|  |
| --- |
|  |
| De Emancipatie van de Gitaar |
| Onderzoek naar de problemen en oplossingen van de klassieke gitaar |
|  |
| **Mark, S. van der** |
| **3699625** |

|  |
| --- |
| Scriptie Bachelor Muziekwetenschappen, Universiteit Utrecht. 06-12-2014 |

Inhoudsopgave

**Inleiding2**

1. **De Achtergrond3**

**1.1 Zestiende eeuw tot 1750**3

**1.2 1750 tot eind negentiende eeuw** 4

1. **De Emancipatie6**

**2.1 De moderne gitaar**6

**2.2 Andres Segovia (1893-1987)** 6

**2.3 Engeland**8

**2.4 Een nieuwe golf gitarist-componisten**10

**Conclusie: Een geslaagde emancipatie?12**

**Literatuurlijst14**

**Inleiding**

De gitaar is altijd populair geweest in volksmuziek en populaire muziek, maar altijd zijn er mensen geweest die meer wilden dan akkoorden slaan. Binnen de kunstmuziek was de positie van de gitaar niet altijd duidelijk. De gitaar is een complex instrument en er is moeilijk voor te componeren als er geen goede kennis van de techniek is. Spelers hebben een goede kennis van de techniek, maar zijn vaak minder onderlegd in componeren. Daarbij heeft de gitaar altijd te kampen gehad met een klein volume, wat het instrument niet voor alle gelegenheden geschikt maakte. Ondanks dat heeft de gitaar op verschillende momenten een respectabele positie bekleed, maar in de negentiende eeuw ontstonden er verschillende problemen. In de twintigste eeuw is hierop gereageerd, en is er geprobeerd de gitaar een stabiele plaats binnen de kunstmuziek te geven. Het doel van deze scriptie is om te onderzoeken wat de status van de gitaar is door de eeuwen heen, wanneer daarin problemen ontstonden, en hoe die problemen in de twintigste eeuw benaderd zijn.

Het eerste hoofdstuk vormt een overzicht van de status van de gitaar door de geschiedenis heen, en beschrijft de problemen die eind negentiende eeuw ontstonden. Het tweede hoofdstuk is een beschrijving van de activiteiten die gitaristen ondernomen hebben om de status van de gitaar te verbeteren. Beknopte beschrijvende analyses vormen een illustratie van gitaarmuziek uit die tijd. In de conclusie wordt teruggekeken, en met een korte blik op wat er vandaag de dag gebeurt wordt er getracht een antwoord te vormen op de vraag of de emancipatie geslaagd is. Hieronder wordt een stabiele positie binnen de kunstmuziek verstaan, met een gelijkwaardige waardering voor het instrument ten opzichte van andere instrumenten.

1. **De Achtergrond**

In dit eerste hoofdstuk zal een overzicht gegeven worden van de geschiedenis van de gitaar. Deze geschiedenis zal ik verdelen in twee perioden: van de zestiende eeuw tot ongeveer 1750, en van 1750 tot het eind van de negentiende eeuw. Uit de eerste periode wordt tegenwoordig op gitaar veel repertoire gespeeld dat geschreven is voor vihuela en luit, die daarom ook meegenomen zijn in het betoog. In de tweede periode ontstaat de zessnarige gitaar, en een groot repertoire voor dit instrument. Naast de status door de geschiedenis heen zal vooral behandeld worden welke ontwikkelingen voor problemen hebben gezorgd aan het eind van de negentiende eeuw.

**1.1 Zestiende eeuw tot 1750**

De gitaar bestond in het begin van haar ontwikkeling vooral bekend als begeleidingsinstrument voor volksmuziek. De vihuela had een grote rol aan de Spaanse hofcultuur, en werd door virtuozen met hoog aanzien bespeeld[[1]](#footnote-1). De populariteit van de gitaar zorgde aan het eind van de zestiende eeuw voor het bezwijken van de vihuela[[2]](#footnote-2), wat zeer betreurd werd door critici[[3]](#footnote-3). Ook de luit had een hoger aanzien dan de gitaar. In een groot deel van Europa was de luit zowel bij volksmuziek als bij kunstmuziek en aan het hof te vinden. De luit raakte steeds meer in onbruik door de groeiende technische complexiteit. Al deze instrumenten waren door het gebruik van darmsnaren niet erg luid, wat deels werd opgelost door de koren (verdubbelde snaren), en later ook door gewonden snaren.

Het populaire gebruik van de in de zeventiende eeuw opgekomen vijfkorige gitaar[[4]](#footnote-4) werd bekritiseerd, maar componisten begonnen de stijlen *rasgado* (geslagen akkoorden, zoals in het populair gebruik) en *punteado* (geplukt, toonladderpassages) samen te brengen om gebalanceerde composities te maken[[5]](#footnote-5). Dit leek meer op hoe de vihuela gebruikt werd, en met deze stijl bleef de gitaar in hogere kringen ook geaccepteerd. Het luitrepertoire bestond intussen voor een groot deel uit complexe polyfone werken. Een luitspeler als Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) werd als componist gelijk geacht aan Bach en Scarlatti[[6]](#footnote-6).

De beschreven instrumenten waren weinig inzichtelijk voor niet-spelers, en het repertoire is voor het grootste deel geschreven door spelers. Een reden hiervoor is het gebruik van tabulatuur. Het zorgt voor een groot voordeel voor de amateur, omdat de speler slechts de greep hoeft te pakken die hij ziet staan. Een componist moet weten hoe het instrument in elkaar zit om op te kunnen schrijven wat hij wil. Robert de Visée heeft uiteindelijk boeken uitgebracht voor gitaar met tabulatuur en notenschrift. Dit was echter niet voor de gitaristen zelf, maar voor spelers van andere instrumenten[[7]](#footnote-7). We kunnen dit zien als een vroege poging het gitaarrepertoire meer inzichtelijk te maken voor anderen. Een van de weinige niet-spelers die uitgebreide werken voor de luit heeft geschreven is J.S. Bach, maar er is niet zeker of het voor de luit bedoeld was. In het handschrift zijn de stukken genoteerd op een dubbele balk, en er is een grote kans dat het geschreven is voor de luit-klavecimbel (een instrument dat klinkt als een luit maar bespeeld wordt met toetsen)[[8]](#footnote-8). Dit toont de geringe kennis en toegang tot deze instrumenten voor niet-spelers. Het feit dat spelers vooral hun eigen werken uitvoerden maakte dat het geen probleem was, maar het is wel een terugkerend thema, wat in de twintigste eeuw wel als probleem gezien werd.

In ensembles werden gitaren, vihuela‘s of luiten wel gebruikt als basso continuo. Voor het schrijven van een becijferde bas was geen kennis van het instrument nodig. De speler kon deze verder invullen. Door de ervaring en kennis van luitspelers was dit geen probleem. Naarmate de luit minder populair werd verschilde de stemvoeringen en invulling van basso continuo wel van de algemene praktijk, en daar is dan ook kritiek op gekomen[[9]](#footnote-9). De gitaar had een gering basbereik en gitaristen gingen opzoek naar een bij het instrument passende begeleiding. De gitarist Robert de Visée verontschuldigt zich vooraf in zijn *Livre de Guittarre* voor het eventueel breken van muzikale regels, omdat het instrument daarom vraagt[[10]](#footnote-10). Het heeft in dit geval misschien geen kritiek opgeleverd, maar er wordt wel al een beperking benoemd in de mogelijkheden van het instrument met betrekking tot de muzikale praktijk.

**1.2 1750 tot eind negentiende eeuw**

Vanaf ongeveer 1750 vonden er enkele verbeteringen plaats in de bouw van gitaren. Het belangrijkste is dat eind achttiende eeuw zes enkele snaren de norm werd, er verschillende manieren gevonden zijn om de gitaar luider en comfortabeler te maken, het bereik vergroot werd en dat de manier van stemmen en intonatie verbeterd werden[[11]](#footnote-11). De zes enkele snaren werden niet alleen om hun extra bereik in de bas gewaardeerd, maar ook om de pure, sterke, en volle toon die enkele snaren kunnen geven, en het gemak in stemmen[[12]](#footnote-12).

 In een groot deel van de achttiende eeuw stond de gitaar vooral bekend als begeleidingsinstrument. Gitaristen verdwenen van het hof, en het nieuwe publiek in de vorm van de middenklasse was niet bekend met ander gitaarspel. In het begin van de negentiende eeuw kwamen veel methodes uit met een manier van spelen die bij de muziek van die tijd paste. De leidende figuren, vooral Sor en Giuliani, worden vaak gezien als vernieuwend. In principe is het een voortzetting van de technieken die al bestonden, maar niet bekend waren bij het grotere publiek, of nog niet eerder zo duidelijk beschreven waren. Het publiek was in elk geval aangenaam verrast, en er brak een grote populariteit uit in Europa[[13]](#footnote-13).

Met het vergroten van het bereik werd het makkelijker melodieën van een bas en begeleiding te voorzien, en dit is kenmerkend in het repertoire van deze periode. De stijl in deze periode paste goed bij de toenmalige muziekpraktijk, maar is artistiek gezien niet het meest interessante repertoire. De melodie kan hoger door het aantal frets, en om diezelfde reden kan ook eenzelfde toon vaker op verschillende snaren gespeeld worden. Dit is heel nuttig voor het harmoniseren van melodieën. De bas kan echter alleen in lagere posities gespeeld worden. Zolang de bas niet gegrepen hoeft te worden in een lage positie, kan de melodie naar een hogere positie. Dit betekent dat het belangrijk is een toonsoort te kiezen waarin bij de belangrijke akkoorden een losse snaar gebruikt kan worden. De modulatiemogelijkheden worden hierdoor aanzienlijk beperkt. De enige componisten die op deze manier succesvol uitgebreide stukken hebben geschreven zijn Fernando Sor en Mauro Giuliani. Luigi Legnani is er wel in geslaagd om in alle toonsoorten een Capricce te schrijven. Maar de mogelijkheden waren nu eenmaal beperkt, en ook dit zijn allemaal korte stukjes. Het positiespel maakt het voor een niet-speler onoverzichtelijk wat wel en niet tegelijk gespeeld kan worden. Er wordt nu wel in notenschrift geschreven, maar nog steeds is er veel kennis van het instrument nodig om ervoor te kunnen schrijven. Het resultaat is dat het grootste deel van het repertoire nog steeds door spelers geschreven is. Volgens Simon Molitor was het notenschrift nodig om gitaarmuziek voor een groter publiek, onder andere critici, toegankelijk te maken. We zien hier een duidelijk uitgesproken poging om het gitaarrepertoire toegankelijker te maken

Tot de tweede helft van de negentiende eeuw was er slechts kritiek geweest op populair gebruik van de gitaar, en werd gebruik in de kunstmuziek gewaardeerd. Na 1850 vonden er veranderingen plaats die de gitaar niet bij kon houden, en de populariteit van de gitaar raakte in verval. De piano had de gitaar overwonnen in de huizen van amateurs[[14]](#footnote-14). Muziek werd steeds harmonisch ingewikkelder en chromatischer. Veel harmonische ontwikkelingen konden niet op gitaar gerealiseerd worden. Wat wel mogelijk was kon alleen door de meest beoefende spelers behaald worden. Op de piano, die al een grote populariteit verworven had, was voor de amateur meer mogelijk[[15]](#footnote-15).

Het publieke concert groeide. Niet alleen het publiek, maar ook de zalen werden groter[[16]](#footnote-16). Het kleine volume van de gitaar was hier niet geschikt voor. Berlioz schrijft in zijn *Grand Traité d’****Instrumentation****et d’****Orchestration****Modernes* over de gitaar dat het een geschikt instrument is voor het begeleiden van een stem, of voor solostukken. Volgens Berlioz kunnen er mooie en originele klanken uit een gitaar gehaald worden, maar is het bijna onmogelijk om alle mogelijkheden effectief te benutten als de componist zelf geen gitaar speelt[[17]](#footnote-17). Dit was altijd al het geval geweest, maar in een tijd waarin componist en instrumentalist steeds meer gescheiden raakten begon het een probleem te vormen. De ingewikkelder geworden muzikale praktijk vroeg om meer kennis van compositie en meer originaliteit. Als de kritiek is dat dat bij de spelers vaak ontbreekt, en de componist, die dat wel zou moeten hebben, te weinig kennis van het instrument heeft, ontstaat er een probleem.

Verder had de gitaar een laag aanzien van critici. Het was geen luit, en had nooit een belangrijke functie vervuld. Volgens deze critici was het een serieuze studie of uitvoering niet waard[[18]](#footnote-18).

1. **De Emancipatie**

**2.1 De moderne gitaar**

In de tweede helft van de negentiende eeuw ontstond de gitaar zoals we die nu kennen. Gitaarbouwer Antonio de Torres heeft hier een groot aandeel in gehad. Zes snaren werd de standaard, en de Torres gaf de gitaar haar huidige afmetingen, snaarlengte, de constructie aan de binnenkant, houtsoorten en toonkwaliteit[[19]](#footnote-19). Het resultaat was een instrument met een comfortabelere plaatsing en meer resonantie, wat het geschikter maakte voor een podium. Wel werd het door het grotere formaat moeilijker te bespelen[[20]](#footnote-20). In de twintigste eeuw zijn deze veranderingen verder ontwikkeld, en kwamen de nylon snaren in omloop. Vooral het vergroten van het volume is iets waar gitaarbouwers vandaag de dag nog steeds nieuwe oplossingen voor proberen te vinden.

 In het begin van de negentiende eeuw waren gitaristen populair door heel Europa. Toen de populariteit afnam in vooral Noord-Europa, ontstond vanaf ongeveer 1850 een vernieuwde interesse in de gitaar in Spanje. Belangrijke figuren daarin waren Julián Arcas en zijn leerling Francisco Tárrega, die op zijn beurt ook invloedrijke leerlingen heeft voortgebracht. Beiden hebben veel betekend voor de verspreiding van de ideeën van Torres en de techniek die bij deze gitaar paste, maar vooral van belang is Tárrega’s invloed op het concertprogramma.

Het gitaarrepertoire voor de zessnarige gitaar dat opgebouwd was in de negentiende eeuw was groot, maar veel daarvan werd niet interessant genoeg gevonden voor een modern recital. Tárrega maakte arrangementen van andere, meer gewaardeerde muziek uit de negentiende eeuw en voegde dat toe aan zijn concertprogramma’s. Het arrangeren van populaire werken voor gitaar was niet nieuw, en gebeurde ook veel in de negentiende eeuw, misschien wel om dezelfde reden. Wat wel nieuw was was dat het spelen van arrangementen een vast onderdeel op het concertprogramma werd. Andres Segovia ging verder terug in de tijd en boekte veel succes met bewerkingen van J.S. Bach. Luit en vihuela werden een bron voor de moderne gitarist. Emilio Pujol (een leerling van Tárrega) was hier ook al mee bezig, en hij heeft gezorgd voor vele edities van muziek voor de renaissance- en barokgitaar.

In de negentiende eeuw was het gebruikelijk dat een gitarist zijn eigen stukken ten gehore bracht. Tegen het eind van de eeuw werd het belangrijk gevonden dat een uitvoerder stukken van anderen goed kon uitvoeren. Dit kan een reden zijn voor het grote aantal arrangementen dat gemaakt is in deze tijd. De arrangementen vormen een gedeeltelijke oplossing voor het probleem dat hiermee ontstond. De slechte inzichtelijkheid van het instrument was nooit een probleem geweest, aangezien de gitaristen hun eigen werk uitvoerden. Nu de nadruk kwam te liggen op het zo goed mogelijk uitvoeren van muziek van anderen, werd het samenstellen van een concertprogramma ineens een stuk lastiger. Dit is waar Andres Segovia van belang wordt.

**2.2 Andres Segovia (1893-1987)**

Andres Segovia had een tweevoudige missie: het uitbreiden van het gitaarrepertoire, en dit presenteren aan een zo groot mogelijk publiek. Het uiteindelijke doel was het emanciperen van de gitaar tot gerespecteerd klassiek instrument. Om dit te bereiken begon hij met recitals, en bouwde daarmee een wereldwijde reputatie op. De vele arrangementen op zijn programma’s tonen een overduidelijke invloed van Tárrega. Met de relatief nieuwe mogelijkheid van het opnemen van muziek heeft hij een nog groter publiek bereikt. Tussen 1947 en 1977 heeft hij meer dan vijftig albums opgenomen. Veel van zijn leerlingen zijn zelf concertgitarist geworden en geven of gaven les op conservatoria, waardoor de interesse in de gitaar vastgehouden en voortgezet wordt[[21]](#footnote-21). Het inspireren van volgende generaties is belangrijk geweest voor de verdere ontwikkelingen van de gitaar.

Segovia is niet de enige die bijgedragen heeft aan de populariteit van de gitaar, maar wat hem vooral van belang maakt is dat hij begonnen is met componisten vragen stukken voor hem te schrijven. Hijzelf zou daarbij als gids dienen voor de componist. Volgens Segovia was Federico Moreno Torroba de eerste die dit zou doen (en daarmee hoogstwaarschijnlijk de eerste in de geschiedenis van de gitaar) met het stuk *Danza* in E majeur. In Spanje kon hij vanaf de jaren twintig ook rekenen op stukken van Joaquin Turina. Deze stukken zijn vaak gebaseerd op de Spaanse associaties met het instrument. In de stukken van Turina wordt bijvoorbeeld veelvuldig gebruik gemaakt van flamencotechnieken als rasgueado’s en snelle toonladder passages, vaak gepresenteerd in een klassieke vorm zoals de sonate. In Zuid-Amerika heeft Segovia ook componisten geïnspireerd. Vooral Manuel Ponce schreef veel voor Segovia, en er bouwde zich een hechte vriendschap en samenwerking op. Ponce’s belangrijkste aandeel is een aantal sonates, van verschillend karakter. Sommigen zijn een eerbetoon aan het verleden van de gitaar, anderen hebben een moderner, of nationalistischer karakter. Ook Heitor Villa-Lobos heeft een belangrijk aandeel geleverd, al was Segovia daar niet altijd positief over. Het interessante van deze Zuid-Amerikaanse componisten is dat ze hun eigen nationalistische ideeën over de gitaar hadden. Villa-Lobos had al voor zijn contact met Segovia gitaarstukken geschreven in een Braziliaans-nationalistisch stijl. Het eerste gitaarconcert van de twintigste eeuw is van de Italiaan Mario Castelnuovo-Tedesco, in 1939. Ook hij liet zich niet leiden door de Spaanse associaties en schreef in geheel eigen stijl, al blijft dat vrij traditioneel. Joaquín Rodrigo heeft zowel solowerken als concerten geschreven voor gitaar, en schreef niet alleen voor Segovia, maar vooral voor andere gitaristen als Narciso Yepes en Siegfried Behrend. Rodrigo liet zich wel inspireren door Spaanse nationalistische muziek.

Segovia had een goede band met Ponce, en er is een vruchtbare samenwerking geweest. De eerste sonate die Ponce voor Segovia schreef was de Sonata Mexicana. Zoals de titel doet vermoeden is het stuk nationalistisch van aard. Het thema van het eerste deel is gebaseerd op de melodie van een volksliedje, *Salve[[22]](#footnote-22).* Het derde deel is een arrangement van een ander volksliedje, *La Valentina[[23]](#footnote-23)*. Het thema van het nationalisme past prima in de eerste helft van de twintigste eeuw, waarin nationale stijlen hoogtij vierden in de klassieke muziek. Wat de klankkleuren betreft klinkt het stuk soms wat impressionistisch. Er komen veel gekleurde akkoorden in voor. De vorm is een conservatieve sonatevorm, twee thema’s, een doorwerking, en een reprise met de twee thema’s in de hoofdtoonsoort. Wat dat betreft past het stuk niet alleen prima in de nationalistische en impressionistische sferen, maar ook uitstekend in Segovia’s straatje.

Segovia waardeerde Ponce om het gemak waarmee hij in verschillende stijlen schreef. Naast het repertoire van de twintigste eeuw aanvullen wilde Segovia ook de gaten in de geschiedenis opvullen en liet Ponce na de Sonata Mexicana stukken in bepaalde stijlen schrijven. Hij vroeg sonates aan in de stijlen van Sor, Schubert en Paganini, en suites in de stijl van Scarlatti en Weiss. Soms werden de stukken toegeschreven aan de genoemde componisten, om meer belangstelling te wekken[[24]](#footnote-24).

Wat Segovia uiteindelijk heeft bereikt is populariteit en een groei aan stukken. Er is echter wel kritiek gekomen op deze stukken. Het grootste deel bleef in een nationalistisch en conservatief idioom hangen, en hoewel mensen genoten van Segovia’s spel was een recital vrij eentonig. Segovia noemde de gitaar delicaat en poëtisch, en daarom niet geschikt voor moderne muziek[[25]](#footnote-25). Daarom wees hij modernere componisten zoals Schönberg af, of negeerde de aangeleverde stukken die hij te modern achtte. Het zal waarschijnlijk meer met Segovia’s smaak te maken hebben. Moderne muziek waarbij de toonsoort vaak minder van belang is dan het timbre, is namelijk uitermate geschikt voor de gitaar[[26]](#footnote-26). De modulatiebeperkingen worden vermeden, en de gitaar bied veel verschillende mogelijkheden in timbres. In de composities die hij wel aannam heeft Segovia vaak veranderingen aangebracht. Dit is duidelijk te zien in bijvoorbeeld de etudes van Villa-Lobos. In de brieven die Segovia met Ponce wisselde komt naar voren dat Segovia zich sterk met de composities bemoeide, en constant verbeteringen oplegde. De Falla heeft zich positief geuit voor het gebruik van de gitaar voor moderne muziek. En hoewel hij zich wel met nationalistische invloeden bezighield, heeft zijn stuk *Homenaje Pour le Tombeau de Claude Debussy* meer Franse dan Spaanse invloeden. Taylor Greene schrijft dat dat misschien uit angst was een imitatie van flamenco te creëren, waardoor het publiek uiteindelijk liever naar een echte flamenco-uitvoering zou gaan[[27]](#footnote-27). Maar andere Spaanse componisten hebben wel degelijk een stijl gevonden die, met name door vorm en harmonie, een eigen karakter heeft ten opzichte van flamenco.

**2.3 Engeland**

In 1958 gaf Segovia weer les in Siena. Hij had de leeftijd bereikt waarop hij de noodzaak zag op zoek te gaan naar een opvolger die de gitaar op hetzelfde niveau kon houden, of verhogen. Er waren genoeg oudere gitaristen die internationale bekendheid en waardering genoten, zoals Karl Scheit (die ook een grote hoeveelheid edities van bladmuziek op zijn naam heeft staan; 1909-1993), Abel Carlevaro (een van de weinige gitaristen in deze tijd die ook zelf schreef; 1918-2001) en Narciso Yepes (1927-1997). Maar Segovia was zich bewust van de noodzaak van jongere gitaristen. Van de velen die Segovia bezochten in Siena, was John Williams (geboren 1941) de meest veelbelovende. Segovia was erg onder de indruk en zorgde ervoor dat Williams in Siena gitaar kon studeren. In de Royal College of Music in Londen, waar Williams zijn algemene muzikale opleiding volgde, was geen opleiding voor gitaar. Dit werd in 1960 goedgemaakt, toen Williams hier zelf werd aangesteld als docent voor gitaar, en zo de lijn door kon geven in Londen[[28]](#footnote-28). Hieruit blijkt de groeiende stabiliteit van de positie van de gitaar binnen de kunstmuziek.

Een componist die verbonden is met Williams is Stephen Dodgson. Deze componist schreef verschillende composities voor gitaar, in samenwerking met gitarist Hector Quine. Dodgson schreef etudes die de gitarist moest voorbereiden op moderne muziek. Etudes uit de negentiende eeuw bevatten meestal een vast en voorspelbaar patroon, en dit was bij Villa-Lobos’ etudes ook nog vaak het geval. Dodgson en Quine wilden dat doorbreken, en de moderne gitarist op weg helpen naar de complexe ritmiek en ongebruikelijke samenklanken van moderne muziek. Daarbij componeerde Dodgson naar zijn eigen muzikale idee, zonder de Iberische achtergrond van het instrument zijn gedachten te laten beïnvloeden[[29]](#footnote-29). Een voorloper van deze nieuwe manier van componeren voor de gitaar, was *Quatre Pièces Breves* (1933)*,* van Frank Martin. Hij schreef dit voor Segovia, maar die liet het links liggen om het atonale karakter. Martin nam aan dat het stuk onspeelbaar was en heeft nooit meer een gitaarcompositie gesmaakt. Segovia heeft hiermee een deel van de ontwikkeling naar gelijkwaardigheid tegengehouden. Pas in de jaren vijftig werd het stuk bekend, door de optredens en uiteindelijke opname van Julian Bream[[30]](#footnote-30).

Segovia liet het stuk links liggen omdat het vooruitstrevender is dan de stukken die hij speelde. De *Prélude* uit het stuk laat Martins gebruik van het twaalftoonssysteem zien. Alle twaalf tonen zijn aanwezig in het thema, maar Martin gaat vrij met het systeem om, wat kenmerkend is voor hem. De *Prélude* is verdeeld in drie delen. Elk deel varieert het thema, vooral ritmisch. Soms wordt de lijn omgekeerd of uitgebreid. Hij maakt gebruik van maatwisselingen en onverwachte accenten.

Eerste twee regels, de ‘twaalftoonsreeks’ van Quatre Pièces Brèves

Julian Bream (geboren 1933) is belangrijk geweest voor de uitbreiding van het repertoire van een moderner karakter. Componisten en critici wilden graag een gevarieerder en moderner repertoire voor de gitaar. Het leek erop dat de enigen die dat tegenhielden de uitvoerders waren. De gitaristen die naast Segovia actief waren hielden zich vast aan hetzelfde idioom. Bream was een van de eerste (in ieder geval de bekendste in deze periode) die de volgende stap heeft gemaakt. Hij heeft stukken die Segovia genegeerd heeft uitgevoerd, zoals *Quatre Pièces Breves*,en een aantal etudes van Villa-Lobos die Segovia links had laten liggen. Daarbij hebben componisten ook speciaal voor Bream gecomponeerd. Malcolm Arnold droeg zijn gitaarconcert aan Bream op, waarin de Spaanse associaties vermeden worden. In plaats daarvan gebruikt Arnold modaliteit, en invloeden van jazzgitarist Django Reinhardt. Lennox Berkeley’s *Sonatina* en Benjamin Brittens *Nocturnal* maken veel gebruik van de effecten die op de gitaar mogelijk zijn. Verder heeft Bream onder andere Hans Werner Henze, Toru Takemitsu en William Walton geïnspireerd stukken voor gitaar te schijven. Er wordt meestal vrij omgegaan met (a)tonaliteit en dissonanten, en er wordt sfeer gecreëerd door het gebruik van verschillende timbres en effecten. Het publiek had nu de kans om Segovia met een jongere generatie te vergelijken. Er waren interessante verschillen tussen repertoire, denkbeelden, toonkleur en techniek[[31]](#footnote-31).

Behalve gitarist was Bream ook erg actief met de luit, en zijn samenwerking met tenor Peter Pears, waarmee hij luitliederen uitvoerde en opnam, heeft componisten als Britten, Berkeley en Tippett geïnspireerd liederen voor stem en gitaar te schrijven. Buiten zijn bekendheid als uitvoerder, en het helpen met het uitbreiden van het gitaarrepertoire heeft Bream ook via de televisie de populariteit van de gitaar een duw in de rug gegeven. Op televisie werden masterclasses van hem uitgezonden en presenteerde hij een programma over de geschiedenis van de vihuela en gitaar[[32]](#footnote-32).

**2.4 Een nieuwe golf gitarist-componisten**

De composities die geschreven werden door niet-spelers waren niet altijd even makkelijk. Zowel Williams als Bream hebben commentaar geuit over de technische vereisten in sommige composities[[33]](#footnote-33). Soms was iets technisch simpelweg onmogelijk. Dit is een teken dat componisten zich niet tegen lieten houden door de beperkingen van het instrument. In samenwerking met een gitarist waren eventuele problemen op te lossen. En technisch zijn gitaristen door de hogere eisen ook vooruit gegaan, en zijn er nieuwe klanken en effecten aan het repertoire toegevoegd. Een belangrijk stuk hierbij is *Sequenza XI*  van Luciano Berio, bedoeld om de techniek en klanken van het instrument te onderzoeken en uit te breiden, waarbij enkele nog nooit eerder gebruikte technieken aan het repertoire toegevoegd werden.

 Beide partijen leren hiervan, maar het toont de soms moeizame samenwerking. Het lijkt erop dat in deze tijd van beide kanten de interesse minder werd, en dat werd gevoed door de nieuwe gitarist-componisten (die bijna afwezig waren geweest in het begin van de eeuw) die wel schreven met de speltechniek in het achterhoofd. Leo Brouwer is hiervan de bekendste, maar ook Carlo Domeniconi, Roland Dyens, en Nikita Koshkin zijn goede voorbeelden. Zij combineerden vaak het impressionisme met ongebruikelijke effecten en virtuositeit. Koshkin schreef een bijna half uur durend stuk dat bedoeld was zoveel mogelijk ongebruikelijke effecten te bevatten: *The Prince’s Toys[[34]](#footnote-34)*.

Van bovengenoemde voorbeelden van gitarist-componisten zien we veel werken met invloeden uit de volksmuziek, jazz of populaire muziek. Deze stukken zijn vaak zeer populair onder gitaristen. Sommigen verklaren dit aan de hand van de achtergrond van vele gitaristen: ze beginnen met populaire muziek en leren later de klassieke gitaar pas kennen. Anderen zeggen dat gitaristen een te nauwe focus hebben en niet verder kijken naar andere hedendaagse muziek[[35]](#footnote-35). In elk geval zijn deze gitaristen goed geweest in het incorporeren van populaire muziek en hebben daarmee de afstand verkleind, en het publiek vergroot. Tot de jaren zeventig bewaarden klassiek gitaristen een zekere afstand tot de jazz en populaire muziek. Hier kwam verandering in, onder andere met behulp van het tijdschrift *Guitare,* die gitaristen van verschillende stijlen wilde verenigen. John Williams had in die tijd al de groep Sky opgericht, waarin hij de klassieke gitaar met popband combineerde. Met deze band wilde hij de klassieke gitaar breder maken en daarmee ook het publiek. De populaire muziek had het publiek voor klassieke muziek al verkleind, en daarmee ook voor de klassieke gitaar. Williams’ initiatief heeft weinig navolging gehad, maar hij zal in ieder geval de bekendheid van de gitaar als klassiek instrument (tijdelijk) hebben vergroot. In een interview verteld hij hoe hij (de jongere generatie) anders over muziek denkt dan Segovia (de oudere generatie). Waar Segovia meer verticaal denkt, zonder haast en alles om de mooie toon, heeft Williams naar eigen zeggen een meer voorwaarts gevoel en voelt een noodzaak tot spanning[[36]](#footnote-36). John Williams bleef vaak met zijn repertoire dicht bij Segovia, maar is van belang door zijn omgang met het repertoire.

Een mooi voorbeeld van dit laatste deel is *Hommage a Jimi Hendrix* van Carlo Domeniconi, waarbij met klassiek gitaar een hommage gebracht wordt aan een rockgitarist. Niet alleen zien we hier de vervaging van de grens tussen populaire muziek en klassieke muziek bij de gitaar, maar ook de wisselwerking van technieken. Vooral dit laatste gebeurt vaker in stukken van gitarist-componisten van de twintigste eeuw. Het stuk heeft een vrije vorm, en is eigenlijk een opeenvolging van motiefjes en techniekjes. Veel van deze technieken komen uit de popmuziek en zijn gebaseerd op arpeggio’s en pentatonische toonladders. Er wordt ook gebruik gemaakt van bindingen en ‘slides’, die, vooral als ze over twee snaren worden gespeeld, erg bluesachtig klinken. Veelal worden motiefjes een aantal keer herhaald voor ze overgaan in een ander motief. Later kan het dan nog een aantal keer terugkeren, zoals het beginmotief.

Eerste regel, beginmotief van Hommage à Jimi Hendrix

Een regel die de technische wisselwerking tussen klassieke en populaire muziek laat zien



**Conclusie: een geslaagde emancipatie?**

Het proces van emancipatie van de gitaar bestond uit twee delen: de gitaar moest populairder worden binnen de kunstmuziek en gelijkwaardiger aan andere instrumenten. De vraag is of de gitaristen uit de twintigste eeuw dit hebben kunnen bereiken. De voorgeschiedenis roept een aantal problemen op. De muziek van het eind van de negentiende eeuw was moeilijk realiseerbaar op de gitaar, en het kleine volume maakte het instrument ongeschikt voor de steeds groter groeiende concerten. Daarbij kwam dat het in het begin van de twintigste eeuw belangrijker werd dat een instrumentalist werken van een ander goed kon uitvoeren, wat voor de gitaar problematisch was. Er waren niet veel andere spelers meer die componeerden, werken van oudere spelers werden gezien als minder interessant, en de gitaar is altijd een slecht inzichtelijk instrument geweest voor de niet-speler waardoor er weinig tot geen werken van niet-spelers waren. Aspecten van de gitaar die er altijd al waren geweest werden plotseling een probleem.

In het begin van de twintigste eeuw werd dit laatste deels opgelost door het maken van arrangementen. Hierdoor werden gewaardeerde werken aan het repertoire toegevoegd. De gitaar had alleen nog steeds geen eigen repertoire van hetzelfde niveau, en sommige stukken waren niet geschikt om op gitaar te spelen. Segovia is begonnen componisten te vragen stukken te schrijven. Deze stukken pasten goed bij het nationalistische karakter van de muziekpraktijk in die tijd, maar het bleef lang in hetzelfde idioom hangen en critici en publiek verlangden naar meer variatie en vooruitgang. Als we naar andere spelers uit deze periode kijken lijkt dit verlangen bij de spelers een stuk minder te zijn. Een interessante uitzondering hierbij is Narciso Yepes, die eerst in hetzelfde idioom als Segovia speelde, maar na de invloed van Bream ook moderner repertoire ging spelen. Segovia wilde een gelijkwaardige waardering voor de gitaar, en in de literatuur wordt vaak beschreven dat hij dit gedaan heeft door middel van de stukken die hij aanvroeg. Er is echter een bepaalde stijl ontstaan die weinig meeging met de muziekpraktijk, maar waar Segovia niet van af wilde wijken. Dit kwam mede door het lyrische karakter dat Segovia aan de gitaar verbond, en zijn conservatieve smaak. De componisten die op deze manier schreven zijn, op een paar uitzonderingen na, grotendeels in vergetelheid geraakt buiten de gitaarwereld. We hebben dus te maken met niet-gitaristen die stukken schreven (met alle technische problemen van dien), maar niet voor een langdurige bekendheid buiten de gitaarwereld hebben gezorgd. Componisten die wel nog steeds grote bekendheid genieten, zoals Schönberg, Webern en Berg, werden afgewezen of genegeerd door Segovia. Segovia heeft de gitaar wel populariteit bezorgd, maar de gelijkwaardigheid die hij nastreefde was maar tijdelijk.

Wat dat betreft had Bream een betere benadering. Door stukken op te nemen die Segovia had genegeerd, en nieuwe stukken te laten schrijven, sloot zijn repertoire beter aan bij de moderne muziekpraktijk. In literatuur over de gitaar wordt dit bejubeld, maar het effect wordt vaak uitvergroot, en de gelijkwaardigheid lijkt nog niet volledig te zijn geweest. Het stuk van Benjamin Britten bijvoorbeeld, is voor het gitaarrepertoire een grote mijlpaal, maar wordt door onderzoekers naar Britten bijna of helemaal niet genoemd[[37]](#footnote-37). We kunnen ons afvragen of het aan het imago of aan het werk ligt, maar Britten heeft zonder zich te laten leiden door beperkingen van het instrument een geheel eigen werk neergezet, dat niet zomaar genegeerd zou moeten worden. Zonder zijn voorgangers was het niet gelukt, maar wat repertoire betreft heeft Bream hier voor meer gelijkwaardigheid gezorgd dan Segovia heeft gedaan.

Gitaristen waren ontevreden over de soms slechte speelbaarheid van composities van niet-gitaristen en gingen zich weer meer richten op gitarist-componisten. Door deze componisten werd technisch nog wel geëxperimenteerd, maar vanuit de gedachten van de gitarist en de mogelijkheden van de gitaar. Op dit moment lijkt de bereikte gelijkwaardigheid weer in te zakken. Veel composities van deze componisten zijn beïnvloed door andere genres. Veel gitaristen vinden dat fijn, maar daar kan vanuit de klassieke hoek wel kritiek op komen. Bovendien zijn veel van deze gitaristen niet geschoold in compositie, en composities zijn vaak van een minder niveau. In deze tijd zijn niet-gitaristen de gitaar weer meer gaan ontwijken vanwege de complexiteit, en het gebrek aan informatie over het schrijven voor gitaar (de meeste informatie kwam van samenwerkingen met gitaristen). Er is in deze tijd meer een eigen stijl en repertoire opgebouwd, dan dat er meegegaan werd met de muziekpraktijk. Wel werd door deze gitaristen de afstand tussen populaire en klassieke muziek verkleind. Een interessante bijkomstigheid hierbij is dat er geëxperimenteerd kan worden met effecten met de elektrische gitaar, wat in hedendaagse muziek dan ook veel gebeurt.

De hedendaagse gitaarwereld is vrij eclectisch te noemen. Als we kijken naar hedendaagse spelers staan zowel arrangementen, stukken uit het begin van de twintigste eeuw, en modernere stukken, al dan niet door gitaristen geschreven, op het programma. De variatie die dit met zich meebrengt laat alles beter tot zijn recht komen. Hedendaagse stukken worden zowel door spelers als niet-spelers geschreven (mede door de groei aan informatie) en beide groepen hebben een eigen stijl. Hoewel er nog getwist kan worden over de kwaliteit van het repertoire, het doel van de stabiele positie binnen de kunstmuziek is bereikt. Critici hebben geen kritiek meer tegenover het instrument zelf (hooguit tegen bepaalde stukken), en componisten blijven geïnteresseerd. Ook de informatie over het instrument is gegroeid en blijft groeien. Waar tot de twintigste eeuw alle informatie slechts uit methodes kwam is er in de twintigste eeuw veel onderzoek gedaan naar de gitaar zelf en het repertoire.

Concluderend zou ik willen zeggen dat de emancipatie maar deels geslaagd is. Er is een stabiele positie binnen de kunstmuziek en veel repertoire wordt gelijkwaardig geacht. Wel lijkt de gitaarwereld soms een op zichzelf staand eiland, maar daar lijkt ook meer verandering in te komen door het groeiende contact met anderen.

**Literatuurlijst**

Bellow, Alexander. *The Illustrated History of the Guitar.* New York: Franco Colombo Publications, 1970

Berlioz, Hector. *Treatise on Instrumentation.* Uitgebreid en gereviseerd door Richard Strauss, vertaald uit het Frans door Theodore Front. New York, Edwin F. Kalmus, 1948

De Visée, Robert *Livre de Guitarre.* Parijs, 1682

Domeniconi, Carlo. *Hommage à Jimi Hendrix für Gitarre Solo.* Brühl: AMA Verlag, 2009

Goss, Stephen. “Come, Heavy Sleep: Motive & Metaphor in Britten’s Nocturnal, opus 70” In *Guitar Forum 1.* EGTA UK, 2001

Greene, Taylor J. “Julian Bream’s 20th Century Guitar: An Album’s Influence on the Modern Guitar Repertoire” Master Scriptie, University of California, 2011. https://escholarship.org/uc/item/5rg2n57t

Heck, Thomas F. *The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna* New Haven, 1971

Hurd, Michael and Paul Griffiths . "concert." The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, geraadpleegd 26 November 2014, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1539.

Poulton, Diana en Antonio Corona Alcalde. "Vihuela." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, geraadpleegd 25 November 2014, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29360.

Manderville, Kevin R. “Manuel Ponce and the Suite in A minor: It’s Historical Significance and an Examination of Existing Editions”. Doctoraal Proefschrift, Florida State University, 2005. http://diginole.lib.fsu.edu/etd

Martin, Frank. *Quatre Pièces Brèves.* Wenen: Universal Edition, 1959

McCabe, Brent P. “A Performer’s Guide and New Critical Edition of Frank Martin’s Quatre Pièces Brèves”. Doctoraal Proefschrift, University of Arizona, 2000

Merchi, Giacomo. *Traité des Agrémens de la Musique,Exécutés sur la Guitarre.* Parijs: Oger, 1777

Noad, Frederick. *The Renaissance Guitar*, The Frederick Noad Guitar Anthology. New York: Ariel Publications, 2000

Ponce, Manuel M. *Sonata Mexicana,* New York: Peermusic, 1925

Reilly, Edward R., et al. "Weiss." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, geraadpleegd 30 Oktober, 2014, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30065pg2.

Schneider, John. *The Contemporary Guitar.* Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1985

Sensier, Peter, and Graham Wade. "Bream, Julian." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, geraadpleegd 30 Oktober, 2014, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03900.

Sor, Fernando. *Method for the Spanish Guitar.* Vertaald vanuit het Frans door A. Merrick. Londen: R. Cocks & Co, 1832

Tavares, Luciano S. *Las Sonatas Para Guitarra de Manuel Ponce.* Brasília, 2014

Titre, Marlon. “Thinking Through the Guitar: the Sound-cell-texture Chain”. Doctoraal Proefschrift, Universiteit Leiden, 2013. http://hdl.handle.net/1887/22847

Turnbull, Harvey. *The Guitar: From the Renaissance to the Present Day.* Londen: B. T. Batsford Ltd., 1974

Turnbull, Harvey, et al. "Guitar." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, geraadpleegd 30 Oktober, 2014, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006.

Tyler, James en Paul Sparks. *The Guitar and It’s Music: From the Renaissance to the Classical Era.* Oxford: Oxford University Press, 2002

Wade, Graham. *A Concise History of the Classical Guitar.* Pacific: Mel Bay, 2001

Wade, Graham. "Segovia, Andrés." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, geraadpleegd 30 Oktober, 2014, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25329.

Wynberg, Simon. "Johann Kaspar Mertz". In *J. K. Mertz, Guitar works, volume VI*. Heidelberg: Chanterelle, 1985

1. Poulton et al. In Grove Music Online [↑](#footnote-ref-1)
2. Turnbull, 1974, p.32 [↑](#footnote-ref-2)
3. Wade, 2001. p.33 [↑](#footnote-ref-3)
4. Hiervoor had de gitaar vier koren [↑](#footnote-ref-4)
5. Wade, 2001. p.36 [↑](#footnote-ref-5)
6. Reilly et al. in Grove Music Online [↑](#footnote-ref-6)
7. De Visée, 1682, p.4 [↑](#footnote-ref-7)
8. Titre, 2013, p.36 [↑](#footnote-ref-8)
9. Titre, 2013, p.36 [↑](#footnote-ref-9)
10. De Visée, 1682, p.4 [↑](#footnote-ref-10)
11. Sor, 1830, p.7-9. Turnbull et al., in Grove Music Online [↑](#footnote-ref-11)
12. Merchi, 1777 [↑](#footnote-ref-12)
13. Wade, 2001, p.78 [↑](#footnote-ref-13)
14. Berlioz, 1855, gebruikte versie is de Engelse vertaling. p.145-150 [↑](#footnote-ref-14)
15. Wynberg, 1985 [↑](#footnote-ref-15)
16. Hurd et al. In Grove Music Online [↑](#footnote-ref-16)
17. Berlioz, 1855, p.145-150 [↑](#footnote-ref-17)
18. Heck, 1971, p.60-63 [↑](#footnote-ref-18)
19. Wade, 2001, p.94-95 [↑](#footnote-ref-19)
20. Heck, 1971, p.55-56 [↑](#footnote-ref-20)
21. Turnbull, 1974, p.111-115 [↑](#footnote-ref-21)
22. Tavares, 2014, p.17 [↑](#footnote-ref-22)
23. Manderville, 2005, p.12 [↑](#footnote-ref-23)
24. Manderville, 2005, p.13-20 [↑](#footnote-ref-24)
25. Greene, 2011, p. 18 [↑](#footnote-ref-25)
26. Schneider, 1985, p.vii-ix [↑](#footnote-ref-26)
27. Greene, 2011, p.22 [↑](#footnote-ref-27)
28. Turnbull, 1974, p.115-117 [↑](#footnote-ref-28)
29. Turnbull, 1974, p.115-117 [↑](#footnote-ref-29)
30. Wade, 2001, p.118 [↑](#footnote-ref-30)
31. Wade, 2001, p.149-150 [↑](#footnote-ref-31)
32. Greene, in Grove Music Online [↑](#footnote-ref-32)
33. Turnbull, 1974, p.123 [↑](#footnote-ref-33)
34. Turnbull et al., in Grove Music Online [↑](#footnote-ref-34)
35. Titre, 2013, p.48-49 [↑](#footnote-ref-35)
36. Wade, 2001, p.165-166 [↑](#footnote-ref-36)
37. Goss, p.53 [↑](#footnote-ref-37)