

Spanien, Südamerika und die Gitarre

Während des Goldenen Zeitalters ging im Weltreich Spanien die Sonne nicht mehr unter. Durch das Gold aus den neu entdeckten Ländern Südamerikas zu Größe und Macht gelangt, übte Spanien seinen Einfluß auch auf dem europäischen Kontinent aus.

Daß dieser nicht einseitig vom Mutterland ausging, sondern sich ein wechselseitiges Beziehungsgeflecht ergab, das belegt vor allem die Musik. In ihr spiegeln sich die verschiedenen Einflüsse anderer Kulturen wieder, die von den spanischen Musikern übernommen und verwandelt wurden. Dabei gelang es ihnen oft, sich in zunächst fremde Musikstile so gut einzufühlen, daß das Ergebnis heute gern als typisch spanisch charakterisiert wird. Dementsprechend schwierig ist es, den Weg, auf dem die Melodien und Tänze seinerzeit kamen, zu seinem möglichen Ursprung zu verfolgen.

Für den **Fandango** wurden mehrere Vermutungen über dessen Herkunft ausgesprochen. Einerseits werden seine Ursprünge nach Nordafrika verlegt, zum anderen existiert die Meinung, der Tanz sei aus den damaligen Provinzen in Südamerika nach Europa gelangt, wo er - ähnlich wie der Tango im 20. Jahrhundert - das Publikum im Sturm eroberte. Trotz - oder gerade wegen - des Verbots durch die spanische Inquisition war der Fandango als Paartanz im 18. und 19. Jahrhundert derart beliebt, daß selbst Koryphäen wie Giacomo Casanova nur höchstes Lob für ihn übrig hatten. Im Sinne des Verführerischen, wenn nicht gar des Verderblichen gelangte er in Mozarts Opern *Le nozze di Figaro* und im *Don Giovanni* (wo er bezeichnenderweise kurz vor dessen Höllenfahrt erklingt) zu Weltruhm.

Als **Dionisio Aguado** den **Fandango variado**, **op.16** komponierte, konnte er auf Erfahrungen zurückgreifen, die er als Schüler des Padre Basilio in seiner Geburtsstadt Madrid gesammelt hatte. Basilio war für seine Fandango - Improvisationen berühmt geworden. Zu jener Zeit war Aguado zwar erst 8 Jahre alt, dennoch muß das Spiel seines Lehrers ihn so stark beeindruckt haben, daß er 45 Jahre später das kleine Meisterwerk schuf, das dem verbotenen Tanz gewidmet ist. Das kulturelle Leben in Paris, wohin Aguado 1826 seinen Wohnsitz verlegt hatte, huldigte zudem gerade der Spanien-Mode. Einer von vielen, die noch folgen sollten.

Anders als in der Volksmusik oder im Flamenco, bei welchen der Fandango in verschiedenen Formen existiert, wird der eigentliche Tanz im Werk Aguados in eine langsame Einleitung und in ein kleines Finale verpackt, die in ihrer deutlich klassischen Ausrichtung den brisanten Mittelteil gar nicht vermuten lassen. Dieser steht in einem schnellen Dreiertakt und verleugnet seine folkloristische Herkunft nicht. Typische, auch in der Volksmusik verwendete Anschlagsarten der Gitarre wechseln mit Trillern und kurzen Dissonanzen, die das Klappern der Kastagnetten und den emphatischen Schritt der Tänzer symbolisieren.

Schon zu Zeiten der Katholischen Könige (1474-1504) war es beliebt, franko-flämische Musiker an den spanischen Hof zu ziehen. Als Philip II. 1559 bei seiner Rückkehr

aus Flandern auf Bitten spanischer Adeliger eine ganze Gruppe von Instrumentalisten und Sängern von dort mitbrachte, hatte der Einfluß der franko-flämischen Polyphonie in Spanien seinen Höhepunkt erreicht. Nicht nur wurden die Orgeln in den Palästen von Madrid, Toledo und im Escorial von niederländischen Meistern erbaut, sondern die Werke eines Adrian Willaert, Nicolas Gombert, in erster Linie aber die von Josquin des Pres wurden stilbildend für spanische Komponisten. Sie sind eine Grundlage für die musikalische Blütezeit des Goldenen Zeitalters auf der iberischen Halbinsel.

Zu dieser Zeit beginnt man im Bereich der Instrumentalmusik, die bisher meist auf das Abspielen von Vokalstimmen beschränkt war, sich ein eigenes, von der Instrumentaltechnik bestimmtes Repertoire zu schaffen. Allerdings zeigt die Behandlung der Vihuela meist noch deutlich ihren Bezug zu einer Musik, die ursprünglich für die menschliche Stimme geschrieben wurde. Vollständige mehrstimmige Messen des großen Vorbildes Josquin wurden auf dieses kleine, der eleganten höfischen Welt entstammende Instrument übertragen. Zwar verwendeten die Vihuelaspieler für ihre eigenen Kompositionen auch populäre Melodien, es blieben jedoch die höfische und die religiöse Musik ihre Domäne.

Die religiöse Inbrunst des Königs und vieler seiner Zeitgenossen fand in Bauwerken - der Escorial ist im Grundriß dem Rost des Heiligen Laurentius nachempfunden -, in den verzückten Visionen des El Greco, dem Canto Espiritual des San Juan de la Cruz sowie in der geistlichen Musik von Tomás Luis de Victoria ihren höchsten künstlerischen Ausdruck. Für die Komposition instrumentaler Werke wurden häufig gregorianische Choräle zur Grundlage von Variationen (*Diferencias*) verwendet. Eine solche als *cantus firmus* bezeichnete Melodie durchzieht die Musik wie ein roter Faden, selten wird sie wesentlich verändert. Ähnlich wie in der Liturgie bildet der *cantus firmus* einen meditativen Mittelpunkt, um den sich kompositorischer Einfallsreichtum variierend bewegt.

Luys de Narváez veröffentlichte seine Sammlung von Kompositionen für Vihuela unter dem Titel *Seis Libros del Delfín* 1538 in Valladolid. Die **Seys Diferencias del Hymno de Nuestra Señora. O Gloriosa Domina**. nehmen durch ihre kompositorische Qualität eine Sonderstellung nicht nur innerhalb des Werkes von Narváez ein, sondern sind ein Höhepunkt spanischer Musik..

Das Auftauchen der Vihuela - und ebenso ihr plötzliches Verschwinden geben bis heute Rätsel auf. Trotz ihrer großen Beliebtheit, die durch zeitgenössische Berichte belegt wird, sind z.Zt. nur noch zwei erhaltene Exemplare dieses einst so weit verbreiteten Instruments zu finden: eines in Europa, das zweite in Südamerika.

Dem Gitarristen, Komponisten und Forscher **Emilio Pujol** kam es zu, das lange vergessene Instrument und seine Literatur dem 20. Jahrhundert zugänglich zu machen. Nach Vorarbeiten des Grafen Guillermo de Morphy und auf Anregung von Felipe Pedrell begann Pujol, Vihuelamusik für die Gitarre zu transkribieren und kenntnisreich zu kommentieren. Nach der Entdeckung einer originalen Vihuela in einem Pariser Museum unternahm er es, neben ausgedehnten Konzertreisen und Unterrichtstätigkeit als

Gitarrist nun auch als der erste Vihuelist unseres Jahrhunderts aufzutreten.

Der Einfluß Felipe Pedrells auf den Forscher gilt im selben Maß auch für den Komponisten Pujol. Als Schlüsselfigur der nationalen spanischen Schule, die der Volksmusik ein starkes Interesse entgegenbrachte, übte Pedrell seinen Einfluß als Komponist und Volksmusikforscher vor allem auf seine Schüler Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla und Roberto Gerhard aus. Seinem Beispiel folgend fanden typische spanische Tanzformen Eingang in ihre Instrumental- und Bühnenmusik und erlangten so Geltung in den internationalen Konzertsälen. Wie einst schon Domenico Scarlatti vollzogen sie eine Synthese von zeitgenössischer Moderne und den besten Elementen der Volksmusik in Spanien, ohne im rein Folkloristischen zu verharren.

Der gebürtige Katalane Pujol huldigte mit **Festivola** einem in seiner Heimat sehr verbreiteten Tanz: der **Sardana**. Es handelt sich um einen Kreistanz, ausgeführt von beliebig vielen Frauen und Männern, musikalisch begleitet durch die "Cobla", einem typischen Ensemble, das aus mehreren schalmeiähnlichen Instrumenten, Tambourin, Kontrabaß und Trompeten besteht. Deutliche Anklänge an diese Besetzung bietet Pujols **Festivola** schon in der Einleitung, einem kontrapunktischen Wechselspiel, das in der Cobla vom Flaviol, einem Flöteninstrument, ausgeführt wird. Die Melodik ist durch Wiederholung acht- bzw. sechzehntaktiger Phrasen geprägt, denen der metrisch freie Wechsel zwischen 2/4, 3/4 und 6/8-Takten besonderen Reiz verleiht.

Zum Genre der Charakteretüden und - nach Pujols Biographen Juan Riera - zur Programm-Musik ist die **Libelula** zu zählen. In der Anlage durch raffinierte Akkordauflösungen und chromatische Passagen gekennzeichnet, stellt sie in ihrer Programmatik eine Szene an einem Bach dar.

In erster Ehe mit der aus Sevilla stammenden Flamenco-Gitarristin Matilde Cuervas verheiratet, erhielt Pujol Anregungen für die kastilischen und andalusischen Tänze in seinem Oeuvre aus erster Hand. Seine **Seguidilla** weist neben den typischen Merkmalen eines von der Gitarre begleiteten Tanzes des 18. Jahrhunderts zunehmend Einflüsse der südspanischen, von den Sevillanas geformten Musik auf. Das Wechselspiel zwischen den diatonisch aufgebauten Elementen der Seguidilla und der modal gefärbten Musik Andalusiens lassen den Satz in einem brillanten Finale kulminieren.

Neben Dionisio Aguado galt vor allem **Fernando Sor** als der herausragende spanische Gitarrist seiner Zeit. 1778 in Barcelona geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung im Kloster von Montserrat in Katalonien. Selbst vielmehr an einer Karriere als Opernkomponist interessiert, war es vor allem der Gitarrist Sor, der Aufsehen in den musikalischen Zentren seiner Zeit erregte. Wie Aguado komponierte er im Stil der Wiener Klassik, der über alle nationalen Grenzen hinweg tonangebend war. Seine besondere Verehrung galt Wolfgang Amadeus Mozart, dessen berühmteste Arien er für die Gitarre bearbeitete bzw. als Vorlagen zu Variationen verwendete. Für die Sologitarre haben Aguado und Sor nur wenige Werke hinterlassen, die

auf spanische Musik zurückgehen; es lag mehr in ihrem Interesse, die Gitarre als Konzertinstrument in den Zusammenhang des gerade erwachenden öffentlichen Konzertlebens zu stellen und somit auch dessen ästhetische Prämissen zu übernehmen.

Hatte der Fandango Eingang in die Werke großer Komponisten gefunden, so gilt dies in noch stärkerem Maß für die **Folia**. Daß sie zunächst im Zusammenhang mit dramatischen Werken um 1500 in Spanien auftaucht, läßt nicht unbedingt auf eine spanische Herkunft schließen. Auch Italien bietet sich als Ursprungsland an: um die Mitte des 16. Jahrhunderts wird die auf eine Bassfigur standardisierte Harmoniefolge der Folia von den spanischen Komponisten selbst als typisch italienisch bezeichnet. Erst im 17. Jahrhundert verbindet sich die rhythmisch noch freie Folia mit einem gleichnamigen Tanz portugiesischen Ursprungs und dient in dieser prägnanten Form als Thema berühmter Variationszyklen von Corelli, Liszt, Rachmaninoff und Ponce.

Als ein vielfach verwendetes Thema erfährt die Folia von der Vihuela- bzw. Gitarrenmusik des 16. Jahrhunderts an ihre jeweils zeitgemäße Interpretation. So erscheint schon das Thema in Fernando Sors **Les Folies d'Espagne** in klassisch-romantischer Harmonisierung und in stilistisch wie spieltechnisch dieser Zeit entsprechenden Veränderungen.

Mit seiner **Homenaje a Claude Debussy** öffnete **Manuel de Falla** für die Gitarre das Tor zum 20. Jahrhundert. Das Stück steht am Anfang einer bis heute andauernden Auseinandersetzung nicht-gitarrespielender Komponisten mit dem Instrument. Fallas Musik stellt eine Verbindung her zwischen dem von Felipe Pedrell geprägten national-spanischen Idiom und der Musik des französischen Impressionismus von Paul Dukas, Maurice Ravel und besonders Claude Debussy. Ein Zitat aus dessen *Soirée dans Grenade* aus den *Estampes* für Klavier in den letzten Takten der *Homenaje* drückt die innere Verbundenheit Fallas zu dem Franzosen aus. In dem rhythmisch einer Habanera, einer möglichen Vorform des Tango, angenäherten Satz verwendet Falla eine Harmonik, die mit den Mitteln der im 19. Jahrhundert geltenden Funktionsharmonik nicht mehr zu deuten ist. Die Obertöne eines Grundtones werden nun auch als Bestandteile seiner Harmonie angesehen, und die sich ergebenden Skalen sind mehr modal als tonal zu interpretieren. Sie bringen das Stück in die Nähe der Flamenco-Musik, denn auch von den gitarrespielenden Gitanos werden solche modalen Tonleitern verwendet.

Die Bedeutung, die der Komponist seinem kurzen Werk selbst zugemessen haben muß, wird anschaulich durch die Existenz zweier weiterer Fassungen dokumentiert. Der Fassung für Gitarre folgte wenige Wochen später eine weitere für Klavier und 1938/39 eine Orchesterversion innerhalb der *Suite Homenajes*. Untereinander weisen sie einige interessante Abweichungen auf und im Fall der Orchesterpartitur entsteht ein Eindruck von Fallas Instrumentierungskunst.

Der Versuch des spanischen Gitarristen Andres Segovia, Manuel de Falla zu weiteren Werken für die Gitarre zu bewegen, war leider nicht erfolgreich. Um so

mehr Glück hatte er bei dem mexikanischen Komponisten **Manuel María Ponce**.

Die beiden trafen 1923 nach einem Konzert Segovias in Mexiko-City aufeinander. Zwei Jahre später begab sich Ponce nach Paris, um bei Paul Dukas seine Kompositionsstudien fortzusetzen. In dieser Zeit begann eine enge und produktive Zusammenarbeit mit dem Gitarristen. Eine umfangreiche Sammlung der Briefe Segovias an Ponce läßt erkennen, wie sehr er den Komponisten mit seinen ästhetischen Vorstellungen, die ihn eine avantgardistische Musik strikt ablehnen ließen, konfrontiert hat. Für Segovia war Ponce vor allem ein Komponist spanischer Musik, den er einigen seiner Landsleute vorzog und dessen Entwicklung er generös unterstützte.

Ponces neoklassizistische Haltung kam den Wünschen Segovias entgegen, seine Harmonik bleibt tonal und läßt dabei den Einfluß des französischen Impressionismus erkennen. Seine **Sonatina meridional** folgt formal dem Aufbau einer seit der Klassik verwendeten Struktur; der tänzerische, zum Teil hemiolenreiche Dreiertakt der Ecksätze findet seine Vorbilder in der südspanischen Musik, während der ruhige Mittelsatz an die Tonsprache der Images von Claude Debussy erinnert.

Da der Komponist Ponce auf eine Einrichtung seiner Gitarrenwerke durch Segovia angewiesen war, spiegeln dessen Ausgaben auch die von ihm eingebrachten Vorstellungen in formalen und harmonischen Veränderungen gegenüber den Originalmanuskripten wieder, auf deren Veröffentlichung man gespannt sein dürfte

Radamés Gnattali begann seine Karriere als Pianist und Geiger. Erfolgreich wurde er später vor allem als Komponist, Arrangeur und Dirigent des Nationalen Radio Orchesters in Rio de Janeiro.

In seinen Werken zeigt sich Gnattali mit dem musikalischen Erbe seiner Heimat als untrennbar verbunden. Nachdem er sich in den frühen Fünfzigerjahren mit Jazzmusik beschäftigt hatte, begann er ab den Sechzigern seine Erfahrungen mit der populären brasilianischen Musik zu verbinden, deren Rhythmen und Melodien seinen Stil prägten.

Während sich die Musik der überwiegend weißen Oberschicht in Brasilien zur Zeit der Kolonialisierung an europäischen Vorbildern orientierte, wurde durch die Ansiedlung von afrikanischen Sklaven eine völlig neue kulturelle Situation geschaffen. Sie übernahmen Elemente der europäischen Musik, schufen aber insbesondere durch die Rhythmen der afrikanischen Ritualmusik eine Mischung, die den bis dahin bekannten (Tanz-) Formen einen neuen Charakter gab. Neben der karibischen ist besonders die brasilianische Musik durch die afrikanische Kultur geprägt.

Hatte Kuba der Welt die Rumba, den Cha-Cha und den Son geschenkt, so entwickelte sich in dem Little Africa benannten Stadtteil Rios zunächst die Samba, ein lautes und öffentliches Spektakel, das vor allem während des Karnevals die Straßen der Stadt belebt. Wesentlich leiser und privater geht es beim Chôro zu, der seine Wurzeln in der europäischen Salonmusik und im portugiesischen Fado hat. Während die Samba in erster Linie durch Trommel und andere Percussionsinstrumente ihren rhythmischen Schwung erhält, bildet sich das für den Chôro typische Ensemble aus

verschiedenen Gitarren, Flöte und Klarinette. Der grundlegende Rhythmus des Chôro, der auf europäische Walzer und Polkas zurückgeht, erhielt seinen charakteristischen, synkopierten swing erst durch den Kontakt mit der afro-brasilianischen Samba.

Gnattalis **Etüden für Gitarre** stehen in der Tradition eines Heitor Villa-Lobos insofern, als sie sich nicht in erster Linie einem isolierten technischen Problem widmen. Vielmehr geht es um jeweils typische Aspekte der traditionellen brasilianischen Musik. Deren vor allem rhythmische Präsenz wird formal und harmonisch mit Elementen der europäischen Kunst- und der nordamerikanischen Jazzmusik verknüpft und so in einen kosmopolitischen Rahmen gestellt.

Die einzelnen Etüden hat der Komponist befreudeten Gitarristen gewidmet, deren Spiel ihn inspirierte und deren persönlichem Stil er jeweils zu entsprechen suchte. Dies mag einer der Gründe für die Phantasie und Vielfalt sein, die diese Stücke auszeichnen.

Thomas Karstens