

Die Dislokation von Bass und Melodie im klassischen Gitarrenspiel – Eine quantitative und qualitative Studie zu Aufnahmen des *Exercice* op. 35/22 von Fernando Sor

«Just play what is written, that's enough», war ein Satz, den ich während meines Studiums der klassischen Gitarre ab und zu von meinen Dozent_innen hörte. Auch wenn diese Aussage ihre pädagogische Berechtigung haben mag, so verkennt sie doch, dass das Gitarrenspiel wesentlich von Spielkonventionen geprägt ist, die ausserhalb der Schriftlichkeit tradiert werden.¹ Die Weitergabe dieser Konventionen geschieht zum einen im Unterricht, zum anderen aber im Konzertsaal und mittels Tonaufnahmen: Musiker_innen imitieren einander und passen ihren Vortragsstil in einem oft stillschweigenden Prozess aneinander an.

Bestandteil dieses oralen Traditionsstranges des klassischen Gitarrenspiels ist die sogenannte Dislokation von Bass- und korrespondierender Melodienote. Dieser Begriff, der vom Musikwissenschaftler Neal Peres da Costa für Tasteninstrumente geprägt wurde, bezeichnet die zeitliche Verschiebung zweier vertikal übereinanderstehend notierter Töne.² Dabei wird in der überwiegenden Anzahl der Fälle der Basston vor der Melodienote gespielt.

Bislang steht noch eine Studie aus, die den Umgang mit Dislokation im Gitarrenspiel quantitativ und qualitativ untersucht. Mit diesem Aufsatz soll ein Anfang gemacht werden, um diese Lücke zu schliessen.

Zunächst soll darüber nachgedacht werden, wie der aus der Pianistik stammende Begriff der Dislokation auf das Gitarrenspiel anwendbar ist. Es folgt eine Fallstudie zu 46 Aufnahmen des *Exercice* in h-Moll op. 35/22 von Fernando Sor (1778–1839), an der gezeigt werden kann, dass die Verwendung der Dislokation im klassischen Gitarrenspiel erst in den 1980er-Jahren deutlich zurückgegangen ist. Dieser vergleichsweise späte Stilwandel ist Ausdruck äusserer Trends: der technischen Innovation, der Professionalisierung der Ausbildung und des Einflusses ästhetischer Positionen. Dabei wird deutlich – und dies ist die Hauptthese dieses Aufsatzes –, dass sich die Verwendung der Dislokation von einem global angewandten Mittel der Stimmendifferenzierung hin zu einem Mittel des Ausdrucks gewandelt hat, mit dem die Interpret_innen die harmonische und formale Struktur des Stückes gestalten. Schliesslich soll an zwei Fallbeispielen gezeigt werden, wie individuell unterschiedlich die Verwendung von Dislokation ausfallen kann. Dafür werden computergestützte Messmethoden, statistische Auswertungsverfahren sowie experimentelle Manipulationen der Aufnahmen eingesetzt.

1 Vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013, S. 163.

2 Vgl. Neal Peres Da Costa: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, New York: Oxford University Press 2012, insb. Kap. 2 «Playing One Hand after the Other». Der Begriff kann auch auf Kombinationen mit Akkorden angewandt werden.

1. Dislokation – Begrifflichkeit

Die historische Verwendung des Gestaltungsmittels Dislokation wurde bislang erst für das Klavierspiel untersucht, in der beispielhaften Studie des Fortepianisten Neal Peres da Costa, der Dislokation als die «momentary separation between left and right hands»³ definiert. Die rechte Hand folgt dabei der Linken in der überwiegenden Anzahl der Fälle unmittelbar, und sowohl Bass- als auch Melodienoten können auf den metrischen Impuls fallen; das heisst, entweder wird die Melodienote retardiert oder aber die Bassnote antizipiert.⁴

Peres da Costa versucht den Begriff der Dislokation von der ähnlichen Praxis des unnotierten Arpeggierens abzugrenzen, wobei seine Argumentation in seiner eigenen künstlerischen Praxis fusst:

Some might argue that all these techniques [dislocation, metrical rubato and unnotated arpeggiation; CM] amount to one and the same thing: a way of creating rubato or displacement of time [...]. [...] However, when I use them in my own playing, I do have to think about them separately [...]. I feel therefore, that such complexity necessitates discussion of these as separate techniques.⁵

Auch wenn Peres da Costa nicht auf die spezifische Situation des Gitarrenspiels eingeht, sind seine Ergebnisse auch für diese instrumentale Kultur von Bedeutung, da sich die Gitarristen_innen des (frühen) 20. Jahrhunderts stark am Klavier als «Leitmedium» orientiert haben. Dabei ist für das Gitarrenspiel die Unterscheidung zwischen Dislokation und Arpeggierung insofern klarer zu ziehen als beim Klavierspiel, als viele Gitarrist_innen sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein der sogenannten *Apoyando*-Technik bedienen, um die Töne der Melodie dynamisch hervorzuheben. Bei dieser Technik ruht der Finger nach der Anschlagsbewegung auf der danebenliegenden Saite und dämpft diese, was die *Apoyando*-Technik für das Arpeggiospiel ungeeignet macht.

Interessanterweise fällt vielen Gitarrist_innen die Verwendung des *Apoyando*-Anschlags zur Hervorhebung einer Melodienote leichter, wenn der dazugehörige Basston etwas vor der Melodienote gespielt wird. So schreibt etwa David Tanenbaum vom San Francisco Conservatory of Music, dies «ermutige und erleichtere»⁶ die Verwendung des *Apoyando*.

Peres da Costa, der für seine Untersuchung schwerpunktmässig (Papierrollen-)Aufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts analysiert, weist überzeugend nach, dass die Dislokation im Klavierspiel jener Zeit zwar weit verbreitet, aber nicht unumstritten war. So war laut Peres da Costa die Praxis der Dislokation besonders im Kreis um Theodor Leschetizky zentrales Gestaltungselement.⁷ Andere Pianist_innen, darunter Ferruccio Busoni, lehnten Dislokationen aus ästhetischen Überzeugungen grundsätzlich ab und versuchten diese früher erworbene Gewohnheit abzulegen.⁸ Besonders faszinierend sind

3 Ebd., S. 45.

4 «The aural effect of dislocation is that sometimes the accompaniment sounds aligned with the beat or pulse, with the melody note sounding late. At other times it is the melody note that sounds aligned with the pulse, and the accompaniment sounds early. It is not always clear what relationship the right and left hands have to pulse, especially when dislocation occurs in conjunction with a modification of tempo.» Ebd., S. 46.

5 Ebd., S. 45f.

6 «[Striking the bass slightly ahead of the treble; CM] encourages and facilitates rest strokes.» Jim Ferguson/David Tanenbaum: *The Essential Studies: Study Notes, Insights and Commentary on Fernando Sor's 20 Estudios*, San Francisco: Guitar Solo Publications 1991, S. 15.

7 Vgl. Neal Peres Da Costa: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, New York: Oxford University Press 2012, S. 51.

8 Vgl. ebd., S. 90f.

Peres da Costas Ausführungen zu Camille Saint-Saëns und Raoul Pugno, die sich gegen Dislokation aussprachen, sie aber selber häufig einsetzen.⁹ Ab den 1930er-Jahren nahm der Gebrauch von Dislokation im Klavierspiel signifikant ab, so Peres da Costa, obwohl sie einige Pianist_innen wie Etelka Freund und Benno Moiseiwitsch auch nach der Jahrhundertmitte gelegentlich einsetzten.¹⁰ Gegenwärtig sei Dislokation nur noch sehr selten zu hören, sowohl auf Aufnahmen als auch im Konzert.¹¹

2. Dislokation in historischer Perspektive

Um zu verstehen, wie sich der Gebrauch von Dislokationen im klassischen Gitarrenspiel im Laufe der Zeit entwickelt hat, wurden für die vorliegende Studie 46 Aufnahmen des *Exercice* in h-Moll op. 35/22 (Paris 1828) von Fernando Sor ausgewertet. Diese Etüde hat – wohl aufgrund der besonderen Sonorität ihrer Tonart – einen Stammpatz im pädagogischen Kanon der Gitarre inne und konnte sich auch im Konzertrepertoire etablieren, wie die zahlreichen vorliegenden Aufnahmen belegen (Abb. 1, S. 84).¹²

Aufgrund ihrer einfachen und weitgehend konstanten Struktur eignet sich die Etüde für eine Analyse der Dislokation besonders gut, da für den Grossteil der Dislokationen ähnliche Voraussetzungen herrschen und sie sich nur hinsichtlich ihrer Platzierung innerhalb der Phrasenstruktur und des harmonischen Gehalts unterscheiden. Ohne die Wiederholungen einzurechnen, sind insgesamt zwanzig Melodienoten mit einer Begleitung unterlegt. In der Mehrzahl der Fälle (16) handelt es sich jeweils um den Taktbeginn. In den restlichen vier Fällen liegt die Begleitung auf einer unbetonten Zählzeit (wie in Takt 13), oder der Takt weicht gänzlich vom Schema ab (Takt 30).

Untenstehende Tabelle gibt Auskunft über die hier untersuchten Aufnahmen der h-Moll-Etüde. Auch wenn einige in Diskografien aufgeführten Aufnahmen nicht beschafft werden konnten, stellt dies doch eine repräsentative Auswahl dar, in der auch sehr prominente Interpret_innen vertreten sind.¹³ Für die 2010er-Jahre wurden zwei professionell produzierte Clips auf Youtube miteinbezogen, die beide zurzeit über 25 000 Mal aufgerufen worden sind. Für einige Aufnahmen konnte auf die Originaltonträger zurückgegriffen werden, andere wurden über Streaming-Dienste wie die Naxos Music Library oder Spotify beschafft. Die jüngsten Aufnahmen, die zum Untersuchungszeitpunkt (Herbst 2016) auffindbar waren, stammen aus dem Jahr 2015.

| # | Jahr | Disl. ^a | Interpret_in | Label |
|---|------|--------------------|----------------------|--|
| 1 | 1929 | 21 ^b | Miguel Llobet | Parlophon [Neuausgabe Chanterelle CHR 001] |
| 2 | 1929 | 19 | Miguel Llobet | Odeon [Neuausgabe Chanterelle CHR 001] |
| 3 | 1950 | 20 | José Rey de la Torre | Allegro LEG-9013 |
| 4 | 1955 | 19 | Andrés Segovia | Decca DL 9794 |

⁹ Vgl. ebd., S. 76f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 46, 50 und 98f.

¹¹ «One hears it [dislocation; CM] only very occasionally nowadays in modern piano recordings and live performances.» Ebd., S. 46.

¹² Vgl. Jim Ferguson/David Tanenbaum: *The Essential Studies: Study Notes, Insights and Commentary on Fernando Sor's 20 Estudios*, San Francisco: Guitar Solo Publications 1991, S. 16.

¹³ Vgl. Jacques Châiné/Matanya Ophee: *The Orphee Data-base of Guitar Records*, Columbus: Editions Orphée 1990, S. 307.

Exercice op. 35 n° 22

Fernando Sor

Allegretto.

The image displays the musical score for Exercise op. 35 n° 22 by Fernando Sor, marked 'Allegretto'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of 48 measures, divided into eight systems of six measures each. Circled numbers 1 through 20 are placed below specific notes in the score, indicating potential dislocations. The notes are: 1 (measure 1), 2 (measure 2), 3 (measure 3), 4 (measure 4), 5 (measure 5), 6 (measure 6), 7 (measure 7), 8 (measure 8), 9 (measure 9), 10 (measure 10), 11 (measure 11), 12 (measure 12), 13 (measure 13), 14 (measure 14), 15 (measure 15), 16 (measure 16), 17 (measure 17), 18 (measure 18), 19 (measure 19), 20 (measure 20), 21 (measure 21), 22 (measure 22), 23 (measure 23), 24 (measure 24), 25 (measure 25), 26 (measure 26), 27 (measure 27), 28 (measure 28), 29 (measure 29), 30 (measure 30), 31 (measure 31), 32 (measure 32), 33 (measure 33), 34 (measure 34), 35 (measure 35), 36 (measure 36), 37 (measure 37), 38 (measure 38), 39 (measure 39), 40 (measure 40), 41 (measure 41), 42 (measure 42), 43 (measure 43), 44 (measure 44), 45 (measure 45), 46 (measure 46), 47 (measure 47), and 48 (measure 48). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Abb. 1: Das *Exercice* op. 35/22 von Fernando Sor; die umrandeten Zahlen bezeichnen die möglichen Dislokationen.

| | | | | |
|----|------|----|----------------------|---|
| 5 | 1956 | 16 | Julian Bream | Westminster WST 14982 |
| 6 | 1959 | 20 | Renata Tarragó | Hispavox HH 121-16 |
| 7 | 1962 | 20 | John Williams | Westminster WST 17039 |
| 8 | 1962 | 16 | Konrad Ragossnig | RCA 76518 |
| 9 | 1965 | 18 | Alirio Díaz | Vanguard VSD-71135 |
| 10 | 1968 | 16 | Narciso Yepes | Deutsche Grammophon 139364 |
| 11 | 1975 | 18 | Alexandre Lagoya | Philips 6504 131 |
| 12 | 1976 | 16 | Sérgio Abreu | Ariola 201 614 (veröffentlicht 1980) |
| 13 | 1980 | 12 | Turibio Santos | Erato STU 71268 |
| 14 | 1980 | 8 | Michel Dintrich | Forlane – UM 3515 |
| 15 | 1986 | 4 | Jakob Lindberg | BIS 293 |
| 16 | 1986 | 14 | Arnaud Dumond | Pierre Verany 786103 |
| 17 | 1986 | 5 | Manuel Barrueco | Menuet 160001-2 |
| 18 | 1988 | 20 | Kazuhito Yamashita | Victor VDC22-24 |
| 19 | 1990 | 8 | David Tanenbaum | GS. 1000C |
| 20 | 1990 | 6 | Masanobu Nishigaki | Fauem FMC-5016 |
| 21 | 1994 | 11 | Norbert Kraft | Naxos 8.553007 |
| 22 | 1994 | 11 | Timo Korhonen | Ondine ODE 816-2 |
| 23 | 1995 | 0 | Lubomír Brabec | Supraphon SU 0004-2 |
| 24 | 1995 | 12 | Shin-ichi Fukuda | Denon Records 78950 |
| 25 | 1996 | 8 | Steven Novacek | Naxos 8.553341 |
| 26 | 1997 | 14 | Magnus Gutke | Nosag deer meadow 1 |
| 27 | 1997 | 5 | Hubert Käppel | AMA-Verlag Art.-Nr. 610191 |
| 28 | 1998 | 4 | Göran Söllscher | Deutsche Grammophon 459 138-2GH |
| 29 | 2000 | 1 | Reza Ganjavi | Reza Ganjavi Music |
| 30 | 2001 | 1 | Eros Roselli | SOMM CD021 |
| 31 | 2002 | 7 | Ahmet Kanneci | Sony Classical Popular Classics |
| 32 | 2006 | 4 | Mathias From | Classico CLASSCD381 |
| 33 | 2010 | 5 | Eduardo Catemario | Decca 476 3924 |
| 34 | 2010 | 7 | Christiano Porqueddu | Brilliant Classics 9205 |
| 35 | 2011 | 13 | William Carter | Linn Records CKD 380 |
| 36 | 2012 | 6 | Mårten Falk | DB Productions DBCD146 |
| 37 | 2012 | 14 | Rob MacKillop | www.cdbaby.com/cd/robmackillop3 [21. April 2017] |
| 38 | 2012 | 10 | Miguel Javaloy | La Mà de Guido LMG 2119 |
| 39 | 2013 | 3 | Wulfin Lieske | Oehms OC872 |
| 40 | 2014 | 8 | Taso Comanescu | www.youtube.com/watch?v=AwUgzOriL4E [21. April 2017] |
| 41 | 2014 | 0 | Gohar Vardanyan | www.youtube.com/watch?v=mol7hhtIC-o [21. April 2017] |
| 42 | 2014 | 9 | Enea Leone | Brilliant Classics 94791 |
| 43 | 2014 | 0 | Uroš Barič | Baros BR002 |
| 44 | 2014 | 3 | Jeff Dwarshuis | https://www.cdbaby.com/cd/jeffdwarshuis [21. April 2017] |
| 45 | 2015 | 9 | Paolo Chierici | Dynamic CDS 7722 |
| 46 | 2015 | 3 | Tariq Harb | Tariq Harb |

a Anzahl Dislokationen.

b Llobet schlägt das *Eis* in Takt 31 zweimal an, sodass die nominelle Anzahl diejenige möglicher Dislokationen sogar übersteigt.

Durchschnitt liegt bei 18,3 Dislokationen pro Aufnahme), sind es ab 1980 maximal 70 Prozent der Bassnoten, meist aber deutlich weniger (der Durchschnitt liegt bei 7,2 Dislokationen pro Aufnahme).¹⁵

Äussere Gründe für diesen Wandel in den 1980er-Jahren sind vielfältig: Zunächst einmal ist er Ausdruck eines Generationenwechsels. Bezeichnend hierfür sind die Aufnahmen von Narciso Yepes, der 1927 geboren wurde (Aufnahme 1968; 16 Dislokationen) oder diejenige von Alexandre Lagoya, geboren 1929 (Aufnahme 1975; 18 Dislokationen). 1986, elf Jahre nach Lagoyas Aufnahme, veröffentlichen die beiden 1952 geborenen Musiker Jakob Lindberg und Manuel Barrueco ihre jeweiligen Aufnahmen der h-Moll-Etüde, in denen sich beide als sehr zurückhaltende Anwender von Dislokationen zeigen (Lindberg 4 Dislokationen; Barrueco 5 Dislokationen).

Mit diesem Generationenwechsel geht die zunehmende Institutionalisierung der professionellen Berufsausbildung im klassischen Gitarrenspiel einher. Während Barrueco und Lindberg beide ihre Instrumente an Hochschulen studieren konnten,¹⁶ mussten etwa die beiden führenden angelsächsischen Exponenten der klassischen Gitarre der früheren Generation, Julian Bream (*1933) und John Williams (*1941) für ihre Hochschulausbildung noch auf andere Instrumente ausweichen.¹⁷ Wenn auch sicherlich kein direkter Zusammenhang zwischen der Institutionalisierung der Ausbildung und der reduzierten Verwendung von Dislokationen besteht, so liegt es doch nahe anzunehmen, dass die Einbindung der Gitarre in akademische Curricula längerfristig zu einer Annäherung der idiomatischen Ausdrucksmittel an die Praxis dominierender Instrumente wie dem Klavier führte. Die späte Institutionalisierung der Ausbildung mag auch der Grund sein, dass der Rückgang des Einsatzes von Dislokationen im Vergleich zum Klavier mit rund fünfzigjähriger Verspätung eintritt.

Ein anderer Faktor, der möglicherweise auch zu einem veränderten Umgang mit Dislokationen in den 1980er-Jahren geführt haben könnte, ist der Rückgang der *Apoyando*-Technik. Wie oben erwähnt, fällt diese Technik vielen Gitarrist_innen leichter, wenn die Begleitnote zeitlich verschoben wird. Während in der spanischen Tradition um Gitarristen wie Miguel Llobet und Andrés Segovia und deren Nachfolger_innen in der Jahrhundertmitte das *Apoyando* eine zentrale Rolle spielte, verlor diese Technik in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. So stellte etwa der wohl prominenteste Gitarrenpädagoge der zweiten Jahrhunderthälfte, Abel Carlevaro, in seiner *Escuela de la Guitarra* von 1979 fest: «we cannot continue to discuss the rest stroke [*Apoyando*; CM] as a system anymore.»¹⁸ Die Abkehr vom *Apoyando* hat insbesondere auch damit zu tun, dass das technische Gegenstück des *Apoyandos* – die sogenannte *Tirando*-Technik, bei der die danebenliegende Saite nicht berührt wird – klanglich weiterentwickelt wurde.¹⁹ Da im *Tirando* der synchrone Anschlag keine

15 Die Ausnahme ist Kazuhito Yamashitas Aufnahme von 1988, in der alle Bassnoten vorgezogen sind; Yamashita steht aber ohnehin für eine singuläre Interpretationshaltung abseits des Mainstreams.

16 Lindberg ist auch Lautenist.

17 Peter Sensier/Graham Wade: «Julian Bream», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2002) (letzter Zugriff: 21. April 2017); Graham Wade: «Williams, John (vi)», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (o. J.) (letzter Zugriff: 21. April 2017).

18 Abel Carlevaro: *Escuela de la Guitarra*, Buenos Aires: Barry Editorial 1979. Zitiert nach der englischen Ausgabe Abel Carlevaro: *School of Guitar: Exposition of Instrumental Theory*, New York: Boosey & Hawkes 1984, S. 54.

19 «Das Apoyando erfüllt in der modernen Gitarrentechnik jedoch keine dynamische [sic!] Aufgaben mehr, denn ein ausgereiftes Tirando ist dem Apoyando heute klanglich und dynamisch ebenbürtig.» Thomas Offermann: *Moderne Gitarrentechnik: Integrative Bewegungslehre für Gitarristen*, Mainz: Schott 2015, S. 106.

zusätzliche Schwierigkeit darstellt, veränderte sich mit dem Zurückdrängen des *Apoyandos* möglicherweise auch die Haltung gegenüber der Dislokation.

Abschliessend kann festgestellt werden, dass sich seit dem Umbruch in den 1980er-Jahren ein breiteres Spektrum an Handlungsmöglichkeiten entwickelt hat. Drei Interpret_innen verzichten gänzlich auf den Einsatz von Dislokationen; je elf Gitarristen finden sich für die Bereiche von eins bis fünf bzw. sechs bis zehn Dislokationen pro Aufnahme; auf acht Aufnahmen finden sich zwischen 11 und 15 Dislokationen.

Diese grössere Bandbreite ist schwierig zu deuten, klare Muster sind nicht auszumachen. Um nur zwei Beispiele möglicher Gesetzmässigkeiten zu nennen: Aus der historisch informierten Aufführungspraxis liegen Aufnahmen mit nur vier Dislokationen (Jakob Lindberg 1986), aber auch mit vierzehn Dislokationen (Rob MacKillop 2012) vor; Aufnahmen mit pädagogischem Hintergrund haben eine beträchtliche Bandbreite: Gohar Vardanyan verzichtet gänzlich auf Dislokationen in ihrem Lehrvideo (2014), Hubert Käppel verwendet fünf Dislokationen in der CD zu seiner Etüdenedition (1997)²⁰ und David Tanenbaum kommt in seiner Aufnahme mit instruktivem Kommentar auf acht Dislokationen (1990).

Die interessanteste Feststellung für den Zeitraum nach 1980 ist vielleicht, dass nur in drei von 34 Aufnahmen ganz auf Dislokationen verzichtet wurde. Dies scheint die oben gemachte Beobachtung zu bestätigen, dass Dislokation nach wie vor integraler Bestandteil der oralen Tradition des Gitarrenspiels geblieben ist – wenn auch in zum Teil stark reduziertem Umfang.

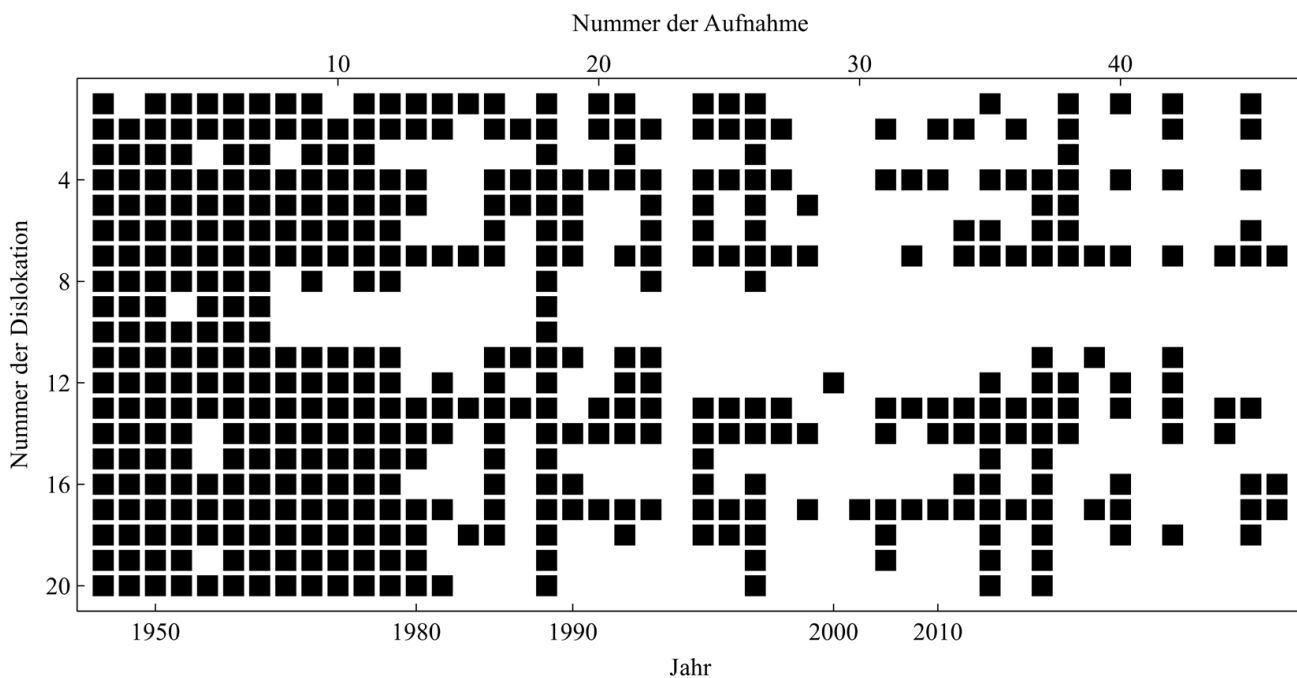


Abb. 3: Aufschlüsselung der einzelnen Dislokationen in Aufnahmen des *Exercice op. 35/22*, die jeweils durch schwarze Quadrate gekennzeichnet sind. An der y-Achse lassen sich die einzelnen Dislokationen ablesen, die im Notentext mit umrandeten Zahlen gekennzeichnet sind. Mittels der oberen x-Achse kann die jeweilige Nummer einer Aufnahme erschlossen werden (siehe die erste Spalte der Auflistung aller Aufnahmen). Die untere x-Achse markiert das Erscheinungsjahr der Aufnahmen; die verschiedenen grossen Intervalle entstehen aufgrund der unterschiedlichen Zahl von Aufnahmen pro Dekade.

²⁰ Vgl. Käppel, Hubert: *Die 44 wichtigsten Gitarrenetüden für die Mittelstufe: progressiv und nach technischen Schwerpunkten geordnet in: Arpeggien, Bindungen, Koordination, Lagenwechsel*, Brühl: AMA 1997.

3. Dislokation als Gestaltungsmittel

Der aus den 46 Aufnahmen erstellte Datensatz wurde auch hinsichtlich des Umgangs mit einzelnen Dislokationen ausgewertet, wodurch Aussagen über konkrete musikalische Entscheidungen der Interpret_innen möglich werden. Diese Daten sind in Abbildung 3 dargestellt, in der die erfolgten Dislokationen durch Quadrate repräsentiert sind.

In den ersten sieben Aufnahmen sind über 95 Prozent der Bass- und Melodienoten asynchron. Diese durchgehende Verwendung der Dislokation sollte unseres Erachtens nicht als primär expressives Mittel aufgefasst werden. Denn wie der britische Musikwissenschaftler Daniel Leech-Wilkinson gezeigt hat, ist die Abweichung von einer lokalen Norm eine entscheidende Ingredienz musikalischer Expressivität: «Expressive gestures involve sounding notes for longer or shorter, or louder or softer, or in some other way different compared to the local average.»²¹ Werden nun in einer Aufnahme (beinahe) alle Basstöne antizipiert, stellt dies die Norm dar und die einzelne Dislokation verliert ihr expressives Potenzial. Deshalb sollen hier zwei andere Erklärungsansätze vorgeschlagen werden: Dislokation als Mittel zur Verdichtung des Klangbildes und Dislokation als Mittel zur Stimmendifferenzierung.

Gerade in der ersten Jahrhunderthälfte ist in Berichten von Gitarrenrezitals zuweilen zu lesen, der Klang der Gitarre sei zu leise und zu wenig tragend, als dass das Instrument ernsthafte Verwendung im Konzertsaal finden könnte. Werden die Töne eines Intervalls nun nacheinander angeschlagen, entsteht ein insgesamt etwas dichteres Klangbild mit einer höheren Anzahl an Impulsen pro Zeiteinheit, was die Hörwahrnehmung bis zu einem gewissen Grad über die Defizite in der Lautstärke und *Sustain* (Klangdauer) hinwegtäuschen kann. Folgende Textstelle aus einem Bericht zu einem Konzert des Katalanen Miguel Llobet (1878–1938) suggeriert, dass dies eine bewusste Strategie der führenden Virtuos_innen war, um den «zupfigen, kurzatmigen Ton» der Gitarre, «der es nie zum eigentlichen Klange kommen lässt»²² aufzuwerten:

Nur eine phänomenale Technik und eine ganz eigenartige Behandlung vermag über solche Mängel hinwegzutäuschen, die Gitarre anscheinend zur Melodieführung befähigen. Das Geheimnis dieser Behandlung, die den Mangel an natürlicher Klangwirkung ersetzt, ist vor allem eine figurierte Stimmführung und eine reiche arpeggierte Begleitung. Der flüchtige Melodieton wird hierdurch so satt gefärbt, dass er das Ohr über seine wirkliche Dauer hinaus beschäftigt.²³

Auch wenn der Rezensent hier nicht spezifisch von Dislokation, sondern nur allgemein von «arpeggierter Begleitung» spricht, so liegt doch nahe, dass erstere hier mit gemeint ist, als Mittel, den «flüchtigen Melodieton» «satt» zu färben.

Neben der Verdichtung des Klangbildes verstanden die Gitarrist_innen, die sich durchgehender Dislokation bedienten, diese möglicherweise auch als Mittel, die verschiedenen Stimmen einer polyphonen Textur zu unterscheiden. Die h-Moll-Etüde ist ein typisches Beispiel für eine Satzstruktur, die ein feines Austarieren der Gewichtung der einzelnen Stimmen verlangt – eine Aufgabe, die bei der Gitarre allein von der Anschlagshand

21 Daniel Leech-Wilkinson: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM 2009, Kapitel 8.1, Paragraph 15, www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap8.html (2009) (letzter Zugriff: 21. April 2017).

22 O. Z.: «Konzert des spanischen Gitarre-Virtuosen Professor Miguel Llobet», in: *Allgemeiner Tiroler Anzeiger* 14 (1921) 222 (29. September), S. 5.

23 Ebd.

übernommen werden muss. Ein Grossteil dieser Differenzierung wird in der heutigen Gitarrentechnik durch dynamische Betonung der Oberstimme erreicht. Die horizontale Auflösung eines Intervalls mittels Dislokation hat jedoch ebenfalls zur Folge, dass die einzelnen Stimmen klarer zu unterscheiden sind.

Da zur Dislokation im klassischen Gitarrenspiel kaum Quellen vorliegen, sei hier auf eine von Peres da Costa diskutierte Aussage der Leschetizky-Schülerin Malwine Brée hingewiesen: «Auch Grundton und Melodienote müssen nicht immer zugleich genommen werden, sondern es wird die Melodienote ganz kurz *nach* dem Grundton angeschlagen, wodurch sie deutlicher hervortönt und weicher klingt.»²⁴ Dieser Effekt des «deutlicheren Hervortönens» der Melodie dürfte ein weiterer Grund für die durchgehende Verwendung von Dislokation in den älteren der hier betrachteten Aufnahmen darstellen. Da Dislokation aber ein vom spezialisierten Schrifttum ignoriertes Bestandteil der oralen Tradition des Gitarrenspiels darstellt, müssen hier Vermutungen genügen.

Die nächste Phase in der Verwendung von Dislokationen ist in Abbildung 3 gut erkennbar: Ab Aufnahme acht fallen die Dislokationen 8 bis 9 zunehmend weg. Die Dislokationsmöglichkeiten 8 bis 10 im Takt 30 der Etüde bilden durch die durchgehende Viertel- bzw. Achtelbewegung eine der wenigen Abweichungen vom vorherrschenden Taktschema. Von der Dislokation solcher Stellen wird in Klavierschulen um 1900 generell abgeraten, auch wenn die Texte dieser Praxis grundsätzlich positiv gegenüberstehen. Ein Beispiel ist folgender Auszug aus einer Klavierschule (1889) von Charles-Wilfrid de Bériot, Professor am Pariser Conservatoire de Musique, der eindringlich vor der Dislokation aller Noten einer Melodie warnt, da dies eine Art Synkopierung zur Folge habe:

Il est quelquefois d'un heureux effet de retarder un peu la note expressive sur la note profonde [...]; mais nous ne saurions trop recommander aux élèves d'éviter cet abominable défaut qui consiste à faire entendre chaque note du chant après la basse et de produire ainsi un effet de syncopes continues.²⁵

Möglicherweise leitete ein ähnliches Empfinden die Gitarristen (es sind nur Männer) ab Aufnahme 8, auf die Dislokation der Intervalle im Takt 30 zu verzichten. Eine andere Hypothese wäre, dass die satztechnisch ohnehin schon dichte Stelle nicht der zusätzlichen «Verdichtung» durch Dislokationen bedarf.

Wie schon in Teil 2 bemerkt und in Abbildung 3 leicht erkennbar, reduzieren die Gitarrist_innen ab 1980 den Einsatz von Dislokationen. Durch diese Entwicklung verliert die technische Funktion der Dislokationen als Mittel der Stimmendifferenzierung und der Strukturverdichtung an Bedeutung. Hält man sich an Leech-Wilkinsons oben erwähntes Paradigma der expressiven Geste als Abweichung von einer lokalen Norm, so wird deutlich, dass einzelne Dislokationen an expressivem Potenzial gewinnen, je stärker das synchrone Spiel zur Norm wird.

Die Reduktion der Dislokationen ab 1980 verteilt sich jedoch nicht gleichmässig über alle entsprechenden Möglichkeiten der h-Moll-Etüde. Einzelne Dislokationen werden kaum noch gespielt, während andere in der Mehrzahl der Aufnahmen zu hören sind. Dabei lassen sich von der formalen Gestalt des Notentextes determinierte Dislokationen und harmonisch bestimmte Dislokationen unterscheiden.

²⁴ Malwine Brée: *Die Grundlage der Methode Leschetizky*, Mainz: Schott 1902, S. 73 [Hv. wie im Orig.].
²⁵ Charles-Wilfrid de Bériot: *Mécanisme et Style: Le Vade-mecum du Pianiste*, Paris: Hamelle 1889, Teil 2, S. 7.

Die häufigste formal determinierte Dislokation seit 1980 ist Dislokation 13 (25x), mit der die Interpret_innen den Wiedereintritt der Reprise unterstreichen. An zweiter Stelle steht Dislokation 17 (24x), die den höchsten Ton des Stückes expressiv auflädt und die häufig in Kombination mit einem abwärts gerichteten *Portamento* am Ende von Takt 43 auftritt. Andere formal determinierte Dislokationen, die auch in der Mehrzahl der Aufnahmen nach 1980 zu hören sind, sind die Dislokationen 4 (22x), 14 (22x) und 2 (19x), die alle jeweils den Beginn einer achttaktigen Phrase markieren. Interessanterweise verzichten ab 1980 mehr als die Hälfte der Gitarrist_innen auf die Dislokation der Anfangsnote der Etüde (15x). Da der erste Teil des Stückes von den meisten Interpret_innen nicht wiederholt wird, entfällt für viele offenbar die Notwendigkeit, diese ohnehin exponierte Stelle mittels Dislokation zu unterstreichen.

Die h-Moll-Etüde weist keine komplexe Harmonik auf, sodass sich nur an einer Stelle eine wichtige harmonisch determinierte Dislokation ausmachen lässt: Dislokation 7, die in 25 Aufnahmen seit 1980 auftritt (ebenso oft wie Dislokation 13). Sie unterstreicht die harmonische Spannung des durch das *c* angedeuteten Neapolitanischen Sextakkords. Der andere prominente chromatische Moment der Etüde, die Zwischendominante bei Dislokation 11, wird hingegen nur in neun der 34 Aufnahmen seit 1980 durch eine Dislokation expressiv aufgeladen. Ein möglicher Grund ist, dass die verdichtete Achtelbewegung des vorherigen Taktes weitergedacht wird.

Bei den restlichen Dislokationen, deren Häufigkeit zwischen 14- und einmaligem Auftreten liegt, lassen sich keine Muster ausmachen. Hier dürften die individuellen Gewohnheiten und Vorlieben der Interpret_innen ausschlaggebend sein.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass sich der Einsatz von Dislokationen im klassischen Gitarrenspiel von einem fast durchgehend eingesetzten Mittel der Stimmendifferenzierung und Klangverdichtung durch sparsamere, gezieltere Verwendung zu einem Mittel der Gestaltung der formalen und harmonischen Struktur des Notentextes gewandelt hat.

4. Dislokation bei José Rey de la Torre und Andrés Segovia

Innerhalb der bisher diskutierten Entwicklungen lassen sich jedoch deutliche individuelle Unterschiede im Umgang mit Dislokation ausmachen. Um diese Bandbreite zu illustrieren, seien hier zwei Aufnahmen aus den 1950er-Jahren untersucht, in denen ein gegensätzlicher Umgang mit Dislokation auszumachen ist. Im Vordergrund steht dabei die Frage, wie die beiden Gitarristen Dislokationen zeitlich in die Achtelstruktur der h-Moll-Etüde einpassen. Aus Platzgründen muss hier auf eine umfassendere Analyse anderer wichtiger Parameter wie die dynamische Gestaltung der Dislokationen (Verhältnis von Bass zu Melodie) verzichtet werden. Methodisch könnte das Vorgehen unter dem in den britischen Performance Studies geläufigen Schlagwort ›Close Listening› subsumiert werden.²⁶

Die erste Aufnahme stammt von José Rey de la Torre und entstand 1950 für das Plattenlabel Allegro (#3 in der Tabelle).²⁷ Der Kubaner Rey de la Torre (1917–1994) studierte

26 Vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013, S. 135–175.

27 Vgl. José Rey de la Torre: *Rey de la Torre Plays Fernando Sor*, Allegro LEG 9013. Ursprünglich erschienen unter dem Titel: José Rey de la Torre: *Fernando Sor – Grand Sonata, Op. 22 AL 76*. Neue Ausgabe: *Andres Segovia and His Contemporaries: José Rey de la Torre & Andres*

beim katalanischen Virtuosen Miguel Llobet und verfolgte später vorwiegend in den USA eine erfolgreiche Karriere als Solist und als Pädagoge. Die zweite Aufnahme nahm Andrés Segovia (1893–1987), zweifellos der bekannteste klassische Gitarrist des 20. Jahrhunderts, 1955 für Decca unter dem Titel *Masters of the Guitar* auf (#4 in der Tabelle).²⁸ Zehn Jahre vor dieser Aufnahme hatte Segovia die oben erwähnte Sammlung von zwanzig Sor-Etüden herausgegeben, die in den folgenden Jahrzehnten weite Verbreitung erfuhr und viel zur nachhaltigen Popularität dieser Stücke beitrug.²⁹

Die beiden Aufnahmen wurden mit der für die Analyse historischer Tondokumente entwickelten Software *Sonic Visualiser* ausgewertet. Dabei wurde im Spektrogramm der Aufnahmen manuell für alle erklingenden Noten ein Zeitwert erhoben und bei halber Geschwindigkeit hörend überprüft. Hier ist eine gewisse Messunschärfe nicht zu vermeiden; so ist in einigen wenigen Fällen beispielsweise das Geräusch des auf die Saite treffenden Fingernagels des Interpreten zu hören, sodass eine letztlich subjektive Entscheidung getroffen werden musste, welchem Zeitintervall dies zugesprochen werden soll. Insgesamt dürfte die Messunschärfe allerdings im niedrigen Hundertstelsekunden-Bereich anzusiedeln sein.

In einem ersten analytischen Schritt wurden die Dauern der Dislokationen der beiden Aufnahmen in Relation zu dem jeweiligen lokalen Tempo gebracht. Als Dislokationsdauer wurde die Zeitspanne zwischen dem Beginn der Bassnote und dem Beginn der Melodienote definiert. Um die Daten zu vereinheitlichen, wurden nur Dislokationen des ersten Schlages eines Taktes berücksichtigt. Als Maß für das ‹lokale Tempo› wurde die Zeitspanne zwischen dem Anfang des fünften Achtels eines Taktes bis zum *Onset* des dritten Achtels des folgenden Taktes definiert. Sekunden dienen als Einheit für alle folgenden Berechnungen, da so alle Berechnungen mit derselben Masseinheit durchgeführt werden konnten und für einzelne Viertelschläge Metronomwerte wenig sinnvoll sind. Diese Daten sind in Abbildung 4 visualisiert.

Die Unterschiede zwischen den beiden *Scatterplots* sind offensichtlich. In Rey de la Torres Aufnahme liegen die Dislokationen eng zusammen, die meisten bewegen sich in der Dauer von 0,1 bis 0,2 Sekunden. Der Wert für das lokale Tempo bewegt sich ebenfalls in einem kleinen Bereich, die meisten Datenpunkte liegen zwischen 1 und 1,5 Sekunden (das entspricht 80–120 M.M.). In Segovias Aufnahme hingegen sind die Dislokationen viel breiter gestreut, deren Dauern bewegen sich zwischen 0,1 und 0,4 Sekunden, die lokalen Tempi ungefähr zwischen 1 und 2,5 Sekunden (das entspricht 48–120 M.M.).

Rey de la Torres Aufnahme bewegt sich von der Tempogestaltung her in engeren Grenzen als Segovias Aufnahme und ist grundsätzlich schneller, sodass möglicherweise weniger Spielraum für die Ausgestaltung der Dislokationen verbleibt. Diese relativ homogenen Dislokationen erfüllen die oben diskutierten Funktionen der Stimmendifferenzierung und der Verdichtung.

Zwischen den verschiedenen Zeitwerten aus der unmittelbaren Umgebung der Dislokation und der Dauer derselben können in Rey de la Torres Aufnahme einige direkte Zusammenhänge festgestellt werden. Korreliert man das lokale Tempo (also die Dauer der einer Dislokation vorhergehenden und nachfolgenden Zählzeit) mit den Dislokationsdauern, resultiert daraus ein signifikanter Zusammenhang ($r = .530$; $p = .003$;

Segovia, Bd. 10, Doremi DHR-7854-6 (2005).

28 Vgl. Andrés Segovia: *Masters of the Guitar*, Decca DL 9794 (1950). Neue Ausgabe: *Andrés Segovia and His Contemporaries: José Rey de la Torre & Andrés Segovia*, Bd. 10, Doremi DHR-7854-6 (2005).

29 Vgl. Andrés Segovia: *Fernando Sor: Twenty Studies for the Guitar*, New York: E. B. Marks Music 1945.

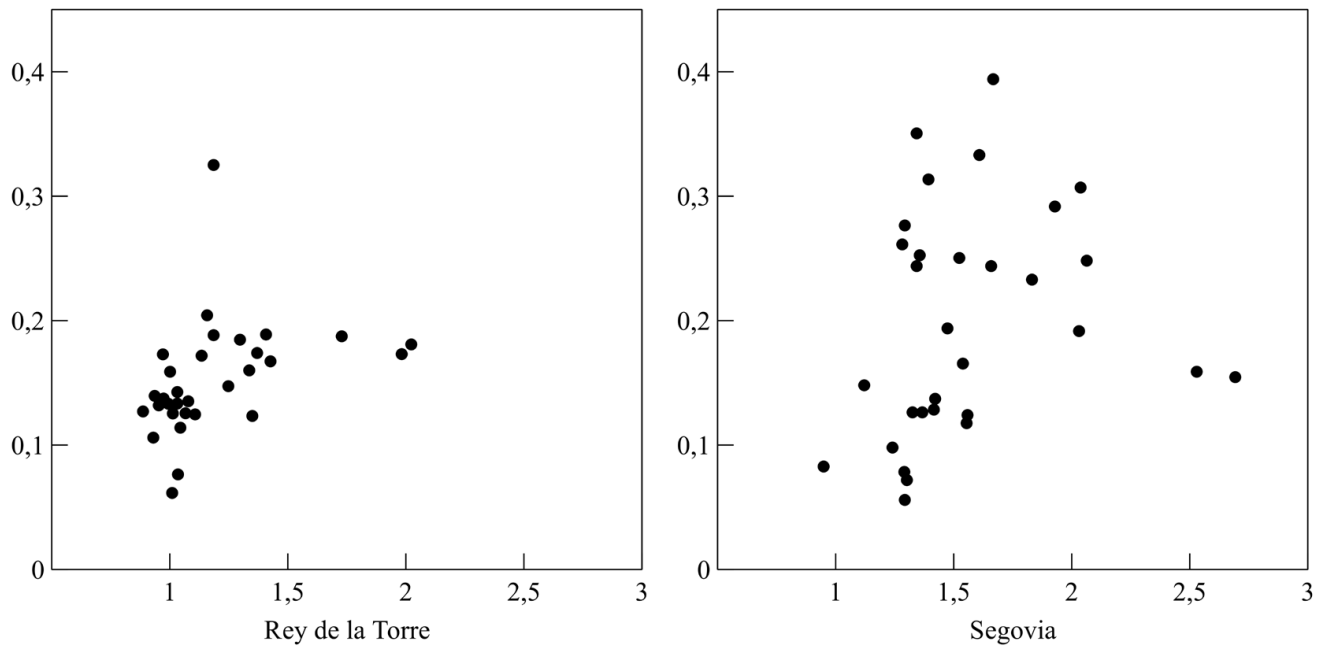


Abb. 4: Dauern der Dislokationen (y-Achse; in Sekunden) im Verhältnis zum «lokalen Tempo» (x-Achse; in Sekunden).

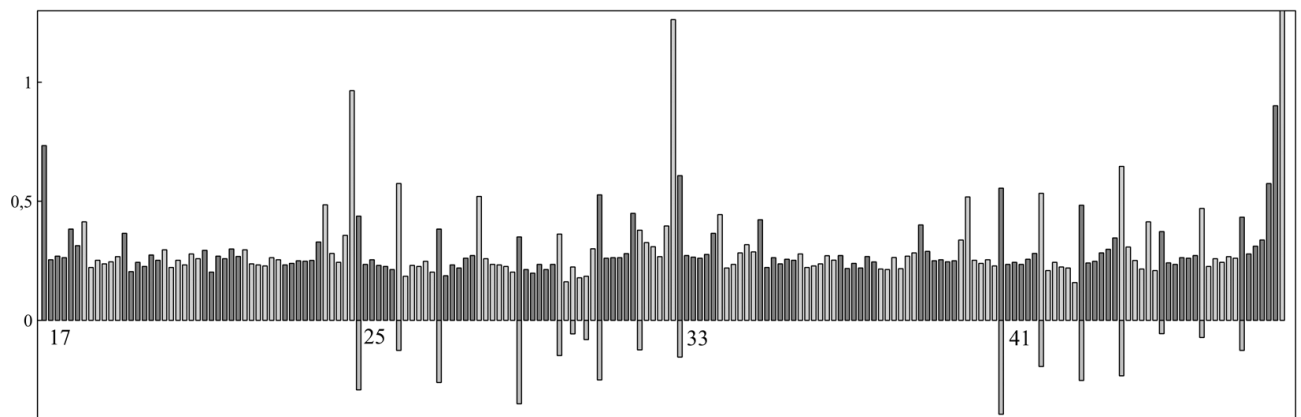


Abb. 5: Tondauern (in Sekunden) im zweiten Teil des *Exercice* in h-Moll in Segovias Aufnahme (jeweils erster Durchgang). Zur Orientierung sind die Takte unterschiedlich eingefärbt. Die Dauern der Dislokationen sind im negativen Bereich angegeben.

n = 30).³⁰ Signifikant ist der Zusammenhang der Dislokationsdauer mit der Dauer der vorhergehenden Zählzeit ($r = .528$; $p = .003$; $n = 30$). Subtrahiert man die Dauer der Dislokation von der Dauer der vorhergehenden Zählzeit, resultiert daraus noch ein mittlerer Zusammenhang zu den Dislokationsdauern ($r = .419$; $p = .021$; $n = 30$). Betrachtet man nur die Dauer der ersten Zählzeit eines Taktes und die dazugehörige Dislokation, fällt der Zusammenhang niedriger aus ($r = .319$; $p = .085$; $n = 30$). Insgesamt folgt also, dass die Dauer einer Dislokation bei Rey de la Torre zu einem gewissen Grad in die lokale Zeitstruktur eingebettet ist, wobei sie am ehesten von der Dauer des vorhergehenden Viertels abhängt.

Das interessanteste Ergebnis dieser Auswertung ist der relativ starke Zusammenhang zwischen der Dauer der Dislokationen und der Differenz der Dauern der zwei folgenden Achtelnoten auf Schlag eins ($r = .547$; $p = .002$; $n = 30$). Bei vielen Aufnahmen der h-Moll-Etüde lässt sich beobachten, dass die Interpret_innen die erste Achtelnote der Takte etwas über ihren nominellen Wert hinaus verlängern, wodurch die Melodienote an Gewicht gewinnt. Im Falle von Rey de la Torres Aufnahme korreliert die Dehnung der Melodienote signifikant mit der Dauer der Dislokation. Dies unterstreicht die Rolle der Dislokation als Mittel zur Hervorhebung der Melodienote.

Wie das Streudiagramm von Segovias Aufnahme vermuten lässt, sind bei ihm keine signifikanten Zusammenhänge zwischen den Dauern der Dislokationen und den diese umgebenden Zeitwerten auszumachen. Einen Deutungsansatz bietet wiederum Leech-Wilkinsons Theorie der Expressivität als Abweichung von der lokalen Norm. Im Gegensatz zu Rey de la Torre variiert Segovia die Dauern der Dislokationen sehr stark, sodass die lokale Norm immer wieder neu eingestellt wird. Durch diese Volatilität im Detail erreicht Segovia, dass die durchgehende Dislokation nicht allein der Stimmendifferenzierung und der Verdichtung des Klangbildes dient, sondern zu einem Mittel der Gestaltung der expressiven Dimension des Stückes wird.³¹

Ein Aspekt von Segovias Umgang mit Dislokation ist, dass er nicht nur mit deren Dauern flexibel umgeht, sondern ebenso mit den Dauern der dazugehörigen Melodienoten. In Abbildung 5 sind die Tondauern des ersten Durchgangs des zweiten Teils der h-Moll-Etüde in Segovias Aufnahme dargestellt, wobei die Dauern der Dislokationen im negativen Bereich dargestellt sind. Deutlich erkennbar ist, dass Segovia in vielen Takten, in denen die Melodienote mit einem Bass unterlegt ist, die Dauer des ersten Achtels markant verlängert. Rechnet man noch die Dauer der vorgezogenen Bassnote dazu, wird der nominelle Achtelwert zum Teil mehr als verdreifacht. Im Gegensatz zu Rey de la Torres Aufnahme besteht bei Segovia jedoch aufgrund seiner vielfältigen Zeitgestaltung kein statistischer Zusammenhang zwischen der Differenz der Dauern der beiden Achtelnoten auf Schlag eins und der Dauer der vorhergehenden Dislokation.

Um besser zu verstehen, welche Rolle die Dislokationen in Segovias Aufnahme spielen, wurden als Experiment die Bassnoten aus der Aufnahme herausgeschnitten und der so entstandene Track dem Original gegenübergestellt. Während die Aufnahme ohne Dislokationen trotz der häufig gedehnten Achtelnote zum Taktbeginn relativ nüchtern wirkt, so bewirkt die Beigabe der Bassnoten eine deutliche Steigerung des expressiven Gehalts. Dies ist insbesondere den langen und relativ lauten Dislokationen in den Takten 25, 29 und 41 zuzuschreiben, während die kürzeren (z. B. Takt 45f.) eher

30 Die Dislokation zu Takt 43 in der Wiederholung wurde ignoriert, da es sich eindeutig um einen Ausreisser handelt.

31 Die Dauern der Dislokationen in den Wiederholungen des zweiten Teils stimmen stark miteinander überein, was darauf hindeutet, dass sie fest eingeübter Bestandteil von Segovias Interpretation waren ($r = .961$; $p = .000$; $n = 15$).

der Stimmendifferenzierung dienen. Segovias nuanciertes Spiel mit den verschiedenen Formen der Dislokation war also wichtiger Bestandteil seiner interpretatorischen Toolbox und kombinierte die früheren Ansätze der ‹Dislokation als Mittel der Stimmendifferenzierung und Verdichtung des Klangbildes› mit dem jüngeren Ansatz der ‹Dislokation als expressives Mittel›.

Schluss

Die Verwendung von Dislokation ist ein Element der oralen Tradition des klassischen Gitarrenspiels, das bislang noch kaum untersucht worden ist. Mit diesem Beitrag wurde versucht, anhand einer Fallstudie aufzuzeigen, wie sich der Gebrauch dieses Gestaltungsmittels im 20. Jahrhundert verändert hat: von einem Mittel der Stimmendifferenzierung und der Verdichtung des Klangbildes hin zu einem sparsamer eingesetzten Mittel zur Gestaltung expressiver Gesten an harmonisch und formal wichtigen Punkten des Notentextes. Dieser Wandel geschah in den 1980er-Jahren und stellt eine verspätete Anpassung an allgemeine Tendenzen der Interpretationsästhetik westlicher Kunstmusik dar, die einhergeht mit anderen Umbrüchen in der Gitarristik wie etwa der Institutionalisierung der professionellen Ausbildung. Im Schlussteil wurde versucht, an zwei gegensätzlichen Aufnahmen nachzuweisen, dass sich bei näherer Betrachtung grosse Unterschiede im individuellen Umgang mit dem Gestaltungsmittel zeigen.

Es wäre wünschenswert, diese Studie in verschiedene Richtungen auszubauen: Bestehen Unterschiede in verschiedenen Repertoires? Gibt es innerhalb des breiten Traditionsstroms lokale Eigenheiten im Umgang mit Dislokation? Welche Rolle spielte die Entwicklung neuer Materialien für Saiten? Und schliesslich, da es sich bei Dislokation um eine ausserhalb der Schriftlichkeit tradierten Spielkonvention handelt: Was hätten die Mitgestalter_innen dieser Entwicklung zu erzählen?

