

Einleitung

Daher kommend, dass ich selber Gitarristin bin, habe ich mich immer wieder gefragt, welche psychologische Wirkung von dem Instrument Gitarre ausgehen kann und inwieweit die Gitarre als Therapeuten- und Patienteninstrument sinnvoll eingesetzt werden kann. Im Rahmen meiner Berufsjahre als Musikpsychotherapeutin konnte ich beobachten, dass die Gitarre ihre eigenen Besonderheiten mitbringt und auf sehr unterschiedliche Art und Weise einbezogen, wirken und mitwirken kann. Das veranlasste mich dazu, mich genauer mit der psychologischen Bedeutung der Gitarre im therapeutischen Kontext zu beschäftigen.

Im Laufe weiterer Berufsjahre bemerkte ich, dass die Gitarre viel mehr Facetten und Eigenarten besitzt, als mir selber bewusst war, so dass auch diese kleine Abhandlung zur Gitarre in der Musiktherapie nur einen Einblick in das Thema geben kann.

Im vorliegenden Buch geht es nicht darum, eine Lobeshymne auf die Gitarre zu schreiben, obwohl ich mich teilweise beim Schreiben dabei ertappen musste. Es soll versucht werden, einige spezifische Charakteristika der Gitarre aufzuzeigen und sie im Hinblick auf die Chancen der Gitarre in der musiktherapeutischen Arbeit zu hinterfragen. Auch wenn ich hauptsächlich die Gitarre betrachte, heißt das nicht, dass viele in dieser Arbeit herausgearbeitete Aspekte nicht auch auf andere, insbesondere Saiteninstrumente in der Musiktherapie zu übertragen sind, auch wenn ich das im Speziellen nicht in den einzelnen Kapiteln anspreche. Ich beziehe ich mich, wenn nicht ausdrücklich anders erwähnt, auf die so genannte klassische Gitarre. Die E-Gitarre dagegen ist wiederum, auf Grund ihres völlig anderen Charakters, des anderen Klanges, der anderen Haltung und Handhabung, ein anderer Untersuchungsgegenstand, der den Umfang dieser Arbeit sprengen würde. Dennoch wird im Laufe der Arbeit deutlich, dass es Übergänge gibt, in denen die E-Gitarre den Symbolgehalt der so genannten klassischen Gitarre mit beeinflusst und beide nicht klar voneinander zu trennen sind.

Im ersten Kapitel wird zunächst ein Einblick in die Geschichte der Gitarre gegeben. In den weiteren Kapiteln wird deutlich, inwieweit die Geschichte der Gitarre die Umgangsweisen mit der Gitarre und die Assoziationen zur Gitarre mit prägt. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Organologie der Gitarre. Bevor das vom Holz ausgehende Materialempfinden näher betrachtet wird, erfolgt in diesem Kapitel zunächst eine Beschreibung der technischen Seite der Gitarre. Hierzu werden die Bestandteile der Gitarre und ihr Einfluss auf den Klang und das Klangerleben beschrieben.

Die Bewegungsausführungen beim Gitarrenspiel sind Thema des dritten Kapitels. Die psychologischen Aspekte der Zupf- und Schlagbewegung sowie der Haltung der Gitarre werden herausgearbeitet und dazu einzelne Gesten der Bewegungen genauer betrachtet. Von besonderer Bedeutung ist dabei, dass der Spieler durch seine Bewegungen der Gitarre seine ganz persönliche „Stimme“ gibt.

Im vierten Kapitel wird der Symbolgehalt der Gitarre genauer betrachtet. Anhand von drei unterschiedlichen Untersuchungen werden Rückschlüsse auf die symbolische Bedeutung der Gitarre gezogen.

Mit dem fünften Kapitel wird der Aspekt der Objektbeziehung in die Arbeit einbezogen. Es wird gezeigt, dass die Gitarre in der Funktion als Übergangsobjekt im Sinne Winnicotts bzw. als Selbstobjekt im Sinne Kohuts Verwendung finden kann. In Verbindung mit der möglichen Erfahrung der Gitarre als objektiv wahrnehmbares und subjektives Objekt, werden die Möglichkeiten der Gitarre als Therapeuteninstrument dargestellt.

Das sechste Kapitel schließlich beinhaltet Fallbeispiele zum Gebrauch der Gitarre in der Musiktherapie. Hier können sowohl die in den vorherigen Kapiteln angeführten Ausführungen veranschaulicht und gefestigt, als auch weitere Aspekte zur Bedeutung der Gitarre in der Musiktherapie herausgearbeitet werden.

Während meiner Recherchen bin ich auf den Roman „La Guitare“ von Michel del Castillo gestoßen, in dem viele Aspekte meiner Abhandlung auf künstlerisch-literarische Weise wiederzufinden sind. In dieser Erzählung geht es um einen hässlichen Zwerg, der durch das Spiel auf seiner Gitarre Linda die Herzen der Menschen zu erreichen hofft. Einigen Abschnitten der vorliegenden Arbeit werden Zitate aus dem Roman vorangestellt. Einleitend möchte ich das in dem Buch beschriebene Mysterium der Gitarre, das dem spanischen Volksglauben eigen ist, wiedergeben:

„Es gibt ein Mysterium der Gitarre. Wenn es einem gelingt, sie sich gefügig zu machen, so kann man alles mit ihr machen: Kranke heilen, Gesunde umbringen, Sünder retten. [...] Die Gitarre beherbergt ein Geheimnis. Man kann sie alles und jedes sagen lassen. Man kann seine Liebe verkünden, seine Ängste hinausweinen, oder seine Freude hinauslachen. Jedermann versteht die Gitarre. Sie überzeugt.“¹

1 Del Castillo: Die Gitarre. S. 90.

I. Grundriss der Geschichte der Gitarre

Die Gitarre gilt durch alle Altersstufen hindurch als ein beliebtes Instrument. Das liegt nicht zuletzt daran, dass auf der Gitarre jeglicher Stil von populärem bis konzertantem gespielt werden kann. Insbesondere bei Jugendlichen sind nach Romanowski häufig Idole der Grund für den Griff zur Gitarre.² Dass die Popularität des Instruments schon lange Zeit zurück reicht und über Generationen weiter getragen wurde, soll im folgenden Kapitel verdeutlicht werden. Romanowski betont in diesem Zusammenhang in seinem Artikel „Men and guitars – Personal experience with the guitar in music therapy“ die Bedeutung von „transference lines“. Er bezieht sich auf den Buddhismus, wenn er schreibt:

„Participating in a transference line means that I enter into a tradition of human civilization and am thereby connected to and rooted within a cultural network of human relations.”³

So wird das Erlernen eines Instruments immer auch von den Erfahrungen des Lehrers und vom Idol des Lernenden beeinflusst. Das in diesem Zusammenhang stehende Weitertragen von Wissen reicht viele Generationen zurück und geht nach Romanowski mit „energetic connection“⁴ einher.

„When I take up an instrument and learn how to play it, I link up to a transference line. The most techniques, e. g. touching a string, follows the transference line over a chain of individuals back to the very first guitarist or player of a string instrument. We may say that there is an energetic connection.”⁵

Damit ist die Bedeutung, die die Gitarre in der Musiktherapie einnimmt, auch von der Geschichte der Gitarre mit beeinflusst.

Im ersten Kapitel soll vor diesem Hintergrund ein Einblick in die Geschichte der Gitarre und ihre bedeutendsten Spieler verschafft werden.

I.1 Urformen der Gitarre

Folgender Mythos über die Entstehung der Saiteninstrumente ist in Pater Juan Bermudos „Libro de Declaración de Instrumentos“ (Osuna, 1555) zu finden:

„Nach einer Nilüberschwemmung waren viele Tiere, unter ihnen eine Schildkröte, tot auf den Feldern liegen geblieben. Als ihr Fleisch verwest war und die Sehnen sich

2 Vgl.: Romanowski: Men and guitars – Personal experience with the guitar in music therapy. S. 3.

3 Vgl.: Romanowski: Men and guitars – Personal experience with the guitar in music therapy. S. 4.

4 Vgl.: Romanowski: Men and guitars – Personal experience with the guitar in music therapy. S. 5.

5 Vgl.: Romanowski: Men and guitars – Personal experience with the guitar in music therapy. S. 4f.

gespannt hatten, schlug Merkur diese wie Saiten an und sie ergaben einen schönen Zusammenklang. Merkur gab nun dieses Instrument an Orpheus weiter, der es vervollkommnete, indem er die Saitenzahl von vier auf sechs erhöhte.“⁶

Schon im dritten und vierten Jh. v. Chr. findet man in Mittelasien Darstellungen von 8-förmigen Instrumenten. Auch in mit Mittelasien kulturell verbundenen Gebieten wie Nordindien und Zentralasien kann man solche Darstellungen finden, und zwar vermehrt aus dem zweiten und dritten Jh. n. Chr.⁷

Nach dem vierten Jh. n. Chr. findet sich die 8-Form erst in byzantinischen Bilddarstellungen aus dem 10. und 11. Jh. n. Chr. wieder. Bei diesen Abbildungen handelt es sich jedoch vor allem um Streichinstrumente.⁸

Konkrete Urformen sieht man im vorderasiatischen 8-förmigen Instrument *târ* und im persischen *setâr*, einem ursprünglichen Lauteninstrument mit drei Saiten. Der Versuch, die Gitarre mit mittelorientalischen, zentralasiatischen oder kaukasischen Langhalslautenarten in Verbindung zu setzen, ist bis heute nicht erfolgreich gewesen, da eine schrittweise Entwicklung bis zur typischen Form der Gitarre nicht nachweisbar ist.⁹

Die Darstellungen der „*Cantigas de Santa Maria*“ aus der zweiten Hälfte des 13. Jh., die König Alfons X. zugeschrieben werden, sind die bedeutendsten Abbildungen von frühen Lauten- und Gitarreninstrumenten in Spanien. Auf der Abbildung spielen zwei Minnesänger ihr Instrument und es werden schon die *guitarra morisca* und die *guitarra latina*, die im Folgenden noch näher erklärt werden, erwähnt. Hier nicht vorhandenen Erläuterungen und Bezeichnungen wären von Bedeutung gewesen, weil musikalische Zeugnisse aus dieser Zeit fehlen. Es lässt sich an diesen Abbildungen lediglich mit Sicherheit feststellen, dass es Violen- und Violinzupfinstrumente schon in alten Kulturen gab.¹⁰

1.2 Die maurische und die lateinische Gitarre

Heutzutage versucht man, die maurische Gitarre (*guitarra moresca*) und die lateinische Gitarre (*guitarra latina*) wie folgt zu unterscheiden:

Kennzeichen der *guitarra moresca* ist ein birnenförmiger und bauchiger Korpus mit vielen Löchern in der Resonanzdecke. Sie ist als Instrument mit langem Hals und vorderständigen Wirbeln geläufig.¹¹

6 Bermudo: Libro de Declaración de Instrumentos; zit. n.: Witoszynskyj: Vihuela und Gitarre im Spiegel neuer Literatur. S. 186.

7 Anhang S. 29.

8 Vgl.: MGG. Band 3. S. 1334.

9 Vgl.: Ragossnig: Handbuch der Gitarre und Laute. S. 55.

10 Vgl.: Leeb: Die Gitarre. Teil 1. S. 39.

11 Vgl.: Wolff/Zelton: Gitarren Lexikon. S. 121.

Die *guitarra latina* dagegen besitzt bereits die wesentliche Form der heutigen Gitarre. Die Korpus-Form ist flach, oval und nach innen gewölbt. Sie besitzt Zargen sowie einen 4-chörigen Saitenbezug und vier Bünde. Die Stimmung im 15. Jh. ist u. a. wie folgt bekannt: c c' f f a a d' d. Im 16. Jh. besaß die *guitarra latina* 4–5 Chöre (gegensätzlich dazu die Vihuela 5–7 Saiten).¹² Die im folgenden Jahrhundert aufkommende volkstümliche Form des Gitarrenspiels bedingt die zahlreichen Volkslieder und Tänze in den überlieferten Tabulatursammlungen für dieses Instrument. Hier zeigt sich ein deutlicher Gegensatz zur „gehobeneren“ Vihuelakunst.

1.3 Vihuela und Guitarra

Im 16. Jahrhundert existierten die 6-chörige Vihuela und das in Spanien „Guitarra“ genannte 4-chörige Instrument nebeneinander.

1.3.1 Die Vihuela

Bis ins 17. Jh. spielt die Vihuela in Spanien eine große Rolle. Der Name ist von *Fidicula* (Fiedel) abgeleitet.¹³ Vihuela ist zunächst eine allgemeine Bezeichnung für verschiedene Zupfinstrumente. Sowohl ein geschweifeter Korpus, als auch ein gewölbter Boden sowie Bünde und Griffbrett zeichnen die Vihuela aus.

Die Vihuela findet man als Instrument mit sechs Chören überliefert, wobei es auch Quellen gibt, in denen daneben eine siebenchörige Viheula vorkommt. In der Abhandlung „*Declarati6n de instrumentos musicales*“ (1555) von Bermudo ist die Rede von einer *vihuela comun* (Normalvihuela), die 6 Chöre besitze und der Gitarre morphologisch identisch sei.¹⁴ Eine eindeutige Definition der Vihuela findet man jedoch nicht. Der Grund dafür liegt vor allem darin, dass im Mittelalter die Bezeichnung für Instrumente sehr katalogisiert verläuft. So existieren zu der Zeit einerseits verschiedene Namen für ein Instrument, beispielsweise die zahlreichen Bezeichnungen für das Instrument Cister, andererseits aber auch Instrumente, deren Tonerzeugung unterschiedlich ist, die aber denselben Namen haben.¹⁵ Bei der Vihuela ist letzteres der Fall. Sie war im 16. Jh. mit drei Spielarten bekannt. Zum einen spricht man von der *vihuela de arco*, die entsprechend der Fidel gestrichen wird, der *vihuela de penola*, welche mit einem Federkiel angeschlagen wird, und schließlich von der *vihuela de mano*, welche mit den Fingern gezupft wird.¹⁶ Letztere spielt für die Entwicklung der Gitarre die eigentliche Rolle.

So wie bei der Laute findet man auch bei der Vihuela verschiedene Stimmungen, beispielsweise die D-Stimmung bei der Bass-Vihuela und die c-Stimmung bei der Diskant-Vihuela. Zur gebräuchlichsten Stimmlage zählt die Alt-Tenor-Lage: G –

12 Vgl.: Wolff/Zelton: Gitarren-Lexikon. S. 121.

13 Vgl.: Leeb: Die Gitarre. Teil 1. S. 38.

14 Vgl.: Ragossnig: Handbuch der Gitarre und Laute. S. 57.

15 Vgl.: Ragossnig: Handbuch der Gitarre und Laute. S. 56.

16 Vgl.: Wolff/Zelton: Gitarren Lexikon. S. 285.

c – f – a – d' – g'.¹⁷ Es handelt sich derzeit dabei nicht um absolute Tonhöhen, sondern die Tonhöhe richtet sich nach der Zerreißgrenze der obersten Saite.

Auch wenn Bermudo verschiebbare Bündel aus Metall, Knochen oder Elfenbein empfiehlt, ist die Verwendung von festen Bündeln denkbar.

Begleitet sich der Adlige zu seinem Gesang im 16. Jahrhundert in Frankreich mit der Laute, so galt in Spanien die Vihuela als das höfische Renaissanceinstrument.

Die Literatur besteht entsprechend der Epoche aus Variationen, Sätzen ähnlich der Toccata, Tänzen und polyphonen Formen, die aus vokaler Literatur gewachsen sind. 1536 erscheint das berühmte in Valencia gedruckte Werk „El Maestro. Libro de Musica de Vihuela de mano“ von Luis Milan. Von diesem Zeitpunkt an bis 1578, dem letzten Erscheinungsdatum für Vihuelamusik, kann man von der Blüte der Vihuela sprechen.

1.3.2 Die Guitarra

Im 16. Jahrhundert steht der *vihuela de mano* die 4-chörige *guitarra* gegenüber. Man könnte bei der Guitarra wie Bermudo von einem kleinen Typus der Vihuela sprechen, dem der höchste und tiefste Chor fehlt.¹⁸ Insbesondere in den Nachbarländern Spaniens ist dieses Gitarreninstrument von Bedeutung und zwar im Gegensatz zur Vihuela als bürgerliches Instrument. Die Vihuela, die mehr Saiten hat und deshalb auch als schwerer zu spielen gilt, wird vor allem im adeligen Kreis und von Berufsmusikern bevorzugt. Die Guitarra dagegen spielt in der Kunstmusik zunächst eine untergeordnete Rolle.

In Luis Milans „El Mastro“ wird die Gitarre noch nicht erwähnt. Das erste Tabulaturenbuch, das sich auf eine 4-chörige Gitarre bezieht, ist das Vihuelabuch „*Tres libros de Musica en cifras para Vihuela*“ (Sevilla 1546) von Alonso Mudarra. Es enthält sechs Stücke für vierchörige Gitarre. Auch in den Tabulaturbüchern von Melchior de Baberis (Venedig 1549) und Miguel Fuenllana (Sevilla 1554) finden sich verstreut Stücke für Gitarre. Heute noch bekannte Gitarristen und Komponisten dieser Zeit wie Guillaume Morlaye, Simon Gorlier, Grégoire Brayssing, Robert Ballard und Adrian Le Roy veröffentlichen selbstständige Ausgaben für Gitarre. Die von ihnen veröffentlichten Bücher zeigen die steigende Nachfrage an Gitarrenmusik.¹⁹

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts setzt sich die volkstümliche Rasgueado-Spielart (*musica golpeada*) in der Gitarrenmusik durch. Diese Akkordspielweise ist heute noch in der Flamencomusik charakteristisch.²⁰ 1596 veröffentlicht Juan Carlos

17 Vgl.: Ragossnig: Handbuch der Gitarre und Laute. S. 57.

18 Vgl.: Ragossnig: Handbuch der Gitarre. S. 57.

19 Vgl.: Beck: Die Gitarre im 16. Jahrhundert. S. 100.

20 Vgl.: Beck: Die Gitarre im 16. Jahrhundert. S. 100.

Amat mit „Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes“²¹ in Barcelona das erste Druckwerk für Gitarre, welches der Strömung entsprechend Akkordik lehrt. Diese Anleitung des Gitarrenspiels ist sowohl für 5- als auch für 4-chörige Barockgitarre bestimmt. Die Bezeichnung „Guitarra española“ für 5-chörige Gitarre, die es wahrscheinlich zuerst in Spanien gab, setzte sich seit dieser Veröffentlichung durch. Entsprechend der neuen Spielweise wird eine Notationsweise benutzt, in denen Buchstaben oder Zahlen als Akkordsymbole dienen. Dieses System wird in Italien *Alfabeto* (Alphabet) und in Spanien *Abecedario* (Abc) genannt.²²

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden schließlich beachtliche Werke für die „Guitarra española“ geschrieben. Die Gitarre findet jetzt auch in adeligen Kreisen höheres Ansehen. Dieses geschieht parallel zu der Bewegung „Zurück zur Natur“. Relativ häufig entdeckt man auf Gemälden dieser Zeit eine Gitarre, die man mit in die Natur nimmt. Es lässt sich nachweisen, dass die Gitarre auch am französischen Königshaus beliebt ist. Der mächtige Einfluss, der vom französischen Hof Ludwigs XIV. ausgeht, führt nicht zuletzt dazu, dass sich die Gitarre über den Kontinent hinaus ausbreitet.²³ Der nun gehobene künstlerische Entwicklungsstand zeigt sich beispielsweise in den Tabulaturdrucken von Francesco Corbetta und Robert de Visée.²⁴ In Spanien veröffentlicht Gaspar Sanz 1674 mit seinem Tabulaturdruck „Instruccion de musica sobre la guitarra española“ die erste vollständige Abhandlung für 5-chörige Gitarre mit der Stimmung A d g h e'. Hier findet sich wieder eine Mischung von Griff- und Stimmenspiel, die in Frankreich und Italien schon länger in Gebrauch ist.

Insbesondere die Suiten von Robert de Visée, Ludovico Roncalli und Joh. A. Logy sowie die höfischen und volkstümlichen Tänze von Gaspar Sanz zeigen den damaligen künstlerischen Anspruch an die Gitarre.

1.4 Die sechssaitige Gitarre

Bis in die zweite Hälfte des 18. Jh. hinein besitzt die Gitarre noch einen doppelten Saitenbezug. Nach 1775 verläuft der Übergang über die fünfchörige wie auch über die fünfsaitige Gitarre zur sechssaitigen bzw. sechschörigen Gitarre.²⁵ Die Gitarre hat damit eine Art der Vervollkommnung erreicht.

Die erste Blütenzeit erlebt die sechssaitige so genannte „klassische“ Gitarre in der Frühromantik. Insbesondere in Paris und Wien halten sich bedeutende Komponisten und Virtuosen auf. In Wien gilt Giuliani (1781–1829) derzeit als der bedeutende

21 Vgl.: Pujol: Theoretisch praktische Gitarrenschule. Band 1. S. 23.

22 Vgl.: Pujol: Theoretisch praktische Gitarrenschule. Band 1. S. 44.

23 Vgl.: Leeb: Die Gitarre. Teil 2. S. 33.

24 Vgl.: Ragossnig: Handbuch der Gitarre. S. 57.

25 Vgl.: Ragossnig: Handbuch der Gitarre. S. 58.

Gitarrenvirtuose und Komponist. Giuliani hat um 300 Werke für Gitarre geschrieben, worunter auch drei Konzerte für Gitarre und Orchester zählen.

Zu den ersten Lehrmethoden für sechssaitige Gitarre gehören die bedeutsamen Schulen von Fernando Carulli (Paris 1810), Dionysio Aguado (Madrid 1825) und Fernando Sor (Paris/Bonn 1830). Ferner schreiben zu dieser Zeit unter anderem der Böhme Wenzel Matiegka und Francesco Molino sowie Filippo Gragnini beachtliche Werke für Gitarre.

Auch Komponisten wie Maria von Weber, Franz Schubert, Anton Diabelli, Luigi Boccherini und Niccolò Paganini berücksichtigen nun die Gitarre in ihren Kompositionen.

Unter Luigi Rinaldo Legnani, Giulio Regondi und Napoléon Coste zählt vor allem Johann Kaspar Mertz zu den bedeutendsten Romantikern in der Gitarrengeschichte.

Einen Meilenstein für die zeitgenössische Gitaristik setzt der spanische Gitarrenvirtuose und Komponist Francisco Tárrega (1852–1909). Tárrega erweitert die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten auf der Gitarre und schafft die Grundlage für die Weiterentwicklung der Gitarre als konzertfähiges Instrument.²⁶ Er strebt eine Verbesserung der Stellung der Gitarre innerhalb der Hierarchie der Instrumente mit Hilfe der Verfeinerung der Technik an. Dabei ordnet er das technische Können unter die Musik.²⁷ In seinen Präludien zeigt er die Gitarre als akkordfähiges Instrument und zugleich werden in seinen zahlreichen Etüden und Bearbeitungen barocker, klassischer und romantischer Werke berühmter Komponisten die erweiterten Möglichkeiten der Gitarre als Melodieinstrument deutlich.

„Durch solche Erweiterungen der traditionellen Technik, die unmittelbar aus ihrem eigenen Wesen geboren zu sein scheinen, entdeckt die Gitarre nun ihre Stimme, zum ersten Mal in ihrer langen Geschichte wird sie zum Melodieinstrument.“²⁸

In Deutschland erlebt die Gitarre, angeregt durch die Herzogin Anna Amalia, im 19. Jahrhundert einen ungewöhnlichen Aufschwung und wird sozusagen zum Modeinstrument, dessen Stimmung (E–A–d–h–e) mit der heutigen übereinstimmt.

Am Ende des 19. Jh. baut der Spanier Antonio Torres, der in Sevilla arbeitet, nach langem Studium eine Gitarre mit verbesserten Klangeigenschaften, die noch bis heute für Gitarrenbauer der klassischen Gitarre ein Vorbild ist. Die Mensur dieser Gitarre beträgt 65 cm. Das Griffbrett und der Resonanzkörper werden entsprechend vergrößert.

Anfang des 20. Jh. findet man die „volkstümliche“ Gitarre in Deutschland vermehrt in der Wandervogelbewegung (1897–1918) wieder. Die Korpus-Form der

26 Vgl.: Beck: 200 Jahre sechssaitige Gitarre. S. 98.

27 Vgl.: Moser: Der Wandel in Tárregas Vorstellung von der Gitarre. S. 92.

28 Moser: Tárregas Ausgangssituation und die Entwicklung seiner Technik. S. 72.

Gitarre ist dabei oft der einer Laute oder anderen Zupfinstrumenten entliehen.²⁹ Der Irrtum, dass die Gitarre von der Laute abstammt, hat insbesondere hier seine Quelle.

Die Gitarre wird derzeit in Deutschland auch ‚Zupfgeige‘ genannt und dient hier vor allem der Begleitung von Volksliedern. 1908 entsteht die Volksliedersammlung „Der Zupfgeigenhansl“ von Breuer.

„Die Vorliebe für die Gitarre[...], erklärt sich zum einen aus der romantischen Haltung der Jugendlichen. Zum andern erwies sich die Gitarre auf den Wanderungen bei Wind und Wetter als ein leicht tragbares und unverwüstliches Instrument. Sie wurde in den ersten Zeiten ausschließlich zur harmonischen Begleitung der Volks- und Fahrtenlieder eingesetzt. Die gebräuchlichsten Akkorde beschränkten sich auf Tonika und Dominant-Septakkorde, die sog. Zupfgeigenakkorde. Diese Grundbegriffe waren schnell erlernt, daher fand das Instrument auch unter musikalisch weniger begabten Jugendlichen großen Anklang.“³⁰

Die technische Weiterentwicklung der Gitarre vollzieht sich vor allem in Spanien. Die Schüler Tárregas führen die Weiterentwicklung der Gitarre fort. Zu den wichtigsten Schülern zählen Emilio Pujol, Domingo Prat, Daniel Fortea und Miguel Llobet, der wohl angesehenste Gitarrenvirtuose dieser Zeit.

Der große Spanier M. de Falla komponiert, obwohl er selber nicht Gitarre spielt, das Stück „Homenaje“ für Gitarre auf den Tod von Debussy. Im 20. Jahrhundert haben darüber hinaus bedeutende Komponisten wie Frank Martin, Heitor Villa-Lobos, Benjamin Britten und Heinz Werner Henze für die Gitarre geschrieben.

Auch wenn sich die meisten Werke für klassische Gitarre an Solisten wenden, so spielt auch die Kammermusik bei der Gitarre eine große Rolle. Neben Gitarrenensembles ist die Kombination von Gitarre mit Flöte, Violine oder Mandoline beliebt. Ungewöhnlicher ist, auf Grund des Klangvolumens der Gitarre, die Kombination der Gitarre mit einem großen Orchester. Mauro Giuliani hat jedoch als Erster eine Komposition für Orchester und Gitarre gewagt. Die berühmteste Komposition dieser Art ist „Concierto de Aranjuez“ (1938) von Joaquin Rodrigo.

Die Gitarre führt heute weiter das Doppelleben, in dem sie einerseits für einfache Liedbegleitung genutzt wird, andererseits auch für Kunstmusik Verwendung findet. Dabei kann man Leeb zustimmen, wenn er sagt, dass die Gitarre trotz ihrer Beliebtheit zum Teil am Rand musikalischer Ereignisse stehe.³¹ Das liegt vor allem darin begründet, dass sich die musikalischen Entwicklungen auf Grund des Klangvolumens zum größten Teil über das Orchester und das Klavier vollzog, so dass im Vergleich dazu sich eher wenige Komponisten um die klassische Gitarre bemüht-

²⁹ Vgl.: Funk-Hennings: Zum Verhältnis von instrumentaler Praxis in der Jugendmusikbewegung. S. 26.

³⁰ Vgl.: Funk-Hennings: Zum Verhältnis von instrumentaler Praxis in der Jugendmusikbewegung. S. 25.

³¹ Vgl.: Leeb: Die Gitarre. Teil 2. S. 33.

ten. So gerät die Gitarre auch heute noch bei Laien in den Ruf eines zweitrangigen Instruments. Dabei wird die Gitarre oftmals mit Lagerfeuer und Akkordspiel in Verbindung gebracht. Übersehen wird dabei jedoch die Vielfalt der Gitarre. Nicht nur viele Arten der Gitarre, so beispielsweise die Flamenco-Gitarre, Jazz-Gitarre, Elektrogitarre und Bassgitarre, repräsentieren diese Vielfalt. Auch die klassische Gitarre an sich in ihren zahlreichen Klangfarben und dem weit gefächerten Repertoire zeigt eine große Bandbreite. Auf die zahlreichen Kompositionen für klassische Gitarre einzugehen, würde hier den Rahmen sprengen. Wenn man sich jedoch alleine Kompositionen von Sor (1778–1839) geboren in Barcelona, Heitor Villa-Lobos (1887–1959) aus Rio de Janeiro oder Leo Brower 1939 aus Kuba anguckt, gewinnt man schon einen Eindruck von der Fülle und kulturelle Bandbreite des Spektrums. Neben den bedeutenden Werken, die speziell für Gitarre geschrieben worden sind, gibt es auch zahlreiche Transkriptionen für Gitarre wie beispielsweise Werke von John Dowland, Domenico Scarlatti oder Johann Sebastian Bach. Zahlreiche Transkriptionen stammen von dem bekannten Gitarrenvirtuosen Andrés Segovia. In den nachfolgenden Generationen sind Gitarrenvirtuosen wie John Williams, Julian Bream, Alirio Diaz und Narciso Yepes zu nennen, die sicherlich viele von der Gitarre begeistern konnten.

Über die klassische Gitarre hinaus lebt die Gitarre heutzutage unter anderem in Gitarrenidolen wie Bob Dylan, John Lennon, Eric Clapton oder Frank Zappa weiter.

