

Wie klingt eine Hand ? – Gedanken zum Klangideal der Gitarre im Wandel der Zeit

Eine durchaus persönliche Betrachtung zu einem zentralen Thema

„The Guitar is intensely personal in an impersonal world. There is no obstacle between the instrument and the heart – only a slight layer of skin on the Finger tips. The guitar is a small voice in the midst of the world‘ noise. That is why the world is listening.“ (Andres Segovia)

Vielleicht kennen Sie auch dieses Spiel, das ich in meiner Kindheit – also in den früher 60-er Jahren - mit meinen Freunden gespielt habe: Autos erkennen. Nicht an der Form. Am Klang! Wir stellten uns in eine Garageneinfahrt an unserer Straße und warteten auf Autos, die dort entlangfuhren. Diese versuchten wir dann nur am Fahrgeräusch zu erkennen. Bei einem VW – Käfer selbst für Schwerhörige kein Problem und - für uns - bei den anderen Automarken : auch keines. Wir gaben dieses Spiel nach einer Weile auf, weil es keine Sieger gab – wir alle erkannten sämtliche Automarken mit größter Sicherheit.

Später fingen einige meiner Freunde und ich an, Gitarre zu spielen; wir kauften uns unsere ersten Schallplatten, die wir nahezu Tag und Nacht mit großer Begeisterung hörten. Nach kurzer Zeit kannten wir den spezifischen Ton der Gitarristen (ohne ganz genau zu wissen, was denn unter einem Ton zu verstehen sei). Segovia, Bream, Yepes, Behrend, Williams und alle anderen : wir erkannten Sie schon nach wenigen Takten mit einer Sicherheit, die uns damals zu potentiellen Kandidaten der Fernsehshow „Wetten dass...“ hätte werden lassen können – wenn es die Sendung schon gegeben hätte.

Aber heute ?

Mittlerweile hat man sich eine schöne Sammlung der aktuellen CD's zugelegt, kauft – man ist ja nicht mehr auf das bißchen Taschengeld der frühen Jahre angewiesen – reihenweise Neuerscheinungen junger Gitarristen, aber teilweise macht sich ein gewisse Ratlosigkeit breit: Die klingen alle irgendwie gleich ! Das mag sicherlich zum einen am eigenen Alter liegen, Gehör und Gedächtnis lassen so langsam nach, aber *nur* daran liegt es nicht. Die meisten jungen Gitarristen klingen natürlich nicht schlecht – nein, das ist nicht gemeint - aber die persönliche Note im Klang fehlt, nicht nur mir. Oftmals hat man den Eindruck, dass alle das gleiche Klangideal haben, - schlackenfreie und leichte Töne – aber eben ohne persönliche Einfärbung, die jedoch den Reiz und den Charme des Gitarrespiels ausmachen, wie schon Julian Bream in seinem Buch „A life on the Road“ feststellte.

Jetzt könnte man einwenden: das mag alles auch an den neuentwickelten Gitarren liegen. Dies Argument kann schnell entkräftet werden : Hören Sie sich die Aufnahmen von Bream an – in seinem oben erwähnten Buch sind alle

Instrumente dokumentiert, die er bei den jeweiligen Aufnahmen gespielt hat. Man hört – na klar – die unterschiedlichen Gitarren heraus : die schöne Rubio, die feurige Romanillos, die edle Hauser – aber : es ist und bleibt Bream, der da die Saiten anschlägt. Segovia – egal ob auf Hauser oder Ramirez oder Fleta – bleibt Segovia. Bei Yepes lag der Verdacht nahe, sein Klangbild resultiere aus der 10-saitigen Gitarre – bis mir eine alte Schallplattenaufnahme auf einer 6-saitigen Gitarre in die Hände fiel: der gleiche, unverwechselbare Yepes-Klang.

Oder Behrend mit seiner „Weißgerber“. Hatte man immer gedacht, er klingt nur so silbrig wegen der eben dieser Gitarre – was sicher auch zum Teil stimmte – wurde man doch eines besseren belehrt, wenn er auf einer anderen Gitarre (Yamaha, Hauser) spielte. Sofort der Behrend – Sound (oder man glaubte, die Gitarre verwandelte unter seinen Händen sich in eine Weißgerber)

Sogar Williams, der der neuen Klangästhetik am nächsten kommt : ob Ramirez oder Greg Smallman : er ist immer unterscheidbar von den anderen.

Genau das ist es auch, was Segovia in dem eingangs aufgeführten Zitat meinte: Es gibt nun mal kein anderes Instrument, das ohne Umwege und Hindernisse einen Kontakt zwischen Medium und dem Spieler erlaubt, das es ermöglicht, ein Stück der Persönlichkeit des Interpreten auf direktem Weg an den Zuhörer weiterzugeben.

Ich möchte nicht so weit gehen, den beklagenswerten Zustand der Gitarristik der Gegenwart, der sich in der ernüchternden Konzertszene und in dem rückläufigen Tonträgermarkt widerspiegelt, auf die Vereinheitlichung der Tongebung zurückzuführen – dafür gibt es eine Vielzahl anderer und besserer Erklärungen – aber ein bißchen mag es schon so sein, dass es an der tonlichen Blutleere einer Vielzahl von Interpreten liegt, die das Instrument des ihm innewohnenden Charmes beraubt und das Publikum dazu bewegt, sich wegen der fehlenden Authentizität von der Gitarre und ihrer Musik abzuwenden.

Bevor man sich jedoch dem eigentlichen Problem nähert, ist es erforderlich, einmal kurz den Vorgang der Klangerzeugung auf der Gitarre und deren Einflussfaktoren näher zu beleuchten.

Der Ton auf der Gitarre entsteht durch das Anschlagen der Saite mit dem Finger. Hierbei wird beim Nagelspiel (das Kuppenspiel, d.h. das Gitarrespiel ohne Fingernägel, bleibt wegen seiner geringen Verbreitung in den nachfolgenden Betrachtung unberücksichtigt) die Saite zuerst von einem kleinen Stück der Fingerkuppe getroffen, daran anschließend gleitet ein Stück der Fingernagels über die Saite. Kuppe und Nagel bilden also – nacheinander – den „Geigenbogen“ der Gitarre, nur eben wesentlich kürzer als dieser.

Beim angelegten Anschlag (Apoyando) wird der Finger nach vollendetem Anschlag an die nächsttiefere Saite angelegt, so dass hierbei – bedingt durch eine geradere Haltung des Fingers - ein (minimal) größeres Stück Fingerkuppe und -nagel mit der Saite in Berührung kommen als beim Tirando, das einen

leicht gekrümmten Finger oder eine andere Handhaltung erfordert, da hierbei dieser nach dem Anschlag über die nächsttiefere Saite hinweggeht.

Die *Qualität* eines Tones wird also bestimmt durch :

- Die Beschaffenheit der Finger und der Fingerkuppe: obwohl sie beim Nagelspiel nicht direkt an der Klangerzeugung beteiligt sind, bestimmen sie den Impuls, welcher der Saite beim Anschlag zuteil wird. Physikalisch gesprochen : Der Impuls, der die Saite in Schwingung versetzt, setzt sich zusammen aus der Masse des impulsgebenden Fingers und seiner Geschwindigkeit ($p = m \cdot v$) Ein massereicher, „dicker“ Finger (Segovia!) vermittelt der Saite einen vollkommen anderen Impuls als ein langer, schlanker Finger, der dafür vielleicht eine andere, höhere Winkelgeschwindigkeit um seinen „Drehpunkt“ herum erreicht.
- Die Haltung des Fingers gegenüber der Saite vor und nach dem Anschlag (Apoyando und Tirando)
- Die Qualität des Fingernagels (die dem Ton die „Schärfe“ gibt (die Obertöne). Da dieser als letztes mit der Saite in Berührung kommt, entscheidet er sehr intensiv die Endgestaltung des Tones.
- Die Haltung der rechten Hand, also dem Winkel, unter dem die Finger die Saite treffen. Grob eingeteilt in : mit der linken Nagelkante spielen, „über die Mitte“, mit der rechten Nagelkante spielen. Über dieses Thema wird seit Jahren in der Fachwelt erbittert gestritten, was denn nun besser sei, ich persönlich bin in dieser Hinsicht für einen gewissen Pragmatismus – wenn’s nur gut klingt und keine hörbaren technischen Probleme auftreten.

Für weitere Überlegungen zur Anschlagkultur ist es zusätzlich noch erforderlich, eine grobe Einteilung der Gitarristen im letzten und vorletzten Jahrhundert vorzunehmen.

Gitarristen der ersten Generation seit Tárrega

Musiker, die noch direkten Kontakt mit Tárrega hatten oder gehabt haben könnten. Dies bedingt ein Geburtsjahr bis hin zu ca. 1895.

Dazu zählen in erster Linie:

Segovia, Llobet, Pujol, Heinrich Albert, Fortea, Ortner und einige andere. Weltweit dürften es so an die fünfzig Gitarristinnen und Gitarristen gewesen sein, die über eine lokale Größe herausgekommen sind.

Gitarristen der 2. Generation

Musiker, die (zumeist) von der 1. Generation in irgendeiner Form, z. B. durch Unterricht, persönliche Beziehungen, Vorbildfunktion usw. beeinflusst wurden. Geburtsjahrgang : ca. 1910 – 1940, Einflüsse jeweils in Klammern.

Yepes (über Garcia von Llobet) , Bream (von Segovia) , Behrend, Walker (Llobet) , Teuchert (Heinrich Albert) , Scheit (Ortner) , Stingl (Ortner) , Sainz de la Maza (Llobet) , Mozzani (Llobet) , Brouwer (Pujol) , A. Ponce (Pujol) , Chiesa (Pujol) , um nur einige zu nennen.¹

In einer groben Abschätzung mögen zu dieser Generation 100 – 200 Gitarristen zählen, die einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben, international durchgesetzt hatten sich gerade vielleicht 10. Es war sicherlich auch die beste Zeit, um mit dem Gitarrespielen seinen Lebensunterhalt zu verdienen, Professuren an Musikhochschulen waren relativ leicht zu erlangen, die Gagen und die Nachfrage nach Konzerten waren hoch, die Schallplattenfirmen hatten ein offenes Ohr für jeden Gitarristen.

Gitarristen der 3. Generation

die wiederum von der ersten und der zweiten Generation beeinflusst wurde.

Geburtsjahrgänge ca. 1940 – ca. 1970

Dies ist die Generation, die heute in Amt und Würden, teilweise am Tonträgermarkt tätig ist und den größten Teil der Gitarrenlehrer stellt.

Kennzeichen dieser Generation ist es, dass diese als erste in aller Regel eine Hochschulausbildung mit entsprechenden Abschlüssen erhalten hat. Die Gitarrenausbildung ist bei (und an) ihnen systematisiert und wissenschaftsorientiert worden. Das Angebot an Meisterkursen, Seminaren Konzerten, Schallplatteneinspielungen usw. wurde, als diese Generation heranwuchs nahezu unüberschaubar, gerade in den 70-er und 80-er Jahren, als die Gitarre einen regelrechten Boom erlebte.

Wegen der Vielzahl der Vertreter dieser Generation sei hier auf Namen verzichtet, zumal schon einige von Ihnen zu denjenigen gehören, die auf einen personalisierten Ton verzichten.

Eine Abschätzung der Größe dieser Generation fällt schwer, da hier schon eine starke Fluktuation auffällt : Gitarristen machen eine gewisse Zeit von sich Reden und verschwinden fast plötzlich vollkommen von der Bildfläche. Man kann jedoch von einer Zahl größer als 1000² weltweit ausgehen, viele haben eine Schallplatte aufgenommen, Konzerte gegeben und sind nun meist als Lehrer tätig.

Gitarristen der 4. Generation

Die heutigen Studenten und Schüler an den Musikschulen, Geburtsjahrgänge ab ca. 1970, die vornehmliche Klientel für nationale und internationale Wettbewerbe.

¹ Der Autor dieses Beitrags arbeitet z.Zt. an einem „Stammbaum“ („Wer hat von wem gelernt?“) der Gitarristen seit ca. 1800, in dem die teilweise auch wechselseitigen Einflüsse von Schülern und Lehrern deutlich werden sollen.

² Diese Zahl resultiert aus einer groben Abschätzung, die a) die jährlichen Abgänge von Studenten von Musikhochschulen, b) die Bevölkerungszahl in den Verbreitungsgebieten der Gitarre und c) den geschätzten Anteil der Absolventen, die eine Künstlerkarriere anstreben (ca. 5 %) berücksichtigt.

Diese Generation ist gekennzeichnet dadurch, dass sie, bedingt durch die verbesserten Möglichkeiten, sehr früh mit Schallplattenproduktionen – oftmals eigenfinanziert - auf den Musikmarkt drängt und über vergleichsweise hohe technische Fertigkeiten verfügt. Die Größe dieser Gruppe dürfte – bedingt durch das nachlassende Interesse an der Gitarre - in etwa auf dem Niveau der 3. Generation liegen.

Kommen wir nach diesen Exkursen auf die eigentliche Fragestellung zurück : Welche Ursachen können vorliegen, dass sich die Gitarristen der 3. und 4. Generation von denen der 1. und 2. in tonlicher Hinsicht unterscheiden ?

Verbesserte Ausbildung

Die Gitarristen der ersten und zweiten Generation hatten keine Lehrer im üblichen Sinne, zumeist auch nicht eine Hochschulausbildung, wie es heute üblich ist – und wenn, dann von einem Lehrer, der selbst wiederum eher als Autodidakt (im allerbesten Sinne des Wortes) anzusehen ist. Alle waren mehr oder weniger Autodidakten, die sich das Wichtigste selbst beigebracht oder „zusammengeklaut“ haben.

Bedingt dadurch entwickelte sich eine individualisierte Spielweise, weil jeder von Ihnen eine eigene Klangvorstellung – auch auf Grund mangelnder Vorbilder - entwickeln musste. Zur Zeit des Heranwachsens der zweiten Generation gab es noch nicht so verbreitet Tonträger wie heute, und die wenigen namhaften Gitarristen konnten nicht in jeder Stadt konzertieren, Gelegenheiten, diese zu hören oder ihnen gar zu begegnen waren selten. Dies wird deutlich, wenn man Interviews oder Biographien dieser Künstler aufmerksam verfolgt.

Mit zunehmender Institutionalisierung der Ausbildung änderte sich das Bild : es fand – durch Meisterkurse, Seminare, Wettbewerbe usw. – ein größerer Austausch von Erfahrungen statt, bestimmte Handhaltungen setzten sich durch, weil sie die besten Ergebnisse in technischer und tonlicher Hinsicht versprachen. Insbesondere technische Sicherheit ist in erster Linie wichtig, um sich am zunehmend sättigendem Markt durchzusetzen : das breite Publikum kann sehr wohl feststellen, ob ein Gitarrist über technische Sicherheit verfügt, eine Einschätzung in tonlicher Hinsicht ist – für das normale Konzertpublikum – schon wesentlich schwieriger.³

So wurde (und wird) in den Musikhochschulen jeder Student auf eine bestimmte Haltung der rechten Hand hin trainiert, sicherlich in der guten und heutzutage verantwortungsvollen Absicht, den Eleven möglichst beste Ergebnisse in der über einen Arbeitsplatz entscheidenden Abschlußprüfung zu vermitteln. Diese Normen werden dadurch in die Musikschulen und in den Privatunterricht getragen, so dass man hier – in der Sprache der Physiker – von einem selbsterhaltenden System sprechen kann.

³ Daraus folgt übrigens auch eine bemerkenswerte Armut an Risikobereitschaft der ausführenden Künstler : eine große Zahl der von mir in den letzten Jahren besuchten Konzerte waren „auf Sicherheit“ gespielt, jeder Musiker weiss, was damit gemeint ist. Daraus resultiert vielleicht auch meine Angewohnheit, manche Konzerte nach der Pause zu verlassen – langweilen kann ich mich – wenn’s denn sein muss - besser zu Hause.

Aber : eine normorientierte Handhaltung führt nun mal leider auch zu einer einheitlichen Art, die Saiten anzuschlagen und somit ihren Klang zu bestimmen.

Verbesserte Feiltechnik

Ein weiteres Argument für eine vereinheitlichte Klangfärbung der Gitarristen kann die verbesserte Feiltechnik und – ausstattung sein.

Die Gitarristen der ersten und zweiten Generation hatten noch nicht das Instrumentarium an Diamantfeilen, Schmirgel, „Micro - Mesh“ usw., wie es heute gang und gäbe ist. Mittlerweile kann jeder Gitarrist die Nägel so feilen, dass Nebengeräusche nahezu gänzlich ausgeschlossen werden (obwohl man manchmal – selbst auf neuesten CD's - eine ganze Reihe von „Klapperern“ findet) und ein Ton erreicht wird, der ganz akzeptabel ist, rund, voll, angenehm, aber eben auch unreflektiert und blutleer. Vielleicht auch deshalb, weil man mit Hilfe der guten Feiltechnik schon schnell zufrieden ist und gar nicht erst lange mit sich und der Materie kämpfen musste - die Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung entfällt aufgrund intensiver Anleitung und instrumenteller Hilfe.

Weg vom Apoyando – hin zum Tirando

Obwohl die Experten sich permanent darüber streiten – sollen sie auch, viel Spaß dabei – unbestritten dürfte sein, dass man mit einem gepflegten Apoyando eine wärmere Tongebung erreichen kann als mit einem Tirando, selbst wenn man sich mit diesem noch so eine Mühe gibt. Nachteil des angelegten Anschlags ist jedoch eine etwas größere Schwerfälligkeit, die im Extremfall eine langsameren Spielweise erfordert.

Ohne statistisch abgesichert argumentieren zu können – für eine breite empirische Untersuchung ist dieses Thema auch nicht wichtig genug – stelle ich jedoch immer wieder fest, dass der Trend in den letzten zwei Jahrzehnten weggeht vom Apoyando und hin zum Tirando – ebenfalls wieder mit Abstrichen bei der Tongebung – trotz der unbestreitbaren Innovationen des Tirandospiels in klanglicher Hinsicht, die in den vergangenen Jahrzehnten gemacht wurden.

Änderung des Klangideals an sich

Man darf nicht ungerecht sein – vielleicht hat sich in den letzten Generationen auch das Klangideal an sich geändert – Weg vom schwelgerischen Wohlklang und manchmal auch extremen Klangfarben eines Segovia oder Bream hin zu einer eher nüchternen – analytischen Spielweise eines z.B. Barrueco.

Das ist richtig und legitim – jede Generation hat den Anspruch und auch das Recht, eigene Wege zu suchen.

Es ist schön, dass die Gitarrentechnik auf breiter Basis zu einem Höchststand entwickelt wurde – als ich anfing, Gitarre zu spielen, stand dies Instrument für mich und viele andere auch als Synonym für technische Unzulänglichkeiten - selbst in Konzerten namhafter Gitarristen wurden technische Schwächen offenbar, die einem Pianisten oder einem Streicher nie verziehen worden wären.

Trotzdem wurden diese Interpreten in höchstem Maße gefeiert – da war wohl mehr „herüber“ als technische Unfehlbarkeit.

Es ist schön, dass heute fast alle Gitarristen einen Ton haben, der vom „Rupfando“ der früheren Jahre weit entfernt ist : ein Ton, der einen großen Raum füllen kann und trotzdem nicht unangenehm im Ohr ist.

Bedauernswert ist meiner Meinung nach nur, dass die Vielfalt auf der Strecke bleibt – ich möchte in diesem Fall von einer McDonaldisierung der Gitarre reden. Man spielt Gitarre – ohne aber viel von sich preiszugeben : zuverlässig, hundertprozentig, kalkulierbar, austauschbar, langweilig.

Der Gleichklang der Gitarristen heutiger Tage spiegelt vielleicht auch nur den Zeitgeist wider : vordergründig schnell und sauber spielen aber – auch in klanglicher Hinsicht – uniform und damit nicht angreifbar sein.

Vielleicht tut es der Gitarre und ihrer Musik gut, vom Primat der Technik wieder ein wenig zum Wesen der Gitarre zurückzukehren : ihre im Vergleich zu anderen Instrumenten einmalige Fähigkeit, durch den direkten Kontakt des Spielers mit dem Instrument eine „Seele“ zu haben, die Spieler und Zuhörer gleichermaßen anrührt.

Auf jeden Fall ist jeder Gitarrespieler gut beraten, wenn er wieder intensiv in sein Instrument hineinhört und versucht, sich seine eigene klangliche Visitenkarte zu schreiben, aber Achtung : nicht jedem ist dies gegeben.

... und genau das ist das Problem...

Dies hat Pujol schon in seiner Gitarrenschule (Band II, Seite 3) messerscharf erkannt :

„Jeder Gitarrist verrät im Klang, den er auf seinem Instrument erzielt, etwas, das ihm eigen ist und das zum Teil von seiner persönlichen Sensibilität und der Formung seiner Finger abhängt. Seine Hauptsorge muss also sein, sich darum zu bemühen, vom ersten Augenblick an die bestmögliche Beschaffenheit und den größtmöglichen Umfang im Ton zu erhalten. Dabei ist zu berücksichtigen, daß nur andauernde Übung es ermöglicht, in den Fingern das Gleichgewicht von Gefühl und Festigkeit zu begründen, die den Ton läutern, festigen und zu etwas Besonderem machen. Der Anschlag muß für den Spieler der wahrhaftige Ausdruck seiner Sensibilität und seines Temperaments sein.“

Übrigens : Autos erkenne ich auch nicht mehr an ihrem Fahrgeräusch, seitdem Sound – Designer in den Autofabriken daran herumbasteln. Schade ! Aber *damit* kann ich leben.

Verwendete Literatur

Emilio Pujol: Escuela Razonada Bd. II, Ricordi Sy. 2271

Julian Bream/ Tony Palmer : A life in the country, London 1982

Vladimir Bobri : The Segovia Technique, New York 1972

Wolf Moser: Francisco Tárrega – Werden und Wirkung. Ed. Saint-Georges, 1996