

für den Klavierspieler günstig gelegenen Tonarten C, F und G, aber er erreicht mit As und E auch die etwas entfernteren Tonarten.

Auffallendes Merkmal der vierhändigen Klavierstücke von Sor ist die unglaubliche Vielfalt an Artikulationsvorschriften, die sich von einem Stück zum anderen in ihren Kombinationen kaum einmal wiederholen, sondern in ihrer gezielt gesetzten Anwendung eine enorme Variantenbreite erkennen lassen. Hier demonstriert Sor einen "bon goût" in seiner Musik, mit dem er sich offensichtlich seinerzeit an ein verständiges Publikum wandte und der von diesem auch akzeptiert wurde. Der ganze musikalische Reiz geht erst dann auf, wenn man den Primo- und den Secondo-Part gemeinsam betrachtet; dabei werden Artikulation und Phrasierung sinnreich gegeneinander ausgespielt und ergänzen sich zu einer unerhört dichten musikalischen Substanz.

Solche Behauptungen müssen am Notentext verifiziert werden, können in diesem Rahmen jedoch nur knapp angedeutet werden. Da ist etwa die "Etude" No. 31 in g-moll auf den Seiten 68/69. Dieses ganz auf deutliche Artikulation angelegte zweiteilige Stück mit Reprise sieht auf den ersten Blick sehr dürftig aus: Der Secondo-Spieler hat fast nichts zu spielen, Takt für Takt nur vier Noten, also pro Hand zwei Töne.

Gleichzeitig hat der Primo-Spieler sowohl staccato als auch legato zu spielen, was allerdings in der Klavierlite-

ratur oft genug auftritt. Ist das schon schwierig genug, zeigt sich das ganze Ausmaß der "punctuation musicale" erst im Zusammenspiel (Beispiel 1).

An diesem Beispiel wird die Notwendigkeit eines exakten rhythmischen Zusammenspiels deutlich, soll die aus der Partituranordnung erkenntliche Brillanz zur Wirkung kommen. Überhaupt scheint Sor den Auftrag – und als solchen werte ich diese Sammelkomposition – sehr ernst genommen zu haben, denn das exakte Zusammenspiel, das "Im-Takt-Spielen", "à la mesure", ist nicht nur zwischen beiden Spielern, sondern selbst für den einzelnen Mitspieler zwischen linker und rechter Hand vonnöten.

Auch ein vom Tempo her gesehen etwas ruhigeres Stück, wie die "Etude" No. 39 in c-moll auf den Seiten 90/91 zeugt vom Eigenleben rhythmischer Linien, zu deren Realisierung die Artikulation notwendiges Hilfsmittel ist (Beispiel 2).

Dieses Spartieren der rhythmischen Abläufe in Beispiel 1 und 2 sieht einer Partitur für neuzeitliche Percussion-Instrumente sehr ähnlich und ist ein Beleg für die "Modernität" Sor'scher Erfindung. Ihre Raffinesse steckt in der Summe der Details. Deshalb soll die zweite Tabelle (nächste Seite) mit diesen Einzelheiten etwas bekannt machen, wobei es sich auch hier nur um eine kleine Auswahl aus der Fülle der vorhandenen Artikulationen handeln kann.

Beispiel 1: Nr. 31 Andante

♩ = 112

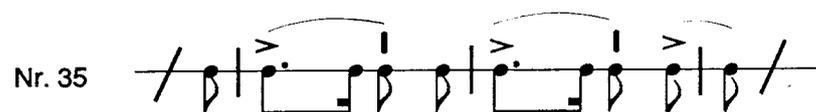
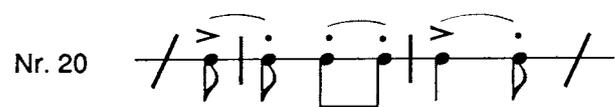
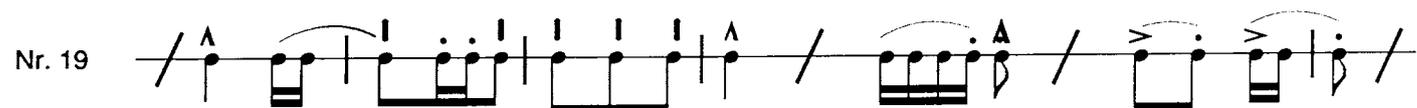
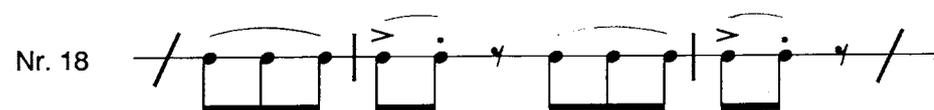
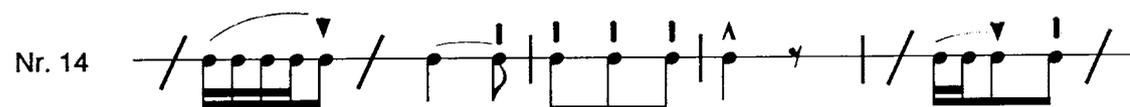
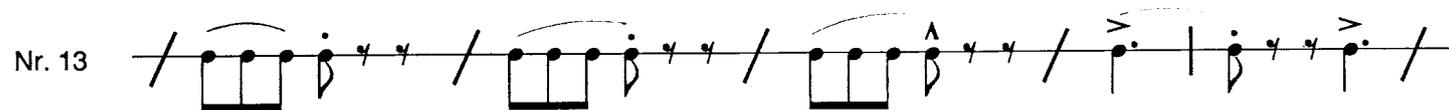
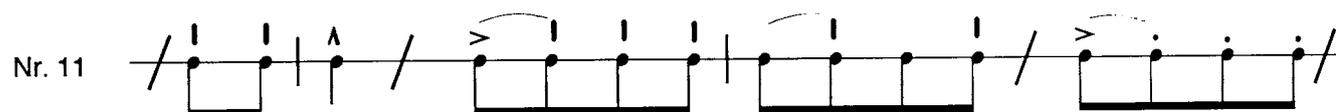
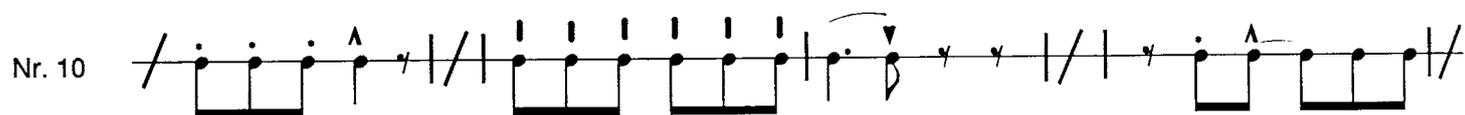
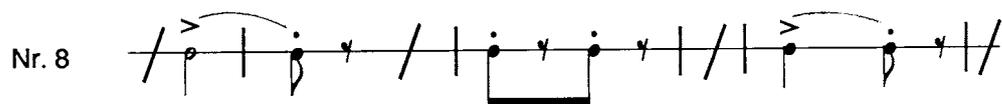
Primo

Secondo

Beispiel 2: Nr. 39 Andante giusto

♩ = 72

Auswahl an Artikulationsangaben von Sor



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
>	▼	•	-	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	f ^	sfz ^	normal

Anschlagsarten nach Pierre Boulez

Diese Vielfalt an Artikulationen erinnert mich sehr stark an die strukturelle Reihung der Anschlagsarten, die Pierre Boulez im Jahre 1950 in einem Brief an John Cage vorgeschlagen hat. Von seinen 12 möglichen Anschlagsarten ist nur eine einzige als "normal" bezeichnet.⁵⁾ Was nun Sor anbetrifft, so wird deutlich, daß er sehr klar zwischen Punkt, Keil, Strich etc. unterscheidet und damit auch den Zeichenvorrat seiner Zeit voll ausschöpft.⁶⁾

3. Zum Schluß: Gitarre contra Klavier

Über weitere musikalische Probleme wäre ebenfalls noch viel zu sagen, denn bisher war *nur* von der musikalischen Artikulation die Rede, die ein wichtiges Stilmittel ist, wenn es darum geht, die Musik zum Leben zu bringen. Der melodische Ablauf, das ganze harmonische Geschehen und die Interpretationshinweise wie crescendo, decrescendo, Pedaleinsatz, Gegensatz von forte und piano, das Tempo (alle Stücke sind mit Metronomangaben versehen), etc. sind nicht berücksichtigt. Alle diese rein optisch aus dem Notentext ablesbaren Parameter sind ganz eindeutig Regieanweisungen für eine musikalische Interpretation, wie sie Sor verstand. Sie lassen viel mehr vom Stilgefühl und von den rein künstlerischen Absichten des Komponisten Sor ahnen, als den Gitarristen – und nur ihnen ist der Name Sor hinlänglich bekannt – im allgemeinen vorschwebt.

Stellt man diese Klavierstücke gegen einen oftmals stupiden Vortrag von Gitarrenmusik aus der Feder von Sor, wird die Diskrepanz zwischen musikalischem Anspruch und interpretatorischer Wirklichkeit offenbar. Für Sor,

der sein Kompositionstalent an den Werken von Haydn, Mozart und Beethoven maß⁷⁾, muß es schwer gewesen sein, die Unfähigkeit seiner Gitarre spielenden Zeitgenossen kompositorisch zu befriedigen. Die Vorworte und bissigen Bemerkungen in manchen seiner Gitarrenmusikdrucken sind ein beredtes Zeugnis, z.B. in op. 45: "Seh'n wir mal, ob es das ist." "Sechs kleine Stücke für Gitarre, deren Zweck es ist, stufenweise zu dem hinzuführen, was man übereingekommen ist, Schwierigkeit zu nennen. Komponiert und dem gewidmet, der die wenigste Geduld hat, von FERDINAND SOR. Opus 45."⁸⁾ Nur selten wurde ein Gitarrenwerk bei seinem Erscheinen richtig gewürdigt, etwa die Duo-Fantasie op. 54, erschienen Anfang 1833, über die sich der Rezensent wie folgt äußert: "Eine breit angelegte Einleitung, die, man möge uns den Ausdruck verzeihen, so *kraftvoll* ist, wie es ein Stück sein könnte, das für Orchester geschrieben wäre, dient als Eröffnung für ein Thema von seltener Gewährtheit, das mit soviel Unverfälschtheit komponiert ist, wie man es in der *Klaviermusik* erreichen könnte."⁹⁾

Mit seiner Klaviermusik dagegen scheint Sor weit weniger Akzeptanzprobleme gehabt zu haben. Die übermütigen Gitarristen, die es heute wagen, Sors klassische Gitarrenmusik mit lockerer Hand zu bewältigen, sind gut beraten, wenn sie dort nach Anregungen für ihre Interpretation suchen. Außer den hier beschriebenen vierhändigen Stücken weist der Werkkatalog noch vieles aus, was sich als Fundgrube erweisen könnte. Ebenso müßten stilkritische Untersuchungen, die sich mit der Gitarrenmusik befassen, Sors Vokal- und Klaviermusik etc. mit berücksichtigen, denn Sor lebte nicht im Elfenbeinturm, sondern war musikalisch auf der Höhe seiner Zeit.

Anmerkungen

1) S. Zuth, a.a. O., Art. Tempel; dieser Hans Tempel hat aber auch über Sor veröffentlicht: "Bemerkungen und Gedanken über Sor", in: Der Gitarrefreund 1923, 1924 und 1925.

2) S. Moser a.a.O., S. 99/100, sowie die Anmerk. 31 ebd. S. 148

3) Hier handelt es sich um den Sohn von F. Carulli, Gustave.

4) Alle Titel zit. aus Moser, a.a.O., S. 99

5) S. Zs. f. Musiktheorie, 2. Jg. 1987, S. 95

6) S. H. Albrecht (Hrsg.), Die Bedeutung von Keil, Strich und Punkt bei Mozart, 5 Lösungen zu einer Preisfrage, Kassel 1957

7) S. Moser a.a.O., S. 91

8) ebd.

9) ebd., S. 87

Literatur

École de la mesure et de la ponctuation musicale. 48 pièces à quatre mains pour le piano. Par **Henry Lemoine** op. 49 et **Ferdinand Sor** op. 22., Paris, Chez Henry Lemoine, Pl. Nr. 3416/17.

Brian Jeffery: Fernando Sor, Composer and Guitarist. London 1977

Wolf Moser: Fernando Sor, Köln 1984

Josef Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926/28