

Johannes Klier

Das Prélude „Silvius Leopold Weiss“
für Gitarre solo
von Manuel María Ponce

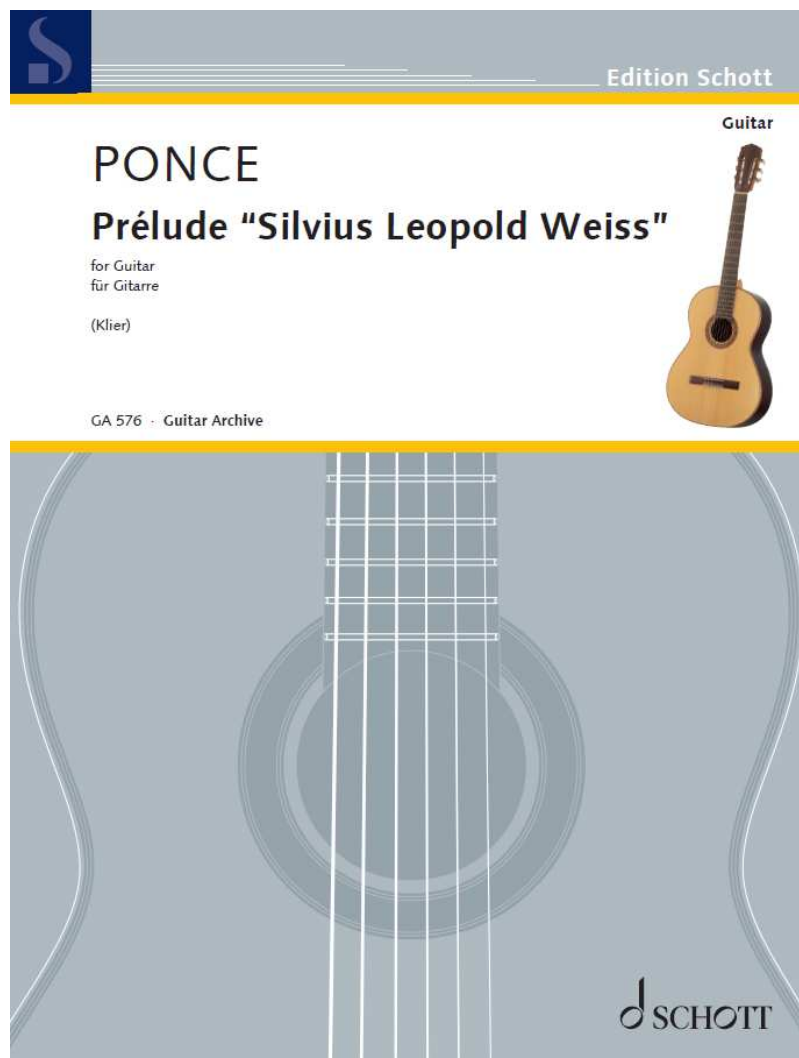
Entstehungsgeschichte
Rekonstruktion
Analysen

Johannes Klier
Bürgermeister-Moser-Straße 12
84332 Hebertsfelden
www.Johannes-Klier.de

© 2019 by Johannes Klier

Die Notenausgabe *Manuel Ponce – Prélude „Silvius Leopold Weiss“* ist 2019 als Erstausgabe im Gitarren-Archiv Ed. Nr. GA 576 des Musikverlags Schott Music erschienen.

Der vorliegende Essay ist die ausführliche Version meines Einführungstextes zu dieser Edition.



Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle meiner Frau, der Übersetzerin Ingrid Hacker-Klier, für die Übersetzung der zahlreichen Zitate aus dem Spanischen und Englischen.

Dem Gitarristen und Lautenisten Christoph Eglhuber danke ich für wertvolle und kompetente Hinweise und Johann Selmeier für die Erstellung des Notensatzes und der Notenbeispiele sowie manch guten Rat.

Darüber hinaus ist es mir ein Bedürfnis, Herrn Prof. Dr. Ulrich Mahlert herzlich für seine Unterstützung dieses Projekts zu danken.

Herzlich danken möchte ich auch Herrn Dr. Rainer Mohrs und Frau Dr. Astrid Opitz sowie dem Schott-Verlag, dass sie die Veröffentlichung dieses außergewöhnlichen Gitarrenwerkes ermöglicht haben.

Das Prélude „Silvius Leopold Weiss“ von Manuel María Ponce *Hintergründe zur Entstehungsgeschichte, Rekonstruktion und Analysen*

Die Geschichte des Préludes „Silvius Leopold Weiss“ lag viele Jahrzehnte im Dunkeln. Sicher ist nur, dass das Gitarrenstück ab den Jahren 1931/32 im Repertoire von Andrés Segovia auftauchte und dass er es seit dieser Zeit immer wieder in seinen Konzerten spielte. Als Komponisten nannte er den Dresdner Lautenisten Silvius Leopold Weiss (1687–1750), einen Freund und Zeitgenossen von Johann Sebastian Bach (1685–1750). Erst Anfang/Mitte der 1980er Jahre gab es gesicherte Belege dafür, dass diese Zuordnung nicht zutraf, sondern dass der Mexikaner Manuel M. Ponce der Komponist dieses außergewöhnlichen Gitarrenwerkes ist und er es auf Bestellung von und für Andrés Segovia komponiert hatte¹.

Das Entstehungsjahr gibt uns bis heute Rätsel auf. Corazón Otero datiert das Stück in das Jahr 1926², was allerdings wenig wahrscheinlich ist. Miguel Alcázar vertritt die Meinung, es sei im Oktober 1931 entstanden³. Graham Wade legt sich bei der Datierung dieses Stücks nicht fest, hält aber das Jahr 1929 für möglich.⁴ Wenngleich das Datierungsproblem nicht endgültig zu klären sein dürfte, erscheint doch 1931 als Entstehungsjahr plausibel: Ein Brief Segovias an Ponce vom November 1931, in dem er sich u. a. auf das Prélude bezieht, belegt diese Vermutung⁵. Beide Stücke waren anscheinend als Teile einer Suite für Gitarre solo gedacht:

„[...] Ich habe Dein Werk gesehen. Ich mag es sehr und das Prélude sogar mehr als den Tanz. Ich arbeite wahnsinnig daran. Wenn es nicht zwischen das Concierto [del Sur] und Deine Arbeit kommt, bleib bei den Sätzen dieser Suite, die verspricht, erstklassig zu werden. Vielleicht ein schneller Satz – eine Gigue oder eine Courante mit Arpeggien.“⁶

1936 bearbeitete Manuel Ponce das ursprünglich für Gitarre solo komponierte Stück neu, indem er ihm eine zweite Stimme für Cembalo hinzufügte. Diese Version schenkte er Andrés Segovia zur Hochzeit mit seiner zweiten Frau, der Pianistin Paquita Madriguera. Segovia bedankte sich in folgendem Brief vom 22. März 1936 überschwänglich bei seinem Komponistenfreund:

„Mein lieber Manuel:

[...] Du hast ein exquisites kontrapunktisches Gewebe um Dein altes Prélude geflochten, das Falla so geliebt hat. Du hast die unerschöpflichen Ressourcen Deiner ewig jungen Imagination bewiesen, indem Du einen zweiten Körper für dieses kleine Werk geschaffen hast, der so vollkommen ist, dass er fast ein unabhängiges Leben führen könnte. Dessen ungeachtet ist das Verhältnis zwischen den beiden so bewundernswert, dass sie bereits zwei Hälften eines einzigen ungeteilten Wesens bilden. Ich verzichte im voraus darauf, es als Solostück zu spielen und erwarte die anderen Teile der Suite, um einen neuen Aspekt des musikalischen Lebens meines Instruments zu gestalten. Es ist

¹ Der Pianist Carlos Vázquez, Schüler und Erbe Ponces, hatte allerdings bereits 1964 in einem Interview mit Segovia erfahren, dass dieses und andere „Barockstücke“ in Segovias Repertoire eigentlich Kompositionen von Manuel M. Ponce sind. Vgl. hierzu auch: „Much of Segovia Music Termed Mexican’s Work“, *Stamford Advocate*, 30. Juni 1971.

² Corazón Otero, *Manuel M. Ponce and The Guitar*, Musical New Services Limited, Bimport, Shaftesbury, Dorset 1983, S. 25.

³ Miguel Alcázar (Hrsg.), *Manuel Ponce – Obra Completa para Guitarra*, S.A. de C.V., Ediciones Étoile, Conaculta, Mexico-City 2000, S. 183.

⁴ Graham Wade, Gerard Garno, *A New Look at Segovia: His Life – His Music*, 2 Bde, Mel Bay Archive Editions, Inc., Pacific, MO 2009. 2. Band, S. 308 ff.

⁵ Miguel Alcázar (Hrsg.), *Manuel Ponce – Obra Completa para Guitarra*, S.A. de C.V., Ediciones Étoile, Conaculta, Mexico-City 2000, S. 183–185. Siehe auch: Kevin Manderville, *Manuel Ponce and The Suite in a Minor: Its Historical Significance and an Examination of existing Editions*, Phil. Diss., Florida State University 2006, S. 17.

⁶ *The Segovia-Ponce-Letters*, Miguel Alcázar (Hrsg.), Editions Orphée, Columbus, OH 1989, S. 102. Siehe auch Miguel Alcázar, *Manuel Ponce – Obra Completa para Guitarra*, S.A. de C.V., Ediciones Étoile, Conaculta, Mexico-City 2000, S. 185.

das schönste Hochzeitsgeschenk, das Paquita und ich erhalten haben. Es dient uns beiden gleichzeitig, und es zu spielen macht uns beiden unbeschreibliche Freude [...] Wenn Du uns die komplette Suite schickst, könnte es durchaus sein, dass wir zu sparen anfangen, um ein Cembalo zu kaufen. Ein Werk von Dir zu spielen ist ein ausreichender Grund dafür [...]

*Ich umarme Dich von Herzen, Andrés.*⁷

Das Prélude war also als erstes Stück einer „Suite a duo pour guitare et clavecin“ gedacht. Da aber bis heute nur dieses Prélude in der Duo-Fassung als Autograph auf uns gekommen ist, scheint aus der ursprünglichen Idee einer Duo-Suite nichts geworden zu sein, was angesichts der musikalischen Qualität der beiden Sätze *Prélude* und *Ballet* sehr bedauerlich ist.

Obwohl das Stück seit Jahrzehnten zu den bekanntesten und beliebtesten Werken Ponces für Gitarre solo gehörte, hatte es Segovia nicht im „Gitarren-Archiv“ des Schott-Verlags veröffentlicht. Dies mag verwundern, denn seit den 1930er Jahren veröffentlichte Segovia dort zahlreiche Gitarren-Kompositionen von Manuel Ponce.

Gleichwohl gibt es dafür vielfältige und triftige Gründe. Zum einen ist das im Besitz von Andrés Segovia befindliche Original-Manuskript (Autograph) der ursprünglichen Fassung für Gitarre solo Berichten zufolge bei der Plünderung seiner Wohnung in Barcelona in den ersten Tagen des Spanischen Bürgerkriegs (17. Juli 1936 – 01. April 1939) mit vielen anderen seiner Manuskripte verloren gegangen. Wir besitzen daher heute nur die akustische Version des Solowerkes auf den Schallplatten von Andrés Segovia.⁸ Daneben existieren zwar dem Hörensagen nach Abschriften einiger weniger Schüler Segovias, die jedoch alle ihr Manuskript wie den Heiligen Gral hüten. Zum anderen gab es das Problem der Zuordnung. Da das Prélude als Werk des Lautenisten S. L. Weiss galt, wollte der Schott-Verlag vor der Veröffentlichung die Originalquelle wissen und diese sehen. Um jedoch ihr Geheimnis zu wahren, verzichteten Ponce und Segovia auf die Veröffentlichung und so blieb das Stück wie einige andere „barocke“ Werke von Manuel Ponce ausschließlich zum persönlichen Gebrauch von Andrés Segovia bestimmt.

Das Prélude hörte jedoch nicht auf, die Gitarristen zu beschäftigen, schließlich wollte jeder, der das Stück einmal gehört hatte, es auch spielen. Und so erschien 1969 in Toronto das Stück als „Prélude in E“ von Silvius Leopold Weiss. Der Herausgeber Carl Van Feggelen hatte das Stück von der Schallplatte „abgehört“, dabei sind ihm aber einige Fehler unterlaufen. In Paris veröffentlichte Rafael Andia 1982 das Stück – zusammen mit Ponces „Balletto“ – ebenfalls in einer von der Schallplatte abgenommenen Fassung als „Ouverture“ unter dem Namen Silvius Leopold Weiss. Diese Ausgabe ist schon relativ identisch mit Segovias Schallplattenfassung. Vergleicht man jedoch diese Edition mit der uns heute vorliegenden Duo-Fassung, muss man dessen ungeachtet einige Fehler bzw. Änderungen im Notentext feststellen. Ob diese Unterschiede gegenüber der Soloversion auf Segovias Bearbeitung zurückzuführen sind, wissen wir nicht. Was wir aber wissen, ist, dass Segovia des öfteren in den Urtext von Kompositionen eingegriffen hat, um die Stücke gitarristischer zu gestalten, bzw. seinem musikalischen Geschmack anzupassen – und bei den Werken von Ponce war er bekanntlich sehr aktiv.

Um diese Zusammenhänge besser zu verstehen, muss man ihren Hintergrund kennen: die Geschichte der Beziehung zwischen Manuel M. Ponce und Andrés Segovia und die damalige musikalische und gitarristische Situation der Zeit.

Segovias erste Konzertreise nach Mexiko fiel in das Jahr 1923. Nach seinem ersten Konzert in Mexico-City lernte er Manuel M. Ponce kennen, der in der Zeitung *El Universal* eine begeisterte Rezension über Segovias erstes Konzert schrieb:

⁷ *The Segovia-Ponce-Letters*, Miguel Alcázar (Hrsg.), Editions Orphée, Columbus, OH 1989, S. 161 ff. Siehe auch: Corazón Otero, *Manuel M. Ponce and The Guitar*, Musical New Services Limited, Bimport, Shaftesbury, Dorset 1983, S. 53, sowie ihr Vorwort der Notenausgabe „Manuel M. Ponce, Prélude para guitarra y clavecin“, Ediciones Musicales Yolotl, Mexico 1985.

⁸ 1950s American Recordings, Naxos Historical 2007.

„Die von Andrés Segovia auf der Gitarre gespielten Noten zu hören bedeutet, dass man eine Empfindung von Intimität und Geborgenheit am heimischen Herd erlebt; es bedeutet, dass unbestimmte und zarte, in den geheimnisvollen Zauber der Vergangenheit gehüllte Gefühle heraufbeschworen werden; es bedeutet, dass die Seele sich den Träumen öffnet und dass man einige köstliche Augenblicke in der Umgebung reiner Kunst verlebt, die der große spanische Künstler zu schaffen weiß [...]

Andrés Segovia ist ein intelligenter und unerschrockener Mitarbeiter der jungen spanischen Musiker, die für die Gitarre schreiben. Seine musikalische Kultur erlaubt ihm, die Gedanken des Komponisten getreulich über sein Instrument zu vermitteln und so stetig das nicht sehr umfangreiche Repertoire der Gitarre zu bereichern [...]

Am Ende seines Vortrags spielte er die Sonatina von Moreno Torroba, die nach meiner bescheidenen Meinung das wichtigste Werk des Programms war, meisterlich von Andrés Segovia in seinem Einführungskonzert vor dem mexikanischen Publikum dargeboten. Die Sonatina zeigt uns einen Komponisten voller melodischer Ideen, einen Musiker, der die klassischen Formen begreift, einen kenntnisreichen Folkloristen, der sich darauf versteht, mit rhythmischen Elementen und populären Melodien Werke zu schaffen, die aufgrund ihrer Entwicklung und harmonischen Tendenzen wichtig sind.

*Casals und Segovia gehören zu den wenigen Künstlern, die sich auf einen Schlag zu von unserem Publikum bewunderten und begeistert aufgenommenen Meistern aufgeschwungen haben [...]*⁹

Ponce und Segovia waren einander sofort sympathisch und daher bat Segovia den Komponisten, ein Stück für Gitarre zu komponieren, um das zu dieser Zeit noch dürftige Repertoire für Gitarre zu erweitern. Ponce, der damals ein bereits fertiger Musiker und Komponist war, stimmte gerne zu, und kurze Zeit danach entstand sein erstes Werk für Gitarre solo. Monate später fügte er dieses Stück als dritten Satz in seine „Sonata Mexicana“ ein.

Wir dürfen nicht vergessen, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das große Repertoire für Gitarre der vergangenen 450 Jahre, so wie wir es heute kennen, noch nicht bekannt war. Sehr viele wichtige Originalwerke hatte man noch nicht wiederentdeckt und so spielte man einige wenige Stücke von Sor, Giuliani, Tárrega, einige Stücke aus der Vihuela-Literatur (Milán, Narváez und Mudarra) sowie Transkriptionen diverser Klavierwerke von Albéniz, Granados, Malats, aber auch Brahms, Schumann und Mendelssohn etc. Dieser Mangel an Originalkompositionen war sicherlich ein Grund dafür, dass Segovia immer auf der Suche nach neuen Original-Kompositionen für sein Instrument war. Und hierin liegt auch u.a. seine große Bedeutung für die Gitarrengeschichte des 20. Jahrhunderts.

Im Mai 1925 reiste Ponce im Alter von 43 Jahren zusammen mit seiner Frau Clema nach Frankreich, um dort die neuesten musikalischen Strömungen und Entwicklungen kennen zu lernen. Er fühlte, dass er als Komponist nicht auf der Höhe der Zeit war, weil er die Innovationen und Kristallisationen einer wirklich neuen, zeitgenössischen Musiksprache nicht kannte. So ließ er sich in Paris nieder und schrieb sich in die Kompositionsklasse von Paul Dukas an der École Normale de Musique ein, wo zu seinen Studienkollegen u. a. Joaquín Rodrigo und Heitor Villa-Lobos gehörten.

Glücklicherweise lebte und wohnte auch Andrés Segovia zur selben Zeit in Paris und hier begann auch die lebenslange Freundschaft der beiden Künstler sowie die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten Ponce und dem Gitarristen Segovia, der Ponce immer wieder zu neuen Kompositionen aufforderte. Die beiden Männer arbeiteten sehr eng zusammen und so entstanden einige der wichtigsten Kompositionen für Gitarre im 20. Jahrhundert: In der Zeit von 1923 bis zu seinem Tod im Jahre 1948 komponierte Ponce eine beeindruckende Anzahl von Original-Kompositionen für Gitarre: sechs Sonaten, 3 Variationswerke, zwei Suiten, 24 Préludes, ein Gitarrenkonzert und einige andere kleinere Solowerke. Sie gehören heute zum Standardrepertoire eines jeden ernstzunehmenden Gitarristen.¹⁰

⁹ *El Universal* vom 06.05.1932, Mexico-City; vgl. auch: Corazón Otero, *Manuel M. Ponce and The Guitar*, Musical New Services Limited, Bimport, Shaftesbury, Dorset 1983, S. 18.

¹⁰ Zu den wichtigsten Werken zählen wir: *Sonata mexicana* (1923), *Tres canciones populares mexicanas* (1925), *Thème varié et finale* (1926), *Sonate III* (1927), *Sonata Romantica* (1928), *Suite in a-moll* (1929 – unter dem Namen von Silvius Leopold Weiss), *Sonata Clásica* (1930), *Suite Antigua* (1931 – unter dem Namen von Alessandro Scarlatti), *Prélude* und *Balletto*

Die meisten von Ponces Gitarrenkompositionen erschienen im Schott-Verlag, herausgegeben von Andrés Segovia in seinem „Gitarren-Archiv“. Dem Briefwechsel der beiden Musiker können wir entnehmen, dass Segovia sehr häufig Änderungen der Ponce-Werke forderte und Vergleiche mit den Manuskripten zeigen uns heute, dass Segovia oftmals grundsätzlich in die Struktur der einzelnen Werke eingegriffen hat. Aber da Ponce ein liebenswürdiger und gar nicht streitbarer Mensch war, ließ er Segovia seinen Willen. Letztendlich hatte ja auch Ponce von dieser Verbindung profitiert, denn auf Segovias Wunsch und Einfluss hin wurden seine Kompositionen im Schott-Verlag gedruckt und verkauft. Eine willkommene Einnahmequelle für den stets am Existenzminimum lebenden Komponisten.

Neben diesen „offiziellen“ Werken komponierte Ponce jedoch auf Segovias Bitte hin auch Stücke, die zu Lebzeiten Ponces weder zur Veröffentlichung gelangten, noch – wie wir gesehen haben – als seine Kompositionen bekannt wurden. Man fragt sich immer wieder, warum Ponce und Segovia diese Versteckspiel betrieben.

Denn das *Prélude* war nicht das einzige Werk, das unter dem Namen Silvius Leopold Weiss bekannt und als solches von Segovia gespielt wurde: Das kleine, überaus reizvolle Stück *Ballet* stand ebenfalls als Werk von S. L. Weiss auf Segovias Konzertprogrammen, häufig in Kombination mit dem hier vorliegenden *Prélude*.¹¹ Zu den bekanntesten und erfolgreichsten Werken Ponces überhaupt zählen wir die „Suite in a-moll“ (1929) mit den Sätzen *Preludio, Allemande, Sarabande, Gavotte und Gigue*, die als Werk des Dresdner Lautenisten ihren Siegeszug durch die Welt der Gitarristen antrat. Die ebenfalls sehr bekannte und erfolgreiche „Suite Antigua in D“ (*Preamble, Courante, Sarabande, Gavotte I und II, Gigue*) wurde Alessandro Scarlatti zugeschrieben.¹² Lesen wir in zwei Briefen Segovias an Ponce aus dem Jahre 1931, welche Probleme er bei der Zuordnung der „Suite Antigua“ an einen Komponisten hatte:

„Hör nicht auf, an die *Suite Classica* [die spätere Suite Antigua] in D zu denken. Ich brauche sie sehr. Mach' sie sehr melodisch – melodisch in jeder Stimme. Und sende sie an mich nach Genf sobald du sie hast, wenn du sie zufällig bis Ende März hast, werde ich die ganze Zeit zuhause sein, dann beende ich [den Monat] am 27. März in Italien und werde wahrscheinlich erst nach dem 8. April nach Paris zurückkehren. Sag mir, ob Du willst, dass ich Dir etwas von den Lautenisten schicke. Mach die Suite nicht sehr Bach-ähnlich, damit sie keinen Verdacht erregt über die Entdeckung eines weiteren Weiss.“¹³

Nachdem Segovia die ganze Suite erhalten hatte, zeigte er sich besorgt über den *Preamble*:

„Ich habe dem Vorschlag zugestimmt, in der Pariser Oper zu spielen. Es wird am 19. Mai sein, am Abend. Ich habe mich sehr dagegen gewehrt, aber der Impresario war so hartnäckig, dass ich zugestimmt habe. Ich bin aufgrund Deiner Information und meiner Erinnerung fast sicher, dass das Konzert gut aufgenommen wird. Das einzige, was mich beunruhigt, ist das Programm, ich denke daran, die Variationen über die *Folias* aufzunehmen, ohne das *Prélude*, aber mit der Fuge. Ich würde gern die *Gigue* spielen und vielleicht einen anderen Satz aus der Weiss-Suite [...] ich werde vier Sachen von Bach spielen und werde den zweiten Teil mit dem *Preambulo* eröffnen, das Du jetzt für mich gemacht hast, das so gut und kraftvoll klingt [...] Ich bitte Dich, das Stück zu arrangieren, das ich Dir gesendet habe und es unverzüglich an das Acropole Palace, Athen, zurückzuschicken.

Sage mir auch, wem wir den *Preambulo* zuschreiben sollen. Ich fürchte mich sehr vor jenen konträren Sätzen im *Maestoso*. Wenn du glaubst, dass sie durchgehen, lass sie; wenn die Wahrscheinlichkeit besteht, dass sie schlimme

(1931 – ebenfalls unter dem Namen von Silvius Leopold Weiss), *Sonatina Meridional* (1932) und das Gitarrenkonzert *Concierto del Sur* (1941).

¹¹ Segovia war sehr kreativ in der Programmgestaltung. So spielte er einmal bei einem seiner Konzerte in der Wigmore Hall in London die „Weiss'sche a-moll-Suite“, in die er die beiden Einzelsätze „Balletto“ und das vorliegende „Prélude“ – vermutlich unter der Bezeichnung „Capriccio“ – ganz einfach integrierte.

¹² Die Suite erschien allerdings bereits 1967 bei Peer International Corporation in New York und Ponce firmiert hier als Komponist. Pikanterweise existierten gleichzeitig Editionen mit den beiden Sätzen Gavotte I und II aus dieser Suite unter dem Namen S. L. Weiss.

¹³ *The Segovia-Ponce Letters*, Miguel Alcázar (Hrsg.), Editions Orphée, Columbus, OH 1989, S. 89. Siehe auch: Kevin Manderville, *Manuel Ponce and The Suite in a Minor: Its Historical Significance and an Examination of existing Editions*, Phil. Diss., Florida State University 2006, S. 16.

*Verdachtsmomente erregen, modifiziere sie [...] Aber um Gotteswillen schreib mir sofort, weil es dringend für mich ist, das Programm zu liefern. Auf jeden Fall telegrafiere den Namen des Komponisten, so dass ich die Liste für die Plakate abschicken kann.*¹⁴

Wie gehen die Dinge voran? Brauchst Du irgendetwas? Bitte darum!

*Eine Umarmung von Deinem Freund Andrés*¹⁵

Es ist erstaunlich, dass in den 1930/40er Jahren niemand den beiden nachweislich auf die Schliche gekommen ist. Im Gegenteil: Die Kritiker zeigten sich begeistert von den „Weiss’schen Werken“. In einem Brief von 1939 schrieb Segovia an Ponce:

*„Ich bin in Eile, werde heute nicht allzu wortreich sein. Ein andermal werde ich Dir über den Erfolg von Silvius Leopold Weiss erzählen. Ich bin entzückt über den Triumph dieses alten Meisters. Die kenntnisreichsten und kultiviertesten Kritiker haben in ihren Rezensionen viele pittoreske Details seines Lebens angeführt. Und seine Ähnlichkeit mit Bach ist sehr hoch geschätzt worden.“*¹⁶

Und Fritz Buek schreibt 1926 in seinem Buch „Die Gitarre und ihre Meister“:

*„Segovia hat seit mehreren Jahren Deutschland nicht mehr besucht. Bei seinem letzten Besuche in München spielte er eine Suite von Silvius Weiss, von ihm bearbeitet aus einer alten Lautentabulatur, die Bachschen Geist atmet und als eins der schönsten Stücke der alten Literatur anzusprechen ist.“*¹⁷

* * *

Man muss diese Handlungsweise auch vor dem Hintergrund der allgemeinen Musikgeschichte sehen. Ein derartiger „musikalischer Historismus“ war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchaus keine Seltenheit. Viele große Komponisten hatten auf musikalische Vorbilder zurückgegriffen und sich von ihnen inspirieren lassen:

Bereits 1884 komponierte Edvard Grieg (1843–1907) zum 200. Geburtstag des dänisch-norwegischen Schriftstellers, Philosophen und Dichter Ludvig Holberg (1684–1754) seine Suite „Aus Holbergs Zeit“ op. 40, die er später für Streichorchester arrangierte. Im Untertitel nennt er das Stück „Suite im alten Style“, die fünf Sätze (*Praeludium, Sarabande, Gavotte, Air* und *Rigaudon*) basieren auf Tanzformen des 18. Jahrhunderts. Grieg wählte für diese Stück auch eine neobarocke Tonsprache.

1916–17 komponierte Sergej Prokofjew seine 1. Sinfonie in D-Dur op. 25, die als „Symphonie classique“ zu einem seiner bekanntesten Werke wurde. Prokofjew kam nach eigener Aussage auf den „Geschmack an den Partituren Haydns und Mozarts“. Die Sinfonie verdankt ihren Beinamen „Klassische“ ihrer liebevoll-parodistischen Verwendung einer an Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart gemahnenden Tonsprache.

Mit seinem Ballett „Pulcinella“ von 1920 setzte Igor Strawinsky der italienischen Commedia dell’arte ein Denkmal und verwendet dabei vermeintlich Themen von Giovanni Battista Pergolesi (1710–

¹⁴ Ebenda, S. 91. Vgl. auch Manderville, S. 16.

¹⁵ Corazón Otero, *Manuel M. Ponce and The Guitar*, Musical New Services Limited, Bimport, Shaftesbury, Dorset 1983, S. 41.

¹⁶ *The Segovia-Ponce Letters*, Miguel Alcázar (Hrsg.), Editions Orphée, Columbus, OH 1989, S. 62. Siehe auch: Kevin Manderville, *Manuel Ponce and The Suite in a Minor: Its Historical Significance and an Examination of existing Editions*, Phil. Diss., Florida State University 2006, S. 25.

¹⁷ Fritz Buek, *Die Gitarre und ihre Meister*, Robert Lienau Verlag Berlin Lichterfelde 1926, S. 174.

1736).¹⁸ Und mit dem Konzert in Es für Kammerorchester „Dumbarton Oaks“, das in den Jahren 1937/38 entstanden ist, wollte er ein „kleines Konzert im Stil der ‚Brandenburgischen Konzerte‘“ komponieren. Tatsächlich zitiert er Bachs 3. Brandenburgisches Konzert.

In diese Aufzählung gehören auch Ottorino Respighis (1879–1936) bis heute oft gespielten drei Streicher-Suiten „Antiche danze ed arie per liuto“ (1916, 1923, 1931), die auf Lautenstücke der italienischen Renaissance zurückgehen, ebenso wie Richard Strauss’ „Tanzsuite aus Klavierstücken von François Couperin“ AV 107 (1923) und sein „Divertimento nach François Couperin“ op. 86 (1940/41). Beide Werke für kleines Orchester basieren auf Klavierstücken des französischen Komponisten, der von 1688–1733 lebte.

Wir sehen, es war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchaus üblich, auf musikalische Vorlagen des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts zurückzugreifen. Einen grundlegenden Unterschied zwischen diesen großen Komponisten und dem Duo Segovia-Ponce gibt es jedoch: Prokofjew, Strawinsky oder Strauss gaben sich stets als Komponisten dieser Werke zu erkennen. Keiner von ihnen sah sich gezwungen, hier etwas zu verschleiern.

Warum also dieses Versteckspiel? Wir Heutigen können diese Vorgehensweise kaum nachvollziehen, wir können nur Vermutungen anstellen, die dieses Verhalten plausibel erscheinen lassen. Wie bereits erwähnt, war zur damaligen Zeit das große Gitarrenrepertoire so wie wir es heute kennen, noch nicht bekannt. Segovia, mit dieser für ihn schmerzlichen Situation konfrontiert, ermunterte daher viele Komponisten seiner Zeit, etwas für ihn und sein Instrument zu komponieren. Manuel Ponce tat dies mit viel Liebe und Hingabe und obwohl er das Instrument selbst nicht spielte, eigneten sich sein Kompositionsstil und seine Tonsprache sehr für den Klang und das Wesen der Gitarre. Sein Credo war: „*Die Gitarre ist ein exquisites Instrument, empfindsam, zart, geheimnisvoll, das eine einzigartige Welt in sich birgt.*“¹⁹

Und da er sehr begabt dafür war, verschiedene musikalische Stilarten zu imitieren, bat Segovia ihn aus diesem Grund, neben seinen originalen „Ponce“-Werken auch einige „barocke“ Werke zu schreiben. Segovia wollte aber keinesfalls seine Konzertprogramme mit Kompositionen nur eines einzigen Komponisten – Ponce – füllen und dies ist vielleicht einer der Gründe, warum er und Ponce diese Stücke z. B. Silvius Leopold Weiss zuschrieben. Die ursprüngliche Idee der beiden, die Werke als Originalwerke von Johann Sebastian Bach auszugeben, wurde aber alsbald fallen gelassen: die Werke des Thomaskantors waren zur damaligen Zeit bereits allzu gut bekannt und sein Gesamtwerk entsprechend erforscht. Das Auftauchen eines „neuen“ Stücks von Bach hätte die Musikwissenschaft aufhorchen lassen und die musikalische Intrige wäre mit Sicherheit aufgedeckt worden.

Die amerikanische Gitarristin Alice Artzt erzählt dazu eine andere Version dieses Versteckspiels, die aber nicht nachprüfbar ist: Die Cembalistin und bedeutende Bachspezialistin Wanda Landowska (1879–1959) soll den Betrug der beiden nach einem Konzert Segovias in der Carnegie Hall in New York, wo Segovia die a-moll-Suite als Suite von Joh. Seb. Bach aufgeführt hatte, entlarvt haben: „Segovia sah ein, dass die Täuschung keine allzu gute Idee war. Trotzdem wollte er weder den Spaß noch das hübsche Barock-Werk aufgeben. Er und Ponce zogen ein Musiklexikon zu Rate, um herauszufinden, ob es nicht einen hervorragenden Lautenisten aus der Zeit Bachs gebe, dessen Werke verloren seien. So verfielen sie auf Silvius Leopold Weiss, der damals noch völlig unbekannt war.“²⁰

Die Wahl von Silvius Leopold Weiss war daher ein guter und geschickter Schachzug. Zum einen waren die Lautenkompositionen Weiss’ auf zahlreiche Manuskripte, Abschriften und Tabulaturbücher

¹⁸ Was Strawinsky nicht wusste: Die Themen entstammten einer Ausgabe von 12 Triosonaten, die um 1780 in London fälschlicherweise unter dem Namen Giovanni Battista Pergolesi gedruckt worden war. Inzwischen konnten sie zweifelsfrei dem venezianischen Komponisten Domenico Gallo (1730–um1775) zugeordnet werden. Wahrscheinlich sind sie in den 1750er Jahren entstanden.

¹⁹ Corazón Otero, *Manuel M. Ponce and The Guitar*, Musical New Services Limited, Bimport, Shaftesbury, Dorset 1983, S. 22. Vgl. auch das Vorwort von Federico Moreno Torroba, in: Corazón Otero, *Manuel M. Ponce and The Guitar*, S. 3.

²⁰ Jan Akkermans in: *Segovia*, auf http://www.jita.com.cn/Seiten/Kompo_Moderne.htm. Akkermans bezieht sich hier auf ein Interview der amerikanischen Gitarristin Alice Artzt, er macht aber keinerlei nähere Angaben zu Ort, Datum etc. dieses Interviews, so dass diese Aussage nicht verifiziert werden kann. Es ist zu vermuten, dass er diese Geschichte also nur vom Hörensagen kennt.

buchstäblich in ganz Europa verteilt, eine Gesamtausgabe gab es damals noch nicht und darüber hinaus stand zu dieser Zeit Lautenmusik nicht unbedingt im Fokus der Musikwissenschaft. Zum anderen ist der musikalische Stil von Weiss dem Johann Sebastian Bachs ähnlich, obwohl er weniger kontrapunktisch und mehr vom galanten Stil beeinflusst ist. Die Harmonik seiner Werke ist oftmals sehr kühn und originell und gekennzeichnet durch kurze Modulationen in abgelegenere Tonarten. Seiner harmonischen Sprache und seinem fließenden cantablen Stil verdanken wir einige der ausdrucksstärksten Musikstücke, die für die Laute in der Barockzeit komponiert wurden.

Neben diesen „gitaristischen Gründen“ gab es für die beiden vermutlich noch einen weiteren Grund, Ponce als den Schöpfer dieser bemerkenswerten Kompositionen zu verschweigen. Segovia war zur damaligen Zeit nicht der einzige Musiker, der so handelte. Der berühmte österreichische Geiger Fritz Kreisler komponierte ebenfalls Werke, die er im frühen 20. Jahrhundert als neu entdeckte Werke von Pugnani, Vivaldi und Corelli in seinen Konzerten spielte. Erst 1935 erklärte er der Öffentlichkeit, dass er selbst der Komponist dieser Werke sei. Die Empörung und Diskussion in der Öffentlichkeit verschaffte ihm zusätzliche Aufmerksamkeit, auf die er anscheinend dringend angewiesen war.

Segovia hatte vielleicht diese Aktion im Hinterkopf, denn als er einmal mit dem großen Geiger Kreisler zusammen ein Konzert zu spielen hatte, wollte er diesem einen Streich spielen.²¹ Segovia bat Ponce, ein Stück im Stil von Johann Sebastian Bach zu komponieren, und obwohl das Stück später im Konzert Bach zugeschrieben wurde, war es doch offensichtlich, dass Bach es nicht geschrieben haben konnte. In einem Interview von 1981 in der Zeitschrift *Frets* berichtete Andrés Segovia, wie das Stück zustande gekommen war:

„[...] Ponce war ein großer Komponist und wir entschlossen uns, Kreisler einen kleinen Streich zu spielen. Ich sollte mit Kreisler zur gleichen Zeit in London ein Konzert bestreiten. Nun pflegte Kreisler in seine Programme Stücke von Corelli und anderen aufzunehmen, die von Kreisler selbst geschrieben worden waren. Ich sagte daher zu Ponce: ‚Wenn ich mit Kreisler in dem Konzert spiele, wirst Du eine Komposition im Stile Bachs für mich schreiben, die ich in diesem Programm spielen werde, aber wir werden den Namen eines anderen Komponisten verwenden.‘ Ponce schrieb eine Suite, aber erst im letzten Stück gab es gewisse Harmoniefolgen, die sich von der Epoche Bachs unterschieden. Als Kreisler die Musik hörte, kam er zu mir und rief: ‚Wo haben Sie diese wunderschönen Stücke entdeckt?‘ Und ich sagte ihm ‚am selben Ort, wo Sie einige Stücke von Corelli entdeckt haben.‘ – ‚Ah‘, sagte er, ‚ich verstehe.‘“²²

Man gewinnt den Eindruck, dass Segovia nur ausprobieren wollte, ob er genauso gut wie Kreisler die Öffentlichkeit täuschen konnte. Möglicherweise ist dies ebenfalls einer der Gründe für seine lange Weigerung, den wahren Komponisten dieser Barockstücke zu nennen. Die besagte „Suite in a-moll“ erschien dann 1983 in Paris bei Éditions Musicales Transatlantiques (Hrsg. Corazón Otero) als ein Originalwerk von Manuel Ponce – und Segovia muss wohl damit einverstanden gewesen sein. Er hatte ohnehin angekündigt, im zweiten Teil seiner Autobiographie diese Geheimnisse zu lüften und Manuel Ponce als Komponisten all dieser Stücke die Ehre zu geben. Leider ist es nicht mehr dazu gekommen: Andrés Segovia starb am 2. Juni 1987.

So verblieb das *Prélude* als einziges „barockes“ Werk von Manuel M. Ponce, das nun zum ersten Mal offiziell als Originalkomposition Manuel Ponces veröffentlicht wurde.²³ Wenden wir uns dem Werk zu, um zu untersuchen, wie Ponce sein „barockes“ *Prélude* angelegt hat und wie gekonnt und souverän er mit seinem Thema umgegangen ist.

Für die Interpretation des Stücks ist es wichtig, den formalen Aufbau und damit seine Architektur zu kennen. Ponce komponierte sein *Prélude* als Ritornell, eine musikalischen Form, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts vor allem in den schnellen Ecksätzen der meisten Instrumentalkonzerte

²¹ Kevin Manderville, *Manuel Ponce and The Suite in a Minor: Its Historical Significance and an Examination of existing Editions*, Phil. Diss., Florida State University 2006, S. 21.

²² Rick Gartner, „Andrés Segovia“, in: *Frets*, Vol. 3, no.12, 1981, S. 32. (Bd. 3, Nr. 12.)

²³ Vgl. Manuel Ponce, *Prélude „Silvius Leopold Weiss“*, Hrsg. Johannes Klier, Schott Music Ed. Nr. GA 576, Mainz 2019.

auftaucht²⁴, die wir aber oftmals auch in Präludien finden können. Es gab zwar keine wirklich festgelegte Ritornell-Form, jedoch blieben gewisse Ordnungs-Prinzipien fast immer gleich. Beim instrumentalen Ritornell (im Solokonzert) wechseln sich Ritornell (Tutti) und Episode (Solo) ab. Die Tutti-Teile, die man heute als Ritornell bezeichnet, verwenden immer dasselbe thematische Material, während in den solistischen Episoden, den sog. *Couplets*, neues oder mit dem Kopfmotiv des Ritornells (*Soggetto*) verwandtes Material zum Einsatz kommt.²⁵

Eine grafische Darstellung erleichtert uns das Verständnis:

Ritornell I Tutti Haupttonart

Episode I Solo zumeist modulierend
--

Ritornell II Tutti nächstverwandte Tonart

Episode II Solo zumeist modulierend

Ritornell III Tutti entferntere Tonart
--

usw.

Die ursprüngliche Aufteilung in Ritornell = Tutti und Episode = Solo entwickelte sich bald hin zu komplexeren Formen. So konnte man auch in den Ritornellen Solopassagen finden und in den Episoden kontrastierte Solo-Teile mit Zwischentutti-Teilen. Endpunkt dieser Entwicklung war, dass die Komponisten die Identität von Tutti und Ritornell weitgehend aufgaben, was zur Folge hatte, dass man manchmal Ritornell und Episode nicht mehr genau unterscheiden konnte.²⁶

Diese „offene“, weiter entwickelte Ritornellform hat Ponce seinem *Prélude* zugrunde gelegt. Zwar hat er sich dabei grundsätzlich an das Schema eines Ritornells gehalten, jedoch ist er sehr kreativ und souverän mit der Form umgegangen: Ritornell und Episode kann man nicht mehr genau von einander trennen, d. h. Ritornell und Episode durchdringen und überschneiden einander.

²⁴ Antonio Vivaldi (1655–1736) hatte dem Solokonzert mit seiner Dreisätzigkeit schnell-langsam-schnell für eine lange Zeit die gültige Form gegeben und so zur Verbreitung der Ritornellform wesentlich beigetragen.

²⁵ Vgl. hierzu: Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, dtv/Bärenreiter, München/Kassel 1987, S. 157–159.

²⁶ J. S. Bach hat diese Technik in seinem Violinkonzert a-moll (BWV 1041) letztlich zu höchster Vollendung entwickelt. Vgl. auch Ritornello, Art. in MGG, Band 11, S. 558.

T 1 – 9	Ritornell I	T 56 – 64	Ritornell IV
T 9 – 14	Episode I	T 64 – 75	Episode IV
T 15 – 21	Ritornell II	T 75 – 78	Ritornell V
T 21 – 26	Episode II	T 78 – 88	Episode V
T 27 – 31	Ritornell III	T 88 – 92	Ritornell VI
T 31 – 56	Episode III		

Auch bei der Verwendung der musikalischen Themen und Motive hat Ponce das barocke Ritornell-Prinzip beibehalten – die Form bestimmt den Inhalt. So unterscheiden sich die einzelnen Abschnitte in ihrem jeweiligen musikalisch Charakter. Das Ritornell-Motiv ist prägnant und leicht wiederzuerkennen und erscheint dreimal vollständig und in der Haupttonart: am Anfang und am Ende sowie ziemlich genau in der Mitte des Stücks. Daneben taucht es in dessen Verlauf immer wieder auf, jedoch meist verkürzt und in verschiedenen Tonarten.²⁷ Ponce behandelt dabei sein thematisches Material in barocker Manier: tatsächlich verwendet er im Verlauf des Stücks immer wieder Figuren der musikalischen Rhetorik.²⁸ In den Episoden kommen neue Motive oder mit dem Ritornell-Motiv verwandtes Material zum Einsatz. Sie sind im Gegensatz zum Ritornell-Motiv weniger prägnant und erinnern in ihrer Struktur an den *style brisé* der französischen Lautenmusik.²⁹

„Im Normalfall finden wir 4–6 Ritornelle und entsprechend eine Episode weniger, da der Satz mit dem letzten Ritornell, in der Grundtonart und oft wieder ausführlich, abschließt. Die mittleren Ritornelle können auf allen gängigen [leitereigenen] Stufen stehen (Dur: I–VI, Moll I, III–VII), wobei die Oberquinttonart und in Moll die Parallele bevorzugt vorkommen. Dabei gibt es keine festen Regeln, auch die thematische Ausgestaltung fällt individuell aus: die Episoden können fortspinnen, kontrastieren oder in thematisch ungebundene Virtuosität münden. Manchmal wird das Ritornell-Episoden-Prinzip aufgegeben zugunsten eines kleingliedrigen Konzertierens als ‚Schlagabtausch‘“.³⁰

Ponce verwendete für sein Prélude die Kompositionstechnik des sog. linearen Kontrapunkts, so wie sie Johann Sebastian Bach vor allem in seinen Solosonaten und -suiten für Violine bzw. Violoncello verwendet hat.³¹ Diese Polyphonie der einstimmigen Linie – die Andeutung von Mehrstimmigkeit in einer einzelnen Linie, eine Art scheinpolyphoner Technik, die Andeutung von Harmonie-Bassstimmen und von Orgelpunktstimmen, das Entwickeln und Abklingen der Scheinstimmen sowie das Ineinanderwirken von Scheinstimmen und Realstimmen – all diese Techniken muss Ponce gekannt haben. Nur so erklärt sich, wie souverän er in seinem Stück mit dieser Kompositionstechnik umging, allerdings weit weniger komplex als Bach. Sein Ziel aber, mittels einer einzigen Stimme den Eindruck von Mehrstimmigkeit und einer reicheren Setzweise hervorzurufen, hat er sehr gut erreicht.

Für das Verständnis des Stück ist es daher sinnvoll, dieses scheinpolyphone Stimmengeflecht näher zu betrachten, um seine rhythmisch-melodische Struktur zu verstehen. Nur dann wird man dieses Stück in seiner ganzen rhythmischen Vielfalt auf der Gitarre darstellen können. Zu diesem Zweck habe ich einige Takte exemplarisch ausgewählt und den dreistimmigen Satz des Gitarrenstücks auf drei Notenzeilen verteilt, obwohl mir bewusst ist, dass eine derartige Festlegung des Stimmverlaufs problematisch sein kann. Aber nur durch diese Aufgliederung wird klar, wie geschickt Ponce hier vorgegangen ist.

Er notiert in seiner Duo-Fassung zwar zu Beginn des Stücks einen 3/4 Takt, bei genauerer Analyse der rhythmisch-melodischen Struktur der drei Stimmen fällt jedoch auf, dass er während des ganzen Stücks immer wieder vom 3/4 Takt in den 6/8 Takt wechselt und zurück. In vielen Takten treten

²⁷ Der Tonartenwechsel, dem die Tutti-Ritornelle eines Konzerts im Gegensatz zum Rondo unterliegen, ist der grundlegende Unterschied zum Rondotheema.

²⁸ Zu den verschiedenen Klassen und Figuren der barocken musikalischen Rhetorik und Affektenlehre siehe: Johannes Klier, *Werkanalyse und Interpretation auf der Gitarre*, Heinrichshofens Verlag, Wilhelmshaven 1985, S. 62–67.

²⁹ Vgl. die Lautenwerke von Ennemond Gaultier (c.1575–1651) und Denis Gaultier (1603–1672), die diesen Stil schufen. Siehe auch: Denis Gaultier, *Ausgewählte Lautenstücke*, Hrsg. Johannes Klier, SY 2330, Ricordi 1981.

³⁰ Hans Peter Reutter, Ritornellprinzip – barocke Formen des Konzertierens – Arienformen, in: *Formenlehre* 1, www.satzlehre.de

³¹ Vgl. Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Krompholz & Co., Bern 1956. Neuausgabe: Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York 1977.

oftmals beide Taktarten 3/4 Takt (z. B. in der Unterstimme) und 6/8 Takt (z. B. in der Oberstimme) gleichzeitig auf. Dieser sog. Konflikt-rhythmus erweist sich als wesensbestimmend für das ganze Stück. Durch die Gleichzeitigkeit und das ständige Ineinanderfließen von 3/4 und 6/8 Takt in den verschiedenen Stimmen wird die rhythmische Ordnung und damit das Taktgefühl immer wieder aufgehoben.

Was bewirkt dieser ständige Taktwechsel innerhalb der einzelnen Stimmen? Ponce bringt den Hörer „aus dem Takt“. Dies wird zu Beginn des Prélude deutlich: Er etabliert in den ersten drei Takten des Stücks mit seinem barocken, „hüpfenden“ Kopfmotiv in allen drei Stimmen einen klaren 3/4 Takt – als Zuhörer wird man dadurch auf einen 3/4 Takt „programmiert“. Aber kaum hat sich der Hörer in den 3/4 Takt eingehört, löst Ponce in T 4 dieses rhythmische Gerüst auf und wechselt in der Oberstimme in einen 6/8 Takt, während in der Mittel- und der Bassstimme weiter ein 3/4 Takt beibehalten wird. In T 5 wechselt die Oberstimme zurück in der 3/4 Takt. Die Takte 7 und 8 bieten nun einen weiteren rhythmisch-polyphonen Zusammenklang: Die Oberstimme bleibt neutral, verharret also im 3/4 Takt – jedenfalls lässt der einzelne Ton „a“ diese Interpretation zu –, während die Mittelstimme und Bassstimme einem relativ eindeutigen 3/2 Takt zugeordnet werden können. In T 9 und T 10 wird das Kopfmotiv des Ritornells wiederholt und alle drei Stimmen kehren zum 3/4 Takt zurück. Man verliert leicht die Orientierung und ist „aus dem Takt“. Diese Störung des rhythmischen Ablaufs an dieser Stelle ist natürlich kein Zufall. Ponce weist damit auf die erste große Kadenz in seinem Stück hin, mit der er die Grundtonart E-Dur etabliert.

Das Stück bleibt rhythmisch in der Schwebelage und kommt nur in einigen wenigen Momenten zur Ruhe – vornehmlich bei den Kadenzen, wenn in allen drei Stimmen ein eindeutiger 3/4 Takt herrscht. Dieses Verfahren wendet Ponce in seinem Prélude immer wieder an, dem Zuhörer wird ein ständiger Wechsel der Betonungen vermittelt, man kommt nicht zur Ruhe, wobei der dadurch entstehende Vorwärtsdrang durch das typisch barocke Auftaktmotiv des Ritornells nur noch verstärkt wird. Ponce erreicht damit, dass das Stück einen ständig vorwärtsdrängender Impuls, einen permanenten „Drive“ nach vorne bekommt, was ein wesentliches charakteristisches Merkmal dieses Stücks ist. Wie wir sehen werden, geschieht dies auch auf der harmonischen Ebene, wo Ponce durch eine geschickte harmonische Entwicklung diesen „Drive“-Effekt bewirkt.

Eine genauere Analyse der Takte 1 – 16 belegt diese Aussage:

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is A major (three sharps). The time signature changes from 3/4 to 6/8 and back to 3/4. Measures 5-8 show a complex rhythmic pattern in 3/4. Measures 9-10 continue in 3/4. Measures 11-12 are in 6/8. Measures 13-16 return to 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

In den Takten 11 und 13 beginnt Ponce das Spiel mit dem Konflikttrhythmus erneut. Die Oberstimme folgt einem klaren 3/4 Takt, während die Mittelstimme sich in Takt 11 einem 6/8 Takt unterordnet. Den Taktschwerpunkt markiert ein einzelner Basston zu Beginn des Taktes. In den Takten 12 und 14 – 16 wiederum gehorchen alle Stimmen einem klaren 3/4 Takt.

Diese Gleichzeitigkeit von 3/4 Takt und 6/8 Takt in verschiedenen Stimmen, greift Ponce in seinem Prélude immer wieder auf. So auch in den T 33–42:



Ebenso in den Takten 47, 48 sowie 51–54, 66–70 und in den Takten 77–83:



Ponce bereitet dann das Ende des Prélude in barocker Manier ab T 79 bis zum T 90 vor, indem er über dem Orgelpunkt „E“ kadenziert und ein klarer, ungestörter 3/4 Takt in allen drei Stimmen bringt dann das Stück in den beiden letzten Takten endlich zur Ruhe.

Das für dieses Stück beherrschenden rhythmischen Prinzip des ständig nach vorn getriebenen, quasi „unruhigen“ Rhythmus, eine permanente Anspannung – Entspannung, manifestiert sich – wie bereits erwähnt – auch auf der harmonischen Ebene. Sie ist gekennzeichnet durch kurze Modulationen in abgelegene Tonarten, genauso wie wir das aus den Werken von S. L. Weiss kennen.

T 1 – 9	Ritornell I	E-Dur
T 9 – 14	Episode I	Modulation E > gis
T 15 – 21	Ritornell II	gis-moll > fis-moll
T 21 – 26	Episode II	Modulation fis > cis
T 27 – 31	Ritornell III	cis-moll / h-moll
T 31 – 56	Episode III	Modulation h > E
T 56 – 64	Ritornell IV	E-Dur > fis-moll
T 64 – 75	Episode IV	Modulation fis > E
T 75 – 78	Ritornell V	E-Dur
T 78 – 88	Episode V	Schlusskadenz über einem Orgelpunkt
T 88 – 92	Ritornell VI	(Schluß)E-Dur

Ponce moduliert munter durch fast alle Töne der Tonleiter. Hat er aber einmal die neue Tonart erreicht, wird diese neue Tonika sofort umgedeutet zur II. oder V. Stufe einer anderen, neuen Tonart. Das Stück bleibt damit auch harmonisch in der Schwebe, der Hörer ist verunsichert und hat keine Zeit, sich in der neuen Tonart heimisch zu fühlen, denn es geht sofort weiter. Ein stetes Vorwärtsdrängen auch auf der harmonischen Ebene ist die Folge, denn natürlich ist die Hörerwartung beim Zuhören darauf ausgerichtet, dass sich eine Dominante auch wirklich nach vorn in die neue Tonika auflöst. Nachdem er in T 75 noch einmal das Ritornell-Motiv zitiert, kadenziiert er 9 Takte lang über einem Orgelpunkt (Konfliktrhythmus in den beiden Oberstimmen), ab T 84 etabliert sich dann in allen drei Stimmen ein präziser 3/4 Takt, das Stück beruhigt sich langsam, führt abschließend in T 91 zur Dominante und wird auf diese Weise aufgehalten und zur Ruhe gebracht.

Die Rekonstruktion

Wie wir gesehen haben, war das *Prélude* als einziges „barockes“ Werk Manuel Ponces aus vielerlei Gründen bisher als Originalwerk von Ponce noch unveröffentlicht. Da das Autograph der Solofassung nicht mehr existiert, stand ich vor der Aufgabe, unter Berücksichtigung und mittels der Zusammenschau der verfügbaren Quellen eine eigene, möglichst authentische und plausible Fassung zu rekonstruieren, die dem Original-Manuskript, bzw. der Urfassung Ponces, möglichst nahe kommt.

Wichtigste Quelle dabei war natürlich die Duo-Fassung, die als Autograph auf uns gekommen ist. Daneben gilt die Schallplattenfassung des Solostücks von Andrés Segovia als zweitwichtigste Quelle.³² Allerdings wissen wir nicht, ob diese Fassung Segovias genau der ursprünglichen Komposition Ponces entspricht, was bei Segovias rigoroser „Bearbeitungslust“ kaum anzunehmen ist.

Richtungweisend bei der Rekonstruktion der Solofassung des *Préludes* waren mir aber auch Bachs eigene Bearbeitungen seiner Solosuiten und -sonaten für Violine bzw. Violoncello.³³ Der Blick darauf erschien mir am sinnvollsten, denn Ponce verwendete, wie wir gesehen haben, die Kompositionstechnik des sog. linearen Kontrapunkts, so wie sie Johann Sebastian Bach in seinen Solosonaten und -suiten für Violine bzw. Violoncello verwendet hatte. Allerdings ist die musikalische Struktur seines Stücks wesentlich einfacher; von daher kommt sein neo-barocker Kompositionsstil sehr nahe an die Weiss'sche Werke und deren musikalische Schreibweise heran, was vermutlich auch das Ergebnis sorgfältiger Studien von Weiss-Stücken sein dürfte, die Segovia dem Freund zum Studium übergeben hatte.

Da die rhythmisch-melodische Struktur des *Préludes* durch Ponces einstimmige Notation in seinem Autograph der Duo-Fassung nicht deutlich wird, erschien es mir – wie bereits erwähnt – ratsam, das Stück in einigen Takten exemplarisch dreistimmig zu notieren, obwohl mir bewusst ist, dass eine derartige Festlegung des Stimmverlaufs problematisch sein kann. Dennoch kann nur so die komplexe rhythmisch-melodische Struktur, z. B. die Gleichzeitigkeit von 3/4 Takt und 6/8 Takt verdeutlicht werden.

Einzelne Basstöne habe ich dort ergänzt, wo Ponce sie in seiner Duofassung in der Cembalostimme ebenfalls notiert hat und wo sie mir wichtig und nötig erschienen. Die Tondauerwerte der Basstöne sind ebenfalls teilweise an die von Ponce in seiner Duo-Fassung angegebenen angeglichen worden. Durch diese zusätzlichen Basstöne wird die interessante harmonische Entwicklung des Stücks verdeutlicht und darüber hinaus diesem das notwendige klangliche harmonische Fundament gegeben.

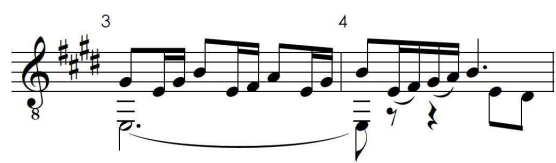
Ponces spärliche Dynamik-Bezeichnungen in der Duofassung habe ich übernommen, obwohl sie mir nicht immer überzeugend erscheinen und nicht differenziert genug sind.

³² 1950s American Recordings, Naxos Historical 2007.

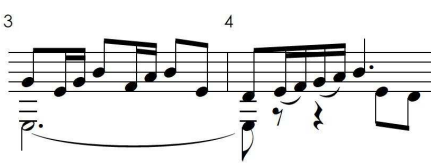
³³ Vgl. hierzu Bachs eigene Bearbeitung der Suite Nr. V in c-moll für Violoncello solo (BWV 1011) zur „Suite pour la luth“ – „Suite in g-moll“ (BWV 995) sowie seine Bearbeitung der Partita Nr. III in E-Dur für Violine solo (BWV 1006) zur Lautensuite in E-Dur (BWV 1006a). Vgl. auch Bachs Bearbeitung seiner Sonata II für Violine solo (BWV 1003) zur Sonata d-moll (BWV 954) für Klavier.

Einige Takte lassen alternative Lösungen zu meiner Rekonstruktion zu. Diese seien hier angeführt, zumal mein Notentext einige Abweichungen zu Segovias gespielter Solo-Version aufweist. Seine Fassung unterscheidet sich von meiner Rekonstruktion in einigen Takten durch eine leichtere Spielbarkeit: Um sich das Spiel zu erleichtern, nimmt Segovia grundlegende Änderungen des Notentextes vor, darüber hinaus lässt er manche Töne der Ober- oder der Bassstimme einfach weg. Ich habe mich bei meiner Rekonstruktion im Zweifelsfall immer an den Urtext Ponces seiner Duo-Fassung gehalten, auch wenn dadurch meine Version einen höheren spieltechnischen Schwierigkeitsgrad erhält.

Hier einige Beispiel: Takte 3 und 4:

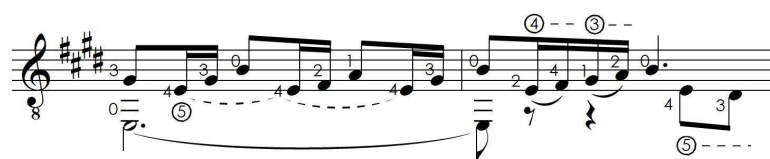


Ponce/Klier



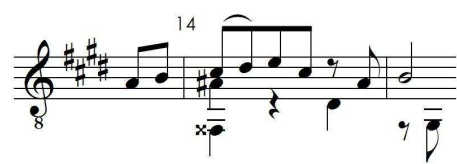
Segovia

Die Lösung, die Segovia für die Greifprobleme der linken Hand in den Takten 3-4, 58-59 und 77-78 gewählt hat, ist m. E. nicht zu vertreten, auch wenn sie von unzähligen Gitarristen nachgespielt wurde und wird. Segovia verändert den Notentext des *style brisé*-Motivs so sehr, dass der Urtext nicht mehr zu erkennen ist. Seine Lösung ist m. E. nicht überzeugend. Für diese starke Abweichung vom Urtext besteht keinerlei Grund, der Urtext ist mit einer guten Greiftechnik ohne weiteres zu spielen:

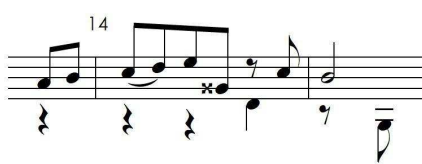


Segovia lässt in seiner Solofassung auch zahlreiche Basstöne weg und erleichtert sich dadurch das Spiel. Meine Rekonstruktion übernimmt die Basstöne von der Cembalostimme der Duo-Fassung und damit erhalten diese Takte die notwendige harmonische Identität.

Takte 13-14-15:

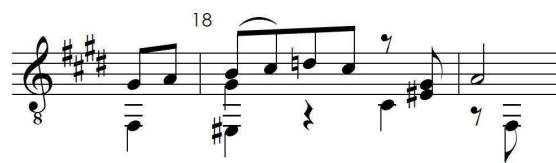


Klier



Ponce/Segovia

Gleiches gilt auch für die analogen Takte 17-18:



Klier

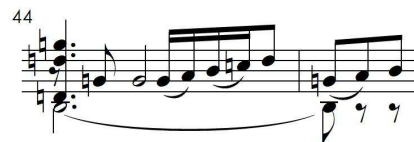


Ponce/Segovia

In Takt 44 greift Segovia erneut erheblich in den Notentext ein, obwohl die Gitarrenstimme der Duo-Fassung hier ohne weiteres zu spielen ist. Ob Ponce in seiner Solofassung diesen Takt tatsächlich so komponiert hat, wie Segovia ihn spielt – und wie alle Gitarristen ihn nachspielen – ist mehr als fraglich. Von der musikalischen Logik her erscheint meine Fassung plausibler.



Ponce/Klier



Segovia

Der Takt 46 ist ebenfalls nicht unproblematisch und es ergeben sich hier zwei verschiedene Möglichkeiten. Ich habe den Urtext der Gitarrenstimme der Duo-Fassung übernommen, weil mir wichtiger war, das harmonische Motiv im *style brisé* notengetreu zu übernehmen als den Basston „C“ einen ganzen Takt lang zu halten, was greiftechnisch nicht machbar ist. Will man jedoch den Basston unbedingt halten, kann man den Notentext wie folgt abändern – sicher eine akzeptable Lösung zumal man auch das harmonische Motiv im *style brisé* beibehalten kann. Obwohl man hier den Notentext ändert, klingt diese Fassung ebenfalls gut und durchaus authentisch:



Ponce/Klier



alternative Version

Nach genauerer Analyse haben wir gesehen, wie kongenial Manuel Ponce das *Prélude* im barocken Stil von Silvius Leopold Weiss komponiert hat und es wird verständlich, warum das Stück jahrzehntelang tatsächlich als Werk des Dresdner Lautenisten gelten konnte. Man musste sich viel mit der barocken Kompositionstechnik und Tonsprache befassen und das Werk daraufhin sehr genau analysiert haben, um hinter sein Geheimnis zu kommen. Es ist äußerst bedauerlich, dass – soviel wir heute wissen – neben dem *Prélude* und dem kleinen, feinen *Ballet* kein weiterer Satz der von Manuel Ponce in Aussicht genommene Suite entstanden ist. Dabei hatte sich dies Segovia so sehr gewünscht: „[...] *bleib bei den Sätzen dieser Suite, die verspricht, erstklassig zu werden.*“³⁴ Dem kann man aus vollem Herzen zustimmen. Die vollständige mehrsätzige Suite wäre wohl ein Juwel in der gesamten Gitarrenliteratur geworden.

* * *

Die Geschichte dieses Gitarrenstücks zeigt, dass nicht nur Menschen, sondern auch Musikstücke und Kunstwerke ein Schicksal haben können. Viele Jahrzehnte lang wurde das *Prélude* von seinem geistigen Vater Manuel Ponce verleugnet und Andrés Segovia, der am meisten von diesem Stück profitierte, schloss sich dem gerne an. Nun, da das jahrzehntelange Geheimnis um dieses Gitarrenstück endgültig gelüftet ist, kann ihm endlich Gerechtigkeit widerfahren.

© 2019 by Johannes Klier

³⁴ *The Segovia-Ponce-Letters*, Miguel Alcázar (Hrsg.), Editions Orphée, Columbus, OH 1989, S. 102.