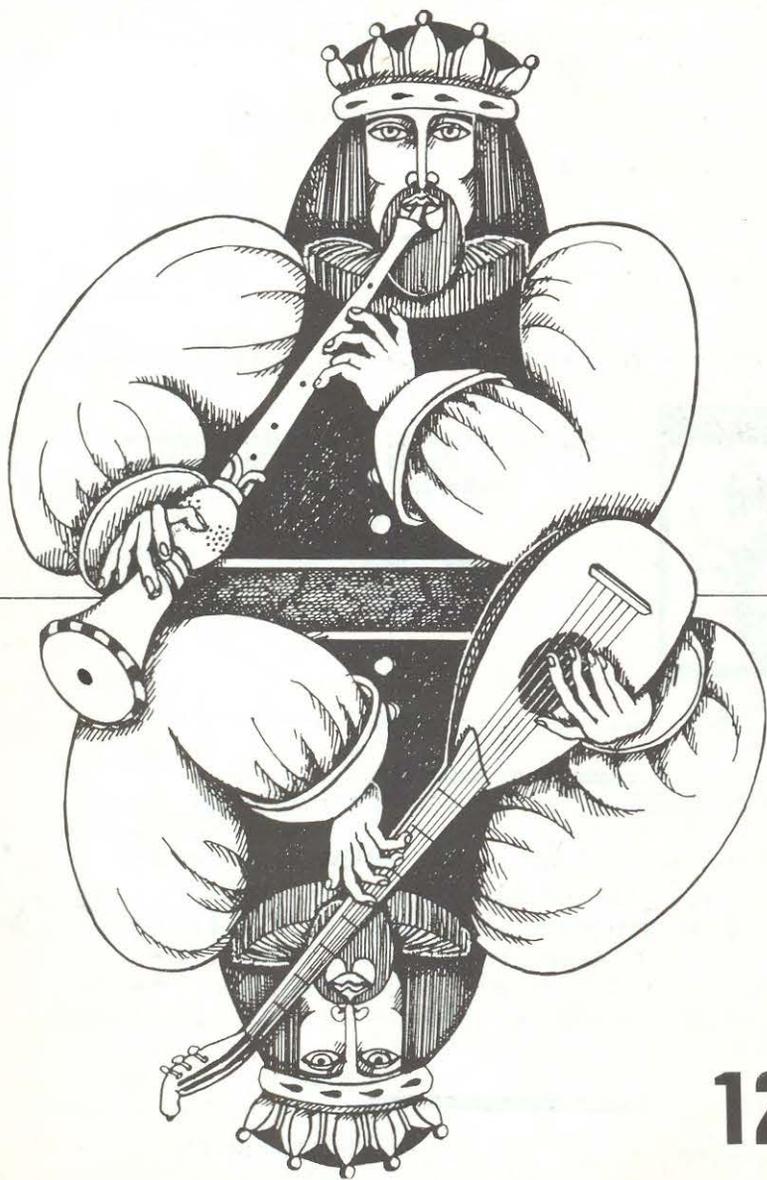


RESONANZEN

RUNDSCHRIFT FÜR BLOCKFLÖTE UND GITARRE



12

Aus dem Inhalt:

Seite 4: Interview mit Michael Schäffer

Seite 13: Hans U. Staeps, Die Blockflöte in der Parteien
Hass und Gunst

Seite 21: Die Frage aus der Praxis

Seite 28: Briefkasten

RESONANZEN Heft 12, Dezember 1975

Herausgeber, Verleger und für den Inhalt verantwortlich



Musikalienversand
Harald
Gattermair

Nonntaler Hauptstraße 31
A-5020 Salzburg
Tel. (06222) 43 224



Jahresabonnement (4 Hefte) öS 34,-- + 8% MwSt.

Alle Noten, Instrumente und Schallplatten, die in den Inseraten dieses Heftes angeboten werden, sind direkt beim Musikalienversand Harald Gattermair, 5020 Salzburg, Nonntaler Hauptstraße 31, erhältlich!

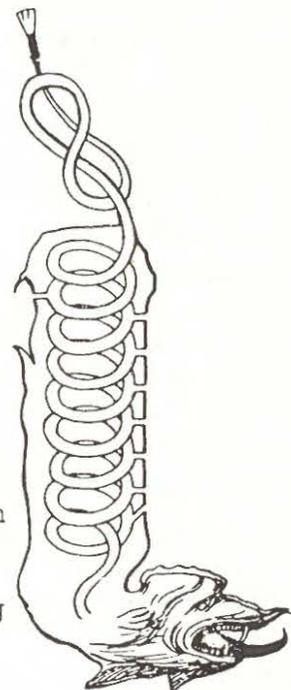


Alle Preise in öS (inkl. Mehrwertsteuer)

Preisänderungen und Irrtümer vorbehalten

Mitarbeiter und fachliche Berater

LEONHARD BECK, Moers
Prof. SIEGFRIED BEHREND, Berlin
WOLFGANG BILLEB, Klagenfurt
Prof. ROBERT BROJER, Wien
ELISABETH FLEISCHANDERL, Graz
GUSTAV GRASSAUER, Innsbruck
WOLFGANG GUTTMANN, Salzburg
HANS GEORG JACOBI, Linz
FELICITAS KELDORFER, Salzburg
HANS KOCH, München
ERNST KÖLZ, Wien
Prof. BARNA KOVATS, Salzburg
JÜRGEN LIBBERT, Regensburg
Prof. HANS MARTIN LINDE, Basel
KURT OBERMAIR, Salzburg
ERIKA PIRCHER, Innsbruck
Prof. KONRAD RAGOSSNIG, Basel
Prof. HELMUT SCHALLER, Wien
Prof. ELISABETH SCHAEFTLEIN, Wien
MATTHIAS SEIDEL, Salzburg
Prof. HANS ULRICH STAEPS, Wien
GERLIND STEINER-GREIMEL, Salzburg
HILDE TENTA, Salzburg
PETER THALHEIMER, Stuttgart
Prof. Dr. LEO WITOSZYNSKYJ, Wien



Jacques Hotteterre le Romain:

6 Trio-Sonaten op. 3 für 2 Altblockflöten und Bc.
2 Bände, MR 1806-1807, Partitur mit Stimmen je öS 212,50

Triosonaten für 2 Flöten und Bc gibt es eigentlich genug, warum dann noch sechs von Hotteterre - könnte man denken. Aber Trios im typisch französischen Stil gibt es noch so gut wie nicht auf dem Markt. Nach der Übersättigung mit italienischer und deutscher Barockmusik beginnen Musiker wie Hörer Interesse am französischen Barock zu bekommen, auch wenn vollkommen neue Verzierungsregeln und ungewohnte Tempovorschriften dem anfangs entgegenstehen. Noch ein Tip: Der 2. Band muß nicht immer die schlechtere Musik enthalten!

Interview mit Michael Schäffer

(Aufgezeichnet am 28. August 1975 anlässlich der "4. Internationalen Sommerakademie für Alte Musik" auf Schloß Ambras)

Herr Prof. Schäffer, Sie leiten hier in Innsbruck den Meisterkurs für Lautenisten und unterrichten an der Musikhochschule in Köln. Sind Sie eigentlich auch Gitarrist oder haben Sie sich ausschließlich der Laute zugewandt?

Ich habe zwar früher ein wenig Gitarre gespielt, aber ich bin nie Gitarrist gewesen. Ich habe zunächst einmal Violine studiert und bin dann von der Violine direkt zur Laute gekommen. Als ich mit dem Lautenstudium fertig war, habe ich mich interessehalber mit Gitarre beschäftigt.

Das ist eigentlich nicht der übliche Weg, denn die meisten kommen doch von der Gitarre zur Laute?

Ja, heute kommen sehr viele von der Gitarre zur Laute, und haben natürlich dann auch sehr, sehr große Schwierigkeiten, sich mit der wirklich andersartigen Lautentechnik zurechtzufinden.

Würden Sie bitte diese Andersartigkeit ganz kurz charakterisieren?

n, das Hauptproblem des Umsteigens auf die Laute ist r die Gitarristen, mit dem doppelchörigen Instrument rtig zu werden. Dann ihre Klangvorstellung, die sie h von der Gitarre her mitbringen, so abzuändern, daß eine echte, authentische Tongebung auf der Laute erchen. Das heißt, daß er nicht Nagelspieler ist, son- n Kuppenspieler. Das einzige Zitat, das ich über Na- spiel kenne, stammt von Piccinini, das wird heute von rristen sehr viel herangezogen, die dann sagen: "Ja, der Lautenist hat auch mit Nagel gespielt." Piccinini jedoch in erster Linie Chitarronenspieler, spielte al-

Wenn man sich überlegt: Nagelklang - Kuppenklang, hat : schon zwei verschiedene Welten. Es ist mit dem Nagel n: möglich, die Doppelchörigkeit des Instrumentes so nuanc auszunützen, wie das mit der Kuppe möglich ist.

Der Ton mit dem Nagel auf der Laute ist oft schon sozus. gen zu sauber, zu modern, zu homogen. Man versucht mög- lichst alles, was an Geräusch entsteht, abzustellen, Nuancierungsmöglichkeiten mit dem Nagel bleiben lediglic Klangfarbenwechsel vom Steg in Richtung Griffbrett und d. ist merkwürdigerweise eine Art des Spiels, die man in der Renaissance ja gar nicht gekannt hat. Man hat ja gar kei- ne Klangfarbenwechsel gemacht, sondern alle Nuancierungen an der gleichen Stelle.

Manche Lautenisten benützen diese Veränderungen der Klang- farbe jedoch sehr ausgiebig?

Ja, aber Klangfarbenwechsel in dieser Form hat man nicht gekannt in der Renaissancezeit. Wir haben später, in der Barockzeit, einige Zitate darüber, auch Baron sagt (das ist aber dann wirklich schon Hochbarock), es ist oft sehr schön, einmal näher über der Rosette zu spielen. Aber er warnt auch gleich vor zuviel Gebrauch, weil er sagt, der Ton ist dort oben zu weich und klingt ein wenig dunkel. Das ist natürlich das typische Zitat eines Kuppenspielers. Mit dem Nagel hat man da oben tatsächlich noch sehr interessante, suggestive Klangfarben. Aber wenn man von authentischem Spiel spricht, dann sollte man sich auch mit der authentischen Spielweise beschäftigen. Wir sind heute soweit, daß die Lauten endlich wieder in authen- tischer Bauweise gebaut werden, das heißt, man hat be- gonnen, zunächst einmal wieder zu kopieren. Damit hat sich das Klangbild der Laute vollständig geändert. Damit geht auch Hand in Hand, daß der Spieler seine Spielweise vollständig ändern muß und ein ganz anderes Klangbild erreicht, als es meistens von Gitarristen, die auch Laute spielen, wiedergegeben wird. Der Gitarrist, der auch Laute spielt, befindet sich immer in einem Kompromißzustand. Der Kompromiß nämlich: auf der einen ... spielen, das Instrumen- natürlich

Neigung zur Laute auszunutzen. Und nun schafft er eine Kompromißtechnik, die auch einen sogenannten Kompromißklang mit sich bringt.

Die ideellste Form, wenn ein Gitarrist auf die Laute überwechselt, wäre die, zu sagen: Schluß mit der Gitarre, nur Laute in der authentischen Spielweise! Dieser Schritt ist allerdings irrsinnig schwer.

Sollte also ein Gitarrist, wenn er sich intensiver mit alter Musik beschäftigen will, auf die Barockgitarre zurückgreifen?

Das ist natürlich auch ein Weg. Selbstverständlich kann er sich auch mit Vihuela-Musik beschäftigen. Man sollte ihm auch den Weg zur Laute gar nicht versperren. Man sollte vielleicht nur erwarten können, daß der Gitarrist gut darüber informiert wird, was er tut. Ein Gitarrist soll wissen, daß er sich in einem Kompromißzustand befindet, wenn er mit Nageltechnik Laute spielt und er sollte nicht, wie es viele Gitarristen heute tun, diese Technik als die einzig wahre hinstellen, ohne jemals etwas über authentische Spielweise gelesen und gehört zu haben.

Das ist eine Sache, die heute sehr notwendig ist. Gerade jetzt wird ja von vielen, berühmten Gitarristen über die Schallplattenproduktion ein Klangbild der Laute vermittelt, das absolut nicht mehr stimmt. Aber das hängt auch sehr stark damit zusammen, daß der Trend der Schallplattenproduzenten ein rein merkantiler ist: der Name bürgt für Absatz.

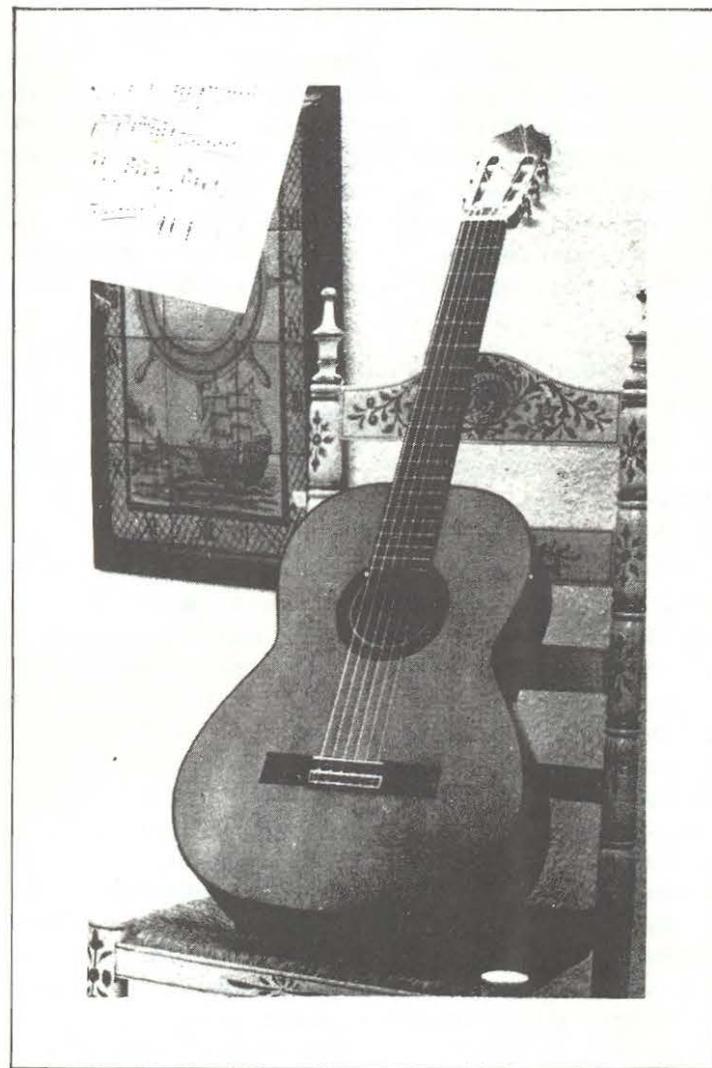
Welchen Lautentypus bevorzugen Sie selbst?

Also, wenn man Lautenist ist, dann kann man sich nicht mehr auf einen bestimmten Typus spezialisieren. Das ginge zu weit. Es wäre natürlich eine Idealform, man könnte also ein wesentlich perfekterer Renaissance- oder Barocklautenspieler sein. Aber es ist eigentlich gar nicht möglich, sich so zu spezialisieren. Deswegen spiele ich in gleicher Weise Barockmusik auf der Barocklaute, wie Renaissancemusik auf der Renaissancelaute.

Und welchen Typus würden Sie einem Anfänger empfehlen, sagen wir also einem, der ernsthaft von der Gitarre überwechseln will?

GOMZ Gitarren

Von führenden Gitarristen gespielt



... Laute kommt, ist es für ihn natürlich wesentlich günstiger, mit der Renaissancelaute zu beginnen, wenn möglich mit der siebenchörigen, später dann erweitert auf die acht- oder zehnochörige. Käme der Spieler nicht von der Gitarre, wäre es auch gar kein Problem, direkt mit der Barocklaute zu beginnen.

Man sagt, daß der Lautenist zwei Drittel seines Lebens mit dem Stimmen seines Instruments verbringt?

Ja, die Geschichte ist schon so oft verbreitet worden und sie hat natürlich auch eine gewisse Berechtigung. Es gibt schon eine Streitschrift zwischen Ernst Gottlieb Baron in seiner "Untersuchung des Instruments der Lauten" und Mathiessen. Da bezieht Baron eine sehr, sehr harte und konsequente Stellung, die ich für sehr wichtig halte. Das Stimmen eines Instrumentes, das gute Stimmen eines Instrumentes, hängt von zwei Dingen ab:

1. Der Lautenist muß außergewöhnlich gute Ohren haben und sehr schnell registrieren können, welche Saite sich verstimmt hat.
2. Das Instrument muß sehr gut gearbeitet sein, d.h. also hervorragende Wirbel besitzen, die auch anstandslos im Wirbelkasten laufen, so daß es keine Mühe macht, ohne irgend ein Knackgeräusch die Saite höher oder tiefer zu drehen.

Ich selber mach' es so, während ich spiele, registriere ich natürlich sofort, welcher Chor sich verstimmt hat. Ein ungeübter Spieler dagegen registriert lediglich: "Mein Instrument hat sich verstimmt" und beginnt planlos irgendwo an Wirbeln zu drehen und das Instrument von Grund auf neu zu stimmen. Deshalb scheint mir entscheidend zu sein, daß der Spieler in der Lage ist, in kürzester Zeit, während des Spiels, zu registrieren, welcher Chor sich verstimmt hat und sobald ihm die Möglichkeit gegeben ist, beispielsweise zwischen zwei Sätzen einer Suite, diesen einzelnen Chor nachzustimmen. Sie können ein Instrument in kürzester Zeit stimmen, wenn die bereits erwähnten beiden Punkte zusammenkommen: erstens ausgezeichnete technische Voraussetzungen des Instrumentes und zweitens ausgezeichnete, hochempfindliche Ohren des Spielers.

Um noch auf ihre pädagogische Tätigkeit zu kommen: empfangen Sie ein bestimmtes Lehrwerk?

Das ist ein ganz großes Problem auf der Laute. Wir haben eine Reihe von Lehrwerken, die ich immer noch als Versuch ansehe.

Ich glaube, wenn man sich mit der authentischen Spielweise beschäftigt, wenn man in den alten Quellen forscht, dann wird man feststellen, daß es in sämtlichen Epochen so verschiedene Methoden gegeben hat, die Laute zu spielen, daß man, würde man heute eine Schule schreiben, eine subjektive Abhandlung veröffentlichen würde, die nicht jedem Spieler gerecht wird. Eine Schule in dem Sinne, wie ich sie mir vorstellen könnte, gibt es noch nicht. Ich könnte mir eine Schule für Laute - es würde ein sehr umfassendes Werk werden - so vorstellen, daß man alles an Material und Quellen fast in Faksimileart zusammenträgt, was je über Lagentechnik, Spielweise usw. geschrieben worden ist. Vielleicht - und da fängt es schon wieder an, gefährlich zu werden - könnte man diese Sammlung mit kleinen Kommentaren aus der persönlichen Praxis heraus versehen. Aber dieses Individuelle, das wird leider doch allzu leicht zerstört durch eine dogmatische, methodisch ganz subjektiv auf den jeweiligen Schreiber abgestimmte Schule. Und die wird dann dem Schüler nicht gerecht. Es scheint mir viel, viel einfacher zu sein, daß wir zurückgreifen auf die alten Quellen. Wenn man heute einen Band kauft, wie Hans Neusidler 1536, so haben wir schon so etwas ähnliches wie eine Schule in der Hand. Viele schrecken davor zurück, weil es deutsche Tabulatur ist. Im Grunde genommen bräuchten sie diese nicht zu fürchten, denn man lernt es genauso schnell wie die leichter lesbare französische Tabulatur. Oder Schulen wie "School of music" von Thomas Robinson oder "Schriften über Lautenspieltechniken" von Jean Baptiste Besardus usw. Ich glaube, daß ein Spieler damit sehr schnell vorwärtskommt. Allerdings in autodidaktischer Erziehung ist Lautenspiel immer sehr schwer. Selbst wenn solche historischen Lehrwerke zu Rate gezogen werden ist immer noch die kontrollierende

Wie lange...

Das ist eigentlich der schnellste und leichteste Vorgang des ganzen Lautenstudiums. Ja, es ist wesentlich einfacher, eine Tabulatur zu begreifen und danach zu spielen, als das gesamte Notensystem, denn die Tabulatur ist eine reine Griffschrift und eine Sprache, die ganz auf das Instrument abgestimmt ist. Es ist eine rein technische, abstrakte Angelegenheit. Allerdings mit dem großen Vorzug, daß man diese abstrakte Tabulatur benutzt, um zwischen den Zeilen die Musik zu machen. Also nicht eine interpretatorische Fixierung, denn die Tabulatur läßt immer noch den Spielraum zur selbstschöpferischen Gestaltung offen. Wenn ich ein Beispiel nennen kann: eine Fantasie von Francesco da Milano nach Noten gespielt würde wahrscheinlich schon eine ganz fixierte Interpretation bringen. Dieselbe Fantasie aus der Tabulatur gespielt, wird von einem guten Lautenisten sicherlich von Takt zu Takt eine enorme Steigerung erleben können. Denn ich kann während des Spielens entscheiden: binde ich diese Noten zusammen oder nicht usw. Ganz abgesehen davon, daß es natürlich irrsinnig wäre, irgendwelche dynamische Zeichen reinzuschreiben. Die Tabulatur bietet also die einzige echte Möglichkeit, die Musik so in der Aufführungspraxis zu spielen, wie man das heute wieder gern hören möchte.

Es gibt ja, wie Sie gesagt haben, verschiedene Tabulaturen. Ist das Umstellen von der einen zur anderen nicht mit Schwierigkeiten verbunden?

Nein, eigentlich nicht. Es ist so, daß es die deutsche, die italienische und die französische Tabulatur gibt. Man spricht auch von einer spanischen Tabulatur, was aber sehr irrig ist, denn die spanische Tabulatur ist mit einer einzigen Ausnahme Luys Milan auch die italienische. Nur Luys Milan benutzt das italienische Zahlensystem in der Rangordnung wie die französische Tabulatur, d.h. die erste Saite ist auch die oberste Linie im System. Alle anderen Komponisten in Spanien haben die italienische Tabulatur benutzt. Also kann man sagen, wir haben drei Tabulaturarten: die deutsche, die französische und die italienische. Nun ist es natürlich so, wenn man seine Stücke erarbeitet und für Konzerte vorbereitet, ist es schon auch ein bißchen hinderlich, man würde jetzt auch

im Konzert jedes Stück in seiner jeweiligen Tabulatur spielen. Die französische Tabulatur, die ja die einfachste Tabulaturform darstellt, würde ich also zumindest für das Programm, das man spielt, empfehlen. Aber ich kann mir vorstellen, daß es in Zukunft auch Lautenisten gibt, die so früh mit Tabulaturen trainiert worden sind, daß es ihnen völlig egal ist, wenn sie in einem Konzert drei verschiedene Tabulaturen spielen.

Das heißt, Sie spielen im Konzert nicht auswendig?

Nein, ich spiele nie auswendig. Ich spiele im Konzert deswegen nie auswendig, weil ich glaube, daß der Lautenist, der nach der Tabulatur spielt, gar nicht auswendig spielen muß. Die Tabulatur ist ein Kontrollmoment und bietet darüber hinaus alle Möglichkeiten zur Interpretation. Ich glaube, daß das Auswendigspielen speziell für die Epochen der Barockmusik nur hinderlich sein kann, denn ein auswendig gelerntes Stück ist auch schon wieder ein in der Interpretation fixiertes Stück. Während die Barockmusik ja gerade daraus lebt, daß man eine Allemande an dem einen Abend so gestaltet, am nächsten völlig anders. In der Barockzeit liegt eben noch die ganze Kraft der Improvisationsmöglichkeit. Voraussetzung ist natürlich, daß man sich mit der Tonsprache der Zeit auskennt!

Sie betätigen sich auch als Herausgeber und Verleger?

Ich habe mit zwei Schülern zusammen einen kleinen Verlag aufgemacht und zwar aus einer, wie mir schien, zwingenden Notwendigkeit heraus. Nachdem so viele Transkriptionen auf dem Notenmarkt erschienen sind, aber die Frage immer wieder nach den Originalen gestellt wurde, habe ich mir überlegt, daß der eigentlich ehrliche Weg der wäre, das Material, das wir spielen, im Original zu publizieren.

Die Cembalisten können heute auch in Faksimile ihre Werke kaufen. Die Frage nach Urtext ist ja sogar in der klassischen Musik aktuell geworden. Wenn also ein Lautenspieler heute Stücke von Neusidler spielen möchte, dann sucht er nun krampfhaft nach Literatur und stößt auf einzelne für Gitarre bearbeitete Transkriptionen und wird damit praktisch schon auf die falsche Fährte gesetzt.

Also muß man dem Lautenisten das Original in die Hand geben und sagen: "Nun fang an zu spielen, hier stimmt wirklich noch jede Note, hier hast du auch noch alle Möglichkeiten das zu lernen, was Neusidler sogar in seinem großen Vorwort schreibt".

Und so haben wir also einen kleinen Verlag aufgemacht, der sich ganz speziell nur mit der Lautenliteratur beschäftigt. Der Verlag ist erst ein Jahr alt und man kann noch nicht sehr viel von ihm erwarten. Wir haben in der Zwischenzeit eben Hans Neusidler, 1536 publiziert und zwar als Renaissance-Sparte, das ist die Serie A.

In der Serie B haben wir das Buch "Barocklaute" herausgebracht und in der Serie C, die "Theoretische Schriften" heißt, die "Isagoge" von Besardus in allen drei Abhandlungen (lateinische Version, englische und deutsche Übersetzung).

Auch alle weiteren Publikationen werden in Faksimile erscheinen und wir hoffen, daß wir über diesen Weg in erster Linie den Lautenisten dienen und daß der Lautenist in der Lage ist, so zu spielen, wie es früher geschehen ist.

Es ist natürlich keine große Geschichte, denn wenn man mit drei Leuten und mit wenig Startkapital eine solche Sache zu aktivieren versucht, dann ist es wirklich eine rein idealistische Angelegenheit.

Aber wir sehen jetzt bereits, daß unsere Idee richtig war, denn es ist eine ganz extreme Nachfrage nach unserem Bücherbestand. Und je größer die Nachfrage wird, um so schneller können wir auch wieder Neues produzieren.



Hans Ulrich Staeps

Die Blockflöte in der Parteien Hass und Gunst

Vorbemerkung der Redaktion:

Vier Jahre nach Beendigung des zweiten Weltkrieges schuf die damalige W irrnis bedenkliche Kopplungen von Kunst und Politik. Prof. Hans U. Staeps schrieb den im nachfolgenden abgedruckten offenen Brief und konnte damit sowie durch anschließende persönliche Besprechungen mit den kulturpolitisch bestimmenden Personen erreichen, daß der Blockflöte ihr Platz als Hauptfach im Lehrprogramm des Konservatoriums der Stadt Wien, später auch der übrigen Musikinstitute Österreichs gesichert und ein erneuertes Statut der Staatsprüfung geschaffen wurde.

Heute, dreißig Jahre nach Kriegsende und unter gänzlich geänderten Aspekten, dürfte Staeps' energische und die Dinge beim Namen nennende Stellungnahme das besondere Interesse der ihm nachgewachsenen Fachwelt beanspruchen und zu einigem Nachdenken über den Wandel der Situationen anregen.

Wenn ich vier Jahre nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Herrschaft habe verstreichen lassen, ohne in einer breiteren Öffentlichkeit durch Wort und Ton, d. h. durch richtungsweisende Vorträge und beispielhaftes Konzertieren daran zu erinnern, daß sich unter den europäischen Kulturinstrumenten eines namens Flauto dolce, Recorder, Flute a bec oder auf deutsch Blockflöte befindet, so will ich gleich zu Beginn meiner Ausführungen dieses Schweigen begründen. Erstens: Von einer Persönlichkeit, die 1945/46 entscheidende kulturelle Verfügungen traf, wurde ich dahin belehrt, daß die Blockflöte künftig durchaus in den Hintergrund zu rücken sei, da sie das "Lieblingsinstrument des Führers" gewesen. Ob diese gedächtnismäßige Vertauschung des Flauto dolce mit dem heroischen Schmetterton des Wagnerschen Blechs von weiteren maßgeblichen Stellen ebenso ernsthaft geübt wurde, weiß

ich nicht; in der wie immer begründeten Neigung, die Blockflöte vergessen zu machen, vereinten sich jedenfalls die meisten der zur Pflege österreichischer Musikkultur Berufenen. Zweitens: Der gänzliche Ausfall deutscher Instrumenten- und Notenlieferungen seit der Grenzsperrung hatte Resignation und Verzicht in Kreisen, die im Grunde interessiert waren, zur Folge. Drittens: Ich selbst, der ich während meiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer für Aufführungspraxis Alter Musik an der Abteilung Schulmusik-erziehung der Akademie sowie am Konservatorium der Stadt Wien Einblick in das Wesen der Blockflöte getan wie vielleicht kein anderer, war wie gelähmt, angesichts dessen, daß man die 1939 geschaffene Staatsprüfung in Blockflöte und damit die behördliche Bestätigung einer ordentlichen Berufsausbildung mit einer Handbewegung unter den Tisch schob. Daß ein zu lebenspendender und -erhaltender Verbindung so berufenes Volk wie das österreichische sich auf dem Gebiete der Musik zu lebendig gebliebenen historischen Instrumenten so gänzlich anders als alle übrigen Nationen verhalten sollte, wäre mir nie in den Sinn gekommen. Die Tatsachen aber haben gesprochen, und wieviele verständliche Ressentiments dahinter stecken mögen - wir haben sie als eines unter den zahllosen unerfreulichen Zeichen unseres einst diktatorisch gelenkten und heute mit Wirrnis antwortenden Kulturlebens festzustellen.

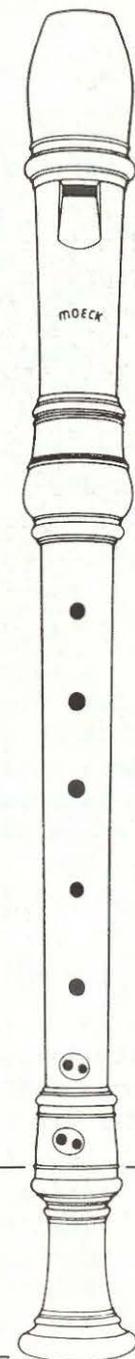
Jener Lähmung entgegen unternehme ich es mit diesen Zeilen in letzter Minute sozusagen, das Verantwortungsgefühl aller organisatorischen Stellen, aller Kollegen, aller Laienmusiker aufzurufen, um an die Stelle von Wahngedanken die Wirklichkeitserkenntnis zu rücken und Weite und Grenze, Notwendigkeit und Fehlanspruch der Blockflöte einzusehen.

Das Instrument ist, nachdem es in Europa die gesamte Renaissance- und Barockzeit durchlebt hatte und erst zuzeiten Bachs durch die Querflöte allmählich verdrängt wurde, in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts in England wiedererweckt worden und bildet seitdem einen nicht mehr forzudenkenden Mittelpunkt englischer Hausmusik - wieder einmal, und zwar auf musikalischem Gebiet, ein Zeichen für die eigentümlich lebensgute Mischung von sen-

MOECK

FLÖTEN

*Meisterinstrumente
nach barocken Originalen*



timentalischem und nüchternem Empfinden des Inselvolkes, das ja für Wagner stets ebenso empfänglich war wie für die herbe Reinheit der frühbarocken Musik. Die deutsche Jugendbewegung übernahm die Ausbreitung des Instrumentes ein Jahrzehnt vor der Machtergreifung des Dritten Reiches, ahnend, daß hier ein Mittel zu elementarer, das Melodische betonender Musikerziehung, zu historisch getreuer Wiedergabe von Werkzeugnissen einstiger kultureller Hochlagen und zur Darstellung einer bestimmten, auf gemeinschaftliches Tun und praktische Ausführbarkeit abzielenden Richtung neuer Musik in einem einzigen Tonwerkzeug vereint gefunden worden war. Erst später bemächtigten sich die Jugendorganisationen der NSDAP. mit Eifer der Blockflöte und nutzten die für ihre begrenzten Ansprüche geeignete leichte Erlernbarkeit aus, wobei man in gewohnter propagandistischer Großzügigkeit nichts dagegen einzuwenden hatte, wenn sich in nicht geringen Schichten des Bürgertums die Fehlmeinung festsetzte, die Geburtsstunde des vielseitigen Instruments habe erst 1933 geschlagen. Ohne sich durch die einstige Zwangsverbindung der Blockflöte mit der NS-Jugend auch nur im geringsten beirren zu lassen, musizieren heute die Engländer, die Amerikaner, die Schweizer, die Franzosen und neben weiteren Völkern auch die jungen Angehörigen des neugegründeten Staates Israel auf Blockflöten. Es wird vielleicht manchen gutrepublikanischen Österreicher und politischen Gegner eines historischen Blasinstrumentes nachdenklich stimmen, wenn ich ihm mitteile, daß mir eine israelische Schülerin aus Haifa, wo sie selbst als Musikpädagogin tätig ist und die in Wien wieder aufgefrischten Kenntnisse neu verwerten wird, eine der in israelischen Arbeitsgemeinschaften verfertigten Blockflöten vorlegte und mir zu einer Zeit englisch-hebräisch beschriftetes Notenmaterial zur Verfügung stellte, da die Wiener Musikalienhändler auf die Frage nach Blockflötenliteratur mitleidig die Achseln zuckten.

Dies eine knappe Übersicht über Lebensraum und -dauer der Blockflöte. Die Frage, ob sie als ein Volks- oder Kunstinstrument zu werten sei, habe ich immer wieder erneut zu beantworten. Abgesehen davon, daß diese Fragestellung eine blamable und tief verräterische Alternative enthält, da sie offenbar die Kluft zwischen Kunst

und Volk als eine geschichtlich bestätigte Gegebenheit und nicht vielmehr als eine sehr späte und katastrophale Fehlentwicklung ansieht, möchte ich doch versuchen, die wirkliche Stellung des Instrumentes mit wenigen Worten zu umreißen. Was seine Bedeutung in der Vergangenheit angeht, so sei darauf verwiesen, daß Bach zwei seiner Brandenburgischen Konzerte mit Blockflöten besetzt hat und sie unter anderem in zahlreichen Kantaten als obligate Begleitinstrumente von Arien aller Art vorschreibt; daß Händel vier Solosonaten und diverse Trios für sie geschrieben; daß Telemann, Scarlatti, Fux, Graupner, Purcell, Dieupart, Mattheson, Schickhardt, Hotteterre, Sammartini, Bononcini, Valentino, de Fesch, Pepusch, van Koningk, L'Oillet uns eine Flut von Konzerten, Kammermusiken und Solosonaten hinterlassen haben, deren ganzes Ausmaß sowohl der nationalen Färbung wie dem Qualitäts- und Schwierigkeitsgrad nach durch vorstehende bunte Folge von Namen nur ganz oberflächlich angedeutet ist. Daß der ungeheure Komplex vorbachischer Musik, da eine feste Scheidung zwischen vokaler und instrumentaler Ausführung nicht bestand, daß also Dufay, Palestrina, Gabrieli, um nur einige Beispiele zu nennen, daß die gesamte deutsche Liedkunst des 16. Jahrhunderts, vor allem auch die "drei großen S": Schein, Scheidt, Schütz gar nicht ohne die Blockflöte in allen ihren Typen (vom Diskant bis zum Großbaß hinab) zu denken sind, weiß heute jeder Musiker, der einigen Anspruch auf Stilkenntnis und praktisch-historisches Wissen erhebt. Natürlich prüfen wir in der schier unübersehbaren Fülle neuaufgelegter spätbarocker Blockflötenmusik so manches Werkchen aus der Hand der vielen Kleinmeister jener Zeit im Hinblick auf melodisch-rhythmische Erstarrungsmerkmale kritischer, und damit berühre ich den Punkt, wo die Erneuerung der Literatur aus dem Empfinden und der Setzweise unserer eigenen Zeit einzusetzen hätte. Die Zahl namhafter Komponisten der Gegenwart, die für die Blockflöte schreiben, ist im Steigen begriffen; wenn vier österreichische Komponisten so verschiedenartiger Haltung, daß man kaum von einer Bindung kunstpolitischer Art reden dürfen, wenn also ein Lechthaler, ein Wildgans, ein Schiske und Angerer mit Freude und innerer Neigung für das vielverlästerte Instrument ge-

schaffen haben, so muß auch dies dem Skeptiker zu denken geben, nicht weniger, als wenn er erfährt, daß kein Geringerer als Hindemith, dem wir ein ebenso reizvolles wie chromatisch weitgreifendes Trio für Blockflöten verdanken, seit Jahren an der Yale-Universität in New-Haven Blockflötengruppen leitet und daß man in Amerika bei den Versuchen zur Lösung des Konzertraumproblems ("Hör-raumverkleinerung" durch Mikrophon-Einschaltung) die Kombination von wenigen Blockflöten mit anderen Klangträgern als für die akustische Bewältigung eines Zehn- und Mehrtausender-Saales besonders geeignet findet. Welche Aspekte, um die ernsthafte Würdigung des eigenartigen Instrumentes zu rechtfertigen!

Wovon hängt nun in dieser Frage Neigung oder Ablehnung der Wiener Musikkreise ab? - Man wird mir glauben, wenn ich versichern darf, daß ich dieses Geheimnis gründlicher als jeder andere studiert habe, da ich immerhin seit etwa fünfzehn Jahren als ausbildender Lehrer und Konzertsolist in der Mitte des Für und Wider stehe. Sehen wir davon ab, daß 80 Prozent der Schimpfenden noch niemals einem hochwertigen Spiel auf der Blockflöte gelauscht haben, so spielt eine große Rolle bei den übrigen die mehr oder minder vorherrschende Befangenheit in der Tradition: der an symphonische Klangmassen gewöhnte Hörer steht oft rein kapazitätsmäßig hilflos vor dem von Gambe und Cembalo geschützten Einzelklang der Blockflöte, der an die Werke der Wiener Klassik und Spätromantik gewöhnte Musikliebhaber nicht weniger befremdet vor der so ganz anderen Sprache der vorbachischen Epochen. Dazu mögen in der Tat gewisse, oft nur halb bewußte Vorurteile kommen, die aus der unseligen Verkopplung musikalischer Entwicklungen mit politischen Programmen herrühren. Das alles aber ist nicht das Entscheidende, denn wie wäre es zu erklären, daß ein Wiener Philharmoniker vom Schlag Wunderers, dieses Wunders an Musikalität, den man gewiß nicht pronazistischer oder überhaupt nur penetrant "jugendbewegter" Empfindungen verdächtigen wird, die Blockflöte sehr hoch geschätzt und mehrere Werke für sie geschrieben hat? Wenn man im übrigen ständig in beruflichem Meinungsaustausch mit den Mitgliedern der Symphoniker und

Philharmoniker steht und immer wieder nach Vorführung der Blockflöte hört: "Ja, wie schön, wie umfangreich, wie beweglich ist doch dieses Instrument, und wie rein und zart ist ein Klang!", während zugleich wieder andere, nicht minder musikalische Kollegen nichts vom Ton der "Okarinaähnlichen Block-Flöte" wissen mögen, so sieht man ein, daß die oben genannten Gründe nicht ausschlaggebend sind. Nein, bestimmend ist einzig und allein die Organisation des Ohres auf die Obertonbeschaffenheit des Klanges hin. Der Reichtum der Streichinstrumente an Obertönen und die Armut der Blockflöte an diesen - das ist der entscheidende Gegensatz, zwischen dem das Ohr zu wählen hat. Wer sehr klangsinnlich hören will und - muß (infolge der eben genannten Veranlagung), braucht nicht lange zu schwanken. Er wird - sit venia verbo! - womöglich eher die Existenz der Handharmonika zu verzeihen geneigt sein als die der Blockflöte, wohingegen ein Hörer anderer Konstitution den mehr geistigen Klang der letzteren als besonders geeignet empfindet, um in der Aussage des Werkes aufzugehen, welches ja als schöpferische Idee doch wohl immer noch aus tieferen, sozusagen früher wirkenden Zonen stammt als die Verwirklichung im Klang. Hier aber scheiden sich die Geister, bzw. die - Ohrenpaare. Bekehrungen gibt es hier kaum, und wer als Konzertpianist tätig war und unter anderem Debussy als Klavier-Erfüllung von höchsten Graden liebt (dies ist mein eigener Fall), weiß, daß es dennoch verborgen in ihm geschlummert haben muß, wenn er sich plötzlich zur anderen Hälfte der Klangwelt (der also auch die Blockflöte angehört) zwar keineswegs ausschließlich, jedoch mit stiller und ernstlicher Zähigkeit hingezogen fühlt und ihm diese Neigung als Teil eines Ganzen über anderthalb Jahrzehnte hin lebendig geblieben ist.

In der Hoffnung, daß Österreichs Musikbeflissene sich auf die Rettung eines so vielfältig verwenbaren Instrumentes doch noch besinnen werden, bestärken mich einige erfreuliche Anzeichen. Die Leitung der Wiener städtischen Kindersingschule, des Urgrundes, dem aller musikalischer Nachwuchs entspringen soll, soweit er organisatorisch beeinflussbar ist, hält genau wie alle ähnli-

chen Institute in anderen Ländern an der Blockflöte als Melodieinstrument fest; der Österreichische Bundesverlag geht mit der Veröffentlichung von Blockflötenwerken voran, und die von allem Odium politisch bewerteter Äußerungen gereinigte Wiederbelebung der Hausmusikbewegung wird das Ihre leisten. Dies kann aber nicht alles an Hilfestellung sein. Die Neufassung einer staatlichen Prüfung in Blockflöte als des zu späterer musikerzieherischer Ausbildung berechtigenden Ausweises über ein vollkommen durchmessenes Studium des Instrumentes muß als Ziel des Unterrichtes garantiert werden. Hörerziehungsstunden an sämtlichen Schulen müssen aufklärend und anfeuernd wirken. Eine von Staat und Gemeinde, nachdrücklich geförderte Propaganda muß das Risiko verringern, das augenblicklich allen Konzertdarbietungen von beispielhaftem Charakter entgegensteht. Der österreichische Instrumentenbau muß sein Interesse der Erzeugung von wertvollen, mannigfaltigen Blockflötentypen zuwenden, und vor allem - es müssen die Grenzen fallen, die die Einfuhr von Noten und den Blick über das eigene kleine Land hinaus versperren. Dann wird vielleicht einmal die so peinlich berührende Ignoranz gewisser Kreise gebrochen werden, für die die Blockflöte nur in Gestalt eines billigen Sopranpfeiferls und damit denn auch schon gleich als "einstiges Lieblingsinstrument des Führers" existiert. Es wäre dann möglich, daß unsere Jugend sich ein Tonwerkzeug neu eroberte, welches einen ganz erstaunlichen künstlerischen Radius mit verhältnismäßig leichter Spielbarkeit, geringem Anschaffungspreis und bequemster Transportmöglichkeit vereinigt und sie auf schnellstem Wege in Kontakt zugleich mit den Schöpfungen unserer besten Vergangenheit und Gegenwart wie mit dem musikalischen Nachwuchs anderer Staaten bringen würde - Ziele, lohnend genug, um auch der Blockflöte ihren Einsatz dafür zu gönnen.

~~~~~

**CALIG**

Rhythmen  
und Tänze der  
Völker

Die Aufnahmen bringen, von Originalorchestern gespielt, die charakteristischen Tänze der einzelnen Länder.

Jeder Platte ist eine ausführliche Tanzbeschreibung für Tanzgruppen beigegeben.

## DIE FRAGE AUS DER PRAXIS

Prominente Lehrer antworten auf Fragen  
aus dem Leserkreis der RESONANZEN

"NACH WELCHEN RICHTLINIEN SOLL EIN ANFÄNGER IM GITARRESPIEL, DER AUCH ANSONSTEN INSTRUMENTAL VÖLLIG UNBELASTET IST, UNTERRICHTET WERDEN?"

*In diesem besonderen Fall muß ich mich selbst belasten. Einzige Empfehlung: Siegfried Behrend "Gitarre, mein Hobby", eine Gitarreschule für Anfänger in zwei Heften mit ca. 100 Fotos, Literaturhinweisen und zwei Schallplatten. Erschienen bei: Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main.*

*Wichtig ist auf jeden Fall methodisch-didaktisches Vorgehen. Erarbeitung der elementaren Spieltechnik mit Metronom. Völlig entspannt arbeiten und keine Verkrampfung aufkommen lassen.*

Siegfried Behrend  
Berlin

---

Diese Frage stellt sich allen jenen Gitarrelehrern und Nachwuchskräften, die nach abgeschlossener "höherer" Ausbildung, nun sich selbst überlassen, eigenständige Gedanken über eine zeitgemäße und zugleich zielführende Unterrichtsmethode zu entwickeln versuchen. Weiters stellt sich diese Frage jenen zahlreichen laienhaft ausgebildeten Gitarrelehrern, die bestrebt sind, sich weiterzubilden, um ihrer verantwortungsvollen, bezahlten kulturellen Aufgabe des Unterrichtens nachkommen zu können.

Im Laufe der letzten Jahrzehnte hat sich nun doch in zunehmenden Maße herumgesprochen, daß die Gitarre keineswegs ein hauptsächlich akkordisches Begleitinstrument, sondern, ihrer spieltechnischen Entwicklung nach (seit

ca. 1550), vor allem ein melodieführendes Instrument ist, das in der möglichen Ausübung homophoner und im Besonderen polyphoner Mehrstimmigkeit ihren Höhepunkt findet.

Als logischer Schluß aus oben Gesagtem ergibt sich daher die Verpflichtung, den Gitarreschüler in diesem Sinne zu unterrichten und schon beim Anfangsunterricht das Hauptaugenmerk auf das Melodiespiel zu richten, - und damit ist die gefragte "Richtlinie" gegeben. So wie ein Kind nicht gleich laufen und springen kann, sondern mühsam vom Krabbeln zum Gehen gelangt, muß der Anfänger im Gitarrespiel gleichsam das "Gehen" auf allen Saiten der Gitarre erlernen, vorerst mit den Fingern der rechten Hand, mit Hilfe des Wechselschlags auf den leeren (ungegriffenen) Saiten. Sinn und Zweck dieser vorerst einstimmigen Wechselschlagübungen, später natürlich auch auf gegriffenen Saiten, ist es, die Finger mit dem notwendigen Anschlagsdruck vertraut zu machen und zugleich eine möglichst ruhige Haltung der rechten Hand während des Anschlagens zu erreichen. - Mehr über Anschlagsübungen bei Anfängern in meinem Buch "DER WEG ZUR GITARRE / Technik und Methode" (Verlage Bärenreiter/Kassel und Cura/Wien) zu lesen ist.

Nach dem einstimmigen Spiel, für das möglichst bekannte Liedmelodien zu verwenden sind, da sie die Freude am Üben erhalten, ist der zweistimmige Anschlag zu erlernen. Hierbei wird die Unterstimme grundsätzlich mit dem Daumen angeschlagen. Während jedoch die Oberstimme (hier Melodiestimme) anschlagsmäßig "anlegt", schlägt der Daumen über die nächsthöhere Saite hinweg, aber ohne sich weit von den Saiten zu entfernen.

Es folgt der dreistimmige Anschlag, der in weiterer Folge durch verschiedenartige Zerlegung die Beweglichkeit der Anschlagfinger steigert. Auch die Greiftechnik gewinnt an Sicherheit.

In dieser Lernphase fallen auch leichte Quergriff- sowie Bindeübungen, siehe R. Brojer: "DIE GITARRE IM EINZEL- UND GRUPPENUNTERRICHT" und "TÄGLICHE ÜBUNGEN FÜR GITARRE" (Verlag H. Schneider/Wien).

Anschließend folgt ohne jede Schwierigkeit der vier-

stimmige Anschlag mit leichtgriffigen Kadenz in den gängigsten Tonarten (C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur sowie a-moll, d-moll und e-moll), mit leichten Akkordfolgen und den gebräuchlichsten Zerlegungsarten.

Unter Hinzuziehung entsprechender Literatur zum Lehrheft, zur Festigung der steigenden Anforderungen (siehe Lehrplan im Buch "DER WEG ZUR GITARRE"), kann ein begabter und fleißiger junger Schüler, der vor Beginn seines Gitarreunterrichts kein anderes Instrument lernte, ja vielleicht nicht einmal die Noten kannte, dieses Stadium in längstens zwei Jahren erreichen, ein Erwachsener schon in einem Jahr. Selbstverständlich muß auch elementare Musiklehre in den Unterricht einbezogen werden. - Und wenn der Schüler von Beginn an konsequent dazu angehalten wurde, im Takt zu spielen, Notenwerte auszuhalten, Pausen und nachklingende Saiten abzudämpfen, besitzt er das elementare Rüstzeug für ein solides Gitarre-Studium.

Das bei Jugendlichen so sehr gefragte akkordische Begleiten (egal welcher Art) von Lied- und Schlagermelodien stellt in diesem Zusammenhang kein Problem dar. Sobald nach einem methodisch richtig aufgebauten Lehrplan der vierstimmige Anschlag mit den notwendigen Kadenz und dem Quergriff beherrscht wird, kann jeder Gitarreschüler dieser Liebhaberei nach Herzenslust nachgehen, wenn sein musikalischer Anspruch darin Genüge findet. Problematisch wird die Sache dann, wenn der Jugendliche mit Beginn seines Unterrichts sofort, womöglich nur mittels Griffstabellen und meist ohne ausreichende Notenkenntnisse, zu den so heiß ersehnten vollgriffigen Akkorden hingeführt wurde. Der Jugendliche ist momentan in seinem Element und spielt nun, je nach Talent, lustig drauflos. Doch diese Art zu musizieren verdrießt ihn meist eines Tages, und er erkennt, daß sein Tun mit wirklichem Gitarrespiel nicht gleichzusetzen ist. Jetzt erst setzt bei ihm der Wille ein, das Instrument richtig zu erlernen. Und hier beginnt die Tragik, denn die Finger seiner linken Hand sind völlig verkrampft, da sie ja nicht schrittweise an die Dimensionen des Griffbretts gewöhnt wurden, sondern eben "irgendwie" Akkorde gegrif-

fen haben. Seine rechte Hand kennt keinen geordneten Anschlag, denn für seine Zwecke war ein solcher nicht notwendig. In seinem Freundeskreis ob seines "tollen Spiels" bewundert, steht er nun vor der betrüblichen Tatsache, daß seine gitarristische Laufbahn ein unrühmliches Ende gefunden hat, denn im allgemeinen läßt sich eine derart verkorkste Sache nicht wiedergutmachen.

Nach dieser letzten Ausführung, die einen kurzen Einblick über extrem negativen Gitarre-Unterricht brachte (wie er leider ziemlich verbreitet ist), möchte ich abschließend die wohlmeinende Empfehlung aussprechen, für den Anfänger im Gitarrespiel nur solche Lehrhefte zu verwenden, die dem hier eingangs dargelegten methodischen Aufbau entsprechen.

Robert Brojer  
Wien

---

Unser Ziel ist es:

Jungen Leuten zu helfen, zuerst monodische Melodien zu spielen, dann eine einfache aber musikalische Begleitung zu finden, basierend auf den Grundprinzipien der klassischen Gitarre.

Sie anzuregen, im kleinen musikalischen Kreis ein gutes Niveau zu halten.

Und ihnen die Möglichkeit für ein fortgeschritteneres Studium der klassischen Gitarre offenzuhalten.

Heutzutage gibt es schon zehntausende junge Leute, die gerne Gitarre spielen. Leider haben die meisten von ihnen ihre Entwicklungsmöglichkeiten im Gitarrespielen verscherzt, weil sie von Anfang an nur Begleitakkorde gespielt und so ihre linke Hand durch die häufige Übung des "Barré" verdorben haben, bevor ihre Finger genügend kräftig geworden sind. Zwar ist heute, mit dieser Entwicklung, die das Chanson genommen hat, nur noch eine Begleitung mit Akkorden notwendig. Aber die Gitarre sollte doch auch eine melodische Rolle spielen mit: Einsatzstellen, Gegenstimmen, Vorspielen usw. Das verlangt aber eine gewisse Bildung der rechten Hand.

Jeder sollte sich daher für später diese Möglichkeit offen halten. Für den Anfang genügt es jedoch, einfache Melodien richtig zu spielen, sowie auch anspruchsvollere Begleitmusik ausführen zu können.

Wenn sich nach dem Konzert eines wirklichen Virtuosen der Gitarre Ihr musikalischer Geschmack reineren Formen zuwendet, dann wird Ihnen die hier vorgeschlagene Einführung helfen, sich für das Studium der Gitarre als Soloinstrument vorzubereiten. Und dann können Sie zu einem Lehrer mit profunden Grundkenntnissen kommen. Diese klassischen Prinzipien werden denen, die Jazz spielen möchten, einen guten Dienst erweisen und darüber hinaus können Sie, einmal ausgebildet, dieses musikalische Genre zu einem höheren Niveau führen und so zu seiner Entwicklung beitragen.

F. Fernandez-Lavie  
Strassbourg

---

Beim Durchdenken dieser Frage beschlich mich ein unguutes Gefühl. Nicht insofern, weil ich etwa nicht wüßte, wie ich persönlich mit einem Anfänger in das Gitarrespiel einsteigen kann. Auch nicht etwa, weil es für Anfängergitarristen nicht genügend Lehrwerke gäbe, ganz im Gegenteil. Aber auch nicht wegen eines Mangels an Lehrplänen für dieses Instrument, sondern einfach wegen der Frage nach den "Richtlinien"! Ich wage es, an dieser Stelle zu behaupten, daß es derlei noch nicht gibt, zumindest aber keine verbindlichen oder gar erfolgversprechenden. Sollte ich mich im Irrtum befinden, wäre ich für entsprechende Hinweise aus dem Leserkreis der RESONANZEN dankbar. Vielleicht wäre es deshalb angebracht, die Frage wie folgt zu formulieren: "Nach welchen Richtlinien sollte ein Anfänger im Gitarrespiel, ... unterrichtet werden?"

Es wäre einmal eine umfassende Untersuchung wert, nach welchen Gesichtspunkten musikalischer oder technischer Art die im Handel erhältlichen Gitarre-Schulen für Anfänger aufgebaut sind; die "altbewährten" Schulen eben-

so wie alle jüngeren Publikationen. Für mich sind alle jene Schulen uninteressant, die die rein technische Seite des Anfangsunterrichtes nicht so früh als möglich mit der musikalischen Ausbildung zu verbinden suchen. Deswegen sollte anfangs ein ausgedehntes Melodiespiel den Sinn für Liedhaftes, Sangliches schulen, die Gitarre sozusagen als Verlängerung der eigenen Stimme eingesetzt werden. Der entsprechende Vorsprung in der musikalischen Ausbildung bei den reinen Melodieinstrumenten mag als Begründung für diese Ansicht herhalten; denn Musik besteht immer noch primär aus Melodien. Dabei wird dem Anfänger auch ein möglicher späterer Wechsel zu einem dieser Instrumente keineswegs unnötig erschwert.

Dieser Unterricht sollte im Laufe der ersten ein bis zwei Jahre über den zwei- und dreistimmigen Anschlag als ein Teilziel auch den vierstimmigen Anschlag erreichen. Nach meiner Meinung arbeiten alle jene Methoden mit falschem Werkzeug (oder nach falschen Richtlinien, wenn man so will), die als erstes größeres Teilziel bereits nach wenigen Unterrichtseinheiten einen versteckten (= zerlegten) oder eindeutigen vierstimmigen Akkordanschlag anstreben. Das führt meist sehr schnell zur alten "Klumpferei", was auch die vorhergehende oder folgende C-Dur Skala nicht mehr verhindern kann. Die Melodievorstellung bei einem ansonsten instrumental völlig unbelasteten Anfänger ist damit bereits gestört, wenn nicht gar zerstört. Das nächste Teilziel nach dem ausschließlichen Melodiespiel sollte der gleichzeitige Anschlag zweier Saiten sein, der zum zweistimmig gegriffenen, vielleicht sogar zu polyphonem Spiel führt.

In der letzten Zeit mehren sich solche Publikationen für den Unterricht, welche die durchaus notwendige Schulung zu klanglichem Hören über das Zusammenspiel mehrerer Instrumente (z.B. Gitarren) erreichen wollen, wobei aber jeder Spieler seine eigene Melodie spielt. Hierin erkenne ich einen Umschwung, ein Umdenken weg von tradierten, vielleicht auch liebgewonnenen Ansichten über eine praxisbezogene Ausbildung zum Musizieren mittels Gitarre. Die volle Integration der Gitarre als gleichberechtigtes Musikinstrument setzt aber eine solche Handlungs-

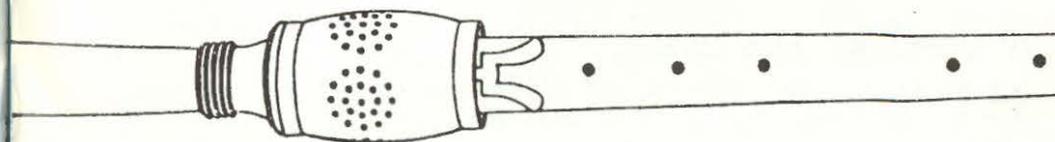
weise in der Praxis voraus. Es zeigt sich heute immer wieder, daß viele junge Gitarrespieler eine enorme Fertigkeit im Akkordspiel aufweisen, jedoch im Melodiespiel völlig versagen.

Als Richtschnur für den Anfängerunterricht auf der Gitarre könnten demnach vielleicht folgende Anhaltspunkte dienen:

1. Das Melodiespiel muß viel stärker berücksichtigt werden als dies bisher üblich war
2. Das reine Akkordspiel muß radikal eingedämmt werden
3. Die Gitarre muß endlich die Anerkennung als vollwertiges Instrument, das sowohl melodisch als auch akkordisch, klanglich und harmonisch voll konkurrenzfähig ist, auf breitester Basis finden. Hierzu müssen bereits im Anfängerunterricht die entscheidenden Weichen gestellt werden.

Die wirklichen Konsequenzen aus Punkt 3. sind viel weitreichender, als mancher Leser dieser Zeilen vielleicht wahrhaben möchte.

Jürgen Libbert  
Regensburg



WINTER-LEHRGANG vom 2. - 7. Jan. 1976 in Ortenburg/Nieder-Bayern  
für Gitarrelehrer, Nachwuchskräfte und  
Anfänger mit Vorkenntnissen

Leitung: Prof. R. Brojer/Mitarbeiter sind qualifizierte  
Lehrkräfte.

Anmeldung: Prof. R. Brojer, A-3400 Klosterneuburg, Medebstr. 31  
Gesamtkosten: ca. DM 150,--

## Briefkasten



Als eifriger Besucher Ihrer Kammerkonzerte im Romanischen Saal von St. Peter darf ich Ihnen sehr herzlich zu dieser Initiative gratulieren! Gerade der letzte Abend mit dem "Ensemble Pfeiffergasse" hat den - fast möchte ich sagen - familiären Rahmen dieser Veranstaltungen besonders hervorgehoben.

Die besondere künstlerische Qualität und das persönliche Engagement der von Ihnen vorgestellten Ausführenden wird Ihnen stets ein dankbares und interessiertes Publikum sichern.

Ich hoffe auf eine baldige Fortsetzung Ihrer Kammermusik-Reihe.

Horst Fischer  
Wuppertal/Salzburg

### Anmerkung der Redaktion:

Der nächste Kammermusikabend ist wiederum der Blockflöte und Gitarre gewidmet und wird voraussichtlich Ende Februar/Anfang März 1976 stattfinden.

Eberhard LINCK, Augsburg (Blockflöte) und Manfred MAENDLEN, Paris/Salzburg (Gitarre) spielen Werke der Renaissance- und Barockzeit.

---

In der Reihe "GITARRE-MUSIK" Verlag H.Schneider/Wien, eingerichtet und herausgegeben von R.Brojer ist erschienen:

Rüdiger Seitz: Leichte bitonale Studien

für Gitarre (SG 120) öS 28,--