

Luis de Milán

"Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro"

Valencia 1536

Pavana del oktavo tono [fol. G6]

Fantasia del quarto tono [fol. C4v]

Pavana del primero y segundo tono [fol. Gv]

Fantasia del tercero tono [fol. C3]

Pavana del quinto y sexto tono [fol. G5]

Pavana del séptimo y octavo tono [fol. G5v]

Fantasia del octavo tono [fol. G2]

Pavana Qua la bella francesquina del oktavo tono [fol. G6]

Luis de Narváez

"Los seys libros del Delphin de musica cifras para taner vihuela"

Valladolid 1538

Villancico del quarto tono, Ayarda cozacon arde [fol. lxxx]

Fantasia del quarto tono [fol. xxvii]

La cancion del Emperador:

Mille regres del quarto tono de Josquin [fol. xxxxi]

Otra Fantasia del primer tono [fol. xxxviii]

Diferencias de guarda me las vacas [fol. lxxxii]

Cancion de Nicolas Gombert del quinto tono:

Jamais je n'eus tant de soulas [fol. xxxxii]

Fantasia del primer tono [fol. xxxiii]

Diferencias de guarda me las vacas por otra parte [fol. lxxxviii]

Otra Fantasia del quinto tono [fol. xxxi]

Diferencias Conde claros del sexto tono [fol. lxxxiiii]

Miguel de Fuenllana

"Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica Lyra"

Sevilla 1554

Villancico a quatro, Con qué la lavaré de Juan Vazquez [fol. [cxxxviii]]

Duo de Fuenllana [fol. cxviii]

Duo de Morales [fol. cxviii]

Tant que vivray, Villancico de Claudin de Sermsy [fol. cxviii]

Alonso Mudarra

"Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela"

Sevilla 1546

Fantasia que contrahaza la harpa en la manera de Ludovico [fol. XIII]

Fantasia del primer tono. Guitarra al temple nuevo [fol. XXIII]

Fantasia del quinto tono. Guitarra al temple nuevo [fol. XXI]

Fantasia del quarto tono. Guitarra al temple nuevo [fol. XXI]

Gaspar Sanz

"Instrucción de música sobre la Guitarra Español"

Zaragoza 1674-1697

Rujero [fol. 41r.]

Paradetas [fol. 41r.]

Gallarda con otros Sones para los que empiezan a Tañer de punteado la Guitarra et Villano [fol. 20r.]

La Estachata de Napoles [fol. 49r.]

La Miñona de Cataluña [fol. 49r.]

Passacalle de Cavalleria de Nápoles con dos Clarines [fol. 49r.]

Miguel Lobet

(1878–1938)

Folksong de Catalunya:
La Filla del Marxant
La Nit de Nadal
Lo Rossinyol
L'heure Riera
La Filadora
El Testament d'Amelia

Isaac Albéniz

(1860–1909)

Granada
Asturias

Francisco Tárrega

(1852–1909)

Adelita
Capricho Árabe

Zur Vihuela da mano

Die Vihuela [da mano = mit der Hand angeschlagen] wurde erstmals an einem spanischen Hof erwähnt und dann häufig als eines der Lieblingsinstrumente der spanischen Könige und Adligen genannt.

Sie ist ein ziemlich rätselhaftes Instrument welches sich in Spanien parallel zu der in den übrigen Ländern gespielten Laute entwickelte. Sie unterschied sich in ihrer Bauweise von der Laute durch ihre, der heutigen Gitarre ähnelnden Form und ihre flache Bauweise. Die Vihuela ist bis auf wenige Ausnahmen – sie wird vereinzelt auch in Italien gespielt, welches auf die enge wirtschaftliche und politische Beziehung zwischen Spanien und Italien zurückzuführen ist – ausschließlich auf der iberischen Halbinsel anzutreffen. Mit der Publikation von Luis de Milán „El Maestro“ 1536 beginnt eine Vielzahl von Publikationen die beinahe das ganze Jahrhundert hindurch fort dauern. Trotz dieses ausschließlich auf Spanien begrenzten Auftretens ist die Vihuelamusk keine Randerscheinung in der abendländischen Musik. Vielmehr gehört sie durch ihren besonderen Charakter als wesentliche Komponente dazu.

„[...] Leider ist kein Werk von Vihualisten erhalten, die vor Narváez und Fuenllana am spanischen Königshof tätig waren. Doch das Vermächtnis dieser beiden Musiker zeigt, dass ihre Liebe zur Vihuela mit großer Wertschätzung der Vokalpolyphonie einherging und dass der Charakter ihrer Sammlung vermutlich stark vom Geschmack der jeweiligen Herrscher bestimmt war. Diese Kombination brachte eine Musik mit unverwechselbaren Merkmalen hervor:

Nüchternheit gepaart mit tiefer, kaum durch Kompositionsregeln beengter Emotion; bemerkenswerte formale Strenge, die gleichwohl große Differenziertheit und melodischen Ausdruck erlaubt; Intimität, aber von erhabener Größe – kurz: das vollkommene Spiegelbild jener Mischung von Kultiviertheit, Formbewusstsein und Leidenschaft, die charakteristisch für die Musik an spanischen Höfen des 16. Jahrhunderts ist.“¹

¹ nach: Oliver Schöner „Die Vihuela de mano im Spanien des 16. Jahrhunderts“ S. 661ff; Europäische Hochschulschriften Band 198, Peter Lang Verlag

Luis de Milán

Luis de Milán, der den ersten Druck mit Vihuelamusik veröffentlichte, war ein valencianischer Höfling bei dem Duque von Calabria. Außer dem Vihuelabuch „El Maestro“ (1536) verfasste er noch zwei weitere Bücher, nämlich den „Libro des Motes de Damas y Caballeros“ (Valencia 1535), ein Buch mit Gesellschaftsspielen, und „El Cartesano“ (Valencia 1561), ein Buch in dem er das gesellschaftliche Leben am Hofe dieser Stadt schildert.

Sein wichtigstes Buch ist aber ohne Zweifel sein Vihuelabuch „El Maestro“. In diesem Buch erweist sich Luis de Milán sowohl als Komponist als auch als Pädagoge, da es sowohl die erste gedruckte Sammlung von Musik für Vihuela als auch eine hochinteressante Quelle technischer und theoretischer Informationen über dieses Instrument und dessen Musik ist.

Das Gesamtwerk besteht aus zwei Büchern mit insgesamt 40 Fantasien, 4 Tentos, 6 Pavanen, 6 Villancicos in Kastilisch, 6 Villancicos in Portugiesisch, 4 Romances in Kastilisch und 6 Sonetten in Italienisch.

Verschiedene, in die Kommentare eingestreute Bemerkungen ermöglichen, einige lange Zeit unklar gebliebene Aspekte der Musik des 16. Jahrhunderts kennenzulernen und zu verstehen. So liefert Milán die genaue Bedeutung des Begriffs „fantasia“ und erschließt eine bisher unzulänglich bekannte musikalische Gattung. Er schreibt, dass ein „fantasia“ genanntes Stück keine aus einer schmückenden Transkription oder Umschreibung eines früheren Vorbilds hervorgegangene, sondern nur der Fantasie und Vorstellungskraft des Autors entstammende Komposition ist. Der Begriff der „Fantasia“ impliziert also nicht die Vorstellung von einem besonderen musikalischen Genre, das bestimmten formalen Kriterien entspricht. Deshalb sind manche Pavanen, die nicht nach einem schon vorhandenen Vorbild geschrieben worden sind, eigentlich Fantasien, aber Fantasien, die sich an den metrischen und formalen Gesetzen der Pavane ausrichten. Milán liefert uns auch konkrete Information über das modale System. Die Fantasien sind nach den acht authentischen und plagalen Tonarten gruppiert, die sich aus den Schlussstönen d, e, f und g stützen, die manchmal dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch genannt werden. Milán beschreibt klar und einfach einen oft von den Theoretikern unklar behandelten theoretischen Sachverhalt: man erkennt eine Tonart an ihrem Bereich, ihrem Finalis und ihren typischen Kadenzen. Auch unterscheidet er verschiedene Kompositionsstile: kontrapunktische, imitatorische Fantasien, „fantasia de consonancias“, die auf Zusammenklang beruhen, und „fantasia de redobles“ wo lange Girlanden schneller Läufe vorherrschen. Eine gemischte Form, die „fantasia de consonancias y redobles“ verbindet in der Gegenüberstellung beide Stile.

Einen weiteren sehr interessanten Aspekt liefert uns Milán in dem Hinweis, dass der Taktus (das Tempo) keinen regelmäßigen absoluten Wert haben darf. Er erklärt dass es notwendig ist, das Tempo in Abhängigkeit vom gewählten Kompositionsstil zu verändern, und er meint, man solle eher bemüht sein, mit Eleganz zu spielen als strikt das Metrum zu respektieren. Auch schreibt Milán vor jedem Stück einen Hinweis auf das jeweilige Tempo: „compás apresurado (rasches Tempo), compás a espacio (langsames Tempo), compás algo apressurado (ziemlich schnell), ni muy espacio ni muy apriessa (nicht sehr langsam, nicht sehr schnell).

All diese einzelnen Hinweise für eine lebendige Interpretation dieser Musik sind im Laufe des 16. Jahrhunderts einmalig in ihrer Art.²

Luis de Narváez

Der Vihelist Luis de Narváez war vermutlich ein Berufsmusiker. Dank des zeitgenössischen Historikers Francisco Bermudez de Pedraza wissen wir, dass Narvaez aus Granada stammte:

„Luis de Narváez war ein so berühmter Musiker, dass er verdiente, Musiker bei König Philipp II. zu sein, denn die Lieblichkeit seiner Vihuela versetzte den König in Erstaunen. Sein Sohn Andres de Narvaez, ein so großartiger Musiker, dass noch zu entscheiden sein wird, ob sein Vater ihm gleichkam.“

Narváez stand zunächst in Diensten von Francisco de los Cobos, der als einer der Staatssekretäre Karls V., während dessen häufigen und mitunter sehr lang dauernden Auslandsaufenthalten, die Regierungsgeschäfte übernahm.

Später erscheint er in den Gehaltslisten des Kronprinzen Philipp, die heute in Simancas aufbewahrt werden. Narváez wird auch in den folgenden Jahren immer wieder „maestro de los mochachos“ genannt und begleitete Philipp auf dessen großer Reise in die Niederlande. Auch in außerspanischen Quellen wird Narváez nicht als Vihelist, sondern als Chorleiter bezeichnet. Als Philipp sich im März 1549 in Heidelberg aufhielt, wird als einer seiner Begleiter „Narbaes Oberster Vber dj Knaben“ genannt.³

Über Narváez' Leben ist wenig bekannt: die einzig sicheren Hinweise über seine musikalische Bildung gibt er mit seinen eigenen Worten in der Widmung seines Werkes: „Das Werk meines Lebens war dem Studium der Musik gewidmet, sowohl dem Erkennen ihrer Proportionen als auch ihrer Praxis und Organisation, und so habe ich der Vihuela-Musik den größten Teil meiner Zeit gewidmet“.

² Hopkinson Smith, aus dem Booklet der CD „Luis de Milán, El Maestro 1536, Musica de vihuela“ eingespielt von Hopkinson Smith

³ Antonia Corons (Übersetzung: Reinhard Lüthje) aus dem Booklet der CD „Miguel de Fuenllana, Luis de Narváez, Musica para Vihuela“, eingespielt von Dolores Costayos, Glissando

Mehr Aufschluss gibt Luis de Zapata in seinen *Miscelánea*:⁴

„In meiner Jugend gab es in Valladolid einen Vihuelisten Namens Narváez; er hatte eine derartige musikalische Begabung, dass er auf der Vihuela fünf Stimmen improvisieren konnte, die er den vier in einem Orgellied aufgeschriebenen Stimmen hinzufügte; für alle, die nichts von Musik verstanden, erschien dies übernatürlich, und für alle, die etwas davon verstanden, mehr als übernatürlich“.

Im Jahre 1555 nennt Bruder Juan Bermudo Narvaez in seiner „Declaración de Instrumentos Musicales“ als einen der besten Vihuelaspieler neben anderen Musikern wie Fuenllana, Mudarra und Valderrabano. Von diesem Zeitpunkt an verliert sich die Spur Narváez', aber man weiß auf Grund der Aussage von Francisco Bermúdez de Pedraza, dass er "ein so berühmter Musiker war, dass er dies bei König Philipp II. zu sein verdiente, weil die Süße seiner Vihuela den König zerstreute ...". Gemäss dieser Quelle hätte Narváez also Philipp II. gedient, nachdem er zuvor dem Hofstaat Karls V. angehört hatte.

In den *Fantasias* Narváez ist die Polyphonie äußerst sorgfältig ausgeprägt; dieser Vihuelist und die ihm folgenden haben eindeutig den von den Komponisten der frankoflämischen Schule gepflegten vokalen Stil als Vorbild genommen. Ein Stil, bei dem jede der Stimmen unabhängig bearbeitet wird und dabei doch mit den anderen Stimmen ein zusammenhängendes Ganzes bildet. Die außergewöhnliche Fähigkeit Narváez', die Möglichkeiten dieses Stils zu nutzen - sogar in der Improvisation - lässt sich an Hand des weiter oben zitierten Kommentars von Zapata ermesen, aber vor allem an der Qualität seiner *Fantasias*, die sich in den „Seis Libros del Delfin“ befinden. Die Seis Libros von Narvaez enthalten Vihuela-Transkriptionen von Werken anderer Autoren: Josquin des Pres und seiner Schüler Jean Richafort und Nicolas Gombert, Kapellmeister von Karl V. Der Einfluss der Vokalmusik in den instrumentalen *Fantasias* von Narváez lässt sich dank dieser Transkriptionen bestätigen, die den *Fantasias* sehr ähnlichen Merkmale haben. Narváez transkribiert sowohl weltliche als auch religiöse Werke, und bei seiner Bearbeitung respektiert er sehr genau die Originalmusik, wenn es das Instrument erlaubt. Er verziert sie mit Figurationen und Tonleitern, eine Technik, die er in dem Canción del emperador perfektioniert, eine kommentierende Version des Chansons „Mille regres“ von Josquin, bei der ein wahres Gewebe von Figurationen im Rahmen der Originalstimmen gesponnen wird, die dabei nicht verdunkelt werden.

⁴ nach: Oliver Schöner „Die Vihuela de mano im Spanien des 16. Jahrhunderts“ S. 61ff; Europäische Hochschulschriften Band 198, Peter Lang Verlag

Im Buch von Narváez erscheinen zum ersten Mal die *Diferencias*, eine Art Variationen oder musikalischer Kommentar über ein als Cantus firmus verwendetes Thema oder über ein harmonisches Modell. Diese *Diferencias* werden später von den Vihuelisten Mudarra, Valderrabano und Pisador, aber auch von dem Organisten Antonio de Cabezón gepflegt, dessen Werk 1578 von seinem Sohn Hernando veröffentlicht wird. Die Idee der Variation findet sich auch in manchen Stücken Luis Miláns für Singstimme und Vihuela.. Hervorzuheben ist, wie meisterhaft der Vihuelist die technischen Grenzen seines Instruments überwindet und welche Freiheit er in seinem Polyphonie-Ideal mit ganz natürlich, ungezwungen fließenden Linien beweist. Diese offenbar unerschöpfliche Kreativität erlaubte Narváez, ausgehend von der schlichten Harmonik der seinerzeit populären *Guárdams las vacas* und *Conde claros* Meisterwerke zu schaffen. In dieser Reihe von *Diferencias* gelingt es Narváez, jeder Variation ihren eigenen Charakter zu geben und doch mit einem durchgehenden - oft nur in den Auszierungen der Melodie enthaltenen - harmonischen Muster für Geschlossenheit zu sorgen. Narváez' *Diferencias* zeigen, wie er sich über die strengen Regeln des Kontrapunkts hinwegsetzt und sich ganz seinem schöpferischen Impuls und der melodischen Erfindungskraft überlässt, die ihn zum lyrischsten unter den Vihuelisten macht.“⁵

Insgesamt ist den Vihuelisten gemein, dass sie nur wenige oder keine Tänze in ihre Werke aufnehmen, anders als die übrigen Lautenisten sonst in Europa. Das Talent Narváez' war nicht nur auf die Komposition von Vihuela-Musik beschränkt: Zwei von ihm geschriebene Motetten „De profundis clamavi“ zu vier Stimmen und „O salutaris hostia“ zu fünf Stimmen wurden 1539 in Lyon von Jacques Moderne veröffentlicht.

Nach den „Seis Libros del Delfin“ wurden die Werke von fünf weiteren Vihuelisten veröffentlicht: Alonso de Mudarra (1546), Enriquez de Valderrabano (1547), Diego Pisador (1552), Miguel de Fuenllana (1554) und Esteban Daza (1576). Einige dieser Bücher zirkulierten überall und wurden sogar in die Neue Welt gebracht - auch das von Narváez - doch anscheinend hat die Musik von Narváez einen höheren Bekanntheitsgrad erreicht als die der anderen Vihuelisten: seine Werke erscheinen in den Veröffentlichungen von (1546, 1563 und 1568) und von Guillaume Morlaye (1552) sowie im „Libro de Cifra Nueva para Tecla Arpa y Vihuela“ von Luis Venegas de Henestrosa (1557). Außerdem finden sich *Diferencias* über „Guárdame las Vacas“, die so beliebt sind im Repertoire moderner Gitarristen, in einem Manuskript aus der Zeit nach 1580, das heute in den Archiven von Simancas aufbewahrt wird, und im „Ramillette de Flores“, einem anderen Manuskript vom Ende des Jahrhunderts.“⁶

⁵ Antonia Corons (Übersetzung: Reinhard Lüthje) aus dem Booklet der CD „Miguel de Fuenllana, Luys de Narváez, Music for Vihuela“ eingespielt von Dolores Costayos, Glissando

⁶ Antonia Corona Alcalde (Übersetzung: Dorothea Preiss) aus dem Booklet der CD Luys de Narváez «Los seys libros de música» eingespielt von Hopkinson Smith, Astrée

Miguel de Fuenllana

Miguel de Fuenllana war ein professioneller Vihualist. Der von Geburt an blinde Fuenllana veröffentlichte 1554 in Sevilla seine in sechs Bücher (Libros) unterteilte Sammlung von Vihuelamusik „Orphénica Lyra“. Diese Sammlung enthält insgesamt 182 Stücke, darunter acht für fünfhörige Vihuela und neun für die Gitarre.

Ein Jahr später erwähnt Bermudo ihn in seiner „Declaracion de Instrumentos musicales“ (Osuna 1555) als einen der größten Vihuelaspieler seiner Zeit. Auch fügt er hinzu das er im Dienste der Marquise von Tarifa stand. In den fünfziger Jahren wechselte er vermutlich an den königlichen Hof, um zunächst Philipp, dem er sein Werk widmete und dessen Druckerlaubnis er besaß, und später dessen dritter Frau Isabel von Valois zu dienen.⁷

Alonso Mudarra

Das Wenige, das über das Leben Alonso Mudarras vor der Drucklegung seiner „Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela“ im Dezember 1546 bekannt ist, schreibt er selbst in der »EPISTOLA AL MVY magnifico seflor Don Luys capata«, die seinem Werk vorangestellt ist. Mudarra wuchs auf im Hause von Diego Hurtado de Mendoza und diente auch bei Inigo Lopez. Beide hatte er offenbar auf Reisen in Spanien und nach Italien des öfteren begleitet. Mudarra erwähnt es im Vorwort zwar nicht explizit, aber vermutlich war seine Funktion in diesen Häusern die eines Vihuelisten oder zumindest eines Musikers.

Nach der Veröffentlichung seines Buches wurde Mudarra Kanonikus an der Kathedrale von Sevilla, der damals größten und prächtigsten Kirche der Christenheit. Diese Zeit seines Lebens ist in den Kapitularakten, deren Auswertung Robert Stevenson zu verdanken ist, gut dokumentiert.

Gegen Ende seines Lebens scheint Mudarra einen recht hohen sozialen Status errungen zu haben: Im Jahre 1570 besaß er zwei schwarze Sklavinnen in seinem Haushalt, und vier Jahre später wird er in einem Dokument als Bischof bezeichnet. Vor dem 8. April 1580 muss er gestorben sein. Mudarra hinterließ 92.000 mrs., die 1582 als Almosen an die Armen seines Wohnviertels verteilt wurden.⁸

„Fantasia que contrabaze la harpa en la manera de Luduvico.“

Diese Fantasia ist heute wohl das berühmteste Stück von Mudarra, obwohl es für seine allgemeine Schreibweise und Haltung gar nicht typisch ist, sondern einen Sonderfall darstellt. Der Zusatz zum Titel gibt an, dass Mudarra den Stil eines bekannten Harfenisten mit dem Namen Luduvico nachahmt. Mudarra bezeichnet das Stück als schwierig. Mit sehr schönen, aber für die Zeit absolut ungebräuchlichen Wendungen und Färbungen lauscht der Komponist dem Klang der Harfe nach. Das Stück trägt zum Schluss leicht parodistische Züge. Offenbar in der Absicht, nicht nur positive, sondern auch fehlerhafte Züge des Spiels von Luduvico wiederzugeben, finden sich hier ungewöhnliche Querstände und Synkopen. Mudarra entschuldigt sich dafür mit dem Hinweis, wenn man diese Passagen übe, klängen sie trotzdem nicht so schlecht.⁹

Zur Barockgitarre

Um 1580 begann die fünfhörige Gitarre - mit ihrem neuen Klang und ihrer neuen Technik - der Vihuela den Rang streitig zu machen. Um die Jahrhundertwende hatte das immer volkstümlichere und leichtere, direkt vom Tanz inspirierte Wesen der spanischen Musik, die gebräuchlicher werdende Schlagtechnik und das Auftreten einer neuen musikalischen Ästhetik dazu beigetragen, die Vihuela völlig ins Abseits zu drängen. Gelegentlich tauchte sie wieder auf, um erst im 18. Jahrhundert endgültig zu verschwinden, hatte aber längst das Ende ihrer kurzen und glanzvollen Herrschaft von etwas über vierzig Jahren erreicht. Die Hinzufügung der fünften doppelchörigen Saite zur Gitarre schreiben Lope de Vega, Doizi de Velasco und auch Gaspar Sanz Vicente Espinel zu. Trotzdem finden wir zahlreiche Verweise auf genau diese Gitarre schon, als Espinel erst fünf Jahre alt war, etwa in der Declaración de Instrumentos von Bermudo und auch Fuenllana nimmt 1554, noch ein Jahr früher, Werke für die Vihuela mit fünf doppelchörigen Saiten

⁷ nach: Oliver Schöner „Die Vihuela de mano im Spanien des 16. Jahrhunderts“ S. 661ff; Europäische Hochschulschriften Band 198, Peter Lang Verlag

⁸ Oliver Schöner: „Die Vihuela de mano im Spanien des 16. Jahrhunderts“ S. 62ff; Europäische Hochschulschriften Band 198, Peter Lang Verlag

⁹ Reinbert Evers: Aus dem Vorwort zu: Alonso Mudarra, Ausgewählte Stücke aus: Tres Libros de Musica en cifra para de Vihuela. Celle 1986

in sein Werk *Orphénica Lyra* auf. Was wir heute Barockgitarre nennen, hieß während ihrer Glanzzeit Spanische Gitarre, obwohl sie auch in Frankreich und vor allem in Italien gespielt wurde. Aus Italien kamen die ersten wichtigen technischen Fortschritte, was auf die spanischen Komponisten und auf deren Kompositionen einen großen Einfluss ausübte.

Das erste dokumentierte Musikstück für dieses Instrument mit fünf Chören ist ein italienisches Manuskript aus der Hand eines Spaniers, Francisco Palumbi (ca. 1595). Der erste Verfasser von Abhandlungen war der katalonische Arzt Joan Carles Amat, der in seiner *Guitarra española* (1596, obwohl die älteste erhaltene Ausgabe aus dem Jahr 1626 stammt) über «... die Art des Stimmens und Schlagens bei dieser fünfchörigen Gitarre, die man Spanische nennt, weil sie in diesem Land bessere Aufnahme gefunden hat als in anderen ...» schreibt. Obwohl sie eine technische Neuerung darstellte, entstand sie als unbedeutendes Instrument, das vor allem den Amateurmusikern zugehört war, die nicht nach höherem Können strebten und innerhalb kurzer Zeit spielen lernen konnten, wie Amat zu verstehen gibt: „Es gibt Personen, die ohne irgendwelche Kenntnisse im Notenlesen stimmen, spielen und singen und dies nur mit ihrer natürlichen Begabung besser verstehen als manche, die ihr Leben lang die Zeit in einem Musikensemble verbracht haben“. Luis de Briceño weist 1626 darauf hin, dass die Gitarre als Instrument bequem sei, leicht zu spielen, billig, widerstandsfähiger den Unbilden des Klimas gegenüber als die empfindliche Laute, leicht zu stimmen („... wenn sie auch leicht zu verstimmen ist, so ist sie noch leichter wieder zu stimmen ...“) und dass sie geeignet sei, „... um zu singen, zu spielen, zu tanzen, zu springen, zu hüpfen und aufzustampfen“. Natürlich konnte die Gitarre nicht lange auf diesem Weg verweilen, und schließlich begannen spanische und ausländische Komponisten, größere technische Schwierigkeiten in ihre Werke einzubauen. Um 1630 führte der italienische Lautenist, Basslautenist und Gitarrist Giovanni Paolo Foscarini die Zupftechnik für die Gitarre ein, die mit der Schlagtechnik abwechselnd verwendet wurde. Seine Erfindung wurde von anderen weiterentwickelt, so dass schließlich drei Strömungen bestanden: eine, in deren Büchern ausschließlich die Schlagtechnik verwendet wurde und die immer uninteressanter und überholter wurden; jene exklusive und hervorragende (Carlo Calvi und Francisco Guerau), die die Zupftechnik anwendete; und schließlich jene, die eine Mischung aus beiden Techniken darstellte. Wie auch immer, ab 1640 wurde die Gitarre bereits als verfeinertes Instrument betrachtet, „... so perfekt wie die besten, auf dem man vierstimmig spielen kann, ja sogar Fugen“ (Doizi de Velasco, 1640). Die normalerweise verwendete Technik ist eine Mischung aus Schlagen und Zupfen, und die Gitarre kann sowohl Soloinstrument sein als auch eine Singstimme begleiten, im Duett spielen, in Schlagtechnik einen Tanzbegleiten oder Kammermusik machen. 1674 stellt Gaspar Sanz fest: „... sie ist weder vollkommen noch unvollkommen, sondern sie ist, was du aus ihr machst, denn Mangel oder Vollkommenheit ist im Spieler, nicht in ihr ...».

Bis ins 19. Jahrhundert hing die Stimmung der Gitarre grundsätzlich vom Geschmack der Verfasser von Abhandlungen und der Komponisten ab, die je nach der Art der Mu-

sik, die sie zu spielen wünschten, verschiedene Möglichkeiten ausprobierten. Die normale Stimmung (gewöhnlich *recurrente* –rekursiv– genannt) wird dadurch charakterisiert, dass die am höchsten oder tiefsten klingenden Saiten nicht außen, sondern in der Mitte angebracht sind. Im *Metodo mui facilissimo para aprender tañer la guitarra a lo Español* von Luis de Briceño (ursprünglich in Frankreich von Pierre Ballard herausgegeben) wird eine Stimmung vorgeschlagen, bei der überhaupt keine Basssaite verwendet wird. So sonderbar dies auf den ersten Blick auch wirken mag, wurde diese Stimmung doch von einigen der bedeutendsten frühen Gitarristen verwendet, unter ihnen auch Gaspar Sanz, der sie empfahl, um «trefflich und lieblich zu zupfen und *campanelas* zu spielen, was die moderne Weise ist, in der man jetzt komponiert». Diese *campanelas* (Glöckchen) haben eine zauberhafte Wirkung, da jede Note auf einer anderen Saite angeschlagen wird, so dass der Ton länger nachschwingt und eine Note in die nächste übergeht, wie bei einer Harfe oder bei Glocken.

Sanz empfiehlt die von Briceño erfundene rekursive Stimmung (ohne hohe Saiten), wobei er darauf hinweist, dass die Mehrzahl der Italiener sie bereits anwenden. Sanz' Gitarre ist ein leichtes, empfindliches Instrument mit einer Alt-Stimmung. Sanz bietet jedoch noch andere Möglichkeiten des Stimmens, mit zwei Basssaiten im vierten und fünften Chor (das heißt, beide Doppelsaiten sind tief gestimmt), um «laute Musik zu machen oder den Bass mit bestimmten Tönen zu begleiten», oder mit einer Basssaite (das heißt, eine der beiden Doppelsaiten im vierten und fünften Chor ist hoch und die andere ist tief gestimmt), ein sehr gebräuchliches System in Spanien. Es ist wichtig hervorzuheben, dass es gerade die rekursive Stimmung bewirkte, dass die Gitarre einen von der Laute unterschiedlichen und unabhängigen Stil entwickelte, was dazu beitrug, dass sie mehr als 250 Jahre lang fast unverändert blieb, während das untere Register der Laute ständig durch neue Chöre verändert wurde.

Ein wichtiges Element, um die Welt der Barockgitarre zu verstehen, ist die Notenschrift. Es wurde nicht nur die Tabulatur verwendet (unumgänglich zum Beispiel für das *Campanelas*-Spiel, wie Sanz anmerkt), sondern man entwickelte auch ein zusätzliches System für Musik im Schlagstil, *Alphabet* genannt, bei dem jeder Buchstabe einem Akkord entsprach. Dieses System wurde mit der Zeit verändert, vergrößert und verbessert, was es erlaubte, auch gezupfte Noten darin aufzunehmen. Kurz, man bewegte sich in Richtung gemischte Tabulatur, die durch Buchstaben gekennzeichnete Akkorde für den Schlagstil und Nummern über horizontalen Linien für den Zupfstil aufwies.

Gaspar Sanz

Gaspar Sanz ist einer der wenigen Gitarristen, über dessen Leben wir einiges wissen: Er wurde 1640 in Calanda (Zaragoza) im Schoß einer alteingesessenen Familie geboren. Er studierte in Salamanca Theologie, beschloss jedoch später, sich voll und ganz der Musik zu widmen, weshalb er nach Italien reiste. In Neapel wurde er zum Organisten des Hofensembles ernannt; er zog dann nach Rom und nahm das Studium der Gitarre auf. Sein Lehrmeister dort war Lelio Colista, ein Komponist, der damals sehr bekannt war und dessen Werke Purcell und Corelli inspirierten. Während seiner Zeit in Rom hatte er auch Gelegenheit, große Gitarristen wie Foscari, Granata und Corbetta kennen zu lernen, wobei letzterer laut Sanz «der Beste von allen» war. Nachdem er nach Spanien zurückgekehrt war, veröffentlichte er sein „Instrucción de música sobre la guitarra española“ (Zaragoza 1674), das noch heute eine wichtige Quelle für das Studium der Musik jener Zeit ist. Sie wurde in der darauf folgenden Zeit mehrfach ergänzt und gedruckt und 1697 nochmals neu aufgelegt. Man findet darin Stücke spanischer oder italienischer Inspiration, aber auch einige Werke nach französischer Art (volkstümliche Märsche, Vorspiele, Pavanen etc).¹⁰

¹⁰ Aus dem Booklett der CD: José Miguel Moreno „vihuela, guitarra barroca, guitarra clásico-romántica von“, Glossa Music, Text von José Carlos Cabello

Gerd-Michael Dausend, „Die Gitarre im 16. bis 18. Jahrhundert, Verlag Hubertus Nogatz, 1992

CD „Gaspar Sanz“ eingespielt von Hopkinson Smith, Auvidis/Naïve 2000

Francisco Tárrega

(21.11.1852-15.12.1909)

Obgleich er zu den Autoren gehört, von denen sehr viel eingespielt ist, wissen wir eigentlich ziemlich wenig von Francisco Tárrega. Das Vorhaben einer Gitarrenschule verwirklichte er nicht, so dass es uns unmöglich ist, seine Spieltechnik zu beurteilen, und die Schar seiner Anhänger, zweifellos überwältigt von seiner anziehenden Persönlichkeit, haben seine Person derart mystifiziert und erhöht, dass sich sein legendenumwobenes Schaffen nur schwerlich angemessen erfassen lässt. Während sich Fernando Sor in der großen Welt der Kunst bewegte und diese beeinflusste, lebte Tárrega in der kleinen Welt der Gitarre, zudem zu einer Zeit, da diese Welt eine Miniatur war und das Instrument, geschmäht, darum kämpfte, im



Schutz des Bürgertums seine künstlerischen Flügel zu entfalten. Tárrega will oder schafft es nicht, der große Konzertist der Gitarre zu sein, wie etwa Sarasate für die Geige. Er ist nicht gerade ein Interpret mit aufblühender internationaler Karriere. Seine Konzerte im Ausland sind selten, in großen zeitlichen Abständen, und, wenn wir den Kommentaren seiner Biographen Glauben schenken wollen, für unseren Künstler eher unbequem. Tárrega bevorzugt intime Zuhörerkreise, beschränkt auf eine Gruppe von Schülern und Bewunderern, wo man einer heftigen, leidenschaftlichen Romantik huldigt, die an Mystizismus grenzt. Die Gründe für diese bewusste Beschränkung sind vermutlich in Tárregas Verachtung der damals vorherrschenden Programme zu suchen: zu seiner Zeit verfügte das Publikum lediglich über Ansätze einer Musikkultur, zudem zwang man den Interpreten gewisse Zusammenstellungen von Stücken auf, in denen notwendigerweise Fantasien über Modemelodien, Werke von ausgeprägter, jedoch leerer Virtuosität und Stücke mit nationalem Charakter vorkommen mussten. Demgegenüber können wir jedoch mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass Tárrega in den kleinen Privatkonzerten, im heimlichen Kreise einer gebildeten, ihm zugetanen Zuhörerschaft, jenen Teil seines Schaffens voll entfaltetete, in dem der innigste Ausdruck lag: die Präludien, Mazurkas, die Bearbeitungen

seiner Lieblingsklassiker; folgen wir den schriftlichen Zeugnissen derer, die diesen Aufführungen beiwohnten (Mestres, Manén, Pujol), erfahren wir, dass diese Interpretationen so perfekt waren und ihr künstlerischer Anspruch derartig hoch, dass es häufig zur kollektiven Extase der Anwesenden kam.¹¹



Miguel Llobet

(16.10.1875 - 22.2. 1938)

Im Gegensatz zu seinem Lehrer Tárrega zeigt Miguel Llobet eine weit aufgeschlossenerere Haltung. Nachdem er in Paris Fuß gefasst hat, knüpft er Kontakt zu Debussy, Falla, Albéniz u. a., wodurch er sowohl die impressionistischen als auch die nationalen Strömungen kennenlernt. Obgleich er von Tárregas Grundtechnik ausgeht, gelingt ihm eine hohe instrumentale Verfeinerung. Allerdings ist sein eigentliches Werk sehr klein, und erst, wenn er diese berühmte Verfeinerung in der Harmonisierung auf volkstümliche Themen anwendet, erreicht er seine Höchstform. Ähnlich wie Pablo Casals, vertieft sich Llobet in die empfindsame katalanische Volksmusik, um seine Instrumentaltechnik zu verfeinern. In seiner Sammlung *Canciones Populares Catalanas* verwendet er nur ein oder zwei kleine, wohl strukturierte Phrasen mit dem Schema Vorsatz-Nachsatz, und durch die Wiederholung bald in verschiedenen Registern, bald in Flageolettönen, mit kleinen aber entscheidenden Änderungen in den Harmonien, die die musikalische Spannung abschwächen oder verstärken. Mit seinen Bearbeitungen spanischer Volkslieder gibt er uns einen Schatz von großer Schönheit. „El Testament d’Amelia“, „El Noi de la Mare“, „Canço del Lladre“ und „La Filadora“ dürfen als seine teuersten Perlen betrachtet werden. Seine harmonische Sprache ist so reich und subtil, seine technischen Bereicherungen so wichtig, dass sie, könnte man sie von der Melodie lösen, für sich allein eine echte Schöpfung darstellten.¹²



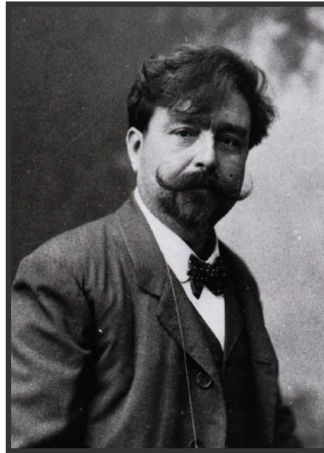
¹¹ Aus dem Booklett der CD: José Miguel Moreno „guitarra romántica, guitarra postromántica“, Glossa Music, Text von Paulino García Blanco

¹² Aus dem Booklett der CD: José Miguel Moreno „guitarra romántica, guitarra postromántica“, Glossa Music, Text von Paulino García Blanco

Isaac Manuel Francisco Albéniz

(29.05.1860 -18.05.1909).

Isaac Albéniz begann als Wunderkind am Klavier. Bereits 1870 studierte er am Konservatorium in Madrid. Doch schon bald lief er von zu Hause fort, flüchtete als blinder Passagier nach Amerika und lebte dort von seinem Klavierspiel. In Nord- und Südamerika gab er seine Konzerte. Nach seiner Rückkehr fand er in Spanien schnell Gönner, die ihm weitere Studien in Deutschland und Belgien erlaubten. So konnte er 1873 sein Studium in Leipzig u.a. bei Carl Reinecke aufnehmen und traf dort 1880 mit Franz Liszt zusammen. Dieser war von Albéniz' Klavierspiel derart angetan, dass Albeniz seine Studien bei Liszt weiterführte.



Von 1883 bis 1885 lebte Albéniz wieder in Barcelona. Hier wurde er von seinem Landsmann Felipe Pedrell veranlasst, im nationalspanischen Stil zu komponieren. Albéniz verstand es, die Rhythmik spanischer und andalusischer Volksmusik in seinen Klavierwerken zu verarbeiten. So gilt Albéniz als der Begründer des spanischen Nationalstils, der folkloristische Elemente mit einem virtuosen Klaviersatz verbindet, der mitunter aber auch zum salonhaften Genre neigt.

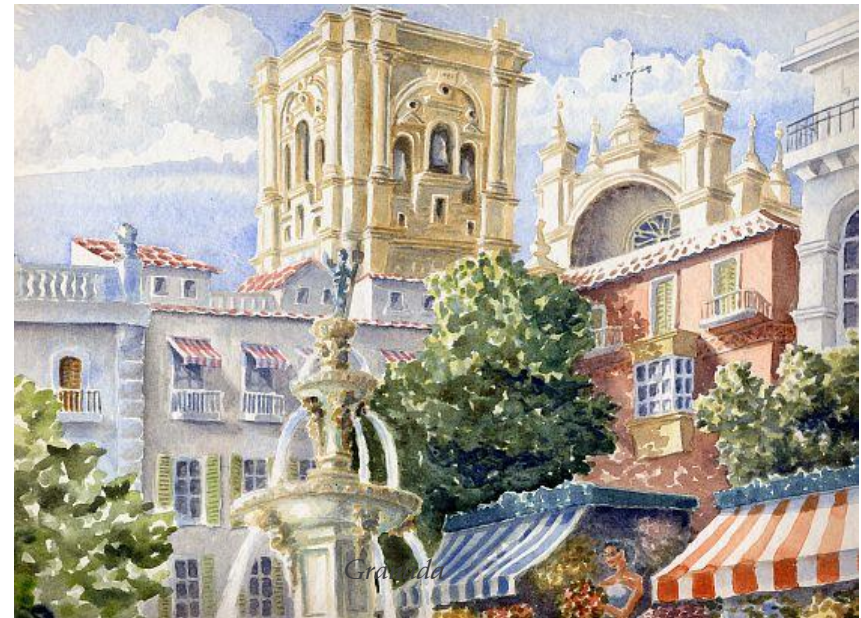
Claude Debussy sagte vom Werk Albéniz': "Niemals hat die Musik so vielfältige, so farbigere Impressionen erreicht; die Augen schließen sich, wie vom Anschauen zu vieler Bilder geblendet."

1890 verließ Albéniz Spanien und ging nach London, kehrte aber 1893 wieder zurück nach Spanien, um dann 1902 nach Paris zu gehen und bis zu seinem Tode in Frankreich zu bleiben. In Paris vollendete er seine Kompositionsstudien bei Vincent d'Indy und Paul Dukas. Er reifte hier zum fertigen Komponisten heran und fand schließlich zu seinem eigenen Stil.

Viele seiner Klavierkompositionen wurden schon bald von namhaften Gitarristen für die Gitarre transkribiert. Die harmonischen und rhythmischen Eigentümlichkeiten, der Klang und die Farbe spanischer Musik wurden dabei weit deutlicher als in der Klavierfassung. Vor allem das Timbre der Gitarre kennzeichnet die Quelle musikalischer Inspiration im Stile des Komponisten. Albéniz selbst soll Francisco Tarregas Gitarrentranskriptionen den Originalen vorgezogen haben. Albéniz' Musik wurde auch lieber auf der Gitarre gespielt oder gehört, weil man der Ansicht war, dass diese Musik diesem Instrument "auf den

Leib geschneidert" schien und weil der Zuhörer bei den spanischen Tänzen, auch wenn diese auf dem Klavier gespielt wurden, eher eine Gitarre zu hören glaubte.

Bekannt sind vor allem seine Klavierkompositionen, die für die Gitarre transkribiert wurden. Hervorzuheben ist hier die 1886 entstandene Suite española op.47 mit ihrer großen impressionistischen Stimmungskraft die unterschiedliche Städte und Landschaften musikalisch beschreibt.¹³



¹³ aus: http://isaac_alb_niz.know-library.net/