



Zwischen Poesie und Virtuosität

Vojin Kocić spielt Gitarrenmusik, nicht nur aus Spanien

Es dürfte wohl kaum ein anderes Instrument als die Gitarre geben, das so vielfältige visuelle Assoziationen hervorruft: Man denkt an Sœur Sourire und Janis Joplin, an ein Ständchen unter dem Balkon, an Lagerfeuerromantik oder Flamenco-Darbietungen. Als Instrument für den Konzertsaal hat die Gitarre ein wechselvolles Schicksal erlebt, nicht zuletzt wegen ihres zarten Klangs. Doch ist das Repertoire sowohl solistisch als auch mit Orchesterbegleitung beträchtlich, und Virtuosen wie Fernando Sor, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, Julian Bream und die Brüder Romero haben dem Instrument einen dauerhaften Platz auf den Podien der Welt sichern können.



«Das klingt so herrlich»:

Fernando Sor

Der Katalane Fernando Sor stellt so etwas wie den Urahn der heutigen Gitarrenvirtuosen dar. In London, wo er ab 1815 lebte, dürfte er im Jahr 1819 Mozarts Zauberflöte kennengelernt haben. Der Eindruck, den dieses Werk bei ihm hinterliess, muss beträchtlich gewesen sein, denn es inspirierte Sor zu gleich zwei Kompositionen. In seinem Opus 19 transkribierte er sechs Nummern aus der Oper für Gitarre, darunter den Chor von Monostatos' Gefolge «Das klingt so herrlich, das klingt so schön». Auf dieser letztgenannten Melodie basiert auch das Variationenwerk op. 9, das 1821 in London erstmals im Druck er-

schien. Es beginnt mit einer langsamen Einleitung, die in modernen Druckausgaben allerdings nicht immer enthalten ist. Sie ist vom eigentlichen Thema unabhängig, doch da ihre eröffnenden Akkordschläge als Zitat aus der sogenannten «Geharnischenszene» der Zauberflöte gehört werden können, steht sie trotzdem in einer Beziehung zum restlichen Ganzen.

Das Thema ist nur in der harmonischen Grundstruktur mit Mozarts Original identisch, doch ermöglicht der freie Melodieverlauf eine weitere Assoziation, nämlich an Papagenos Phrase «Schön Mädchen, jung und rein / viel weisser noch als Kreide». Die erste Variation arbeitet mit Akkordbrechungen und Tonwiederholungen; in der zweiten werden die Melodietöne abwärtsgerichtet triolisch ausgeziert. Die dritte Veränderung schlägt in Moll einen getragenen Tonfall an, die vierte schliesslich jongliert virtuos – nun wieder nach Dur zurückgekehrt – mit Oktavierungen und Akkordbrechungen und lässt das verblüffend konzis gehaltene Werk kurz und bündig ausklingen.

Die Tradition im Blick: Joaquín Rodrigo

In Sors Fussstapfen trat dann ein gutes Jahrhundert später sein Landsmann Joaquín Rodrigo. Die Popularität seines *Concierto de Aranjuez* für Gitarre und Or-



chester hat allerdings den Blick auf Rodrigos umfangreiches Œuvre für Sologitarre weitgehend verstellt. Das für die frühe Schaffenszeit repräsentative Stück *En los trigales* entstand 1938. Seinem Titel entsprechend (zu Deutsch: «In den Weizenfeldern»), handelt es sich um atmosphärische Musik, um eine in Tönen festgehaltene Impression. Der Aufbau ist dennoch klar nachvollziehbar: Einem Rahmenteil mit rezitativisch-sprechend anmutenden Tonwiederholungen ist ein Herzstück mit liedhafter Phrase, akkordischer Antwort und Echos im Flageolett eingegliedert.

Rodrigos *Sonata giocosa* entstand 1960 und lässt durch ihren prononciert

neoklassischen Tonfall aufhorchen. Sie ist laut Graham Wade in Zusammenhang mit den Anfang der 1950er Jahre entstandenen *Cinco Sonates de Castilla* zu sehen, die das Schaffen des Barockkomponisten Domenico Scarlatti reflektieren, der lange in Madrid und Lissabon tätig war. Der zweite Satz der *Sonata giocosa* verweist nicht nur in seiner harmonischen Struktur, sondern auch im punktierten Rhythmus auf zahlreiche Werke der älteren Lauten- und Gitarrenliteratur. Das nachfolgende «Allegro» kommt in vielen Momenten der barocken Gigue recht nahe, kontrastiert dieses Modell aber mit Passagen, die durch Akkordschläge und Hemiolen eher an die Tradition des folkloristischen spanischen Gitarrenspiels gemahnen.

Für Julian Bream: William Waltons Bagatellen

Im deutschsprachigen Raum konnte William Walton bedauerlicherweise nie eine vergleichbare Bekanntheit erreichen wie Edward Elgar oder Benjamin Britten. In Oxford ausgebildet und durch seine Bekanntschaft mit dem exzentrischen Kreis der Sitwell-Geschwister in den 1920er Jahren ins Blickfeld der musikalischen Öffentlichkeit gerückt, lebte Walton seit 1948 auf der Insel Ischia. Ende der 1960er Jahre schlug der Sänger Peter Pears ihm vor, nach dem Vorbild

von Britten *Songs from the Chinese* ein Werk für Tenor und Gitarre zu schreiben. Auf diese Weise entstand der Zyklus *Anon in Love*, der 1960 durch Pears und den Gitarristen Julian Bream uraufgeführt wurde.

Da Bream, der den Komponisten mit den spieltechnischen Möglichkeiten seines Instruments vertraut gemacht hatte, sich auch ein Solowerk wünschte, griff Walton die Anregung 1970/71 auf und schuf die *Five Bagatelles*, die der Gitarrist im Mai 1972 in Bath urauführte. Die erste Bagatelle ist die längste und gewichtigste: Ein von Taktwechseln geprägter lebhafter Teil rahmt darin eine bedächtiger, frei fließende

Mittelpisode. Die auf einem Zweiton-Ostinato basierende zweite Bagatelle wurde zwar mit Saties berühmter erster *Gymnopédie* in Verbindung gebracht, doch erscheint sie eher wie ein Reflex auf Debussys *Danse profane* für Harfe und Streicher. Das dritte Stück, «Alla cubana» überschrieben, bringt weniger karibische Lebensfreude zum Ausdruck, sondern präsentiert sich eher als eine lyrisch-abgedunkelte Miniatur. Die Nummer vier, im ungewöhnlichen 8/8-Takt, ist auf zwei Systemen notiert und durch Echowirkungen charakterisiert. Die fünfte Bagatelle schliesslich ermöglicht es dem Interpreten, seine ganze Virtuosität zur Schau zu stellen.

«Mein Hut, der hat drei Ecken»: Francisco Tárrega

Ebenjene Virtuosität kennzeichnet auch das Gitarrenspiel und das Schaffen von Francisco Tárrega, aus dessen Feder über 70 Originalkompositionen und weit über 120 Arrangements erhalten sind. Seine Variationen mit dem Titel *El carnaval de Venecia* basieren auf einer Melodie, die sich im deutschen Sprachraum mit dem Lied «Mein Hut, der hat drei Ecken» verbindet, aber wohl italienischen Ursprungs ist. Bisweilen ist zu lesen, sie sei ein venezianisches (bzw. neapolitanisches) Volkslied, doch mittlerweile hat sich in der Forschung die Ansicht durchgesetzt, dass sie 1746 durch den Komponisten Giovanni Cifolelli fixiert





wurde. 1816 wurde sie in Paris in einem Ballett mit dem Titel *Le carnaval de Venise ou La Constance à l'épreuve* verwendet. Wohl deshalb überschrieb Niccolò Paganini um 1829 seine Violinvariationen über diese Melodie mit dem Titel *Introduzione e variazioni sul tema «Carnevale di Venezia»*.

Tárregas Variationen beginnen mit einer langsamen Einleitung, in der dramatisch aufgeladene Akkordschläge einen lyrischen Mittelteil mit chromatisch ausgezierter Melodie im 9/8-Takt einrahmen. Auf das Thema folgen zwölf Variationen, in denen sich virtuose Skalen und Akkordbrechungen mit stärker liedhaften Passagen die Waage halten und auch das folkloristische

Kolorit nicht zu kurz kommt – man denke an die elfte Variation mit ihrem «neapolitanischen» Mandolinenklang. Im Druck wurde Tárregas Werk erst postum in den 1930er Jahren herausgegeben; dort findet sich der Autorenvermerk «por Tárrega y García», woraus sich schliessen lässt, dass Severino García Fortea, Tárregas bevorzugter Duopartner, an der Komposition mitbeteiligt war. -

Poetischer Neoklassizismus: Antonio José

Zu späten Ehren kam auch die Gitarrensonate von Antonio José Martínez Palacios: Obwohl schon 1933 entstanden, hat sie erst in den 1990er Jahren Eingang ins Repertoire finden können. Der in Burgos geborene Komponist (der seine beiden Familiennamen ab 1922 nicht mehr verwendete) erhielt seine Ausbildung in Madrid und Paris und wirkte zunächst als Musiklehrer in einem Jesuitenkolleg nahe Malaga, später dann als Chorleiter in Burgos. Dort entstand auch die dem Gitarristen Regino Sáinz de la Maza gewidmete Sonate. 1936 geriet Antonio José in die Wirren des Spanischen Bürgerkriegs, wurde verhaftet und hingerichtet. Seine Sonate blieb ungedruckt und wurde erst 1990 durch einen spanischen Verlag veröffentlicht. Sie zeigt – hierauf hat Ricardo Iznaola hingewiesen – starke Einflüsse der französischen Formtheorie, vor allem der

von Franck und d'Indy bekannten zyklischen Sonatenform. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die beiden Mittelsätze, die mit «Minueto» und «Pavana triste» überschrieben sind. Sie zeugen von jenem poetisch eingefärbten Neoklassizismus, den Antonio José bei seinem Aufenthalt in Paris namentlich an den Werken Maurice Ravel studiert haben dürfte.

Spanische Anklänge: Giulio Regondi

Giulio Regondi erreichte zwar bei weitem nicht die nachhaltige Berühmtheit von Sor oder Tárrega, wurde aber zu Lebzeiten als Virtuose auf der Gitarre und der neu erfundenen Konzertina gefeiert. Seine Komposition *Introduction et Caprice op. 23* wurde 1846 in einer Londoner Musikzeitschrift rezensiert und dürfte daher Mitte der 1840er Jahre entstanden sein. Die recht ausgedehnte Introduction steht in E-Dur, weist einen liedhaften Tonfall auf und erzeugt den Eindruck grosser Innigkeit. Die anschliessende Caprice gibt sich nicht so launenhaft, wie der Titel suggerieren will, sondern ist klar strukturiert: Einem leicht spanisch anmutenden Teil in e-Moll folgt eine Episode in G-Dur mit eingängiger rhythmischer Akzentuierung. Flüssige Akkordbrechungen und Skalen führen das Werk nach e-Moll zurück und zu einer Wiederaufnahme des «spanischen» Teils. Nach einer kurzen Überleitung begegnet dem Hörer auch der zweite Passus erneut, diesmal nach E-Dur gewendet, bis eine Stretta den virtuosen Ausklang bringt.



Christoph Gaiser