Melodien alle ansprechen und auf den harmonischen Gesetzen der traditionellen russischen Musik basieren. Zeitgenössische Musik war verpönt. Alle Komponisten mussten dem Komponistenverband beitreten, der Aufführungen überhaupt erst ermöglichte, aber auch die Werke stets kontrollierte. Zahlreiche Künstler wurden verfolgt, weil sie sich weigerten, der offiziellen Doktrin zu entsprechen.

In dieser schweren Zeit der Repression durch die russische Regierung und durch den Komponistenverband hat sich Gubaidulina stets ihren persönlichen Stil und ihre Ehrlichkeit bewahrt, dafür jedoch große finanzielle und berufliche Einbußen hinnehmen müssen. Ausreiseverbote, öffentliche Ächtungen und Verhinderung von Aufführungen ihrer Werke im Ausland waren vor allem in den späten 70er und in den 80er Jahren die Mittel, die den nonkonformen Komponisten den Weg in die Zukunft erschwerten. Genau in dieser Zeit wird das Trio für Flöte, Bratsche und Harfe geschrieben (1980). Die Geschichte der Aufführungen des Werkes zeigt beispielhaft den ganzen Weg der Komponistin, die trotz der schwierigen Situation in ihrer Heimat nun eine der größten Komponistinnen unserer Zeit ist: Der Komponistenverband verhinderte erfolgreich die Premiere des Werkes beim Salzburger Festival *Aspekte*, heute jedoch gehört es zu den meistgespielten Werken für diese Besetzung.

Die Harfe taucht in ihrem Werkverzeichnis leider nur sehr selten auf, zuvor als Kammermusikinstrument nur einmal: *Fünf Etüden* für Harfe, Kontrabass und Schlagzeug. Auch die Gitarre ist interessanterweise in drei von vier im Sikorski-Werkverzeichnis gelisteten Gitarre- Kammermusikwerken mit Kontrabass kombiniert – das vierte ist ein Solowerk. Die *Fünf Etüden* bilden einen wichtigen Punkt in Gubaidulinas Werk. Laut Kurz zeigt dieses Werk das Ende eines Ablösungsprozesses von Vorbildern,⁶ Gubaidulina sagt selbst über ihr Werk:

Aber ich habe begriffen: [...] man muss Miniaturen schreiben, und zwar im Flüster-ton. [...] die Harfe ist ein leises, zartes Instrument, der Kontrabass wird mit Dämpfer gespielt und für das Schlagzeug gibt es nur ganz wenige Töne. Von die-

⁶ Kurz 2001, S. 107.

sem Augenblick habe ich verstanden, dass ich auf niemanden mehr achten und nur noch das machen werde, was mir gefällt [...].⁷

Dieses Zitat beschreibt auch gut den leisen und fast intimen Charakter des Anfangs ihres Trios für Flöte, Bratsche und Harfe.

Zu Beginn ihrer Zusammenarbeit mit dem Sikorski-Verlag wird ihr Verleger sie darauf hinweisen, dass große Orchesterbesetzungen für den Erfolg eines Komponisten wichtig sind, doch Gubaidulina lässt sich auch hiervon nicht beeinflussen und schreibt weiterhin viel Kammermusik.⁸

Viele ihrer Werke resultierten aus der Zusammenarbeit mit Musikern, darunter Werke für den Schlagzeuger Mark Pekarski, dem Akkordeonisten Friedrich Lips und dem Cellisten Vladimir Toncha. Das Trio *Garten von Freuden und Traurigkeiten* entstand auf Anfrage der Harfenistin Irina Koktina, damals Harfenistin der Moskauer Philharmoniker, heute Soloharfenistin bei den Hamburger Philharmonikern. Sie suchte für ein Konzertprogramm mit Debussys *Sonate en Trio* eine Ergänzung im Programm. Gubaidulina war sehr schnell der Idee zugetan, für diese Besetzung zu schreiben, und schrieb das Werk, das im Folgenden genauer analysiert werden soll, unmittelbar nach ihrem berühmten Violinkonzert *Offertorium*, das mit Gideon Kremer als Widmungsträger und ersten Solisten auf der ganzen Welt Erfolge feierte.

Viktor Suslin bezeichnet Gubaidulina in seiner *Laudatio* als eine „dem Wort zutiefst ergeben Komponistin. Auch traditionell ganz instrumentale Gattungen stehen bei ihr in Beziehung zum Wort“.⁹ Der *Garten von Freuden und Traurigkeiten* ist geprägt von zwei literarischen Werken:

Als Gubaidulina mit dem Komponieren des Trios begann, hatte sie gerade einen Text des Schriftstellers Francisco Tanzer (1921-2003) gelesen (*Stimmen*).¹⁰ Der österreichisch-deutsche Schriftsteller hörte Gubaidulinas Musik erstmals 1979 in Köln (*Fünf Etüden* und ihr *1. Streichquartett* von 1971), im nächsten Jahr bereiste Tanzer Russland und lernte die Komponistin kennen. Tanzer schätzte die innere Stärke in Gubaidulinas Werken und bezeichnete sie als jemanden, der sich trotz allem Drucks durch das Regime „rein“ gehalten hat.¹¹ Tanzer und Gubaidulina arbeiteten seitdem zusammen, er ermöglichte

⁷ Kurz 2001, S. 107.

⁸ Kurz 2001, S. 134.

⁹ Suslin 1991, S. 30.

¹⁰ Kurz 2001, S. 219.

¹¹ Kurz 2001, S. 207.

letztlich auch die Erstaufführung des Werkes im Westen nach der Uraufführung in Moskau am 9. Februar 1981, im Oktober 1981 in Düsseldorf. Tanzer ist einer der am meisten vertonten Lyriker unserer Zeit.¹² Gubaidulina stellte einige Zeilen aus seinem *Journal (1980)* an das Ende des Trios:

*Wann ist es wirklich aus?
Wann ist das wahre Ende?
Alle Grenzen sind
wie mit einem Stück Holz
oder einem Schubabsatz
in die Erde gezogen.
Bis dahin.,
hier ist die Grenze.
Alles das ist künstlich.
Morgen spielen wir
ein anderes Spiel.¹³*

Auffallend an diesem Text ist, vor allem in Hinblick auf Gubaidulinas Leben, der Zusammenhang von Grenze, Willkürlichkeit und Künstlichkeit. Die später in der Form des Stückes erläuterten klanglichen Steigerungen und Wellen stellen dieses Suchen nach der Grenze, nach dem gerade noch Möglichen, gut dar. Ob der letzte Satz des Gedichts all das Vorgegangene in Frage stellt oder ob er ein Ausdruck der Hoffnung ist, bleibt ungeklärt.

Der zweite Text, der das Werk beeinflusste, ist Iwan Oganows *Die Offenbarung der Rose*. Er erzählt das bewegte Leben eines armenischen Volksängers, des Sayat Nova.¹⁴ Der in Georgien sogenannte „König der Lieder“ wurde als Sohn einer armenischen Mutter 1712 in Georgien geboren (auch Gubaidulina war Tochter einer Einwanderin). Er war Minnesänger am Hof des Königs von Georgien und als dessen Vertrauter auch in seinen diplomatischen Diensten, bis er sich in die Schwester des Königs verliebte. Nach der Vertreibung vom Hof lebte er als fahrender Sänger, bis er 1795 von persischen Eroberern getötet wurde.¹⁵ Die Texte seiner überlieferten Lieder verfasste er auf Armenisch, Aserbaidschanisch und Georgisch. Er sprach außerdem Arabisch und Persisch. Die Welt des Sayat Nova ist eine von östlicher Philosophie und Symbolik geprägte Welt. In der östlichen Symbolik

¹² <http://www.duesseldorf.de/heineinstitut/archiv/gesamtbestand/tanzer.shtml>,
konsultiert am 18/01/2015.

¹³ Ziffer 47.

¹⁴ Kurz 2001, S. 219.

¹⁵ Janikian, konsultiert am 18/12/2014.

ist der Garten Sinnbild für die kosmische Ordnung, für unsere Welt, aber auch für das Paradies (Garten Eden). In der Literatur ist das Symbol des Gartens sehr vielfältig: Symbol des weiblichen Körpers, der Weltordnung, des glücklichen Jenseits, der Verwandlung und der Poesie.¹⁶

Gubaidulina selbst schreibt über die Quellen zu ihrem Trio:

[Das Stück] entstand aus dem Eindruck zweier lyrischer Welten, die sich in mir zu einem einzigen Bild eines östlichen Gartens vereinigt hatten, wo alles mit der Stille und dem Schmerz der westlichen Gedichte Franzisco Tanzers lebt. So wurden in mir zwei gegensätzliche Elemente, das östliche und das westliche, eins.¹⁷

Wie in vielen Werken Gubaidulinas lebt auch die Thematik dieses Werkes von scheinbaren Gegensätzen: Ost – West, Freude – Traurigkeit, Chromatik – Dreiklänge. Doch sollte man vorsichtig sein mit direkten Übersetzungen der musikalischen Sprache. Ein helles Flageolett der Bratsche muss nicht unbedingt direkt als ein Element der Freude und eine chromatische Linie nicht direkt als ein trauriges Element zu deuten sein. Damaris Neary schreibt:

Freude und Traurigkeit erscheinen nicht wie gegensätzliche Kräfte, sondern wie Schattenspiele, die Licht und Farben auf den musikalischen Garten werfen.¹⁸

Beim genaueren Analysieren des Trios sollte stets Gubaidulinas Idee von Reduktion und Form beachtet werden, wie es sich in folgendem Zitat niederschlägt:

Der Sinn unseres Tuns liegt heute wohl weniger darin, immer noch Neues zu finden. [...] Nicht die Generatoren müssen eingeschaltet werden, sondern die Filter. Man muss auf etwas verzichten, um nicht *mit* dem Material, sondern *in* ihm zu arbeiten und seinen Widerstand zu spüren und auszunutzen.¹⁹

Das Trio ist ein Musterbeispiel an Reduktion, oft spielen nur zwei oder ein Instrument, die Motive sind schlicht und dennoch entsteht Spannung, Entwicklung mit scheinbar ganz einfachen Mitteln. Des Weiteren ist wichtig, dass Gubaidulina außer dieser Doktrin, *in* Material zu arbeiten, sich an keine Regeln binden wollte, wie Riegert anmerkt:

¹⁶ Ananieva 2008, S. 120f.

¹⁷ Kurz 2001, S. 219.

¹⁸ Neary 1999, S. 70.

¹⁹ Kurz 2001, S. 107.

Freilich verfiicht Gubaidulina keine bestimmte Kompositionstechnik. Musikalische Gestaltungsprinzipien wendet sie nach Bedarf an.²⁰

Die Form des Trios schildert Gubaidulina selbst bei einer Probe den Musikern der Uraufführung: Es gibt „[...] fünf Wellen in diesem Stück. Die erste Welle – sie begleitete das mit einer Geste – dann die zweite, die dritte und steigerte sich, bis sie bei der fünften dramatisch explodierte und beinahe schrie, um uns diese Steigerung deutlich zu machen. [...] In der ersten Welle steht die Bratsche im Zentrum, in der zweiten die Flöte, in der dritten die Harfe – diese Sektion steht im goldenen Schnitt. Die vierte ist eine große, sehr ausdrucksvolle Flötenkadenz. In der letzten Welle geht es wieder zum Anfang, zur Bratsche, zurück.“²¹

Über das ganze Stück hinweg bestechen zwei immer wiederkehrende Grundideen:

- das von den Flöte am Anfang vorgestellte Umspielen des Tones A, zuerst mit Sekunden nach oben und unten, später Sexten auf – und abwärts vom Ton A, diese Intervalle – Sekunden und Sexten werden auch im Flöten- und Bratschensolo eine wichtige Rolle spielen, ebenso werden später andere Töne umspielt.
- Flageolett-Glissandi in der Bratsche, die Dur-Dreiklänge ergeben, und Dur-Dreiklänge in den hohen langen der Harfe

Die Umspielung des Tons a' in den ersten Takten in Flöte und Harfe (in der Harfe durch Stimmschlüsselglissandi) scheint wie eine absolute Reduktion, aus der sich alles später folgende Material ergibt, und zu der das Material auch am Ende des Stückes zurückkehrt.

Die Rhythmisierung über dem Stimmschlüsselglissando in der Harfenstimme wurde in der Überarbeitung der Stimme für die zweite Notenaufgabe von Gubaidulina hinzugefügt. Hierzu erklärt Irina Koktina, dass die ausgeschriebenen Noten klar artikulierte und in der Intonation saubere Noten sein sollen. Die kleinen rhythmischen Notationen über dem Stimmschlüsselglissando sollen nur dazu dienen, das Glissando überhaupt so lange spielen zu können, entsprechend soll also hier die Saite ganz weich, leise, ohne Attacke und im Klang des Glissandos angeschlagen werden. Der gezeichnete Ambitus der Glissando-Bewegung ist allerdings zu beachten, so imitiert etwa im 7. Takt die Harfe den Sextsprung der Flöte. Selbstverständlich können wir in den

²⁰ Riegert 1991, S. 45.

²¹ Kurz 2001, S. 220f.

abfallenden Halbtönen der Flöte ein Seufzermotiv sehen – zumal Gubaidulina eine große Bewunderin von Bachs Musik war. Aber das ist nicht die einzig mögliche Deutung. Eine Entwicklung aus einem einzigen Ton heraus beginnt in unserem Tonsystem und auf vielen Instrumenten quasi zwangsläufig mit Halbtönen. Die Harfe weicht diese Halbtonschritte mit dem Stimmschlüsselglissando auf. All diese musikalischen Momente legen nahe, dass der Ton A in diesem Stück als Keimzelle zu bezeichnen ist.

Die Entwicklung eines Werkes aus einem einzigen Gedanken heraus ist symptomatisch für das Gesamtwerk der Komponistin, wie Anke Riegert in ihrem Aufsatz *Annäherung an die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina* anmerkt:

Keines der [...] untersuchten Werke beginnt mit einer großen Klangentfaltung des Tutti, keines beginnt quasi ‚mitten im Stück‘.²²

Nachdem sich in diesem ersten intimen Dialog zwischen Flöte und Harfe das Tonmaterial um die kleinen Sexten auf- und abwärts zum A erweitert hat, setzt die Bratsche ein. Auf der D-Saite gespielte Flageolets deuten das in Flöte und Harfe zuvor manifestierte A um zur Quinte des D-Dur Dreiklangs. Harfe und Flöte verstummen, wie wenn sie lauschen würden, wie die Bratsche diese Flageolets und Flageolett-Glissandi (welche die Dreiklangtöne des D-Dur Dreiklangs ergeben) auskostet. Erst dann nehmen sie ihr vorheriges Motiv wieder auf. Es entsteht ein erstes kleines Trio, ohne neues Material, alle Instrumente bleiben bei dem schon Gespielten. Allein durch die unterschiedliche Schichtung der Motive wird dieser nächste Abschnitt lebendig (bis Ziffer 7). Schließlich bleibt die Bratsche allein mit ihren Flageolett-Glissandi übrig. In einem kurzen Solo in Ziffer 8 beendet die Bratsche ihre Glissandi, ihre Melodie fällt über das f^{'''} ab zum a' (wieder kleine Sexte). Die Spielanweisungen über diesem a' (zuerst *espressivo*, dann Tremolo, dann Tremolo *sul ponticello*) bewirken einen „Klangbruch“ zurück in einen flageoletthaften, obertonreichen und irrationalen Klang.

Im folgenden Teil (Ziffer 9-11) entwickeln die Instrumente aus kurzen Terz-Tremoli-Einwürfen, die sprunghaft ihre Lage wechseln, eine Art Gespräch. Unterschiedliche Geschwindigkeiten der Tremoli und Dynamiken sind genau angegeben. Das Gespräch steigert sich in Ziffer 11 zu einem langen ff-Tremolo, aus dem sich nach 11 ein neues kurzes Bratschen-Solo ergibt. Hauptintervall ist auch hier die Sechste und die kleine Sekunde, wie am Anfang (die ersten drei Takte dieses Solos werden später in der Flöte in Ziffer

²² Riegert 1991, S. 45.

18 wörtlich zitiert, eine Quarte höher). Die Bratsche gibt kurz nach dem Einsatz der Ganztonleitern der Harfe in Ziffer 12 die melodische Führung an die Flöte ab und entwickelt aus den Intervallen ihrer Melodie eine begleitende Quintolenkette. Spätestens hier kann man vom Beginn der zweiten Welle sprechen, in die Gubaidulina in ihren Erläuterungen das Stück einteilt. Ab sofort wird die Flöte die Hauptthematik führen.

Nach dem Zitat der in der Viola gespielten Töne (E-C-Cis-A-B) wird das Motiv Sexte – kleine Sekunde – Sexte in der Flötenmelodie dreimal um einen halben Ton nach oben sequenziert. Die immer schneller werdenden Ganztonleitern in der Harfe und die Bratschenlinie führen gemeinsam mit den Sequenzen in der Flöte zu einem *ff*-Tremolo, ähnlich dem in Ziffer 11 (in Ziffer 11 mit den Tönen *c'''-des'''*, hier mit den Tönen *cis'''-d'''*). Aus dem erreichten *d'''* beginnt die Bratsche nun wieder das aus dem ersten Teil bekannten Flageolett-Glissando, hier aber auf der G-Saite und darum mit den Tönen des G-Dur-Dreiklangs. Die Harfe steigt in diesen mit ein. Gemeinsam bereiten sie ein Klangbett, auf dem die Flöte wieder das Halbtonmotiv des Anfangs (hier nur auf D) entwickeln kann. Spannend zu beobachten ist hier, wie anders die Stelle zwischen den Ziffern 14 und 16 im Vergleich zum Anfang wirkt. Das Material ist dichter gesetzt und die Harfe umspielt den Grundton nicht mehr mit einem Stimmschlüsselglissando, sondern ist aktiver durch das Ausspielen des G-Dur-Dreiklangs. Der höchste Ton der Flöte in der Entwicklung zwischen Ziffer 14 und 16 markiert zugleich ihren Endton (*d'''*). Dieser wird in der Bratsche übernommen (als Flageolett, gleichzeitig der letzte Ton der G-Dur-Flageoletts). Die drei Takte nach 16 ähneln denen nach 8: das dem *d'''* folgende Flageolett *f'''* wird als Tremolo zuerst *ordinario* wiederholt, dann wird der Klang durch das *Sul-Ponticello*-Spiel quasi gebrochen. Diese beiden Töne (*d'''* und *f'''*) sind Beginn eines neuen kleinen Drei-Ton-Motivs (DFG), das zuerst nur wie ein kleines Intermezzo zwischen dem vorhergegangenen Flötenmotiv und dem folgenden Flötensolo liegt.

Für diesen Teil soll die Harfenistin Papierstreifen zwischen die Saiten klemmen, die beim Spielen der Saiten mitvibrieren – es empfiehlt sich, die Papierstreifen in der oberen Lage schon vor Beginn des Stückes einzufädeln, so ist nach der ersten Stelle noch genug Zeit, um auch in den tiefen Lagen einen Papierstreifen anzubringen. In Michael Kurz' Biographie erzählt Gubaidulina, dass sie schon als Kind daran Interesse hatte, den Flügel mit verschiedensten Dingen zu präparieren, zum Beispiel Stifte auf die Saiten zu legen (Kurz, S. 37). Dieser wirkungsvolle Effekt erinnert aber auch an die Schnarrhaken mittelalterlicher Harfen: Um den Klang zu verstärken, haben

Barden an den unteren Enden der Saiten kleine Holzkugeln angebracht, die beim Spiel mitvibriert haben.²³

Doch nach dem kurzen, zweiten Flötensolo in Ziffer 17 erfährt das Motiv von Bratsche und Harfe eine wesentlich längere und dramatischere Entwicklung (Ziffer 18-20): Dem Drei-Ton-Motiv (As-Ges-Es) werden immer mehr Töne hinzugefügt, bis eine schnelle Tonleiter entstanden ist, welche in Sequenzen nach oben steigt. Das „möglichst hörbare Entfernen der Papierstreifen“ (Spielanweisung) beendet diese Steigerung.

Der Einsatz der Flöte mit der Terz G-E leitet den folgenden C-Dur-Dreiklang ein. Diesmal spielen alle Instrumente die Töne des Dreiklangs, die Bratsche als Pizzicati und Flageolets (hier also kein Flageolett-Glissando), dennoch ist die Nähe zum Anfangsmotiv der Bratsche unverkennbar. Über einen C-Septakkord und immer mehr hinzukommende Töne, die sich zu Glissandi in Harfe und Cello entwickeln, wird auch dieses Motiv gesteigert, bis es im hohen a''' der Flöte kulminiert.

In der zweiten Hälfte der 70er Jahre vertiefte Gubaidulina ihr Interesse an Volksinstrumenten und an Improvisation, traf sich regelmäßig mit Wjatscheslav Artjomov und Viktor Suslin zum Improvisieren. Die drei konzertieren bis 1981 unter dem Namen *Astreja* als improvisierende Gruppe.²⁴ Dieses Interesse für Improvisation und Spontaneität spiegelt sich auch in diesem Werk, zum Beispiel an dieser Stelle, sehr deutlich wider.

Die Flöte führt diese Situation zurück in ein piano, aus dem heraus sich die nächste (Harfen-)Welle entwickeln kann. Suslin beschreibt die hier über die Zusammenarbeit mit Gubaidulina beim gemeinsamen Improvisieren, was Einblick gibt in den Umgang mit Steigerung, Klimax und Gegensätzen in ihren Kompositionen:

Sonjas Besonderheit im Zusammenspiel war ihre Fähigkeit, konfliktreiche musikalische Situationen zu schaffen, Widersprüche hervorzurufen und eine Weiterentwicklung zu provozieren.²⁵

Die Behandlung der Flöte in Ziffer 22 zeigt beispielhaft eine solche Situation.

In der dritten Welle dominiert die Harfe: Während Bratsche und Flöte bekanntes Material spielen (hier A-Dur-Flageolett-Glissandi und Halbtonmotive in der Flöte), beginnt die Harfe mit tiefen Akkorden und erreicht über

²³ Vgl. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1990, S. 14.

²⁴ Kurz 2001, S. 190.

²⁵ Suslin 1991 in Kurz 2001, S. 177.

rhythmische Motive und größer werdende Sprünge den Ton b^{''}, aus dem eine Harfen-Solo-Kadenz hervorgeht (Ziffer 24), der „Goldene Schnitt“ des Stückes, wie Gubaidulina sagt.²⁶ Im ersten (freien) Takt dieser Kadenz bilden kleine Sekunden, große Septimen und Nonen das Hauptmaterial, im zweiten Takt werden drei nebeneinander liegende tiefe Saiten (Des, C, H1) laut angeschlagen und dann durch Berühren der schwingenden Saiten mit dem Metall des Stimmschlüssels ein lautes tremolierendes Geräusch erzeugt. An dieser Stelle werden klangliche Grenzen überschritten: Das völlig unerwartete metallische Geräusch bricht den Wohlklang, der durch die vielen sphärisch klingenden Flageolets entstehen kann.

Das nun folgende, große Flötensolo (Ziffer 28-29) bildet den Beginn der vierten und längsten Welle. Das Hauptmaterial des Solos sind wieder kleine Sekunden, Sexten, große Septen, kleine Nonen. Der Ambitus der Melodie von Beginn c['] bis zum Höhepunkt h^{'''} nutzt fast den kompletten Tonumfang der Flöte. Der höchste Ton des Solos ist auch gleichzeitig dessen Klimax. Im letzten Teil des Solos wird die Flötenmelodie herabgeführt zum Ausgangston C, hier allerdings c^{''}, der neue Hauptton im folgenden Teil. Nimmt man Gubaidulinas Einteilung der Form des Stückes in fünf Wellen, so muss diese Welle noch zur vierten Flöten-Welle zählen, auch wenn in den folgenden Takten Bratsche und Harfe einen Klangteppich aus dem Ton c^{''} ausbreiten und die Flöte mehrere Takte lang schweigt: Die Bratsche umspielt den Ton c^{''} mit kleinen Glissandi, die dem Stimmschlüsselglissandi der Harfe ähneln. Verschiedene Flageolets in der Harfe (Quint–Terz–Oktav-Flageolets), die alle den Ton c^{''} ergeben, bilden ein pulsierendes, rhythmisches Element.

Die Flöte setzt erst in Ziffer 32 wieder ein, von wo an sich die Musik in allen Instrumenten dramatisch steigert: Die Flötenmelodie wird immer höher, in der Harfe kommen Glissandi und später Akkorde hinzu, in der Bratsche entwickelt sich aus dem c^{''} eine Linie über mehrere Oktaven. Im Höhepunkt dieser Welle (Ziffer 36) haben alle Instrumente die Töne fes^{'''} und es^{'''} erreicht. Diese Welle ist mit Abstand die längste und in ihrer Dynamik die dramatischste.

Jede dieser Wellen wirkt wie ein Aufbegehren und ein Ausloten der Grenzen des Möglichen. Als Interpretin habe ich jedes Mal den Eindruck, dass – vor allem bei der letzten Steigerung – ein absolutes Maximum erreicht ist. Die Frage Tanzers „Wann ist das wahre Ende – bis dahin... hier ist die Grenze?“ kann man in diesen Steigerungen wiederfinden.

²⁶ Kurz 2001, S. 220.

Über zwei beruhigende Stellen in Ziffer 38 und 39 wird die Musik zum Ausgangston a' geführt, aus dem sich dann der letzte Teil, die Reminiszenz an den Anfang, ergibt (Ziffer 41). In Ziffer 38 spielen Flöte und Bratsche einen sphärisch klingenden (weil in beiden Instrumenten Flageolets) A-Dur-Dreiklang zu Triolen-Einwürfen der Harfe.

Der Schlussteil des Stückes ist quasi eine Spiegelung des Anfangs. Es beginnt mit dem kurzen Bratschensolo (hier einen Tritonus tiefer als in Ziffer 11). Ein Glissando aus dem letzten Ton des Solos (f') führt in das Flageolett fis''' (Ziffer 42), den Beginn der Flageolett-Glissandi, auf D-Dur, die schon aus dem Anfang bekannt sind. Laut Suslin verdeutlicht die Tatsache, dass ein kleiner Unterschied im Druck, der auf die Viola-Saite ausgeübt wird und somit aus einem klaren, „normalen“ Ton in ein fast sphärischer Flageolettton wird, beispielhaft die „Erkenntnis der Relativität aller von Menschen gezogenen Grenzen“²⁷ – also wieder ein musikalischer Rückgriff auf den Text von Tanzer.

Flöte und Harfe spielen wieder die Motive aus den ersten Takten. Das Motiv in der Flöte F-B-A-Gis wird zum Ende des letzten Teils immer mehr auf Gis-A reduziert. Die einzelnen Einwüfe der Instrumente werden immer kürzer und folgen in immer größeren Abständen, so dass am Ende Pausen entstehen. Anders als am Anfang bleibt hier die Bratsche mit den Flageolett-Glissandi übrig. Die letzten drei Einwüfe der Bratsche werden von Fermatenpausen (Stille) getrennt, der letzte Einwurf ist sehr kurz und bleibt wie eine Frage auf der Terz des Akkordes (fis''') stehen. Nach diesem letzten musikalischen Teil folgt eine Rezitation des Textes von Tanzer (*ad libitum*), durch die Musiker selbst oder durch einen Rezitator.

Für das Stück war ursprünglich ein alternatives Ende vorgesehen,²⁸ welches Gubaidulina jedoch zurückgezogen hat. Statt der Rezitation bildet hier eine weitere Flötenkadenz das Ende. Ein Manuskript hiervon liegt in der Paul-Sacher-Stiftung in Basel.

Gubaidulina sucht in ihren Stücken einen „inneren Rhythmus“, einen Rhythmus der Form. Das heißt, die zeitlichen Verhältnisse der einzelnen Formteile sind genau aufeinander abgestimmt. Laut Valeria Tsenova steigt in diesem Zusammenhang ab den 80er Jahren Gubaidulinas Interesse an Zahlenfolgen und mathematischen Formeln. Zuerst benutzt sie Zahlensym-

²⁷ Suslin 1991, S. 31.

²⁸ Kuktina in Kurz 2001, S. 221.

bolik aus der östlichen Mystik und orthodoxen Symbolik. Ab 1984 kann man konkrete Folgen verschiedener Mathematiker in ihren Kompositionen wiederfinden (Leonardo Fibonacci, Edouard Lucas). Ein Manuskript zeigt, wie sie für formale Relationen in ihrer Komposition *Heute früh, kurz vor dem Aufwachen...* (1992/93) – für sieben Kotos – eine Skizze mit Zahlen und Verhältnissen der Taktzahlen angelegt hat.²⁹

Im *Garten von Freuden und Traurigkeiten* kann man ebenso Zahlenverhältnisse zwischen den Teilen erkennen:

Der erste Teil ist bis zum Einsatz und zur Kadenz der Bratsche (Ziffer 7) 60 Takte lang, dann folgen bis zur nächsten Kadenz (in der Harfe) 120 Takte. Dieser Teil beinhaltet sowohl die zweite „Welle“, von denen Gubaidulina in Erklärungen über die Form des Stückes spricht, als auch die dritte. Die freien Harfentakte in Ziffer 24 und 25 bilden den Mittelpunkt und – wie Gubaidulina sagt³⁰ – den goldenen Schnitt. Dann folgt die nächste Steigerung. Bis zu deren Höhepunkt vor Ziffer 38 vergehen 180 Takte. Es entsteht also ein Verhältnis der Teile von 1:2:3, durch Kadenzen getrennt. Auch vor dem Schluss markiert eine freie Kadenz das Ende des vorherigen Teils: In Ziffer 40 umspielen Flöte und Harfe in einem freien Takt den Kernton des Anfangs, a'.

Die Zahl Drei steht in östlicher Symbolik für die „Triade Himmel/Erde/Mensch“³¹, die Zahl Zwei für Gegensätzlichkeit, die Zahl Eins für „Uranfängliche Einheit; der Anfang; der Schöpfer, der Erste Bewegter“.³² Diese Zahlen findet man auch in den Hauptintervallen des Flötenmotivs wieder: Eins für Prim, für Einheit, Schöpferkraft (Kernzelle Ton A), die Sekunde für die Zahl Zwei und die Sexte für 2×3 gleich 6. Die Zahl 6 steht für „Gleichgewicht; Harmonie; die vollkommene Zahl innerhalb der Dekade“.³³

Wie oben geschildert, möchte Gubaidulina die beiden gegensätzlichen Welten West und Ost in ihrem Trio vereinen. Über die Form, die Zahlen Eins, Zwei und Drei, die in der östlichen und westlichen Kultur für nahezu gleiche Dinge stehen, hat Gubaidulina diese Einheit dargestellt.

²⁹ Tsenova, S. 23.

³⁰ Koptina in Kurz 2001, S. 221.

³¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Zahlschrift#Zahlensymbolik, konsultiert am 30/11/2014.

³² http://www.123sig.de/Religion_u_Mythol_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html, konsultiert am 12/01/2014.

³³ http://www.123sig.de/Religion_u_Mythol_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html, konsultiert am 18/01/2015.

Gubaidulina strebt eine Einheit an zwischen Form und Inhalt. Diese ist hier absolut gelungen und es ist kein Wunder, dass dieses Werk schnell zum Standardrepertoire für die Besetzung Flöte, Bratsche, Harfe wurde. Vor dem Hintergrund der Religiosität der Komponistin kann man außerdem aus dem Titel und aus dieser Zahlensymbolik ein Bekenntnis des Werkes zur Spiritualität schließen.³⁴

Neary resümiert (meiner Meinung nach sehr treffend), dass die in dieser Welt (Garten) menschlichsten Gefühle – Freude und Traurigkeit – zusammengefügt werden zu emotionalen und spirituellen Ereignissen und so zur Begegnung menschlicher Seelen führen.³⁵

Der Cellist Vladimir Toncha hat den Bratschenpart für Cello und Guideon Kremer den Flötenpart für Geige umgeschrieben. Wie viele andere Werke Gubaidulinas erklingt der *Garten von Freuden und Traurigkeiten* in den Konzertsälen der ganzen Welt.

Literatur:

- Kurz, Michael (2001): Sofia Gubaidulina – Eine Biographie. Stuttgart 2001
Redepennig, Dorothea (1990): „...reingewaschen durch die Musik...“. In: Neue Zeitschrift für Musik 151 (1990), S. 17-22
Riegert, Anke (1991): Annäherung an die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina. In: Katzenberger, Günter [Hg.]: Sofia Gubaidulina: Eine Hommage zum 60. Geburtstag. Springe 1991, S. 43-46
Suslin, Victor (1991): Laudatio für Sofia Gubaidulina. In: Katzenberger, Günter [Hg.]: Sofia Gubaidulina: Eine Hommage zum 60. Geburtstag. Springe 1991, S. 29-32
Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (1990): Harfen des Berliner Musikinstrumentenmuseums. Berlin 1999
Tanzer, Francisco (1979): Stimmen. Tagebuch, Novellen, Gedichte. Köln 1979

Noten:

- Gubaidulina, Sofia (2002): Garten von Freuden und Traurigkeiten für Flöte, Viola, Harfe und Sprecher (ad lib). Edition Sikorski, Hamburg 2002

Internetpräsenzen:

- o.V.: Francisco Tanzer, <http://www.duesseldorf.de/heineinstitut/archiv/gesamtbestand/tanzer.shtml>, konsultiert am 01/12/2014
o.V.: Symbolische Bedeutung von Zahlen.
http://www.123sig.de/Religion_u_Mythol_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html, konsultiert am 12/01/2014

³⁴ Neary, S. 71f.

³⁵ Neary, S. 70f.

Mirjam Schröder

- o.V. : Chinesische Zahlenschrift – Zahlensymbolik. http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Zahlschrift#Zahlensymbolik, konsultiert am 30/11/2014
- Ananieva, Anna: Art. Garten, in: Lexikon literarischer Symbole, hg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: Metzler 2008, S. 120-123. http://www.ananieva.de/pdf/ananieva_art_garten.pdf, konsultiert am 18/01/2015
- Janikian, Leon: Sayat Nova, the King of Songs. <http://www.armenianmusicarch.com/sayatnova.html>, konsultiert am 18/12/2014
- Gellermann, Dieter E.: Symbliche Bedeutung von Zahlen. http://www.123sig.de/Religion_u__Mythol_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html, konsultiert am 20/6/2014
- Neary, Damaris: Symbolic Structure in the Music of Gubaidulina, Ohio State University, 1999. https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:osu1120157817, konsultiert am 30/11/2014
- Tsenova, Valeria: Number and Proportion in the Music of Sofia Gubaidulina, in: Mitteilungen der Paul-Sacher-Stiftung, Nr.14, S.23- 28, Basel 2001. http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/forschung_publicationen/publikationen/mitteilungen/nr_14_april_2001.html, konsultiert am 01/12/2014

Artikulation- ein babylonisches Sprachengewirr? Eine kleine Untersuchung unter dem besonderen Aspekt der Zupfinstrumente im Vergleich zur Blockflöten-, Violin- und Gesangstechnik

Michael Kubik

Mit Unterrichtsbeginn auf der Mandoline im April 1953 bei Willi Sommer in Berlin, der konsequent die Mandolinschule von Theodor Ritter anwandte, war ich als Kind zunächst konfrontiert mit der damals gültigen Auffassung, dass „*staccato*“ ein angeschlagener Ton sei¹ und ein „*legato*“ nur durch das ununterbrochene Tremolo zu erzielen sei.² Dies galt für die Zeit vom Aufkommen der Zupforchesterbewegung ab circa 1880 bis zu den Interpretations-Reformen durch Siegfried Behrend und andere ab Mitte der Sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts.³ Provokant müsste man daraus folgern, dass Gitarristen immer *staccato* spielen würden, was eine völlig absurde Feststellung wäre. Andererseits wandte auch Willi Sommer in seiner *Mandolinistenvereinigung Berlin 1950* schon manchmal kurz abgestoppte Töne an, was ja dann ein wirkliches *staccato* war. Schließlich wurde mein Blick auf das Thema Artikulation schlagartig erweitert durch mein späteres Blockflötenstudium. Es lag nahe, diese

¹ Vgl. Ritter 1992, Bd. 1, S. 36: „Außer den der Verlängerung dienenden Punkten hinter den Noten finden wir in Musikstücken auch noch Punkte über oder unter einzelnen Noten. In der Mandolinemusik kommen diese Punkte seltener vor, da alle Noten, die nicht als zu tremolieren gekennzeichnet sind, ohnehin geschlagen, also *staccato* gespielt werden“.

² Köhler 1892 gibt in seinem Glossar (vgl. ebd., S. 8f.) von allen Artikulationsbezeichnungen lediglich das *Legato* („gebunden“, „slurred together“) und das *Staccato* („abgestoßen“, „chopped“) an. Ferner erwähnt er das *Portamento di voce* (das Tragen der Töne von einem Ton zum anderen), also wohl das *Glissando*. Vgl. dazu auch Bracony 1913, S. 11: „Es gibt 2 ganz verschiedene Manieren beim Spielen der Mandoline: das *Staccato*, welches darin besteht, daß jeder einzelne Ton nur mit einem Anschlag gespielt wird; das *Tremolo*, welches darin besteht, daß jeder einzelne Ton durch eine größere Anzahl schneller Anschläge gespielt wird, sodaß man nicht mehr die einzelnen Schläge, sondern nur einen fortgesetzten Ton hört.“ Bracony spricht übrigens, wie andere Autoren dieser Zeit, ebenfalls von „Federschlägen“.

³ Vgl. Wagner 2013.

Praxis auf die Zupfinstrumente zu übertragen, was ich mit Übernahme meines Dirigats beim *Teg'ler Zupforchester* in Berlin 1968 und auch im privaten Instrumentalspiel auf Mandoline und Gitarre geradezu automatisch (parallel zu dem Gitarristen und Leiter des *Deutschen Zupforchesters* Siegfried Behrend und anderen Musikern) in die Tat umsetzte. Weiteren Anstoß hierzu hatte mir schon als Jugendlicher die Beschäftigung mit Werken der Geigenliteratur gegeben, deren genaue artikulatorische Bezeichnungen mein Nachdenken anregten.

„Artikulation“ ist zu übersetzen mit „wie spreche ich es aus“.⁴ Gemeint sind damit mehrere Parameter. Da wäre zunächst die Länge eines Tones: Ist doch der notierte Notenwert quasi die längste zur Verfügung stehende Dauer an dieser Stelle – die man gerne auch ersetzen kann durch z.B. 45% Tondauer mit 55% Pause zum nächsten Ton, einem Zwischending zwischen *staccato* und (in etwa) *portato*. Neben der Tonlänge spielen auch Arten der Tongebung mit hinein, z.B. weiches oder hartes Ansetzen des Tones, *crescendo* oder *decrescendo* innerhalb des Tones usw., und schließlich wirkt auch noch die Phrasierung mit, die mittels sinngemäßer Interpretation des Notentextes erst das Auffinden passender Artikulationen ermöglicht. Die Epoche um Bach, Händel und Telemann war der Musikerziehung unserer Zeit insofern voraus, als zum Unterrichts auch das Komponieren gehörte. Dieser Fakt steigert das Verständnis für die von anderen geschriebene Musik ungemein und hilft bei der Entscheidung „wie spreche ich es aus“ oder „wie phrasiere ich das“ ganz entscheidend. Auch Zeitmoden spielen hierbei eine große Rolle, so z.B. ganz allgemein die Frage: Vibrato ja oder nein? Die Antwort fällt in jeder Epoche anders aus.⁵

Konrad Wölki (1904-1983), ohne Zweifel ein Markstein in der Entwicklung der Zupforchester sowie des Instrumentalunterrichtes auf Zupfinstrumenten, sagte mir einmal (ca. 1964):

Die Normalspielart von Mandoline und Gitarre ist das Legato.

Zu dem Zeitpunkt hatte er längst den Tremolo-Kantilenen der früheren Mandolinenmusik abgeschworen. Wölki war also zu dem Schluss gelangt, dass

⁴ Das MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neu bearbeitete Ausgabe) verweist unter dem Stichwort „Artikulation“ lapidar und zugleich wahrheitsgemäß auf das Stichwort „Vortrag“.

⁵ Die Gitarre kann ebensogut wie die Violine das Vibrato anwenden. Die Mandoline reagiert weniger stark, vor allem in hohen Lagen kaum noch, jedoch tragen zwei, drei Vibratobewegungen dazu bei, einen geschlagenen Ton etwas länger aushalten zu können.

Tremolo eine Ausnahme zu sein habe und dass das Spiel mit Einzeltonanschlag normalerweise einen Legato-Charakter habe.

In der allgemeinen Elementarmusiklehre finden sich unter dem Begriff „Artikulation“ in erster Linie vier Vokabeln:

- *Staccato* = sehr kurzer Ton, gefordert durch Punkt, Keil oder Senkrechtstrich
- *Legato* = gebunden, gefordert durch Bindebogen
- *Portato* = getragen, gehalten (Bogen mit Punkten etc.)
- *Nonlegato* = nicht gebunden, aber nur wenig getrennt (evtl. Striche über den Notenköpfen)

Die ersten beiden Begriffe sind wohl die unstrittigsten. Jedoch bei näherem Hinsehen ergeben sich dennoch einige Fragen.

Das *staccato*, mit einem Punkt über oder unter der Note bezeichnet,⁶ ist ein möglichst kurzer Ton. Der Spieler fragt sich: Wie kurz? Das hängt mit Sicherheit von der Tonerzeugung des betreffenden Instrumentes ebenso ab wie von der Raumakustik, in der ich gerade spiele (Kirche, Saal, Mehrzweckraum, Musikpavillon im Stadtpark). Ein derart kurzes *staccato*, wie man es auf einer Blockflöte oder einem Klavier erzeugen kann, dürfte auf Instrumenten mit schwierigerer Ansprache (Oboe, Orgel, Gesang z.B.) nicht möglich sein. Die Spannbreite möchte deshalb bei einer im *staccato* ausgeführten Viertelnote zwischen einer tatsächlich gespielten Zweiunddreißigstel- bis zu einer guten Sechzehntelnote reichen (ein sog. „weiches *staccato*“), der Rest des Notenwertes wäre dann Pause. So fragten mich eines Tages die Spieler meines Orchesters: Ist das *staccato* einer Achtelnote kürzer als das einer Halben Note? Das ist nicht leicht zu beantworten, ohne etwas weiter auszuholen und Parameter wie Tempo, Ausdruck etc. mit einzubeziehen.

Eine weitere Rolle spielt die Dämpfungstechnik. Während Tasteninstrumente wie Cembalo, Orgel und auch Klavier (abhängig von der Güte der mechanischen Dämpfung) eine abrupte Beendigung eines Tones erlauben (dasselbe gilt für viele Blasinstrumente, besonders die Blockflöte), haben die Bundinstrumente das Problem, dass das Dämpfen einzelner Töne im laufenden Notentext meist mit der linken Hand geschehen muss. Nur bei der Gitarre kann

⁶ Neben dem *staccato*-Punkt haben sich noch bei den Streichern seit etwa 150 Jahren allmählich der Keil und der Senkrechtstrich etabliert, als betontes *staccato*. In historischen Mandolinenschulen kommt der Senkrechtstrich ebenfalls vor, jedoch als technisches Zeichen für den Aufschlag des Plektrons, vgl. z.B. Corrette 1772, S. 30.

die rechte Hand gleichberechtigt zum Dämpfen herangezogen werden. Bei der Mandoline jedoch, die das Medium eines Plektrons benutzt, muss zum Dämpfen mit der Handkante der rechte Unterarm gedreht werden, was ein Verlassen der Spielhaltung bedeutet und daher zu viel Zeit kostet. Das Lösen des Fingerdruckes, falls dies nicht entschieden schnell bzw. geschickt genug erfolgt, sorgt für Nebengeräusche in dem Moment, wo die noch schwingende Saite nicht mehr fest genug auf dem Bundstäbchen aufliegt, es sei denn, der Spieler hat weitere Finger frei, die den Dämpfvorgang zusätzlich unterstützen. Diese Technik des geräuschlosen Lockerns muss intensiv trainiert werden und ist mit erhöhtem Aufwand und viel Erfahrung verbunden – schließlich werden für nur einen Ton zwei Bewegungen desselben Fingers (oder auch eines zusätzlichen Nachbarfingers) benötigt. Das schränkt die Anwendungsmöglichkeiten sowohl hinsichtlich des Tempos als auch der Tonsauberkeit ein (man denke an nahe stehende Mikrophone bei Tonaufnahmen), und aus der Praxis muss ich sagen, dass in einem Zupforchester die *staccato*-Wirkung durchaus schon eintritt, wenn man statt einer Viertelnote eine etwas knappe Achtelnote mit anschließender ‚guter‘ Achtelpause ausführt.⁷ Dies gilt für angeschlagene Töne, also für Mandoline wie Gitarre in gleichem Maße. Wir sprechen heute beim *staccato* auf Zupfinstrumenten nicht mehr lediglich über den ‚geschlagenen‘ Ton, sondern über eine wirkliche Verkürzung durch das Abdämpfen.⁸ Es ist an der Zeit, dass die Mandolinisten sich hierin dem allgemeingültigen Usus anpassen.

Aus dem soeben Gesagten erklärt sich nun schon eher Konrad Wölkis Aussage, das *legato* sei die ‚normale‘ Spielart der Zupfinstrumente: Bei der Mandoline, solange kein Tremolo angewandt wird, wie auch bei der Gitarre

⁷ Das sieht Repke 1952, S. 20, ebenso: „Der Punkt über oder unter einer Note bedeutet für den Instrumentalisten das Staccato. Er muss die betreffenden Noten kurz und abgestoßen zum Vortrag bringen, dabei entsteht zwischen zwei Noten eine Pause, die je nach Charakter eines Musikstückes kurz oder lang sein kann. Für den Mandolinisten bedeutet der Staccatopunkt, dass er die Note anschlagen soll, der Ton klingt aber bis zum nächsten Anschlag weiter, das ist die Eigenart der Zupfinstrumente. Wenn ich ein musikalisch richtiges Staccato hören lassen will, so muss das Klangbild für den Zupfer ausgeschrieben werden.“ Dazu gibt er ein Notenbeispiel: Viertelnoten mit *staccato*-Punkt würden vom Mandolinisten klingend gespielt, daher schlägt er die genaue Notierung von Achtelnoten mit Achtelpausen vor. Repke plädiert also wie ich für eine Halbierung des Wertes als praxisgerechte Ausführung des *staccato* auf der Mandoline.

⁸ Ein Abdämpfen mit der rechten Hand empfiehlt sich nur vor Pausen.

kommt das Legato sinngemäß aus der *linken* Hand, indem die Greiffinger sehr gut mit der Anschlagshand koordiniert zusammenarbeiten und wirklich erst lösen oder zugreifen in dem Moment, wo der nächste Ton erzeugt wird. So reicht jeder Ton exakt an den anderen heran. Das *staccato* ist, wie oben dargestellt, mit höherem spieltechnischem Aufwand verbunden und bleibt daher, bezogen auf die Menge der gespielten Töne, die Ausnahme. Geiger, die nebenbei Mandoline spielen, haben diese technischen Zusammenhänge m.E. nicht immer verinnerlicht, da sie normalerweise mit dem Bogenstrich artikulieren, weshalb man von diesen Spielern meist keine sehr gute, gebundene Tonbildung hören kann (Verzeihung, aber es ist so).⁹

Eine weitere Rolle spielt noch bei der Mandoline und ähnlichen, mittels Plektron gespielten Instrumenten die Frage, ob nur Abschlag gespielt wird oder ob Wechselschlag angewandt wird. Das Spiel in Abschlagen hat aufgrund der sehr identischen Tonerzeugung eher den Charakter eines unverbundenen Spiels einzelner Töne, beim Wechselschlag wird hingegen das Plektron etwas weicher gehalten und gibt dem Ohr mindestens einen Anschein von Zweierbindungen. Auf jeden Fall wird ein Legato eine weichere Plektronhaltung erfordern und der Wechselschlag unterstützt die gebundene Wirkung einer Tonlinie deutlich.¹⁰

Wird das *legato*¹¹ wenigstens überall einheitlich verstanden? Eher nicht, weil die Ausführung sehr verschieden vonstattengeht. Die Geiger greifen viele Töne auf einen Bogenstrich, ohne erneuten Tonansatz, die Bläser blasen die Töne unter einem Legatobogen ‚in einem Atem‘, also ohne mehr als den ers-

⁹ In Opern- und Streichorchestern werden Mandolinenteile noch immer (oder schon wieder) viel zu oft von Streichern übernommen aus dem Grund, eine zusätzliche Bezahlung für den betreffenden Musiker zu erlangen, und aus einer Geringschätzung der speziellen Mandolinenteknik gegenüber heraus. Natürlich sind die linken Hände der Geiger gut ausgebildet, die rechte Hand jedoch kommt im Allgemeinen qualitativ nicht über die Fähigkeiten eines mittleren Autodidakten hinaus, vgl. Kurewitz 2011.

¹⁰ Im Gegensatz dazu plädierte vor 100 Jahren Bracony 1913, S. 10, für eine feste Plektronhaltung: „Ich hatte oft Gelegenheit zu bemerken, daß man hier in Deutschland lehrt, mit einer weichen Feder, die ganz lose zwischen den Fingern zu halten ist, spielen soll [sic]. Das eine wie das andere ist vollkommen falsch, und es wird sich das Spielen mit einer weichen Feder, die lose gehalten wird, niemals wohlklingend anhören. Die Feder ist fest zu halten [...] und [man] glaube [...] nicht, daß eine weiche (dünne) Feder das Tremolo erleichtert“.

¹¹ *Legato* wird etwa bei Honegger/Massenkeil 1981, Bd. 5, S. 83, bestimmt als „Vortragsanweisung für die Ausführung einer kleinen oder größeren Gruppe von Tönen, ohne diese abzusetzen. Im allgemeinen wird sie durch den Legato-Bogen angegeben“.

ten Zungenstoß – meistens jedenfalls, denn die Blockflöte z.B. kennt auch das fachspezifische ‚indirekte Legato‘¹² – hier werden die Töne zwar mit der Zunge gebildet, doch so weich aneinandergesetzt, dass man als Hörer die Zunge nicht bemerkt. Spätestens dann, wenn zwei Töne gebunden nicht ‚ansprechen‘ würden (an akustischen Problemstellen der Instrumente), muss man sich dieser Technik bedienen. Beim Klavier überlappt man die Töne ein wenig, indem die vorige Taste einen Hauch zu spät gelöst wird. Das geht nun bei den Zupfinstrumenten überhaupt nicht. Allerdings – wenn es sich um gebrochene Akkorde bzw. Arpeggien oder um Töne auf verschiedenen Saiten handelt – lassen auch Gitarre oder Mandoline gern alle Töne durchklingen und empfinden das als typische Ausführung, auch ohne dass ein Bindebogen vermerkt wäre. Beim Klavier wäre das der Pedalgebrauch. Wenn der Komponist an einer solchen Stelle das Durchklingen partout nicht möchte, müsste er in solchem Fall *staccato*-Punkte setzen oder die Anweisung ‚*secco*‘ geben.

Darüber hinaus gibt es besonders auf der Gitarre (jedoch ggf. auch auf der Mandoline¹³) noch die Fingerabzüge und -aufschläge, die für zwei, maximal drei (bis zu vier Töne, dann die Leersaite mitgezählt) Töne unter einem Bindebogen gängig sind, die aber den Nachteil haben, dass die angebundenen Töne meist deutlich leiser sind. Nicht zuletzt aus diesem Grund hört man bei Gitarrenvirtuosen immer häufiger, dass Triller als Doppelgriff über zwei Saiten gegriffen und mit der rechten Hand geschlagen werden, wann immer es möglich ist, anstatt sie als Kette von Fingeraufschlägen und -abzügen, also in Bindetechnik, zu realisieren.¹⁴

¹² Bei Höffer von Winterfeld 1961, S. 14, heißt es: „Das *Portato* [! ...] wird so ausgeführt, dass das Ende eines Tones zugleich der Anfang des nächsten ist. Stellen wir uns vor, die obere Hälfte des Luftstromes ströme ungehindert in die Flöte, während die untere Hälfte von der Zunge unterbrochen wird“ (im Prinzip ist das die Technik, die ich als ‚indirektes Legato‘ kenne).

¹³ Köhler 1892, S. 33: „Auf der Mandoline kann man solche Verzierungen mit einem einzigen Federschlag hervorbringen. Beim Vortrag solcher Vorschläge muss der Federschlag durchaus stark sein und der Finger muss sogleich kräftig auf die zweite Note fallen.“ Köhler nutzt dies auch in Abwärtsrichtung und für Doppel-Vorschläge. Vgl. Repke 1952, S. 19: „Das ist nur ausführbar, wenn die Hauptnote höher liegt als der Vorschlag“.

¹⁴ Der Aufschlag („hammer on“) wie auch der Abzug („pull off“) von Greiffingern eignen sich besser für die Gitarre als für die Mandoline (in heutiger Besaitung), obwohl z.B. in irischer Musik durchaus auch die Mandoline hiermit konfrontiert wird. Auch ein slide (Gleiten des Greiffingers) kann einer Zweierbindung (in nicht-klassischer Musik) darstellen.

Der Spezialfall Tremolo bei der Mandoline (Balalaika, Domra u.a.) nähert sich der Ausführung eines *legatos* mittels Bogen bei den Streichern:¹⁵ Einzeln tremolierte Töne, durch das Tremolozeichen (Wellenlinie) oder durch drei Balken im Notenhals gefordert, weisen, je nach Größe der Lücke, die der Spieler lässt, eine Wirkung vom *portato*- bis *nonlegato*-Bereich auf.¹⁶ Wird das Tremolo gar nicht unterbrochen, muss der Spieler die Ab- und Aufbewegung des Plektrons so gut einteilen können, dass die neue Note (innerhalb der Tremolobewegung) pünktlich mit einem Abschlag begonnen wird. Das ist der *legato*-Bogen aus der ‚italienischen‘, romantischen Mandolinemusik etwa zwischen 1880 bis ca. 1935. Kurz antremolierte Halbe Noten kann man paradoxerweise – situationsbedingt – sogar als *staccato* empfinden. Heutzutage wird ein Komponist, der die Notationsprobleme der Mandoline kennt, zu Beginn eines Bindebogens unbedingt noch ein Abschlag- (=Abstrich-) respektive ein Tremolozeichen setzen, um Missverständnissen vorzubeugen, denn wir haben soeben gelernt, dass es ein geschlagenes und ein tremoliertes *legato* auf der Mandoline gibt. Von Interesse dürfte auch die Tatsache sein, dass es einen Unterschied macht, ob ein Ton bei Beendigung des Tremolos in der linken Hand sofort weggenommen wird oder ob der Greiffinger nach Ende des Tremolos noch ein Ausklingen erlaubt. Diese Frage kam in meiner Ausbildung nicht vor, jedoch ergaben sich in meinem Leben als Zupforchesterdirigent durchaus Momente, solche Feinheiten aufzuspüren und gelegentlich auch anzuwenden. Eine schriftliche Artikulationsanweisung hierfür müsste erfunden werden, wobei man in Kollision mit dem allgemeinen Trillerzeichen (Wellenlinie) gerät.¹⁷ Sind wir gerade beim Tremolo, sollte ich auch den in Zupferkreisen eher unbekanntem Begriff *messa di voce* mit anführen, der aus der Gesangstechnik stammt. Er bedeutet die Veränderung eines Haltetones, beispielsweise durch *crescendo* oder *decrescendo*. Im gezupften Ton geht das nicht,

¹⁵ Vgl. Ritter 1952, S. 24: „Soll eine Komposition durchgehend tremoliert werden, setzt man ihr die Bezeichnung *sempre tremolo* voraus; damit entfallen alle weiteren Kennzeichnungen. Bei Tremolospiel längerer Teile eines Musikstückes, also im gemischten Anschlag, dient der Bindebogen zur Kennzeichnung“. Kritische Anmerkung: Phrasierungsbögen sind auch im *sempre tremolo* gewiss nützlich.

¹⁶ Konrad Wölki empfahl, die letzte Aufwärtsbewegung der tremolierten Note in der Luft auszuführen – was im Endeffekt einem *nonlegato* nahekommt, da lediglich eine einzige, kurze Bewegung innerhalb des Tremolos entfällt.

¹⁷ Ein Vorschlag wäre, die gewohnte Wellenlinie durch einen waagerechten Strich zu verlängern. Dieses Zeichen benutze ich bei der Blockflöte für Töne, die mit Vibrato beginnen, aber später glatt werden sollen.

das Tremolo macht es möglich. Ich erwähne es deshalb, weil es brave Orchesterspieler gibt, die mitten in einem längeren Halteton auf den ersten Zählzeiten eine Betonung anbringen, natürlich unbewusst und um sich selbst zu beweisen, ‚hier ist die Eins‘. Das ist eine unmusikalische Ausführung, die man nicht durchgehen lassen darf: Ein Halteton soll entweder neutral ‚stehen‘ oder aber an- bzw. abschwellen. Das Tremolo als Artikulation sollte, in Verbindung mit Streich- oder Blasinstrumenten, nur gut überlegt angewandt werden. In ‚romantischer‘ Stilistik schadet es selten.¹⁸ Von der Wiener Klassik an rückwärts gerechnet, ist das Tremolo ein No-go. Eine Ausnahme wäre, es als Ersatz für einen Stehtriller zu nutzen, da Triller auf Zupfinstrumenten umso schwerer ausführbar sind, je länger sie dauern.

Bis hierher ist schon einiges an Durcheinander zu spüren, wir begreifen, dass Artikulation stark mit dem jeweiligen Instrument zu tun hat. Vollends Verwirrung herrscht bei den Begriffen *nonlegato* und *portato*. Meine Blockflötenlehrerin, Frau Prof. Thea von Sparr (eine Gustav Scheck-Schülerin), erklärte mir damals, dass „wir Blockflötisten beim Portato ganz dicht artikulieren, dass jedoch der Streicher Rudolf Barthel unter Portato ein sehr deutlich abgesetztes Spiel verstehe, das mit Strich und Punkt über der Note bezeichnet würde“. Das hat mich damals sehr verwirrt.

Unter *nonlegato* heißt es heute in den Nachschlagewerken, dass die Töne neu angesetzt werden, aber so gut wie keine Lücke zwischen den Tönen besteht.¹⁹ Die Streicher nennen diese Strichart auch *détaché*, d.h. jeder Ton wird mit wechselnder Strichrichtung neu angesetzt.²⁰ Das deckt sich mit meinen Erfahrungen bei Rudolf Barthel.²¹ Auf Blasinstrumenten geht das natürlich

¹⁸ Vgl. etwa Wölki 1979.

¹⁹ Das *nonlegato* ist somit per Definition der ‚Grenzfall‘ unmittelbar vor dem wirklichen *legato*, nicht etwa, wie man vom Wort her meinen könnte, ein ungebundenes Spiel. Vetter 1969, S. 60, schreibt richtig: „Die dem Legato nächstliegende Artikulationsart ist das *Nonlegato*. Jetzt werden die einzelnen Töne zwar durch die Zungenartikulation voneinander abgesetzt, jedoch so minimal, dass die Töne nicht eigentlich getrennt wirken, dass also kein Zwischenraum zwischen den Einzeltönen sich einschiebt, sondern jeder lückenlos an den nächsten anschließt“ (vgl. auch Anm. 12).

²⁰ Das geht in moderner Geigentechnik erst seit der Erfindung des Tourte-Bogens, der mit Obergriff anstelle von Untergriff gehalten wird, eine größere Spannung aufweist und der einen Strichwechsel fast ohne Ansatz ermöglicht.

²¹ Rudolf Barthel (1908-1978), ausgebildeter Geiger und langjähriger Leiter der Musikschule Neukölln von Berlin, zudem Gründer des *Blockflötenorchesters Neukölln*, damals das mit Abstand beste Blockflötenorchester, das ich als Nachfolger Anfang 1978 übernehmen durfte.

ebenso, egal wie man diese Ausführung dann auch nennen mag. Viele Blockflötisten nennen das, wie gesagt, fälschlicherweise *portato*.

Unter *portato* (getragen, gehalten) verstehen die Streicher ein deutlich abgesetztes, etwas betontes Spiel. Im Notentext sieht man dann entweder Punkte unter einem Bogen, auch Striche unter einem Bogen, manchmal Punkt/Strich gleichzeitig über der Note (dann ohne Bogen). Diese Punkte haben dann nichts mit dem *staccato*-Punkt zu tun. Man hört dabei akustisch in etwa den halbierten Notenwert, das Spiel wirkt dadurch sehr nachdrücklich und intensiv.

Spielen *nonlegato* und *portato* bei den Zupfinstrumenten eine Rolle? Ich würde sagen, im Wesentlichen nein, weil, wie oben ausgeführt, das bei uns als *staccato* empfundene Spiel bereits dem fast genau gleicht, das wir soeben für die Ausführung des *portato* bei Streich- und Blasinstrumenten gelernt haben. Ein sehr dichtes Spiel mit minimaler Lücke zwischen den Tönen ist zumindest auf der Mandoline unangenehm schwierig, bei der Gitarre sieht es etwas besser aus – aber ob der Hörer den mühsam errungenen Unterschied merkt, sei dahingestellt. Wir müssen leider zugeben, dass diese Artikulationsmöglichkeiten auf Zupfinstrumenten etwas eingeschränkter, zumindest anders auszuführen sind als bei den Streichern und Bläsern. Ein Laienzupforchester kann man nur in wohl dosiertem Maße mit diesen technischen Feinheiten quälen, wobei die Spieler dann durchaus Einsicht zeigen, wenn sie den Unterschied hören und die musikalische Wirkung gesteigert wird. Vom professionellen Spieler würde ich im Rahmen der Solo- und Kammermusik hier tatsächlich eine Bandbreite an Differenzierungen erwarten. Es wäre spannend zu erfahren, wie weit man mit einem Zupforchester aus Profispielern würde gehen können.

Glücklicherweise sind diese vier Grund-Artikulationen nicht alles, was ein Instrument zu bieten hat. Bei den Streichern zählen viele weitere Stricharten indirekt noch dazu, als da sind *spiccato*, *martelé*, *détaché*, *col legno* usw., auch *pizzicato*. Gerade das *pizzicato* kennen auch die Zupfinstrumentalisten: Die rechte Hand dämpft in Stegnähe die Saiten, der entstehende Klang ähnelt täuschend dem *pizzicato* der Streichinstrumente. All dies hat viel mit dem „wie sage ich es“, mit dem musikalischen Vortrag zu tun. Bei den Zupfern kann ich hier verweisen auf die vielen Klangfarben, die durch Tonerzeugung an verschiedenen Stellen der Saite entstehen (*ponticello* oder *s.p.* für das harte Spiel am Steg, *naturale* oder *nat.* für das normale Spiel über dem Schallloch, *dolce* oder *sulla tastiera* oder *s.t.* für das Spiel über dem Griffbrett usw.). Diese Klangfarbenunterschiede sind weit größer als die bei Streichinstrumenten, wenn der Bogen den Ort wechselt. Siegfried Behrend hat 1970 einen Katalog mit zahlreichen

graphischen Vorschlägen für Spielanweisungen herausgebracht und per Rundbrief um weitere Vorschläge von Fachkollegen gebeten. Diese Spielanweisungen bezogen die zeitgenössische, moderne Stilistik bis hin zur experimentellen Musik ein²² und sind als *Tabulatur der Zupfinstrumente* 1971 veröffentlicht worden.²³

Interessant wird es, wenn mit verschiedenen Instrumenten zusammen musiziert wird. Aufgrund der Tatsache, dass Streicher wie Bläser ihre Töne wirklich halten, ja sogar crescendieren können, fühlen die Zupfinstrumentenspieler sich zunächst im Nachteil, weil ihre Töne nach dem Anschlag verklingen. In der Praxis wird das oft dazu führen, dass Streicher und Bläser, falls sie den gleichen Notentext spielen, z.B. in Renaissancemusik, viel kürzer artikulieren müssen als Mandoline und Gitarre. Bei zahlreichen Konzerten mit meinem *Blockflötenorchester Neukölln* und diversen Zupforchestern (darunter das *Berliner Zupforchester*) habe ich insbesondere in Kirchen wegen des Nachhalls viel mit dieser Technik der unterschiedlichen Artikulationen gearbeitet und kann unbedingt dazu raten: Die Wirkung ist ‚richtig‘ und die Zupfer fühlen sich dann nicht akustisch unterlegen. In gleicher Weise können Solisten zum Zupforchester auch an Tutti-Stellen unbedenklich ihre eigene Artikulierung wählen, da die gezupften Linien eine Artikulierung nie so deutlich hörbar machen können, dass ein Widerspruch entsteht – jedenfalls kann ich mich aus über vier Jahrzehnten Praxis an keine Situation erinnern, wo das der Fall gewesen wäre, einschließlich meines Konzertes für Viola und Zupforchester²⁴, wo wir unterschiedliche Artikulationen zweier verschiedener Solisten erlebten, das Orchester jedoch wie gewohnt spielte. Absprechen müssen nur die Solisten sich untereinander mit weiteren Streichern oder Bläsern.

²² Neben den Klangfarben- und schlagtechnischen Bezeichnungen umfasste diese Abhandlung viele Zeichen, z.B. für *con sordino* und *senza sordino* (damals hatten findige Mandolinenspieler einen Dämpfer gebastelt, der mit Gummiband hinter dem Steg in ständiger Bereitschaft montiert war), für Cluster jeder Art, für das Cross Strings, auch für Beendigung desselben, für Schläge auf verschiedene Teile des Instruments, für tonloses Anschlagen nur mit der linken Hand, eben die ganze Palette, die in graphisch notierter Musik eine Rolle spielt. Eingebürgert hat sich das nach meiner Beobachtung nicht, wohl auch, weil der Anteil graphisch notierter Musik in der Sparte Zupforchester sehr gering geblieben ist. Ich selbst habe nur in Kubik 2010 im 4. Satz *Unruhe* für ca. 20 Sekunden zur Grafik gegriffen, wobei ich ohne die vorgeschlagenen Zeichen ausgekommen bin.

²³ Vgl. Behrend 1971. Des Weiteren verweise ich auch auf Kubik 2011, wo die speziellen Probleme der Zupfinstrumente ebenfalls angesprochen sind.

²⁴ Vgl. Kubik 2002.

Ein kleiner Gedankenausflug noch: Sowohl die Mandoline als auch in noch stärkerem Maße die Gitarre sind für die solistische Wiedergabe mehrstimmiger Musik besser geeignet als die Streichinstrumente. Während bei den Streichern das Empfinden längerer Töne bei in eine Melodie hineinkomponierter Mehrstimmigkeit im Allgemeinen der Phantasie des Hörers überlassen bleibt, können die Notenwerte bei den Zupfinstrumenten sehr oft *de facto* wiedergegeben werden. Man nehme als Beispiel den ersten Solo-Einsatz in Takt 22 des Konzertes für 2 Violinen, Streicher und B.c. in d-Moll, BWV 1043, von Johann Sebastian Bach:²⁵ Hier beginnt die Solovioline mit kraftvoll springenden Dezimen (Achtelnoten) zwischen der d¹- und e²-Saite: f¹-a²-e¹-g²-d¹ und nachfolgenden Sechzehntelnoten vom g² abwärts. Die Ausführung der Dezimen auf der Violine geschieht wegen des Saitenwechsels im *portato* (*marcato*), also stark abgesetzt. Auf dem Zupfinstrument vermag man (wie an einem Tasteninstrument) die untere Linie f¹ e¹ d¹ dieser versteckten Zweistimmigkeit durchaus als Viertelnoten (Bassstimme) zu interpretieren, in der Oberstimme (a²-, g² und die Sechzehntel) kämen dadurch das synkopische Verhalten und der harmonische Vorhalt deutlicher heraus. Je versierter der Instrumentalist ist, umso mehr Feinheiten sind bekanntlich darstellbar, und man darf Mandoline und Gitarre wirklich nicht unterschätzen, die in diesem kleinen Beispiel in der Ober- wie auch Unterstimme sogar mehrere Artikulationsmöglichkeiten zur Auswahl anbieten können.

Literatur:

Primärwerke:

- Bach, Johann Sebastian (2007): Konzert in d-Moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo. 7. Aufl. Kassel 2007
- Bracony, Alberto (1913): Theoretisch-praktische Mandolinenschule. Hamburg/Leipzig 1913
- Corrette, Michel (1772): Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la mandoline. Paris 1772
- Höffer von Winterfeld, Linde (1961): Die Altblockflöte. Eine Anweisung zum Spiel. 2. Aufl. Leipzig 1961
- Köhler, Ernesto (1892): Mandolinenschule für den Selbstunterricht geeignet. Self Instructor for the Mandolin. Leipzig u.a. 1892
- Kubik, Michael (2010): Fünf Emotionen für Zupforchester mit Blockflötenchor. Hamburg 2010

²⁵ Vgl. Bach 2007.

Michael Kubik

- Kubik, Michael (2002): Konzert für Altmandoline oder Viola und Zupforchester. Hamburg 2002
- Repke, Erich (1952): Weimarer Methodik für Mandoline. Eine theoretische Anleitung für Lehrer und Schüler. Weimar 1952
- Ritter, Theodor (1992): Theoretisch-praktische Mandolinen-Schule. Gründlicher und vollständiger Lehrgang für den Einzel-, Gruppen- und Selbstunterricht in 3 Hefen. [3 Bde; Neuausg. Leipzig 1913] Hofheim 1992
- Vetter, Michael (1969): Il flauto dolce ed acerbo 1: Anweisungen und Übungen für Spieler neuer Blockflötenmusik. Celle 1969
- Wölki, Konrad (1979): Concertino d-Moll für Oboe und Zupforchester op. 97. Schweinfurt 1979

Sekundärwerke:

- Behrend, Siegfried (1971): Die Tabulatur der Zupfinstrumente. In: Zupfmusik, Gitarre 24/1 (1971), S. 1-3
- Honegger, Max/Massenkeil, Günther (1981): Das große Musiklexikon. Freiburg im Breisgau 1981
- Kubik, Michael (2011): Kleine Instrumentierungshilfe für Zupf-(und Gitarren)orchester. Praktische Hinweise für Bearbeiter, fachfremde Dirigenten, Komponisten. Hamburg 2011
- Kurewitz, Melanie (2011): Als Kammermusiker in der Oper: Probleme von Zupfinstrumentalisten im Sinfonieorchester – Ein Erfahrungsbericht. In: Phoibos 2/2011, S. 81-90
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41

Konrad Wölkis Rolle in der Zupfmusikszene der Nachkriegszeit: Eine noch anstehende Aufgabe

Silvan Wagner

In meinem Artikel *Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag* habe ich in der Ausgabe Phoibos 2/2013 den Mythos von der Untauglichkeit der Zupfinstrumente für eine Vereinnahmung im Dritten Reich nachzuzeichnen versucht bis zu seinen Ursprüngen in der Nachkriegszeit. Dieses fragwürdige Paradigma, das bis in die jüngste Vergangenheit einer kritischen Sichtung der Geschichte der Zupfmusikbewegung im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit nachhaltig im Wege steht, wurde immer wieder als scheinbare Selbstverständlichkeit wiederholt. Die Tradition dieser zum Großteil unbelegten Übernahmen versuchte ich schließlich bis zu ihrem wahrscheinlichen Ursprung zurückverfolgen:

Wölki greift hier unausgewiesen auf Vorarbeiten zurück, konkret auf eine Glosse von Klaus Klingemann aus dem Jahr 1948 mit dem Titel *Gab es NS-Zupfmusik?*, mit dem damit der Beginn des Diskurses in der unmittelbaren Nachkriegszeit erreicht worden sein dürfte. Klingemann beginnt seinen Beitrag mit dem Verweis auf viele Anfragen von Kriegsheimkehrern, die befürchteten, „daß das Ideal der Laienmusik, das man sich 1935 oder 1940 aufgestellt hatte, heute irgendwie bedenklich sein müsse“ (Klingemann 1948, S. 55). Klingemann beschwichtigt, wie später auch Wölki („Was die [...] Zupfmusik anbelangt, so war sie den Machthabern des 3. Reiches bei weitem nicht wichtig genug, um in ihre politische Planung einbezogen zu werden“, ebd.), und marginalisiert, wie typisch für das Paradigma des „braunen Spuks“, durchweg den Nationalsozialismus als zeitlich, personell und ideell eng begrenztes Intermezzo deutscher Geschichte: „Es scheint nötig, diesen unsicheren Geistern einmal zu sagen, daß sich das musikalische Geschehen in größeren Spannungsbögen vollzieht als sie durch das Kommen und Gehen ‚Tausendjähriger Reiche‘ bestimmt werden. 1933 hub zwar ‚ein neu Marschieren‘ an, keineswegs aber wurde über Nacht ein neuer Musikstil geboren“ (ebd.). Letzterem Argument ist aus heutiger Sicht zuzustimmen, allerdings mit dem umgekehrten Schluss, dass durch die völkischen Tendenzen der Laienmusikbewegung eine Einbettung des nationalsozialistischen Gedankenguts 1933 bestens vorbereitet war.¹

¹ Wagner 2013, S. 20.

Was mir zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorlag, waren die Ausführungen Edwin Mertes' zu Konrad Wölki's Identität mit Klaus Klingemann, ein Name, den Wölki offenbar als Pseudonym verwendet hatte:

Pseudonym oder Tarnname

Dass Konrad Wölki auch unter dem Pseudonym Klaus Klingemann komponierte, gilt heutzutage in Zupfmusikkreisen als bekannt. Für uns Halbstarke erschien dies als eine pikante Angelegenheit, dass ein so seriöser Herr wie Wölki einen Decknamen tragen sollte und hatte den Ruch eines mysteriösen Doppellebens. Später wusste ich, dass neben Rudolf Krebs und Arno Starck auch andere Komponisten, die ich persönlich kannte, wie Herbert Balzer, Ernst August Quelle, Bernd Scholz, Willi Sommer oder Fried Walter unter Pseudonym schrieben.²

„In Zupfmusikkreisen als bekannt“ war dieser Zusammenhang zumindest für mich nicht, vielleicht ein Beleg nicht nur für meine marginale Beschäftigung mit Wölki als Komponisten, sondern auch für eine mündliche Tradition innerhalb der Zupfmusikszene, die aber eine Generationengrenze nicht mehr zu überschreiten weiß. Umso begrüßenswerter ist natürlich der Beitrag von Edwin Mertes, der Einiges eben nicht als Insiderwissen lediglich anspricht (wie dies leider oft geschieht), sondern auch ausführt.

Mertes erklärt die Praxis der Pseudonymisierung im Weiteren als eine Tradition, die sich im Chorwesen entwickelt habe: Als Reaktion auf die Anweisung von Verbands-Festival-Organisatoren, keine Kompositionen der eigenen Chorleiter mehr zu singen, „entstand in der Branche und bei den einschlägigen Verlagen eine Flut an Pseudonymen.“³

So harmlos stellt sich der Zusammenhang bei dem verdeckten Selbstverweis Wölki's in seinem Fachbeitrag sicherlich nicht dar: Hier betreibt Wölki über sein Pseudonym handfeste Musikpolitik, die sich äußerst nachhaltig bis in die Gegenwart fortsetzt. Das Zitat „Klingemanns“ hätte an dieser Stelle die Funktion, die eigene Meinung durch die Meinung eines anderen zu stützen; und diese Meinung hat es durchaus in sich: Es gab keine NS-Zupfmusik, weswegen die Kompositionen aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 unbesehen weiterhin gespielt werden können – darunter natürlich auch die Kompositionen Wölki's. Der Aufruf zu einem unkritischen Umgang mit der eigenen, jüngeren Vergangenheit hat für Wölki selbst sicherlich eine Funktion, die mit derjenigen vergleichbar ist, die Mertes für sein Pseudonym herausarbeitet: Die Aufführungen auch eigener Kompositionen voranzutreiben. Darüber hinaus

² Mertes 2013, S. 129.

³ Mertes 2013, S. 129.

aber ist an der Aussage, es habe überhaupt keine NS-Zupfmusik gegeben, auch eine Vogel-Strauß-Politik gekoppelt, die für die 50er Jahre historisch vielleicht noch nachvollziehbar war, für unsere Zeit aber ein nicht zu entschuldigendes Versäumnis darstellen würde. Konrad Wölki's Rolle bei der Verdrängung eigener Verantwortung für die Musikpolitik des Dritten Reichs ist noch unbearbeitet, der Einsatz seines Pseudonyms bei der ersten Glosse, die in der Nachkriegszeit den Mythos von der unschuldigen Zupfmusik entwirft, ist aber zumindest problematisch. Sicherlich würde es sich lohnen, die Schriften, die Wölki unter seinem Pseudonym Klingemann veröffentlicht hat, vergleichend zu untersuchen, um herauszuarbeiten, welche Aussagen und Positionen er ggf. auf sein Alter Ego verschoben hat.

Es kann dabei nicht Aufgabe sein zu verurteilen oder auf die Jagd nach einem Skandal zu gehen (auch wenn jede Relativierung des ‚Mythos‘ Wölki unter denjenigen, die ihn gekannt und geschätzt haben, sicherlich mitunter als Verurteilung verstanden werden wird – was auch wiederum verständlich und menschlich ist); stattdessen gilt es, zwei Epochen der Geschichte der Zupfmusik (Drittes Reich, Nachkriegszeit) historisch zu erarbeiten, um Zusammenhänge verstehen zu können, die ansonsten unverständlich bleiben müssen. Im speziellen Fall geht es darum, zu Traditionen und Aussagen überhaupt Stellung nehmen zu können, die ansonsten als scheinbare Fakten unkritischierbar bleiben würden.

Wenn diese Arbeit (die sicherlich am besten nicht aus den Reihen der Zupfmusikbewegung selbst erfolgen sollte)⁴ dazu führen sollte, dass (erst dadurch erkennbare) Fehler der Vergangenheit⁵ – gleichgültig, ob persönlich verschuldet oder durch den Zeitgeist bedingt – nicht wiederholt werden, so wäre eine Welt gewonnen.

⁴ Schon gar nicht kann eine solche kritische Untersuchung im formalen Rahmen von Erinnerungen, Nachrufen und Jubiläumsbeiträgen geschehen, wie sie für die kollektive Erinnerung eines Laienverbandes typisch sind. Es ist umso begrüßenswerter, dass der vorliegende Artikel Mertes' unter der panegyrischen Oberfläche durchaus kritische Ansätze aufblitzen lässt – die aber aufgrund der literarischen Form nicht wirklich explizit gemacht werden können.

⁵ Zu diesen Fehlern, die sich mitunter über Epochengrenzen unverändert fortsetzen, vgl. exemplarisch Wagner 2013; Rauch 2013.

Miszellen

Literatur:

- Mertes, Edwin (2013): Persönliche Erinnerungen an Konrad Wölki. In: Concertino 3/2013, S. 126-131
- Rauch, Stefanie (2013): Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ‚Befreiung‘ der Mandoline. In: Phoibos 2/2013, S. 43-77
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klang-ästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41

Autorinnen und Autoren

Stefanie Acquavella-Rauch

Dr. Stefanie Acquavella-Rauch ist als Musikwissenschaftlerin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und Hochschule für Musik Detmold tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte reichen von Themen der Musikedition und des Schaffensprozesses über Mahler, Schönberg und Wien im 19./20. Jahrhundert bis hin zu musiksoziologischen und -historiographischen Fragen (Laienmusikkultur und Operette). <http://muwi-detmold-paderborn.de/unser-team/rauch>.

E-Mail: rauch@mail.uni-paderborn.de

Komalé Akakpo

Komalé Akakpo stammt aus Günzburg. Er studierte Hackbrett, Gitarre und Musikjournalismus am Richard-Strauss-Konservatorium und an der Musikhochschule München. Als freischaffender Musiker ist er in verschiedenen Besetzungen tätig. Er unterrichtet an der LMU München und an der Katholischen Fachakademie für Sozialpädagogik München-Harlaching. Daneben ist er freier Print- und Onlinejournalist.

E-Mail: stulgia@gmx.de

Wendelin Bitzan

Wendelin Bitzan (geboren 1982) ist Musiker und Musikforscher. Er unterrichtet Musiktheorie und Gehörbildung an deutschen Hochschulen, spielt gelegentlich an öffentlichen Orten Klavier, redet und schreibt leidenschaftlich gern über Musik und lebt mit seiner Familie in Berlin.

E-Mail: wen.de.lin@web.de

Judith I. Haug

Studium in Augsburg, 2005 Magisterabschluss. 2008 Promotion in Tübingen mit einer Studie zur Verbreitungsgeschichte des Genfer Psalters. Lehraufträge in Tübingen, Würzburg, Essen, Münster und Istanbul. 2010-12 Mitarbeiterin der ViFaMusik. Seit 2012 DFG-Forschungsprojekt „Osmanische und euro-

päische Musik im Kompendium des Alî Ufukî (um 1640)“ an der WWU Münster. Seit 2015 Mitglied im Jungen Kolleg der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste.

E-Mail: judith.haug@uni-muenster.de

Panagiotis Pouloupoulos

BA im Fach Konservierung und Restaurierung (TEI Athen), MMus im Fach „Musical Instrument Research“ und Promotion im Fach Instrumentenkunde (University of Edinburgh). Zwischen 2007 und 2011 Mitarbeiter des National Museums Scotland und des Musical Instrument Museums Edinburgh. Seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Musikinstrumentenabteilung des Deutschen Museums München.

E-Mail: p.pouloupoulos@deutsches-museum.de

Michael Kubik

Seit 1967 lehrt Kubik in Berlin und dirigierte u.a. das Teg'ler Zupforchester, das Blockflötenorchester Neukölln, das Landeszupforchester Berlin. Er schrieb Bearbeitungen und Kompositionen, u.a. für das Zusammenspiel von Blockflöten mit Zupforchester, lehrte an der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, war Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Hochschule Berlin und Fachbereichsleiter an der Musikschule Berlin-Reinickendorf.

E-Mail: kubik-berlin@t-online.de

Mirjam Schröder

konzertiert als Solistin und Kammermusikerin auf den großen Bühnen im In- und Ausland. Während ihrer Studien in Brüssel bei Susanna Mildonian, in Detmold bei Catherine Michel und Godelieve Schrama wurde ihr Harfenspiel mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, u.a. beim Internationalen Musikwettbewerbs der ARD München, dem Concorsi Arpista Ludovico Madrid und dem Reinl-Wettbewerb. Sie unterrichtet an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar.

E-Mail: info@mirjamschroeder.com

Silvan Wagner

Studium der Musik in Wuppertal mit Hauptfach Mandoline. Studium der Germanistik und evangelischen Theologie in Bayreuth. Stipendiat der Bayerischen

Eliteförderungen, Promotion und Habilitation im Fach Ältere Deutsche Philologie. Veröffentlichungen in Germanistik und Musikwissenschaft. Historisch informierte Aufführungspraxis von mittelalterlichem Minnesang und Sangversepik. Regelmäßig tätig als Komponist, Regisseur, Konzertmusiker und Dozent.

E-Mail: Silvan.Wagner@gmx.de