

Gitarre:konkret V

Fernando Sor: Fantasie für Gitarre op. 7

Wortlaut der Mettmanner Diskussion am 23.9.1989

ES SPIELTEN

ANGELIKA RUCKDESCHEL, KLAVIER, UND VOLKER HÖH, GITARRE

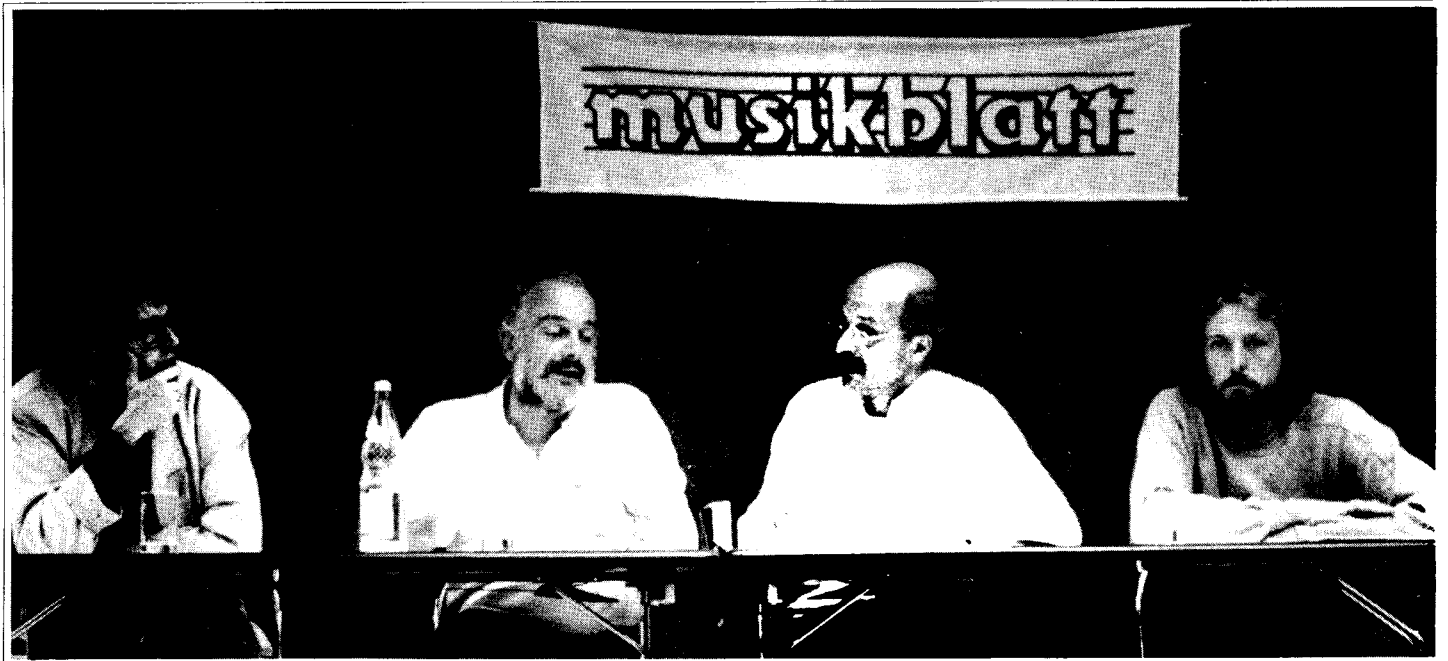
ES DISKUTIERTEN

WOLF MOSER, THOMAS MÜLLER-PERING, HEINZ-PETER HELLMER UND PETER WITTE



Moser: Guten Tag, meine Damen und Herren! Ich begrüße Sie herzlich zur 5. Veranstaltung der Reihe "Gitarre:konkret", die an diesem leider etwas regnerischen Samstagmorgen beim "5. Mettmanner Gitarrenkongreß" zu Gast ist. Die Fünfin beiden Veranstaltungen ist Zufall und soll nicht die Altersunterschiede verdecken: "Mettmann" ist sozusagen der große Bruder; der "Mettmanner Gitarrenkongreß" findet seit einem Jahrzehnt alle zwei Jahre statt, "Gitarre:konkret" seit dem Herbst 1987 zweimal im Jahr.

Für das Zusammentreffen haben wir uns zum ersten Mal in der "Gitarre:konkret"-Reihe einen unmittelbaren Interpretationsvergleich eines Stückes auf zwei verschiedenen Instrumenten ausgedacht. Da der diesjährige "Gitarrenkongreß" einen Schwerpunkt seiner Arbeit auf die Gitarrenmusik des 19. Jahrhunderts legt; da die 150. Wiederkehr des Todestages von Fernando Sor in den Juli 1989 fiel; und da Sor selber sein Opus 7 in den Jahren 1814 und 1826 in zwei unterschiedlich notierten Fassungen veröffentlicht hat, werden Sie gleich anschließend



Thomas Müller-Pering, Heinz-Peter Hellmer, Wolf Moser, Peter Witte (v.l.)

eine Art Wettstreit zwischen Gitarre und Klavier erleben. Angelika Ruckdeschel am Klavier und Volker Höh auf der Gitarre spielen nacheinander die "Fantasie für Gitarre, komponiert und seinem Freund Ignace Pleyel gewidmet von F. Sor", so lautet der vollständige Titel, wenn man ihn aus dem Französischen übersetzt.

Bevor ich auf die Entstehung des Stückes und seiner Doppelfassung eingehe, nur zwei Worte vorweg: Die Geschichte von Leben und Werk Fernando Sors ist inzwischen durch ein paar Veröffentlichungen erhellt, eine Zusammenfassung in Text und Bildern finden Sie während des "Gitarrenkongresses" in einer Ausstellung oben im Foyer der Stadthalle. Daher folgt hier, und das ist das zweite, nur ein winziger Ausschnitt: Sor hat, solange er in seiner spanischen Heimat lebte, die Musik nur zum Vergnügen betrieben. Bis 1813, d. h. bis zu seinem 35. Lebensjahr, war er ein Amateurmusiker, der komponierte und verschiedene Instrumente beherrschte. In den politischen Wirren um den Aufstieg und Fall Napoleons arbeitet Sor mit den nach Spanien eindringenden Franzosen zusammen, als Vaterlandsverräter muß er seine Heimat mit ihnen verlassen. Um sich bei seiner Ankunft in Paris mit entsprechendem Aufsehen in die Musikwelt einzuführen, komponiert, spielt und veröffentlicht er eine Anzahl größerer Gitarrenwerke, darunter die zitierte Fantasie, die erst später die Opusnummer 7 erhält. Wie bereits erwähnt erscheint im Jahre 1814 eine erste Fassung, in der das Stück – obwohl im Titel ausdrücklich für die Gitarre bestimmt – ähnlich wie Klaviermusik auf

zwei Systemen notiert ist. Der Autor schickt dem eigentlichen Notentext eine kurze "Vorbemerkung" voraus, in der er sagt: "Die Gitarrenmusik wird allgemein im G-Schlüssel notiert; mir scheint nichtsdestoweniger, diese Methode sollte nicht ausschließlich angewandt werden, es sei denn, man spricht der Musik die Fähigkeit ab, mit exakter Genauigkeit aufgezeichnet werden zu können. ...Ich bin nicht dieser Ansicht und verwende den G-Schlüssel nur, wenn das Instrument Noten in einem Bereich hergeben soll, die viele Hilfslinien benötigten, wenn man sie im Alt-Schlüssel notierte." Ungeachtet dieser Grundsätze hat Sor diese Schreibweise nur ein einziges Mal, nämlich in diesem Stück verwendet, und sie überdies revidiert, als er – gleich nach der Rückkehr aus Rußland – im Jahre 1826 sein gesamtes Gitarrenwerk in einer "Vollständigen Ausgabe" neu erscheinen läßt. Opus 7 ist jetzt im G-Schlüssel notiert wie die ganze übrige Gitarrenmusik Sors, der Komponist hat außerdem allerlei Verbesserungen oder Änderungen angebracht, die wir hier nicht aufzählen wollen. Wichtig ist allein die Schlußnote in der ersten Phrase des "Andante"-Themas, die von e' zu d' verbessert wurde, ein ganz offensichtlicher Druckfehler der Erstausgabe.

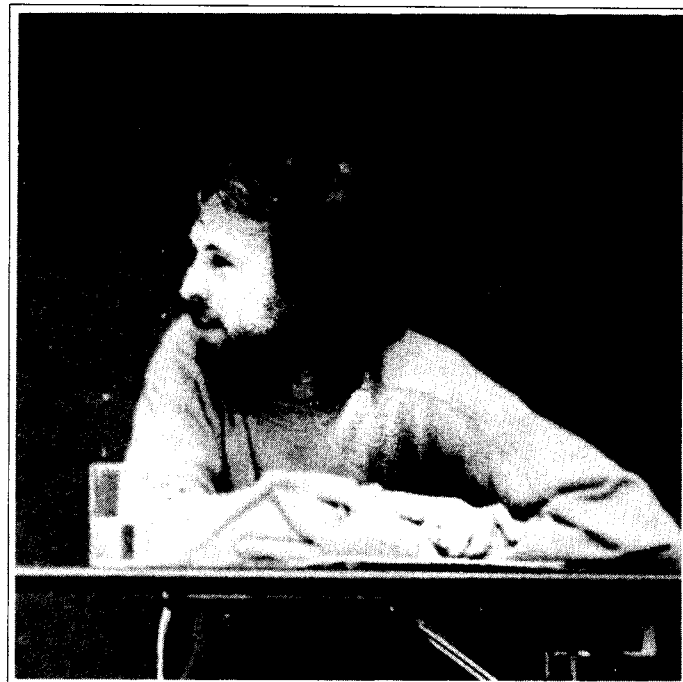
Aufgrund des Rückziehers bei der Schreibweise des Stückes, den der Autor selber zwölf Jahre später vornimmt, scheint der wahre Grund für die Notationsweise der ersten Fassung die Widmung an "Ignace Pleyel" zu sein. Der Österreicher Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831) war Haydn-Schüler, Pianist, Komponist und später

Klavierfabrikant, Verleger und Musikalienhändler, der sich nach der französischen Revolution in Paris niedergelassen hatte; er war außerdem 20 Jahre älter als Sor. In Anbetracht des Einflusses von Pleyel in Pariser Musikkreisen legt der Altersunterschied nahe, daß die Huldigung des Ausländers und Neulings an "seinen Freund" in der Hoffnung auf tatkräftige Hilfe erfolgte.

Damit würde sich auch der Versuch erklären, dem Widmungsträger das Stück in einer annehmbaren, d.h. für ihn – und für seine Kunden – spielbaren Form vorlegen zu wollen, mit anderen Worten, in der Art von Klaviermusik auf zwei Notensystemen aufgeschrieben. Die Gründe, die er dafür in seiner "Vorbemerkung" nennt, hat sich Sor vermutlich nur zur Rechtfertigung seines ungewöhnlichen Vorgehens einfallen lassen. Wie auch immer der Hergang und die genauen Gründe gewesen sein mögen, heute liegt uns damit, von Fernando Sor selber besorgt, eine "Klavierfassung" vor, und damit die Voraussetzung und Grundlage für den Interpretationsvergleich, den wir in dieser Veranstaltung bieten.

Was deren Ablauf angeht, wird Ihnen jetzt Herr Witte eine kurze Einführung in den Aufbau des Stückes geben, dann hören Sie Sors Werk zunächst auf dem Klavier, gespielt von Angelika Ruckdeschel. Und anschließend wird Volker Höh auf der Gitarre die erwähnte zweite Fassung vortragen, die ebenfalls unmittelbar vom Autor selber stammt. Danach beginnt die Diskussion über das Stück und seine Interpretationen: beide Interpreten haben sich freundlicherweise bereit erklärt, einzelne Ausschnitte noch einmal gesondert anzuspielden, wenn es das Verständnis oder den Vergleich erleichtern sollte.

Unvorhersehbare Ereignisse haben es erforderlich gemacht, daß wir zwei neue Teilnehmer auf dem Podium sehen werden; und zwar haben sich freundlicherweise Herr Thomas Müller-Pering und der Hausherr des "Mettmanner Gitarrenkongresses", Herr Heinz-Peter Hellmer, bereit erklärt, einzuspringen; sie werden also nachher mit Herrn Witte und mir die Diskussion bestreiten. Meine Bitte an die Teilnehmer der Diskussion – sie kann allerdings auch für die Zuhörer gelten – wäre, beim Vergleich nicht zu sehr auf die reinen Äußerlichkeiten der Gegenüberstellung zu achten, wie etwa die Lautstärke, und außerdem unterschiedliche Dynamik, Tempoauffassungen oder ähnliches gleich an den Forderungen des Textes zu messen. Vor allem aber hinzuhören, wie jeder Interpret Artikulation und Phrasierungen handhabt, die Stimmen und Rhythmen verteilt, Farben einsetzt, und mit alledem zu ergründen suchen, welche Gestalt Sors Musik in der jeweiligen Fassung annimmt. Soviel zur Einleitung und zum Ablauf, ich danke Ihnen, und gebe an Herrn Witte weiter!



Witte: Zum Werk: Obwohl mit op. 7 beziffert, handelt es sich um Sors erste Fantasie, weshalb er auch sein Opus 4 "zweite" Fantasie genannt hat. Unser Stück ist folglich das erste in dieser Form, und zwar handelt es sich um eine langsame Introdution, die vor einem Thema mit Variationen steht. In gleicher Weise komponiert folgen später noch 12 weitere Werke, darunter als bekanntestes Opus 9, die sogenannten "Mozart-Variationen". Also hatte sich die langsame Introdution bewährt, die auch dem Zeitgeschmack entsprach. Außerdem zeigt Sor bereits in diesem op. 7 eine Vorliebe für die Tonart c-moll, ungewöhnlich viele andere Stücke von ihm stehen ebenfalls in c-moll, ungewöhnlich deswegen, weil das nicht gerade die Tonart ist, die sich auf der Gitarre am einfachsten spielen läßt. Entsprechend unbequem liegen auch manche Teile dieser "Introdution", wenn auch einige kompositorische Besonderheiten der Gitarre zugute kommen. Zum Beispiel kann durch den Orgelpunkt von Takt 19 bis 25 der Barrée-Finger liegenbleiben, was bei harmonieentsprechendem Baßnotenwechsel nicht möglich wäre. So ergibt sich, gerade durch Orgelpunkte, ein Dissonanzenreichtum, den man als charakteristisch für Sor bezeichnen kann, vor allem in den moll-Tonarten.

Zur Alberti-Begleitung wäre zu sagen, daß sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts so weitverbreitet ist, daß man sie als Signal für einen melodisch konzipierten Abschnitt ansehen kann: eine Begleitfigur aus gebrochenen Akkorden, über der eine Melodie steht. Die erwähnte Orgelpunktstelle zeichnet sich durch eine solche Begleitfigur aus, und tatsächlich wird in sehr hoher Lage eine Melodie begonnen. Diese will sich jedoch nicht recht vom

Fleck rühren; dreimal wiederholt sich eine Phrase, beim vierten Mal wird dann zwar eine andere harmonische Funktion erreicht, aber die Albertifigur bricht ab. Stattdessen schließen sich, ebenfalls mit Wiederholungen, kleine Figurationen an. Melodien werden angefangen, aber nichts wird so recht weitergeführt. Man entfernt sich, weg von c-moll zur Paralleltonart, dann kehrt man zurück zu c-moll, ohne sich auch nur einmal richtig auf der Tonika auszuruhen. Darauf schon wieder Modulation, jetzt zum Tonika-Gegenklang As-Dur, dabei erneut eine kurze Passage, in der ein Albertibaß einsetzt, jedoch ohne daß auch hier eine wirkliche, neue Melodie ergibt. Aber schon geht es mit dem übermäßigen Quint-Sext-Akkord der DD zurück zur Dominante, die t blitzt kurz auf, darauf auch die T inmitten von Flageoletttönen, und endlich der Halbschluß, der das zu variiierende Thema ankündigt.

All dies soll aber keine Kritik an Sor sein, soll nicht sagen, der Komponist bringt es nicht fertig, eine Melodie zuendezuführen. Im Gegenteil, alles Gesagte sind typische Merkmale für eine Introduction der damaligen Zeit. In einer Introduction soll alles mögliche angedeutet werden, sie soll die ganze Bandbreite der harmonischen Funktionen und die Tonika immer wieder in anderem Licht darstellen, aber nichts soll endgültig ausgeführt werden. Ich möchte dazu kurz Diether de la Motte zitieren, der diesen Sachverhalt in seiner Harmonielehre so beschreibt: "Ein Versprechen; eine Verlockung, aber noch keine Erfüllung. Hinweis auf Gewicht und Format kommender Ereignisse."

Und nun möchte ich eine schematische Darstellung des "Largo non tanto" geben:

- T. 1–8: Punktirtes Motiv im Wechsel von Oktaven und Akkorden, 8-taktige Periode, nur Hauptfunktionen
- T. 9–18: Fortsetzung mit kl. Figurationen, harmonische Erweiterung zur tP Es-Dur
- T. 19–24: Aus dem punktierten Motiv will scheinbar ein Thema entstehen; 7 Takte Orgelpunkt C; dreimal fast identische Phrase
- T. 25–33: Das vierte Mal führt die Phrase nach Es-Dur, ohne daß das Ganze recht weiterkommt
- T. 34–49: (D7) und tP im Wechsel, schlußgruppenartig, Trillerpassage, Es-Dur ist sehr gefestigt
- T. 50–53: Kurze Erinnerung an c-moll
- T. 54–59: As-Dur-Ausweichung (Alberti), Rückmodulation mit übermäßigem 5-6-Akkord der DD
- T. 60–67: Repetition (Orgelpunkt) auf G
- T. 68–72: Flageoletteffekte, Andeutung der Dur-Tonika
- T. 73–74: Halbschluß

An den bereits erwähnten Halbschluß auf der Dominante schließt sich ein Thema im "Andante" an, das im weiteren variiert wird.

Die sieben Variationen beruhen auf einem einfachen Thema in zweiteiliger Liedform | : A : | | : B : |, das meist dreistimmig, hie und da auch mit vierstimmigen Akkorden ausgesetzt ist. Bei den Variationen handelt es sich um Figuralvariationen, d. h. das Harmonieschema wird die ganze Zeit beibehalten, und in der einzelnen Variation werden verschiedene Figurationen mehr oder weniger konsequent durchgehalten.

Fernando Sor op. 7			
Andante: harmonische Analyse des Themas			
: T D T	D ⁻⁻⁻ 7	T Sp ⁶ _{1-3 3-1}	D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ #7—1
T Tp D ₃	DD ⁷ ₅ D DD ⁷ ₃₋₁	D T ⁶ DD ⁶⁻⁵ ₄₋₃ ⁷⁻⁸	D ⁴⁻³ :
: D	T (D ⁷) ^(Tp)	S (Dv) Sp ₃₋₁	D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ #7—1
T D ⁷ (D ⁷)	S (D ⁷) Tp D ⁷Figuration.....	T DDv D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ ⁹⁻⁸	T ₄₋₅₋₅ :

In der ersten Variation sind es Terzdurchgänge mit vielen chromatischen Verbindungen, stellenweise gibt es polyphone Gegenstimmen. In der zweiten handelt es sich um Akkordbrechungen beziehungsweise um Linien in Sechzehntel-Triolen, die auf wichtigen Zählzeiten durch Akkordtöne unterstützt werden. Die dritte Variation bringt wieder eine Alberti-Begleitung, zu der Sor eine neue Melodie erfindet, die man – mit Ausnahme der letzten zwei Takte – auch als zweite Stimme zum "Thema" spielen könnte. Variation 4 enthält, ähnlich wie die zweite, Akkordbrechungen, hier allerdings in dicken Oktavgriffen, die sich mit chromatischen Terzentreppen in Zweiunddreißigsteln abwechseln. Die Nummer 5 ist marschähnlich durch den punktierten Rhythmus, wobei die Melodie überwiegend in Sexten verläuft. Die sechste Variation besteht vorwiegend aus 32stel-Figurationen in Wechselnoten und Tonleitern. Und die letzte hat eine durchgängige Achtelbewegung im Baß, dazu in Terzen eine getragene Melodie, die stellenweise aus dem Thema zitiert. Ich würde sie außerdem mit einer Etüde vergleichen, die die meisten Gitarristen schon irgendwann einmal gespielt haben, nämlich op. 31 Nr. 16.



Auf die siebente Variation folgt die Coda. Eine Coda hat allgemein den Sinn, das Ende eines Stückes deutlich zu machen, was besonders in Variationssätzen notwendig ist, da die Form selber ja keinen Schluß enthält. Auf die 7. Variation könnte ebenso gut noch eine achte folgen, deshalb steht hier die Coda. Sor bringt darin – neben einer kurzen Ausweitung nach As-Dur und der Chromatik einer viergliedrigen Dominantkette als letzte Steigerung – nur den ständig wiederholten Wechsel der Hauptfunktionen, so daß kurz vor dem Ende bereits kein Zweifel mehr besteht: gleich kommt der Applaus!

An den Schluß möchte ich das Zitat eines Zeitgenossen stellen, zitiert übrigens aus dem Buch, das Wolf Moser über Fernando Sor geschrieben hat. Im Jahre 1833 schreibt ein Herr N., Gitarreliebhaber an die Zeitschrift "Giulianiad" in einem Leserbrief über Sor: "...daß Sors Kompositionen meine Seele mehr berührt und angeregt haben als alle anderen. – Lassen Sie mich Ihnen als Beispiel seine herrliche Fantasie op. 7 aufzeigen: das einführende Largo in c-moll mit seinen herzergreifenden – obwohl etwas zu weitläufig ausgeführten – Akkordverbindungen, das von Anfang bis zum Ende überfließt von Eleganz und Schönheit und zu dem zart fließenden Thema in C-Dur und seinen Variationen hinleitet. Alle diese Schönheiten müssen vom Fachmann hoch geschätzt werden und jeden ernsthaften Bewunderer der Gitarre bezaubern. Erlauben Sie mir, Ihre Aufmerksamkeit besonders auf die Variationen 1, 4 und 7 zu lenken und zu fragen, ob Musik wie diese nicht wert ist, studiert zu werden."

Eine sehr schöne, zeitgenössische Einschätzung und Würdigung dieses Stückes, das Sie nun in den angekündigten beiden Fassungen hören werden.

* * *

Moser: Ich glaube, ich spreche in unser aller Namen, wenn ich beiden Interpreten – ungeachtet Ihres Beifalls – noch einmal ausdrücklich danke: für ihre Leistung, insbesondere aber für den Mut, sich nicht nur dieser gegenseitigen Auseinandersetzung zu stellen, sondern auch der kommenden Diskussion, die unsere Runde hier vorne jetzt beginnen wird. Zur Interpretation des Textes durch Volker Höh gäbe es noch eine Kleinigkeit nachzutragen: Sie haben vielleicht einige Verzierungen gehört, die Sor so nicht notiert hat. Sie stammen von Dionisio Aguado, Sors spanischem Landsmann, Zeitgenossen, engem Freund und Bewunderer, der sie in der letzten Ausgabe seiner Gitarrenschule, der "Nuevo Método..." aus dem Jahre 1843, als Beispiele zur damaligen Verzierungspraxis bringt. Er führt sie nämlich an drei Takten aus Sors Opus 7 vor. Es handelt sich im § 295 der Aguado-Schule um die Phrase, die auftaktig in Takt 12 des "Andante-Themas" beginnt, und für deren Takt 14 Aguado in dem erwähnten Paragraphen fünf Varianten vorschlägt. An diesen Vorgaben Aguados hat Volker Höh seine Veränderungen ausgerichtet.

[Vergleiche die Abbildung nächste Seite]

Soweit der Nachtrag; da ich nun schon die ganze Zeit geredet habe, möchte ich möglichst schnell weitergeben und deshalb die Runde hier vorn nach ihrem ersten Eindruck abfragen.

Müller-Pering: Gab es einen bestimmten Grund, warum zuerst die Klavierfassung und dann die Gitarrenfassung gespielt wurde?

Moser: Meiner Ansicht nach war es die bessere Reihenfolge: Wir sollten die Gitarrenfassung im Ohr haben, wenn wir in die Diskussion einsteigen, nicht das Klavier, da es sich doch zur Hauptsache – zumindest zu 51% – um die Gitarre handelt bei der ganzen Veranstaltung. Hätten Sie es lieber andersherum gehört? Und wenn ja, warum?

Müller-Pering: Natürlich ist die Klavierfassung etwas unproblematischer. Hier wurde schon gesagt, daß die Tonart c-moll für die Gitarre nicht gerade die einfachste ist, die Variationen hinterher übrigens erst recht nicht, auch wenn sie in C-Dur erscheinen. Deshalb ist es klar, daß das Ganze auf dem Klavier zunächst einmal etwas leichter und lockerer von der Hand geht als frühmorgens auf der Gitarre. Von daher hätte ich eben gedacht, daß es für den Gitarristen vielleicht einfacher gewesen wäre, zuerst seine Fassung vorzustellen.