

Abbé de Costa und das Stimmungsproblem auf der spanischen Gitarre 1773¹

Jürgen Libbert

Die Aufarbeitung der geschichtlichen Entwicklung der Gitarre sowie die Sichtung und Bewertung ihres Jahrhunderte alten Repertoires zählen – im Vergleich zu anderen historischen Sachgebieten – zu den von der Musikwissenschaft vernachlässigten Gebieten.² Akzeptanz und Rezeption der klassischen Gitarrenmusik sind zudem in den letzten Jahrzehnten beim Konzertpublikum deutlich zurückgegangen, aber auch die Musikwissenschaft behandelt die Gitarre bzw. die Zupfmusik insgesamt eher marginal. Systematische Geschichtsschreibung ist sowohl auf gezielte Suche wie auf Zufallsfunde angewiesen. Bei der Recherche zu einem ganz anderen Thema stieß ich auf eine kleine Passage innerhalb eines umfangreichen Bandes, die ein schwaches Licht auf die großen Intonationsprobleme bei Zupfinstrumenten früherer Zeiten wirft. Charles Burney (1726-1814) war ein englischer Komponist und Musikforscher mit Dokortitel von der Oxford University, der seit 1770 Materialien zu einer umfassenden Musikgeschichte sammelte. Zu diesem Zweck bereiste er den europäischen Kontinent auf zwei ausgedehnten Studien- und Forschungsreisen. Die eine führte ihn nach Frankreich und Italien, die andere 1772 in die Niederlande, nach Deutschland und Österreich. Während dieser Reisen machte Burney genaue Aufzeichnungen, die er unter dem Titel *Tagebuch einer musikalischen Reise* publizierte und die bereits 1772/1773 in Hamburg in einer deutschen Übersetzung in drei Bänden erschienen sind.

Für unsere Kenntnisse der musikalischen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts sind Burneys authentische Mitteilungen noch heute unschätzbar, denn er „*war ein scharfsinniger und interessierter Beobachter, und seine Beschreibungen von Einrichtungen*

¹ Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Artikels, der unter demselben Titel als Erstabdruck in: *Gitarrenbau – Mitteilungen für das Handwerk*, Göttingen: Verlag Wieland Ulrichs, II. Quartal 2000, auf S. 5-9 erschienen ist. Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung von W. Ulrichs.

² Zahlreiche Arbeiten bleiben nur Fachleuten bekannt und gelangen selten in die Hände von praktizierenden Spielern. In diesem Zusammenhang sei hingewiesen auf die neuen Publikationen Bäcker 2012 und Schöttler 2012.

*seiner Zeit [...] vermitteln uns die denkbar genaueste Vorstellung von der Art und dem Wesen ihrer Aufführungen.*³

Der englische Gesandte am kaiserlichen Hof, Lord Viscount Stormont, führte Burney während seines Wiener Aufenthaltes im Jahre 1772 in die gehobene Gesellschaft ein, wo er mit allen in der Musik und Kunst führenden Persönlichkeiten, die sich damals in der Reichshauptstadt aufhielten, Bekanntschaft machen oder gar Freundschaft schließen konnte. So sollte Burney neben Christoph Willibald Gluck, Johann Adolf Hasse mit seiner Frau, der berühmten Sängerin Faustina Bordoni, dem Dichter Metastasio und manch' anderen Künstlern auf einem Empfang bei Lord Stormont auch den portugiesischen Abbé de Costa kennenlernen. Dieser war ihm zuvor schon als eine Persönlichkeit mit außergewöhnlichem Charakter und wie ein zweiter Jean Jacques Rousseau, aber noch origineller, geschildert worden.

Tatsächlich war Abbé de Costa zu dem Dinner bei Lord Stormont erschienen und beflügelte hier mit seinen musikalischen Vorträgen auf der Gitarre die allgemeine Konversation. Burney beschreibt seine Eindrücke folgendermaßen:

*Seine Meinungen über die Musik sind ebenso sonderbar wie sein Charakter. Er spielt sehr gut auf der großen spanischen Gitarre, obgleich in einem sonderbaren Style; mit weniger Melodie: in Ansehung der Harmonie und Modulation aber ist er sehr original und angenehm.*⁴

Nun sind aus der Musikgeschichtsschreibung ca. drei Dutzend verschiedene Musiker(innen) mit dem Namen ‚Costa‘ bekannt, so dass eine große Unsicherheit in bestimmten Zuweisungen herrscht.⁵ Auch unter den heutigen Gitarristen ist ein ‚(de) Costa‘ nicht bekannt, obwohl – wie Josef Zuth⁶ schreibt – um 1820 in Wien ein Onorato Costa als konzertierender Gitarrist aktiv war (etwa zur selben Zeit wie Mauro Giuliani), von dem sogar Kompositionen gedruckt wurden. In den meisten historischen Darstellungen neuerer Zeit zur Geschichte der Gitarre ist der Name ‚(de) Costa‘ kaum zu finden.⁷

³ Westrup 1952, Sp. 497.

⁴ Burney 1959, S. 190.

⁵ Siehe etwa die Costa-Namenslisten in Bd. 17 der MGG (alt) bzw. in Bd. 18 der MGG (neu).

⁶ Zuth 1972, S. 72.

⁷ In der sehr gründlichen Gitarre-Bibliographie Schwarz 1984 findet sich kein Eintrag zu Abbé de Costa. Schmitz 1982 hat aber den hier beschriebenen Abbé de Costa schon 1982 in seinem *Gitarrenbuch* in einem Satz kurz erwähnt (wohl eine Übernahme aus Zuths *Handbuch*).

Nach Josef Zuth handelt es sich bei der Person in Burneys Erinnerungen um Abbé Antonio de Costa aus Portugal, geboren 1714 in Porto, gestorben nach 1780. Er war ein seines Heimatlandes verwiesener Priester, der sich nach einer abenteuerlichen Reise quer durch Europa ab ca. 1750 in Wien niedergelassen hatte, wo er *“sich in seiner Abgeschlossenheit als Komponist, als Geigen- und Gitarrspieler”*⁸ betätigte. Besonders abgeschlossen lebte de Costa in Wien aber doch nicht, denn er war auf zahlreichen musikalischen Gesellschaften eingeladen, und auch Burney traf während seines Wiener Aufenthaltes mehrere Male mit ihm zusammen:

Dieser Abate ist der sonderbare Musiker, dessen ich bereits erwähnt, der es für sich zu klein hielt, in fremde Fußstapfen zu treten, und also, sowohl als Komponist und als Spieler, sich einen neuen Weg habnte, welcher unmöglich zu beschreiben ist. Alles was ich von seinen Produkten sagen kann, ist, dass darin mehr Sorgfalt auf Harmonie und ungewöhnliche Modulations verwendet ist, als auf die Melodie; und dass es allezeit, wegen der vielen Bindungen und Brechungen, schwer ist, die Tactart ausfindig zu machen. Indessen thut seine Musik, wenn sie gut gespielt wird, (welches aber selten zutrifft,) eine sonderbare und angenehme Wirkung; dabey aber ist sie allzusehr ein Werk der Kunst, um andern als gelehrten Ohren ein grosses Vergnügen zu gewähren.⁹

Aus dieser Beschreibung von Burney wird erkenntlich, dass de Costas Vortrag seiner Improvisationen bzw. seiner vermutlichen Eigenkompositionen etwas für die damalige Zeit strukturell Außergewöhnliches gewesen sein muss, was dem Zeitstil und dem musikalischen Geschmack am Ende des 18. Jahrhunderts nicht so ganz entsprochen hat, wie es Burney auch in seinen nachfolgenden Ausführungen folgendermaßen formulierte: *„...weil seine Modulation gar sehr gelehrt und fremd ist.“*¹⁰

Wichtig für das Verständnis des sich anschließenden Textes wird die Tatsache, dass sich Abbé de Costa mit seinem Gönner, dem Herzog von Braganza, wegen der Kosten für eine neukonstruierte Gitarre überworfen hatte. Dazu notierte Burney folgendes:

Der Umstand war dieser, der Abate wünschte sehr angelegentlich, das Griffbrett seiner Guitarre zu verbessern. Sie ist mit Darmsaiten bezogen, und jede Chorde ist dreyfach. Nun fand er oft, daß diese Saiten, obgleich noch so rein im Einklange, so lange er sie bloß allein anschlug, verstimmt waren wenn er den Finger darauf setzte, und zwar bey einigen Bünden mehr als bey andern. Um der Sache abzuhelfen, ward ein geschickter Mechanikus aufgesucht, der mit vieler Mühe und Nachsinnen, unter jede Chorde bewegliche Bünde erfand; allein da solche von Messing gemacht worden, und dem Künstler viele Zeit gekostet hatten, so forderte er dafür vier oder fünf Gulden;

⁸ Zuth 1972, S. 72.

⁹ Burney 1959, S. 190.

¹⁰ Burney 1959, S. 190.

eine Summe, die der Abt nicht im Stande war aufzubringen; und dennoch wollte er auf keine Weise zugeben, daß der Herzog für ihn bezahlte. Endlich war dem Streite dadurch ein Ende gemacht, daß der Herzog das Instrument für den ersten Preis zu sich nahm, und der Abt eine einfachere und wohlfeilere Methode erfand, das Griffbrett an einer andern Guitarre zu ändern; und dies brachte er auf folgende Weise zu Stande: er legte unter dem Edenholze [sic], womit das Griffbrett vernixt war, in der Länge eben so viel Darmsaiten, als womit das Instrument bezogen wird; darauf machte er an den Stellen der Bünde so viele Einschnitte in das Edenholz [sic] oben, so dass die unterliegenden Saiten bloß zu liegen kamen, und unter diese legte er kleine bewegliche Schnitgen Ebenholz [sic], wodurch die Chorden auf seinem Instrumente in allen Tönen rein wurden. Dieses Griffbrett kann er nach Gefallen seitwärts abschieben; und dieser Kunstgriff war um desto nöthiger, weil seine Modulation gar sehr gelehrt und fremd ist. Allein seine Kompositionen [sic] sind nicht origineller in diesem, als im Punkte des Taktes, welcher seiner Sonderbarkeit [sic] wegen sehr schwer zu fühlen ist, und es einem also sehr schwer wird, ihn nur einigermaassen richtig zu halten.

Er spielte vor Tische auf seiner Guitarre zweyerley Tackarten, welche, so viel ich mich erinnern kann, ungefehr [sic] folgende waren:

Andante.



Presto.



Am Tische saß ich zwischen dem Chevalier Gluck und diesem Abate, und wir alle drey schwatzten mehr, als wir assen.¹¹

Offenbar war aber Abbé de Costa mit seinem Gitarrenspiel bei dieser vornehmen Gesellschaft selber nicht ganz zufrieden und wollte deswegen bei Burney einen besseren Eindruck hinterlassen, da dieser allenthalben kundtat, über die Erlebnisse auf seinen Reisen ein Buch schreiben zu wollen. Tatsächlich hat er Burney privatim zu sich eingeladen. Die Erinnerungen über die besonderen Umstände dieses Treffens lesen sich bei Burney wie folgt:

Der portugisische Abate kam des Morgens in aller Frühe zu mir, und nach einem langen musikalischen Gespräche nöthigte er mich nach seiner Wohnung, um in Ruhe und Frieden einige von seinen Kompositionen auf der Guitarre zu hören, welches bey Lord Stormont unmöglich gewesen. Er hiesse es auf den Tode, mehr als zwey oder drey Zuhörer auf einmal zu haben. Ich folgte ihm nach seiner Dachkammer, die noch ein wenig höher lag, als zweymal zwey Stockwerke. Hier spielte er die nehmlichen Stücke, wie beym Lord Stormont, aber mit mehr Wirkung in ruhiger

¹¹ Burney 1959, S. 208-211.

*Stille. Er ist völlig Original in seinen Ideen und in seiner Modulation, er wiederholt aber seine Passagen zu oft.*¹²

Diese Beschreibungen eines Gitarrenspielers in Wien im Jahre 1772 sind aber nicht ganz übersehen worden. Der vielgescholtene Ernst Biernath hat sie zu Anfang des 20. Jahrhunderts vollständig zitiert.¹³ Da Biernath für seine kleine Schrift (Biernath 1907) umfangreiche Recherchen durchführte, deren Quellen er alle dokumentierte, ist er für den Zeitraum des 18. Jahrhunderts in Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise* auf diesen Erlebnisbericht über den Abbé Antonio de Costa gestoßen. Die seitenlange Textübernahme mag als Indiz dafür gelten, dass auch Biernath und seine Zeitgenossen noch immer mit Stimmungsproblemen bei ihren damals noch mit Darmsaiten bezogenen Instrumenten zu kämpfen hatten. Dieses Kernproblem bei Saiteninstrumenten stellt eine permanente Herausforderung für die Instrumentenbauer dar.

Der oben wiedergegebene Text von Charles Burney fordert aber zu einigen Fragen heraus, die sich vor allem an die heutigen Gitarrenbauer richten. Es wäre zunächst einmal zu klären, ob es sich bei de Costas Instrument um eine dreichörige spanische Gitarre (Burney: „große spanische Gitarre“) handelt oder um eine portugiesische Variante. Die Doppel- bzw. Mehrchörigkeit war um 1770 bei den Zupfinstrumenten durchaus noch Standard. Interessant scheint mir an der Beschreibung, dass „ein geschickter Mechanikus [...] unter jede Chorde bewegliche Bündel erfand“ des Weiteren, dass er sie aus Messing fertigte, zu einer Zeit, als die verknoteten Darmsaitenschlingen für die Bundeinteilung noch allgemein üblich waren. Der neuerdings propagierte Lösungsvorschlag zur verbesserten Intonation mittels beweglicher Einzelbünde kann deshalb nicht als Erfindung unserer Zeit reklamiert werden. Wie sich hier bestätigt, hat es schon

¹² Burney 1959, S. 237.

¹³ Biernath 1907, S. 129ff. – Einige Anmerkungen zu Ernst Biernath: Er unterrichtete in Berlin „Lautengitarre“ bzw. „Gitarrenlaute“, war aber von Beruf Kaufmann, also ein musikalischer Dilettant. Als solcher versuchte er aber nicht ganz ohne Geschick, den historischen Entwicklungsprozess der heutigen Gitarre zu ergründen. Er versuchte, ihr eine „uralte Geschichte“ (S. 138) nachzuweisen, die „in Vorderasien ihren Ursprung hat, und vom Euphrat- und Tigrislande aus, seit ihrer Erfindung in praehistorischer Zeit, zur Verbreitung über alle Erdteile gelangt ist“ (S. 143). Auf diese Art durchläuft Biernaths „Gitarre“ einen Entwicklungsweg von den Sumerern über die Hethiter, Ägypter, Hebräer, Griechen bis hin zu den Römern und dann in die Neuzeit, wobei zahlreiche gitarrenähnliche Zupfinstrumente als Synonyme für diese angebliche Beweislage erhalten müssen. 20 Jahre nach dem Erscheinen dieser Schrift bemerkt der promovierte Musikforscher Josef Zuth dazu: „Die Arbeit wurde von der Wissenschaft abgelehnt“ (Zuth 1972, S. 40).

immer innovative Instrumentenmacher gegeben, welche die Gitarre weiterentwickelt haben.

Man muss die oben zitierten Texte aber genauer lesen, um zu bemerken, dass Burney noch eine zweite Methode zur Verbesserung der Intonation beschreibt, die offensichtlich auf de Costa selbst zurückgeht. Leider ist Burneys Formulierung (bzw. die seines Hamburger Übersetzers) nicht eindeutig genug, um nachzuvollziehen, wie es funktionieren soll, wenn sich das beschriebene Griffbrett „nach Gefallen seitwärts abschieben“ lässt.

Das Stimmungsproblem war und ist bei Saiteninstrumenten ein Kernproblem und beschäftigt die Instrumentenmacher permanent. So lassen sich die Versuche zur Optimierung der Saitenstimmung auf der Gitarre bis heute weiterverfolgen. Ich erinnere mich an den Gitarre-Boom der 1960er und 1970er Jahre, in denen ein deutscher Gitarrenbauer ebenfalls eine technische Lösung entwickelte, mit welcher er auf dem ganzen Griffbrett „unter jeder Chorde bewegliche Bünde“ einsetzte (im vorigen Text schon kurz angedeutet). Vielleicht war ihm der entsprechende Textabschnitt von Burneys Beschreibung bekannt, weshalb er sich an dieses Experiment wagte. Nach meiner Kenntnis hat er sich damit aber nicht durchsetzen können, so dass dieser Versuch erfolglos blieb.

Um 1970 wurde in den SICA-Werkstätten in Bochum ebenfalls an einem neuen Stimmsystem gearbeitet. Der Experimentator war A. H. Wowries, der in einem achtseitigen, gedruckten Prospekt (*Das Problem der ausgeglichenen Stimmung der Gitarre*)¹⁴ seine Erfahrungen mit den Gitarristen und ihren Temperierungsproblemen dokumentierte und anschließend seine spezielle Lösung offerierte:

[I]ch erhoffe mir für die große Familie der Gitarre-Liebhaber – vom Schüler bis zum Solisten – ein vollkommen neues, beglückendes Gefühl beim Musizieren auf ihrem Instrument, der Gitarre, mit Hilfe des Avo-Temperator(s) [...]. Er besteht aus einem veränderten Sattel und aus einem Steg, der diesem veränderten Sattel angepaßt ist.

Dabei handle es sich „um eine sehr dezente Veränderung [...], so dass die natürliche Schönheit der Gitarre in keiner Weise beeinträchtigt wird.“ (Zitate aus dem Original-Prospekt) – Auch dieses Avo-Temperator-Modell des Saiteneinstimmens hat sich bei den Gitarristen nicht durchgesetzt.

Außerdem hatte Wowries noch einen von vielen Gitarristen sehr gut angenommenen, neuartigen Kapodaster entwickelt, den „Avodastro“, über dessen Erfolg er sehr schwärmte: „Das haben sich die Gitarristen immer schon immer

¹⁴ Der Prospekt ist bibliographisch nicht greifbar. Es sei auf die beiden gedruckten Beiträge Wowries 1970 und Wowries 1971 verwiesen.

gewünscht: Einen Kapodaster, der schnell aufzusetzen ist und ein einwandfreies Stimmen des Instrumentes gestattet. Ein Kapodaster, ohne komplizierte Mechanik und möglichst ohne Metall... „usw., usf. – Wie diese Neukonstruktion von den Gitarristen tatsächlich angenommen und bewertet wurde, offenbarte Wowries mit dem Wiederabdruck ganzer Passagen „aus der Menge begeisterter Zuschriften.“ So äußerte sich Werner Kämmerling u.a. wie folgt: „Getrennte Einlagen ermöglichen ein ungestörtes Stimmen jeder einzelnen Saite ... die Bedienung ist außerordentlich einfach ... [so] darf man bedenkenlos von einem Idealgerät sprechen...“ – Jürgen Klatt sieht im Avodastro „...eine glückliche Lösung! Reine Stimmung in jedem Bund...“ – Der bekannte Lautenist und Gitarrist Michael Schäffer ist „von dieser Erfindung begeistert. Herrn Wowries ist es gelungen, all jene Mängel, die bisher den vielen gebräuchlichen Kapodastern anhaften, in langer und bewundernswerter mathematischer Kleinarbeit zu beseitigen...“ Damit sei es endlich möglich geworden, „...in angespanntem Zustand die einzelnen Saiten nachzustimmen...“ – Auch Anton Stingl ist nur voll des Lobes über den Avodastro: „... Jetzt ist er wirklich der beste und schönste Kapodaster, der mir begegnet ist ... jede Saite ist gut angedrückt und kann jederzeit gestimmt werden. Und ganz besonders freut mich die formschöne Ausführung, die meine schöne Hauser-Gitarre nicht mehr verunstaltet...“ (Sämtliche Zitate aus dem Original-Werbeprospekt) –

Dazu kommen noch Belobigungen von José de Azpiazu, Manolo Lohnes, Dick Visser oder auch von Emilio Pujol, u.a. Die Erfindung von Wowries war also in der gitarristischen Fachwelt angekommen. Andererseits stellt sich die berechtigte Frage: Wie oft benötigen konzertierende Gitarristen tatsächlich einen Kapodaster? Deshalb müsste es erst geklärt werden, in wie vielen Gitarrenkoffern der „Avodastro“ von Herrn Wowries heute noch zu finden ist.¹⁵

Gitarrenhistorisch betrachtet sollten die Aufzeichnungen von Charles Burney nicht übersehen werden, dem wir es damit zu verdanken haben, dass ein musikalisch hochbegabter, aber unbedeutend gebliebener Liebhaber-Gitarrist namens Antonio de Costa aus einer Phase des Umbruchs und der Weiterentwicklung der Gitarre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit seinen innovativen Vorstellungen überhaupt registriert wurde. Als Komponist dürfte de Costa keine herausragenden Qualitäten bewiesen haben, denn es sind

¹⁵ In diesem Zusammenhang sei, ebenfalls mit historischer Begründung, an ein weiteres von Wowries erfundenes Hilfsmittel erinnert, an den „Avoped“. Für Heinz Teuchert war es die „gelungene Lösung“ seines „Fußstützenproblems“, und für Luise Walker war „der Avoped [...] unter den vielen Fußbänkechen [...] entschieden der vollkommenste...“ (Zit. aus dem Original-Prospekt).

meines Wissens keine Werke bzw. keine Stücke von ihm überliefert. Aber Burneys Tagebuchaufzeichnungen bleiben auch in unserer heutigen schnelllebigen und von ständigen Innovationen geprägten Zeit lesenswert; es lassen sich darin viele Zusammenhänge rekonstruieren, und so manches interessante Detail steckt zwischen den Zeilen, wie hier eingangs geschildert.

Literatur

- Mainka, Jürgen (2000): Art. Burney, Charles. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl., Kassel 2000, Sp. 1319-1326.
- Bäcker, Rolf (2012): Symbol Gitarre. Bedeutung und Wandel im kulturellen Gedächtnis Spaniens vom Mittelalter bis zum Ende des *Siglo de Oro*. Frankfurt am Main 2012.
- Biernath, Ernst (1907): Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus. Berlin 1907.
- Burney, Charles (1959): Tagebuch einer musikalischen Reise, Band II. Neudruck: Documenta Musicologica, 1. Reihe, Bd. XIX. Kassel 1959 – Die hier verwendeten Zitate stammen von den Seiten 189 bis 213 sowie 238.
- Schmitz, Alexander (1982): Das Gitarrenbuch. Geschichte, Instrumente, Interpreten. Frankfurt am Main 1982.
- Schöttler, Axel (2012): Zum historischen Diskurs über die Gitarre. Zwischen instrumentalen Imitierungen und musikästhetischen Erwartungen. Hamburg 2012.
- Schwarz, Werner (1984): Gitarre-Bibliographie. Internationales Verzeichnis der theoretischen Literatur zur klassischen Gitarre von den Anfängen bis zur Gegenwart. München u.a. 1984.
- Westrup, Jack Allan (1952): Art. Burney, Charles. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1952, Bd. 2, Sp. 493-498.
- Wowries, A. H. (1970): Das Problem der linken Hand des Gitarristen. In: Zupfmusik, Gitarre 23/1 (1970), S. 15-16.
- Wowries, A. H. (1971): Die ausgeglichene (temperierte) Stimmung der Gitarre. In: Zupfmusik, Gitarre 24/4 (1971), S. 93-95.
- Zuth, Josef (1972): Handbuch der Laute und Gitarre. Wien 1926-1928. Nachdruck Hildesheim 1972.