G 1550 F

Gitarre & Laute

September/Oktober 5/1985 DM 8,50

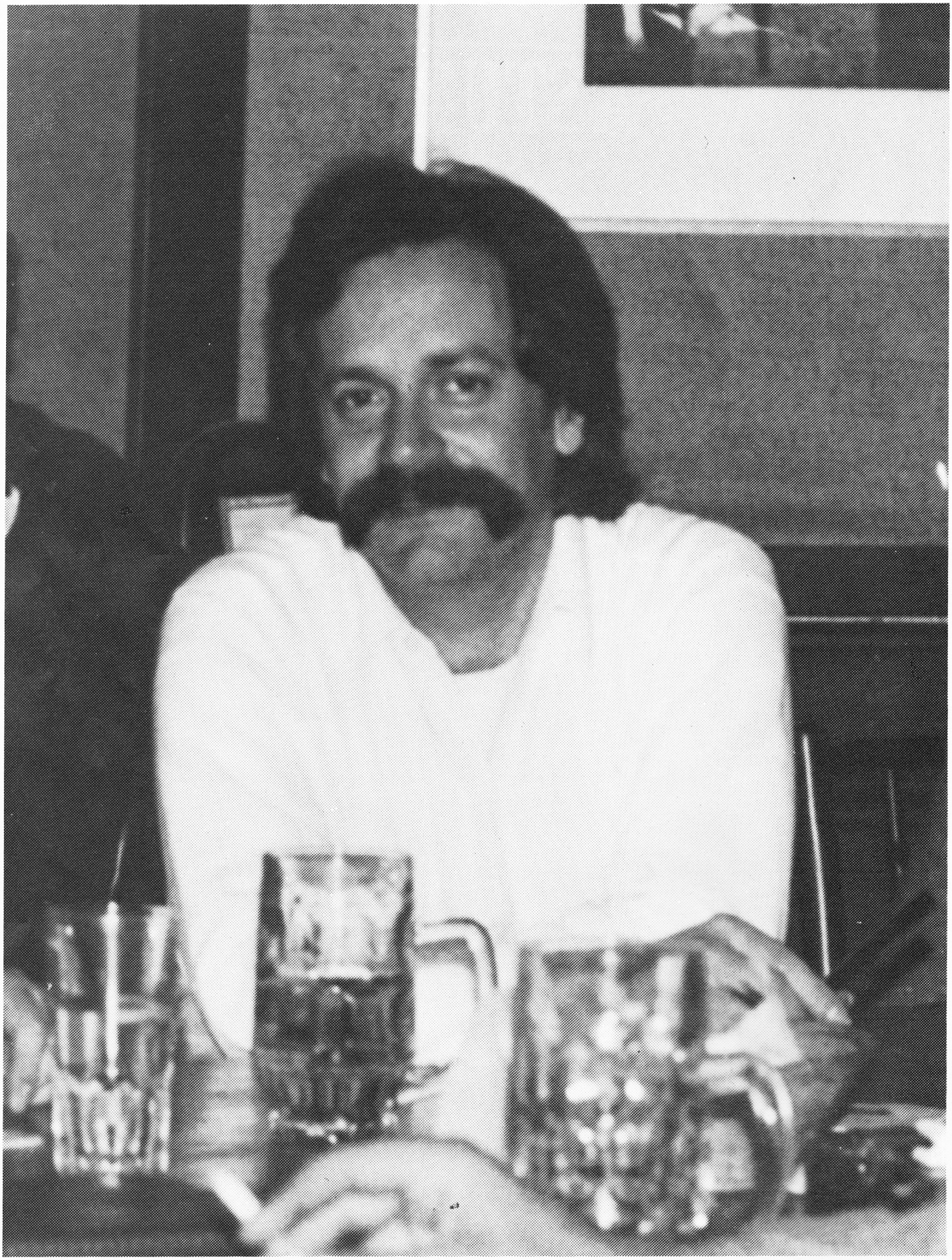
Interview
Jorge Cardoso

Festivals
Jugend musiziert
Saarbrücken
Zeven
Berlin
Wuppertal
Hof

Aufführungsprax

Haltungsproblem

Klassisches Temp
für klassische Mu
Teil 2



Es gibt keine ernste Musik oder nicht ernste Musik...

Interview mit Jorge Cardoso
Gesprächsführung und Übersetzung
Gerhard Klingenstein

Gerd Klingenstein: Ich danke Ihnen herzlich dafür, daß Sie trotz des engen Zeitplans wegen der Proben anläßlich der Welturaufführung Ihres neuen Stückes für Piano und Gitarre mit Toyoko Yamashita Zeit für dieses Gespräch finden konnten. Es wird kaum Leser geben, die wissen, daß Sie nicht nur Musiker, sondern auch Chirurg sind. War gerade diese Tatsache für Sie so ausschlaggebend, den vielen Gitarrenschulen eine Weitere hinzuzufügen?

Jorge Cardoso: Neues habe ich in Wirklichkeit praktisch nicht hinzugefügt. Bisher dagewesenes stelle ich nur in systematisierterer Form dar in dem Sinne, daß man eine Aufgabenstellung mit wissenschaftlicher Methodik angeht. Meine Aufgabe sah ich nicht darin, die Beiträge aller mir bekannter Gitarrenschulen herabzuwürdigen, ebensowenig wie ich nicht nur von der Gitarre, sondern auch von der Geige und dem Klavier spreche. Die Situation war und ist, daß die Schulen in der Hinsicht unsystematisch und ungeordnet sind, daß man nicht in der Lage ist zu sehen, was man mit dem gewählten Instrument machen kann, und auf welche Art und Weise man das objektiv Mögliche mit dem geringsten Aufwand und der größten Wirkung — was sich als Effizienz bezeichnen läßt — erreicht werden kann. Selbstverständlich ist alles frühere sehr nützlich, nicht wahr? So habe ich in Wirklichkeit nur sehr wenig Neues hinzugefügt; was aber ausschlaggebend ist, ist wirklich wie man sich dem Problem der Technik stellt. Es handelt sich bei meinem Buch nicht um eine 'Schule', und ich glaube auch nicht, daß die anderen Veröffentlichungen 'Schulen' sind, da sie inhaltlich nicht das aufbringen, was eine ernstgemeinte Definition von 'Schule' erfordert. Um mit dem Instrumentalspiel anzufangen, gibt es keine Schulen wie in der Psychologie z.B., wo es verschiedene Schulen gibt, sich mit dem menschlichen Verstand auseinanderzusetzen. Weder können wir was die Gitarre betrifft, noch was ich dargestellt habe als ausreichend für die Definition von 'Schule' bezeichnen. Es handelt sich um viel mehr, wenn es um die Bewegung der Finger als wenn es um eine 'Schule' geht.

G.K.: Was aber bleibt in den Lehrbüchern, deren Autoren kein medizinisches Wissen hatten, unberücksichtigt? Der erste Teil Ihrer Veröffentlichung erscheint ja geradezu wie ein medizinisches Wörterbuch.

J.C.: Gut, es gibt verschiedene Bereiche. Der erste ist, zu wissen, womit wir rechnen müssen, welche Elemente uns zur Verfügung stehen, um diese Arbeit zu verwirklichen. Ich glaube, daß manche Übungen technisch unmöglich korrekt durchzuführen sind, und auf der anderen Seite daß das, was möglich ist nicht gefordert wird. Ein Teilbereich meiner Methode beschäftigt sich mit diesen Elementen aus physischem, anatomischem wie intellektuellem, geistigem oder psychologischem Blickwinkel — wie immer man es auch bezeichnen will — und der Konfrontation mit demselben Problem auf rationaler Ebene. Das soll nicht heißen, meine Methode sei die Beste, darum geht es nicht. Es ist einfach eine andere Art des Problemverständnisses. Ein weiteres Element, welches ich hinzugefügt habe, ist der Reihenfolge der Übungen einen logischen Zusammenhang zu geben. Berücksichtigung finden vor allem die arithmetischen Variationen, Permutationen und Kombinationen. Da Bewegungen in Form von Reihungen durchgeführt werden und sich deshalb ständig wiederholen, muß später eine Korrektur und Wiederaufbereitung der Übungsformeln erfolgen derart, daß schon gemachte Übungen weggelassen werden können...

G.K.: ... um eine Progression zu erreichen.

J.C.: Ein weiterer Aspekt, der meiner Ansicht nach von keinem Kritiker bei der Rezension berücksichtigt wurde, ist der, daß ich die technischen Probleme auf den einzelnen zugeschnitten habe, versucht habe, sie evident zu machen und Lösungsvorschläge anzubieten. Prinzipiell unterscheide ich abstrakt zwischen einer technischen Schwierigkeit und einem Problem. Es gibt viele Methoden und in letzter Zeit sind — abgesehen von meinem Buch — andere Lehrbücher erschienen, in denen für eine technische Schwierigkeit eine Übung präsentiert wird, bei deren Durchführung die ins Auge gefaßte Schwierigkeit selbst wiederum zum Problem wird. Folgendes kann man dagegen unternehmen: Lösungen für die Schwierigkeiten im Repertoire mit den methodischen und systematischen Mitteln zu suchen, die ich in meinem Buch zusammengestellt habe. Hauptstoff ist es nicht, eine Schwierigkeit herauszugreifen, darüber eine Etüde zu komponieren und zur Überwindung der Schwierigkeit daran zu arbeiten, weil das, was wir dann machen, nichts anderes ist, als daß sich die Etüde selbst in ein technisches Problem verwandelt. Ich möchte noch einmal hervorheben, daß eine technische Schwierigkeit und ein Problem nicht dasselbe sind.

G.K.: Verstehe ich Sie richtig, daß z.B. die Etüde Nr. 1 von Villa-Lobos dafür ein Musterbeispiel ist? Bei der Suche nach einem adäquaten Fingersatz zur Erreichung einer optimalen Geschwindigkeit wurde immer mehr der vom Komponisten intendierte Übungszweck — der Wechsel p, i bzw. p, m — außer acht gelassen und ein Fingersatz notiert, der die Lösung dieser technischen Schwierigkeit selber wieder zum Problem macht.

J.C.: So paradox es klingt, aber wer diese Etüde zum ersten Mal spielt, wird dies bestätigen. Ich möchte aber noch erwähnen, daß es bei der Durchführung eine physische bzw. sportliche Komponente gibt, die Arbeit erfordert. Um große Entfernungen zurückzulegen, muß ein Hundertmeter- ebenso wie ein Langstreckenläufer neben dem Lauftraining eine entsprechende Gymnastik betreiben. Nur in diesem Sinne sind die Übungen zusammengestellt. Allerdings absolut ernsthaft nur Technik zu üben und nichts anderes, empfinde ich als vollkommen absurd.

G.K.: Möchten Sie nicht Stellung nehmen zu der Kritik in dieser Zeitschrift, daß Sie die Anschlagsunterschiede zwischen 'tirando' und 'apoyando' unberücksichtigt gelassen haben?

J.C.: Nein, nach meinem Dafürhalten gibt es Dinge, bei denen die Methode das Wichtigste ist und nicht das Endresultat. Ich ziehe einen systematischen Anfang der Vertiefung in Einzelheiten vor. Dies ist eine Regel, die eindeutig ist in der logischen Mathematik und in der mathematischen Gruppentheorie, und nur so kann man wissenschaftlich vorgehen. Angelegt oder nicht angelegt zu spielen ist nicht mein und auch sonst niemandes Problem. Es ist absolut sekundär. Ich kann nicht verstehen, daß es Menschen gibt, denen derartige Dinge Kopfzerbrechen bereiten. Ich glaube, daß eine andere Kritik, wie sie mir gegenüber gemacht wurde, viel interessanter, ernstzunehmender und

vernünftiger ist. Und zwar, daß das Buch tatsächlich unerwähnt läßt, wie man unterschiedliche Klangfarben erzeugen kann. Das andere ist nur eine mechanische Handlung ohne auch nur geringste Bedeutung.

G.K.: Hier in Deutschland gibt es nur sehr wenig lebendige Folklore. Die klassischen Gitarristen haben deshalb ein gestörtes Verhältnis dazu und meist große Schwierigkeiten beim Spiel derselben. Abgesehen davon, wie sehen Sie das Verhältnis zwischen ernster Musik und Folklore?

J.C.: Treten wir nicht in eine Diskussion über die Bezeichnung „ernst". Es gibt keine „ernste" oder „nicht-ernste" Musik. Was es gibt, sind Musiker die ernst oder andere, die nicht ernst sind, das ja. Sprechen wir deshalb über die Musik. Ich glaube, daß die Reihenfolge unwichtig ist, ob ich nun mit der „ernsten" Musik oder der Folklore beginne. Was fehlt, ist einfach, daß — gleich in welcher Reihenfolge — nicht an erster Stelle die Schulung des Gehörs steht, sondern das Notenlesen. Die richtige Reihenfolge, erst Gehörschulung und dann Notenlesen, würde die von Ihnen beschriebene Schwierigkeit nicht auftreten lassen. Musik ist doch fürs Ohr. Man legt gerade bei der ersten Beschäftigung mit Musik Wert aufs Notenlesen. Stellen Sie sich nur vor, daß man von einem Kind erwartet, das Wort „Papa" zu lesen und zu schreiben, bevor es dies überhaupt aussprechen kann, das ist wirklich absurd. In der Schule und Musikschule verlangt man als erstes, daß man „Papa" lesen und schreiben kann, bevor man weiß, wie es klingt, und was es überhaupt bedeutet.

G.K.: Sollte, wer sich auf der Gitarre mit südamerikansicher Folklore oder vielleicht auch mit spanischer beschäftigt, nicht zunächst mit den Basisrhythmen beschäftigen, als gleich mit dem Spiel von auskomponierten Stücken zu beginnen? Ist dies vielleicht auch der Grund, daß Sie sich in Ihrem letzten, sehr umfangreichen, aber bisher unveröffentlichten Werk mit der Welt der Tänze Südamerikas auseinandersetzen?

J.C.: Das ist sehr relativ. In der Lehre gibt es eine bloß intellektuelle und informative Komponente, eine andere der passiven Wahrnehmung von Information und die dritte der aktiven Teilnahme. In dem aktiven Teil, dem das Studium der Basisrhythmen gewidmet sein muß, wird aber größtenteils kein gutes Ergebnis erzielt, wenn keine komplementäre Information zur gleichen Zeit erfolgt. D.h. ich kann die einschlägigen Rhythmen lernen, muß aber gleichzeitig über komplexere Dinge als nur den Rhythmus Bescheid wissen, wie zum Beispiel die musikalische Form beschreiben lernen und muß aber auch über entsprechende historische Informationen verfügen, wo das Stück seinen Ursprung hat, wo die Wurzeln liegen, seine Wandlungen und die nähere geographische Bestimmung, wo es getanzt wurde oder wird, wo es gesungen wurde oder wird.

Uraufführung: Jorge Cardoso und Toyoko Yamashita

G.K.: Halten Sie es für eine Bereicherung, wenn man sich die Schlagtechniken der südamerikanischen Folklore für das Spiel europäischer Klassik zu Nutze macht, zum Beispiel für Tanzformen des Canarios, der Españoletas, Zarabandas und anderen?

J.C.: Die Schlagtechniken gab es eher in Europa als in Lateinamerika. Sie sind europäischen Ursprungs und aufzufinden in den Büchern der Barockgitarre. Sie sind zum größten Teil sehr gut ausgeschrieben. Gaspar Sanz beschreibt in einem Teil eines Buches auf seine Weise, wie die Schlagtechniken zu den verschiedenen Tänzen anzuwenden sind. Ebenso finden wir solche Rasgueados in dem nordportugiesischen Musikbuch von Ruiz Ribayaz. Wir kennen den Belgier M.:LeCoq wie de Visée, die als gebildete Musiker diese Rhythmen aufschrieben. Ebenso gab es aber in dieser Epoche Handbücher für die Begleitung von sehr reduziertem Format, die man — im Stiefel steckend — immer mit sich herumtragen konnte. Man ging mit dem Büchlein in die Kneipe und beherrschte mit dem Büchlein die Begleitung für den Gesang. Festzuhalten bleibt aber, daß die Art und Weise, diese Schlagtechniken aufzuschreiben sehr unpräzise war, für die damalige Zeit aber angemessen. Alle Welt wußte, was mit diesen spärlichen Zeichen zu tun war. Heute haben wir Probleme. Sei es, daß wir keine Gewißheit über die Ausführung der Schlagtechniken haben und auch niemals absolut sicher sein können, oder sei es, — daß wir einen Ausweg suchen müssen, welche es auch immer sein mag. Angenommen diese Rasgueados in Tänzen und Gesängen der Folklore sind umgeformter lebender Überrest einer von dem europäischen auf einen anderen Kontinent überragende Tradition, haben wir allen Grund anzunehmen, daß die Schlagtechniken, die wir ausführen auch lebender Überrest jener Epoche sind. Auch nicht weiter zufällig, daß bei der Ausführung bestimmter Schlagtechniken unserer Folklore diese wiederum mysteriöserweise in der europäischen Musik erscheinen, wie zum Beispiel bei bestimmten ausgeschriebenen Rasgueados zur Gesangsbegleitung aus jener Epoche. Als Beispiel möchte ich hier die 'Folias de España' von LeCoq nennen, bei denen die vorletzten beiden Variationen Schlagtechnik erfordern. Spielt man diese, ohne Beziehung zu nehmen auf das, was die südamerikanische Folklore einbringt, hört es sich halbwegs gut an. Wendet man aber die Techniken an, über die wir gesprochen haben, erscheint hörbar plötzlich der Rhythmus von Españoletas und Zarabandas aus jener Zeit. Diese Tatsache unterstützt die Annahme, daß wir keinem Irrtum unterliegen, wenn wir südamerikanische Schlagtechniken anwenden, ohne die Schlagtechniken der Barockgitarre aus dem Auge zu verlieren.

G.K.: Möchten Sie nicht etwas zur Spielweise bekannter und unbekannter Gitarristen sagen, die die Stücke zu interpretieren versuchen?

J.C.: Gut, es soll keine Kritik sein, sondern ich will nur die Dinge richtigstellen. Es gibt zwei Wege, sich irgendein Repertoire anzueignen, und beide sind zulässig. Einmal stelle man sich vor, man erhielte eine chinesische Gitarrenpartitur und hätte nichts anderes als die Noten in der Partitur. Verbrächte man sein Leben in China, würde man wohl merken, daß es viel mehr Dinge gäbe als nur die geschriebenen Noten. Man hätte zwei Spielmöglichkeiten: Einmal nur die Information aus der Partitur wiederzugeben und das andere Mal mit allen Ergänzungen, die eine Wiedergabe in ursprünglicher Form erfordert. Beide Möglichkeiten sind zulässig. Nur — wenn eine Kritik erlaubt ist — was auf jeden Fall oft geschieht, ist, daß nicht mit größter Anstrengung versucht wird, sich Informationen zu verschaffen. Klar, es ist schwierig zuverlässigen Aufschluß aus der Renaissance, dem Barock

zu bekommen, dagegen aber sehr einfach, zum Beispiel Informationen über südamerikanische Musik zu erhalten, die ja heute noch lebt und praktiziert wird. Ich wiederhole: Beide Möglichkeiten sind zulässig, und wenn Sie mir die Möglichkeit geben — Sie haben mich ja um eine Kritik gebeten — würde ich feststellen, daß man sich wirklich wenig Mühe gibt, Licht in das Dunkel zu bringen. So bleibt man bei einer Spielweise stehen, die nichts als die Partitur wiedergibt, anstelle zu einer adäquaten Interpretation voranzuschreiten. Darin liegt der Unterschied zwischen der Wiedergabe von allem oder fast allem. Man muß den einfach reproduktiven Vortrag unterscheiden von der Interpretation, wo alles das, was der Partitur fehlt, ergänzt wird.

G.K.: Dieser Fall betrifft ebenso die alte wie die südamerikanische Musik.

J.C.: Selbstverständlich, das sind aktuelle Vortragsprobleme. Die großen Mängel bestehen leider bei genau diesem Repertoire.

G.K.: Wie beurteilen Sie die Tatsache, daß, wer heute Gitarre spielt, sich mit so vielen verschiedenen Bereichen aus der Musik und der Folklore beschäftigt, die nicht seinem eigenen Lebensbereich entspringen? Ist es bei der Verschiedenheit der Dinge überhaupt noch möglich, treffende Interpretationen zu liefern und sich mit der gewählten Musik ausreichend zu identifizieren?

J.C.: Für einen Deutschen ist es heute genauso schwierig, deutsche Renaissancemusik zu spielen. Es ist mehr oder weniger dasselbe. Es gibt etwas, was man verliert, wenn man fremde Musik spielt, weil man sich nicht gut dabei verwirklichen kann. Aber es gibt auch einen Gewinn: Anzufangen, Neuland kennenzulernen.

G.K.: Sehen Sie sich eher als klassischen Gitarristen, oder widmen Sie sich lieber der Folklore?

J.C.: Weder das eine noch das andere. Ich halte mich für einen Musiker aus der großen Masse, der viel Glück hatte.

G.K.: In der Geschichte der Gitarrenmusik gab es Persönlichkeiten, die durch die Kenntnis des Spiels der Gitarre befähigt waren, vorzügliche Kompositionen zu schaffen. Glauben Sie, daß diese besondere Kenntnis des Instruments wichtig oder vielleicht ein Vorteil ist, wenn man für dieses Instrument komponiert?

J.C.: Ja, das glaube ich. Ich stimme vollkommen damit überein. Wenn Kompositionen von Gitarristen stammen, ist ihre Spielbarkeit erleichtert. Ich spreche nicht von der Qualität, sondern ausschließlich von der Spielbarkeit. Nichtgitarristen schaffen es daher manchmal, schöne Stücke zu komponieren, die aber spieltechnisch kaum zu bewältigen sind.

G.K.: Woher schöpfen Sie die Ideen für Kompositionen?

J.C.: Als Sie mich fragten, ob ich als Gitarrist mehr zu der einen oder anderen Seite gehöre, habe ich nach meinem Dafürhalten etwas metaphorisch geantwortet. Ich liebe die Tänze, über alles die meiner Heimat. Ich lernte sie zu tanzen im Alter von fünf Jahren. Zwölf Jahre habe ich in Vokalgruppen gesungen, Gitarre gespielt und percussion gemacht. Deshalb können die Ideen, die ich gebrauche fürs Komponieren, von einem Tanzschritt, einer Tanzform oder dem Rhythmus der Schlaginstrumente oder in dem einen oder anderen Fall von Einflüssen aller drei Quellen herrühren. Ich will nicht damit sagen, daß ich mir all dies zu Nutze mache oder gar immer komponieren müßte. Wenn mir — und nicht den anderen eine Idee halbwegs zusagt und interessant erscheint, halte ich sie zu diesem Zweck fest. Komponieren heißt, ein ausgefülltes Leben zu haben, und vor allem führt es zu viel Arbeit.

G.K.: Wenn Sie Kompositionen schaffen, die der Folklore zuzuordnen sind, ziehen Sie den Stil alter Folklore vor oder die Art wie sie heute praktiziert wird? Oder wie sehen Sie die Beziehung von Musik aus dem Bereich der Folklore und der Moderne?

J.C.: Modern im Sinne von zeitgenössisch

G.K.: Ja, hier werden die Begriffe ja auch sehr verwirrend gebraucht.

J.C.: Meine Aufmerksamkeit beim Komponieren richtet sich nicht so sehr auf die Mittel der Klangerzeugung, als vielmehr auf die Form und den Rhythmus, die jede musikalische Gattung bestimmen. Davor habe ich viel Ehrfurcht. Ich glaube, man kann auch jede beliebige Musik aus der Folklore mit jeder beliebigen Kompositionstechnik machen. Das einzig richtige ist, das zu respektieren, was die Sache wirklich ausmacht. Das ist die Definition von Stil. Die objektive Seite dieser Definition von Stil, sind Regeln und Definitionen, die etwas zu dem machen, was sie sein sollen. Die subjektive Seite ist, auf welche Weise der einzelne es darstellt, wobei aber ohne Berücksichtigung der objektiven Komponente nicht von Stil gesprochen werden kann. Für den Fall, daß ich von Stil spreche, beziehe ich mich auf die Folklore Südamerikas. Ohne eine Berücksichtigung dieser Regeln kann nicht davon gesprochen werden, überhaupt derartige Musik zu machen. Am wenigsten trifft es den Stil im Sinne von Kompositionstechnik, wenn man es darauf anlegt, eine Chacarera nach den Gesetzen der Zwölftonmusik zu erstellen oder vielleicht gar eine pentatonische Zamba.

G.K.: Sie sind noch sehr jung.

J.C.: Danke.

G.K.: Wie sehen Ihre Pläne für die Zukunft aus?

J.C.: Ich bereite ein Konzert für Gitarre vor und etwas für die Gruppe „nueva compania de Canto popular" aus Neapel, eine Auftragsarbeit für ein Mitglied dieser Gruppe. Der Umgang mit italienischer Popularmusik ist eine interessante Erfahrung.

G.K.: Sie spielen zur Zeit das Modell 'Carlevaro' von Contreras. Ist dies ein persönlicher Entschluß, diese neuartige

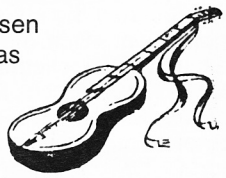
Wunderschöne zeitgemäße

Gitarrenmusik

komponiert und eingespielt auf Langspielplatte **von WERNER MANSMANN (Lautenpeter)** unter dem Titel

Gitarren-Flirt

Ein Leckerbissen für alle, die das Instrument Gitarre gerne hören.



Bestellungen direkt an:

Gitarren-Studio 2000
Bahnhofstraße 31
6746 Hauenstein/Pfalz

Preis:
DM **19,–** + DM **3,–** Porto

Sämtliche Musikstücke dieser LP sind auch in Noten erhältlich.

DER GITARRENSTÄNDER

Wie oft haben Sie schon nach einer Möglichkeit gesucht, Ihr Instrument schnell und sicher aus der Hand zu legen? Dieser elegante Ständer gibt Ihrer Gitarre Halt und läßt sie wirkungsvoll zur Geltung kommen.
Exclusive Ausführung in massivem Holz und echtem Leder: Kiefer 69,–
Mahagoni 79,–
Nußbaum 79,–

Vertrieb:
Gitarren Galerie,
Falkenried 34 b
2000 Hamburg 20
Tel. 040/420 47 93

Konstruktion auszuprobieren oder besitzt dies Instrument unvergleichbare Vorteile?

J.C.: Ich glaube, daß dieses Instrument etwas Neues bringt, obschon Contreras sich noch in einer Experimentierphase befindet. So wie sie bis jetzt konstruiert ist, ist sie sehr ökonomisch, was den geringen Kraftaufwand und das optimale Klangresultat angeht. Das ist das einzig objektive im Moment. Diese Art der Konstruktion muß zu noch mehr in der Lage sein. Hinsichtlich der Klangfarbe muß der Geschmack des einzelnen entscheiden.

G.K.: Können Sie als Arzt etwas zu den Krankheiten sagen, die beim Gitarrespielen häufig in Erscheinung treten?

J.C.: Ja, auf jeden Fall. Die meisten Krankheiten sollten nicht vom Hausarzt, sondern vom Psychiater behandelt werden.

G.K.: Wie sehen die Haltungsprobleme beim Gitarrespielen aus, mit denen man seit langer Zeit beschäftigt ist?

J.C.: Nicht gut, obschon man Jahrhunderte darüber nachdenkt. Es gab einen verrückten Italiener, der einen Stützapparat erfand, um die Gitarre zu halten, und alle Welt machte sich darüber lustig. Heutzutage gibt es eine medizinische Disziplin mit dem Namen Ergonomie. Dort wird der Mensch bei der Verrichtung von Arbeit beobachtet. Man erfand viele Arten von Arbeitshilfen, die auch individuell eine Verbesserung der Haltung ermöglichten. Gerade in letzter Zeit erfand man einen Apparat, der nichts anderes ist als die moderne Version dieses alten italienischen Meisters. Ich glaube es war Carcassi, ähnlich die Stütze von Aguado. Diese moderne Prothese halte ich für eine im physiologischen Sinne geeignete Unterstützung einer richtigen Gitarrenhaltung.

G.K.: Was uns Europäer interessiert, ist, ob die Situation der Gitarre in Südamerika vergleichbar mit der unserer europäischen ist.

J.C.: Die Situation der klassischen Gitarre ist im allgemeinen genau dieselbe. Es gibt auch keine großen Unterschiede im Unterrichtswesen der Konservatorien von Südamerika und Europa. Was aber geschieht, dies sagt das Wort Konservatorium schon selbst aus: Die Musik und alles, was sie umgibt, soll stillstehen und mumifiziert werden. Ich will mich nicht gegen diese Institution stellen, kann aber nicht ertragen, wie der Unterricht gestaltet wird. Es ist kein Wunder, daß die besten als Lehrer solcher Art der Wissensvermittlung den Rücken kehren. Für den Anfang verfügen diese Unterrichtsanstalten über alle denkbaren Einrichtungen. Studieren hieß früher, sich einen Meister zu suchen und den Tyranneien, die dieser gebot, Folge zu leisten. Wenige nur waren auserwählt, die Ziele zu erreichen. Läßt man die ökonomischen, sozialen und arbeitsmarktbedingten Probleme beiseite, kann heute jedermann durch diese überall geschaffenen Institutionen Unterweisung erhalten. Ich bin zwar mit den Unterrichtszielen, die dort gesetzt werden, aber grundsätzlich nicht mit der Art und Weise, wie diese vermittelt werden, einverstanden. Ich glaube, vieles wird wirklich genau verkehrt herum gemacht, die Lernschritte werden falsch eingeteilt. Es ist wie bei einem Kind, das Lesen und Schreiben lernt. Gerade diese Fähigkeit setzt es erst in die Lage, unsere subtil entwickelte Kultur zu erwerben, sich anzueignen. Es ist nicht allein das Problem der Konversation, d.h. es ist nicht quantitativ. Es nützt nichts, mehr von dem einen anzubieten als von dem anderen. Es ist qualitativ. Nur eine Abkehr von unserer Art musikalischer Unterweisung hilft weiter. Es reicht nicht aus, noch mehr Notenlesen, noch mehr Musiktheorie, und dafür etwas weniger ägyptische Musikgeschichte zu unterrichten.

G.K.: Das heißt, unter anderem ist Koordination der Unterrichtsfächer erforderlich?

J.C.: Ja, zunächst müssen die unterschiedlichen Lernstufen untersucht werden und dann eine Anpassung an die veränderte Art des Lernens erfolgen. Man muß überlegen, wozu dient mir überhaupt das Spiel einer Pavane, während mir zur gleichen Zeit in der Harmonielehre die Technik der seriellen Musik beigebracht wird. Oder wozu dient mir die Erklärung neuartiger Kompositionen, wenn im Elementarunterricht nicht einmal die einfachste Rhythmik vorausgegangen war.

G.K.: Ich bedanke mich für dieses Gespräch. ■

„Lautenisten und Gitarristen im Spiegel der Zeit“, ein Thema, dem wir uns besonders widmen. Gerne bieten wir Ihnen unverbindlich Original-Graphik aus den letzten drei Jahrhunderten an.
Birgit Charlotte Johst, Königstr. 32, 4150 Krefeld, Tel. 0 21 51 / 2 34 63

Musikhaus-Tonger

seit 1822

Als umsatzgrößter Notenhändler der Bundesrepublik haben wir natürlich ein Riesen-Angebot an Noten aller Verleger des In- und Auslands für alle Instrumente von Klassik bis Pop.

Besonders plaziert sind SONGBOOKS für Gitarre, E.-Orgel usw. in original amerikanischen, englischen und deutschen Ausgaben.

Wir sind stets aktuell. Alle auch in diesem Heft von Verlagen angebotenen Noten und Bücher sind bei uns am Lager!

Nutzen Sie unseren Noten-Versand-Service! – Alles aus einer Hand!

In unterschiedlicher Zusammenstellung führen wir in unseren Geschäften neben GITARREN aller Art auch Klaviere, Flügel, E.-Orgeln, alle Streich- und sonstigen Zupfinstrumente, Flöten, Blas- und Schlaginstrumente, Akkordeons, Mundharmonikas, Orff- und viele andere Instrumente.

Dazu besten Zubehör- und Reparatur-Service mit eigenen Geigenbau- und Blasinstrumenten-Meister-Werkstätten.

5000 Köln 1, Am Hof 3, Tel. 02 21 / 23 30 55
5000 Köln 1, Am Hof 28, Tel. 02 21 / 23 83 25
5000 Köln 1, Fleischmengergasse 29, Tel. 02 21 / 21 45 69
5030 Hürth/Köln, Einkaufszentrum, Tel. 0 22 23 / 7 25 29
5300 Bonn, Berliner Freiheit 13, Tel. 02 28 / 63 88 91
5200 Siegburg 1, Holzgasse 29, Tel. 0 22 41 / 6 36 28
5210 Troisdorf 1, Kölner Straße 28, Tel. 0 22 41 / 7 36 73
5650 Solingen 1, Kasinostraße 3, Tel. 0 21 22 / 2 43 83
5090 Leverkusen-Opladen (Opladener Musikhaus) Birkenbergstraße 25, Tel. 0 21 71 / 18 54