



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gitarrenbau – Ein historisch-terminologischer Vergleich

Deutsch / Englisch / Ungarisch“

Verfasser

Szabolcs Istvan Reti

Angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.

A 324 381 342

Studienblatt:

Studienrichtung lt.

Übersetzer Ausbildung (Stzw)

Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer:

Univ. -Prof. Dr. Gerhard Budin

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

1. Einleitung

1.1.	Allgemeine Konstruktion der Gitarre	7
1.2.	Der Ursprung der Musik	10
1.3.	Die Entstehung der frühesten Musikinstrumente	12
1.4.	Der Musikbogen – das erste Saiteninstrumente	13

2. Saiteninstrumente in der Antike

2.1.	Saiteninstrumente der Sumerer	15
2.2.	Spießhalslauten der Hethiter und Babylonier	17
2.3.	Saiteninstrumente der Ägypter	19
2.4.	Zupfinstrumente im antiken Griechenland	20
2.5.	Instrumente der Römer	23
2.6.	Saiteninstrumente im Perserreich	24
2.7.	Der Koboz – Ein Volksinstrument der Ungarn	26

3. Aufstrebende weltliche Musik im Mittelalter

3.1.	Zupfinstrumente der Germanen	29
------	------------------------------	-----------

3.2.	Leier und Harfe auf der Britischen Insel	30
3.3.	Der Oud auf dem Weg ins Abendland	32
3.4.	Maurische Einflüsse	
3.4.1.	Frühe Textquellen	35
3.4.2.	Bildliche Darstellung maurischer und spanischer Saiteninstrumenten	37
3.4.1.1.	Die Laute	38
3.4.1.2.	Guitarra morisca und Guitarra latina	39
3.4.1.2.1.	Vihuela – gestrichen und gezupft	41
3.5.	Saiteninstrumente im Hochmittelalter Europas	43
3.5.1.	Spanien	44
3.5.2.	Frankreich	45
3.5.3.	Deutschland	46
3.5.4.	Ungarn	49
3.5.5.	England	51
3.6.	Terminologischer Diskurs über die Bezeichnung ähnlicher Instrumente	52

4. Saiteninstrumente der Renaissance

4.1. Die Entstehung der ersten Tabulaturen	56
4.2. Vihuela und Laute im 16.Jahrhundert	58
4.3. Die Laute in der Renaissance	
4.3.1. Deutschland	62
4.3.2. Ungarn	64
4.3.3. England	65

5. Die Gitarre im 16. Jahrhundert

5.1. Die Renaissancegitarre	66
5.2. Die Barockgitarre	69
5.3. Die spanische Gitarre in England	76
5.4. Die englische Gitarre	78
5.5. Die spanische Gitarre in Deutschland und Österreich	79
5.6. Die Zither in Österreich und Ungarn	80

6. Die sechssaitige Gitarre

6.1. Der sechste Saitenchor, die sechste Saite	85
6.2. Entwicklung der Stimmmechaniken	87
6.3. Aufgeleimtes Griffbrett	87
6.4. Neuerungen am Korpus	88

7. Die Gitarre im 19. Jahrhundert	89
7.1. Gitarren von Antonio de Torres	92
7.2. Die klassische Gitarre in Ungarn	93
7.3. Wien und die Gitarre im 19. Jahrhundert	97
7.4. Die Gitarre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	99
8. Die Gitarre im 20. Jahrhundert	99
9. Schlussfolgerung	102
10. Abstrakt	104
11. Bildquellen	106
12. Literaturverzeichnis	111
13. Lebenslauf	115

Vorwort

Diese Arbeit widmet sich, ausgehend von der heutigen Form der klassischen Gitarre, einem kulturellen Vergleich im Zuge der Entwicklung der Gitarre und ihrer historisch relevanten, mit ihr in Zusammenhang stehenden Saiteninstrumente, sowie ihrer Terminologien, mit besonderem Fokus auf die ungarische, deutsche und englische Sprache. Um die Entwicklung des Instrumentes und jene seiner Terminologie zu verstehen, ist es zunächst hilfreich über den Bau der klassischen Gitarre Bescheid zu wissen. Die musikgeschichtliche Analyse erfolgt der chronologischen Abfolge entsprechend und auf deskriptive Weise. Die Gefahr einer solchen Methode ist, dass sie zu unvorsichtigen Schlussfolgerungen führen kann, und verleitend sein kann, Phänomene, zwischen denen tausende von Jahren liegen, miteinander in Zusammenhang zu bringen. Als Beispiel hierfür sind jene Reliefs hethitischen bzw. ägyptischen Ursprungs aus dem zweiten Jahrtausend vor Christus zu nennen, auf denen Gitarren-ähnliche Instrumente abgebildet sind, die Einflankungen am Korpus, wie bei klassischen Gitarren, aufweisen. Soweit bekannt ist, hatten diese Instrumente jedoch keine Nachfahren. Vermutlich handelte es sich bei diesen Instrumenten um verbesserte Typen jener Saiteninstrumente, deren Resonanzkörper aus zwei aufgespießten Kürbissen bestand, und deren 8-Form beim Übergang zum Instrumentenbau aus Holz beibehalten wurde. Der große Unterschied zu den tatsächlichen Vorgängern der

Gitarre ist aber, dass der Hals bei den soeben beschriebenen, vermeintlichen Ur-Formen der Gitarre durch den Klangkörper lediglich hindurchgespießt wurde. Bei späteren Instrumenten bildeten Hals und Klangkörper eine Einheit, was akustisch erhebliche Vorteile brachte. (vgl. Pääffgen, S. 14-15) Ein weiteres Problem besteht darin, dass Quellen aus jüngerer Zeit weitaus verlässlicher und dichter sind. Gerade deshalb sind Schlussfolgerungen aus frühen Quellen über die Entwicklung des Instruments nur begrenzt möglich.

Weiters wird im Verlauf der historischen Untersuchung auf die Terminologie der jeweiligen Instrumente eingegangen. Um die Bezeichnungen jener Instrumente, die in genealogischem Zusammenhang mit der Gitarre stehen, etymologisch zurückverfolgen zu können, und um eine übersichtliche Darstellung zu ermöglichen, beginnt die Untersuchung mit jener Zeit, in der die ersten Instrumente entstanden sind. Anschließend wird die Frage um die Entstehung der ersten Saiteninstrumente behandelt, bevor die ersten, gitarrenähnliche Instrumente, die Lauteninstrumente, beschrieben werden. Zur besser Verständnis der baulichen Details soll allerdings zunächst auf die grundlegende Konstruktion einer klassischen Gitarre (bzw. Konzertgitarre) eingegangen werden.

1. Einleitung

1.1. Allgemeine Konstruktion der klassischen Gitarre

Die Grundform einer Gitarre setzt sich aus einem seitlich gewölbten Korpus, dem Resonanzkörper des Instruments, einem Hals, über den die Saiten verlaufen, und der Kopfplatte

zusammen. Die heutige Konzertgitarre hat sich aus ihrem deutlich kleineren Vorgänger des 19. Jahrhunderts entwickelt und wurde entscheidend durch die bahnbrechende Arbeit des Gitarrenbauers *Antonio de Torres* geprägt.

Korpus (ung. *korpusz*, *test*; engl. *body*): Der Begriff ist aus dem Lateinischen entlehnt, und bedeutet Körper. Er kennzeichnet also den Resonanzkörper des Instruments. Sowohl im Ungarischen als auch im Englischen entsprechen *test* oder *body* ihrer Bedeutung nach dem deutschen Terminus. Der Korpus besteht aus dem *Boden* (ung. *hát*; engl. *back*), der *Zarge* (ung. *káva*, *oldallap*; engl. *side*) und der *Decke* (ung. *tetô*; engl. *soundboard*). Die ungarischen und englischen Termini richten sich nach der Lokalisierung der Bauteile, *hát* und *back* kennzeichnen die Rückseite, *oldallap* und *side* die Seitenwand des Instruments, *tetô* bedeutet Dach und ist terminologisch gleichbedeutend mit *Decke*. Die Begriffe *Zarge* und *káva* sind gleichbedeutend und aus dem Bauwesen entlehnt. Sie bezeichnen die Seitenwand eines Raumes oder die Einfassung einer Tür. (vgl. Wahrig; Halász). Die *Decke* besitzt ein kreisrundes *Schalloch* (ung. *hanglyuk*; engl. *soundhole*). Bei hochwertigen Konzertgitarren werden zumindest der Boden und der Zargen aus Palisander gefertigt. Für die *Decke* wurde früher bevorzugt Fichte, heute wird auch Zeder verwendet. Das Griffbrett wird auf den Korpus geleimt, es reicht bis zum Schalloch.

Bünde (ung. *érintôk*; engl. *frets*): Sie bestehen aus Metal und verkürzen die Saiten, indem diese bei einem beliebigen Bund niedergedrückt werden. Die Bünde sind nach Halbtönen angeordnet.

Der Begriff leitet sich aus der Tatsache ab, dass die Halbtonabstände auf dem Griffbrett bis zum 18. Jahrhundert durch Darmbünde angebunden wurden. Im Ungarischen wird *érintô* verwendet, ein Begriff, der einen Gegenstand kennzeichnet, der mit etwas in Berührung kommt. *Érintô* ist die als Substantiv verwendete Form des Verbs *érint* (berühren). Die Bünde berühren die Saite, wenn die Saite durch die Finger zur Erzeugung eines bestimmten Tones niedergedrückt wird.

Hals (ung. *nyak*; engl. *neck*): Der Hals ist bei Konzertgitarren breiter als bei Westerngitarren, folglich ist auch der Abstand zwischen den Saiten größer. In allen drei Sprachen sind die Termini gleichbedeutend und beziehen sich auf die Form. Er besteht entweder aus Palisander oder Mahagoni, das *Griffbrett* (ung. *fogólap*; engl. *fretboard*) ist bei hochwertigeren Modellen aus Ebenholz gefertigt, bei Modellen minderer Qualität kann auch Palisander verwendet werden. *Fogólap* ist aus dem Verb *fogni* (dt. *greifen*) und dem Substantiv *lap* (dt. *Platte*) zusammengesetzt. Ähnlich setzt sich der Terminus *fretboard* zusammen, nämlich aus *fret* und *board*, dem Brett auf dem sich die Bünde befinden

Kopfplatte (ung. *fej*; engl. *headpiece*): Terminologisch beziehen sich die Begriffe auf den Aufbau. Der Stamm ist jeweils Kopf (ung. *fej*; engl. *head*), *Platte* und *piece* haben eine ergänzende Funktion. Akustische Konzertgitarren haben durchstochene, „fensterförmige“ Kopfplatten, Flamenco, Western, und E-Gitarren haben eine massive Form. Am Kopf befinden sich die *Stimmwirbeln* (ung. *hangulókulcs*; engl. *tuner*), die bei der Konzertgitarre nach hinten ausgerichtet sind. Die Termini basieren in jeder der drei Sprachen auf dem Verb *stimmen* (ung. *hangolni*; engl. *to tune*). Der deutsche Begriff *Wirbel* und

der ungarische *kulcs* (dt. Schlüssel) beschreiben den Vorgang des Drehens, während *kulcs* auch noch mit der Dimension der angestrebten, klanglichen Harmonie konnotiert ist. Die Zylinder der Mechaniken befinden sich in zwei Langlöcher. Die Oberkante des Kopfes weist je nach Hersteller ein unterschiedliches Profil auf. Fast alle akustischen Gitarren weisen eine symmetrische Anordnung der Mechaniken auf, d.h. drei Mechaniken pro Kopfplattenseite.

Sattel (ung. *nyereg*; engl. *nut*): *Sattel* und *nyereg* sind in der Bedeutung identisch. Sowohl im Deutschen als auch im Ungarischen werden die Bezeichnung als Synonym für eine sichere Position verwendet. Auch bei der Gitarre gibt der Sattel für die Saiten eine festgesetzte Position vor. Der englische Terminus *nut* bedeutet auch Gewindemutter. Im Gitarrenbau kennzeichnet er ebenfalls eine vorgegebene Einkerbung zur Stabilisierung. Der Sattel besitzt sechs Kerben und sitzt am Halsende der Kopfplatte. Er dient zur Bestimmung der Saitenlage und der Saitenabstände, deshalb muss das ideale Material für einen Sattel hart sein. In der Vergangenheit wurde er aus natürlichen Materialien, wie Elfenbein, Perlmutter, Kuhknochen oder Holzarten wie Ebenholz und Palisander gefertigt. Aufgrund der einfachen Herstellung wird heute Kunststoff verwendet. (vgl. Gerken, Simmons, Ford, Johnson S.25, 46, 75, 86, 107,163; Kovács, S.13-17; Cumpiano, Natelson, S.8-13)

1.2. Der Ursprung der Musik

Wann die ersten musikalischen Äußerungen des Menschen tatsächlich auftauchten, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Man kann aber davon ausgehen, dass die Musik so alt

wie die Menschheit selbst ist. Es gibt zahlreiche Theorien um die Entstehung der Musik, da aber Musik in allen Kulturen existiert, kann davon ausgegangen werden, dass ihr eine einheitliche Ursache zugrunde liegt. *Charles Darwin* zufolge entstand Musik als Nachahmung von Tierlauten. *Jean-Jacques Rousseau* führt den Gesang auf Ruflaute mit gehobener Stimme zurück. Die Ausdruckstheorie *Herbert Spencers* leitet die Musik aus emotionalen Lautäußerungen des Menschen ab. (vgl. Wörner, Gratzner, Meierott, S.4)

Parncutt und Kessler behandeln in einem Artikel mit dem Titel „Musik als virtuelle Person“ die Frage, „ob Musik eine evolutionäre Adaptation war bzw. ist oder nicht“.

„Als evolutionäre Adaptation müsste Musik die Wahrscheinlichkeit des Überlebens durch erfolgreiche Fortpflanzung erhöhen. Dabei hat das Überleben zwei Aspekte: das Überleben des Individuums und das Überleben der Gruppe. Nach bekannten Theorien kann Musik die Fortpflanzung durch ihre Rolle im sexuellen Verhalten (PartnerInnenwahl) und das individuelle Überleben durch ihre Rolle in der Entwicklung motorischer Fähigkeiten (Tanz) und der kognitiven Entwicklung (Sprache) fördern. Musik kann auch das Überleben von Gruppen durch ihre Rolle im sozialen Zusammenhalt (kollektive Identität, Solidarität, Altruismus), in der Kommunikation über lange Distanzen (Stimmen, Trommeln), in der rhythmischen Arbeitskoordination (entrainment) und in der kollektiven Emotion (Spiritualität, Ritual, Magie) fördern.“ (Parncutt & Kessler)

Sofern ihr keine Funktion eingeräumt wird, stellt sie laut *Parncutt und Kessler* eine Exaptation dar, und hat keinen

Einfluss auf die Überlebensfähigkeit des Menschen. Trotz der zahlreichen Theorien gibt es bis heute noch keine einheitliche Antwort auf die Frage um den Ursprung und der Funktion von Musik. (vgl. Parncutt & Kessler)

Ausgrabungen belegen, dass Musikinstrumente seit Anbeginn der Menschheit verwendet worden sind. Im Zuge der menschlichen Evolution haben auch die Musikinstrumente des Menschen die verschiedensten Formen angenommen. Zunächst wird im Weiteren, um das Erscheinen der ersten Zupfinstrumente in deren historischen Kontext betrachten zu können, die Entstehung der frühesten Musikinstrumente behandelt.

1.3. Die Entstehung der frühesten Musikinstrumente

Wichtige Hinweise über prähistorische Musikinstrumente liefert die Musikarchäologie. Die frühesten Funde datieren auf 48.000 Jahre. Zu diesen Zählen Perkussionsgeräte wie Schrapper (gerippte Instrumente, die durch schrubben rhythmische Geräusche erzeugen), Schwirrgeräte (sind lanzettförmige Geräte aus Holz oder Knochen, die an einer Schnur befestigt durch das Kreisen um die Längsachse Perkussionsgeräusche erzeugen) oder Trommelschlegel. Die ältesten Exemplare von Blasinstrumenten (*Aerophonen*) stellen die mindestens 35.000 Jahre alte Knochenflöte aus der Geißenklösterle-Höhle bei Blaubeuren in Deutschland, die aus Mammut-Knochen gefertigt wurde, und die auf 30-50.000 Jahre geschätzte Knochenflöte, die in der Istállókô-Höhle im Bükk-Gebirge in Ungarn gefunden wurde, dar. Bemerkenswerter Weise hatte die Knochenflöte aus der Istállókô-Höhle bereits fünf Löcher. Es ist naheliegend anzunehmen, dass sich die Entwickler der ersten Flöten die

Natur zum Vorbild nahmen. Hohle Äste, hohles Schilf waren reichlich vorhanden, der Wind bot die gedankliche Anregung. Nur jene Musikinstrumente, die aus den widerstandsfähigsten Materialien angefertigt wurden, blieben für die Nachwelt erhalten. Der Großteil der prähistorischen Instrumente ist für immer verloren, deshalb ist eine kulturelle Rekonstruktion äußerst spekulativ. (vgl. Hein)

1.4. Der Musikbogen – das erste Saiteninstrument

Als Urform aller Saiteninstrumente (*Chordophone*) gilt der Jagdbogen, auf dessen Grundlage der Musikbogen entwickelt wurde. Vermutlich erkannten Jäger, dass durch das Zupfen einer gespannten Schnur verschieden Töne erzeugt werden können. Eine in der Höhle Les Trois Frères (Ariège, Frankreich) entdeckte Wandmalerei (Abb. 1), deren Alter auf 15.000 Jahre geschätzt wird, lässt auf die Verwendung eines Musikbogens

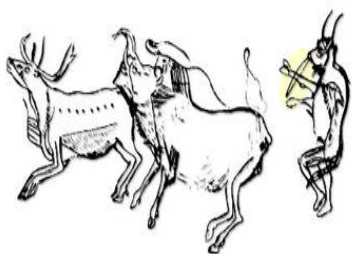


Abb. 1 - Höhle Les Trois Frères (Ariège, Frankreich)
ca. 15000 v. Chr.

durch eine Gestalt, die möglicherweise einen Magier oder Mediziner in Tierhautverkleidung darstellen soll, hindeuten. Die einfachste Form des Musikbogens

ist der Mundbogen, bei dem der Mund als Klangverstärker dient.

Als Resonanzkörper kann auch Kalibasse verwendet, die den Klang erheblich verstärkt.

In Teilen Afrikas, Südamerikas, in China und in Japan wird der Musikbogen heute noch verwendet. In Afrika sind verschiedene Abkömmlinge des Musikbogens bekannt. Im nördlichen Ghana und Uganda ist der Erdbogen ein gewöhnliches Spielzeuginstrument für Kinder. Dieser besteht aus einem biegsamen, in den Boden gesteckten Stock, an dessen oberen

Ende eine Schnur befestigt ist. Diese wird in der Erde vergraben und mit einem Stein befestigt. Beispiele für komplexere Chordophone in Afrika sind verschiedenartige Zithern mit Kürbisresonatoren oder aus Ziegenfell und aus Holz gefertigte Harfen und Lauten.

In Japan heißt der Musikbogen *Unari* (übersetzt: Ding, das „U“ macht), wo er bei Drachenfesten verwendet wird. Ursprünglich wurde er in China, seinem Herkunftsland, aus Bambus und aus Streifen der Rattanpalme gefertigt. Heute wird er aufgrund der leichteren Verarbeitungsmöglichkeit, der Leichtigkeit und Gleichmäßigkeit des Materials aus Glasfaser-

und Carbonfaser-Verbundwerkstoffe produziert. Die Saiten werden aus Kunstfaserbändern gefertigt. (vgl. Uli Wahl; www.windmusik.com) Eine weitere Form des Musikbogens stellt der *Berimbau* (Abb.2) aus dem Nordosten Brasiliens dar. Als Holzstock wird Biriba-Holz verwendet. Ein gespanntes Drahtseil dient als Saite, als Resonanzkörper



Abb. 2 - Berimbau

ein Flaschenkürbis. Vor Allem bei Capoeira spielt dieses Instrument eine bedeutende Rolle.

Einen weiteren Entwicklungsschritt bedeutete die Verwendung von Schildkrötenpanzer als Resonatoren bei Musikbögen. Vorläufer der Bogenharfe war vermutlich ein Musikbogen, auf dem mehrere Saiten aufgespannt wurden. Der Panzer der Schildkröte hat sechs Löcher, durch die Befestigung von mehreren Bogenhölzern könnten weitere Variationen von Musikinstrumenten entstanden sein. (vgl. Kinseher S. 29-32)

2. Saiteninstrumente in der Antike

2.1. Saiteninstrumente der Sumerer

Die Sumerer trugen entscheidend zur mesopotamischen Hochkultur im dritten vorchristlichen Jahrtausend bei. Die Besiedlung erfolgte aufgrund der vorteilhaften Bedingungen für Ackerbau und Viehzucht, gekennzeichnet durch warmes Klima und häufigem Niederschlag, entlang des Euphrats. Ihre Herkunft ist unbekannt, die sumerische Sprache ist nach heutiger Kenntnis mit keiner bekannten Sprache verwandt.

Die Funde des britischen Archäologen Leonard Woolley in Ur, die er zwischen 1922-1934 machte, lieferten grundlegende Einblicke in die sumerische Kultur. (vgl. Fodor, S. 30)

Ihm ist es zu verdanken, dass die Standleier (Abb.3) der Königin Shubad (Puabi) in Originalzustand erhalten ist. Das Instrument hat einen mit Gold, Muscheln und Lapislazuli verzierten Holzkörper. Das auffälligste Merkmal ist jedoch der vergoldete Stierkopf. Sumerische Leiern unterschiedlichster Formen und Größen trugen Verzierungen in Form von Tierköpfen. Möglicherweise bestand zwischen dem verwendeten Tiersymbol und den klanglichen Merkmalen eines Instrumentes Zusammenhang. Laut



Abb. 3 - Standleier von Königin Shubad, ca. 2600 v. Chr.

Aufzeichnungen spielte der Sumererfürst Gudea von Lagasch (2200 v. Chr.) auf einer durch einen Stierkopf verzierten Harfe.

Seiner eigenen Beschreibung zufolge brüllte das Instrument beim Spielen wie ein Stier. (vgl. Fodor, S.31)

Musikergruppen spielten bei kultischen Zeremonien Klagelieder oder Götterhymnen. Die Lieder waren durch Instrumentalbegleitung gekennzeichnet, sie waren aber nie ausschließlich instrumental.

„Mit diesen Instrumenten konnte man den Gesang oder die Melodie der Blasinstrumente begleiten. Um auf Zupfinstrumenten auch Melodien spielen zu können, mussten solche Instrumente erfunden werden, bei denen man durch beliebige Verkürzung der gezupften und geschlagenen Saiten die Tonhöhe verändern konnte. Es ist also ganz folgerichtig, daß die Lauteninstrumente erst etwas später auftauchten“
(Franz Jahnel, S.16)

Die älteste Lautendarstellung ist auf einer Tontafelsammlung aus 2255 - 1877 v. Chr., die 1912/1913 in Uruk (heute Warka) freigelegt wurde, abgebildet (vgl. Dipl. Ing. Peer Smola; www.tabazar.de) Bei den sumerischen Spießhalslauten handelte es sich vermutlich um zweisaitige Instrumente. Der Hals, ein 50-60 cm langer Stab, wird durch einen Resonanzkörper, der aus einer Lederfellumspannten Kalebasse oder einem Kürbis sein kann, hindurchgespießt. Die Saiten sind über den Hals gespannt und werden am Halsende festgebunden. (vgl. Richard Kinseher, S. 41) Franz Jahnel hat für die besagte Spießhalslaute eine Korpuslänge von 20 cm und eine Halslänge von 70 cm berechnet. Die Spießhalslaute hieß sumerisch *Pantur*, das sich aus den sumerischen Wörtern *pan* (Bogen) und *tur* (klein) zusammensetzt. (vgl. Richard J.Dumbrill, S. 319)

Durch diesen Terminus wird auch ersichtlich, wie naheliegend es war, ausgehend vom Musikbogen die Spießhalslaute zu erfinden. Diese Urform der Laute ist heute noch in den Saiten- und Zupfinstrumenten zu erkennen. Der sumerischen Kultur verdanken wir die Erfindung unserer Saiteninstrumente, ohne deren es einen beträchtlichen Teil unserer Kultur gar nicht gäbe, denken wir nur an die verschiedenen Symphonien oder an die Bedeutung der Saiteninstrumente in der Gegenwart und in der Vergangenheit. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet ist Musik auch aus evolutionistischer Sicht sinnvoll. Wäre sie es nicht, hätte sie der Mensch nicht ständig weiterentwickelt.



Abb. 4 - Terrakotta-Relief aus Eshnunna, ca.1900 v. Chr.



Abb. 5 - Relief aus Ischtschali, ca. 1800 v. Chr.

2.2. Spießhalslauten der Hethiter und Babylonier

Die Amoriter errichteten durch die Besiedlung Mesopotamiens im 19. Jahrhundert v. Chr. das babylonische Reich. Unter Hammurapi wurde Babylon zum Stadtstaat und kontrollierte das Zwischenstromland. Im 15. Jahrhundert v. Chr. verlor das Reich

an Einfluss und Herrschaftsbereich und wurde vom Hethiterkönig Mursili I. eingenommen.

Tontafeln aus der babylonischen Zeit belegen die Verwendung von Leiern, Harfen und Spießhalslauten. Bekannte Abbildungen von babylonischen Spießhalslauten sind auf dem Relief aus Eshnunna (Abb. 4) aus dem 19. vorchristlichen Jahrhundert und auf dem Relief aus Ischtschali aus dem 18. vorchristlichen Jahrhundert dargestellt. (Abb. 5) Die beiden Abbildungen weisen eine verblüffende Ähnlichkeit auf. Die Instrumente scheinen aus einem natürlichen Hohlkörper gefertigt zu sein. Bei der Darstellung aus



Abb. 6 - Relief v. Höyük, ca. 1400-1300 v. Chr.

Ischtschali ist zu erkennen, dass für die Saitenbefestigung am Ende des Halses herunterhängende Troddeln verwendet wurden. (vgl. Pääfgen, S. 15)

Wie eingangs erwähnt, wirft das in Alaca Hüyük, heutige Türkei, entdeckte Relief aus der Hethiterzeit um 1400-1300 v. einige Fragen auf (Abb. 6). Die Abbildung zeigt ein gitarrenähnliches Instrument mit Einflankungen an der Taille, wie sie auch bei modernen Gitarren vorzufinden sind. Allerdings ist nicht zu erkennen, ob diese vermeintliche Urform der Gitarre, als die sie oft dargestellt wird, tatsächlich aus Holz gefertigt war, oder ob lediglich ein geteilter, mit Fell überspannter, natürlicher Hohlkörper, wie z.B. ein Kürbis, verwendet wurde. (vgl. Pääfgen, S. 14) Es ist auch unklar, ob die Proportionen korrekt sind, denn auf dem Relief ist ein Griffbrett zu erkennen, was für hethitische Instrumente aus jener Zeit eine Einzigartigkeit darstellen würde. (vgl. Jahnel, S. 17)

2.3. Saiteninstrumente der Ägypter

Die ersten Darstellungen von Instrumenten aus dem alten Ägypten gehen auf die 3. Dynastie (ca. 2700 v. Chr.) zurück. In Tempeln und Gräbern verewigte Wandbilder zeugen von einer entwickelten Musikkultur. Den bildhaften Darstellungen des Alltages liegt vermutlich jene Vorstellung zugrunde, sich durch diese die weltliche Lebensweise im Jenseits zu sichern.

Die ältesten Darstellungen Ägyptischer Musikinstrumente sind auf den Reliefs von Saqqarah aus dem alten Reich (ca. 2500-2300 v. Chr.) zu finden. Jedoch findet man auch bei Abbildungen aus dem mittleren Reich (ca. 2000-1700 v. Chr.) keine Spießhalslauten, sondern nur Flöten und Bogenharfen. (vgl. Jahnel, S.17)



Abb. 7 - Relief von Saqqara, ca. 1350-1300 v. Chr.

Die Harfe bestand aus einem Hals und einem Schallkörper, einer mit Tierfell überspannter, kastenförmiger Erweiterung am unteren Ende. Die Ägypter kannten Bogen- und Winkelharfen. m Unterschied zur Bogenharfe,

bei der der Hals gewölbt ist, sind bei der Winkelharfe Hals und Schallkasten rechtwinklig zueinander abgeknickt. Die Form der Bogenharfe weist eindeutig auf eine Abstammung vom Musikbogen hin. (vgl. Schernig, S. 24)

Die Leier und die Spießhalslaute waren in Ägypten erst im Neuen Reich ab ca. 1600 v. Chr., vermutlich nach mesopotamischem Einfluss, verbreitet. Der Korpus war entweder aus Holz gefertigt, war mandelförmig und mit Tierfell überspannt oder er bestand aus einem Schildkrötenpanzer. Der Hals wurde wie bei den Instrumenten aus Mesopotamien durch

den Klangkörper hindurchgespießt. Am Ende des Halses wurden meisten zwei, in seltenen Fällen drei Saiten befestigt. Auf einem Relief von Saqqara ist ein Mann mit einer Spießhalslaute

dargestellt, deren Länge mindestens einen Meter betragen musste. (Abb. 7)

Gleichzeitig findet man in Frauenhänden

wesentlich kürzere Instrumente, wie sie z.B.



Abb. 8 - Ostrakon, Theben, ca. 1200-1100 v.Chr.

in den Armen der Lautenspieler, die ungefähr 1200-1100 v. Chr. auf einer Steinmalerei in Theben verewigte wurde, zu sehen ist (Abb. 8). Grabfunde belegen, dass die Ägypter bereits Darmsaiten für ihr Spießhals-Lauten verwendeten.

2.4. Zupfinstrumente im antiken Griechenland

Laut griechischer Mythologie erfand Hermes, der Götterbote, die *Lyra*, die griechischen Leier. Die Legende handelt ungefähr folgendermaßen:

Kaum hatte sich Hermes aus den Armen seiner Mutter Maia entrissen, macht er sich auf und nimmt sich vor die Rinderherde seines Bruders Apollo zu stehlen. Während er auf der Suche nach den Rindern dahinschlendert, stolpert er über eine Schildkröte. Er beginnt sich für die Festigkeit ihres Panzers zu interessieren und fängt in seinem jungen Übermut an, mit den Füßen gegen diesen zu treten. Die Konstruktionsweise der ersten Lyra erscheint dann aus heutiger Sicht grausam: Er nimmt das Tier mit in die Grotte, schneidet es auf, nimmt es aus, zieht ein schießbogenförmiges Aststück durch den Panzer,

befestigt quer hinüber eine jochähnliche Verbindungsstrebe, dreht sich dann Saiten aus dem Darm eines Schafes, und beginnt auf seinem neuen Instrument zu spielen. Später stiehlt er doch noch die Rinder des Apollos, was diesen verständlicherweise erzürnt. Natürlich findet Apollo seinen jungen Bruder, da dieser vor Freude über das neue Instrument und den gestohlenen Rindern lauthals Lieder auf der Lyra zum Besten gibt. Doch Hermes kann seinen Bruder besänftigen, mit diesem tauscht er dann sein Instrument gegen die Rinderherde. Zahlreiche Mythen belegen den Stellenwert von Musik im antiken Griechenland. Ebenso wie ihr Musiksysteem, waren die Musikinstrumente der Griechen vermutlich mesopotamischer und ägyptischer Herkunft. Die antiken Chinesen, Hindus, Ägypter und Mesopotamier kannten bereits vor den Griechen Harmonien mit Oktaven, Quinten und Quarten, auf denen das Harmoniesystem der Griechen basierte.



Abb. 9 - Kithara-Relief

Vor Allem leierartige Instrumente, wie die *Lyra* und die *Kithara* (Abb. 9), waren bei den Griechen sehr beliebt. Die Lyra stammt aus dem 9. Jahrhundert v. Chr. und entwickelte sich aus der *Phorminx*. Die Phorminx war bis zum 6. Jahrhundert verbreitet, bestand aus zwei Armen und einem Querjoch und hatte vier Saiten. Im 6. Jahrhundert v. Chr. wurde sie von der Lyra verdrängt, da diese über mehrere Saiten verfügte und auch einen Resonanzkörper aus Holz oder Schildkrötenpanzer hatte. Bei Homer findet man dann die Bezeichnung *Kitharis*, die die Griechen möglicherweise von den Assyriern übernommen hatten. Sofern die Lyra einen Schildkrötenpanzer als Resonanzkörper hatte, wurde sie als

Chelys bezeichnet. Der Tonabstand zwischen der obersten und der untersten Saite betrug eine Quart. Die beiden mittleren Saiten waren nicht einheitlich gestimmt. Der Tonabstand einer Quart wurde dann auf eine Oktave erhöht. Die Lyra wurde dann mit sieben Saiten bespannt.

Ein der Lyra ähnliches Instrument war die Kithara. Ihre etymologische Herkunft kann nicht zurückverfolgt werden, möglicherweise geht sie auf eine assyrische Leier mit der Bezeichnung *Chetarah* zurück (vgl. www.britannica.com; [britannica online encyclopaedia](http://britannicaonlineencyclopaedia.com)). Sie entwickelte sich im 8. Jahrhundert v. Chr., wie auch die Lyra, aus der Phorminx. Im Unterschied zur Lyra hatte sie einen vorne flachen, hinten gewölbten Schallkasten. Seitlich hatte sie zwei gebogen Arme, die durch einen Querstab, der zur Befestigung der Saiten diente, miteinander verbunden wurden. Obwohl sich beide Terminologien von der Kithara ableiten, war sie der Zither ähnlicher als der Gitarre. Aufgrund ihrer klanglichen Vorteile setzte sie sich gegenüber der Lyra durch. Sie wurde auch auf religiösen Festen und öffentlichen Spielen gespielt. Traditionell hatte sie sieben Saiten. Erst Timotheus von Milet wagte es ca. 350 v. Chr. die Saiten der Kithara auf elf bzw. zwölf zu erweitern. Aufgrund der unorthodoxen Stimmung seiner Instrumente wurde er vom spartanischen Gericht verurteilt und verbannt.

Aus diesen beiden Instrumenten gingen Harfeninstrumente, wie das *Psalterion* mit zehn, das *Magadis* mit zwanzig, das *Simikon* mit 35, und das *Epigonion* mit 40 Saiten, hervor. (vgl. Wörner, S. 22-25)

Im antiken Griechenland wurde die Laute als *Pandura* bezeichnet. Vermutlich wurde sie zu um 500 v. Chr. aus dem Perserreich importiert. Die Bezeichnung geht auf das sumerische Wort *Pantur*, der sumerischen Spießhalslaute

zurück. Sie verfügte über eine geleimte Hals-Korpus Verbindung. Zur Befestigung der Saiten wurden zum ersten Mal Wirbeln benutzt. Die Wirbel waren hölzerne runde Stifte. Der Hals war aufgrund der hohen Spannung der Saiten und den damit verbundenem Belastung für die Leimverbindung oft nicht länger als der Resonator. Die Pandura tauchte vermehrt im 4. Jahrhundert v. Chr. im achämenidischen Weltreich der Perser, das sich von Zentralasien bis ans Ägäische Meer erstreckte, und an den angrenzenden Ländern auf. Aus dem 4. Jahrhundert stammende, antike, griechische Statuen zeigen auch Prototypen von Panduren, bei denen die starre Hals-Korpus Verbindung ersichtlich ist. Charakteristisch für die griechischen Panduren waren die dreieckig geformten Resonanzkörper mit abruptem Halsansatz. Darstellungen über griechische Panduren sind jedoch spärlich, auch sind keine Beschreibungen über die Spielweise dieses Instruments erhalten. Die meisten Darstellungen zeigen Harfen und Leierinstrumenten, was darauf hindeutet, dass die Pandura entweder eine untergeordnete Rolle im Musikalltag der antiken Griechen spielte, oder aber derartig verbreitet gewesen sein muss, dass sie als nicht darstellungswürdig betrachtet wurde. (vgl. Nowotny, www.yontown.de)

Die Bezeichnungen *Mandola*, *Mandoline* leiten sich, ebenso wie die indische *Tanbur*, die afghanische *Danbur* oder ukrainische *Bandura*, sowie die ungarische *tambura*, die hier noch behandelt wird, von *Pandura* ab.

2.5. Instrumente der Römer

Der griechische Einfluss auf Italien um 700 v. Chr. zeigte sich auch in der Musik des antiken Roms. Die Römer übernahmen

die Musiktheorie und ihr musikalisches Instrumentarium, wie z.B. die populär geworden Kithara und Lyra gänzlich von den Griechen und ergänzten es mit etruskischen Blasinstrumenten, die sich in Rom hoher Beliebtheit erfreuten. Die *Tuba* wurde das Signalinstrument des Heeres. Trompeter und Hornisten verkündeten den Angriff und den Rückzug. Bei Triumphen und Triumphzügen wurden ebenfalls Blasinstrumente verwendet. Hingegen waren die Flöte und Saiteninstrumente für friedliche Anlässe bestimmt, und wurden vor Allem bei großen Festen, in Thermen, bei Gottesdiensten und Theateraufführungen verwendet. Die Musiker der Römerzeit waren in einer Art Berufsgenossenschaften organisiert, mit denen Laienmusiker konkurrierten, unter ihnen auch Kaiser, wie beispielsweise Nero, der sich als Virtuose der Kithara verewigen ließ. (vgl. Wörner, S. 29)

Auch in Rom fand die nicht nur in Griechenland bekannte Pandura Verbreitung. Aus vielen besetzten Gebieten wurden Instrumente und Interpreten, zumeist als Sklaven, in die großen Städte des Imperiums geholt. Heimkehrende Soldaten nahmen nicht nur Musikinstrumente mit sich, sondern verschleppten ganzen Scharen von Spielern und Spielerinnen. Die fremdländische Spielweise, wie etwa das Spielen mit Plektron, wurde beibehalten. Möglicherweise liegt der Grund für die spärlich erhaltenen Darstellungen von Panduren in der Tatsache, dass oft Sklaven als Lautenisten fungierten. (vgl. Nowotny).

2.6. Saiteninstrumente im Perserreich

Aufgrund mangelhafter Quellen ist über die Musik der antiken Perser leider nur wenig bekannt. Erst aus dem Sassanidenreich

(ca. 3.-7. Jahrhundert n. Chr.) häufen sich die Quellen über die klassische Musik der Perser. Die Zahl der bekannten Musiker, unter ihnen der Meistersänger Barbad am Hofe des Königs Chosrau II, stellt Zeugnis über eine entwickelte Musikkultur dar.

Das Instrumentarium der Perser ist für die Geschichte und Verbreitung der Lauteninstrumente von grundlegender Bedeutung. Die Urform der Laute war das *Tanbur* (oder Tambur), das älteste Instrument im persischen Reich, das auf eine Geschichte von ungefähr 2000 Jahren zurückblickt. Ursprünglich hatte es drei Saiten, die auf einen langen dünnen Hals gespannt wurden und einen Birnenförmigen, aus Maulbeerholz ausgehöhlten Klangkörper. Als gegenwärtiges Instrument zählt es zu den Langhalslauten. Vor Allem im islamischen Raum ist es ein verbreitetes Volksinstrument, von dem sich in verschiedenen Ländern Bezeichnungen für Lauteninstrumente ableiten. Wahrscheinlich lässt sich die Bezeichnung *Tanbur* von *Pantur* (s. o.) ableiten. Zu den traditionellen Instrumenten, die ihren Namen von dem *Tanbur* erhalten haben, zählen in Albanien das *Tamboura*, in Russland und der Mongolei das *Dumbra*. In Kroatien, sowie im Burgenland unter den kroatischen Einwohnern, ist die *Tamburica* bekannt. (vgl. www.tamburica-trausdorf.at)



Abb. 10 – Barbat

Im Sassanidenreich war der *Barbat* (Abb. 10) das am meisten verbreitete Saiteninstrument. Möglicherweise war er ein Nachfahre des Tanbur. Vielleicht wurde er aber auch aus dem heutigen Tadschikistan eingeführt worden, worauf eine aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. stammende Terrakotta Figur, die ein derartiges Instrument darstellt, hindeutet. Unter

der Herrschaft Schapur I. (241-272) war es bereits ein verbreitetes Instrument. Der Resonanzkörper und der Hals wurden aus einem einzigen Stück Holz gefertigt, im Gegensatz zur *Oud*, die zur gleichen Zeit bereits eine geleimte Hals-Korpus-Verbindung aufwies. Im Iran wird heute die Bezeichnung Barbat für ein Saiteninstrument verwendet, das in anderen islamischen Ländern unter Oud bekannt ist. (vgl., During, Mirabdolbaghi, Savfat; S. 101)

Der Hals der Oud wurde an den Korpus angeleimt, er hatte ursprünglich vier Saiten und sein Resonanzkörper wurde mit einer Holzdecke versehen. Demgegenüber wurde der Barbat zu jener Zeit noch mit Tierhaut bedeckt. Der berühmte andalusische Künstler Zyriab fügte ihm im 9. Jahrhundert eine fünfte Saite hinzu. Heute wird der Oud doppelchörig (d.h. zwei Saiten werden als Einheit gespielt) besaitet. Die Bezeichnung *Oud* geht auf *Al'ud* zurück und bedeutet arabisch Holz. Die Bezeichnungen *Laute*, ungarisch *lant*, englisch *lute* wurden allesamt vom Begriff *Al'ud* abgeleitet, was den sichtlichen Zusammenhang dieser Instrumente gut darstellt.

Nach der Eroberung Persiens durch die Araber und der darauffolgenden arabischen Expansion im Jahr 642 gelangte der Oud nach Nordafrika. Die Mauren brachten das Instrument dann nach Spanien.

2.7. Der Koboz – Ein Volksinstrument der Ungarn

Der *Koboz* (Abb. 11) blickt in der ungarischen Musikgeschichte als traditionelles Instrument auf eine lange Vergangenheit zurück. Laut dem Historiker Zolnay László ist das Instrument zum ersten Mal in Veszprém durch den Nachnamen Choboz mit dem Eintrag des Geburtsjahres 1237 dokumentiert. Dabei beruft er sich auf die Tatsache, dass im Mittelalter der

Nachname oft den Beruf der jeweiligen Person kennzeichnete, in diesem Fall den Beruf eines Kobozspielers (vgl. Kiss). Das Instrument wird heute noch gespielt, war aber stets Teil der Volksmusik, weshalb auch seine Tradition nur mündlich überliefert wurde. In der heutigen Form ist der Koboz eine Kurzhalslaute mit birnenförmigen Resonanzkörper, vier oder mehr Saiten, einem kurzen



Abb. 11 – Koboz

Hals in Verbindung mit einem abgeknickten Wirbelkasten. Er wird meist zum Begleiten von Liedern verwendet, eignet sich aber nicht für Melodiespiel. (vgl. Sárosi Bálint; S.50) Auch in zahlreichen slawischen Sprachen (polnisch und ukrainisch *Kobza*), im Rumänischen (*Cobza*) und in türkischen Sprachen (türkisch *Kobuz*, kirgisisch *Kobyz*) treffen wir auf ähnliche Bezeichnungen. Im Dunkel der Vergangenheit bleibt verborgen, wie die Magyaren zu jenem Instrument gekommen sind, das seit 1237 schriftlich dokumentiert ist. Die Tatsache, dass der Begriff bei verschiedenen Turkvölkern, wie den Kazaken oder den Kirgizen, neben denen die Magyaren während ihrer Jahrtausende fortdauernden Wanderung bis zu ihrer Sesshaftigkeit im Karpatenbecken gelebt haben, in ähnlicher Weise vorkommt, könnte Indiz dafür sein, dass sie das Instrument schon vor der Landnahme kannten. *Kopuz* bezeichnet jedoch im Türkischen eine Langhalslaute, und auch bei den Magyaren handelte es sich beim *Koboz* einst um eine Langhalslaute. Möglicherweise war *Koboz* eine Gattungsbezeichnung für Lauteninstrumente und wurde auch auf den Oud übertragen. Denn das Instrument, das im Ungarischen heute als Koboz und im Rumänischen als Cobza

bezeichnet wird, ist dem Oud derartig ähnlich, dass ein Zusammenhang kaum zu leugnen ist. Als sicher gilt, dass der Begriff im Ungarischen bereits vor der Belagerung durch die Osmanen für Lauteninstrumente benutzt wurde. Die terminologische Entlehnung musste also früher erfolgt sein.

Die erste Beschreibung des Koboz ist bei Balázs Orban in dessen Werk „A Székelyföld Leirása“, in seiner Beschreibung des Szeklerlandes zu finden.

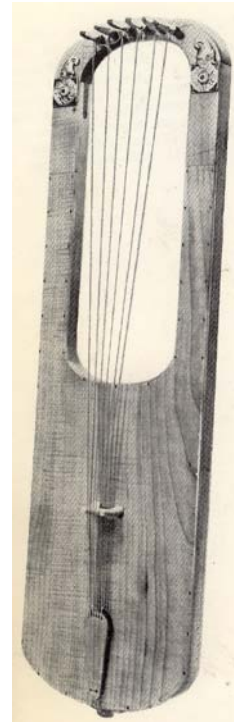
„ Die Kobza ist ein gitarrenähnliches Instrument mit fünf Querriegeln, acht Saiten und wird mit einer Feder gespielt, in Ensembles wird es statt dem nur schwer transportierbaren Hackbrett verwendet, und es liegt nicht fern dieses Instrument mit dem Koboz, auf den schon die alten Dichter spielten, schon aufgrund seines Namens gleichzustellen.“ (ORBÁN Balázs: A Székelyföld leírása, Pest 1873, zitiert nach Kiss auf www.nepzeneiskola.hu, eigene Übersetzung)

Der Koboz wird in Siebenbürgen als Kobza bezeichnet. Im Rumänischen ist die Schreibweise Cobza gebräuchlich, es handelt sich jedoch um identische Instrumente. In der ungarischen Volksmusik spielt das Instrument eine untergeordnete Rolle. Bei den Tschango (Csángó), einem abgeschiedenen, in der Moldau beheimateten Volk mit ungarischen Wurzeln, ist der Kobza auch heute ein beliebtes Volksinstrument. (vgl. Sárosi, S.50)

3. Aufstrebende weltliche Musik im Mittelalter

3.1. Zupfinstrumente der Germane

Durch die geographische Nähe zum römischen Reich lernten die Germanenvölker die Leier von den Römern kennen. Bereits aus dem 1. bis 3. Jahrhundert datiert der Fund des Jochs einer germanischen Leier, die in der Marschensiedlung bei Bremen-Habenhausen mitsamt einer Unmenge an Keramik ausgehoben wurde. Am Joch befinden sich sechs Löcher, was auf die Bespannung von sechs einzelnen Saiten hindeutet. Weiters wurden bei Ausgrabungen in Oberflacht (Baden-Württemberg) sowie bei einer großen Anzahl von Funden in England, Frankreich und Skandinavien Bauteile von Leiern



**Abb. 12 -
Schiffsgrab bei
Sutton Hoo, ca.**

gefunden (vgl. Teegen, Cordie, Dörrer, Rieckhoff, Steuer; S. 201). Möglicherweise ist die germanische Leier, die der griechischen Lyra auf dem ersten Blick recht ähnlich erscheint, und von der sie auch ihren Namen erhielt, auf römischen Ursprung zurückzuführen. Die Römer wiederum hatten ihre Zupfinstrumente größtenteils von den Griechen übernommen. Die Rekonstruktion jener Leier, deren auf ca. 670 n. Chr. datierten Fragmente in einem königlichen Schiffsgrab bei Sutton Hoo gefunden wurden (Abb. 12), weist große Ähnlichkeit

mit der griechischen Kithara auf. Weiters sind im Utrechter Psalter, einem Meisterwerk der karolingischen Buchkunst, das im Kloster Hautvillers zw. 820 und 835 n. Chr. angefertigt wurde und 166 Tuschenzeichnungen beinhaltet, Instrumente, aus deren Resonanzkörper Hälse ragen, und bei denen es sich im Lautendarstellungen zu handeln scheint, abgebildet. Es könnte also sein, dass die Germanen mit der Laute bereits im frühen Mittelalter, und das vermutlich nach römischem Einfluss, vertraut waren.

3.2. Leier und Harfe auf der Britischen Insel

Es ist nicht geklärt, wer die Leier und die Harfe auf die Britische Insel brachte. Die frühesten Abbildungen von Leiern auf der britischen Insel stammen aus dem frühen 8. Jahrhundert, und sind im Vespasian Psalter, auf einem Manuskript des Durham-Cassiodorus im Durham Cathedral Library, und auf einem Manuskript aus Canterbury zu finden, welche allesamt König David mit einer Leier darstellen. (vgl. Beck,



**Abb. 13 - König David,
Hunterian Psalter, 1170**

Geuenich, Steuer; S. 8) Abbildungen von König David mit Leier finden wir noch in der Bibliothek der Kathedrale St-Germain-des-Prés, oder auch mit Harfe, wie etwa im Hunterian Psalter in Glasgow von 1170 und im Beatus Initiale Evesham-Psalter in England aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 13). Bei den letzteren sind im Hintergrund von König David Fidel, Flöte und Leier spielende Musiker zu sehen. Diese Instrumentenkombinationen erwecken den Anschein, dass es sich hierbei um den Hinweis auf

Ensemblespiel handeln könnte. Die Harfe und Leier, das belegen reichliche Quellentexte, wurden jedoch viel häufiger als Soloinstrument verwendet. Vielmehr lässt sich von solchen Darstellungen das Ansehen der Instrumente ableiten, und es ist auch kein Zufall, dass die Darstellungen von König David mit Harfe, der im Alten Testament durch das Spiel auf seiner Harfe König Saul von dessen Geistern befreite, so zahlreich sind. Auch in der mittelalterlichen Literatur stößt man auf die heilende Wirkung der Harfe.

Die Harfe in König Davids Händen verdeutlicht, dass sie dem Adel zugeordnet war. Adelige Kunstliebhaber waren der König und die Königin und deren Anhängerschaft, die vom König als Adelige anerkannt wurden. Nicht zum adeligen Stand zählten jedoch Spielmänner und Frauen, die sich ihre Hoffähigkeit erst verdienen mussten. (vgl. Martin van Schaik; S. 39)

„Er begann mit seinem Werk: Er spielte sogleich auf der Harfe einen so überaus süßen leich, daß die Musik sich leise in Isoldes Herz stahl und ihr ganzes Denken so gänzlich erfaßte, daß sie zu weinen aufhörte und gedankenverloren nur noch ihren Geliebten im Sinn hatte.“ (Gottfried von Strassburg, Tristan, V.13319-13325, zitiert nach Rosenzweig, S.21)

Weiters wurde der Harfe, das verdeutlicht dieses Zitat, auch eine heilende, spirituelle Kraft zugeschrieben

Dem Sprachwissenschaftler Rudolf Meringer (1859–1931) zufolge leitet sich der Terminus *Harfe* aus dem germanischen Wort *harppo* ab. Harppo führt er ausgehend von der Regel, dass sich die Silben pp von pn, bn und bhn ableiten, auf die urgermanische Form *korba*, die er als Ablaut des Stammes

ker(b) (krümmen) sieht. Der Bezeichnung des Instruments ist demnach auf seine Krümmung zurückzuführen. Dieser Theorie zufolge leitet sich die romanische Form *harpa* aus dem Urgermanischen ab. (vgl. Martin van Schaik; S. 17-18) Die ungarische Bezeichnung *hárfa* ist eine direkte Abwandlung von Harfe.



Abb. 14 - Crwth

Die Leier auf der britischen Insel weicht in ihrer Form von jener, die auf dem Festland Europas gespielt wird, ab. Sie wird ebenfalls mit den Fingern gezupft, ist jedoch viereckig und wird als *Crwth* (Abb.14) bezeichnet. Bereits im 6. Jahrhundert erwähnt Verantius Fortunatus dieses Instrument als „*crotta britanna*“. Es ist auch denkbar, dass der Terminus *Crwth* (gesprochen Cruit) sich vom römischen Terminus *Chrotta*, die Bezeichnung eines durch die Römer verbreiteten Leierinstruments, die Ähnlichkeit mit der Kithara aufweist, ableiten lässt. (vgl. Curt

Sachs; 324) Im 11/12. Jahrhundert erhält sie einen Hals und wird mit Bogen gespielt. Womöglich prägte die Verbreitung der Streichinstrumente, wie die Fidel und der Rebab den Gedanken, die Crwth mit dem Bogen zu spielen. (vgl. *Saint-George*, S. 15). Das Instrument überlebte in Wales die Jahrhunderte, seine Tradition wurde mündlich überliefert, bis es im 18. Jahrhundert außer Gebrauch kam.

3.3. Der Oud auf dem Weg ins Abendland

Um die rasante Verbreitung der Laute und anderer Saiteninstrumente in Europa um 1000 n. Chr. nachvollziehen zu

können, muss man zunächst in die Geschichte jener Zeit zurückblicken. Man kann davon ausgehen, dass die europäische Laute eine Abwandlung des arabischen Oud darstellt. Es sind drei Schnittpunkte zu erwähnen, an denen arabische Saiteninstrumente, wie der Oud und der Rebab, im Zuge eines kulturellen Austausches nach Europa gelangt sind.

Byzanz: Seit dem 8. Jahrhundert war Byzanz der Verbindungspunkt zwischen Europa und dem Orient.

Spanien: Nach 711 war Spanien dem maurischen Einfluss auch auf kultureller Ebene ausgesetzt.

Italien: Seefahrer trugen zur Einführung von arabischen Instrumenten über berühmte Seehandelsstädte wie Genua oder Venedig bei.

Ein weiterer Aspekt war die Gründung von europäischen Kolonien im Nahen Osten im 12. Jahrhundert in der Zeit der Kreuzzüge.

„Wie bei allen kolonialen Unternehmungen folgte der Handel der Fahne, und die Kaufleute, jetzt vor Allem die Venezianer, konnten ihre Handelsstützpunkte im östlichen Mittelmeer unter dem Schutz der Kreuzritter errichten“ (Montagu, S.22)

Zu Beginn des zweiten Jahrtausends kam es zu einem Entwicklungsschub der Saiteninstrumente in Spanien. Darauf lassen in großer Vielfalt erhaltene Dokumente, wie schriftliche Quellen, erhaltene Miniaturen und Bilddarstellungen, schließen. 711 dringen die Mauren in Spanien ein, zerstören das westgotische Reich und errichten das maurische Reich mit der

Hauptstadt Cordoba. Die Rückeroberung durch die Franken (Reconquista) dauert bis 1492. Kalif Hisham III. wird 1031 gestürzt, das maurische Reich zerfällt in mehrere kleine Taifas. Im Norden entsteht das Königreich Kastilien unter König Ferdinand III. und im Nordosten das Königreich unter Aragon unter Jaime I. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts werden die Mauren nach Granada zurückgedrängt und können sich dort noch etwa 200 Jahre halten. 1492 fällt Granada, die letzte Bastion der Mauren.

Der kulturelle Einfluss der Araber ist heute noch, vor Allem in der Architektur der Region, sichtbar. Aber auch auf die südeuropäische Musikpraxis hatte der maurische Einfluss, vor Allem auf dem Gebiet der weltlichen Musik und der Instrumentalmusik, große Auswirkung.

Die Laute wurde von den Mauren nach Europa mitgenommen, in Spanien spielte sie aber in der Folgezeit bei weitem nicht jene Rolle, wie in Italien und im übrigen Europa. (vgl. Pääffgen,; S.22)

Als fertiges Instrument ist auch das im Orient bis heute gespielte Rabab importiert worden, aus dem in späterer Folge das Rebec hervorging.

„Seine Resonanzdecke bestand ganz oder teilweise aus Fell, und sein Resonanzkörper besaß ziemlich gerade, etwas schmaler werdende Seiten ohne abgesetzten Hals. Der bauchige, aus einem massiven Holzstück ausgehöhlte in den Hals übergehende Resonanzkörper war mit einem zurückgeschweiften Wirbelkasten aus einem extra angesetzten Stück Holz verbunden.“ (Montagu, S.28)

Darstellungen von Lauten des 8., 9. und 10. Jahrhunderts sind in den Psaltern und Evangelienbüchern erhalten, in denen

Musiker mit Instrumenten in Miniaturenform abgebildet sind. Lauten sind z.B. im Lothar-Psalter (860 n. Chr.), im Utrechter Psalter (860 n. Chr.) oder im Goldenen Psalter von St. Gallen (900 n. Chr.) dargestellt.

3.4. Maurische Einflüsse

3.4.1. Frühe Textquellen

Die frühesten Beschreibungen von südeuropäischen Lauteninstrumenten findet man in Textquellen aus dem 13.Jahrhundert. Der Begriff *guitarre* wird zum ersten Mal im altfranzösischen Versroman „Roman de la Rose“, an dem zwischen 1205 und 1280 zwei verschiedene Verfasser arbeiteten, erwähnt. Konkreter Angaben liefert „El Libro de Aleixandre“, das ebenfalls gegen Mitte des 13.Jahrhunderts entstanden ist. (vgl. Päffgen, S. 23)

„Gitarre e viola que las cuerdas anbota“- Gitarre und Viola seien Instrumente, die zu den leisen zu zählen sind. „Laute“ und „leise“ Instrumente – das ist mehr als eine Aussage über die Lautstärke. Es ist zugleich eine Klassifizierung der gesellschaftlichen Funktion der Instrumente. Während die lauten Blasinstrumente der Repräsentation und Machtdemonstration dienen, waren die leisen Saiteninstrumente für die intime musikalische Beschäftigung bestimmt.“ Juan Lorenzo de Astorga, El Libro de Alexandre, zitiert von Päffgen, S. 23)

Seit der Etablierung der Blasinstrumente bei den Römern, scheint sich die Tradition bis ins Mittelalter fortgesetzt zu haben, diese für militärische und repräsentative Zwecke zu verwenden. Saiteninstrumente wurden aufgrund ihrer leisen und sanften Klänge seit jeher in kleineren Kreisen gespielt.

Interessant ist auch die Erwähnung *viola* in der angeführten Quelle. Der Begriff *viola*, vorwiegend in Italien verwendet, und der in Spanien verbreitete Begriff *vihuela* waren, wie auch im „Libro de Buen Amor“ beschrieben, das sehr konkrete Angaben über das Leben und Sittenbild Spaniens liefert, Bezeichnungen für verschieden Instrumente. In diesem ebenfalls in Versform geschriebenen Werk werden zwei unterschiedliche Arten von Vihuelas erwähnt, und zwar die mit Plektrum gespielte *viyuela de peña* und die mit einem Bogen gestrichene *viyuela de arco*. Auch die Gitarre wird erwähnt, als *guitarra ladina* und *guitarra morisca*. Außerdem wird der Klangunterschied zwischen diesen offensichtlich verschiedenen Arten von Instrumenten beschrieben:

„Dort kommt schreiend die arabische Gitarre, scharf in den Tönen und rau in den Noten auf der einen Seite Die Vihuela der arco spielt süße Kadenzen, besänftigend, sehr hoch zuweilen, süße, köstliche, klare und reine Klänge auf der anderen. Arabische Musik liebt die Vihuela de Arco nicht, die cinfónia und die guitarra passen auch nicht zu dieser Art.“ (Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor. Übersetzt und eingeleitet von Hans Ulrich Gumbrecht, München 1972, S.338f., zitiert nach Päffgen, S. 24)

Der zeitlichen Abfolge entsprechend war die nächste Schrift, in der Saiteninstrumente ausführlich beschrieben wurden, das Werk „De inventione et usu musicae“ des Komponisten und

Musiktheoretiker Johannes Tinctoris aus dem 15. Jahrhundert. Tinctoris war Musiker im Hof des Königs Ferdinand I. in Neapel, der zugleich König von Aragon war. In seinem Werk beschreibt Tinctoris die Viola „als Erfindung der Spanier, als ein flaches an beiden Seiten eingezogenes Instrument, das sich darin von der Laute unterscheidet, dass diese gewölbt ist und ein zentrales Schalloch hat. Sie wird populärsprachlich auch als „Leuto“ oder „Leutum“ bezeichnet.“ (vgl. Pääffgen; S. 33) Aus ihr hätten sich verschiedene Instrumente entwickelt, wie z.B. die Viola, die in Spanien als Vihuela bekannt ist. Tinctoris erwähnt auch die *ghitterra*, die sich aus der Laute entwickelt habe, aber aufgrund ihres dünnen Klanges sehr selten verwendet werde.

3.4.2. Bildliche Darstellung von maurischen und spanischen Saiteninstrumenten

Die ersten genauen Darstellungen von Lauten und Lautenähnlichen Instrumenten findet man in den „Cantigas de Santa Maria“, eines der größten Liedersammlungen des Mittelalters. Sie wurden im Auftrag des Königs Alfons X. gesammelt und zwischen 1257 und 1275



Abb. 15 – Lautenspieler, Cantigas de Santa Maria

herausgegeben. Heute werden sie in der Bibliothek des berühmten Klosters San Lorenzo del aufbewahrt. Die Cantigas ist mit zahlreichen Miniaturmalereien geschmückt, auf denen sämtliche Musikinstrumente der damaligen Zeit dargestellt sind. Die Cantigas dokumentieren die Bedeutung der Lauteninstrumente in Spanien im 13. Jahrhundert, und wie diese sich von den arabischen abgeleitet

haben. Im Weiteren sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den maurischen und spanischen Instrumenten dargestellt werden und auf die Entstehung neuer Instrumente, wie jener der Vihuela, eingegangen werden.

3.4.2.1. Die Laute



**Abb. 16 – Lautenspieler,
Cantigas de Santa Maria**

Wie bereits erwähnt wurde die Oud (Al`Ud) über Spanien nach Westeuropa importiert und als fast unverändertes Instrument mit dem Terminus *El Laud* übernommen. In den Cantigas finden wir zwei Miniaturen, auf denen Lauten dargestellt werden. Auf einer von

ihnen sind zwei Lauten dargestellt, die bogenförmige Schalllöcher, schlanke Hälse ohne Bündel und fächerförmig verlaufenden Saiten aufweisen (Abb. 15). Die Laute der anderen Miniatur (Abb. 16) zeigt eine größere Laute mit Griffbrett und Bündel. Auf beiden Abbildungen werden die Lauten mit Plektrum gespielt. (vgl. *Montagu*, S. 31) Die größere Laute hatte neun Saiten, während die kleineren Lauten noch vier, bzw. fünf Saiten hatten. Demnach war die größere eine spätere Form der Laute. Vermutlich handelt es sich bei den kleineren Versionen auch um den Oud, da auf der Abbildung ein arabischer und ein europäischer Spieler zu sehen sind, möglicherweise als Symbol der kulturellen Weitergabe des Instruments.

Der Korpus der Laute aus dem Mittelalter war Birnenförmig. Die Wölbung war aus 7 bis 9, später aus immer mehreren runden Spänen zusammengesetzt. Die Decke war zunächst mandelförmig, wurde dann Eierförmig und schließlich Birnenförmig, „sodass die breiteste Stelle allmählich bis ins

untere Viertel hinunter wanderte“. (Jahnel, S.23) Die Decke hatte ein oder mehrere Schalllöcher, die aus geschnitzten Holzrosetten ausgefüllt waren. (vgl. Jahnel, S. 23)

Der arabische Einfluss auf die Saiteninstrumente des europäischen Mittelalters zeigt sich vor allem bei der Laute. Sie wurde ähnlich verwendet wie die Vihuela, nämlich zur Gesangsbegleitung oder als Ensembleinstrument und wurde bis zum 16. Jahrhundert mit dem Plektrum gespielt. Erst im 16. Jahrhundert ging man zum polyphonen Solospiel mit Fingerschlag über. (vgl. Ragossnig, S.12)

3.4.2.2. Guitarra Morisca und Guitarra Latina (Abb. 17)

„In den Cantigas sind deutlich zweierlei Gitarrentypen zu erkennen: 1. Die Quitarra morisca, die maurische Gitarre 2. Die Quitarra latina, die lateinische (römische Gitarre). Beide Typen sind sehr groß und langhalsig. Die Korpusse sind vielleicht aus einem Stück Holz herausgeschnitzt; bei der „morisca“ in Form einer flachen halben Mandel, bei der „latina“ in Form einer flachen Wanne...“ (Jahnel, S.21)

Die Bezeichnung *guitarra*, von der sich der Begriff Gitarre ableitet, ist vermutlich auf *Kithara* zurückzuführen. Die maurische Gitarre hatte 8, die lateinische 4 Saiten, wobei die maurische möglicherweise chörig gestimmt war. Die maurische Gitarre hatte ein etwas längeres Griffbrett, während auf dem Griffbrett der lateinischen Gitarre zum ersten Mal auf europäischem Boden eine Bundreihe erscheint. Sowohl der lateinische, als auch der maurische Typus hatten im Gegensatz zu den sonst verbreiteten Rosette-artigen Schallöchern bei Lauten ein einziges, großes Schalloch in der Mitte des Resonanzkörpers. (vgl. Jahnel, S.21)

Folgendes schreibt Sachs in seinem Reallexikon über die *guitarra morisca* und *guitarra latina*:

„Als guitarra morisca kann nur eine angesprochen werden, dessen Spieler durch Physiognomie und Tracht hinreichend als Maure gekennzeichnet ist; es hat ein ovales, sicher bauchiges Korpus mit zahlreichen kleinen Löchern in der Decke, (...) einen Saitenhalter, der unten in einen Halbmond ausläuft, einen breiten Hals, eine auffallend große kreisrunde Wirbelplatte und einen nicht genau bestimmbar Bezug. Das andere Instrument, in dem wir zweifellos die Guitarra latina zu sehen haben, hat die nach innen geschweifte Form und die Zargen der modernen Gitarre oder Vihuela, Bünde auf dem Hals, einen zurückgebogenen grotesken Tierkopf als Abschluß und vier einfache Saiten.“ (Sachs, S.168)

Weder aus den angeführten schriftlichen Quellen, noch aus bildlichen Darstellungen kann die Herkunft der *guitarra* geklärt werden, noch ob die *guitarra latina*, die der europäischen Gitarre und Vihuela ähnlicher ist als die maurische, eine Abkupferung der maurischen Gitarre ist oder ob sie parallel entwickelt wurden. Es ist



Abb. 17 - Giutarra morisca und Guitarra latina

jedoch eine eindeutige Abgrenzung dokumentiert. Sowohl die maurische als auch die lateinische Gitarre galten als Instrumente des Volkes. In den adeligen Höfen zählte die Laute und später die Vihuela, in Italien die Viola, zu den begehrten Instrumenten.

3.4.2.3. Vihuela - gestrichen und gezupft

Vihuela de arco und *vihuela de mano* unterschieden sich in Form und Bauweise. Vihuela bezeichnet also nicht ein und dasselbe Instrument, das entweder in gezupft oder geschlagen, oder in anhand eines Bogens gestrichener wurde. Während die Vihuela de Mano (Abb. 18) tailliert ist und über ein zentrales Schalloch verfügt, hat die Vihuela de Arco (Abb. 19) in frühen Abbildungen eine ovale Form, ab dem 15. Jahrhundert allerdings schon eine 8-er Form, mit seitlich geschwungen, schlitzartigen Löchern, wie sie bei der Violine bekannt sind. Die



Abb. 18 -
Juan
Nicolas de
Vergara d.
Ä; Vihuela
de mano

Vihuela de Mano ähnelt demnach der heutigen Form der Gitarre, während die Vihuela de Arco der Vorfahre der Streichinstrumente zu sein scheint. Die seitlichen Einflankungen waren durch die Ermöglichung der Spielweise mit dem Bogen begründet.



Abb. 19 -
Juan
Nicolas de
Vergara d.
Ä; Vihuela
de arco

Ein der Vihuela de Arco ähnliches Instrument war die *Fidel* (Abb. 20). Die früheste Abbildung eines mit Bogen gestrichenen Instruments finden wir im Utrechter Psalter aus dem Jahr 860. Genaue Darstellungen der Fidel finden wir in der Miniatur „König David mit Musikanten“, in den Händen einer Statue an der Kathedrale in Châtre oder in der „Großen Heidelberger Liederhandschrift“. Obwohl sich Vihuela de arco und die Fidel kaum unterscheiden, gab es die Fidel bereits vor der Vihuela, die zum ersten Mal etwa hundert Jahre später auftauchte. Das

zweite wichtige Streichinstrument im Mittelalter war das *Rebec*, das wahrscheinlich von der arabischen *Rabab* abstammt und sich gering von der Fidel unterscheidet. Der Rebec ist Birnenförmig, sein Korpus geht in den Hals über, während die Fidel ab dem 12. Jahrhundert seitliche Einflankungen aufweist und ihr Hals sich deutlich vom Corpus absetzt (vgl. Beck, Geuenich, Steuer; S.2).



Abb. 20 – Fidelspieler, Cantigas de Santa Maria

Das Wort *fidula*, die althochdeutsche Bezeichnung der Fidel, ist erstmals bei Otfrid v. Weißenburg angeführt.

„*Sih thar ouh ál ruarit, thaz órgana fuarit, / líra ioh fidula ioh mánagfaltu suégala, / hárpha ioh róta*, auch erklingt dort alles, was die Orgel hervorbringt, die Lyra und die Fiedel und die vielfältige Flöte, die Harfe und die Rotte.“ (Otfrid zitiert nach H. Tiefenbach, zitiert nach Beck, Geuenich, Steuer S.1)

Eine Herleitung aus dem Lateinischen von dem Wort *vitula*, das Saiteninstrument bedeutet, ist problematisch, da es erst ab dem 11. Jahrhundert nachweisbar ist (vgl. Parashkevov, S. 99). Sachs leitet den mittellateinischen Begriff *fidicula* von *fidula* ab, er meint also, dass die Germanen die Fidel schon vor den Spaniern und Italienern kannten. (vgl. Sachs, S. 139) Die englische Bezeichnung war *fiddle*.

Die ungarische Bezeichnung für Geige ist *hegedû*. In seinem Werk über die Geige führt Viski den Begriff auf den Ausruf „*hej*“ oder „*haj*“ zurück, durch die der Spieler animiert werden sollten.

Aus dem Zuruf bildete sich das Verb *hejget* oder *hajgat*. Dieses Verb wird bei den Csángó für das Singen von alten Volksliedern verwendet. „Aus diesem Verbum ist nach Vinski durch Hinzufügung des Partizipium imperfectum als Suffix das Wort *hejgetô* gebildet worden, aus welchem dann *hegedô* > *hegedû* wurde.“ (vgl. Sárosi, S. 55)

Für den Ethnographen Csajághy ist allein schon die Tatsache, dass *hegedû* ungarischen Ursprungs ist Indiz für einen Gebrauch von Streichinstrumenten unter den Magyaren vor der Landnahme. Er geht davon aus, dass die Türkvölker, mit denen die Magyaren während ihrer Wanderung aus dem Ural zusammenlebten, Streichinstrumente schon vor den Persern kannten.

„Würden man von einer Entlehnung [des Instrumentes] aus einer fremden Sprachen ausgehen, hätten wir auch die durch die fremden Völker verwendete Bezeichnung übernommen, und es hätte ein übernommenes Wort Einzug in die ungarische Sprache erhalten.“(György Csajághy zitiert nach Fodor, S. 161)

Die Theorie ist allerdings fragwürdig, da in Ungarn Streichinstrumente erst ab 16. Jahrhundert nachgewiesen werden können. Davor war die Form *hegedô* für Geschichtenerzähler verbreitet. Untersuchungen fehlen jedoch, um diese Frage vollständig beantworten zu können.

3.5. Die Saiteninstrumente im Hochmittelalter Europas und ihr Gebrauch

Bis zum 11. Jahrhundert war die Musik des Mittelalters auf den geistlich Einstimmigen Gesang beschränkt. Während in der spanischen kirchlichen Musik, wie aus den Cantigas de Santa

Maria hervor geht, auch Instrumentalbegleitung ihren Platz hatte, verzichtete die kirchliche Musik in Mitteleuropa zum größten Teil auf die Verwendung von Instrumenten. In Gottesdiensten erklangen Orgel und Glocken, aber auch entgegen des Verbotes, weltliche Instrumente in der Kirche zu spielen, deuten Abbildungen von Instrumenten in den Händen von himmlischen Gestalten darauf hin, dass gegen solche Verbote gelegentlich verstoßen wurde. (vgl. Montagu, S.51) Die weltliche Musik entstand im Hochmittelalter, zuvor war Instrumentalmusik eine durch die Kirche verpönte Praxis. Die Entstehung der weltlichen Musik im europäischen Hochmittelalter wurde einerseits durch die Verbreitung der Saiteninstrumente, die durch die Mauren nach Spanien mitgebracht wurden, und andererseits durch die Entstehung der Troubadourkunst in Südfrankreich im 11. Jahrhundert geprägt.

Im Weiteren soll die Verwendung der Saiteninstrumente im europäischen Hochmittelalter durch die Darstellung jener Epoche in den für die Entstehung der weltlichen Musik relevanten Regionen und mit Augenmerk auf den deutschen, ungarischen und englischen Sprachraum veranschaulicht werden.

3.5.1. Spanien

In der weltlichen Instrumentalmusik kam der arabisch-christlichen Symbiose eine wichtige Rolle zu. Neben der Laute entsteht auch das Rebec nach arabischem Vorbild. Während sich die Laute in Spanien zunächst nicht vom Oud unterscheidet, und ohne Bünde gespielt wird, entsteht das Rebec in Anlehnung an das Rabab. Bei Luiz Riz finden wir auch die Unterscheidung zwischen Guitarra Morisca und Guitarra Latina. In Anbetracht dieser klaren Unterscheidungen

der beiden frühen Formen der Gitarre und die Weiterentwicklung der von den Mauren mitgebrachten Instrumente, kann man feststellen, dass die kulturelle Entlehnung auf eine ambivalente Weise erfolgte. Einerseits verbreiteten sich die Saiteninstrumente der Mauren in Spanien und waren unter dem Volk beliebt, wie man am Beispiel der Laute erkennen kann. Andererseits ist aber auch eine Tendenz festzustellen, die Instrumente weiterzuentwickeln, und ihren maurischen Ursprung unkenntlich zu machen. Dieses Verhalten wird am Beispiel der Guitarra Morisca und Guitarra Latina evident. Die Vihuela wird zum ersten Mal im 14. Jahrhundert erwähnt, sie erhielt Einzug in die höfische Musik Spaniens und hatte die gleiche Bedeutung, wie die Laute im restlichen Europa. Die Laute nahm in Spanien als Instrument des Volkes hingegen die gleiche Rolle ein, wie die Guitarra. Auch hier lässt sich eine Bevorzugung des in Spanien entstandenen Saiteninstruments gegenüber der durch die Mauren eingeführten Laute beobachten.

3.5.1. Frankreich

Die Verbreitung der weltlichen Musik in Europa nahm in Frankreich, im Hof des Grafen Wilhelm IX. (1071-1126), der als erster Troubadour gilt, ihren Anfang. Über die Familie Wilhelm IX. verbreitet sich die Kunstform von Aquitanien nach Frankreich und England, Katalanien und Norditalien. Durch Kontakte im Rahmen der Kreuzzüge wurde die Kunstform der Troubadoure von anderen Nationen übernommen, und erfuhr bei den europäischen Völkern neue Ausprägungen (vgl. Wörner, S. 73). Als Anregung diente die Idee der Lyrikdichtung als gesangliche Komposition aus der griechischen Antike. Die Kunst der Troubadoure war eine adelige Bewegung, die sich

der Ablehnung der Kirche gegenüber weltlichen Musik entgegensetzte. Die Lieder wurden zum ersten Mal in der „langue d’oc“, der französischen Volkssprache geschrieben, sie enthielten neue Formen, Melodien und Rhythmen, aber gleichzeitig auch volkstümliche Elemente. Die Begleitung wurde auf Saiteninstrumente, wie Fidel oder Laute gespielt. (vgl. MSN Encarta)

Die Kunst der Trouvères ist eine Folge der Weiterführung der Troubadourgesänge in Nordfrankreich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Ihre Sprache war die „langue d’oïl“, das die Grundlage für das moderne Französisch bildete. Das Heldenepos (Chanson de Geste) wird erschaffen, im Trouvèresgesang wird darüber hinaus auch auf Elemente der geistlichen Musik zurückgegriffen.

Im 13. Jahrhundert erfolgt in Frankreich eine soziale Umschichtung unter den Musikern. Das kulturelle Ansehen der Städte zieht Wandermusiker an, gebildete Bürger werden zu Dichtern. Troubadoure nehmen Künstler aus der unteren Schicht mit sich, die „Jounglers“ genannt wurden, als Akrobaten und Possenreißer auftraten und mit einer Vielzahl an Instrumenten vertraut sein mussten.

3.5.3. Deutschland

Obwohl der deutsche Minnesang vom französischen Vorbild geprägt wurde, nahm er bezüglich Inhalt und Form eine eigene Ausprägung an. Der inhaltliche Charakter des deutschen Minnesangs war geprägt von Sehnsucht, Lebensfreude und Naturgefühl. Hinsichtlich der Form unterscheidet sich der deutsche Minnesang im Vergleich zum französischen Vorbild darin, „dass die deutsche Dichtung niemals das Gesetz der Silbenakzentuierung zugunsten der Silbenzählung im Verse

aufgegeben hat“. (vgl. www.musiklexikon.net) Melodien der Gesänge sind heute nicht nachkonstruierbar, da es keinerlei Überlieferungen von Noten gab.

Der deutsche Minnesang begann um 1150 und dauerte bis zum 15. Jahrhundert. Er lässt sich in fünf Epochen teilen. Sein Bedeutendster Vertreter ist Walter von der Vogelweide (ca. 1170-1228).

Auch in Deutschland beschränkte sich der Minnesang in den Anfängen auf die adelige Schicht. Bald aber ziehen Spielleute unterschiedlicher Herkunft von Stadt zu Stadt und geben ihre Fähigkeiten, zu dem unter Anderem Tanzen, Dichten, Nachahmen von Vogelstimmen und Marionetten tanzen zählt, im Rahmen von Jahrmärkten, bürgerlichen Feiern oder Hoffesten zum Besten. Die Begriffe „Spilman“ und „Spilwip“ bezeichnen Musiker aus der unteren Gesellschaftsschicht.

In Gottfrids Tristan und Isolde wird der höfische „Spilman“ folgenderweise beschrieben:

„Ich war hoffähiger Unterhalter und verstand mich auf höfisch-schickliches Verhalten: Ich beherrschte das Reden und das Schweigen, ich konnte Leier, Geige Harfe, Rote spielen, ich verstand mit Scherz und Spott zu belustigen – in diesen Fertigkeiten verstand ich mich so gut, wie man es von derartigen Leuten erwarten darf.“ (Gottfried von Strassburg, Tristan, V.7560-7568 , zitiert Rosenzweig, S.13)

Weiter unten schreibt Rosenzweig:

„Diese Beschreibung macht deutlich, dass der höfische spilman nicht nur als Fachmann im engeren Sinn musikalischen Könnens zu glänzen hat, sondern auch durch seine Lebensart geeignet sein muß, vor dem Herrn des Hofes aufzuwarten. Insbesondere durch seine Lebensart erhebt sich demgemäß

der höfische spilman über seine nichthöfischen Berufsgenossen, die arme diet. Zur Lebensart zählen die gewählte Lebensweise, die Kenntnis fremder Sprachen, Anstand, Manierlichkeit, die Berufskleidung des gehobenen Herrendieners... und das Saitenspiel.

Virtuoses Saitenspiel allein hätte nicht ausgereicht, den Spieler zum höfischen spilman zu machen. Um zum höfischen spilman aufsteigen zu können, mußte der Virtuose sämtliche aufgeführten Merkmale des hoffähigen Mannes erwerben. Hatte er dieses Ziel erreicht, durfte er seinen gering geschätzten Status eines wandernden Musikers mit der geachteten Stellung eines bei Hofe fest angestellten Hafners vertauschen.“ (Rosenzweig, S.13-14)



Abb. 21 - Zwei Fidelspieler am Hofe, 14. Jahrhundert

Spielleute genossen nicht das Ansehen eines Minnesängers. In Deutschland besaßen fahrende Spielleute keinerlei Rechte, was bedeutete, dass man sie schädigen konnte, ohne rechtliche Konsequenzen zu erfahren. Kirchliche Statuten riefen auf, Spielleute unversorgt zu lassen, ihnen weder Kleidung noch Nahrung zu geben, was für diese einer Vernichtung gleichkam. (vgl. Salmen, S.7)

Die Herkunft der Spielleute konnte sowohl aus niedriger, als auch aus hoher Gesellschaftsschicht sein. Wählte aber ein Adelige das Leben eines Spielmannes, gab es kaum die Möglichkeit eines Wiederaufstiegs. Ein schlechteres Ansehen, als Spielmänner hatten Spielfrauen, deren Stellung mit jener von Dirnen gleichgesetzt war. Frauen wurde von Kirchenvätern der

Umgang mit Musikinstrumenten abgeraten. Auch bei hoffähigen Musikern gab es geschlechtliche Unterschiede. Frauen durften nicht die alle Instrumente spielen, während es von Spielern verlangt wurde, alle Instrumente zu beherrschen. Frauen durften Singen und auf Saiteninstrumenten und Rhythmusinstrumenten spielen. Im Gegensatz zu höfischen Spielern, die gerne von Hof zu Hof reisten, waren Frauen einem Herren verpflichtet und mussten an dessen Hof bleiben.

Auch unter den Instrumenten gab es solche, die als höfisch galten, und solche die gemeinen Musikern zugeschrieben wurden. Tatsächlich wurde aber auf adeligen Höfen bezüglich der Instrumente keinerlei Unterschied gemacht, Spielleute spielten auf allen möglichen Instrumenten. Auf die Harfe als königliches Instrument wurde bereits eingegangen. Als höfisches Instrument zählen auch die Laute, das Psalterium und die Rotta, eine Art der Leier, die man auch in den Händen König Davids findet. Nicht zu den höfischen Instrumenten zählen hingegen der Dudelsack, die Drehleier, die Schalmei, die Flöte, die Trommel und die Fidel.

3.5.4. Ungarn

Über die frühe Musik der Magyaren um die Zeit der Landnahme berichten nur wenige Quellen. Eine solche Quelle war die von Anonymus im 12. Jahrhundert verfasste „Gesta Hungarorum“.

„Nachdem sie die Stadt Attilas eingenommen hatten, feierten sie ein freudiges Fest, zu den Liedern der Geschichtenerzähler (ung. regösök, Anmerkung) erklangen in schönen Tönen Koboz und Pfeifen.“ (Anonymus zitiert nach und übersetzt von www.magyarzenetortenet.hu)

Unter dem Begriff
„regôsök“ sind
singende
Geschichtenerzähler
der altertümlichen
Magyaren zu
verstehen, die in ihrer
Rolle den



Abb. 22 - regôs

mittelalterlichen Spielleuten gleichkommen. (Abb. 22) Die Jahrtausendwende in Ungarn war geprägt von der Etablierung und Anpassung an die christliche Ordnung. Bereits 1028 waren in Esztergom, Veszprém, Pécs, Eger und Győr die wichtigsten Diözesen errichtet. Esztergom, die Geburtsstadt des Hl. Stephan I., wurde zur Erzdiözese ernannt. Während die geistliche Musik mit der Errichtung von Gesangsschulen und der Verfassung der ersten Psalter und Liederbücher im Entstehen war, herrschte am Hof von Hl. Stephan I. ein reges musikalisches Leben. So berichtet Anonymus über Spielleute, die in Dörfern in der Nähe der Residenz von Stephan I. angesiedelt waren, und bei Hoffesten für die Obrigkeit musizierten. (vgl. Fodor, S. 75.)

Am Hofe des Königs Imre I. (Emerich I., 1174-1204) hielten sich auch die beiden namhaften Troubadoure Gaucelm Faidil und Peire Vidal auf, die aus Frankreich gemeinsam mit vielen anderen Troubadouren vertrieben wurden und aus Dank für die Gastfreundlichkeit dem König mehrere Lieder widmeten. Spielleute erfuhren in Ungarn nicht jene soziale Erniedrigung, wie es ihnen in Mitteleuropa zuteil wurde, was auch am Widerstand der Bevölkerung gegenüber der katholischen Dogmatik lag. Das Christentum konnte in Ungarn erst allmählich Fuß fassen. Obwohl keinerlei schriftliche

Überlieferung der ungarischen Volksmusik aus der Zeit des 11. und 12. Jahrhunderts existiert, kann man davon ausgehen, dass Elemente aus der vorchristlichen Zeit lange weitergegeben wurden. Darauf deuten die heute noch bekannten Sagen und Legenden der ungarischen Geschichtenerzähler hin.

3.5.5. England

Durch die enge politische Beziehung zu Frankreich verbreitete sich die Kunst der Troubadoure über die Familie Wilhelm IX. von Aquitanien im 12. Jahrhundert auch in England, wo sich jedoch keine eigene Tradition entwickelte. (vgl. Wörner, S. 73) Fahrende Spielleute, die auch als Schauspieler und Artisten auftraten, sind in England ab dem 12. Jahrhundert nachgewiesen.

In der höfischen Musik Englands war die Harfe das bedeutendste Instrument, bevor ihr die Laute in der Renaissance den Rang streitig machte. Die Tradition des höfischen Harfenspiels wurde jedoch in England mit kürzeren Interudien bis zum 19. Jahrhundert fortgeführt. (vgl. Spring, S.13)

Vor 1285 gibt es keinerlei Hinweise für die Verwendung der Laute auf der britischen Insel. Sie dürfte auf spanischen oder französischen Einfluss zurückzuführen sein und spielte unter den höfischen Instrumenten zunächst eine untergeordnete Rolle. Der erste namhafte Lautenspieler in England war „Janin Le Lutour“. Bei der Feier anlässlich der Ritterschlagung von Prince Edward (später Edward II.) in der „Westminster Hall“ ist seine Teilnahme als Lautenspieler unter dem höfischen Instrumentenensemble in Form einer Notiz über seine Bezahlung dokumentiert. Die Tatsache, dass er unter 180

Musikern er der einzige Lautenspieler war, ist Hinweis dafür, dass die Laute zu Beginn des 14. Jahrhunderts in England noch ein unbedeutendes Instrument war. Janin Le Lutour war der erste höfische Lautenspieler Englands. Seinem Beispiel folgte eine Reihe von Lautenspielern, die zur Etablierung der Tradition des Lautenspiels in Englands Höfen beitrugen. (vgl. Spring, S11-12)

3.6. Terminologischer Diskurs über die Bezeichnung ähnlicher Instrumente

Die Vihuela gab es, wie bereits erwähnt, sowohl in gezupfter, als auch in einer durch Bogen gestrichenen Ausführung. Der Begriff *Vihuela* hat sich laut Kathleen Schlesingers Untersuchung „The Precursors of the Violin Family“, aus dem Begriff *fidicula* entwickelt. (vgl. Ragossnig, S. 64) Sachs leitet den Begriff *fidicula* vom deutschen Begriff *Fidel* ab. Die Fidel ist demnach der Vihuela genealogisch vorausgegangen, was aber keineswegs auf eine direkte Abstammung der Vihuela von der Fidel schließen lässt. Die begriffliche Bestimmung lässt sich nicht zwangsweise mit der tatsächlichen Entwicklung eines Instruments in Zusammenhang bringen. So schreibt Schmitz über die begriffliche Identifizierung von Instrumenten aus dem Mittelalter:

„Ein zusätzliche Problem, dem die Instrumentenhistoriker sich bei der Erforschung des Mittelalters immer wieder ausgesetzt sehen, besteht darin, dass eindeutige Identifizierungen auch deshalb außerordentlich erschwert werden, weil jene Epoche kaum einheitliche Bezeichnungen für bestimmte Instrumente kannte.“ Schmitz, S.25)

Denkbar ist auch, dass der Begriff entlehnt wurde und den in Spanien entstandenen, maurisch geprägten Instrumenten zugeschrieben wurde. Die Guitarra Latina war wahrscheinlich das Bindeglied zwischen dem Al' Oud und der Vihuela de Mano. Auch der Begriff *guitarra* leitet sich laut



Abb. 23 - Stuttgarter Psalter, ca. 830 n. Chr.

Schlesinger von einem Instrument ab, das Europa schon lange vor der maurischen Periode in Spanien kannte. Die *Kithara* sei durch die Römer nach Spanien gekommen. Diese war aber ein Leierinstrument und hatte bis auf ihren großen Resonanzkörper und dass sie ebenfalls über Saiten verfügte nicht viel mit der Guitarra Morisca und Latina gemeinsam. Möglicherweise lässt sich *guitarra* sowohl terminologisch als auch technologisch auf ein Instrument, das in einer Miniatur aus dem Stuttgarter Psalter abgebildet ist, zurückführen (Abb. 23). Dieses Saiteninstrument war eine Verbindung zwischen einer Leier mit großem Resonanzkörper, ähnlich wie bei der Kithara, und einem Lauteninstrument mit Hals und Stimmwirbeln. Die Musikwissenschaftlerin Mary Remnant bezeichnet dieses Instrument als *Gittern*. Bei Montagu finden wir ähnliche Instrumente, die als *Guiterne* klassifiziert werden und große Ähnlichkeit mit dem Instrument aus dem Stuttgarter Psalter erkennen lassen (Abb. 24, 25).



**Abb. 24 - Lincoln Kathedrale,
Engelschor**



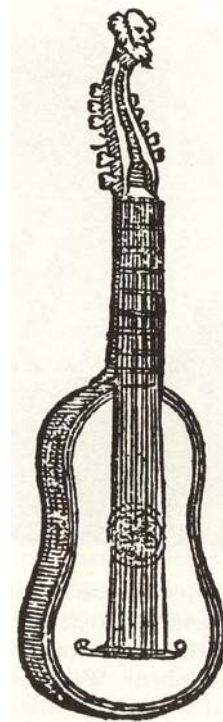
**Abb. 25 – De Lisle Psalter,
ca. 1310**

Im 16. Jahrhundert wird in Frankreich die Renaissancegitarre als *guiterne* bezeichnet. (Abbildung Päffgen S. 86)

Weiters trifft man auch auf die Begriffe *quinterna*, *ghittera* und *Ghiter*, *ghittera* oder *Ghiter*. Das in Deutschland als *Gitter* bezeichnete Instrument wurde von Tinctoris als Instrument mit dünnem Klang beschrieben, das sehr selten verwendet wurde, und auf welcher katalanische Frauen Liebeslieder begleiteten. (vgl. Päffgen, S.33)

Folgenderweise beschreibt Michael Praetorius, ein deutscher Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts die Quinterna (Abb. 26):

„Quinterna oder Chiterna, ist ein Instrument mit vier Choren / welche gleich wie die allerelteste erste Lauten werden: Hat aber keinen runden Bauch / sondern ist fast wie ein Bandoer gantz glatt / kaum zween oder drey Finger hoch. Etliche haben 5. Chorsäiten / und brauchens in Italia die



**Abb. 26 –
Quinterna bei
Praetorius**

Ziarlatini und Salt' in banco (das sind beyn uns fast wie die Comoedianten unnd Possenreisser) nur zum schrumpen; Darein sie Villanellen und andere närrische Lumpenlieder singen.

Es können aber nichts desto weniger auch andere feine anmuthige Cantiunculae, und liebliche Lieder von eim guten Senger und Musico Vocali darein musicirt werden“ (Michael Praetorius: Syntagma musicum, Band II, De Organographia, Wolfenbüttel 1619, 52f;

zitiert auf www.studia-instrumentorum.de , Internetseite des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig.)

Um das terminologische Verwirrspiel hier ein Ende zu setzen, kann an dieser Stelle die gewagte Behauptung in den Raum gestellt werden, dass die angeführten Begriffe allesamt von *kithara* abgeleitet wurden. Die Ghiterra oder Ghiterna ist ein seltenes Instrument des 15. Jahrhunderts, das auch als Originalinstrument erhalten ist. Wie bei allen Instrumenten vor 1500, ist die terminologische Kennzeichnung bei den angeführten Instrumenten nicht eindeutig, da bildliche Darstellung und terminologische Kennzeichnung bis zur Erfindung des Buchdrucks nie gemeinsam überliefert wurden. Die von Praetorius beschriebene Quinterna, die in der angeführten Quelle illustriert wurde, stammt hingegen aus seinem bedeutendsten Werk „syntagma musicum“. Auffallend bei dieser Quinterne sind der kopfförmige Wirbelkasten, die Form und die Bauweise, Merkmale, die allesamt auf die Renaissancegitarre hindeuten. Der einzige Unterschied ist die 5-chörige Stimmung, die aber im 17. Jahrhundert ohnehin verbreitet war. Die Einheitliche Bezeichnung *Gitarre* taucht im 16. Jahrhundert auf. In dieser Zeit nahm der Aufstieg der Gitarre von einem Instrument des gemeinen Volkes bis hin zum

beliebtesten Zupfinstrument der klassischen Periode ihren Anfang.

4. Saiteninstrumente der Renaissance

4.1. Die Entstehung der ersten Tabulaturen

Die Entwicklung der Gitarreninstrumente wird mit der Erfindung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg in der Mitte des 15. Jahrhunderts überschaubarer. Zum ersten Mal findet man Terminus und Abbildung in ein und derselben Quelle. Zum ersten Mal kann mit Bestimmtheit gesagt werden, um welches Musikinstrument es sich tatsächlich handelt.

„Der erste Musikverleger der Geschichte war Ottaviano Petrucci in Venedig, der 1498 vom Rat der Stadt das Privileg erhielt, Mensuralnoten und Lautentabulaturen mit beweglichen Typen zu drucken. Die erste Musik-Veröffentlichung erschien 1501 – es war die berühmte Sammlung Harmonice musices odhecaton, ihr folgte 1507 die erste Lautentabulatur.“ (Päffgen, S.45)

Der Buchdruck verbreitete sich in ganz Europa, Bücher wurden zur Ware. Gleichzeitig versuchte man eine Zielgruppe zu erreichen, die bereit war die nicht geringe Summe für die neuen Bücher zu bezahlen. Für die Komponisten und Verfasser der Werke kam erschwerend hinzu, dass sie selbst die Kosten für die Drucke übernehmen mussten. Die neuen Tabulaturbücher richteten sich an das damals entstehende Bürgertum. Das Bürgertum galt als neuer Kulturträger, es brachte den Buchdruck hervor, nun verlangte es auch Bücher, die es mit den Wissenschaften vertraut machte. Zudem galt es für einen

Edelmann als tugendhaft das Spiel auf der Laute zu beherrschen. Die erschienenen Notenbücher für Laute und Vihuela mussten verständlich und übersichtlich sein, da sie sich an Laien richteten. Das erreichte man eben durch skizzenhafte Darstellungen, die als Tabulaturen bezeichnet werden, und dem Laien auf verschiedene Weise die genaue Position auf dem Griffbrett zeigen, die mit der linken Hand gehalten werden soll. Eines der ersten Veröffentlichungen von 1536 war:

„Libro de musica de vihuela de Mano. Intitulado El Maestro (...) Compuesto por don Lys Milan“ (Päffgen, S. 46)

Zwischen 1500 und 1750 waren alle Stücke für Laute und Vihuela in Tabulaturform geschrieben. Die italienische Tabulatur erinnert stark an die heute verwendete Tabulatur für Gitarren, und geht auf Francesco Spinacino zurück (Abb.27). Im italienischen System stehen sechs Linien für die sechs Chöre der Laute. Die Ziffern auf den Linien stehen für den jeweiligen Bund. Die oberste Linie steht im Gegensatz zu heutigen



Tabulaturen für den tiefsten Saitenchor. **Abb. 27 - Francesco Spinacinos Lautentabulatur, 1507**

Das Tabulaturensystem von Spinacino kennt auch rhythmische Zeichen, die über den jeweiligen Ziffern gesetzt werden. Bei der französischen Tabulatur wurden statt Ziffern Buchstaben verwendet. Die oberste Linie entsprach dem hohen Saitenpaar.

Von diesen zwei Formen der Tabulaturensysteme lassen sich alle späteren ableiten. Es gab verschiedene Variationen, da sie von verschiedenen Musikern nach Bedarf adaptiert wurden, wie z.B.

von Lys Milan, der eine Mischform aus der italienischen und französischen Tabulatur entwickelte.

Die deutsche Tabulatur erfreute sich hingegen aufgrund ihrer komplizierten Notationsweise über wenig Beliebtheit.

„Bei der deutschen Lautentabulatur wurde nicht auf Linien notiert, und die Koordination jeder Griffstelle mußte durch einen ganz bestimmten Buchstaben definiert werden. Ergebnis war ein alphanumerisches System, bei dem tatsächlich jede Note ein apartes Zeichen hatte.“ (Päffgen, S.50)

Es überrascht daher wenig, dass sie außerhalb Deutschlands keine Verwendung fand. Sie taucht zum ersten Mal 1511 bei Sebastian Virdung auf und wird in Deutschland bis zum Ende des 17. Jahrhunderts verwendet.

4.2. Vihuela und Laute im 16.Jahrhundert

Die Laute war im Mitteleuropa des 16.Jahrhunderts das Modeinstrument schlechthin. Sie wurde zum beliebtesten Instrument der Renaissancekünstler, die ihrem Lebensgefühl durch individuelles Schöpfen und Gestalten genüge taten. Der



Abb. 28 - Vihuela

Adelige Stand galt als Kenner und Liebhaber der Künste. Mit den zunehmenden Ansprüchen an die Qualität der Musik entsteht im 16. Jahrhundert der Berufstand der Musiker. Es entstehen die ersten höfischen Instrumentalensembles, in denen die Laute als Soloinstrument eine wichtige Rolle einnimmt.

Was die Laute für Mitteleuropa und speziell Italien darstellte, war die Vihuela in Spanien. Ab dem 16. Jahrhundert wird nicht

mehr in Vihuela de Arco oder Vihuela de Mano unterschieden. Die Bezeichnung Vihuela kennzeichnete ausschließlich die gezupfte Form. (Abb. 28) In Spanien erscheinen in einem Zeitraum von etwas mehr als vierzig Jahren acht Tabulaturen. (vgl. Pääffgen, S. 51) Die meisten von diesen wurden in italienischer Lautentabulatur verfasst. Die relative Stimmung der Vihuela und jene der Laute (Quart-Quart-Große Terz-Quart-Quart / 4-4-3-4) waren damals identisch. Diese Tatsache und der Umstand, dass in Spanien neben zahlreichen Tabulaturenbüchern keinerlei Manuskripte, wie etwa für die Laute in Italien erschienen sind, veranlasst zur Annahme, dass die Notenquelle und ferner das Repertoire für beide Instrumente austauschbar war. (vgl. Pääffgen, S.52)

„Entsprechend der Ad-libitum-Praxis der Zeit konnten die für die Vihuela geschriebenen Kompositionen auch auf andere Instrumente gespielt werden. Diese Möglichkeit wird u.a. durch die zeitübliche Gepflogenheit belegt, die Werke in anderen als von ihrem Schöpfer ursprünglich konzipierten Notationen nachzudrucken und unterschiedliche Instrumente für ihre Interpretation vorzuschreiben. So finden sich z.B. Werke für Vihuela von Luis de Narváez, Alonso Mudarra und Enrique de Valderrábano bei Pierre Phalèse (Löwen 1546) in französischer Lautentabulatur nachgedruckt, sechs Jahre später bei Guillaume Morlaye in Paris ebenfalls für Laute und im „Libro de cifra nueva“ von Venegas de Henestrosa (Alcalá 1557) schließlich für Tasteninstrumente.“ (Ragossnig, S.40)

Obwohl die Vihuela aus Spanien stammt, war sie im 16. Jahrhundert auch in Italien als Viola bekannt, erreichte dort aber nicht die Popularität der Laute. Auf dem Titelblatt des Werkes *„Libro de Música de Vihula de mano intitulado El*

Maestro“, geschrieben vom großen Pionier der Vihuela Don Lys Milan 1535, ist eine 6-chörige Vihuela dargestellt. Die Vihuela ist bereits tailliert, hat einen kastenförmigen Korpus, eine flache Decke mit mehreren Rosetten, eine davon in zentraler Position, Bünde und ein Wirbelblatt mit hinterstehenden Wirbeln, sechs Saitenchöre und einen auf der Decke aufgeleimter Saitenhalter. Bei Bermudo ist auch eine 7-chörige Vihuela zu finden. Neben den bildlichen Darstellungen sind auch Originalinstrumente aus der Zeit erhalten, wie etwa die im Museum Jacquemart-André in Paris aufbewahrte Vihuela mit der stolzen Mensur von etwa 80 cm. Im Vergleich dazu haben heutige Konzertgitarren Mensuren von ungefähr 65 cm. Diese Ausprägung der Mensur stellt ein extremes Maß dar, was die Vermutung nahe legt, dass Vihuelas in verschiedenen Größen gebaut wurden. Bei der zuvor Beschriebenen handelt es sich demnach um eine Baßvihuela. Auch bei Bermudo findet man Stimmungen für Baß-, Tenor- und Sopranvihuelas. Bei Lys Milan findet man für die Bespannung von Vihuelas folgende Empfehlung:

„Wenn die Vihuela groß ist, nehmt die erste Saite mehr dick als dünn, und wenn sie klein ist, nehmt die erste Saite lieber dünn als dick, und dies getan, bringt sie hoch hinauf, wie sie ertragen kann.“ (Lys Milan, Libro de Música de Vihula de mano intitulado El Maestro, übersetzt und hg. Von Wolf Moser, in: Gitarre & Laute, Heft 5/1980; zitiert nach Pääffgen, S. 58)

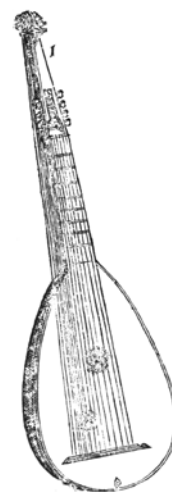


Abb. 29 - Theorbe

Mit der ersten Saite meint Milan hier die Höchste, wobei für längere Mensuren dickere Saiten sinnvoller sind, da kürzere leichter reißen. Für die Basssaiten empfiehlt es sich hingegen

dünne Saiten zu wählen, um die Mensur so lange wie möglich zu halten. Der Klang der Saiten ist von der schwingenden Masse abhängig. Je größer diese ist, umso mehr Klang kann damit erzeugt werden. Die schwingende Masse erhöht sich mit der Saitenstärke oder mit der Länge der Saiten. Das erklärt auch, warum es Vihuelas und Lauten mit unterschiedlicher Mensur gab. Wählte man für die höchsten Saiten eher dünner, musste die Mensur geringer gehalten werden, wie es z.B. bei Sopranvihuelas der Fall war. Für Bassvihuelas wählte man längere Mensuren, und man durfte nicht allzu dicke Basssaiten verwenden, da das Darmmaterial, aus denen sie beschaffen waren, klanglich besonders bei den tiefen, ohnehin dickeren Saiten, nur eine bestimmte Saitenstärke zuließ. Außerdem wurden bei der Vihuela im Gegensatz zur Laute alle Saitenchöre unisono, d.h. in gleicher Tonhöhe gestimmt, aufgezogen. Bei Lauten wurde der Hauptsaiten ab der 4. Saite eine Oktavsaiten beigegeben.

Während es keine Vihuelas gab, die mehr als 7 Saitenchöre hatten, wurden Lauten mit bis zu 10 Saitenchören gebaut. Diese Anzahl erreichte man mit einer Theorbierung, also mit einer seitlich, entlang des tiefsten Saitenchors angebrachten Verlängerung der Mensur. Diese Art der Laute wird als Theorbe (Abb. 29) bezeichnet. Die zusätzlich angebrachten Saitenpaare können aufgrund des Saitenverlaufs parallel zum Hals nicht gegriffen werden, sondern lediglich gezupft werden, was sich auf das Spielen erheblich erschwerend auswirkt. Aber auch die größeren Vihuelas stellten eine große technische Herausforderung für die Musiker dar.

Über die gängige Größe von Vihuelas findet man bei Bermudo noch einen Hinweis:

„Damit ihr die Vihuela-Erklärungen versteht, müsst ihr euch vorstellen, dass die auf diesem Blatt abgebildeten Saiten der Hälfte der Vihulasaiten entsprechen“ (Juan Bermudo, *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555; zitiert nach Päffgen, S.59)

Die Abbildung ist also in einem Verhältnis von 1:2 dargestellt. Für Vihuelas würde das eine Mensurlänge von 55-60 cm ergeben.

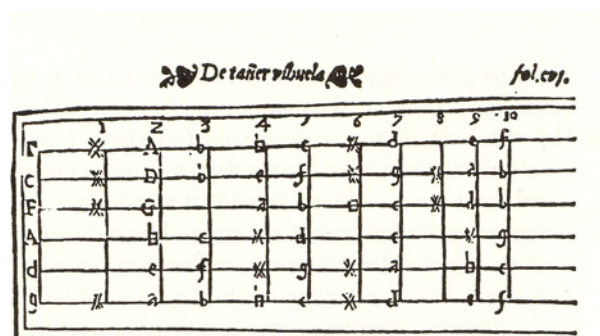


Abb. 30 - Tonsystem und „technische Zeichnung“ 1:2 aus der „Declaración“ von Juan Bermudo (Osuna 1555)

4.3. Die Laute in der Renaissance – Ein regionaler Vergleich

4.3.1. Deutschland

Die Laute war in Deutschland im Laufe der Jahrhunderte zum Lieblingsinstrument der Adeligen avanciert. Michael Praetorius preiste sie als Fundament und Initium „von der man hernach auf allen dergleichen besaiteten Instrumenten als Pandoren, Theorben, Mandoren, Cithern, Harfen, auch Geigen und Violen schlagen und gar das seinige prästieren kann, wenn man zuvor etwas rechtschaffenes darauf gelernt und begriffen hat.“

(Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, 1614, zitiert nach Becker)

Auch in Deutschland erschienen Lautentabulaturen, die Laien das Spielen von bekannten Liedern ermöglichten und grundlegende, technische Unterweisungen enthielten, unter Anderem von Hans Gerle (*Musica Teutsch*, Nürnberg 1532), Hans Newsidler (*künstlich Lautenbuch in 2 Theilen*, Nürnberg 1556, Abb. 30) oder Sebastian Ochsenkhuns (*Lautenwerk*, Heidelberg, 1558). (vgl. Becker, S. 53)

Im 17. Jahrhundert schreibt Esaias Reusner d. J. (1639-1679) die erste Suitenfolge für die Laute. Als bedeutendster Lautenkomponist gilt Silvius Leopold Weiß (1686-1750), den der Musiktheoretiker Johann Mattheson als „größten Lautenisten aller Zeiten“ bezeichnet. Den Höhepunkt der Lautenmusik in Deutschland stellen die sieben Lautenkompositionen von Johann Sebastian Bach (1685-1750) dar.

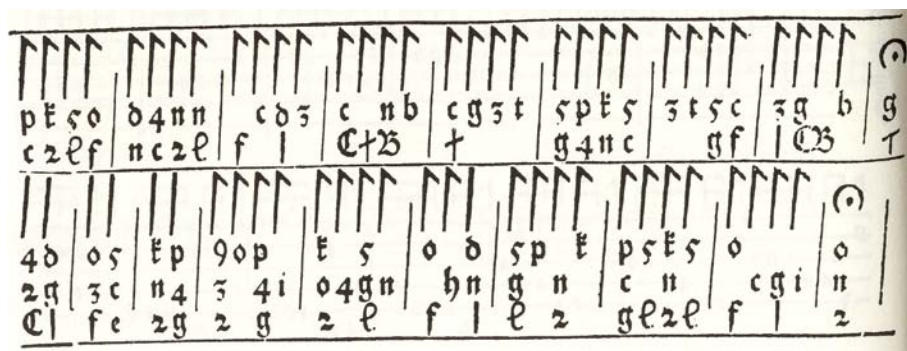


Abb. 31 - Deutsche Lautentabulatur bei Hans Newsidler, Nürnberg 1536

4.3.2. Ungarn

Unter der Herrschaft von König Matthias Corvinus (1443-1490) erlebte Ungarn die Blütezeit der Renaissance. Der König hegte ein großes Interesse für Kultur und Kunst. Auf seinem Hof verkehrten zahlreiche Musiker, denen gegenüber er hohe Wertschätzung entgegen brachte. 1487 heuerte Matthias um die Dienste des Virtuosen Lautenspielers Pietro Bono an, der zuvor im Dienste des Herzogs von Ferrara stand. (vgl. Ferenc Fodor ; Koboz, Lant, Gitár, S.97)

Die zwei bedeutendsten Lautenkomponisten Ungarns waren Sebestyén Tinódi Lantos (ca. 1510-1556) und Valentin (Bálint) Bakfark (ca. 1507-1576) Die Werke von Tinódi handelten von historischen Begebenheiten. Damit gehörte er einer Reihe von ungarischen Komponisten an, die Lieder über geschichtliche Ereignisse oder Figuren schrieben. Ein solches war „das Lied vom Kampf um die Burg von Eger“ („Egervár viadaláról való ének“). Tinódis Liedersammlung wurde 1554 auf Empfehlung von König Ferdinand in einem Band veröffentlicht. (vgl. Fodor, S. 104-105)

Der bedeutendere Lautenkomponist war mit Sicherheit Valentin (Bálint) Bakfark, der auch außerhalb von Ungarn Berühmtheit erlangte. Er wurde in Kronstadt (Brassó), Siebenbürgen, geboren. Möglicherweise lernte er unter dem Lautenmeister Mathias Maurilianus in Buda. Er spielte am Hofe des Königs Sigismund II. in Vilnius und bereiste Europa. Sein erstes Lautenwerk mit dem Titel „Das Lautenbuch von Lyon“ wurde mit der Unterstützung seines Mäzens, dem Graf Tournon, veröffentlicht. (vgl. www.alle-noten.de)

„Seine erhaltenen Kompositionen (fünf- und sechsstimmige Intavolierungen vokaler Werke von Josquin, Arcadelt, Lasso,

Gombert, Clemens non Papa und vor allem die von ausgeprägter Individualität zeugenden, an das technische Können des Spielers hohe Anforderungen stellende zehn Fantasien) zählen zu den hervorragendsten Schöpfungen der europäischen Lautenmusik vor Dowland.“ (Konrad, S.43)

Man kann davon ausgehen, dass die Laute in Ungarn während der Renaissance die gleiche Beliebtheit genoss, wie in Mitteleuropa. Einerseits stand Ungarn unter dem Einfluss der Habsburger, was sich auch kulturell auswirkte. Andererseits kamen auch bedeutende Lautenspieler nach Ungarn, die ihre Kenntnisse an ungarische Musiker übermittelten. Auch die beiden herausragenden Lautenkomponisten Bakfark und Tinódi mussten ihre Fertigkeiten in jungen Jahren von kompetenten Lehrern erlernt haben.

4.3.3. England

Auch in England erreicht die Lautenkunst im 16. Jahrhundert ihre Glanzzeit. Das Repertoire reicht von schwermütigen, chromatischen Fantasien bis hin zu heiteren Tänzen. Die englische Lautenkunst kommt aber Allen voran im englischen Lautenlied, das unmittelbar mit dem Namen John Dowland verbunden ist, zum Ausdruck.

Folgendes schreibt Ragossnig über das englische Lautenlied:

„Glücklicher als in anderen poetisch-musikalischen Kompositionsgattungen verband sich hier die traditionelle liedschöpferische Kraft und die Liedbegeisterung einer ganzen Nation mit dem verfeinerten Geist der Renaissance, die Vitalität ungebrochener Volkskunst mit einem Formsinn, der sich in italienischen und französischen Vorbildern geschult hatte. Das

Lied lebte auf der Straße und im Wirtshaus ebenso wie im Bürgerhaus, auf der Shakespear-Bühne und am Hofe.“
(Ragossning, S.38)

Als der bedeutendste Lautenkomponist Englands in der Renaissance galt John Dowland (1563-1625/26), dessen Name auf den ganzen Kontinent zu einem festen Begriff wurde. Im 16. Jahrhundert gewinnt die Instrumentalmusik mehr und mehr an Bedeutung, und die Zeit Dowlands wird als Höhepunkt der englischen Musik bezeichnet. John Dowland lebte im so genannten „goldenen Zeitalter“ Englands unter der Herrschaft Elizabeth I. Seine Lieder fügten sich tadellos in das „goldene Zeitalter Englands“, das sowohl von neuem Selbstbewusstsein und Errungenschaften, was sich in der Musik durch neue stilistischen Mittel wie Imperfekte Klänge, also auch die Verwendung von Sexten, äußerte, aber auch von Melancholie, von der auch Dowlands Lieder getragen waren, geprägt war. (vgl. www.johndowland.de, Iwen Schmees)

Dowland schrieb ca. 100 Solostücke, 87 Lieder und fünfstimmige Instrumentalstücke, die allesamt in Notendruck erschienen sind. Dowlands Lieder werden heute von vielen Musikern gespielt, seine Stücke lassen sich ohne Weiteres auf klassische Gitarre transkribieren. Auch der Popkünstler Sting gab Auftritte, bei denen er Lieder von Dowland interpretierte.

5. Die Gitarre im 16. Jahrhundert

5.1. Die Renaissancegitarre

„Die Gitarre definiert Bermudo als kleinerer Typus der sechs-chörigen Vihuela, dem der oberste und tiefste Chor fehlt. War

die sechs- und siebenchörige Vihuela dem Adel und dem Berufsmusiker vorbehalten, so galt die vierchörige „guitarra“ als das populäre Instrument des Volkes.“ (Ragossinig Laute, S.65)

Wie schon erwähnt war die Gitarre, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch mit vier Saitenchören bespannt

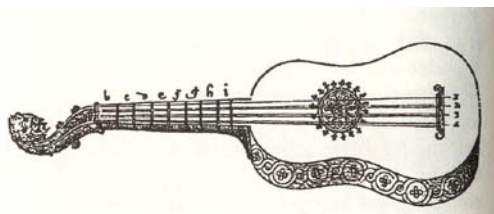


Abb. 32 - Vierchörige Gitarre, 1570

wurde, als Instrument des Volkes das Gegenstück zur Vihuela und Laute. Die vierchörige Gitarre, auch als Renaissancegitarre bezeichnet, wurde von professionellen Musikern skeptisch betrachtet und verhöhnt, obwohl es ein Vihualist war, der die erste Gitarrentabulatur in einem Tabulatuernbuch veröffentlichte: Alonso Mudarras „Tres Libros de musica (Sevilla 1546). Bei Mudarras erhalten wir auch den Hinweis, dass die Gitarre zehn Bünde hatte und der vierte Chor oktaviert war. (vgl. Pääffgen, S.82)

Bei Bermudo finden wir zwei geläufige Stimmungen, 5-3-4 (Quint - Terz - Quart) und 4-3-4. Im 16. Jahrhundert sind einige Drucke erschienen, die der 4-chörigen Gitarre gewidmet waren. Beispiele hierfür sind „*Premier Livre de Tabulatur de Guiterre(...)*“ von Adrian le Roy, erschienen 1551 in Paris, „*Le Premier Livre (...) reduictz en tabulatur de Guiteren*“ von Guillaume Morlaye, erschienen 1552 ebenfalls in Paris. Auf den Tabulaturen sind Gitarren abgebildet, aus denen ersichtlich ist, dass sie deutlich kleiner waren, als Vihuelas. Bermudo weist auf den technischen Vorteil von kürzeren gegenüber längeren Mensuren hin.

„Ein Spieler kann sich von größerer Gewandtheit mit dem richtigen Verständnis und Gebrauch der Gitarre zeigen als mit dem der Vihuela, da es sich um ein kürzeres Instrument handelt.“ (Bermudo zitiert nach Päffgen, S. 85)

Die kürzere Mensur hatte sowohl für Anfänger, als auch für Fortgeschrittene ihre Vorzüge. Guillaume Morlaye weist in seinen Tabulaturenbüchern aus diesem Grund ausdrücklich darauf hin, dass die Stücke technisch nur für Lautenisten und nicht für Gitarrenspieler geeignet sind.

Die Renaissancegitarre war aufgrund ihrer leichteren Spielbarkeit ein beliebtes Volksinstrument. Demgegenüber fanden einige Komponisten der Renaissancegitarre gegenüber nur abwertende Worte, wie z.B. bereits angeführt Michael Praetorius oder der deutsche Musiktheoretiker Johann Mattheson, als die Gitarre schon fünf Saitenchöre hatte:

„Wir wollen (...) aber die platten Guitarren aber mit ihrem Strump Strump den Spaniern beim Knoblauch-Schmauß überlassen/ (solange nur ein gewisser Liebhaber und großer Maitre, der auch wol aus einem Brett ein charmantes Instrument machen möchte/bey uns bleiben).“ (Johann Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1731, S. 279; zitiert nach Päffgen)

Originalinstrumente sind keine erhalten. Heutzutage, nicht zuletzt aufgrund der Mittelalterszene und des allgemeinen Interesses der mittelalterlichen Musik gegenüber, werden Renaissancegitarren nachkonstruiert und zum Verkauf angeboten.

5.2. Die Barockgitarre

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts verschwindet die Vihuela aus den Höfen Spaniens. Dies kann mit der Verbreitung jenes Instrumentes, das hier noch genauer behandelt werden soll, begründet werden. Die Nachteile der Vihuela wurden schon erwähnt. Sie war ein gutes Begleitinstrument, ließ aber durch ihre lange Mensur wenig Melodiespiel zu.

Mit dem Untergang der Vihuela in Spanien wird auch der König von Spanien Phillip IV. in Zusammenhang gebracht. Als Liebhaber der Malerei soll er die Musiker gegenüber den Malern seines Hofes ökonomisch derartig benachteiligt haben, dass diese allesamt abwanderten.

Die 5-chörige Gitarre taucht ab Mitte des 16. Jahrhunderts in Spanien auf.

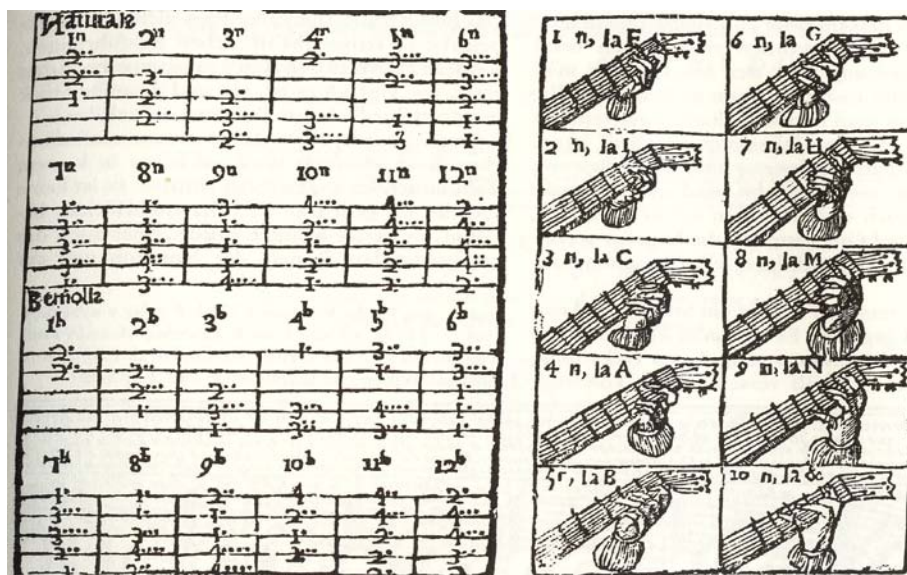
„Bei Italienern und Franzosen und anderen Nationen wird die Gitarre spanisch genannt. Der Grund dafür ist, daß sie früher nicht mehr als vier Saiten gehabt hat und daß ihr in Madrid der Spanier „Maestro Espinel“ die fünfte hinzugefügt hat. Daher und hier kommt die Perfektion. Die Franzosen, Italiener und andere Nationen haben dann, uns nachahmend, auch ihrer Gitarre eine fünfte Saite hinzugefügt und deshalb nennen sie sie „Guitarra Española“. (Gaspar Sanz, Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española Y Metodo de sus primeros Rudimentos, Zaragoza, 1674; zitiert nach Päffgen S. 91)

Der spanische Dichter Vicente Espinel (1550-1624) wird oft in Verbindung mit der Erweiterung der Gitarre um einen Saitenchor in Verbindung gebracht. Der Wahrheitsgehalt dieser Legende ist aber fragwürdig, da Miguel de Fuenllana bereits

1554 Werke für 5-chörige Gitarren schrieb. Espinel war erst fünf Jahre alt, als Bermudo die Einführung einer fünften Saite vorschlug. Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass die Barockgitarre in Spanien entwickelt wurde. Einerseits sind in Europa keine früheren Quellen bekannt, in denen von einer 5-chörigen Gitarre die Rede ist, andererseits wurde die Barockgitarre, wie sie auch von den Spaniern selbst bezeichnet wurde, als *guitarra española*, bzw. in Italien als *chitarra alle Spagnuola* genannt.

Ein Bahnbrechendes Werk zur Guitarra Española lieferte 1596 Juan Carlos Y Amat mit dem Buch „*Guitarra Española de Cinco ordenes*“ ab. Amat war Arzt und verfasste sein Jugendwerk in seiner Freizeit. (Abb. 36) Als das Buch 1596 zum ersten Mal in Spanien erschien, war Amat 24 Jahre alt. Das Werk wurde noch bis 200 Jahre nach dessen Erscheinen immer neu aufgelegt, und war auch in Italien sehr beliebt. Folgendes schreibt er über die 5-chörige Gitarre im Vorwort, das er mit dem 10. August 1596 datierte:

„Die fünfschörige Gitarre, die Du in Händen hältst, mein Freund, besteht aus neun Saiten: einer im obersten Saitchor, erste Saite genannt, und zweien in den übrigen Chören, die wir zweite, dritte, vierte und fünfte Saite nennen. Die zweite und dritte Saite haben untereinander dieselbe Stimmhöhe, dagegen sind die vierten und fünften nicht in der Weise gleich wie die zweite und dritten, da sich in jedem Chor eine dicke Saite befindet. Diese dicken Saiten sind eine Oktave tiefer als die anderen Begleitsaiten.“ (Juan Carlos Y Amat, *Guitarra Española de Cinco ordenes* 1626, übersetzt und herausgegeben von Wolf Moser, in: *Gitarre & Laute*, Heft 5/1983, S.294 ff.; zitiert nach Päffgen S.92)



D

Abb. 33 - Juan Carlos Y Amat, *Guitarra Española de Cinco ordenes*

Die Stimmung bei Amat leitete sich von der 4-chörigen Gitarre ab. Ihr wurde eine tiefere Saite hinzugefügt, ihre relative Stimmung war 4-4-3-4. Die oberste Saite hatte kein Saitenpaar, ab der 4. Saite wurde das Saitenpaar okatviert.

Das Werk ist eine Unterweisung für die 5-chörige Gitarre, das sich an Anfänger und Amateure richtet. Amat bot ein Werkzeug für Laien, das ein Autodidakt am Instrument ermöglichte. Er bediente sich dabei einer neuartigen Schreibweise, indem er Akkorde durch Ziffern darstellte. Die Akkorde sind bei Amat mit 1n-12n als Dur-Akkorde und mit 1b-12b als Moll-Akkorde gekennzeichnet. Das ergibt 14 Akkorde, die man in seinem Werk auch bildlich dargestellt findet. Er erklärt, wie diese zu gängigen Melodien und Akkordfolgen zusammengestellt und anhand eines Quintenzirkels entsprechend verschoben werden können. Dadurch können bekannte Lieder in verschiedene Tonlagen transponiert werden. Das Werk hat einen Workshop-Charakter und erinnert stark an die heute verbreiteten Gitarrenbücher, die sich an eigenständige Gitarrenspieler richten. Amats Werk war jedoch in erster Linie für Laien

bestimmt, folglich waren die technischen Ansprüche nicht die höchsten. Aus spieltechnischer Hinsicht bezog es sich auf das Begleiten von Liedern, und es enthielt keinerlei Melodiespiel. Wenn Mattheson von „Schrump“ spricht, dann meint er sicherlich diese Art der Liedbegleitung. Nichtsdestotrotz gebührt dem Werk Amats Hochachtung, wenn man bedenkt, dass er das erste Handbuch zur Improvisation in der Geschichte der Gitarre verfasst hat.

Diese Hochachtung wurde ihm vor Allem in Italien zuteil, wo sein Werk sich nicht nur großer Beliebtheit erfreute, sondern ausgehend von seiner Notationsweise eine modifizierte Form der Tabulatur entstand. Girolamo Montesardo entwickelte eine Akkordtabelle, die er als „Alfabeto“ bezeichnete und die eine Übersicht darstellte, in der die Akkorde alphabetisch gekennzeichnet waren. Das durchstreichen eines Buchstaben bedeutete, dass es sich um einen Aufschlag handelte. Die nach italienischer Tabulatur dargestellten Akkorde wurden ihrer Gebräuchlichkeit nach alphabetisch geordnet. Später übernahm auch Amat diese Schreibweise. Das „Alfabeto“ widmete sich wieder lediglich dem Akkordspiel, was für Komponisten nicht zufriedenstellend war. Das Instrument erfreute sich speziell in Italien aufgrund seines neuentwickelten fünften Saitenchors auch bei Berufsmusikern neuer Beliebtheit. Es entstanden individuelle Nationssysteme, die auch dem Melodiespiel genüge taten.

In Italien veröffentlichte der in verschiedenen Höfen wirkende Gitarrist und Lautenist Giovanni Paolo Foscari Tanzsätze, die in Mischtabulatur notiert waren. Der musikalische Stil zu Foscari's Zeit, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, war geprägt von der monodischen Musik, bei dem der Gesang als Soloinstrument diente. Die Gitarre nahm dabei die Funktion eines Begleitinstruments ein. Die Begleitung bestand jedoch

vorwiegend aus einem Zupfmuster und Läufen, die anhand der Mischtabulatur, angelehnt an die Alphabetnotation besser notierbar war. Die Abkehr von der Alphabetnotation spiegelt auch die Abkehr vom reinen „rasguado“, dem gleichzeitigen Anschlag aller Saiten mit der rechten Hand, hin zum Melodiespiel wieder.

Ein weiterer Herausgeber, der sich der Mischtabulatur bediente, war Francesco Corbetta (1615-1681). Sein Wirken erstreckte sich auf ganz Europa, er war auch in Paris und London bedienstet. Mit seinem Wirken trug er zur Rufrettung der Gitarre in Nordeuropa bei. Von seinen Werken sind fünf Bände erhalten. Der erste enthielt vor allem Tanzsätze in Rasgueado-Technik, später kombinierte er diese mit Punteadospiel (Melodiespiel). Hier befinden sich auch wichtige Anmerkungen über das Generalbassspiel auf der Gitarre.

In Frankreich galt Robert de Visée als bedeutendster Komponist auf der Barockgitarre, er war Schüler von Francesco Corbetta. Als erster Gitarrist schrieb er seine Kompositionen in der universellen Notationsform nieder. Mit Fortschreiten des 17. Jahrhundert ging der Trend weg von der Notationsweise in Form von Tabulaturen hin zur allgemeinverständlichen, auch von anderen Instrumentalisten verwendbaren Notationsform.

In Spanien war im 17. Jahrhundert der wichtigste Repräsentant des Instruments Gaspar Sanz, der am Hofe des Vizekönigs von Aragonien, Juan José von Österreich wirkte. Sein dreiteiliges Werk „Instrucción de Música sobre la Guitarra Española“ enthält sein gesamtes Repertoire und darüber hinaus Anweisungen zur perfekten Handhabung des durchlaufenden Basses. In seiner Tabulatur verwendet er die Alphabetnotation. Sie enthält auch Anweisungen zur Verwendung von Konsonanz- und Dissonanzakkorden, die entsprechend dargestellt sind. Das letzte spanische Tabulaturenbuch

erscheint 1714 von Santiago de Murcia mit dem Titel „Resumen de acompañar la Parte con la Guitarra“ (vgl. Alexander Schmitz, S. 40-49)

Der Bau der Barockgitarre unterscheidet sich nicht wesentlich von jener der Renaissancegitarre. Die Mensuren reichten von 60 bis 72 cm, was im Vergleich zu heute den Mensuren von Kindergitarren entspricht. Der entscheidende Nachteil bei kürzeren Mensuren war der dumpfe und leise Klang bei Basssaiten, da man sehr dicke Saiten verwenden musste. Die Akustik wurde durch die Verwendung von Oktavsaiten bei der 4. und 5. Saite aufgewertet.

Es sind zahlreiche Barockgitarren erhalten, jedoch handelt es sich bei diesen meistens um prunkvoll verzierte Instrumente, die die Jahrhunderte aufgrund ihres materiellen Wertes überdauert haben.



Abb. 34 - Antoine Watteau, Serenadenspieler

Klanglich waren die mit Elfenbein verzierten Instrumente den „normalen“ Gitarren unterlegen. Die kostbaren Instrumente wurden als Kunstwerke gehalten und gepflegt. An den erhaltenen Instrumenten kann man feststellen, dass das Griffbrett bis zu zwölf Bünde umfasst, während die Bünde noch immer um den Hals gebunden werden. Die Saitenbefestigung erfolgt durch ein Wirbelblatt mit hinterstehenden Halswirbeln. Der Boden ist meistens flach, es gibt jedoch Barockgitarren mit Böden, die aus Spänen zusammengesetzt sind und einen runden Boden haben, wie die Laute. Ein solches Instrument ist z.B. die in Italien entwickelte Chitarra Battente. Der Unterschied

zur Barockgitarre liegt in der Verwendung von Metallsaiten, die mit Plektrum angeschlagen werden.

Das Doppelleben der Gitarre, das es seit Anbeginn führte, kommt im Barock besonders zum Ausdruck. Einerseits waren es die Komponisten der Höfe, die einen technisch anspruchsvollen Stil pflegten und Literatur in Form von Notendruckten veröffentlichten, welche auch für die Gegenwart erhalten sind. Andererseits war das Instrument vor Allem in Spanien, Frankreich und Italien unter musikalischen Laien beliebt. Das aufkommende Bürgertum war jene Zielgruppe, die das Amat-buch über 200 Jahre zum meistgelesenen Musikwerk machte. Die Gitarre war auch ein Spaßinstrument, die gerade aus diesem Grund von einigen Komponisten, wie z.B. von Mattheson oder Praetorius, mit Skepsis bedacht oder gar abgelehnt wurde, wobei allerdings betont werden muss, dass das Instrument vor Allem in Deutschland keinen guten Ruf hatte.

Mit dem Ende des Barocks wurde unmittelbar die Prä-klassik eingeleitet. In der Malerei spielte das Instrument im galanten Stil, der die starren Formen des Barocks durch Leichtigkeit zu ersetzen trachtete, eine bedeutende Rolle. Von Watteau stammen zahlreiche Gemälde, auf denen Gitarrenspieler in Salons und auf verschiedensten Feierlichkeiten abgebildet sind. Für einen Edelmann gehörte es sich nach wie vor das Spiel auf Gitarre zu beherrschen. Bei niederländischen Malern, wie z.B. bei Vermeer, findet man die Gitarre hingegen nur in Frauenhänden (Abb. 35), während Männer auf der Laute spielen. Das Instrument schien sich gut in den galanten Stil einzufügen. Immer wieder findet man heitere Gestalten, die Gitarre spielend, gut gelaunt zu tanzen scheinen, wie etwa bei verschiedenen Szenen der „Commedia dell’Arte von Jacques



Abb. 35 - Jan Vermeer van Delft, Die Gitarrenspielerin

Callott (1592-1635) (Abb. 37). Dem sich ändernden Anspruch der anerkannten Musik konnte das Instrument jedoch in der Form, die es am Ende des 17. Jahrhunderts hatte, nicht standhalten. Für ein Begleitinstrument war es aufgrund des Saitenmaterials und der kurzen Mensur zu leise, durch die Saitenchöre konnte es

aber auch als Soloinstrument nicht verwendet werden. Die Gitarre verschwand zu Beginn des 18. Jahrhunderts gänzlich gemeinsam mit der Laute aus der Kunstmusik. Bevor die Entstehung der modernen Gitarre erläutert wird, folgt eine Darstellung der Rezeption der 5-chörigen Gitarre in England, Deutschland und Österreich.



Abb. 36 - Jacques Callot, Commedia dell'Arte

5.3. Die Spanische Gitarre in England

Die Verbreitung der 5-chörigen Gitarre in England ist hauptsächlich auf Karl II. (Charles II, 1630-1685.) zurückzuführen. Er selbst war begeisterter Gitarrenspieler, und wollte die Gitarre auch in England etablieren. Dazu warb er in den frühen Jahren nach seiner Krönung 1660 italienische Gitarristen an, die er als Hofmusiker hielt und die offiziell als „Italian players to his Majesty“ bezeichnet wurden. Auch der

bereits erwähnte Francesco Corbetta verkehrte am Hofe Karl II. Seine gute Beziehung zum englischen König stellte er mit einer Widmung seines in Paris erschienen Werks „*Guitarra royale*“ unter Beweis. (vgl. Tyler, Sparks, S. 122-123) Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erschienen in England noch einige wenige Publikationen für die Gitarre, u.a das Lehrbuch von Nicola Matteis unter dem Titel „The False Consonance of Music or Instruction for the playing a true Base upon the Guitarre.“

Karl II. versuchte durch Anheuern von anerkannten italienischen Gitarristen das Instrument in England zu etablieren, er hatte dabei aber keinen nachhaltigen Erfolg. Darauf deuten weder erschienene Publikationen, noch der Trend auf dem Kontinent hin, da das Instrument im 18. Jahrhundert für eine gewisse Zeit zur Gänze von der Bildfläche verschwand. Hingegen erschien im 16. Jahrhundert eine Reihe von Werken für die Cister, wie z.B. „Cittharn Schoole“ von Anthony Holborne oder „The first book of consort lessons“ von Thomas Morlay. (vgl. Ragossning, S.83) In der englischen Hausmusik kam der Cister, die in England eine lange Tradition hatte, eine wichtigere Rolle zu, als der im 17. Jahrhundert auf der Insel noch unbedeutenden Gitarre. Aufgrund der ständigen Veränderungen der Gitarre konnte sie sich nicht dauerhaft in das europäische Instrumentarium einfügen. Während die Cister ein bewährtes Instrument war, die im späten 18. Jahrhundert zur Englischen Gitarre weiterentwickelt wurde, dauerte es in England bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, bis die Gitarre erneute Verbreitung fand.

5.4. Die Englische Gitarre

In England war die Englische Gitarre im 19. Jahrhundert das am meisten verbreitete Zupfinstrument, worauf auch mehrere Publikationen hinweisen. Sie ging aus die im 15. Jahrhundert europaweit verbreitete *Cister* (engl. *Cittern*) hervor (Abb.40). Die Bezeichnung *Cister* und *Cittern* könnte auf *Gittern* oder *Guiterne* zurückgehen. Über die



Abb. 37 - Caesar Boëtius van Everdingen, Cisterspielerin

Herkunft der Cister ist wenig bekannt, Jähnel zufolge stammt ihre früheste Darstellung aus dem 14. Jahrhundert und ist „auf dem Relief des Spielmannszuges in der Kathedrale von Exeter abgebildet“. (vgl. Jähnel, S. 35) Im 15. und 16. Jahrhundert verbreitete sich das Instrument bis nach Italien und Spanien.

Die Popularität des Instruments zeigt sich an den verschiedenen Bezeichnungen. In Frankreich wurde sie *citole* und *cistre*, in Spanien *cedra*, *citola*, in Portugal *guitarra de Flandres*, in Dänemark *cister*, in Schweden *cittra*, in Russland *citra*, in Deutschland *Zitole*, *Cistole*, später *Sister* genannt. Sie unterschied sich von der Laute und der Gitarre durch den birnenförmigen Deckenumriss und den eigenartigen, dünnen Zargen, war robuster und stabiler und verstimmte sich aufgrund ihrer Metallsaiten kaum. Bautechnisch variierte sie nach Region. Mensur, Saitenanzahl und Stimmung waren nicht einheitlich. (vgl. Jähnel, S. 35)

Die Vorzüge der Englischen Gitarre lagen darin, dass sie aufgrund ihrer Metallsaiten einen erheblich lauterem Klang erreichen konnte, als die kleine spanische Gitarre, die damals noch Darmsaiten hatte. Ab dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wurde die Englische Gitarre jedoch zunehmend von der spanischen Gitarre verdrängt. Der spanische Violinist und Gitarrist Francesco Chabran trug mit seinem Wirken zur steigenden Popularität der spanischen Gitarre zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Britannien bei und veröffentlichte 1813 das erste Lehrbuch für die sechssaitige Gitarre mit dem Titel „A New Tutor for the Harp and Spanish Guitar“.

Ungefähr zur selben Zeit versuchte der Instrumentenbauer Edward Light ein alternatives Instrument zur sechssaitigen Gitarre zu schaffen. Die Harfen-Lautengitarre (harp-lute-guitar) sollte die Vorzüge der drei Instrumente vereinen. (Abb. 41) Jedoch überwogen ihre Unhandlichkeit und Unkonventionalität jeglichen musikalischen Nutzen, sodass sie eine kuriose Randerscheinung blieb und bald in Vergessenheit geriet. (vgl. Tyler, Sparks; S. 239-241)



Abb. 38 - Harfen-Lautengitarre

5.5. Die Spanische Gitarre in Deutschland und Österreich

Die 5-chörige Gitarre war im 17. Jahrhundert in Deutschland und Österreich ein unbedeutendes Instrument. Wie bereits ausführlich behandelt, stieß das Instrument bei den bedeutendsten deutschen Komponisten (siehe oben) auf Ablehnung. Eine der wenigen in Deutschland erschienen

Schriften über Gitarrenmusik war das von Jakob Kremberg verfasste Werk „Musicalische Gemüths-Ergötzung“ (Dresden, 1689). Am Wiener Hof waren unter Leopold I. (1658-1705) zahlreiche italienische Hofmusiker bedienstet. Einer unter ihnen war der italienische Theorbist Orazio Clementini, der für Leopold 1663 ein Tabulaturenmanuskript für Gitarre anfertigte. (vgl. Tyler, Sparks; S. 142-143)

Die Suche nach weiteren Indizien für die Verbreitung der 5-chörigen Gitarre im deutschsprachigen Raum ist vergebens. Es bleibt einzig der böhmische Gitarren und Lautenmeister Johann Anton Losy, von dem zahlreiche Manuskripte erhalten sind, zu nennen.

5.6. Die Zither in Österreich und Ungarn

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die Zither in Österreich und Bayern ein begehrtes Instrument des Bürgertums. Im 19. Jahrhundert verbreitete sie sich in Europa und wurde auch in Ungarn zu einem beliebten Volksinstrument. Obwohl es zahlreiche Transkriptionen klassischer Stücke für die Zither gibt, gehörte sie nicht zum Instrumentarium der klassischen Musik des 19. Jahrhunderts. Heute ist das Instrument vor Allem in der Volksmusik populär, aber auch in der modernen Musik wird sie oft verwendet. Die Kaiserin Sissi persönlich führte das Instrument, als Tochter des begnadeten Zithervirtuosen Herzog Max von Bayern (liebevoll „Zithermaxl“ genannt) am Wiener Hof ein.

Etymologisch leitet sich der Terminus vermutlich auch in diesem Fall von *Kithara* ab. In der Bibel findet man den Terminus an mehreren Stellen. (vgl. Nikl, S. 11)

*„Dankt dem Herrn auf der Zither und spielt für ihn auf der Harfe!
Singt ihm ein neues Lied! Schlagt in die Saiten, so gut und so
laut ihr könnt!“ (Psalm 33)*

Die Saiteninstrumente in der Bibel heißen hebräisch *nebael* und *kinnor*, und wurden fälschlicherweise als Zither übersetzt.

*„Die beiden Saiteninstrumente heißen nebael und kinnor.
Beides sind Leiern. Die beliebte Wiedergabe mit „Harfe“ und
„Zither“ ist ohne archäologische, ikonographische oder
philologische Basis.“ (Keel, S. 1103)*

Weder mit der Kithara, noch mit der ähnlich bezeichneten Cister hat das Instrument viel gemeinsam. Der Unterschied zwischen diesen dreien liegt in der Spielweise. Während die Kithara wie die Harfe mit beiden Händen und von beiden Seiten gezupft werden kann, wird bei der Cister eine Hand dazu verwendet, die Töne auf dem Griffbrett zu greifen und die andere um die Saiten anzuschlagen. Die Zither wird liegend mit einem Plektrum gespielt, ein flacher Korpus aus Holz dient als Klangkörper. Sie verfügt über ein Griffbrett, über den fünf Saiten verlaufen. Über dem Klangkörper sind eine unbestimmte Zahl von Saiten gespannt, heute in der Regel zwischen 27 und 37, die nicht gegriffen werden. Hinsichtlich ihrer Konstruktion ist die Zither auf das *Scheitholt* zurückzuführen, das wiederum aus dem antiken griechischen Instrument, dem *Monochord* hervorging. Bei Praetorius finden wir folgenden Eintrag über das Scheitholt:

*...„vnd ist eim Scheit / oder Stückerholz nicht so gar sehr
ungleich / denn es fast wie ein klein Monochordum von drey
oder vier dünnen Bretterlein gar schlecht zusammen gefügt /*

oben mit eim kleinen Kragen / dorinnen drey oder vier Wirbel stecken / mit 3. oder 4. Messingsaiten bezogen; darunter drey in Vnisono vffgezogen / die eine aber vunter denselben / in der mitten mit einem häcklin / also / daß sie vmb eine Quint höher resoniren muß / nider gezwungen wird: Vnd so man will / kann die vierdte Saitte vmb eine Octav höher hinzugethan werden. Es wird aber vber alle diese Saitten vnten am Staige mit dem rechten Daumen allezeit vberher geschrumpet: Vnd mit eim kleinen glatten Stöcklin in der linken Hand vff der fördersten Saitten hin vnd wieder gezogen / dadurch die Melodey des Gesanges vber die Bünde so von Messingen Droht eingeschlagen sind / zuwege gebracht wird.“ (Michael Praetorius: Syntagma musicum; zitiert nach Nikl, S. 22)

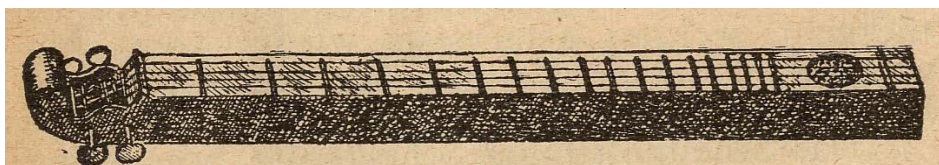


Abb. 39 - Scheitholt bei Praetorius

Aus einer Abbildung, die ebenfalls bei Praetorius zu finden ist, geht eindeutig hervor, dass die Zither vom Scheitholt abstammt. Im 18. Jahrhundert entstanden durch die Vergrößerung des Resonanzkörpers und dem hinzufügen eines Griffbrettes die *Kratzzither*, die sich vor Allem im alpenländischen Raum als Volksinstrument zur Begleitung von Volksliedern recht großer Beliebtheit erfreute. Diese Urform der Zither fand auch in Ungarn schnell Verbreitung, wo sie auch heute gespielt wird, und die Bezeichnung *hasábcitera* (Holzscheitzither) trägt.

Hinsichtlich der äußeren Form ist sie ein dem Scheitholt ähnliches Instrument, von der sie sich lediglich durch die Saitenanzahl unterscheidet. Die ungarische *hasábciter* verfügt im Gegensatz zur Kratzzither weder über einen hohlen Resonanzkörper, noch über ein Griffbrett. Die weiterentwickelte

hasas citera (bauchige Zither) ist der im deutschen Sprachraum beheimateten *Schlagzither* ähnlich. (vgl. Mandel, S.40) Die Bezeichnung *has* (zu dt. Bauch) bedeutet hier Resonanzkörper. Beide Instrumente sind komplexer als ihre jeweiligen Vorgänger, denn sie verfügen über mindestens ein Schalloch, ein chromatisch angeordnetes Griffbrett, und eine erweiterte Anzahl von Saiten. Sie dienten als Prototyp für die unterschiedlichsten Zither Formen, wie z.B. für die Konzertzither oder Harfenzither.

Die Zither nahm im Alpenland des 18. Jahrhunderts die Rolle des beliebtesten volkstümlichen Saiteninstruments ein, die im südlichen Europa größtenteils der Gitarre und der Cister zu kam. Saiteninstrumente mit Griffbrett und



Abb. 40- Kratzzither

Bünden eigneten sich hervorragend zum begleiten von bekannten Liedern, zugleich stellten sie an den jeweiligen Spieler keinerlei zu hohen Ansprüche. Eine Gitarre oder Zither kann sowohl von Virtuosen als auch von Laien, wenn auch in unterschiedlicher Art und Weise gespielt werden.

Diese Ansprüche erfüllt in der ungarischen Volksmusik bis heute ein Instrument, das als *tambura* bezeichnet wird. Das Instrument ist in Ungarn seit dem 17. Jahrhundert, der Zeit der Türkenbelagerung, dokumentiert. Die unmittelbare Herkunft der *tambura* kann nicht bestimmt werden, denn sowohl die südslawischen Völker als auch die Türken kannten das Instrument zu jener Zeit verbreitet. (vgl. Mandel, S.56) Die Etymologie des Begriffes geht, wie bereits erwähnt, auf die Bezeichnung der sumerischen Laute *Pantur* zurück.

Tamburen gibt es in verschiedenen Ausführungen. Es wird zwischen *prímtambura*, *basszprímtambura*, *brácstambura* (Bratschen-Tambura) und *tamburabögô* (Kontrabaß-Tambura) unterschieden. (vgl. Sárosi, S. 46) Die Tamburen unterscheiden sich nach ihrer Funktion innerhalb des Ensembles. Auf der taillierten, geigenförmigen, viersaitigen *prímtambura* mit ihrem kleinen Resonanzkörper und der gitarrenförmigen, fünfsaitigen *basszprímtambura* werden Melodien gespielt, während auf der ebenfalls gitarrenförmigen *brácstambura* die Melodie von Dreiklängen, und auf der *tamburabögô* in rhythmischen Grundton begleitet wird. Tambura-Ensemble umfassten in der Regel drei bis vier Spieler, in städtischen Ensembles waren es nicht selten über 20 Tambura-Spieler, die gemeinsam musizierten. (vgl. Mandel, S.57) „Die Tradition blieb



Abb. 41- Basszprímtambura und Brácsatambura

vor allem in der Region Mohács, Bába, Szekszárd, Bogiszló und Kalocsa erhalten.“ (Mandel, S.58)

6. Die sechssaitige Gitarre

Aus der Sicht des Gitarrenbaus kann die Zeit zwischen 1720 und 1770 als die Zeit der Rekonstruktion betrachtet werden. In dieser Zeit kam es zu einigen Erneuerungen.

6.1. Der sechste Saitenchor, die sechste Saite

Die erste Änderung betraf die Anzahl der aufgezogenen Saiten. Während der Zeit der Barockgitarre war die Stimmung des

Instruments, trotz der verbreiteten 4-4-3-4 Stimmung nicht einheitlich. Schon alleine diese Tatsache sorgte unter Komponisten für Unzufriedenheit. Die musikalische Entwicklung machte die klangliche Erweiterung notwendig. Folgende Interpretation finden wir bei Alexander Schmitz, der Thomas Heck zitiert, über die tiefe E-Saite:

„War dies nicht recht eigentlich das wenigste, was an Verbesserung notwendig war, um die Wurzeln I, IV und V auf den tiefen drei Saiten (und in verschiedenen Tonarten) produzieren zu können, so dass andere Dreiklänge, Melodien oder Verzierungen auf den oberen drei gespielt werden konnten? Das tiefe E ergab die doppelte Oktave zur hohen e´-Saite, und damit hatte die klassische Gitarre insgesamt eine Perfektion erreicht, die ihr das fünfsaitige Barock-Instrument über 200 Jahre lang verweigert hatte.“(Thomas Heck, The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna reflected in the Career and Composition of Mauro Giuliani (d.1829), Diss.New Haven, Yale University 1970, S.40; zitiert nach Schmitz, S. 52)

Es ist nicht bekannt wer für die Einführung des sechsten Saitenchors verantwortlich war, man kann nicht einmal mit Bestimmtheit sagen, in welchem Land er zum ersten Mal auftrat. Aus Spanien stammen zwei Werke für die 6-chörige Gitarre. 1780 veröffentlichte Antonio Ballesterio die Arbeit „Obra para la Guitarra de seis Órdenes“, und mit 1799 ist die Abhandlung „ Principios para tocar la Guitarra de seis Órdenes“ von Federico Moretti datiert. Die verwendete Stimmung entsprach der Gegenwärtigen. Zu dieser Zeit war man aber in Frankreich, Italien und Deutschland von der 6-chörigkeit abgekehrt. Bereits 1773 entsteht in der Werkstatt Francois

Lupot in Orleans eine Gitarre mit sechs einzelnen Saiten, während man in Spanien erst später zur Verwendung von sechs einzelnen Saiten überging. In Frankreich war der Verzicht auf die Doppelbesaitung auch durch folgende Erklärung von Antoine Marcel Lemoine evident:

„Mit dieser Methode ist sehr selten sauber zu spielen. Und weil der Klang der beiden Saiten das Ohr so erreicht, daß die hohen Töne immer von den tiefen vernommen werden, also wird auch nicht sauber gehört... Außerdem... findet man auch nur selten Saiten für die unisonen g's und h's, die wahrhaftig gleichartig fabriziert sind...“ (Schmitz, S. 51)

Mit der Verwendung von umsponnenen Darmsaiten konnten mehrere Nachteile auf einmal beseitigt werden. Durch die Erhöhung der schwingenden Masse wurde das Instrument lauter und obertonreicher, was die Doppelchörigkeit überflüssig machte. Ein großer Nachteil von Darmsaiten war, dass sie sich bei hoher Luftfeuchtigkeit leicht verstimmten. Dieses Phänomen kam bei Konzerten zu Tage, wenn sich der Saal gefüllt hatte, und durch die Atemluft der Zuseher die Luftfeuchtigkeit im Saal stieg, was für die Musiker unangenehme Folgen mit sich ziehen konnte. Das Umspinnen der Saiten verlieh ihr auch in dieser Hinsicht Stabilität.

6.2. Entwicklung der Stimmmechaniken

Durch die Erfindung von mechanischen Stimmwirbeln am Ende des 18. Jahrhunderts war eine feinere Stimmung möglich. Die Übertragung der Drehkraft erfolgt über Zahnräder, die Übersetzung ist variabel. Bei einer Übersetzung von 12:1 muss der Drehknopf zwölf Mal gedreht werden, damit sich die Saite

einmal um die Stimmwirbel dreht. Das Wirbelblatt mit hinterstehenden Stimmwirbeln wurde lediglich bei traditionellen Flamenco-Gitarren in der Überzeugung beibehalten, dass das geringere Gewicht der Kopfplatte die Lautstärke und Höhenwiedergabe positiv beeinflusst.

6.3. Aufgeleimtes Griffbrett

Bis ins frühe 19. Jahrhundert wurde das Griffbrett in die Decke hineingearbeitet oder die Decke ragte in den Hals. Seit der Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert kam ein separates Griffbrett, das auf den Hals und über den Halsansatz hinaus auf der Decke aufgeleimt wurde, in Verwendung. Die Vorteile dieser Konstruktion lagen vor Allem in der einfacheren Fertigungsweise und der stabilisierenden Wirkung. Heute bestehen die Hälse klassischer Gitarren aus einer aufgeleimten Kopfplatte, aufgeleimten Griffbrett und Halsansatz. Hälse, die aus einem Stück Holz gefertigt werden, stellen eine unerhebliche Minderheit dar.

Während die Bünde zu Beginn des 18. Jahrhundert noch aus festgebundenen Darmbünden bestanden, wurde diese zunächst durch Knochen oder Elfenbein, später gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Metallstäbchen abgelöst. Gitarren, deren Hals aus einem Stück Holz gefertigt wurden, hatten 11. Bünde, die noch durch fünf weitere, in die Decke eingearbeitete Bünde, ergänzt wurden. Bei geleimten Griffbrettern betrug die Anzahl der Bünde in der Regel 18, heute haben akustische Gitarren typischerweise 21 Bünde.

6.4. Neuerungen am Korpus

Eine weitere Neuerung betrifft den nicht sichtbaren Innenraum des Korpus. Statt an der Unterseite der Decke befindlichen Querstreben wurden Fächerstreben verwendet, die sich im Gitarrenbau bis heute gehalten haben. Dieses System fördert die Elastizität und Tonübertragung. Folgenderweise erklärt José Romanillos die Funktion der Balken:

„Die Fächerstreben sollen den Teil der Decke, den sie bedecken, vollkommen unter Kontrolle halten. Das heißt, die Decke soll an allen Stellen gleichförmig reagieren und schwingen. Die Balken müssen in Verbindung mit der Decke das ideale Gleichgewicht zwischen Spannung und Flexibilität aufbauen.“ (José Romanillos, The Guitar, in: Charles Ford, Making Musical Instruments, Strings and Keyboard, London und Boston 1979, zitiert nach Pöffgen, S.137)

Das Runde Schalloch wurde zum Standard. Während bis zum 18. Jahrhundert noch feine Schnitzereien die Rosette bildeten, bestand ab Mitte des 19. Jahrhunderts die gängigste Schallochverzierung aus kleinen eingelegten Streifen aus buntem Holz. Die Taillierung nahm allmählich eine ausgeprägte Form an. Der Rücken kann zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch immer sowohl rund als auch flach ausfallen. Eine weitere Erneuerung ist der Steg (oder Sattel), der die Saiten in das Holz führt und aus Elfenbein oder Knochenmaterial gefertigt wurde. Der Vorteil dabei ist, dass die Schwingende Saite schärfer abgegrenzt wird und dadurch eine höhere Klangqualität erreicht.

7. Die Gitarre im 19. Jahrhundert

Nach den zahlreichen Erneuerung an der Gitarre, die nach und nach und uneinheitlich erfolgte, konnte sich das Instrument auch in der klassischen Musik behaupten. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es zu einem regelrechten Boom der Gitarre, deren Zentren Wien, Paris, London und St. Petersburg wurden. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte die ersten Virtuosen auf dem Instrument hervor, allen voran Fernando Sor (1778-1839). Sors Lebenslauf spiegelt die Reiselust der Zeit, besonders unter Künstlern, wider. In seinen jungen Jahren zieht es ihn nach Barcelona, wo er sein Studium mit der Oper „Telímaco en la Isla de Calipso“ abschließt, von dort reist er nach Madrid, und ist anschließend für lange Zeit in Paris tätig. Große Erfolge feiert er mit seinen Konzerten in London. In Paris schreibt Sor sein Ballett „Cendrillon“ (1828), lebt in Moskau, dann in St. Petersburg, wo er die Beerdigungsmusik für Zar Alexander I. (gestorben 1825) schreibt. Bis zu seinem Tod lebt er in Paris. Die Eckdaten von Fernando Sors Lebenslauf sollen nur verdeutlichen, mit welcher Häufigkeit damalige Künstler den Standort wechselten. Der Einzug des Instruments in die klassische Musik hatte zur Folge, dass sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch Gitarristen etablieren konnten. Ein weiterer Spanier, der sich neben Sor einen Namen als Virtuose machen konnte war Dionisio Aguado (1784-1849). In Paris wurden sie Freunde und traten auch gemeinsam auf.

Während es die Spanier nach Paris verschlug, ließen sich zahlreiche Gitarristen italienischer Schule in Wien nieder. Der namhafteste unter ihnen war der Komponist Mauro Giuliani. Zu seiner Generation zählten noch Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli oder Matteo Bevilacqua. Das Bürgertum entdeckte die klassische Musik für sich, Kunst wurde zu einem Allgemeingut.

Unzählige Unterweisungen zeugen von der Mode des häuslichen Musizierens. Die große Menge an solchen Veröffentlichungen deutet einerseits auf die Popularität des Instrumentes hin, andererseits auch auf die wandelnden Anforderungen, die die zahlreichen Erneuerungen mit sich brachten. Durch die sechs einzelnen Saiten, die Vergrößerung des Instruments und die damit einhergehende Erhöhung seiner Lautstärke ist es zu einem anerkannten Soloinstrument geworden. Spieltechnisch war das Niveau zur Zeit der Virtuosen sehr anspruchsvoll.

Gerade was die Spieltechnik auf der Gitarre anbelangte gab es verschiedene Ansätze. Die beiden Spanier Fernando Sor und Dionisio Aguado, die ansonsten befreundet waren und auch Konzerte miteinander

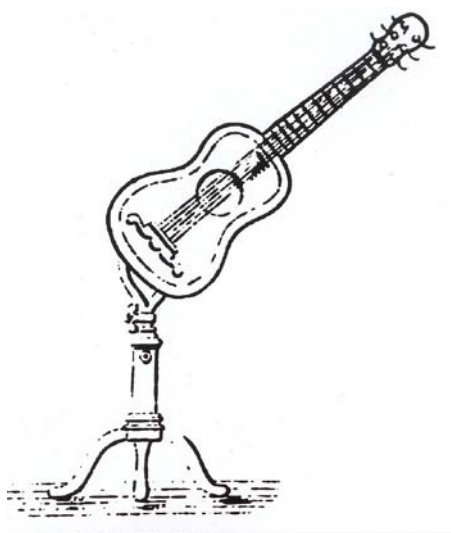


Abb. 41- Tripodison

spielten, waren sich in einem Punkt uneinig, nämlich was das Spiel mit der rechten Hand anbelangte. Während Sor die Spielweise mit den Fingerkuppen vertrat, galt Aguado als bekennender Fingernagelspieler. Später gestand letzterer jedoch seinen Daumennagel abgeschnitten zu haben, nachdem er Sor spielen gehört hatte. Aguado ist auch der Erfinder des „*Tripodison*“, eines Stativs, auf das die Gitarre beim Spiel gestützt werden kann. (Abb. 40) In seiner Schrift „*La Guitare Fixée sur Tripodison ou Fixateur*“ erklärt er seine Erfindung folgendermaßen:

„Die Gitarre bleibt so unabhängig wie möglich, und nichts hindert die Saitenschwingung. Der Gitarrist kann sich leicht seiner Kräfte bedienen, um das nötige Klangvolumen zu erzielen, um Vorteil aus den Möglichkeiten des Instruments zu ziehen und um alle Feinheiten seines musikalischen Empfindens auszudrücken. Die Haltung desjenigen, der spielt, ist entspannt und natürlich. Wer gelernt hat, Gitarre auf dem Stativ zu spielen, oder wer gewohnt ist, sich seiner zu bedienen, findet echte Vorteile, wenn er dieses Instrument spielen will, gleichgültig ob er steht oder sitzt.“ (Aguado zitiert nach Päffgen, S. 154)



Abb. 44 - das Torres-Modell

Auch die Haltung betreffend gab es unterschiedliche Auffassungen. Gemäß der italienischen Schule wurde der linke Fuß auf eine Erhebung gesetzt, die Gitarre wurde an den linken Oberschenkel platziert, und der Gitarrist musste sich mit der rechten Schulter über das Instrument beugen. Bei Sor finden wir eine andere Empfehlung:



Abb. 43 - Haltung bei Sor

„Indessen, als meine Ansprüche an das Instrument wuchsen, bedurfte ich einer festen Stellung desselben, d.h. einer solchen, welche es nicht wider meinen Willen verändern könnte und dazu fand ich nichts zweckmäßiger als einen Tisch so vor mich zu stellen, dass einer seiner Eckwinkel dem zwölften Griff

gegenüber lag.“ (Gitarre-Schule von Ferdinand Sor, Deutsche Übersetzung der Méthode pour la Guitare, Bonn 1830, herausgegeben in Faksimile von Ute und Wolfgang Dix, Heiligenhaus 1975, S.12, zitiert nach Päffgen S.160)

7.1. Gitarren von Antonio de Torres

Im Gegensatz zu Fernando Sor, der als fortschrittlicher Gitarrist galt und das Instrument auch in London zu Popularität verhalf, war der spanische Gitarrenbau auf die Wahrung der althergebrachten Tradition bedacht. Selbst die Chörigkeit der Gitarre wurde erst aufgegeben, als man in anderen Orten Europas schon längst zur Verwendung von sechs einzelnen Saiten übergegangen war. Die spanische Gitarre wurde durch Antonio de Torres (1817-1892) revolutioniert. Torres vereinte in seinen Gitarren neue Errungenschaften des zeitgenössischen Gitarrenbaus und fertigte Modelle, die heute noch sehr begehrt und dementsprechend teuer sind.

Das Besondere an Torres Gitarren war die Verwendung von leichten Hölzern, da diese leichter in Resonanz zu bringen sind. Aufgrund der dünnen Holzplatte (ca. 2,5 mm) für die Decke, verwendete Torres statt fünf Fächerleisten sieben, um eine höhere Stabilität zu gewährleisten. Dadurch konnte er die Decke vergrößern, sodass seine Instrumente eine Mensur von 65 cm erreichten, eine Länge, die bei klassischen Gitarren auch heute als Standard gilt. Der Hals, an dem das Griffbrett aufgeleimt wurde, bestand aus mehreren Segmenten, um Verziehungen vorzubeugen. Für das Griffbrett verwendete Torres meistens Ebenholz, für den Hals benutzte er Zedernholz, die Decke wurde aus Fichtenholz, Zargen und Boden aus Palisander, Ahorn oder Zypresse gefertigt. Heutige

klassische Gitarren entsprechen im Wesentlichen den von Torres gefertigten Modellen. Die einzige wesentliche Neuerung erfolgte erst 1946 durch die Einführung der Nylonsaiten, welche entschieden gleichmäßiger gearbeitet sind als Darmsaiten. Torres legte den Standard, auf dem die Gitarrenbauer des 20. Jahrhunderts aufbauen konnten.

7.2. Die klassische Gitarre in Ungarn

Der erste Hinweis über einen ungarischen Bezug der Gitarre ist bei dem deutschen Chronikschreiber Georg Kraus zu finden, der über einen spanischen Musiker im Hofe des Siebenbürgischen Fürsten Gábor Bethlen (1613-1629) folgendes schreibt:

„... ein Hispanier Don Diego so auff der Hispanischen Githara gespillet, darein gesungen undt getanzet, welcher auch offft mit hilff etlicher Juden mancherlei Commedien ihn italienischer sprachen gespillet, undt schöne tantz angestellet; ob er zwar diesselben nicht verstand, hat er doch seine lust daran gehabt.“
(Georg Kraus, S. 56)

Der besagte Spanier war Don Diego de Estrada, der im Januar 1628 aus Padua an den Hof Bethlens kam. (vgl. Király, S. 24)

Etablieren konnte sich das Instrument in Ungarn erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Vor 1800 gab es keinerlei bekannten ungarischen Gitarristen, die schriftlich erwähnt wurden. Das liegt aber nicht daran, dass Ungarn in der Zeit der Türkenbelagerung musikalisch abgeschnitten war. Das kulturelle Leben konzentriert sich auf die Höfe der Feudalherren, wie z.B. auf den Hof der Familie Eszterhazy, Thököly oder des Siebenbürgischen Fürsten Bethlen. (Dr.

Bánhidi Lászlóné, www.zenetortenet.hu) Wie bereits erwähnt, stellte Bethlen an seinem Hof ausländische Musiker an. Gerade aber in der Zeit der Unterdrückung durch die Türken entwickelte sich in Ungarn ein Nationalbewusstsein, das sich auch auf kultureller Ebene bemerkbar machte. An den Höfen wurden deshalb vermehrt ungarische Lautenspieler angestellt. Die Gitarre war im 17. Jahrhundert in Ungarn ein kaum bekanntes Instrument, während das Lautenspiel bereits Bestandteil der ungarischen Musik war. Im 18. Jahrhundert verschwand die Laute hingegen von der Bildfläche.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts nahm in Ungarn die Gitarrentradition ihren Anfang. Das erste Gitarrenlehrbuch eines ungarischen Autors, verfasst von Ferenc Pfeiffer (Franz Pfeiffer), erschien erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in deutscher Sprache in Wien und behandelt sowohl Harmonielehre als auch technisches Spiel (vgl. Fodor, S.177). Die erste ungarischsprachige Gitarrenschule wird von Gábor Mátray (Róthkrepf), einem Schüler Pfeiffers und in Ungarn angesehenen Musiker und Musikhistoriker, 1816 veröffentlicht. Neben zahlreichen Veröffentlichungen erscheint dieses Werk trotz des Bedarfs an ungarischer Literatur nicht in gedruckter Form. Auch in Ungarn erlebt das Gitarrenspiel zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Aufschwung. Der bedeutendste ungarische Gitarrist seiner Zeit war János Gaspar Mertz (1806-1856), der auch internationalen Erfolg erntete und seine Karriere von Wien aus begann. Zu erwähnen ist auch Gusztáv Nyizsnay, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkte, und in seine Kompositionen volkstümliche Elemente einfließen ließ.

Die Gitarre war zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein allseits beliebtes Instrument geworden, nicht nur Aristokraten beanspruchten es für sich, auch im Bürgertum fand es Eingang.

Auch die großen Dichter jener Zeit, wie Csokonai, Vörösmarty, Petöfi oder Arany spielten auf der Gitarre, die hervorragend für reisende Künstler geeignet war (vgl. Fodor, S.183).

In der bürgerlichen Gesellschaftsschicht trug die Verwendung der Gitarre bei Theateraufführungen zu ihrer wachsenden Popularität bei. Die bekannteste ungarische Opernsängerin ihrer Zeit Róza Déryné Széppataki (1793-1872) begleitete sich selbst oft auf der Gitarre und trug durch ihre Bekanntheit auch zur Verbreitung der Gitarre in der gesamten ungarischen Region bei.

Gitarrenkonzerte fanden auch im Rahmen von Theateraufführungen, hauptsächlich im Theater von Buda (Ofen) und Pest, in der Pause oder nach dem ersten Akt, statt. Auch Gitarristen internationalen Ranges traten bei solchen Konzerten auf, so z.B. der Wiener Gitarrist Alois Wolf oder der polnische Gitarrist Stanisław Szczepanowski, der auch am Londoner Hof wirkte.

Die Popularität der Gitarre im 19. Jahrhundert in Ungarn zeigte sich auch in der Entstehung der Hausmusik. Ungarn konnten eine große Zahl von Volksliedern ihr eigen nennen und die Gitarre eignete sich hervorragend zu deren Begleitung. Der Ungarischen Akademie der Wissenschaft wurden durch verschiedene Volksliedsammler transkribierte Volksliedersammlungen, unter Anderem für Gitarre, zur Verfügung gestellt. (vgl. Fodor, S.190) Der bedeutendste unter ihnen war Daniel Mindszenty, dessen „Nemzeti Dalgyűjtemény“ (Nationale Liedersammlung) 1832 veröffentlicht wurde.

Die bedeutendsten Gitarrenbauer des 19. Jahrhunderts in Ungarn waren zugleich Geigen- und Lautebauer, und stammten überwiegend aus Wien, wie z.B. Franz Hackhofer oder Peter Teufelsdorfer. Der herausragende Peter Teufelsdorfer wurde 1789 in Wien geboren, lernte Geigenbau in der Werkstätte der

Familie Leeb in Wien, und machte sich in Pest selbständig, da er dort einen Bedarf an Geigenbauern sah. Er stellte einen Antrag in Pest, eine Werkstatt errichten zu dürfen. Der Sachbearbeiter in dieser Angelegenheit, Franz von Gosleth holte sich die Meinung der etablierten Geigenbauer ein. Diese sahen in Teufelsdorfer einen Konkurrenten und wäre es nach ihnen gegangen, hätten sie den jungen Teufelsdorfer zurück nach Wien gejagt. Der Antrag wurde trotzdem bewilligt. In Pest entwickelte er nach eigenen Angaben ein Instrument, das die Merkmale der Gitarre (Stimmung, Korpusform, Bünde) mit den Merkmalen des Cellos miteinander verband. Das Instrument, das er als Sentimental-Guitare (Abb. 44) bezeichnete, war eher kurzlebig und ist aufgrund einer Kuriosität in



Abb. 45 - Arpeggione

die Geschichte eingegangen. Nachdem nämlich Teufelsdorfer diese Erfindung seine eigene genannt hatte, erschien in der Wiener „Musikalischen Zeitung“ in der Ausgabe vom 30. Juni 1823 eine wutentbrannte Antwort von dem Wiener Instrumentenbauer Johann Georg Stauffer. Er bezichtigte Teufelsdorfer sich mit fremden Federn zu schmücken, und preiste sich ebenfalls als Erfinder des Arpeggione. Franz Schubert (1797-1828) schrieb eine Sonate für Arpeggione. (vgl. Gát, Teufelsdorfer kontra Stauffer) Die Erfindung des Arpeggione wird heute Stauffer zugeschrieben, obwohl die Frage nach dem rechten Urheber dieses vergessenen Instruments möglicherweise für immer ungeklärt bleibt.

7.3. Wien im 19. Jahrhundert – Ein Zentrum in der Blütezeit der Gitarre

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts stieg Wien zur musikalischen Metropole auf. Obwohl die Stadt mit ca. 60000 Einwohnern im Vergleich zu anderen Großstädten Europas klein war, zog es viele Musiker aus benachbarten Ländern, hauptsächlich aus Italien, Böhmen und Deutschland nach Wien. Der Aufstieg des Bürgertums hatte zur Folge, dass Musiker nicht mehr auf die Gunst von Adligen angewiesen waren. Verleger waren bemüht Musiker unter Vertrag zu nehmen, die für sie Gitarrenschulen schrieben. Eine gängige Praxis unter Musikern zur Sicherung des Lebensunterhalts war auch das Unterrichten, nach Möglichkeit versuchten sie dennoch durch Auftritte zur Geltung zu kommen.

„Ein großer Teil der Konzerte fand im privaten Umfeld statt, sei es in den großen Palais der Aristokratie als auch in den Wohnstuben der Bürger. Hier mag auch der Mangel an großen Konzertsälen eine Rolle gespielt haben, musikalische Darbietungen fanden in den fünf Theatern der Stadt, im Kleinen und Grossen Redoutensaal der Hofburg oder in der



Abb. 46 – Wiener Modell

Winterreitschule statt. Erst 1831 wurde ein großer Konzertsaal errichtet. Die große Mehrzahl musikalischer Veranstaltungen fand - häufig in drangvoller Enge - in kleinen und oft wenig geeigneten Räumen statt.“ (Dausend, S. 27)

Zu den bedeutendsten Gitarristen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählten neben den bereits erwähnten Italiener Mauro Giuliani und gebürtigen Wiener Alois Wolf noch u. a. Simon Molitor, Antonio Spina, Johann Nepomuk Hummel und Wenzel Matiegka. (vgl. Dausend, S. 28-29)

Der bedeutendste Gitarrenbauer des 19. Jahrhunderts in Wien war der bereits erwähnte Johann Georg Stauffer (1778-1853). Er war Erfinder des „Wiener Modells“ (Abb. 45), das an seinen durch Stimmmechaniken, bei denen die Wirbel asymmetrisch, auf einer Seite angeordnet sind, und seiner starken Taille zu erkennen ist. (vgl. www.studia-instrumentorum.de) Stauffer entwickelte auch Gitarren, denen er zusätzliche Basssaiten hinzufügte. Sein Schüler Johann Gottfried Scherzer perfektionierte dieses Instrument. Das Resultat war die „Wiener Kontragitarre“ (Abb. 46), die über einen weiteren Hals verfügt, entlang dessen sieben weitere Saiten aufgezogen sind. Das Instrument ging, gemeinsam mit der Lyra-Gitarre, dem Arpeggione und der Harp-Lute-Guitar, als Kuriosität in die Geschichte des Gitarrenbaus ein.



Abb. 47 - Wiener Kontragitarre

7.4. Die Gitarre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Trend ausgeklungen, die Gitarre rückte wieder in die Peripherie. Nach der Zeit der großen Virtuosen tauchten keine Nachfolger auf, die deren Erbe antreten konnten. Es ist zwar nicht viel bekannt über die Gitarre in dieser Zeit, doch es gilt als sicher, dass sich die Gitarrenkultur nicht nur auf Spanien beschränkt, sondern auch in Russland oder Polen neue Züge annahm. Die namhaftesten Gitarristen waren Guilio Regondi, Napoleon Coste oder der russische Gitarrenspieler Nikolaus Makarow. Nach den Erneuerungen bei Torres änderte sich im Gitarrenbau nichts wesentliches, die heutigen klassischen Gitarren entsprechen nach wie vor den Torres-Modellen. Francisco Tárrega führte die Gitarre dann in 20. Jahrhundert und überlieferte seinen Schülern eine Tradition, die mündlich von Lehrer zu Schüler weiter gegeben wurde.

8. Die Gitarre im 20. Jahrhundert

Die heutige Popularität der Gitarre vor Allem in der populären und modernen Musik ist nicht der Weiterführung der europäischen Gitarrentradition zu verdanken. Auf europäischem Boden gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwar namhafte Gitarristen, allen voran die Spanier Francisco Tárrega und Andrés Segovia, die sich für das Fortbestehen der Gitarrentradition einsetzten und deren Wirken für die klassische Gitarrenmusik des 20. Jahrhunderts große Bedeutung hatte. Die beiden Weltkriege verhinderten jedoch eine weitere

Entfaltung der ohnehin peripheren Gitarrenkunst in der Klassik. Auch aus Sicht des Gitarrenbaus kam es in Europa zu keinerlei Neuerungen des Instruments. Es wurden lediglich Darmsaiten durch Nylonsaiten abgelöst.

Wesentlich für die heutige Stellung des Instruments war der Prozess, den die Gitarre in der neuen Welt durchlief. Aus kultureller Sicht prägte sie die gemeinsame Geschichte voneinander isolierter Bevölkerungsgruppen, indem sie das Hauptinstrument für neu entstandene Musikstile, wie Country, Blues und Bluegrass wurde, die miteinander in Wechselwirkung standen. Zunächst wurde die Gitarre als europäisches Instrument importiert. Im 19. Jahrhundert wurde sie zum beliebten Saloninstrument. Die Einwanderer vorwiegend englischer Herkunft spielten ihre Balladen elisabethanischer Zeit. (vgl. Schmitz, S. 89) Die verschleppten, afrikanischen Sklaven entwickelten ihren eigenen, zunächst vorwiegend vokalen Musikstil, aus dem sich der Blues entwickelte. Der Blues stellte eine Verschmelzung europäischer Gitarrentradition, bei dem die zur gleichen Zeit auch in Europa verbreitete Zupftechnik des Wechselschlags mit Daumen und Zeigefinger angewandt wurde, mit afroamerikanischen musikalischen Wurzeln dar. Bluegrass entstand als Verschmelzung von Countrymusik und Blues. (vgl. Schmitz, 90-91) Der Blues legte den Grundstein für die im 20. Jahrhundert entstandenen Musikstile, Jazz, Swing und Rock N´ Roll.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gingen einige Gitarrenmanufakturen wie Martin, Gretsch oder Gibson zum Bau der Stahlsaitengitarre über, die sich nicht nur in der Besaitung, sondern auch ihrer Form vom spanischen Modell unterschied. Heute wird dieses Modell Westerngitarre oder Folkgitarre bezeichnet. Der Korpus ist größer und robuster, als das Torres-Modell, da er einer durch die Stahlsaiten höherer

Spannung ausgesetzt ist. Durch den Hals verläuft ein Stahlstab, durch den der Hals im Falle von Verkrümmung, die durch die Spannung der Saiten verursacht wird, zurückgebogen werden kann. Bei der Kopfplatte ging man zum Bau von massiven Kopfplatten über. Der Verwendung von Stahlsaiten lag zunächst die Idee zugrunde die Lautstärke des Instruments zu verstärken. Aus diesem Grund wurde auch der Korpus vergrößert. Die Gitarre war auch in der neuen Welt zunächst ein Instrument des Volkes und ähnelte in seiner Funktion der Englischen Gitarre. Die Popularität der Westerngitarre ermöglichte dann auch das Entstehen von Manufakturen, die die Qualität der Instrumente erheblich verbesserten. Die „Martin Guitar Company“ setzte neue Maßstäbe, denen Hersteller wie Gibson und Gretsch nacheiferten. Die Westerngitarre war Vorbild für die ersten elektrischen Gitarren, bei denen die Tonerzeugung elektromagnetischen Signalen zugrunde liegt, die durch Tonabnehmer erzeugt werden und durch einen Verstärker ertönen. Die Notwendigkeit von elektrischer Tonerzeugung bei der Gitarre resultierte aus der geringen Lautstärke von klassischen Gitarren, die im Jazz lediglich zur Begleitung eingesetzt werden konnten. Als Soloinstrument war auch die Westerngitarre aufgrund ihres schneidigen Klanges ungeeignet. Die neuen Elektrischen Gitarren wurden als Soloinstrumente sehr beliebt. In der Folge versuchten sich die verschiedensten Hersteller mit dem Bau von elektrischen Gitarren. Die E-Gitarre ermöglichte dem Rock N´ Roll den Stellenwert einer globalen Subkultur, speziell in den 60´er und 70´er Jahren. Legendäre Rockgitarristen wie Jimi Hendrix und Jimmy Page oder Eric Clapton verhalfen der Gitarre zum Kultstatus, sowie umgekehrt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Gitarre erneut zum Volksinstrument, dieses Mal aber mit globaler Auswirkung. Über

kein anderes Instrument erscheinen Lehrbücher und Übungszeitschriften in vergleichbarer Zahl wie über die Gitarre. Sowohl in der bewährten akustischen Variante, als auch in elektrischer Form findet sich schnell jemand, der auf einer zufällig präsenten Gitarre Lieder zum Besten geben kann. Diesen Status bewahrte sie sich, trotz der musikalischen Reizüberflutung, die die digitale Welt mit sich brachte, bis in unsere Tage.

9. Schlussfolgerung

Diese Arbeit widmet sich der Geschichte der Gitarre und ihrer vorangegangenen Instrumente, ihren bautechnischen Eigenschaften und der mit diesen in Zusammenhang stehender Terminologie. Drei wesentliche Aspekte lassen sich auf Grundlage der vorliegenden Untersuchung erkennen.

In Zusammenhang mit der Nomenklatur der Instrumente waren zwei typische Phänomene evident. Sofern es sich um ein unbekanntes Instrument handelte, das eine bestimmte Gruppe von einer anderen in irgendeiner Weise übernahm, wurde der Terminus übernommen und phonetisch der eigenen Sprache angeglichen. Ein Beispiel hierfür ist der arabische Al'oud, aus der sich die Laute entwickelte, die spanisch *laud*, lateinisch *leutum*, englisch *lute* und ungarisch *lant* genannt wird. Gattungsbezeichnungen erhielten jene Instrumente, die einem bekannten Instrument in irgendeiner Weise bekannt waren. Die Kithara war ein Leierinstrument, das durch die Römer in Europa verbreitet wurde. Der Begriff setzte sich in allen mitteleuropäischen Sprachen fest, und die Liste der Saiteninstrumente, die terminologisch auf dieses Instrument zurückzuführen sind, ist lang. Hier ist auch die Gitarre zu nennen, die wie die Cister, Zither oder Guiterne nicht viel mit

einer Leier zu tun haben. Gattungsbezeichnungen waren vor Allem im Mittelalter notwendig, als es eine Vielzahl von unterschiedlichen Instrumenten gab, die nicht einheitlich gefertigt wurden. Die Nomenklatur der Bauteile der Gitarre erfolgte auf assoziativer Weise. Beispiele hierfür ist die Verwendung von Termini, die auf menschliche Körperteile bezogene sind, wie z.B. Korpus, Hals oder Kopf. In den drei Sprachen unterscheiden sich die Termini in ihrer Bedeutung nur in geringem Masse.

Aus geschichtlicher Sicht erschließen sich im Zusammenhang mit der kulturellen Weitergabe von Instrumenten einige Knotenpunkte. Allen Voran war der Knotenpunkt Spanien ausschlaggebend für die Entfaltung des mittelalterlichen Instrumentariums. Weiters war der kulturelle Austausch zwischen Griechenland und dem Römischen Reich ein wichtiger Faktor für die Verbreitung der Leier und Harfeninstrumente in Europa. Die Magyaren pflegten ihre geographisch bedingten Beziehungen, wie z.B. mit den slawischen Völkern und den Österreichern, von denen sie auch Instrumente wie die Zither oder den Koboz übernahmen.

Der gesellschaftliche Status von Lauteninstrumenten in der Antike variierte je nach Gesellschaft und Zeit. Speziell von den antiken Ägyptern, Griechen und Römern waren es Sklaven, die auf Lauten spielten, während die Kithara und Harfeninstrumente angesehene Instrumente waren. Bei den Persern konnten hingegen Lautenspieler und Sänger einen hohen Status an der Seite des Königs erlangen. Die Harfe galt im Mittelalter Europas als adeliges Instrument, während Lauteninstrumente von Spielleuten, deren Ansehen gering war, gespielt wurden. Die Etablierung der Gitarre und der Laute in der Neuzeit war eng mit dem Aufkommen des Bürgertums verbunden. Bautechnisch eignet sich das Instrument aufgrund

seiner Größe hervorragend für Wanderungen, vor Allem als es noch eine kürzere Mensur hatte. Auch aufgrund seiner Handlichkeit verbreitete sich die Gitarre in den USA im 19. Jahrhundert auf rasanter Weise. Spieltechnisch gibt es viele Möglichkeiten den eigenen Kenntnissen entsprechend zu spielen. Sowohl Laien, als auch Virtuosen kommen zu ihrem Genuss, auch weil die Gitarre den Spaß bietet, die für Laien für ein fortbestehendes Interesse von Nöten ist. Durch das wachsende Ansehen von Musikern in der Gesellschaft wurde die technische Beherrschung erstrebenswerter. Die Virtuosen des 19. Jahrhunderts trugen dazu bei, die Gitarre von der Rolle des Spaßinstruments zu befreien. Es gibt wunderbare Musik für klassische Gitarre, wobei es sich hierbei meist um Solostücke handelt, da das Instrument im Orchester untergeht. Im 20. Jahrhundert entstanden Musikstile, in deren Rahmen die Gitarre als Soloinstrument herausragen konnte. Dies war auch mit der Erfindung der elektrischen Gitarre verbunden. Mit einigen Interludien etablierte sich die Gitarre als eines der populärsten, wenn nicht als das populärste Instrumente der westlichen Gesellschaft.

10. Abstrakt

Der Forschungsgegenstand dieser Arbeit ist die Entstehung der Terminologie im Gitarrenbau. Unweigerlich führt diese Frage ins Dunkel der Vergangenheit, als die ersten Saiteninstrumente erfunden wurden. Die Abhandlung erfolgt auf deskriptive Weise, der zeitlichen Abfolge entsprechend. Nur anhand einer solchen Methode war es möglich die Entstehung der Terminologie zu untersuchen und zu begründen. Quellmaterial waren zahlreiche Bücher über das Instrument in drei Sprachen, und zwar

deutsch, ungarisch und englisch, sowie archäologische und musikwissenschaftliche Lexika. Bei der Untersuchung der Instrumente war ich bemüht, ihren gesellschaftlichen und historischen Kontext einzubeziehen. Weiters ging ich auf die grundlegende Konstruktion jener Instrumente ein, die entweder aufgrund ihrer Bezeichnung, ihrer Bauweise oder Geschichte relevant für die Entstehung der Gitarre waren. Die terminologische Untersuchung ist im Text eingebettet.

11. Bildquellen

- Abb. 1 <http://www.archaeologieonline.de>
Höhle Les Trois Frères (Ariège, Frankreich)
ca. 15000 v. Chr.
- Abb. 2 <http://www.rhythmweb.com/berimbau/tadeu.html>
Berimbau
- Abb. 3 <http://www.jade.ccccd.edu>
Standleier von Königin Shubad, ca. 2600 v. Chr.
- Abb. 4 Päffgen, S.14
Terrakotta-Relief aus Eshnunna, ca.1900 v. Chr.
- Abb. 5 Päffgen, S.15
Relief aus Ischtschali, ca. 1800 v. Chr.
- Abb. 6 Päffgen, S. 13
Relief v. Höyük, ca. 1400-1300 v. Chr.
- Abb. 7 Päffgen, S. 17
Relief von Saqqara, ca. 1350-1300 v. Chr.
- Abb. 8 Hilden, S. 10
Ostrakon, Theben, ca. 1200-1100 v.Chr.
- Abb. 9 www.yontown.de
Kithara-Relief

Abb. 10	During Mirabdolbaghi, Savfat; S. 107 Barbat
Abb. 11	Mandel, S. 67 Koboz
Abb. 12	Montagu, S. 14 Schiffsgrab bei Sutton Hoo, ca. 670 n. Chr.
Abb. 13	Päffgen, S. 29 König David, Hunterian Psalter, 1170
Abb. 14	www.4kidsn.us.com/art/crwth.jpg Crwth
Abb. 15	Cantigas de Santa Maria
Abb. 16	Cantigas de Santa Maria
Abb. 17	Cantigas de Santa Maria
Abb. 18	Päffgen, S. 26 Juan Nicolas de Vergara d. Ä; Vihuela de mano
Abb. 19	Päffgen, S. 26 Juan Nicolas de Vergara d. Ä; Vihuela de arco
Abb. 20	Cantigas de Santa Maria
Abb. 21	Sonic Seducer; Sonderedition- Mittelaltermusik 01/2009 Zwei Fidelspieler am Hofe, 14. Jahrhundert

- Abb. 22 Fodor, S. 89
 “A regôs” Gyula László
- Abb. 23 Montag, S. 15
 Stuttgarter Psalter, ca. 830 n. Chr.
- Abb. 24 Montagu, S. 32
 Lincoln Kathedrale, Engelschor
- Abb. 25 Montagu, S. 31
 De Lisle Psalter, ca. 1310
- Abb. 26 Michael Praetorius: Syntagma musicum, S. 52
 Quinterna
- Abb. 27 Pääffgen, S. 48
 Aus Francesco Spinacinos Lautentabulatur, 1507
- Abb. 28 Wikipedia
 16. Jahrhundert
- Abb. 29 Michael Praetorius: Syntagma musicum, S. 52
 Theorbe
- Abb. 30 Pääffgen, S. 59
 Tonsystem und „technische Zeichnung“ 1:2 aus der
 „Decleratiön“ von Juan Bermudo (Osuna 1555)
- Abb. 31 Pääffgen, S. 50
 Deutsche Lautentabulatur bei Hans Newsidler,
 Nürnberg 1536

- Abb. 32 Päffgen, S. 86
Vierchörige Gitarre, 1570
- Abb. 33 Päffgen, S. 99
Amat, Guitarra Española
- Abb. 34 Hilden, S. 43
Antone Watteau, Serenadenspieler
- Abb. 35 Hilden, S. 40
Jan Vermeer van Delft, Die Gitarrenspielerin
- Abb. 36 Päffgen, S. 119
Jacques Callot, Commedia dell'Arte
- Abb. 37 Hilden, S. 37
Caesar Boëtius van Everdingen, Cisterspielerin
- Abb. 38 www.harpguitars.net
Harfen-Lautengitarre
- Abb. 39 Nikl, S. 22
Scheitholt bei Praetorius
- Abb. 40 www.interfolk.de
Kratzzither
- Abb. 41 Mandel, S. 59
Basszprímtambura und Brácsatambura

- Abb. 42 Päßgen, 178
Tripodison
- Abb. 43 Päßgen, S.160
Haltung bei Sor
- Abb. 44 www.studia-instrumentorum.de
Torres Modell
- Abb. 45 www.cello.org
Arpeggione
- Abb. 46 www.studia-instrumentorum.de
Wiener Modell
- Abb. 47 www.studia-instrumentorum.de
Wiener Kontragitarre

12. Literaturverzeichnis

Beck, Heinrich/ Geuenich, Dieter/ Steuer, Heiko. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2003.

Cumpiano, William R./ Natelson, Jonathan D. *Guitarmaking; Tradition and Technology*. Hadley: Chronicle Books, 1993.

Dausend, Gerd-Michael. *Die klassische Gitarre (1750-1850)*. Köln: Verlag Hubertus Nogatz, 2002.

Dumbrill, Richard J. *The Archeomusicology of the Ancient Near East*. Victoria, Canada: Trafford Publishing, 2005.

During, Jean/ Mirabdolbaghi, Zia/ Savfat, Dariush. *The Art of Persian Music*. Washington DC: Mage Publishers, 1991.

Fodor, Ferenc. *Koboz, Lant, Gitár. A penegtôs hangszerek jelenléte a magyarság történetében*. Győr: Kairosz Kiadó, 2006.

Gerken, Simmons/ Ford, Johnston. *Akustische Gitarren*. München: GC Carsten Verlag, 2003.

Jahnel, Franz. *Die Gitarre und ihr Bau*. Ausgabe 5. Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky, 1999.

Keel, Ottmar. *Die Geschichte Jerusalems und die Entstehung des Monotheismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Kinseher, Richard. *Der Bogen in Kultur, Musik und Medizin, als Werkzeug und Waffe*. Norderstedt: Books on Demands Gmbh, 2003.

Király, Péter. *Beitrag im Ungarnjahrbuch 1993-1994*. München: Verlag Ungarisches Institut, 1995.

Kovács, Emil. *Akusztikai és Számarányok a Gitárok Formatervezésében*. Private Ausgabe, 2009.

Kraus, Georg. *Siebenbürgische Chronik 1605-1665*. Wien, 1862.

Montagu, Jeremy. *Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance*. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag, 1981.

Nikl, August Viktor Nikl. *Die Zither. Ihre Historische Entwicklung bis zur Gegenwart*. Wien: Wiener Arion Verlag, 1927.

Parashkevov, Boris. *Wörter und Namen gleicher Herkunft und Struktur*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2004.

Päffgen, Peter: *Die Gitarre*. Ausgabe 2. Mainz: Schott Musik International, 2002.

Sárosi, Bálint. *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980.

Ragossnig, Konrad. *Handbuch der Gitarre und Laute*. Ausgabe 3. Mainz: Schott Music International, 2003.

Rosenzweig, Heidrun. *Historische Harfen*, Dornach, Schweiz: Eigenverlag der Musik-Akademie der Stadt Basel, 1991.

Sachs, Curt. *Reallexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Julius Bard Verlag, 1913.

Schmitz, Alexander. *Das Gitarrenbuch*. Ausgabe 3. Frankfurt am Main: Krüger Verlag, 1982.

Spring, Matthew. *The lute in Britain, A history of the instrument and its music*. New York: Oxford University Press, 2001.

Taylor, James/ Sparks, Paul. *The Guitar and it's Music: From the Renaissance to the Classical Era*. New York: Oxford University Press, 2002.

Van Schaik, Martin. *The Harpe in The Middle Ages, The Symbolism of a Musical Instrument*. Überarbeitete Ausgabe. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005.

Wörner, Karl Heinrich/ Gratzner, Wolfgang/ Meierott, Lenz. *Geschichte der Musik: Ein Studien und Nachschlagebuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

Wissenschaftliche Artikel

Hein, Wulf. *Musik in der Eiszeit*. Artikel aus dem Magazin »Archäologie in Deutschland« 4/2002

Parncutt, Richard/ Kessler, Annekatrin. *Musik als virtuelle Person* In R. Flotzinger (Hg.), "Musik als..." (S. 9-52). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2006.

Internetseiten

Dipl. Ing. Smola, Peer

<http://www.tabazar.de>

Britannica online Encyclopaedia

<http://www.britannica.com>

Nowotny, Rainer

<http://www.yontown.de>

Kiss, Kobzos Tamás

<http://www.nepzeneiskola.hu>

Internetseite des Museums für Musikinstrumente der Universität
Leipzig

Betreut von Michel, Andrea

<http://www.studia-instrumentorum.de>

Online Notenversand

<http://www.alle-noten.de>

Schmees, Iwen

<http://www.johndowland.de>

Wahl, Uli

[http:// www.windmusik.com](http://www.windmusik.com)

13. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Reti
Vorname(n): Szabolcs Istvan
Anschrift: Knollgutstrasse 12
4030 Linz
Telefonnummer: 0650/6196714
Email: szabireti@yahoo.de
Nationalität: Österreich
Geburtsdatum: 10.08.1980
Geburtsort: Sf. Gheorghe / Rumänien

Schulische Bildung

1986 – 1988: Volksschule Lenzing
1988 – 1990 Volksschule Gampern
1990 – 1994: Hauptschule Vöcklabruck
1994 – 1998: Oberstufen-Realgymnasium Vöcklabruck mit Matura
1999: Studium an der Universität Wien: Psychologie
Seit 2000: Studium an der Universität Wien: Übersetzer- und Dolmetscherausbildung
17.05.2007: Beginn des 2. Studienabschnitts:
Übersetzer- und Dolmetscherausbildung

: