

D I P L O M A R B E I T

=====

vorgelegt von T h o m a s B u h é

Hochschule für Musik "Franz Liszt"

Abteilung für Tanz- und Unterhaltungsmusik

Weimar, 1978

Rolle und Bedeutung der Plektrumgitarre

im Musikleben der D D R

1. Argumente für die Wahl und die Formulierung des Themas.

Die Plektrumgitarre als sehr junges und in rapider Entwicklung stehendes Instrument unterliegt vielen Vor- und Fehlurteilen aus Mangel an fachlicher Information. In der DDR gibt es keine Fachliteratur, viel Dilettantismus; in der Musikpraxis viel Effekt, wenig Substanz; Mißverständnisse und Informationslücken aus fehlender Sachkenntnis.

Das Thema soll informieren über das vielschichtige Aufgabengebiet und die künstlerischen Potenzen der Plektrumgitarre.

2. Leserkreis.

Angesprochen werden z.B. Musiker und Paedagogen der klassischen instrumentalen Ausbildung, Komponisten, Arrangeure, Autoren, Kulturfunktionäre, Musikhörer.

3. Zweck und Ziel der Arbeit.

Über notwendige geschichtliche Daten, Gründe für Entstehung und Konstruktion des Instruments, seine Herkunft, seine Pioniere sollen Möglichkeiten und Grenzen des Einsatzes solistisch und im Ensemble sowie die Einbeziehung in die Musikerziehung aufgezeigt werden.

4. Richtlinien bei der Gliederung der Arbeit.

Aus Gründen der Allgemeinverständlichkeit wurde einer mit authentischen Erfahrungen illustrierten Schilderung der Vorzug vor einer streng wissenschaftlich gegliederten Darstellung gegeben. Es soll die kurze Wiederholung der Entwicklungsgeschichte des Instruments in der Hand des Musikers unmittelbar nach dem Ende des 2. Weltkrieges zum Ausdruck kommen; darüber hinaus die spezifischen Probleme bzw. Voraussetzungen beim Übergang in das "entwickelte sozialistische System".

5. Der Grad der wissenschaftlichen Gründlichkeit.

Umfang und Tiefe der Arbeit sind der gestellten Aufgabe eines Diploms angeglichen. D.h. daß einige der angeschnittenen Fragen, Themen und Komplexe geeignet sind, in weiteren Arbeiten behandelt zu werden oder zur Dissertation ausgebaut zu werden.

6. Probleme und Möglichkeiten bei der Beschaffung historischen und statistischen Materials.

Eigentümlichkeiten der Entwicklung des Instruments so, wie es heute in Gebrauch ist, gehen auf Verhältnisse und Umstände in den USA nach der Jahrhundertwende zurück. Authentisches Material ist im Rahmen dieser Arbeit nur lückenhaft, ohne gezielte Auswahl zu finden. Eine wirklich gründliche Darstellung bedarf einer Reihe von Sondergenehmigungen für den Zugang zu Literatur aus der BRD und langfristiger Vorbereitung; Querverbindung z.B. über Professor Musiol, Katowice.

7. Die verwendete Literatur und deren Anteil aus nicht-sozialistischen Ländern - sprachliche Hindernisse bei der Suche im sozialistischen Bereich.

Die zugrundeliegende Literatur aus der DDR(siehe Anhang) ermöglicht eine gute Information über die wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Verhältnisse der in der Arbeit behandelten Zeitspanne. Die Kenntnis dieser Fakten und Zusammenhänge ist für das Verständnis der Entwicklungstendenzen der Plektrungitarre unbedingt notwendig. Sie erst ermöglicht eine parteiliche Auswertung und kritische Einschätzung der im Literaturverzeichnis angegebenen Publikationen aus nicht-sozialistischen Ländern. Voraussetzung hierfür sind gute Kenntnisse der englischen Sprache, besonders für die originale Literatur über Jazzgeschichte. Die Suche nach Material über die Plektrungitarre im/sozialistischen Bereich läßt sich nur über Moskau und mit sprachlicher Unterstützung im Russischen realisieren. Die besondere historische Situation in der für die Plektrungitarre entscheidenden Entwicklungsphase ist in der jungen SU durch Probleme anderer Art von wesentlich größerem Gewicht gekennzeichnet und verspricht keine sonderliche Ergiebigkeit.

Die im Verlauf der Arbeit auftauchenden Fragen und Probleme.

8. In Anbetracht hoher beruflicher Belastung, vielschichtiger Berufspraxis und nicht zuletzt des Alters erhebt sich die Frage nach dem Verhältnis von Aufwand zum Nutzen einer Bemühung, deren vorläufiger Schlußstein die vorliegende Arbeit darstellt. Etwa im gleichen Maße, wie durch die Gesamtaufgabe Kenntnisse erworben, erweitert und vertieft werden konnten, vermittelt diese Arbeit eine Art Bilanz über mehr als 30-jährige instrumentale und über 20-jährige pädagogische Praxis eines Spezialisten, Außenseiters und Autodidakten wider Willen. Die gestellte Aufgabe drängt - besonders wegen ihrer wachsenden Aktualität - nach einer umfassenden Darstellung in Form einer Publikation oder Dissertation, wobei einzelne Teilgebiete Ergiebigkeit für separate Darstellung versprechen.

9. Im Verhältnis zu den traditionellen Orchesterinstrumenten, die auf relativ beständiger Literatur bzw. auf nahezu unveränderten spieltechnischen Grundregeln fußen, geht bei der Plektrumgitarre ein erheblicher Teil pädagogischer Aktivität für das Kennenlernen, Einschätzen, Einordnen, Systematisieren von Modetrends, Sounds, Tricks, Konstruktionen und Praktiken verloren. Mangel an Literatur, Probleme der Notation erfordern eine betont praxisverbundene Ausbildung, die nicht überall gegeben ist.

10. Versuche, der Plektrumgitarre zu einer Berufsgrundlage zu verhelfen, laufen staatlicherseits seit etwa 1961 (Musikschule - vorher nur über Privatlehrer). Die heutige Bilanz führt zur Erkenntnis, daß die ausgesprochenen Instrumentalisten (kleine, freistehende Gruppen sowie staatliche Orchester: Funk, Theater) über die Bezirksmusikschulen oder das Hochschul-Fernstudium laufen sollten, die zukünftigen Pädagogen jedoch in Anbetracht der vielfältigen musikalisch-erzieherisch-politischen Aufgaben über die Musikhochschulen im Direktstudium. Letzteres auch dann, wenn eine Verbindung beider Berufsziele angestrebt wird.

11. Für den an der Basis tätigen Musiker bzw. Pädagogen hat der Stellenwert der Plektrumgitarre aus der Sicht des Ministeriums besonderes Gewicht. Ohne klärende Gespräche mit den Leitern der Abteilungen Hochschulwesen, Musikschulen, Musik im Ministerium für Kultur ist dieser Aspekt im Rahmen dieser Arbeit nicht erschöpfend zu bearbeiten. Unübersehbar ist, daß viele sekundäre, für den in der Praxis stehenden Gitarristen existenzwichtige Probleme - sicherlich aufgrund objektiver Schwierigkeiten - dem Selbstlauf überlassen werden. Dies betrifft in erster Linie: Beschaffung von Instrumenten (Für Professionelle nur Importe) Bereitstellung von Ersatzteilen und Saiten Aufbau des Reparatursektors - Dienstleistung bzw. Handwerk Entwicklung neuer Instrumententypen, moderner Musikelektronik Finanzielle Grundlagen: Handwerkerstarife (Regelleistungen, Gewerbescheine, Ausbildungshilfen etc.), Honorare im Star-Unwesen, Gagen, Tantiemen und Nationalpreise für Schlagerschreiber und -sänger etc.

12. Die Entwicklung und Verbreitung der Plektrumgitarre im Spiegel der staatlichen Maßnahmen zur Förderung der Tanz- und Unterhaltungsmusik.

Bis 1962 einzige Lehrform der Privatunterricht durch Autodidakten.

Die in den 50er Jahren entstehenden Kabinette für Kulturarbeit gewinnen zunehmend an Bedeutung im Bereich der Amateurtanzmusik und werden mit einer Flut von Anfragen nach Plektrumgitarrenunterricht konfrontiert - nur teilweise realisierbar in Form von Lehrgängen an Kulturhäusern (Konzertgitarre ist angesiedelt im Bereich Volksmusik an den Musikschulen!)

Bei Jurytätigkeit umfassende Erkenntnisse über den Leistungsstand der Amateurgitarristen und deren Probleme.

Seit 1962 erste Tanzmusikklassen an den Musikschulen - durch den Schrumpfprozeß in der Volksmusik freiwerdende Planstellen an Mandoline, Zither und Blockflöte kommen der Tanzmusik zugute.

Seit ca. 1968 nach dem Muster der Dresdener Musikhochschule (Günter Horig) auch Berufsausbildung an den vier Hochschulen.

Seit ca. 1975 parallel dazu auch Berufsklassen an den Bezirksmusikschulen.

Hauptprobleme: Lehrkräfte, Lehrpläne, Literatur, konkrete Formulierung des Berufsziels, Planstellen.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	1
1 Entstehung der Plektrungitarre - Definition	6
1.1 Kenntnisse über das Instrument im Hörerkreis	6
1.2 Das musikalische Milieu im Orchester für die Gitarre	6
1.3 Besetzungsformen der Ensembles um 1925	6
1.4 Grenzen der Einsatzmöglichkeit für die Gitarre	6
2 Konstruktionsmerkmale der Plektrungitarre	3
2.1 Aufgaben der Plektrungitarre im Orchester	8
3 Rolle und Bedeutung der Plektrungitarre in ihrer Entstehungszeit	8
3.1 Objektive Schwierigkeiten für den Plektrungitarristen	9
3.2 Negative Einflüsse auf die Entwicklung der Pl.-Git.	9
3.3 Praktischer Wert der Pl.-Git. für den Musiker	9
3.4 Zusammenfassung der Rolle und der Bedeutung des des Instruments	10
4 Die Suche nach neuen Anwendungsbereichen	10
4.1 Die Schallplatte als Kommunikationshilfe	10
4.2 Die Pioniere der Plektrungitarre	10 11
4.3 Die erste Folgegeneration der Pioniere - die Väter der Methodik	11
4.4 Die Rolle von Musikkonserve und Rundfunk	12
5 Die Pioniere der Plektrungitarre in Europa	12
6 Afro-amerikanische Folklore und ihr dominierender Einfluß auf die Plektrungitarre	14
6.1 Rolle und Bedeutung der Gitarre für die farbige Bevölkerung in den USA	14
7 Entwicklung von Rundfunk und Tonträger-technik und ihre Bedeutung für die Gitarre im Ensemble	14
Die Situation nach Beendigung des 2. Weltkrieges in Mitteleuropa	
8 Ideologische Trennung der Ost- und Westmächte	
8.1 Herausbildung des Klassenstandpunktes unter sowjetischer Militärregierung	15
8.2 Kulturfeindliche Propaganda und Manipulation durch American Forces Network in Europe	15
8.3 Die Situation für den deutschen Heimkehrer	16
8.4 Aufschwung der Tanz- und Unterhaltungsmusik nach der Befreiung durch die Rote Armee	16
8.5 Der Einfluss des Jazz in den ersten Nachkriegsjahren	

II

9	Die ersten Ensembles 1945 - Anknüpfung an Tradition	18
9.1	Die Pl.-Git. als Nebeninstrument im "Salon orchester"	18
9.2	Die Außenseiter als Triebkräfte der Weiterentwicklung	18
9.3	Der Einfluß des Jazz auf die Jugendtanzorchester	18 19
9.4	Die Rolle der Jazz-Stilistik und ihr Einfluß auf das Plektrungitarre-Spiel	19
10	Die erste methodische Grundlage für die Plektrungitarre in Deutschland	20
10.1	Die Situation des Lernenden der Plektrungitarre	22
10.2	Die Hörerwartungen des Musikverbrauchers	22
10.3	Das Akkordspiel und die Symbolschrift als eigenschöpferische Basis des Plektrungitarristen	23
10.4	Rolle und Bedeutung der Plektrungitarre aus der Sicht der "Profis"	23
11	Die technische Umwälzung und die elektrische Verstärkung durch Tonabnehmer und Verstärker	23
11.1	Elektrotechnik und Studio Praxis als wesentliche Basis für das Selbststudium	25
12	Die Gitarrenwelle - Beat - Pop	25
12.1	Die Beatles	25
12.2	Der Gitarren-Sound im Meinungsstreit der Hörer	27
12.3	Die Rolle der Elektrogitarre bei Jugendlichen	27
13	Die Plektrungitarre im Spiegel der Kulturpolitik der DDR	27
13.1	Die Bitterfelder Konferenzen	27
13.2	Das einheitliche sozialistische Bildungssystem	29
13.3	Ausbildungsmöglichkeiten für die Plektrungitarre, Lehrpläne, Schulen	29
13.4	Steigende Wertschätzung der Plektrungitarre	29
14	Der Einfluß der Beatmusik in der Unterhaltung	29
14.1	Die Anwendungsweisen der Plektrungitarre in der Beat-Musik	29
14.2	Entwicklung neuer Spieltechniken und Effekte	29
14.3	Die Wandlung der Instrumentenform	31
14.4	Die Erweiterung des Klangspektrums	31
14.5	Sinnvolle Verwendung der elektrischen Gitarre	31
15	Typische Merkmale und Probleme der Plektrungitarrenpraxis	32
15.1	Mängel in der Ausbildung	32
15.2	Nachteile leichter Erlernbarkeit der Anfangsgründe	32
15.3	Notationsprobleme	32
15.4	Wandlung der Musizierweise	32
15.5	Gefahr inhaltlosen Spiels um des Effektes willen	32

III

16.	Positive Seiten der leichten Erlernbarkeit von Grundlagen	35
16.1	Perry Friedman und die Hootenanny	35
16.2	Die Singebewegung in der DDR	35
16.3	Der Oktoberklub Berlin	35
16.4	Die Plektrungitarre in der Singebewegung	35
17	Aufgaben der Pl.-Git. außerhalb der Tanz- und Unterhaltungsmusik	36
17.1	Historische Beispiele für kammermusikalischen Jazz	36
17.2	Konstellationen für die Entstehung spezifischer neuer Aufgaben	37
17.3	Die Plektrungitarre in der Theatermusik	37
17.4	Trickfilmstudio	42
17.5	Solistische Bühnenmusik	42
17.5.1	Alternative zwischen Konzertgitarre und Plektrungitarre	42
17.6	Erfahrungsaustausch - Anregung	42
17.7	Die Plektrungitarre im sinfonischen Orchester	45
17.7.1	"Der Mann von La Mancha" als positives Beispiel zur Realisierung typischer Aufgaben für Gitarre	45
17.8	Die feste Gitarristenstelle am Theater	45
18	Das Solospiel auf der Plektrungitarre	46
19	Die frühen amerikanischen Solisten der Plektrungitarre	46
19.1	Solospiel auf der Basis der Vorbilder - Ausprägung eigenen Stils	46
19.2	Fragen der Gitarreausbildung	51
20	Instrumentenbau in der DDR - Konkurrenz westlicher Super-Unternehmen	51
21	Schlußbetrachtung	52
	Literaturverzeichnis	53
	Verzeichnis der Abbildungen	56

Vorwort

Die Absicht, über die Plektrungitarre, ihre Entstehung und ihre musikalischen Aufgaben und Möglichkeiten zu schreiben, hegte ich schon seit vielen Jahren - lange schon vor der beispiellosen Verbreitung dieses Instruments und Jahre vor der Entscheidung, mich fast ausschließlich pädagogischen Aufgaben zu widmen. Nun bietet sich in Form dieser Diplomarbeit die Möglichkeit, einige vielleicht nützliche Gedanken im Rahmen der Thematik zu formulieren, in der Hoffnung; damit eine Informationslücke im technischen, vor allem aber musikalisch-künstlerischen Erscheinungsbild dieser besonderen Gitarrenform schließen zu helfen. Die umstrittene, von den 4 Hochschulen der DDR zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich gehandhabte Erwägung, die Absolventen der Abteilung Tanz- und Unterhaltungsmusik schriftliche Examensarbeiten anfertigen zu lassen, wurde in der Franz-Liszt-Hochschule Weimar zustimmend entschieden. Im Rahmen der mir seit 1968 an diesem Institut - und in der DDR erstmalig - anvertrauten Aufgabe eines hauptamtlichen Fachlehrers für Plektrungitarre (der damals eingerichteten Abteilung "TUM")⁺ benutzte ich die Gelegenheit, in einer breit angelegten Themenreihe verschiedene Komplexe des Plektrungitarrespiels in Examensarbeiten behandeln zu lassen. Hier boten sich zunächst die noch gar nicht oder nur oberflächlich ausgeloteten Bereiche wie Methodik, Instrumentenkunde, Probleme in der Bereitstellung spezifischer Unterrichtsliteratur etc. an. Unter Berücksichtigung individueller Kenntnisse, Fähigkeiten und Neigungen der Studenten und mit Einbeziehung internationaler Quellen und praktischer Erfahrungen entstanden interessante Arbeiten, die man ohne Übertreibung als Pionierleistungen bezeichnen darf! Die Einschätzung ausgeliehener Exemplare dieser Staatsexamensarbeiten seitens der Pädagogen, Komponisten, Arrangeure und Solisten der Konzertgitarre ist durchweg sehr gut, und die Leser konnten vielfältige Anregungen daraus entnehmen.

)⁺ "TUM" = Tanz- und Unterhaltungsmusik

Zum besseren Verständnis der hier vorliegenden Arbeit seien hier die wichtigsten der seit 1972 von Hauptfach-Plektrumgitarristen behandelten Themen aufgeführt:

1972 Probleme der Anschlagtechnik bei der Konzert- und Plektrumgitarre.

1972 Erscheinungsformen und Anwendungsbereiche der Plektrumgitarre.

1973 Auswirkung der Gitarrehaltung auf die spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments, dargestellt an Konzert- und Plektrumgitarre.

1973 Kriterien der Binbeziehung von Literatur anderer Instrumente in den Plektrumgitarre-Unterricht.

1975 Spieltechnische, rhythmisch-stilistische und interpretatorische Probleme und Möglichkeiten der Plektrumgitarre aus der Sicht des Konzertgitarristen.

1975 Die Einheit von spieltechnischer und musikalisch-ästhetischer Ausbildung im Gitarreunterricht der Musikschule (Grundstufe).

1976 Entwurf eines Schulwerkes für den Anfangsunterricht in Plektrumgitarre an der Musikschule.

1976 Anwendungsmöglichkeiten der Konzertgitarrentechnik auf der Plektrumgitarre im Bereich der Tanz- und Unterhaltungsmusik.

1976 Sinnvoller Einsatz der Elektronik und Elektrotechnik in der Tanz- und Unterhaltungsmusik, dargestellt am Beispiel der Bassgitarre (sinngemäß: - der Plektrumgitarre).

1976 Folklore und Jazz im Spiegel der Gitarremusik unserer Zeit.

1976 Die Elektronik und ihre Bedeutung für die Entstehung, Entwicklung und Interpretation von Tanz- Und Unterhaltungsmusik.

In konsequenter Weiterführung meiner Bestrebungen, dem Plektrumgitarrespiel nach besten Kräften eine wissenschaftlich gesicherte Basis zu schaffen, soll mit dem vorliegenden Thema versucht werden, die Rolle - d.h. die musikalisch-künstlerische Aufgabe - und die Bedeutung - d.h. der in vielerlei Hinsicht kulturelle Wert des Instruments analysiert werden. Auch auf die Gefahr hin, gelegentlich etwas subjektiv gefärbte Erkenntnisse und Vorstellungen niederzuschreiben, sei mir gestattet, einige Anregungen zur sinnvolleren künstlerischen, schöpferischen, pädagogischen und technischen Ausschöpfung der außerordentlich vielseitigen Plektrumgitarre aus der unmittelbaren Lehrtätigkeit und der instrumentalen Praxis heizutragen.

Mein Dank gilt an dieser Stelle einmal den Komponisten und Arrangeuren, die - nach anfänglichen Bedenken mutiger geworden - der Plektrumgitarre schöne Aufgaben in unterschiedlichen Klangkörpern stellten, von denen wir noch vor wenigen Jahren kaum zu träumen wagten. Ich denke hier an Robert Hanell (Oper), Diether Noll (Requiem), Conny Odd, Hans Hendrik Wehding u.a. (Musical, Hörspielmusik, Filmmusik) oder Siegfried Tiefensee von den Städtischen Bühnen Leipzig mit seinen delikaten, maßgeschneiderten Zwischenakt- und Bühnenmusiken für die skurrilsten Besetzungen. Dank und Anerkennung aber auch Alo Koll stellvertretend für alle diejenigen, die - gerade noch rechtzeitig - an namhaften Musikausbildungsinstituten die Plektrumgitarre eines Hauptfaches für würdig befanden und ihr eine feste Heimstatt gaben. Nicht vergessen sein sollen auch die unverdrossenen Mitarbeiter der Kabinette für Kulturarbeit, die sich mit Hilfe aufgeschlossener, erfahrener Kenner der Plektrumgitarre jahrelang bis heute mühen, System in das Spiel der schier unübersehbaren Völkerscharen der Amateurgitarristen zu bringen, aus deren Reservoir immer wieder

(weiter S.5)

STADTKIRCHE ST. PETER UND PAUL ZU WEIMAR
(Herderkirche)

Sonnabend, den 8. Mai 1971, 19.30 Uhr

Erstaufführung

GO DOWN, MOSES

zum Gedenken an Dr. Martin Luther King

Oratorium in elf Teilen für Sprecher, Soli, Chor, Orchester und Orgel
von Diether Noll
nach einer Dichtung von Pfarrer Dietrich Mendt

1. Teil: Go down, Moses (Soli und Chor)
2. Teil: Von der Rassentrennung (Sopran und Baß)
3. Teil: Song: Liebe ist Unsinn, Baby (Sopran und Tenor)
4. Teil: Von der Gewaltlosigkeit (Sprecher, Baß und Tenor)
5. Teil: Song: Sind weiße Kinder böße Kinder, Mutter (Sopran und Chor)
6. Teil: Tatsachen (Sprecher)
7. Teil: Song von der Arbeitslosigkeit (Baß und Männerchor)
8. Teil: Ballade vom Betteln (Sopran und Frauenchor)
9. Teil: Der Tag von Birmingham (Sprecher, Tenor, Baß und Chor)
10. Teil: Selig sind die Friedensstifter (Sopran, Tenor, Baß und Chor)
11. Teil: Finale: Dies ist das Land meines Schwurs
(Sprecher, Soli und Chor)

Ausführende:

Karin Noll (Eisenach), Sopran; Heinz Prescher (Städtische Bühnen,
Karl-Marx-Stadt), Tenor; Burkhard Linß (Sonneberg), Baß;
Pfarrer Horst Birth (Hettstedt), Sprecher; Pfarrer Erhard Voigt
(Erfurt), Sprecher · Der Chor der Kantorei St. Augustin, Erfurt;
Mitglieder des Chors des katholischen Priesterseminars, Erfurt
Das verstärkte Erfurter kirchliche Andreas-Kammerorchester
Thomas Buhé (Leipzig), Gitarre; Diether Noll (Eisenach), Cembalo;
KMD Paul Wutke (Erfurt), Orgel

Leitung: Kirchenmusikdirektor Günter Vogel, Erfurt

Hauptprobe 8. Mai, 14 Uhr

Programm 0.20 M

V 19 13 0,5 Rn 576 71 1338

Oratorium zum Gedenken an Dr. Martin Luther King -
ein bewegendes Werk, das bei der Erstaufführung in
Weimar tiefen Eindruck hinterließ.

Gestaltungselemente des Blues und der Negro-Spiri-
tuals, die typische Partien des Werkes prägen, wer-
den durch Plektrungitarre, gezupften Kontrabaß und
Schlagzeug hervorgehoben.

Thomaskirche zu Erfurt

Sonntag, den 4. November 1973 — 20 Uhr

KIRCHENKONZERT

Ausführende: Karin Noll, Eisenach, Sopran — Christa Müller, Dessau, Alt — Volker Schunke, Deutsches Nationaltheater Weimar, Baß Erhard Voigt, Sprecher — Johannes Schäfer, Orgel — Thomas Buhé, Leipzig, Gitarre — Der Chor der Kantorëi St. Augustin — Das durch Bläser verstärkte Andreas-Kammerorchester
Leitung: Kirchenmusikdirektor Dr. Günter Vogel

Kantate Nr. 79: „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“
für Soli, Chor, Orchester und Orgel Johann Sebastian Bach
(1685 — 1750)

- 1. Chorsatz: „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“
- 2. Arie für Alt und Oboe: „Gott ist unser Sonn' und Schild“
- 3. Choral: „Nun danket alle Gott“
- 4. Rezitativ für Baß: „Gottlob, wir wissen den rechten Weg“
- 5. Duett für Sopran und Baß: „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr“
- 6. Choral: „Erhalt' uns in der Wahrheit“

Uraufführung

Missa Nova

für Sprecher, Soli, Chor, Orchester und Orgel

Diether Noll

(geb. 1934)

Worte: Dietrich Mendt

I. Kyrie II. Gloria III. Credo IV. Sanctus V. Agnus Dei

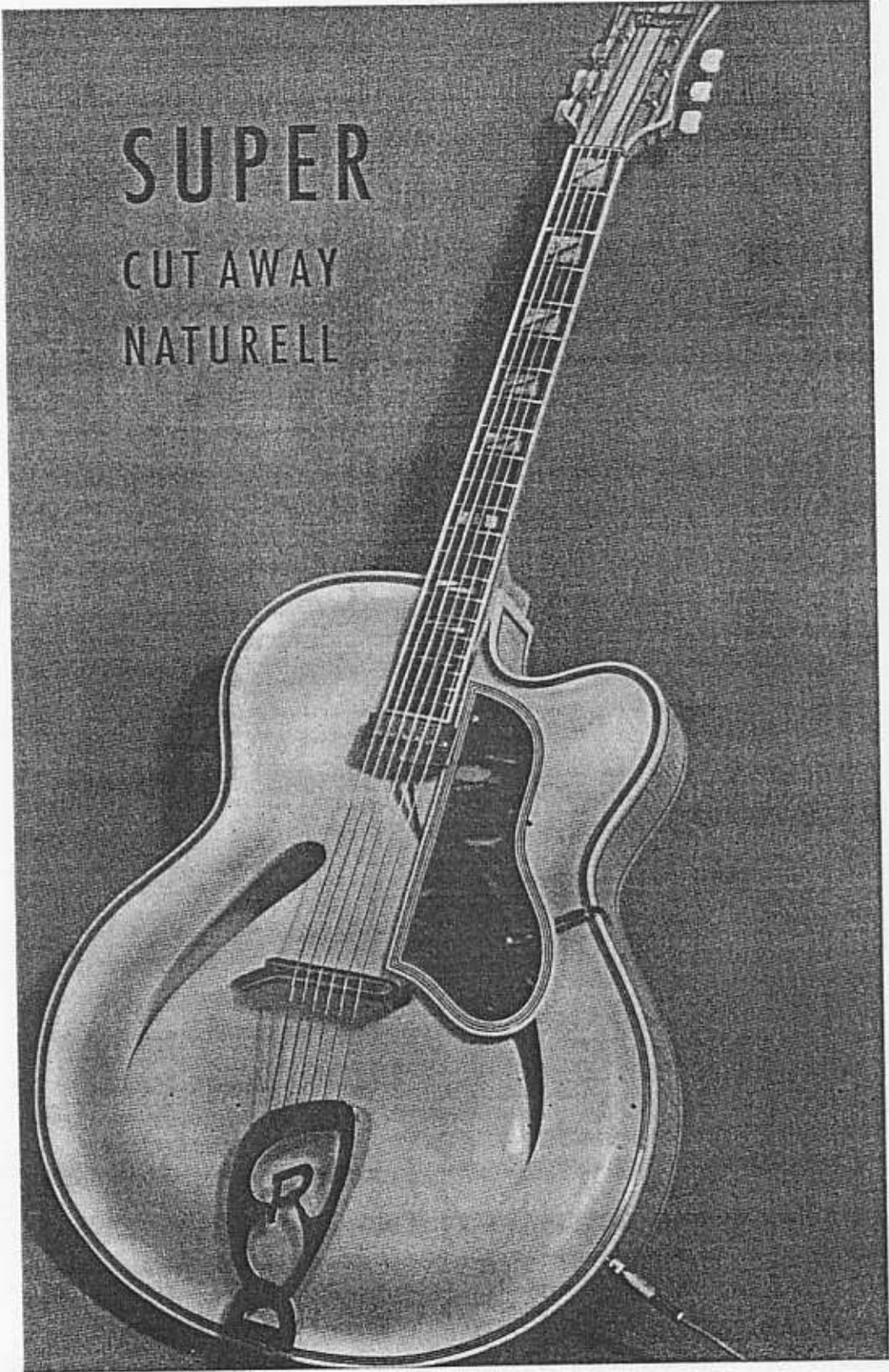
Vorankündigung:

Thomaskirche, Sonntag, den 2. Dezember (1. Advent), 1973
Advents- und Weihnachtsliedersingen

Thomaskirche, Sonntag, den 16. Dezember (3. Advent), 1973
Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach

begabter Nachwuchs für die Berufsausbildung gefiltert wird. Der Kreis schließt sich, wo engagierte Lektoren unserer Musikverlage mit sicherem Blick für Schwerpunkte Schulmaterial für die Plektrungitarre bereitstellen, er bleibt indes an anderer Stelle offen, wo in der Volksbildung aus Unkenntnis, Vorurteil oder konservativer Einstellung heraus mögliche Ansatzpunkte für die Belebung der darniederliegenden Musikerziehung der Jugend verschenkt werden. Aus der Perspektive des Pädagogen gewinnt diese letzte Beobachtung wachsende Bedeutung und mag einer gesonderten Behandlung im Rahmen einer Diplomarbeit vorbehalten bleiben.

1. Eingang soll der Plektrumgitarre ein Abschnitt über die Entstehung ihrer instrumentalen Besonderheit gewidmet sein, die sich folgerichtig aus konkreten Klangvorstellungen innerhalb eines begrenzten musikalischen Bereichs entwickelte.
- 1.1. Diese Ausführungen erscheinen mir nach überraschenden Erfahrungen mit Musikverbraachern notwendig, um die grundsätzlichen Unterschiede zur herkömmlichen Konzertgitarre deutlich zu machen. Der Name Plektrumgitarre weist auf die an sich nicht neue Anschlagtechnik mittels eines Plättchens hin. Dagegen ist jedoch nicht jede mit Plektrum gespielte Konzertgitarre eine Plektrumgitarre, weil dem herkömmlichen Instrument einige wesentliche Merkmale fehlen. Nährboden der hier behandelten Gitarre war der Bereich der Jazzorchester bzw. Tanzorchester mit Jazz-Einfluß der 20er und 30er Jahre in Nordamerika und den west- und mitteleuropäischen Einflußgebieten. Diese Klangkörper bestanden bei unterschiedlicher instrumentaler Vielfalt aus Saxophonsatz (alternierend mit Klarinette oder Flöte), Trompeten (alternierend mit Violine), Posaunen (alternierend mit Cello) und einer Rhythmusgruppe mit Klavier, Baß (Tuba), Drums und Banjo. Ein bestimmter Anteil des Repertoires dieser Zeit bestand aus lateinamerikanischen bzw. spanischen Stücken der Folklore wie z.B. Tango, Rumba etc., bei denen die spanische Gitarre eine wichtige Rolle spielte. Ein empfindlicher Mangel, der der Konzertgitarre den Eingang in klangstarke Orchester versperrte, war allerdings das geringe Tonvolumen, dem durch Konstruktion, Material, Besaitung, Anschlagtechnik und physikalische Gesetzmäßigkeiten der Akustik Grenzen gesetzt waren. An diesem kritischen Punkt setzten die Instrumentenbauer an und entwickelten aus den Erfahrungen mit anderen Bundinstrumenten und deren Spieltechnik ein Gitarre-Grundmodell, dessen Bezeichnung "Plektrumgitarre" sich nach einigen Umwegen über sprachliche Ungenauigkeiten schließlich durchsetzte (vgl. Orchester-



SUPER
CUT AWAY
NATURELL

Roger

2 gitarre, Schlaggitarre, Jazzgitarre, Cellogitarre u.a.). Das klangliche Ziel war: Kräftiger, sich im Orchester behauptender Klang, jedoch weicher als das herkömmliche Tenorbanjo mit seinem spröden, hellen und "bellenden" Ton und seinen geringeren harmonischen Möglichkeiten durch 4 Saiten. Kräftige Stahlbesaitung, die mit Plektrum angeschlagen wurde, erforderte für größere Stabilität celloartige Wölbung von Boden und Decke.

Der außerdem vergrößerte Korpus verlangte eine Änderung der herkömmlichen Balkenkonstruktion und dadurch bedingt f-förmige Schalllöcher anstelle des runden Schallochs. Für ermüdungsfreies Akkordspiel mit dem sog. großen Quergriff (Barré) bis in hohe Lagen wurde der Hals schmaler, mit leicht gewölbter Oberfläche gestaltet und später der Korpus im oberen Griffbereich mit einer Einbuchtung versehen. So entstand das Modell "cut away".

2.1 Diese Bauart der "klassischen" Plektrumgitarre blieb solange richtungweisend, wie die musikalischen Aufgaben auf den Bereich der akkordisch-rhythmischen Begleitung begrenzt waren, die anfänglich in unterschiedlichen Orchesterformen von einzelnen Musikern als "Nebeninstrument" gespielt wurde.

3 In diesem Stadium lohnt sich bereits ein Rückblick auf Rolle und Bedeutung. Wie heute noch erhaltene Schellackschallplatten aus den 20er und 30er Jahren von "Salonorchestern" aus jener Zeit belegen (78 U/min), wurden vielseitige Musiker bevorzugt, um eine breite Palette musikalischer Darbietungen vom Unterhaltungskonzert bis zur Tanzmusik und zum Jazz in ökonomisch vertretbaren Besetzungen realisieren zu können. Die gebräuchlichen Kombinationen, ungeachtet individueller Varianten, waren:

<u>Holzatz</u> (reeds)	<u>Blechsatz</u> (brass)	<u>Rhythmusgruppe</u> (rhythm section)
Saxophone	Trompeten	Piano mit Akkordeon
mit Klarinette	mit Violine, Viola	Kontrabaß (plzz.) mit
Baßklarinetten	Posaune	Sousaphon, Tuba
Flöte	mit Cello	Schlagzeug mit Xylophon, Vibraphon etc.
		Banjo mit Gitarre, Ukulele
		hawaiian Guitar

- 3.1 "Hauptamtliche" Gitarristen sind zunächst nur ganz vereinzelt anzutreffen. Es mangelt an instrumentengerecht geschriebenem Notenmaterial, und die Arrangeure und Komponisten haben noch zu wenig Erfahrung. Methodisch erprobte Unterrichtsgrundlagen sind noch nicht vorhanden, so daß nur experimentierfreudige Musiker sich auf das Neuland des Plektrumgitarrespiels wagen. Hinzu kam die Schwierigkeit, im Handel, im Handwerk oder in der Industrie geeignete Instrumente, Zubehör, Saiten und Reparaturkapazitäten zu finden. Dies alles entwickelte sich etwa um 1930 herum erst durch enge Zusammenarbeit profilierter Solisten mit Herstellern und Musikinstituten. Anhand von Prospekten, Werbeschriften und Annoncen von Fachzeitschriften Amerikas und Englands läßt sich sehr gut verfolgen, wie die Plektrumgitarre sich vom Hobbyinstrument allmählich zum vollwertigen Mitglied im Instrumentarium der Unterhaltungs- und Tanzorchester emanzipiert.²¹
- 3.2 Oberflächlichkeit und Individualismus der Musiker beim schnellen Lernen, fehlende Vergleichsmöglichkeiten und Erfahrungen sowie die Beschränkung auf Begleitfunktion halten die musikalisch-künstlerische Bedeutung der Plektrumgitarre in der Literatur und im Musikleben auf niedrigem Niveau, aber für Musiker, Komponisten und Arrangeure gewinnt sie zunehmend an Wert für das Erfassen harmonischer Zusammenhänge und im Herausbilden einer Akkord-Symbolschrift, vergleichbar etwa der Generalbassbezifferung.²² Vor allem im Bereich der Tanzmusik und des Jazz mit ihrem großen Anteil improvisatorischer Partien über skizzierten harmonischen Abläufen findet die Plektrumgitarre immer umfassendere Aufgaben.²³ In Ermangelung methodischer Hilfen muß sich der Orchestergitarrist selbständig die Fertigkeiten im Umsetzen von Akkordsymbolen in klanglich und grifftechnisch günstige Formen erarbeiten. Bis in die Gegenwart hat sich gerade diese Komponente des Gitarrespiels als außerordentlich fruchtbar für die Realisierung musiktheoretischer Komplexe der Harmonielehre im Orchester, beim Komponieren und Arrangieren erwiesen - vor allem für Nicht-Pianisten, also Bläser und Streicher.³³
- 3.3

+) 27.29.30.31.32.33.35

3.4 Kurz gefaßt könnte also die Rolle der Plektrungitarre anfang der 30er Jahre definiert werden als interessantes, entwicklungsfähiges Nebeninstrument für akkordisch-rhythmische Aufgaben im Unterhaltungs- und Tanzorchester. Im Jazz darf sie als Siegerin im Wettstreit mit dem Banjo um den unentbehrlichen festen Platz in der "rhythm section" gelten. Die praktische Bedeutung der Plektrungitarre indes geht bereits jetzt weit über ihre relativ bescheidene Rolle hinaus, indem sie vielen Musikern harmonisch-rhythmische Hörerfahrungen vermittelt, die sie - im Vergleich zum Klavier - mit geringeren Investitionen an Zeit und Energie schnell selbst praktizieren können. Als wendiges Vehikel für individualistische Versuche beim Notieren von Akkordbezifferungen wurde die Plektrungitarre zur Mutter der heute mit geringen Abweichungen international gebräuchlichen Akkordsymbolschrift.²⁷⁻³⁶

4 Auf dieser Entwicklungsstufe setzt die schöpferische Neugier verschiedener Instrumentalisten ein, die Plektrungitarre auf ihre solistische, melodische, kammermusikalische Ergiebigkeit hin zu untersuchen. Von den zahlreichen Pionieren, die nie aus der Anonymität herauskamen, aber dennoch der Orchesterpraxis durch die Weiterentwicklung ihrer Erfahrungen wertvolle Impulse gaben, ist heute kaum noch einer aufzutreiben. Glücklicherweise begann aber in jener Zeit die Schallplatte ihren Siegeszug durch die Welt, und diesem Umstand verdanken die ersten führenden Solisten ihren bis heute nicht verblaßten Ruhm.

4.1

Die folgende Übersicht zeigt die wichtigsten Pioniere der Plektrungitarre, wobei die unterschiedliche Herkunft und Vorbildung auffällt.⁺⁾

4.2 Johnny St. Cyr (* 1890 New Orleans, Neger) kommt vom Banjo, wechselt zur Gitarre über.
Vorwiegend rhythmisch-akkordisches Begleitenspiel, wenig Melodiespiel.

+12, S. 161 ff; 13, S. 168 ff

Freddie Greene (* 1911 Charleston, South Carolina, Neger) Autodidakt auf der Flektrumgitarre. Bedeutender und be-
gehrter Rhythmusgitarrist und langjähriges Mitglied des
Count-Basie-Orchesters, mit welchem er 1974 beim Jazz-
Festival in Prag zu hören war. Niemals solistisch her-
vorgetreten.

Eddie Lang (* 1904 Philadelphia, Weißer) kommt von der
Violine. Ab 1922 Banjo, wenig später Gitarre. Kein großer
Rhythmiker, aber brillianter Techniker und Solist. 1925
mit dem Paul-Whiteman-Orchester in Europa. 2 Jahre im
Benny-Goodman-Orchester. Zusammen mit den jüngeren weißen
Landsleuten Karl Kress und Dick McDonough Duette und kam-
mermusikalisch inspirierten Jazz.

Lonnie Johnson (* 1894 New Orleans, Neger) war ursprünglich
Bluessänger, dann Violine. Ab 1925 Gitarre - ab 1941 elek-
trisch verstärkte Gitarre. Rhythmus- und Melodiespiel im
Orchester von Louis Armstrong; solistisch auch mit Ed.
Lang. Bluesgitarrist.

Charlie Christian (* 1916 Dallas, Texas, Neger) kommt vom
Saxophon. Ab 1936 Wechsel zur elektrischen Gitarre, vor-
wiegend Melodiespiel. Einfluß vom früheren Blasinstrument
bleibt dominierend.

Eddie Condon (* 1904 Goodland, Indiana, Weißer) kommt von
Banjo und Ukulele. Nur Begleitfunktion der Rhythmusgitarre.
Wichtige Persönlichkeit in der Jazzentwicklung als Organi-
sator, Propagandist und wendiger Orchesterleiter.

Huddie Ledbetter (* 1885 Mooringsport, Louisiana, Neger)
Harmonikaspieler, Blues- und Folkloresänger. Sein Einfluß
ist wichtig für die Spielweise der 12-saitigen Bordun-
gitarre. Anschlag vorwiegend mit Fingersteckringen.

4.3 Diesen und anderen Pionieren folgte eine neue Generation von
Gitarristen, die, aufbauend auf den Errungenschaften der
Spieltechnik, des Instrumentenbaues und der Elektrotechnik,

der Plektrumgitarre zu ihrem erstaunlichen Siegeszug durch die Welt verhelfen, Maßstäbe setzten und methodisch-spieltechnisch gültige Schulwerke schufen. Zur Vollständigkeit sollen auch hier die wichtigsten Namen dieser bemerkenswerten Klassiker genannt sein.

- | | |
|------------------|--------------------------------------|
| - Karl Kress | sie alle sind mit Schulwerken, |
| - Dick McDonough | Sololiteratur und beispielgebenden |
| - George Barnes | Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen |
| - George van Eps | vertreten und z.T. heute auf |
| - Barney Kessel | der Höhe ihrer Musikerlaufbahn |
| - Herb Ellis | - Jimmy Raney |
| - Joe Pass | - Kenny Burrell |
| - Jim Hall | - Tal Farlow |

- 4.4 Daß bisher nur Amerikaner genannt wurden, liegt an der zur Entwicklungszeit der Plektrumgitarre noch zähflüssigen Verbreitung neuer Musikformen, da der Rundfunk und die Aufzeichnungstechnik auf Tonträger in den Kinderschuhen steckten.¹¹⁻¹² In dem Maße, wie Europa der epochemachenden Erfindungen Thomas A. Edisons teilhaftig wurde, erwacht auch auf dem alten Kontinent das Interesse an der Plektrumgitarre. In
- 5 Frankreich ist es der legendäre Zigeuner Django Reinhardt, ein musikalisch-gitarristisches Phänomen - der einzige Europäer, dessen Einfluß über den großen Teich hinweg das Plektrumgitarrespiel der Amerikaner inspirierte. Er teilte mit Charlie Christian und vielen großen, stilbildenden Musikern der aufreibenden, in dubioser Nachbarschaft mit der großstädtischen Unterwelt angesiedelten Jazzszene das Schicksal, jung zu sterben. In methodischer Hinsicht sehr schöpferisch wirkt in London der heute über 70jährige Ivor Mairants, der über die Konzertgitarre zur Plektrumgitarre kam und dessen Bearbeitungen und Kompositionen in vielen Ländern zu haben sind. Seiner gut organisierten Schule entstammen viele Solisten und Pädagogen in Europa.⁺⁾

+) Ivor Mairants Musicentre Ltd.
56 Rathbon Place, Oxford Street, W.1



Der vitale, urwüchsige Musizierstil der farbigen Afro-Amerikaner - vornehmlich im Blues - gilt der heutigen jungen Generation als Leitbild für ihr Gitarrespiel.

- 6 Von entscheidender Bedeutung für die Spieltechnik, für Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form der Musik, die heute durch die Plektrumgitarre geprägt wird, ist die afro-amerikanische Folklore. Der um die Jahrhundertwende entstandene Blues als Produkt historisch-sozialer Verhältnisse in den USA fand in der Gitarre das mobile, billige, ausdrucksstarke und vielseitige Instrument, mit dem sich der Sänger begleiten konnte, das aber auch solistischen Ansprüchen gerecht wurde. In diesem Gitarrespiel fließen Anschlagstechniken von Konzertgitarre, Banjo, Zither und Mandoline ineinander. Wenigstens Huddie Ledbetter, dem wir bewegende Schallplattendokumente verdanken, soll aus der Schar der ungezählten Folk-Gitarristen genannt sein.
- 6.1 Die Bedeutung der Gitarre - im speziellen auch der Plektrumgitarre - für die Negerbevölkerung des nordamerikanischen Kontinents als ideales Mittel zur Realisierung ihrer urwüchsigen Musikalität, aber auch ihrer Anklagen und Proteste gegen Rassenpolitik und soziale Unterdrückung ist nicht hoch genug einzuschätzen. Ihre Rolle als Volksinstrument und Trägerin musikalisch-schöpferischer Potenzen wächst unentwegt.^{8.17} Dies alles spiegelt sich wider im erstaunlich großen Anteil musikalischer Aufgaben für die Plektrumgitarre im Bereich der "Gebrauchsmusik" - um diesen Begriff mit Vorsicht dem der Gebrauchsgraphik an die Seite zu stellen.
- 7 Die rapide Entwicklung der Rundfunk- und Tonträgertechnik mit ihren differenzierten Aufnahme- und Übertragungsverfahren ermöglicht nunmehr der Gitarre, aus ihrer bescheidenen Zurückhaltung hervortreten und der Masse der Hörer die ganze vielfarbige Palette orchestraler und solistischer Aufgaben zu demonstrieren, die vordem nur einem kleinen, begrenzten Hörerkreis in kammermusikalischem Rahmen vermittelt werden konnte.¹⁸ In dieser Zeit des technischen Aufschwungs der 30er Jahre beginnt, was dem Verfasser in der Epoche des durch die Folgen des verhängnisvollen 2. Weltkriegs verspäteten Nach-

+) 12. 13

vollzugs musikalischer Entwicklung zum unverzichtbaren Maßstab seiner individuellen Entwicklung als Musiker wurde: die konzessionslose Forderung der Toningenieure und -regisseure nach spieltechnischer Sauberkeit und tonlicher Qualität. Was vordem im Konzertsaal nur von wenigen führenden Solisten gefordert und praktiziert wurde, erfährt durch den rapide wachsenden Bedarf an qualifizierten Gitarristen für alle Besetzungen eine Erweiterung auf breite Basis. Dieses Stadium, in welchem die unvermeidlichen Irrwege der Pioniere überwunden sind, eine methodisch-spieltechnische Basis erarbeitet ist und die Perspektiven der Plektrungitarre erkennbar werden, soll der Ansatzpunkt des vorliegenden Themas sein.

- 8 Auf dem materiellen wie ideellen Trümmerfeld, das die ernüchterten, getäuschten, desillusionierten deutschen Heimkehrer im Jahre 1945 vorfanden, beginnt die Auseinandersetzung der Siegermächte um den größten Einfluß auf die erzieherische Neuordnung des Weltbildes der Besiegten. Dem Sendungsbewußtsein der sowjetischen Befreier und ihrem unausweichlichen Einfluß auf die Kulturpolitik in der sowjetischen Besatzungszone haben wir den geistig-kulturellen Klassenkampf gegen das Konzept der westlichen Siegermächte zu verdanken, der seitdem von der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik mit aller Konsequenz geführt wird.
- 8.1
- 8.2 Was damals über den amerikanischen Sender "The Voice of America" - dem Sprachrohr der Abteilung "Information and Education" - als wichtigem Bestandteil der "American Forces Network in Europe" durch den Äther kam, läßt sich an den Erscheinungen in der Unterhaltungs- und Tanzmusik in ganz Europa bis heute ablesen.⁺⁾ Wie in der DDR dieser beträchtliche musikalische Sektor den Ansprüchen des Volkes auf kulturvolle Unterhaltung gerecht wird, kann man bei der Spurensuche nach den Aktivitäten der Plektrungitarre anschaulich darstellen.

+) Umfassende Darstellung in 4.5.6

Dieses moderne, massen- und jugendwirksame Instrument fand Aufnahme bei nahezu allen Besetzungsformen, die der populären Musik nahe standen und bahnte sich seinen Weg zu Rundfunk, Schallplatte und Fernsehen, zu Film, Bühne und Kabarett dank seiner enormen Wandlungsfähigkeit.

- 8.3 Der aus amerikanischer Gefangenschaft und nach einjähriger Tätigkeit als Klarinetttist und Hilfsdolmetscher am Army-Navy-Air-Force-eigenen Tegernsee nach Leipzig heimkehrende Autor findet sich Mitte 1946 im wenig anheimelnden Provisorium der einstigen prominenten Messestadt wieder. Ausgerüstet mit dem Heiligtum einer guten Klarinette, einer vorzüglichen Plektrumgitarre, an der er sich gerade festhalten kann, mit Abiturzeugnis und den einschlägigen Kenntnissen eines unbesiegbaren Obergefreiten der Luftwaffe verkörpert er nunmehr zusammen mit Schicksalsgenossen ein Individuum aus dem Kreis jener verdächtigen Musiker, die ihren Lebensunterhalt mit Tanz- und Unterhaltungsmusik bestreiten. Nach den Schrecken
- 8.4 der noch unbewältigten Vergangenheit erlebt dieser musikalische Sektor im Freudentaumel der Befreiung vom faschistischen Terror einen stürmischen Aufschwung. Der schmalspurig in der Militärmusik erfahrene Klarinetttist erweist sich ohne Saxophon und ohne überragende solistische Qualitäten als nur schwer lebensfähig im variablen Tanzmusiksound; der halbe Gitarrist in Personalunion ist ein gesuchter Mann auch bei
- 8.5 bescheidensten Fertigkeiten. Der Jazz - in der Nazizeit als artfremder Import aus den USA verboten - ist aus Heimlichkeit und Illegalität befreit zum Symbol musikalischer Befreiung schlechthin geworden und inspiriert die gesamte Tanzmusik der ersten Nachkriegsjahre zunächst stärker als es der deutsche Schlager vermag. Noch unter dem starken Eindruck, den ein "echter" amerikanischer Gitarrist am Tegernsee auf seiner elektrisch verstärkten Gitarre hinterließ, wird nun ein bescheidener Verstärker gebastelt, mit dessen Hilfe der Autor

(weiter S. 18)

Der frohen Musikanten fünf



landen sich vor knapp zwei Jahren im Pöhl-
landt-Quintett zusammen und sorgen seitdem
erfolgreich für Schwung und gute Laune beim
Tanz. Am Freitag können auch Sie das
Pöhlant-Quintett in einer Übertragung
aus Binz hören, 20.50 Uhr, Berlin 1. Programm.

Vergleiche hierzu den Kommentar zur Abbildung auf S.37

Vergleiche Abb.S.17

Ein Berufsensemble (1951 - 1958), in dem durch die unterschiedlichsten Erfahrungen der Mitglieder und ihre variable Besetzung eine breite musikalische Palette angeboten werden konnte.

Besetzung:

Leiter- Violine("Stehgeiger"), Klarinette, Baßklar.
Sopran-, Alt-, Tenorsaxophon

- Akkordeon (Tenorsax., Klar.)
- Piano (Akkordeon, Arrangeur, Satzgesang)
- Gitarre, el.(Klar., Baßklar., Blockflöte, Gesang, Conference, Arrangeur)
- Kontrabaß (Tuba, Gesang)

Roger Super →

Später: Sänger(Viol.obligat, Tromp., Rhythmusgit.)
• Schlagzeug (Gesang, Konference)

Eine der erfolgreichsten kleinen Besetzungen der damaligen Zeit.

Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehsendungen(live), laufende Tanzmusikproduktion im Rundfunk, Auslandsgastspiele.

Bei ökonomisch günstiger Bestzung universelles Repertoire von Tanzmusik bis zum Unterhaltungskonzert.

Die Plektrungitarre in der Hand des Arrangeurs spielt hier eine vielfältige und interessante Rolle. Bei fehlendem Schlagzeug anfangs vorwiegend akkordisch-rhythmische Aufgaben; später als Stimme im gemischten Satz und in der Improvisation.

in den Ruf des ersten Gitarristen mit elektrischer Jazzgitarre in Leipzig gelangte. Aus der Ontogenese der darauffolgenden Berufsjahre mit allen positiven und negativen Erfahrungen der Praxis, in der die Phylogenese der Plektrumgitarre verkürzt nachvollzogen wird, erlaubt er/sich, einen Anspruch auf gültige Darstellung des interessanten und entwicklungsfähigen Instruments abzuleiten.

- 9 Die Initiative zur Gründung von Instrumentalgruppen liegt zunächst bei den älteren, erfahrenen Musikern, die den Krieg überlebt hatten. Ihr Ziel war das variable, ca. 8-12 Mann starke "Salonorchester" für Tanz- und Unterhaltungsmusik, das in den 30er und 40er Jahren im Caféhaus, im Musikpavillon des See- und Kurbades, aber auch beim Gesellschaftstanzturnier die tragende Rolle spielte. Die wirtschaftliche Situation jedoch zwang zur Reduzierung auf kleine Besetzungen von 3-4 Musikern.¹⁾ Hier taucht die Plektrumgitarre auf: gespielt vorwiegend vom Cellisten oder vom Sänger, wie einst als akkordisches Rhythmusinstrument bei der Tanzmusik eingesetzt. Unter diesen Musikern finden wir versierte ältere, in vielen Jahren der Berufspraxis erprobte, aber auch stagnierende Kollegen, und Impulse zur Weiterentwicklung dürfen aus diesem Lager
- 9.1 nicht erwartet werden. Die Außenseiter, die jüngeren, von Idealen und Illusionen beflügelten Nachwuchskräfte mit dem Ehrgeiz zur Spitze vorzudringen, sind die weitaus interessanteren.⁺⁺⁾ Um eigene Vorstellungen musikalischer Interpretation ohne Konzessionen realisieren zu können, setzt bald eine Spezialisierung ein, bei der sich etwa im Gründungsjahr der DDR die ersten Ergebnisse hören lassen. Während die älteren Kollegen der Tradition der Caféhausmusik treu bleiben, formieren sich aus jüngeren Kräften Besetzungen mit 3 bis 5 Bläsern und einer Rhythmusgruppe. Diese Kapellen bestreiten fast ausschließlich den Bedarf an Tanzmusik für die jüngeren Jahrgänge, der sich in Ballsälen und Tanzdielen abspielt. Hier ist häufig Jazz-Einfluß zu spüren, hier bleibt Raum für Im-

(weiter S.20)

+) 24, Heft 20/1966, S.8 ff

++) 16.17, zahlreiche ähnliche Beispiele aus der Entwicklung der 60er Jahre



Tanzorchester Siegfried Kühn (1948 - 1951)

Regelmäßige Gäste im Sender Leipzig: Tanzmusik bis Mitternacht (live)
 Aufgaben der Plektrungitarre: Akkordischer Rhythmus, Melodie-Soli,
 Satzarbeit mit Bläsern, rhythmisch freie Überleitungen und Modu-
 lationen. Spezialarrangements: Kühn, Arndt, Buhé

provisation, und hier kann sich die elektrische Plektrumgitarre entfalten. Die Entwicklungsstufe dieser Orchester kennt viele gute Musiker, in deren Spiel unverkennbar die großen amerikanischen Vorbilder nachweisbar sind. Dies äußert sich in der Besetzungsform, den "Evergreens" bzw. "Standards" und deren meist originalgetreu nachgespielten Arrangements.

- 9,4 Eine wichtige Rolle spielt in Fachkreisen dabei die Stilistik, d.h. die dem Solisten oder auch einer ganzen Epoche eigene Phrasierung und Artikulation.⁷⁾ Dem Plektrumgitarristen schwebt also im Einsatzbereich des Rhythmusinstruments das Klangideal etwa eines Freddie Greene vor: der unbeirrbar, aktivierende "drive" seines Anschlags, die charakteristische Griffweise der Akkorde, bei der die Stimmführung, gewisse harmonische Umdeutungen und wirksame Dämpfungstechnik der Greifhand beispielhaft hervortreten.¹²⁾ Im Bereich des Melodie- bzw. Einzeltonspieles fasziniert einmal die scheinbar mühelos-unbeschwerte Spieltechnik und makellose Sauberkeit, zum anderen die nachwandlerische Sicherheit und der Einfallsreichtum beim Improvisieren über lange Passagen mit kompliziertem Harmoniegefüge, wie dies Barney Kessel, Tal Farlow, Wes Montgomery u.a. perfekt beherrschen.¹¹⁾ Musiker dieses Formats brauchen den Vergleich beispielsweise mit Kollegen der klassischen Instrumentalausbildung rein technisch nicht zu scheuen. So haben es die europäischen Epigonen schwer, aus der Vielzahl der Personalstile den ihnen gemäßen nachzuvollziehen, umsomehr, als das einzig verfügbare methodische Werk ein dünnes Heft aus dem Jahre 1941 ist, verfaßt von dem Berliner Arzt Hans Korseck.²⁷⁾ Er gilt als der erste führende deutsche Gitarrist und war unentbehrlich bei der vorwiegend in Berlin konzentrierten Schallplattenproduktion. Als langjähriger zuverlässiger Begleiter Peter Kreuders führten ihn Tourneen durch viele Länder und Kontinente, bis er im Jahre 1942 ein Opfer des Krieges wurde.
- 10

+) Erste Publikationen in DDR-Verlagen:
31, 1960; 33, 1967



Nach 17 Jahren . . .

Eine wehmütige Überraschung erlebte Peter Kreuder im Bremer Fernseh-Studio. Bei den Proben zu „Peter Kreuders Evergreens“ zeigte ihm der Gitarrist Claus Buhé sein Instrument und fragte: „Kennen Sie vielleicht diese Gitarre?“ – Es war die Gitarre von Hans Korseck, der 17 Jahre zu Kreuders Solisten gehört hat



Klaus Buhé(1912); Solist auf dem 4-saitigen Tenorbanjo; durch Hans Korseck zur Plektrumgitarre (Anschlagtechnik!). Einer der Wegbereiter der modernen Plektrumtechnik in Deutschland. Zahlreiche Publikationen bei Schott, Heinrichshofen u.a.

Als Sublimat anspruchsvoller Berufspraxis findet sich in seinem knapp gehaltenen Schulwerk Material, das bis heute verbindlich ist und dessen kluge, witzige und treffende Darstellung ohne trocken-schulmeisterliche Art Idealismus und Liebe zu dem von ihm autodidaktisch erlernten Instrument beweisen. Nur noch wenige Exemplare der Korseck-Schule waren indes beim Neubeginn im Jahre 1949 in der DDR käuflich zu erwerben, denn die bescheidene Neuauflage erschien erst später in Westdeutschland. In der Synthese aus dem von ausländischen Rundfunksendungen Abgehörtem, aus Korseck-Schulen Abgeschriebenen, von der Konzertgitarre Abgeleiteten, dazu mit autodidaktischem Elan tastet sich der angehende Plektrumgitarrist auf Umwegen an die Bewältigung der in der Praxis der Tanz- und Unterhaltungsmusik geforderten Aufgaben heran. Da hierbei auch dilettantische, schädliche Einflüsse und Gewohnheiten mit einfließen, die dem vorerst skeptischen Beobachter aus dem Lager der Konzertgitarre nicht verborgen bleiben, hat es der junge Nachwuchs schwer, sich im Ensemble der Profis durchzusetzen. Das, was er verhältnismäßig gut beherrscht, gewissermaßen als Hobby - die Improvisation - gilt als brotlose Kunst, wenn er nicht über die übrigen handwerklichen Fertigkeiten wie Akkordspiel und Blattspiel verfügt. Selten nur ist der instrumentale Rahmen gegeben, innerhalb dessen sich diese musikalische Fähigkeit entfalten kann, gering ist aber auch das Bedürfnis beim durchschnittlichen Musikverbraucher. Die Hörerwartungen in diesem von den Geburtswehen einer gesellschaftlichen Neuorientierung gekennzeichneten Jahrzehnt sind auf Tradition, auf solide Hörgewohnheiten eingestellt. Dies spiegelt sich in der Programmgestaltung von Rundfunk, Konzertagentur, Estrade wider. Hier wirken Orchestermusiker mit solider, traditioneller Ausbildung. Meist routiniert, blattsicher und gewohnt, den gestalterischen Intentionen des Dirigenten zu folgen, fällt es ihnen schwer, sich in die Situation des in diesem Genre neuen Plek-

10.1

10.2

10.3 trumgitarristen hineinzuversetzen, der Mühe hat, die meist provisorischen und ungitarristisch geschriebenen Noten werkgerecht umzusetzen. Seine Domäne war lediglich die sichere Beherrschung der Akkordsymbolschrift in Buchstaben und Zahlen, wobei ihm Stimmführung und Akkordlage weitgehend überlassen blieben. In Notenschrift umgesetzte Akkorde, wie sie von manchen korrekten Komponisten und Arrangeuren gefordert wurden, um Eigenmächtigkeiten des Musikers auszuschließen, bereiteten dem Plektrumgitarristen prima vista große, nur allmählich überwindbare Schwierigkeiten. Konzertgitarristen, die probeweise vor die gleiche Aufgabe gestellt wurden und auf Grund ihrer Vorbildung das Notenbild schneller verarbeiten konnten, scheiterten dagegen aus Mangel an rhythmischer Erfahrung. So blieb der Plektrumgitarrist der Pionierzeit einige Jahre lang vom Makel der Unzulänglichkeit behaftet und war nicht selten dem Spott der überlegenen Orchestermusiker ausgesetzt, die nicht bereit waren, die "Schlaggitarre" als vollwertiges Mitglied im traditionellen Instrumentarium anzuerkennen. So findet sich die Plektrumgitarre in der Rolle eines im Klangspektrum der Unterhaltungs- und Tanzmusik unentbehrlichen, jedoch durch zeitbedingt langsame Entwicklung nur partiell genutzten Tonwerkzeugs, dessen Bedeutung für andere musikalische Bereiche nur von Wenigen geahnt wird.

11 Auf der ersten international beschickten Frühjahrsmesse nach dem Krieg im Jahre 1949 hatte der Autor Gelegenheit, zusammen mit dem mittlerweile langjährigen Gitarristen des Rundfunktanzenorchesters Leipzig^{*)} für eine Berliner Firma elektromagnetische Tonabnehmer auf dem Messestand vorzuführen. Technischer Fortschritt kann nur breitenwirksam werden, wenn er aus dem Bastelstadium in die industrielle Fertigung gelangt, und so war dieses zwar noch bescheidene, aber funktionstüchtige Produkt die Sensation in Fachkreisen, mit der

*) Dieter Resch im Tanzorchester des Senders Leipzig -

FÜR GITARRISTEN

die ideale Kombination!

(Auch über Rundfunkapparate!)



-"ELECTRIC-VOLLKLANG"
SPEZIALSAITEN für Vollklang der Bässe



"Stern" DM West 23.65
oder
"Rex" DM West 22.30

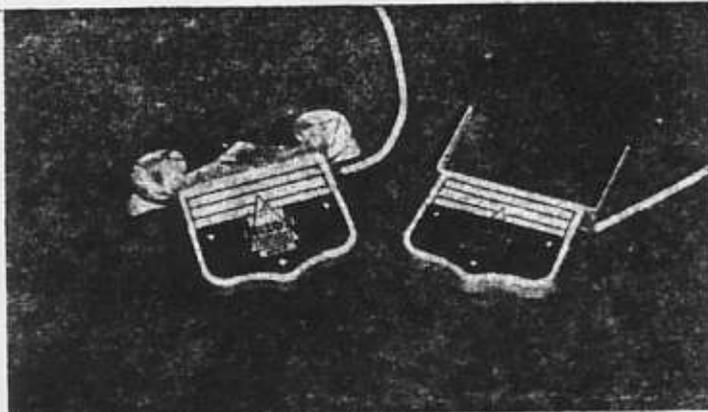
-"STRAHLER" (DM West 2.80)
schafft ausgeglichenes Klangbild!

-GITARREN-TONABNEHMER

Schmuckstück am Schalloch, frei zwischen
Instrumentendecke und Saiten
als harmonischer Abschluß des Griffbrett-
endes, mit verstellbarer Bügelbefestigung

-VORVERSTÄRKER

zwischen Instrument und Rundfunkapparat zu
schalten. Für Spiel in Gaststätten, Tanz-
lokalen oder im Freien der billigste Verstärker!
Mit Mikrophon Anschluß ... DM West 69. —



(1) BERLIN - MARIENDORF
Risdorfer Straße 90

C. O. REITZIG
HILOS-ELECTRIC-ZENTRALE
(Dipl.-Ing. Mißbach)

PROSPEKTE DURCH

Die simpel formulierte Reklame - vorwiegend an die Adresse
von Liebhabern der volkstümlichen Gitarre gerichtet - läßt
noch nichts von der epochemachenden Umwälzung erkennen, die
sich an der Picktrungitarre vollzog.

sich rund ein Jahrzehnt später als im Ursprungsland USA in den mitteleuropäischen Ländern die entscheidende Wandlung unseres Instruments abzeichnete.

Die folgenden Jahre waren für den Gitarristen ein Dauerzustand elektroakustischer Experimente mit untauglichen Materialien, wurden belastet von Investitionen in rundfunktechnische Schöpfungen von Scharlatanen, die Profit witterten. Trotzdem aber nutzten Komponisten und Arrangeure bald das veränderte Klangprofil der Plektrumgitarre zur Bereicherung ihrer Werke, die auf dem Wege über die Massenkommunikationsmittel Rundfunk, Schallplatte und Film maßgeblich zur schnellen Entwicklung beitrugen. Hierbei erwiesen sich die strengen Qualitätsmaßstäbe der Tonstudios als wertvollste Hilfe im Erfahrungsprozeß der auf sich selbst gestellten Musiker. Die Tonregisseure und -ingenieure der Rundfunk-, Schallplatten- und Tonfilmstudios hatten so zusammen mit dem autodidaktischen Geschick und dem künstlerischen Ehrgeiz der Plektrumgitarristen die Ersatzfunktion des Instrumentallehrers zu übernehmen. Für den Gitarristen, und indirekt für ein Heer von Schülern, spielt so von Anfang an die Möglichkeit der Aufzeichnung auf Tonträger für den Erkenntnis- und Lernprozeß eine entscheidende Rolle. Auf der Grundlage dieser abhörbaren und gesicherten Erfahrungen entstanden endlich die ersten, speziell für die Plektrumgitarre konzipierten methodischen Arbeiten.^{30. 31. 32. 36}

- 12 In der englischen Hafenstadt Liverpool - einem der Ballungsgebiete des großstädtischen Elendsproletariats - formieren sich 1959 vier junge Männer zu einer Instrumental- und Gesangsgruppe, deren eigenwilliger Sound in Verbindung mit gesellschaftskritischen Texten 1964 zum Leitbild einer neuen Epoche wurde: die Beatles! In der Besetzung Melodiegitarre (elektr.), Rhythmusgitarre (elektr.), Baßgitarre (elektr.) und Schlagzeug finden sie zahllose Nachahmer - eine regelrechte Beatlemanie erfaßt die Masse. Über diese phänomenale Ent-

+) Wichtigste Darstellungen: 16, S.37 ff; 17, S.61 -69



Diese Formation von Amateurtanzmusikern - beliebig aus einer Riesenzahl ähnlicher Gruppen herausgegriffen - zeigt deutlich, welche dominierende Rolle die Verstärkertechnik spielt: 4 Mann, 3 Instrumentalverstärker (Elektrikgitarre, Bassgitarre, Orgel), 1 Gesangsverstärker=4 Mikrofone.

- wicklung der aus vielerlei Elementen zusammengesetzten, heute als Beat-, Pop-, Rock-Musik bezeichneten Klangwelt, die seit Mitte der 50er Jahre über die Neue Welt rollt, ist viel geschrieben worden.⁴⁾ Unaufhaltsam und ohne Rücksicht auf politische Grenzen, Rassen, Weltanschauungen, Kulturkreise ergießt sie sich dank der Durchschlagskraft der Massenmedien über die Menschheit. Außerordentlich aufschlußreich ist hierbei die Beobachtung, wie diese faszinierende, alles überströmende neue Musik bei frenetischer Begeisterung der jugendlichen Jahrgänge bis hin zum absoluten Haß von seiten der älteren Generation in die unterschiedlichen Gesellschaftsordnungen der Welt integriert wird. In diesem weltweiten Prozeß spielt unsere Plektrumgitarre eine auffällige, schillernde und dominierende Rolle - sie wird unter der Umwandlung in ein chromblitzendes, technikstrotzendes, nur mit Hilfe von raffinierter Elektronik klangfähiges Gerät zum Wunschbild der ganzen jungen Generation. Mit diesem Musikwerkzeug der technischen Revolution, das schon rein äußerlich kaum noch Ähnlichkeit mit seinen einstigen Prototypen aufweist, und der dazugehörigen Mikrofon- und Verstärkertechnik konnte sie den angestauten vielschichtigen Protest gegen soziale Ungerechtigkeit, Bevormundung durch die "Alten", gegen überholte, weichliche bürgerliche Musik in der ihr gemäßen musikalischen Form abreagieren.⁺⁺⁾ Es ist unmöglich, mit einer zweisätzigen Definition alle die komplexen Vorgänge im musikalischen Umwälzungsprozeß der 60er Jahre erschöpfend darzustellen.⁵⁾ Es soll aber wenigstens angedeutet werden, in welche sich anbahnende Sonderstellung die moderne Weiterentwicklung der traditionellen Gitarre dank der in ihr schlummernden Möglichkeiten geriet.
- 13 In der Rückschau auf die kulturelle Entwicklung der DDR in diesen Jahren zeichnen sich jetzt bereits einige Ergebnisse des "Bitterfelder Weges" ab.¹⁾ So sind in den Berichten, Reden, Diskussionsbeiträgen der "2. Bitterfelder Konferenz" bereits
- 13.1

+) Ergänzende und analytisch-kritische Darstellungen auch 18, Teil II, S.55 ff

++)ebenda

Tanzmusik- Konferenz

des Bezirkes Gera

am Sonnabend, dem 27. März 1965, im Kreiskulturhaus
(Bergarbeiterklubhaus) Gera herzlichst einzuladen.

Beginn: 10.00 Uhr



Tanzmusik
KONFERENZ

E I N L A D U N G

RAT DES BEZIRKES GERA

BEZIRKSKABINETT
FÜR KULTURARBEIT

gez. *Zanke*
Sekr. des Vorsitzenden Abt. Kultur

gez. *Katterwe*
Direktor

Konferenzablauf

10.00 Uhr Eröffnung durch den Leiter der Abteilung Kultur
Gen. Heinz Zschiegner

Referate Marfin Meyer Berlin
~~Peter Czerny Jena~~
Thomas Buhé Leipzig

12.00 Uhr Mittagspause

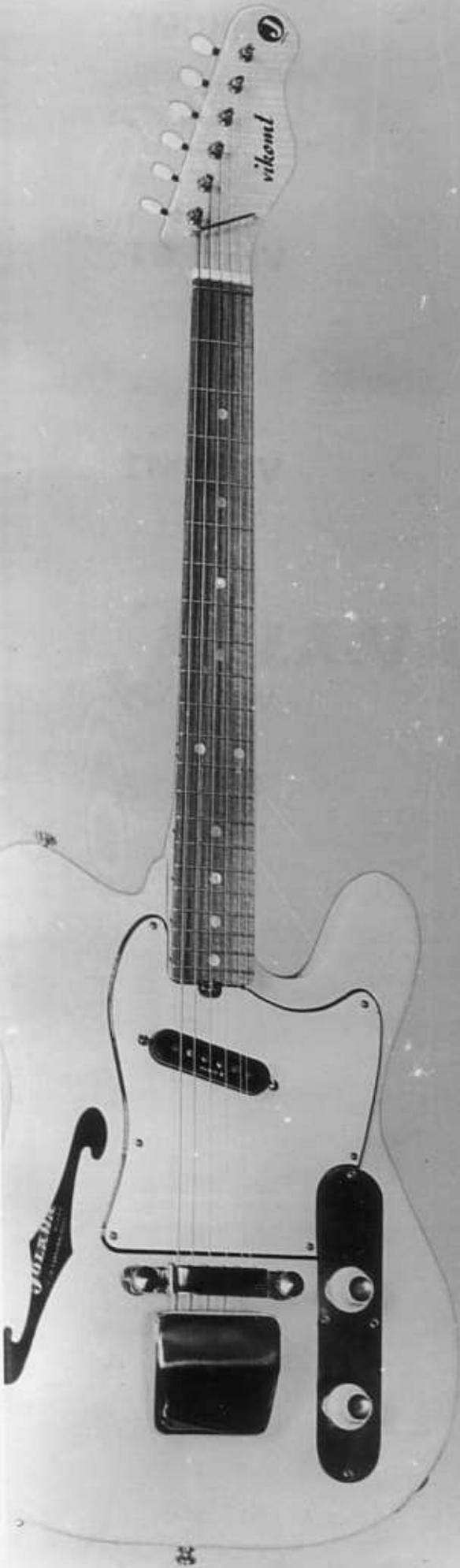
13.00 Uhr Ergänzungsreferate und Diskussion

19.30 Uhr Beginn der Abendveranstaltungen

- im Kreiskulturhaus mit dem Tanzorchester Domazlice, ČSSR
- im Klub der Jugend und Sportler mit der Herz-As-Combo
Tannenbergesthal
- im Wintergarten mit Tanzturnier und Schautanz
Tanzorchester Meyer, Jena, und Rhythmische Drei
Greiz
- im Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft mit der
RFT-Combo, Bad Blankenburg

- wesentliche Anregungen enthalten, die im Entwurf zum "einheitlichen sozialistischen Bildungssystem" der DDR in konstruktiver Form ihren Niederschlag fanden.^{+) In Erkenntnis der wichtigen Rolle, die die Plektrumgitarre als bevorzugtes Instrument einer Riesenzahl von Anhängern gerade innerhalb der Jugend spielte, galt es, Ausbildungsmöglichkeiten zu schaffen. Auf der Grundlage gezielter kulturpolitischer Maßnahmen gelang es in jahrelanger, zäher Planung und Aufbau-}
- 13.2
- 13.3 arbeit, an Kulturhäusern, Musikschulen bis hin zu Hochschulen, der Plektrumgitarre eine Unterrichtsgrundlage zu geben, durch die der jahrelange Dilettantismus allmählich abgebaut werden konnte. Bei der Ausarbeitung von Lehrplänen, der Schaffung neuen methodischen Materials für Schulen, aber auch für den autodidaktischen Gebrauch ließen sich die inzwischen beachtlich angewachsenen Erfahrungen der in namhaften Orchestern wirkenden Gitarristen nutzen. Für die erstaunliche Aufwertung des Instruments in den letzten 10 Jahren sprechen die vielfältigen Aufgaben in den unterschiedlichsten Musikgattungen, die weit über den anfänglich begrenzten Bereich des Jazz und der Tanzmusik hinausgehen.
- 13.4
- 14 Ein Rückblick auf die Musikentwicklung in der DDR läßt ein Anwachsen der tänzerisch beschwingten, rhythmisch betonten Elemente erkennen. Sicherlich hat diese Erscheinung mit der außerordentlich populären, von vielerlei neuen und wieder-
- 14.1 entdeckten alten Bestandteilen geprägten Beatmusik zu tun, die im gesamten Musikleben einen beachtlichen Raum einnimmt. Die Rolle der Plektrumgitarre ist hierbei vorwiegend auf zwei Anwendungswesen beschränkt. Einmal das melodieführende oder improvisierende Einzeltonspiel, bei dem über eine Vielzahl von elektronischen Verfremdungseffekten neue Spieltechniken entwickelt und erprobt wurden, die nur noch wenig mit der traditionellen Anschlags- und Grifftechnik gemein haben. In Verbindung mit hochelastischen dünnen Stahlsaiten wird die stark emotional geprägte "Dirty-glissando-Spielweise"
- 14.2

+) 1, Referat speziell zur "heiteren Muse": Ruth Oelschlegel, S. 293 ff
3, Teil II, S. 50 - 115, Teil III, S. 124



- (Zihtechnik) der Bluesgitarristen bis zum Extrem gesteigert.⁺)
- 14.3 Hierzu liefert die schnell reagierende Instrumentenindustrie im westeuropäischen Konkurrenzkampf ein differenziertes Angebot zahlloser Modelle aller Preisklassen, die allen Anforderungen gerecht werden. Zum anderen wird die akkordisch-rhythmische Partie vom gleichen Gitarretyp ermöglicht, wobei die komplizierten, zuweilen hektisch-zerrissen wirkenden Rhythmen mancher Stücke intensives Beschäftigen mit der Materie und gutes Empfinden verlangen.
- 14.4 Auffällig bei der Analyse der vielen und in der künstlerischen Wertung stark differierenden Elemente der Musikentwicklung seit der Existenz der Plektrumgitarre ist die Anpassungsfähigkeit und das Wandlungstempo dieses Instruments, das kaum an einer Aufgabe oder einer Stilrichtung gescheitert ist. Mehrfach gescheitert jedoch sind Prophezeiungen von Kritikern, die ein baldiges Ende der Gitarrenwelt abzusehen glaubten.
- 14.5 Abgesehen vom unvergleichlich breiten Spektrum an Klangfarben, Lautstärke und Effekten, das gerade die experimentierfreudige Jugend berauscht, kommt sie einer ganzen Reihe von typischen menschlichen Neigungen und Eigenschaften entgegen - positiven sowie negativen: Sturm und Drang, Geltungsbedürfnis, Phantasie, technische und bastlerische Leidenschaft, Neugier, Geselligkeit, politisches und soziales Engagement, Beziehung zum anderen Geschlecht - überspitzt ausgedrückt: nichts geht mehr ohne die moderne Gitarre! Dem von diesem Ausschließlichkeitsanspruch Bräskierten, dem traditionellen Musikgeschehen Nahestehenden zum Trost kann eingeschätzt werden, daß mit der erfolgreichen Musikerziehung und der fruchtbaren Querverbindung zur Konzertgitarre der reine Show- und Effektwert der Beatgitarre allmählich hinter echter künstlerischer Leistung zurückbleibt. Die Bedeutung des Instruments im Rahmen unserer "entwickelten sozialistischen Gesellschaft" geht weit über den musikalischen Bereich, die sinnvolle Freizeitgestaltung und die oben angedeuteten Begriffe hinaus und tröstet über gewisse Erscheinungen im westdeutschen Amli-

+) Durch seitliches Wegdrücken oder -ziehen der Seite mit dem Greiffinger (quer zum Griffbrett) sind Veränderungen der Tonhöhe stufenlos bis etwa zur Terz möglich

- 15 sierbetrieb und im Fernsehen. Für die in Erziehungs- und Ausbildungsprozeß stehenden Pädagogen, für die Autoren von Schulwerken, für Musikverlage, für Komponisten und Arrangeure, für Instrumentenindustrie, -handel und -handwerk, für Import und Export, für den Transport und vieles mehr gibt es jedoch auch ernsthafte Probleme.
- 15.1 Zum Teil noch als Erbe des langjährigen Dilettantismus, dem die Gitarrenfreunde ausgesetzt waren, als die Plektrumgitarre sich anschickte, eine Bewegung in Gang zu bringen, spielen unausgegebene Praktiken der Fingerfertigkeit, ^{fehlende} mangelnde musikalische Vorbildung und) Selbstkritik eine negative Rolle.
- 15.2 Eine Eigenschaft des Instruments (der Gitarre schlechthin), nämlich ohne Noten, mit wenig Mühe und viel Selbstvertrauen schon ein verhältnismäßig eindrucksvolles Erfolgserlebnis zu erzielen, führt schnell zu Überheblichkeit. Schallplatte, Tonband und Kassette als allgegenwärtiges Statussymbol des modernen Menschen verführen den Amateur, auf Noten gänzlich zu verzichten. Ständiges Klimpern gängiger, abgelauchter Floskeln, als Improvisation mißverstanden, degradieren das Gitarrespiel und blockieren schließlich oftmals ernsthaftes Studium. Darüber entziehen sich gewisse stilistische Mittel wie das "dirty glissando" weitgehend der Notation und gefährden saubere Intonation. Die auf Grundschneller Verbreitung und schneller Sättigung immer kürzer werdenden Intervalle, in denen modische Errungenschaften der populären Gitarrenmusik verbreitet werden, verhindern rechtzeitiges Erscheinen im zähflüssigen Verlagswesen. So scheint also die Musik moderner Gitarrengruppen weitgehend durch das Fehlen der Noten und das Dominieren der Improvisation charakterisiert zu sein. Weniger das kompositorische Werk eines Einzelnen als das schöpferische
- 15.4 Kollektiv tritt hervor. Verschwunden sind die langen, wohl-durchdachten Melodielinien über festgelegten, spannungreichen Harmoniefolgen aus der Glanzzeit Charlie Christians.
- Heute verführen die Bauart des Instruments und hochgezüchtete Verstärkertechnik zu lautstarken, flinkem Blendwerk weniger Töne. "Sound" = Klangwirkung geht vor Substanz; Rhythmus geht vor Harmonik.

15,5

Natürlich ist diese Darstellung - von wenigen makabren Beispielen in der Praxis abgesehen - stark überspitzt dargestellt. Daß die Elektrogitarre in der sozialistischen Unterhaltungskunst aber heute eine so kulturvolle Rolle spielen kann, wie sich überall zeigt, und nicht nur in das hohle, manipulierte Showbusiness der kommerziellen Musikproduktion privater und staatlicher Institutionen abgeleitet, ist das Ergebnis einer gezielten Kulturpolitik und der zähen, unverdrossenen Kleinarbeit einiger verantwortungsbewußter Musikpädagogen.



Programm

der Zirkel „Schreibende Arbeiter“
des Kreises Pöfneck
am Mittwoch, dem 12. Mai 1976,
um 19 Uhr, im Leibniz-Klub,
Kreiskulturhaus,

PROGRAMMABLAUF:

Politik

- | | |
|--------------------------------|---------------|
| 1. Nuages (Wolken) | Reinhardt |
| 2. Einen Monat war erst Winter | Seidel |
| 3. Erfolge | Heintz |
| 4. Aufbruch | Hammerschmidt |
| 5. Trotz alledem – Venceremos | B. Junior |
| 6. Danzon (bras. Tanzstudie) | Kress |
| 7. Chile 75 | Post |
| 8. Frieden | Fritsche |
| 9. An die Partei | Seidel |

Alltag

- | | |
|---|----------|
| 10. Mein Herz schlägt „dabadabadab“ Samba <i>Lai</i> | |
| 11. Ich liebe die Kinder | Jung |
| 12. Mathearbeit | Fritsche |
| 13. Blue Moon (Mondnacht) | Rogers |
| 14. Laut und leise | Fritsche |
| 15. Manchmal | Fritsche |

Liebe

- | | |
|---------------------------------|-----------|
| 16. April Kisses | Lang |
| 17. Und wieder wird es Frühling | I. Junior |
| 18. Es war der Frühlingswind | I. Junior |
| 19. Corny Slop | Buhé |
| 20. Krach gehabt | Lackner |
| 21. Geliebter | Hugh |
| 22. Leben mit Dir | Fritsche |
| 23. An meine Frau | Beer |

Natur

- | | |
|--------------------------|--------------|
| 24. Valse Caprice | Buhé |
| 25. Die Jahreszeiten | Bachmann |
| 26. Grünes Licht – Halt! | Wolschendorf |
| 27. Herbstnebel | Buhé |
| 28. Waldliebchen | Wolschendorf |
| 29. Silberdisteln | B. Junior |

Heiter

- | | |
|----------------------------------|---------|
| 30. Helena | Kress |
| 31. Enten-Christoph | Hugh |
| 32. Viechereien | Klinger |
| 33. Das Ding hat Seltenheitswert | Klinger |
| 34. Der gastronomische Traum | Beer |
| 35. Klatschbasen | Post |

SCHLUSSWORT

- | | |
|------------------|---------------|
| 36. Samba zamora | Albert Seidel |
| | Buhé |

KOCAB
Leiter des Kreiskabinettes
für Kulturarbeit

SEIFFERT
Direktor
Kreiskulturhauses

- 16 Wenn oben der relativ leichten Erlernbarkeit dilettantischer Gitarregrundlagen als mögliche negative Folge Überheblichkeit unterstellt wurde, so soll mit der Entwicklung der Singebewegung in der DDR ein Gegenbeispiel genannt werden. Die Verbindung von Gesang und Gitarre - von jeher durch den reizvollen Kontrast der Tonbildung beliebt - fand in der nordamerikanischen Hootenanny eine musikalische Form jugendlich-zwangloser Geselligkeit. Der Kanadier Perry Friedman, noch vielen Bürgern durch seine Aktivitäten bei Jugendveranstaltungen bekannt, darf als Initiator einer ähnlichen Bewegung in der DDR angesehen werden. Sein munteres Begleitenspiel auf dem 5-saitigen Folklorebanjo vermittelte seinen jungen Hörern vielerlei Anregungen auch für das Gitarrespiel. Das wichtigste Anliegen seiner Aktion, die eng mit der FDJ zusammenging, war, der Überschwemmung mit dick aufgetragenen, mißverstandenen Beaterscheinungen eine frische, natürliche Art des Singens von internationalen Volks- und Arbeiterliedern entgegenzustellen. In kurzer Zeit entstanden mit Hilfe engagierter Anleitung überall in Betrieben und Schulen zahlreiche Singegruppen, denen jede brachliegende Gitarrenbegabung willkommen war. Der weitbekannte Berliner Oktoberklub als zentraler Lebensnerv der Singebewegung sowie das alljährlich unter Fritz Hoeflts Leitung an der Berliner Hochschule für Musik "Hanns Eisler" durchgeführte zentrale Seminar für Leiter der Singebewegung gaben die ideologischen Impulse für diese kulturpolitische Initiative. Obgleich besonders für die Konzertgitarre geeignet, bekam auch die Plektrungitarre einen respektablen Anteil an Begleit- und Melodieaufgaben, der den Trend zur Einseitigkeit auflockerte. Vor allem Bereiche mehr schlagerhafter Hörge-wohnheiten weiter Kreise Jugendlicher wurden hierdurch be-rührt. Die wachsende inhaltliche und künstlerische Qualität vieler Gruppen war willkommen als Leitbild und gewann Einfluß wiederum auf die Tanzmusik.
- 16.1
- 16.2
- 16.3
- 16.4
- Bei den ca. 5000 in der DDR aktiven Amateurtanzkapellen, die zusammen mit professionellen Formationen den Unterhaltungsbedarf der Bevölkerung deckten, wuchs der Prozentsatz an Eigenkompositionen und -texten, die den bei der "2. Bitterfelder Konferenz" ausgebrüteten Vorgaben entsprachen.

- 17 Im folgenden sollen die Aufgabenbereiche beleuchtet werden, die über die fließenden Begriffe Unterhaltungs- und Tanzmusik hinaus neue Impulse geben und der Plektrumgitarre schöne Perspektiven eröffnen. Im historisch interessanten Schallplattenmaterial des Autors findet sich eine Aufnahme des erwähnten Ed Lang (USA) aus dem Jahre 1930, die zwar unter Jazz gerechnet wird, jedoch so viel vom Musizierstil der Weißen hat, daß man sie fast zur Kammermusik rechnen müßte. Neben Joe Venuti (Violine), Adrian Rollini (Baßsaxophon!) und Jimmy Dorsey (Klarinette) setzt Lang seine Plektrumgitarre zum Teil wie ein Cembalo als Continuo ein, was mit dem eingliedrigen Anschlagwerkzeug - dem Plektrum - eine beachtliche Leistung ist. Unter den Jazzmusikern aller Stilepochen finden sich immer wieder einzelne, die die Annäherung an die europäische klassische und moderne Musik suchen, wie z.B. im "West-Coast-Jazz" der 50er Jahre. Diesen delikaten Aufgaben waren nur erstklassige Solisten gewachsen, wie z.B. der oben erwähnte Jim Hall.

MEP 331

the
jimmy
giuffre

3



Jim Hall - einer der in Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenstudios begehrten Plektrumgitarristen der USA im modernen Jazz

Vergleiche Abb.S.17

Ein Berufsensemble (1951 - 1958), in dem durch die unterschiedlichsten Erfahrungen der Mitglieder und ihre mehrfache Besetzung eine breite musikalische Palette angeboten werden konnte.

Besetzung:

Leiter- Violine("Stehgeiger"), Klarinette, Baßklar.
Sopran-, Alt-, Tenorsaxophon

- Akkordeon (Tenorsax., Klar.)
- Piano (Akkordeon, Arrangeur, Satzgesang)
- Gitarre, el.(Klar., Baßklar., Blockflöte, Gesang, Conference, Arrangeur)
- Kontrabaß (Tuba, Gesang)

Später: Sänger(Viol.obligat, Tromp., Rhythmusgit.)

- Schlagzeug (Gesang, Konference)

Eine der erfolgreichsten kleinen Besetzungen der damaligen Zeit.

Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehsendungen(live), laufende Tanzmusikproduktion im Rundfunk, Auslandsgastspiele.

Bei ökonomisch günstiger Bestzung universelles Repertoire von Tanzmusik bis zum Unterhaltungskonzert.

Die Plektrungitarre in der Hand des Arrangeurs spielt hier eine vielfältige und interessante Rolle. Bei fehlendem Schlagzeug anfangs vorwiegend akkordisch-rhythmische Aufgaben; später als Stimme im gemischten Satz und in der Improvisation.

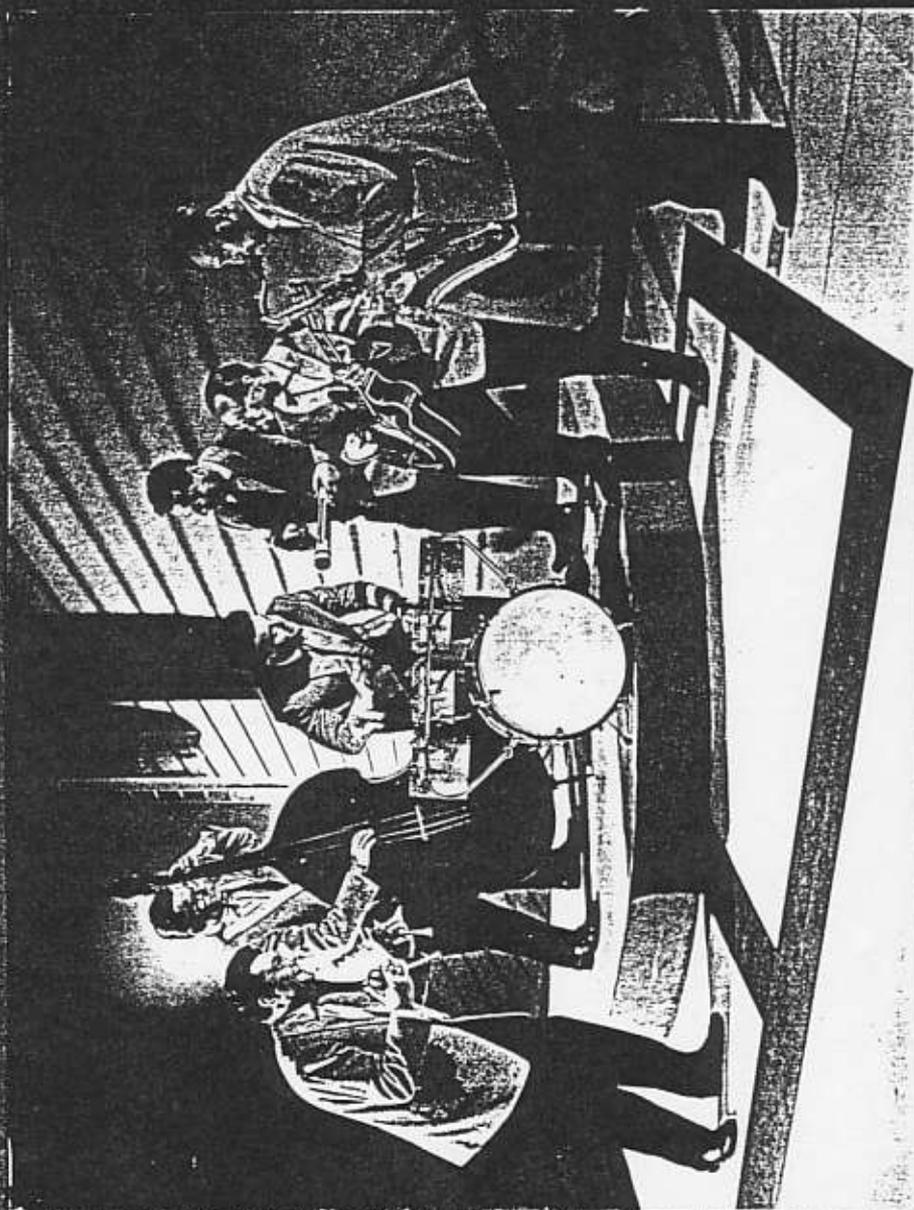
17.2

Im Vergleich zur Konzertgitarre, für die viele namhafte Komponisten aus einigen Jahrhunderten Werke schrieben, sucht man für die Plektrumgitarre vergeblich nach gedruckter Literatur. Zweifellos liegt dies am Mangel an ausgereiftem methodischen Material und demzufolge an fehlenden qualifizierten Musikern. So ergeben sich vereinzelt spezielle Aufgaben nur dort, wo in Zusammenarbeit von Solist, Komponist und beispielsweise Rundfunk, Theater, Trickfilm und anderen Institutionen "maßgeschneiderte" Kompositionen entstehen, die zweckgebunden eingesetzt werden. Klaus

17.3

Bühne, langjähriger Solist und Wegbereiter für Plektrumgitarre und Banjo bei Radio Bremen, praktizierte dies bereits vor ca. 20 Jahren in modernen Inszenierungen mit Bühnenmusik für "Faust" (Goethe), "Bernarda Albas Haus" (Garcia Lorca) und vielen anderen meist zeitgenössischen Werken. Die familiäre Querverbindung zur sehr ähnlich gearteten Tätigkeit des Verfassers weist sehr reizvolle Aufgaben im Musikgeschehen der Städtischen Bühnen Leipzig auf, die bis etwa 1960 zurückreichen. In der Oper "Mahagonny" (Brecht/Weill), erscheinen Banjo und Plektrumgitarre noch quasi archaisch,





Günter-Frieß-Sextett

KAMMERSPIELE

Erstaufführung am Sonntag, dem 3. Dezember 1963

Der Besuch der alten Dame

Eine tragische Komödie von FRIEDRICH DÜRRENMATT

Inszenierung *Hans Michael Richter*
 Bühnenbild *Jochen Schube*
 Kostüme *Christa Hahn*
 Bühnenmusik *Siegfried Tiefensee*

DIE BESUCHER

Claire Zachanassian, geb. Wäscher
 Ihre Gatten VII-IX
 Der Butler
 Toby
 Roby
 Koby
 Lobby
Ingeborg Ottmann
Jörg Kaehler
Werner Schoob
Wolfgang Derob
Kurt Mierisch
Lothar Glätze
Eric Giesa

DIE BESUCHTEN

Ill, Alfred
 Seine Frau
 Seine Tochter
 Sein Sohn
 Der Bürgermeister
 Der Pfarrer
 Der Lehrer
 Der Arzt
 Der Polizist
Wolf Goette
Annemarie Collin
Astrid Bless
Wolfgang Jakob
Carl Bruno
Max Bernhardt
Johannes Curth
Alfred Schelste
Hans Teuscher

Regieassistent *Kurt Regimbogin*
 Technische Leitung *Horst Lenke*
 Masken *Werner Untermann*
 Gitarrensolo *Thomas Bube*
 Ton *Heinz Pöpperl / Martin Köbler*
 Beleuchtung *Willi Weber*
 Inspeizient *Julius Hoffmann*

Der erste Bürger
 Der zweite Bürger
 Der dritte Bürger
 Der vierte Bürger
 Der Maler
 Erste Frau
 Zweite Frau
 Fräulein Luise
 Der Turner
Erich Gerberding
Fred Köttertsch
Hans-Joachim Hegevoß
Immo Zielke
Eberhard Strauß
Felicitas Schink
Renate Cyll
Christa Schwalbe
Rainer Wiedan

DIE SONSTIGEN

Bahnhofsvorstand
 Zugführer
 Kondukteur
 Pfändungsbeamter
Walter Krumbein
Karlheinz Welzel
Julius Hoffmann
Will Paritisch

DIE LÄSTIGEN

Presseman I
 Presseman II
Paul-Dolf Neis
Wolfgang Schmidt

Dienstmänner, Zofen, Kinder

Spieldauer 3 1/2 Stunden. Große Pause nach dem 2. Akt

Bühnenvertrieb Felix Bloch Erben, Berlin-Charlottenburg

S C H A U S P I E L H A U S

Donnerstag, 7. Mai 1964 — IN NEVER INSZENIERUNG

DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG

LUSTSPIEL

von

WILLIAM SHAKESPEARE

in der Übersetzung von Wolf Heinrich Graf Baudissin

- Regie Hans Michael Richter
- Bühnenbild Max Elten
- Kostüme Elisabeth Selle
- Musik Siegfried Tiefensee
- Masken Werner Untermann

- Regieassistent Wolfgang Wörpel
- Inspizient Karl-Heinz Redelberger
- Technische Leitung Herbert Homuth
- Beleuchtung Dieter Seeber
- Ton Heinz Pöpperl / Franz Kubs

Spieldauer 2 1/2 Stunden

Pause nach dem 5. Bild

S T Ä D T I S C H E T H E A T E R L E I P Z I G

„Die Tonbandaufnahme der Zwischenmusiken spielen:
Wolfram Krummsdorf (Flöte), Hans Schuster (Bratsche), Hans Schütz
(Kontrabaß), Thomas Buhé (Gitarre), Siegfried Bachmann (Schlagzeug).“



HANS PFEIFFER
 CHRISTOPH HAMM
 JOACHIM NOWOTNY
 PETER GOSSE
 HELMUT RICHTER

Kleine Gärten - große Leute

(LEIPZIGER GESCHICHTEN)

DAS AUTORENKOLLEKTIV UND DAS ENSEMBLE WIDMEN STUCK UND AUFFÜHRUNG
 DEN 13. ARBEITERFESTSPIELEN DER DDR IM BEZIRK LEIPZIG.
 SIE DANKEN DER BEZIRKSLEITUNG LEIPZIG DER SED, DEM BEZIRKSVORSTAND LEIPZIG DES FDGB
 UND ALLEN ANDEREN, VON DENEN SIE MIT RAT UND TAT UNTERSTUTZT WORDEN SIND.

LEIPZIGER THEATER
 Träger des Vaterländischen Verdienstordens in Gold
 SCHAUSPIELHAUS



INSZENIERUNG GOTTHARD MULLER
 BUHNENBILD JOCHEN SCHUBE
 KOSTUME CHRISTA HAHN
 MUSIK SIEGFRIED TIEFENSEE

URAUFFÜHRUNG - Sonntag, 6. Juni 1971
 ANLÄSSLICH DER 13. ARBEITERFESTSPIELE

Regieassistent Jürgen Kautz
 Technische Leitung Peter Schoss
 Masken Fritz Untermann
 Beleuchtung Helmut Gätzsch
 Inspizient Joachim Lau

☆
 Gitarre-Solo Thomas Buhé

Spieldauer etwa 2¼ Stunden
 Pause nach dem 3. Bild

Max Schulze, Brigadier	Erich Gerberding
Rolf	Wolfgang Jakob
Hermann	Helmut Fiedler
Friedrich (Hühnerfürst)	Fred-Arthur Geppert
Erna (Papageienerna)	Marlies Reusche
Gisela	Ruth Friemel
Charlotte, Max Schulzes Frau	Ruth Willi
Agnes, seine Tochter	Käte Koch
Rainer Groth, Parteisekretär	Jan Franz Krüger
Ernst Ullrich, Werkleiter	Hans Gora
Pionierraupenfahrer	Erich Giesa
Möbelträger	Matthias Girbig

Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade

Drama in zwei Akten
von Peter Weiss

Musik von Hans-Martin Majewski

Städtische Theater Leipzig Schauspielhaus

Sonnabend, 17. Juni 1967

Inszenierung Horst Smizek
Gesamtausstattung Bernhard Schröder
Musikalische Leitung Klaus Müller-Franck

Regieassistent Peter Förster
Ausstattungsassistent
Thussy Breuer, Joachim Köhn
Masken Werner Untermann
Technische Leitung Erich Zeitmann
Beleuchtung Helmut Gaitzsch
Dietmar Krause
Inspektor Julius Hoffmann

Bühnenvertrieb
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.
Subvertrieb Henschelverlag, Berlin

Direktor Coulmier	Erich Giesa
Frau Coulmier	Ruth Willi
Tochter Coulmiers	Ingrid Hille
Marquis de Sade	Erich Gerberding
Jean Paul Marat	Manfred Zetzsche <small>Nachbühnenreinstinger</small>
Simonne Evrard	Ruth Friemel
Charlotte Corday	Astrid Blass
Duperret	Eberhard Strauß
Jacques Roux	Hans Teuscher
Ausrufer	Gert Gütschow
Cucurucu	Fred-Arthur Geppert
Kokol	Helmut Fiedler
Polpoch	Friedhelm Eberle
Rossignol	Käte Koch
Patient als Voltaire	Paul-Dolf Neis
Patient als Lavoisier	Hans Gora
Patient als Wissenschaftler	Hans Linzer
Patient als Priester	Georg-Michael Wagner
Patient als Lehrer	Immo Zielke
Patient als Neureicher	Werner Tronjock
Patient als Vater Marats	Heinz Gothe
Patient als Mutter Marats	Renate Cyll
Patient als Militär	Klaus Pönitz
1. Patient	Udo Klix
2. Patient	Wolfgang Desch
3. Patient	Siegfried Pappelbaum
4. Patient	Heinz-Martin Benecke
1. Patientin	Regina Jeske
2. Patientin	Silvia Neef
„Nonnen“	Hubert Arndt, Reinhard Hellmann, Hartmut Puls, Wolfgang Pampel
Weitere Patientinnen und Patientinnen	Elfrun Behling, Ursula Ebert, Margot Grimmer, Monika Reuschel, Renate Rothe, Bernhard Hünninger, Erich Kittel, Herbert Weißflag

Die Musikkapelle besteht aus Schlagzeug, Gitarre, Trompete, Flöte, Harmonium. Es spielen: Siegfried Bachmann, Thomas Buhé, Fritz Bachmann, Wolfram Krumdort, Ullrich Urban

Spieldauer 2¼ Stunden
Pause nach „Marats Gesichte“

- um die Gassenhauermusik dieses Milieus zu charakterisieren (G.R.O. Leipzig unter Günter Joseck, 1961). Reizvoll und neu werden die Aufgaben etwas später für Chansons und Instrumentalgruppe, arrangiert von Gerd Schlotter, Kunstpreisträger für seine Trickfilme in der - man darf sagen weltbekanntesten Serie für den Fernseh-Abendgruß (Sandmännchen). Ebenso vertreten in der Branche sind Hans-Hendrik Wehding, 17.4 Addy Kurth u.a. Die Inszenierungen zeitgenössischer Bühnenstücke in Leipzig verdanken dem Hauskomponisten Siegfried-Tiefensee Kabinettstückchen amüsanter Bühnen- und Zwischenaktmusiken für z.T. groteske Instrumentalbesetzungen, wobei der Komponist - um dem Plektrumgitarristen die beste Satzweise selbst zu überlassen - eine aus Noten, Rhythmus- und Harmoniesymbolen kombinierte Schreibweise für ausgesprochen solistische Aufgaben entwickelte, bis er später selbst in die Geheimnisse des heiklen Gitarresatzes eindrang. "Der Besuch der alten Dame" (Dürrenmatt) oder "Der Widerspenstigen Zähmung" (Shakespeare) und eine Reihe anderer Stücke bestätigen der Plektrumgitarre ihre erstaunlich flexible Einsatzfähigkeit. Fast 4 Jahre lief in Leipzig mit großem Erfolg "Die Verfolgung und Ermordung des Jean Paul Marat..." (Peter Weiss) mit der Originalmusik Hans-Martin Majewskis, des westdeutschen Experten für die Musik vieler moderner Film-, Fernseh- und Theaterstücke. Hierbei setzte der Leiter für eine obskure "Gefangenenmusik" aus Harmonium, Trompete, Flöte (mit Piccolo), Kontrabaß und allerlei Schlagwerke die Plektrumgitarre alternierend mit Konzertgitarre ein. Durch die elektrische, aber unaufdringlich variable Verstärkung zeigte sich die erstere eindeutig überlegen. In den Großstädten der DDR, die mehrere Theater besitzen, worunter Berlin zusätzlich mit der beachtlichen Konzentration von Film, Funk, Fernsehen, Schallplatte die Spitze hält, sind Erfahrungsaustausch und gegenseitige Inspiration, besonders gut geeignet, gültige Maßstäbe zu setzen, den Musiker zu fordern. Hier 17.5, 17.6

(weiter S.45)

LEIPZIGER THEATER · OPERNHAUS AM KARL-MARX-PLATZ

Träger des Vaterländischen Verdienstordens in Gold



URAUFFÜHRUNG

Sonnabend, 31. Mai 1969

GRIECHISCHE HOCHZEIT

OPER IN ZWEI AKTEN (5 BILDERN)

VON ROBERT HANELL

nach der gleichnamigen Erzählung

von Herbert Otto

AUFTRAGSWERK DER STÄDTISCHEN THEATER LEIPZIG



MUSIKALISCHE LEITUNG ROBERT HANELL

INSZENIERUNG JOACHIM HERZ

Nationalpreisträger

BÜHNENBILD MAX ELTEN

KOSTÜME ELISABETH SELLE

CHÖRE ANDREAS PIESKE

CHOREOGRAPHIE MARION SCHURATH

GEWANDHAUSORCHESTER

Solo auf der Zule Fritz Hunger

Abendspielleiter Klaus Thiel

Regieassistenten Joachim Großkreutz / Detlef Rogge

Inspizienten Hans Wagner / Heinz Riedel

Bühnenbildassistent Hans-Joachim Claus

Masken Alexander Müller

Technische Leitung Helmut Ernst

Beleuchtung Heinz Voigtmann

Tontechnik Artur-Roland Schmidt

Die Plektrumgitarre spielt in diesen hochdramatischen Bühnenwerk bewußt die Rolle eines Fremdkörpers. Bestimmte Figuren und Partien der Handlung werden durch leitmotivartige musikalische Mittel herausgehoben. In die streckenweise folkloristisch-heitere Atmosphäre fällt der elektrisch verfremdete Gitarrenton als Element des "Bösen" ein.

Die Bedeutung des Instruments für einen wesentlich breiteren Anwendungsbereich wurde durch die eigenwilligen Klangvorstellungen des Komponisten beträchtlich vertieft.

LEIPZIGER THEATER

Der Mann von La Mancha

MUSIKALISCHE KOMÖDIE



Sonntag 11. März 1973



LEIPZIGER THEATER

Träger des Vaterländischen Verdienstordens in Gold

MUSIKALISCHE LEITUNG WALTER HESSEL
 INSZENIERUNG WOLFGANG WEIT
 BÜHNENBILD BERNHARD SCHIRÖTER
 KOSTÜME ELISABETH SELLE
 CHOREOGRAPHIE WOLFGANG BAUMANN

Abendspielleitung und Regieassistentz Konrad Pemmann
 Musikalische Vorbereitung Manfred Thiele
 Inspizient Edelhardt Matzke
 Technische Leitung Peter Hochgesang
 Beleuchtung Kurt Günther
 Fontchnik Hans-Jürgen Feistel
 Masken Siegfried Schoder

Spieldauer 2¼ Std. - Keine Pause!

Der Mann von La Mancha

EIN MUSICAL VON DALE WASSERMAN
 MUSIK VON MITCH LEIGH
 GESANGSTEXTE VON JOE DARION
 DEUTSCH VON ROBERT GILBERT

Die Uraufführung in der Inszenierung von Albert Marré fand am 23. November 1965 im Anta Washington Square Theatre New York statt.

Aufführungsrechte Verlag Felix Bloch Erben, Berlin (West)

Fast alle Darsteller in diesem Stück sind Gefangene in einem Kerker in Sevilla. In dem von ihnen improvisierten Spiel ihres neuen Mitgefangenen, des Dichters Cervantes, sind sie

Don Quichote	Hans-Gottfried Henkel
Sancho Pansa	Hans-Peter Schwarzbach
Aldonza	Gerda Hannemann
Der Gastwirt	Arthur Krings
Der Padre	Werner Schrapf
Doctor Carrasco und Spiegelritter	Karl Zugowski
Antonia	Annelies Breitkopf
Der Barbier	Christo Todorov
Pedro	Peter Vorweg
Anselmo	Wolfgang Günther
Jose	Piotr Kolodziej
Juan	Hans Jähnert
Paco	Johannes Fritsch
Tenorio	Werner Schröter
Die Haushälterin	Lisa Thomas-Muschau
Maria, die Frau des Gastwirts	Brigitte Kreuzer
Fermina, ein Dienstmädchen	Urta Credo

Eine Maurin	Annelies Breitkopf
Ein Maure	Christo Todorov
Eine maurische Tänzerin	Urta Credo
Ein maurischer Tänzer	Ingomar Börs
Rosinante, Quichotes Pferd	Hubert Eilitzsch
Sanchos Esel	Bérnd Remmler
Gefolgsleute des Spiegelritters	Ingomar Börs
	Hubert Eilitzsch
	Bérnd Remmler

Nicht beteiligt am Spiel des Cervantes sind

Ein Gefangener aus den unteren Verliesen	Jürgen Voß
Ein Hauptmann der Inquisition	Hans Böhme
und sein Gefolge	

Schauplatz der Handlung:

Spanien, Ende des 16. Jahrhunderts. Ein Kerker in Sevilla und verschiedene Schauplätze aus der Phantasie des Miguel de Cervantes.

17.7 gelangte schließlich die Plektrungitarre im Rahmen eines Auftragswerkes für den eigenwilligen Komponisten Robert Hanell bis ins Gewandhausorchester. In seiner Oper "Die griechische Hochzeit" werden Elemente der griechischen Folklore, die Zwölftontechnik und Verfremdungseffekte zu einem faszinierenden Klangbild verdichtet, in dem Akkordeon, Hirtenschalmel (Zurle) und elektrische Gitarre charakteristische Lichter aufsetzen. Eine anfangs beängstigende Aufgabe, bei deren Einstudierung der Plektrungitarrist angesichts des hohen Schwierigkeitsgrades, der ungewohnten Materie und der bedrückenden Nachbarschaft der Musikerelite nur mit Mühe an der Flucht gehindert werden konnte! Als hervorragendes Beispiel für die tragende Funktion der Gitarre im modernen Musical sei das in vielen Theatern der DDR mit großem Erfolg aufgeführte Werk der Amerikaner Dale Wasserman und Mitch Leigh "Der Mann von La Mancha" genannt, worin wirkungsvoll der Flamenco und andere Substanzen spanischer Musik verarbeitet sind. Wenn wie in diesen Fällen die Erfahrungen unmittelbar dem Pädagogen zugute kommen, so ergibt sich ein idealer Kreislauf, der seine Auswirkung auf die junge Generation nicht verfehlen wird. Inzwischen werden an immer mehr Theatern der Republik, vorwiegend bei der musikalischen Komödie, Planstellen für Gitarristen eingerichtet, ergeben sich Hospitations- und Substitutionschancen für die Gitarrestudenten. Wie wichtig das gegenseitige Kennenlernen der Vertreter von Plektrungitarre und Konzertgitarre ist, zeigt sich in einer solchen Position sehr deutlich, denn beide Ausbildungsbereiche sind noch zu eigenständig. Oftmals fällt sogar dem Ensembleleiter bei der Besetzung die Entscheidung zwischen den beiden Gitarrearten schwer. So bleibt z.B. bei Liedbegleitung, Chanson eindeutig die spezifisch solistisch geschulte Konzertgitarre im Vorteil, während sie vor Aufgaben prägnanter Rhythmik mit Akkordsymbolenschrift hilflos ist. In der Praxis wird es selten möglich sein, zwei spezialisierte Gitarristen einzusetzen, und die

17.7.1

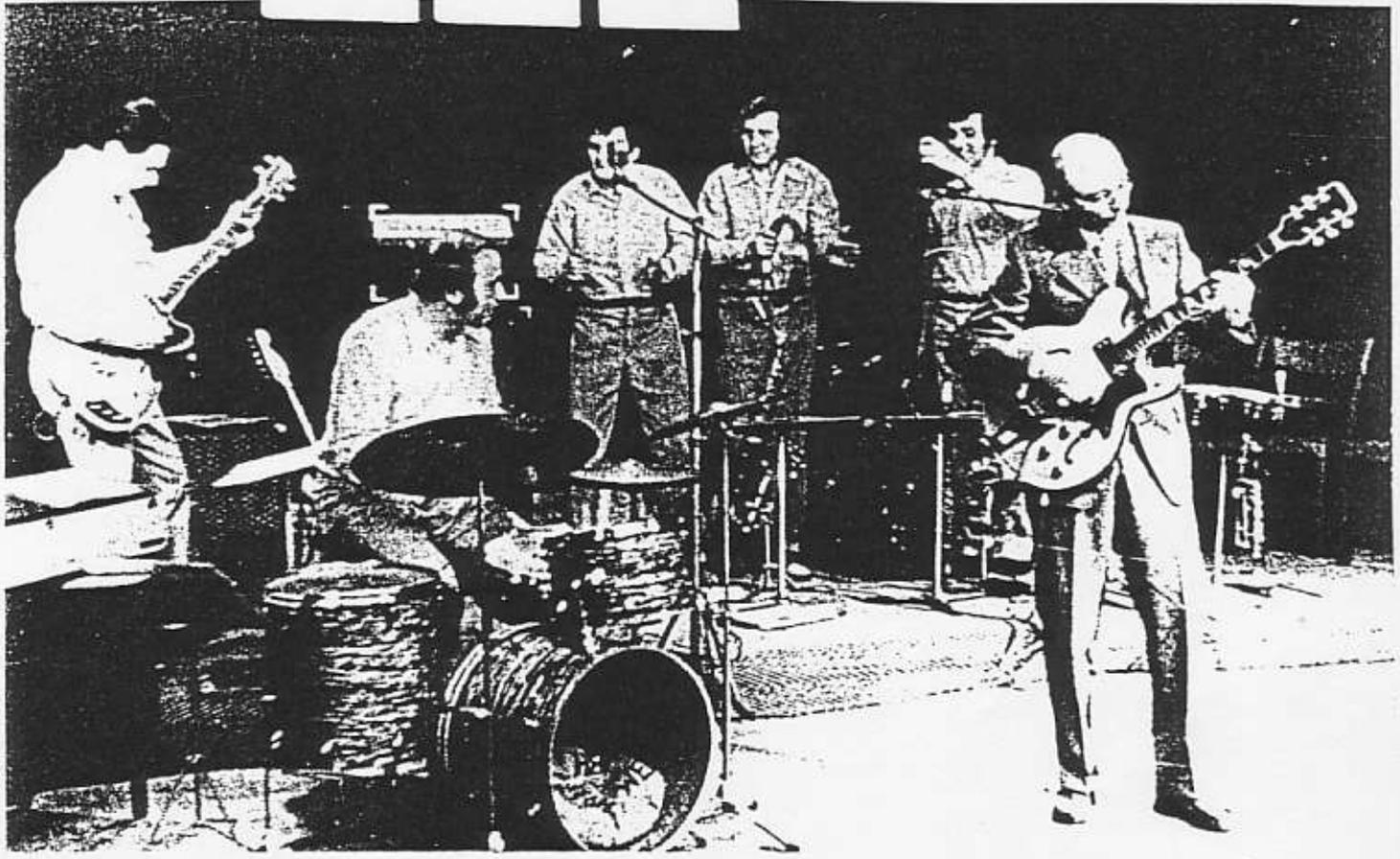
17.8

Zeiten des perfekten Universalmusikers sind im Hinblick auf die enorm vielfältigen Möglichkeiten des Gitarrespiels noch nicht gekommen.

- 18 In den bisher angeführten Beispielen, bei denen die Außenseiterrolle der Plektrungitarre kaum zu leugnen ist, die aber beliebig fortgesetzt werden könnten, handelt es sich um das Spiel innerhalb unterschiedlichster Klangkörper. Was die Konzertgitarre auszeichnet, und worin ihr zahllose hervorragende Künstler erwachsen, ist das Solospiel. Was ein versierter Gitarrist mit dem Anschlag der vier Finger auf dem schlichten, über lange Zeit unverändert gebliebenen Instrument zu leisten vermag, das belegen internationale Solisten von Rang wie Segovia (Spanien), Bream (England), Karper (Ungarn), Walker (Schweiz), Scheit^{und Ragossnik} (Österreich), Zimmer, Rost (DDR) - wobei es schwerfällt, eine Auswahl zu treffen. Angesichts dieser künstlerischen Übermacht sollte der Plektrungitarrist weder resignieren, noch falschen Ehrgeiz in Gefilden entwickeln, die sich für ihn als unergiebig entpuppen würden. Die Bemühungen, dennoch mit angemessenen Aufgaben solistisch
- 19 - gänzlich ohne Begleitung - hervorzutreten, verliefen bei den zu Anfang genannten Amerikanern recht eigenständig. Eddie Lang, Karl Kress, Dick McDonough und eine Reihe ihrer Nachfolger fanden in Anlehnung an Jazz, Folklore Lateinamerikas, Englands, Schottlands, Irlands, Frankreichs eine geschmackvolle Synthese, in Solostücken, die leider in Deutschland gänzlich unbekannt geblieben sind. Aus dem Werdegang des Verfassers sind einige überraschende Erfolgserlebnisse mit diesen, nicht für die sensationshungrige Masse gedachten Stücken des
- 19,1 Autors Anregung für eine Reihe eigener Kompositionen geworden, in denen sich Elemente der Spielweise Django Reinhardts, Ivor Mairants' und anderen mit eigenen Erfahrungen verbinden. Die Praktikierbarkeit in Situationen, die vordem der Konzertgitarre vorbehalten waren, hat sich bereits vielfältig erwiesen, wenn Stilmittel, Technik, Geschmack und Können klug disponiert zu künstlerischer Gestaltung verschmolzen werden.



Kellertheater des Opernhauses Leipzig: Neruda - Ehrung 1973
 Gert Gütschow, Rezitationen - Thomas Buhé, Gitarre



Als Gast im langjährig betreuten "Orchester der Sonderstufe"
 S T R Pöbneck

Literarisch-kabarettistisches Sonderprogramm

DER BREITLDOZENT

Eine satirisch-emste Lektion

mit Hanskarl Hoerning und seinen fünf Assistenten

Heiderose Seifert

Hans Jürgen Silbermann

Erich Loest

Thomas Buhé

und Klaus Dietrich

Anschauungsmaterial:

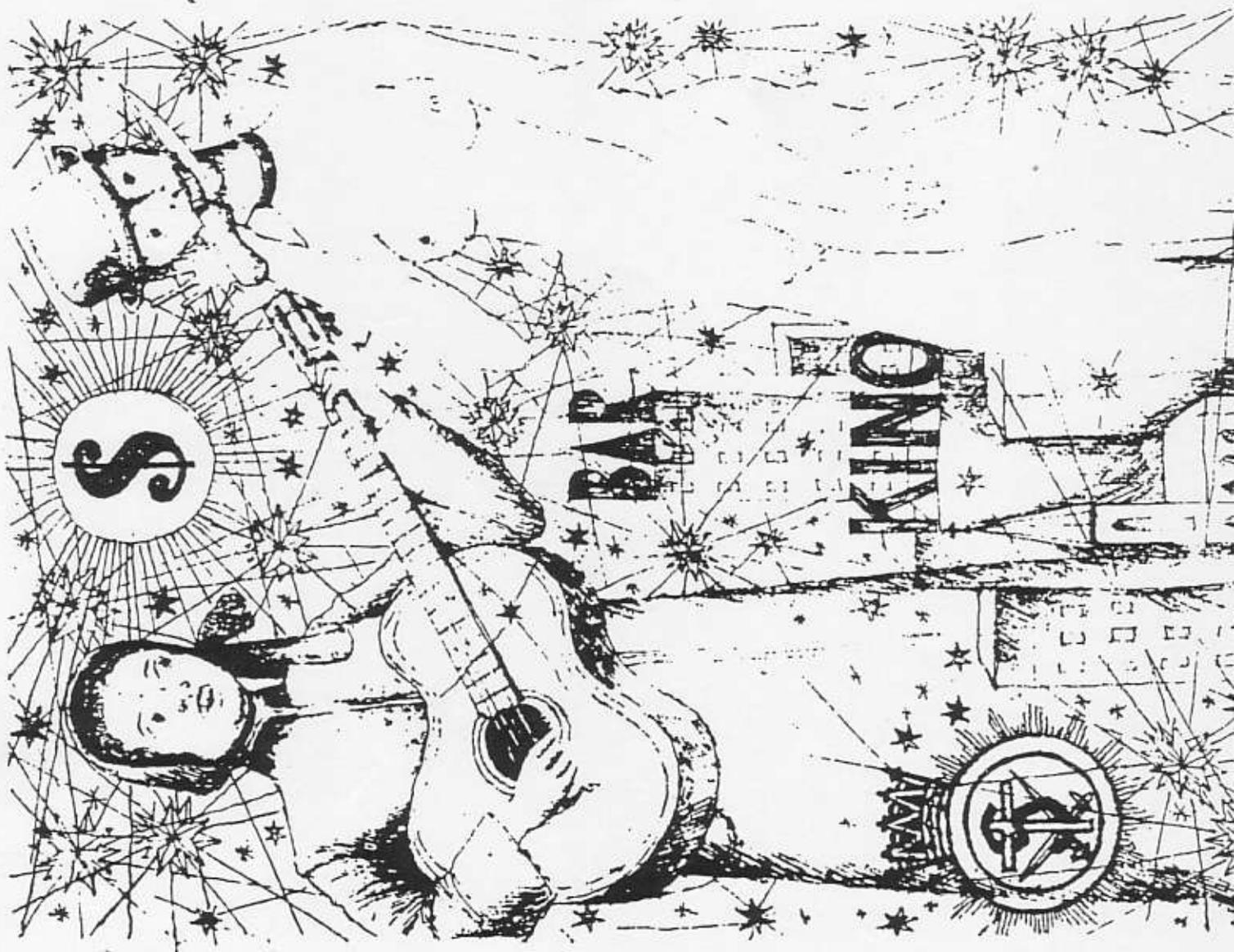
- Monolog aus „Amphitryon“
Heinrich von Kleist
- „Klau – schau – bei wem“
Hoerning
Musik Hans Knauer
- Szene aus „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“
frei nach Ch. D. Grabbe / Musik Hans Knauer
- Solo für Gitarre
Thomas Buhé
- „Bolidische Gedanken über die Kunst“
Ludwig Thoma
- „Der Kunst(ver)kenner“
Hoerning
- „Ein Traum von Anzug“ und
„Die Sechsbombe“
Erich Loest
- Elegie, leicht nostalgisch
Hoerning
Musik Thomas Buhé
- „Ingemaus besucht einen DEFA-Film.“
frei nach Kurt Tucholsky
- „Mei Leipszsch“
frei nach Friedrich Hollaender

Ich bin überzeugt, an den Schulen der Zukunft wird man die Satire neben der Arithmetik, und zwar mit nicht geringerem Erfolg lehren. Die Hochschule für Gelächter wird kommen, ohne Zweifel.

Wladimir Majakowski

Die Plektrumgitarre hier in einem Bereich, der bislang der Konzertgitarre vorbehalten war: Solospiel, Lied- und Chansonbegleitung

Dauer der Lektion ca. 75 Minuten ohne Pausen



LES

HANS EISLER

Ogólna postawa Eislera jest w najwyższym sensie rewolucyjna. Muzyka rozwija u słuchaczy i wykonawców potężne impulsy i wrażenia epoki, w której każdego rodzaju produktywność jest źródłem wszystkich przyjemności i moralności. Słuchacz musi czuć siłę, wytrwałość i rudyłość, niecierpliwość i ostrość, wymagania i samofiarę.

KURT WEILL

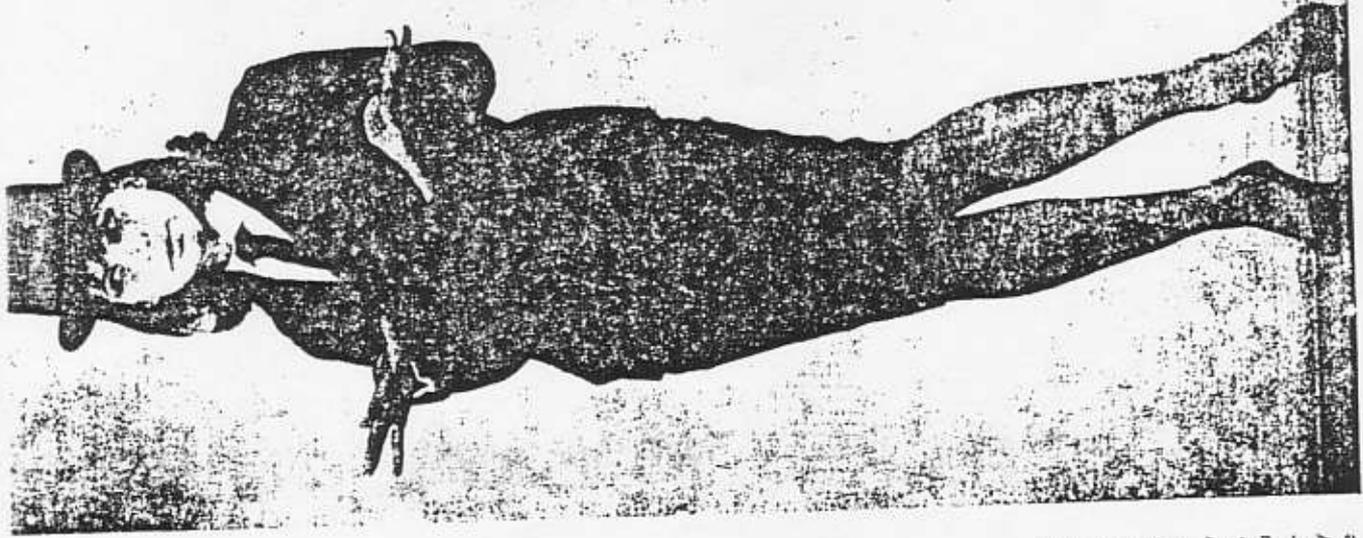
Wiele musi się złożyć, zanim się napisze pewną sztukę. Co się złożyło na „Happy-End” Brecht studiował w tym czasie marksizm i znowu się historia wielkich amerykańskich milionerów i dużych profitów, ja zaś zajmowałem się kościelnymi i organizacjami kościelnymi, a zwłaszcza Armią Zbawienia. Weill chciał znowu skończyć muzykę w rodzaju „Opery za trzy grosze” i wszyscy mieliśmy dzień przewyższyc serię piosenek hollywoodzkich happy endów przez winy supergigant-happy end.

Happy-End była też wstępna praca do sztuki „Armii Zbawienia” (Czysto siedziemy w jaskiniach). Pewnego razu byliśmy wyrzuceni. Byłoby pewnym nawracaniem musiał się zgłosić. Wszystkie zebrane doświadczenia były zastawiane i rozszerzone w sztuce „Święta Joan Szaliduzów”.

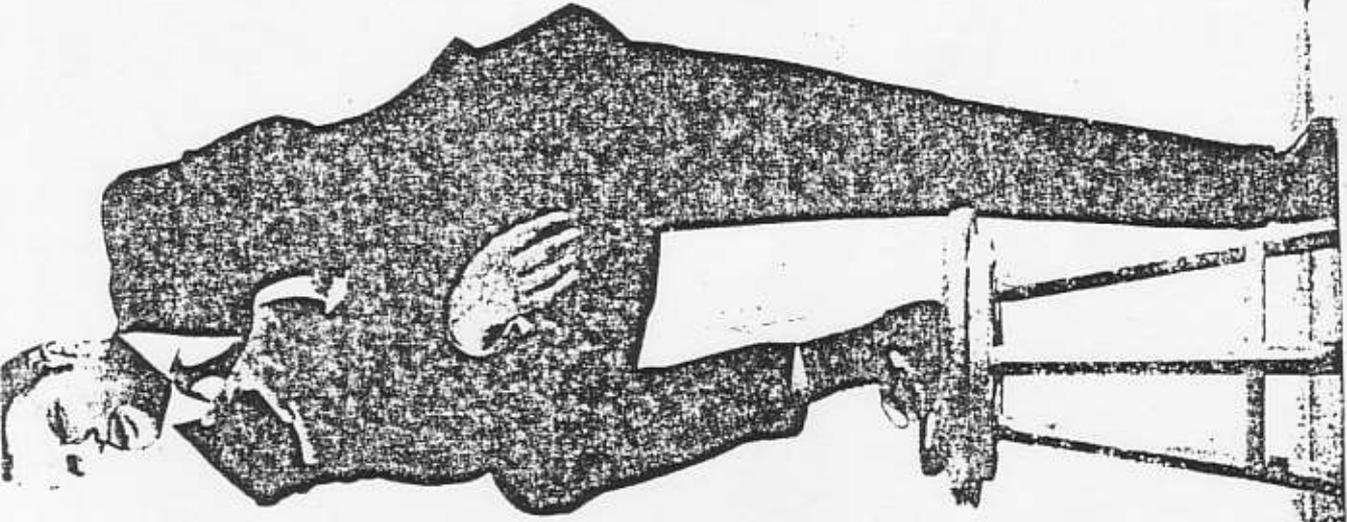
„Happy-End” był wystawiony w sierpniu 1929 i wywołał wielki skandal teatralny.

Na podstawie wywiadu telefonicznego

Piesni



VERA RUCKER-OELSCHLEGEL



HERMANN HÄHNEL

„Cztery pieśni Boga Szczęścia”

Pieśni te powstały w Kalifornii, w Santa Monica, niedaleko od Hollywoodu, gdzie Brecht spędził część swej emigracji. W latach 1943 — 1947 pracowaliśmy stale nad tym, wprowadzić z dużymi przerwami. Chciałem tymi pieśniami przyczynić się do opracowania pewnego rodzaju muzyki domowej, której u nas było niewiele, jeżeli w ogóle była; pieśni, które można łatwo śpiewać, ale, które jednocześnie stawiają śpiewającemu pewne zadania, na przykład: opanowanie niektórych interwałów. W ten sposób zwalczaliśmy również płytkie i często smutne melodie, które nie nadają się do uprzyjemniania naszego życia.

Paul Dessau

19.2 Nur unter dieser Voraussetzung wird die Plektrumgitarre ihrer wachsenden Rolle im Musikleben der DDR gerecht werden können. Daß dieses Instrument einmal an Hochschulen angesiedelt werden könnte, erschien vor 20 Jahren recht unwahrscheinlich. Auch wenn die Nützlichkeit dieser Entscheidung keineswegs die ungeteilte Zustimmung in Kreisen führender Pädagogen findet - was vor allem den gesamten Komplex der Tanz- und Unterhaltungsmusik betrifft - so beweist sie doch ganz klar, welche Bedeutung an höchster Stelle der Ausbildungsfrage dieses zahlenmäßig geradezu explosiven Instruments beigemessen wird. Die kluge Orientierung an den Hochschulen auf Ausbildung künftiger Pädagogen für die Musikschulen, trifft gerade bei der Plektrumgitarre das Kernproblem - den Nachhølebedarf im Verhältnis zur Massenproduktion von Instrumenten.

20 Dabei soll auch ein kritischer Seitenblick auf den letzten Umstand gerichtet werden.

Markneukirchen/Klingenthal - uralte Tradition im Instrumentenbau - als Produktionsstätte lebenswichtiger Exporte unterliegt zwangsläufig im Rahmen unserer Volkswirtschaftspläne den ökonomischen Gesetzmäßigkeiten. Im langjährigen, aber fruchtlosen Kontakt mit den Technologen vom Werk für Streich- und Zupfinstrumente "Musima", Markneukirchen, zeigten sich die objektiven Grenzen im scharfen internationalen Konkurrenzkampf⁺⁾ . Lieferverträge im Rahmen des RGW binden Rohstoffe und Produktionsmittel aus lebenswichtigen Gründen, so daß gerade die teure, auf hochwertigste Importrohstoffe angewiesene Plektrumgitarre den Anschluß ans Weltniveau nicht finden kann. So gerät unser Instrument nicht selten in den Gewissenskonflikt zwischen Beschränkung auf die einheimischen Möglichkeiten oder den Griff nach amerikanischen, japanischen oder westdeutschen Spitzenerzeugnissen, ohne die eine durchschnittliche Beatgruppe junger Amateure kaum noch auszukommen glaubt.

+)
MUSIMA = "VEB Musikinstrumentenbau Markneukirchen". Großbetrieb mit modernsten Maschinen, aber abhängig von gravierenden Engpässen und dem Diktat des RgW. Keine Chancen auf dem Weltmarkt gegen die Erzeugnisse aus den USA und Japan.

2-1 Die Schlußfolgerungen aus diesen sich ergebenden Problemen gehen weit über den Rahmen dieser Arbeit hinaus, berühren sie aber an einem allergischen Punkt, der noch einer gedul- digen, gezielten Therapie bedarf. Der weltweite Trend, den Perfektionismus moderner elektronischer Musikinstrumente, unter denen die Plektrumgitarre heute nicht mehr allein steht, ins Absurde zu treiben, macht auch nicht halt an den Grenzen der DDR . Die Erfahrung mancher kompetenten, abgeklärten Kenner der Materie lehrt und tröstet zugleich, daß das Bombardement mit Übertreibungen letztlich Übersätti- gung und Rückbesinnung auf echte Werte zeitigt, was die Sor- ge um die musikalische Zukunft in Grenzen hält. Rolle und Bedeutung der Plektrumgitarre im Musikleben der DDR werden sich immer proportional zum Erfolg in den komplexen Be- mühungen um Jugend, Kultur und Kunst bewegen, die nach der Ökonomie in unserer Republik gebührende Unterstützung ge- funden haben. Möge es uns für diese Aufgabe nie an Idealisten gebrechen.

Literaturverzeichnis

1. Protokoll des Ministeriums für Kultur:
Zweite Bitterfelder Konferenz, 24./25. April 1964
2. Protokoll der 5. Sitzung des Staatsrates der DDR,
30. Nov. 1967: Die Aufgaben der Kultur bei der Ent-
wicklung der sozialistischen Menschengemeinschaft
3. Entwurf des Ministerrats der DDR vom 16. April 1964:
Grundsätze für die Gestaltung des einheitlichen sozia-
listischen Bildungssystems.
4. Hofmann, H.P.: Beat, Rock, Rhythm & Blues, Soul.
VEB L.d.Z. Musikverlag Berlin, 1973
5. Hofmann, H.P.: a b c der tanzmusik
Verlag Neue Musik Berlin, 1971
6. Slossma, Horst: Sinn und Kunst der Unterhaltung
Henschelverlag Berlin, 1971
7. Asriel, Andre: Jazz - Analysen und Aspekte
VEB L.d.Z. Musikverlag Berlin, 1977
8. Lehmann, Theo: Blues and trouble
Henschelverlag Berlin, 1966
9. Buek, Fritz: Die Gitarre und ihre Meister
Verlag Robert Lienan/vorm. Schlesinger
Berlin-Lichterfelde, 1926; 3. Aufl., Nachdruck 1950
10. Kessel, Barney: The Guitar
Windsor Music Co., Hollywood, Calif. 1967
Fourth Edition 1975
11. Longstreet, Stephen/Dauer, Alfons M.: Knauers Jazz-
Lexikon. Droemersch Verlagsanstalt, Th. Knauer Nachf.
München/Zürich 1957
12. Berendt, J.E.: Das Jazzbuch.
Fischer Bücherei; Ffm., Hamburg 1953

13. Berendt, J.E.: Das neue Jazzbuch
Fischer Bücherei KG; Ffm., Hamburg
126.-137. Tausend, Mai 1963
14. Goodman, Benny/Kolodin, Irving: The Kingdom of Swing
Armed Services Edition, Inc. N.Y.
15. Goffin, Robert: Jazz from the Congo to the Metropolitan
Armed Services Edition, Inc. N.Y. 1944
16. Schmidt-Joos, Siegfried/Graves, Barry: Rock-Lexikon
Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH
Reinbek bei Hamburg, 1973. 76.-95. Tausend 1974
17. Kaiser, Rolf-Ulrich: Das Buch der neuen Pop-Musik
Econ Verlag, Düsseldorf/Wien 1969
2. überarbeitete und erweiterte Auflage 1970
18. Hartwich-Wiechell, Dörte: Pop-Musik, Analysen und
Interpretationen. Arno Volk Verlag, Hans Gerig KG
Köln, 1974
19. Wiskirchen, George, Rev. C.S.C.: Developmental
Techniques for the Jazz Ensemble Musician
Berklee Press Publications 1961
20. Dollase, Reiner/Rüsenberg, Michael/Stollenberg, Hans
J.: Rock People oder die befragte Szene
Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Ffm. 1974

Zeitschriften

21. Melodie (später Vier Viertel) Illustrierte Zeitschrift
für Freunde von Musik, Film u. Theater
1.-4. Jahrgang 1946-1950
Musikverlag Froboess & Budde, Berlin-Pankow
22. Jazz-Podium: Dieter Zimmerle, Stuttgart; Nr. 3,
März 1970
23. Jazz-Forum: The Magazine of the European Jazz-Federation
Warszaw, Poland

24. Melodie und Rhythmus
 25. Unterhaltungskunst
 26. Musik und Gesellschaft
- } Henschelverlag
 Kunst u. Gesellschaft, Berlin

Methodische Werke

27. Korseck, Hans: Schule für Plektrumgitarre
 Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig 1941
28. Mairants, Ivor: Complete and up-to-date Guitar Tutor
 in Theory and Practice
 Francis, Day & Hunter, Ltd. London 21149
29. Götze, Walter: Die Plektrumgitarre im modernen
 Tanzorchester
 Pro Musica Verlag Leipzig, 1948
30. Stumvoll, Ernst: Jazz-Gitarre-Schule
 Edition Dux München/Solisten Verlag Wien ca. 1956
31. Briesenick, Günter/Bethmann, Siegfried:
 Schule für Plektrumgitarre mit elektrischer Ton-
 wiedergabe
 Pro Musica Verlag, Leipzig-Berlin 1960
32. Buhé, Klaus: Gitarrenschule, neue Plektrumtechnik
 Edition Kasperek München, 1951
33. Buhé, Thomas: Schule für Plektrumgitarre
 VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1967
 3. Auflage
34. Kliem, Jürgen: Guitar Sound - ein methodischer Leit-
 faden. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966
35. Hiensch, Gerh./Zimmer, Roland Heft 1, 1969
 Hiensch/Zimmer/Thomas Buhé Heft 2, 1971
 Hiensch/Buhé Heft 3, 1978
- Plektrumgitarre-Unterricht im Tanzrhythmus
 Pro Musica Verlag Leipzig-Berlin
36. Pozsonyi, István: Jazz-Gitar Iskola
 Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1958

Verzeichnis der Abbildungen

- S.7 Roger-Guitar, Wenzel Roßmeisl, Neumarkt-St.Veith
- S.13 Jazz Aktuell, B.Schott's Söhne Mainz
- S.17 Unser Rundfunk, 3.Juliheft 1954, 9.Jahrgang
- S.19- A-Z Fotostudio Leipzig 1949
- S.21 Hör zu, BRD, 1959
B M G (Fachzeitschrift für Banjo, Mandoline, Gitarre) London 1968
- S.24 Vier Viertel, Zeitschrift für Film, Musik, Tanz, Febr. 1950, Berlin
- S.26 Die Hardies, Hardy Bartel, Zeulenroda
- S.28 siehe Text
- S.30 Musicexport, Ceskoslovenské hudební nástroje, Praha, CZ
- S.33 Programmheft der Musikalischen Komödie Leipzig, 1967
- S.34 Treffpunkt Klub 8/1968, Bezirkskabinett für Kulturarbeit, Gera
- S.36 Schallplattencover, metronome records MEP331, printed in Sweden
- S.37 Foto Willi Gursky, Leipzig 1953
- S.38 Programmheft der Kammerspiele Leipzig, Dezember 1965
- S.39,40,41 Programmhefte vom Schauspielhaus Leipzig, 1964-67
- S.43 Programmheft vom Opernhaus Leipzig, Mai 1969
- S.44 Programmheft der Musikalischen Komödie Leipzig, März 1973
- S.47 Foto Helga Wallmüller, Städt.Bühnen, Leipzig 1973
- S.47 unten: Kreiskulturhaus Pößneck 1973
- S.48 Politisch-satirisches Sonderprogramm der Leipziger Pfeffermühle, 1977
- S.49/50 Deutsche Künstleragentur Berlin, 1964