

André Burguete

## **Liuto forte<sup>®</sup> – eine Laute für das 21. Jahrhundert**

1999 wurde in Paris der „Prix Européen de l'innovation pour les instruments de musique“ für die Erfindung des Liuto forte verliehen. Damit begann ein neues Kapitel in der Geschichte der Zupfinstrumente.

Die Laute ist – im Gegensatz zu Violine, Gitarre oder Klavier – den Entwicklungen der europäischen Musik von der Mitte des 18. Jahrhunderts an nicht mehr gefolgt. Sie geriet allmählich außer Gebrauch und starb zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus.

Zwar hat sie sich heute einen bescheidenen Platz im Rahmen der historischen Aufführungspraxis zurückerobert, doch wird dieser Platz ihrem kulturgeschichtlichen Rang und ihrem Entwicklungspotential als Musikinstrument nicht annähernd gerecht.

Die Entwicklung der Laute, die voller überraschender Neuerungen war und erst in der Epoche der Frühklassik stagnierte, verdiente es, wieder aufgegriffen und fortgesetzt zu werden. Dafür war es erforderlich, sich mit den Gründen auseinanderzusetzen, die zum Aussterben dieses Instrumentes führten und auch heute seiner vollständigen Anerkennung in der zeitgenössischen Musik im Wege stehen: Zu geringe Lautstärke, komplizierte Spielbarkeit, unzureichende Kantabilität und eingeschränkter Klangfarbenreichtum.

Nach mehrjähriger Versuchszeit ist es dem Lautenisten André Burguete, dem Instrumentenbauer Günter Mark und dem Ingenieur Benno Streu gelungen, eine neue Laute zu entwickeln, in der sich die Klarheit der alten Laute und die Wärme der Gitarre zu einem kraftvollen, brillanten Tonwerkzeug verbinden. Dieser Liuto forte wird nahezu allen musikalischen Stilen gerecht und ist auch für Gitarristen problemlos spielbar.

## **Laute und Gitarre – ein Dilemma?**

Die spanische Gitarre<sup>1</sup> gehört zu den erfolgreichsten Musikinstrumenten des 20. Jahrhunderts. Ungeachtet aller Popularität gelang es ihr jedoch nicht, die Lücke zu schließen, die das Verschwinden der Laute im nachbarocken Ensemble hinterließ. Andres Segovias Hoffnung, daß sie einmal gleichberechtigt neben Cello und Fagott einen Platz im zeitgenössischen Orchester einnehmen würde, blieb leider nur ein Traum.

Der in den vergangenen Jahrzehnten reanimierten historischen Laute wiederum ist es – außerhalb des geschützten Bereiches Alter Musik – bis heute nicht geglückt, das über sie verhängte grausame Urteil der Geschichte zu revidieren und eine Verbreitung zu erlangen, die der spanischen Gitarre auch nur annähernd vergleichbar wäre. Sie stößt stattdessen aufs Neue an jene akustischen Grenzen, vor denen sie im 18. Jahrhundert schon einmal stand.

Das wiedererwachte Interesse am Spiel der Lauteninstrumente kann schon der geringen Anzahl seiner Anhänger wegen kaum dafür verantwortlich gemacht werden, daß der spanischen Gitarre ein vollständiger Triumph versagt blieb. Die Gründe dafür liegen eher im unzureichendem Durchsetzungsvermögen dieses Instrumentes in der Kammermusik. Allerdings trug die entschädigungslose Rückgabe großer Teile des früher auch von Gitarristen gepflegten Lautenrepertoires an die Lautenisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts klar zu einer Schwächung der Position der Gitarre bei.

### **Laute und Gitarre im 20. Jahrhundert**

Noch in den 1970er Jahren gingen Lauten- und Gitarrenenthusiasmus Hand in Hand. Die Rückbesinnung der Lautenisten auf ihre historischen Wurzeln führte zwangsläufig zu einer Zerrüttung dieser Beziehung, in deren Folge Besitzer beider Instrumente jeweils eines davon sträflich zu vernachlässigen begannen.

Die Gitarristen haben Segovias Anspruch, legitime Erben lautenistischer Schätze aus Renaissance und Barock zu sein, weitgehend aufgegeben und sich damit um Teilhabe an einer glänzenden Vergangenheit gebracht. Besucht man heute Gitarrenfestivals, -wettbewerbe oder sonstige Darbietungen auf ihrem Instrument,

---

<sup>1</sup> Eine korrekte Bezeichnung für dieses heute „klassische Gitarre“ oder „Konzertgitarre“ genannte Instrument zu finden erweist sich als schwierig. Musikgeschichtlich gebührt der Begriff „klassische Gitarre“ eher dem Instrument der Biedermeierzeit. Die in den 20iger Jahren des 20. Jahrhunderts aufgekommene Bezeichnung „Konzertgitarre“ wiederum beruhte auf dem Wunsch nach Abgrenzung gegenüber dem vorwiegend zur Liedbegleitung benutzten volkstümlichen Instrument aus Massenfabrikation. Da die heutige Gitarre ihre Form und ihre wesentlichen konstruktiven Merkmale spanischen Gitarrenbauern des 19. Jahrhunderts verdankt, wird sie im Folgenden nicht als „klassische“ oder „Konzertgitarre“ sondern als spanische Gitarre bezeichnet werden.

entsteht nicht selten der Eindruck, daß dieser enorme Repertoireverzicht zunehmend durch eine Art Narzißmus ausgeglichen wird, in dessen Mittelpunkt die Gitarre selbst und ihre wunderbaren klanglichen Möglichkeiten stehen. Die Stelle der Kompositionen des 16. bis 18. Jahrhunderts nehmen inzwischen oft außereuropäische Programmschwerpunkte folkloristischer Prägung ein, die zwar den natürlichen Charme des Instrumentes und die Virtuosität seiner Spieler vorzüglich zur Geltung bringen, jedoch nicht immer geeignet sind, den ursprünglichen Anspruch der Gitarre auf Seriosität im klassischen Sinne zu untermauern. Allerdings stellt diese Tendenz zum Populistischen auch eine Bereicherung dar, und ganz gewiß hat die Gitarre es nicht zuletzt ihrer Öffnung für **sämtliche** musikalische Stilrichtungen der Gegenwart zu verdanken, daß sie – zumindest als Soloinstrument – im 20. Jahrhundert eine ähnliche Bedeutung erlangte wie die Laute im 16. Jahrhundert.

Ausübende des Lautenspiels nach historischen Vorbildern machten ihr Publikum in den vergangenen Jahren mit dem sublimen Reiz einer untergegangenen Kunst vertraut. Dabei wurde unparteiischen Hörern aufs Neue klar, warum dieses Instrument die Schwelle zum 19. Jahrhundert nicht mehr zu überschreiten vermochte. Unbeeindruckt davon glauben nicht wenige Praktizierende des „authentischen Lautenspiels“ nach wie vor, daß die hohe Qualität des von ihnen gepflegten Repertoires sie berechtige, den Entwicklungen der Klangkultur seit dem 19. Jahrhundert sowie heutigen Aufführungsbedingungen weniger Aufmerksamkeit zu schenken. Alten Berichten über die wunderbare Wirkung ihres Instrumentes vertrauend geben sie sich der Hoffnung hin, daß ein Klang, der vor dreihundert Jahren das Publikum entzückte, heute noch dieselben Reaktionen hervorzurufen vermag.

Es ist zu befürchten, daß zwischen solchen Ansichten und den rückläufigen Studentenzahlen im Fach Laute ein Zusammenhang besteht. Manche meinen, die Begeisterung für das Instrument in seiner historischen Version habe ihren Höhepunkt bereits in den 1980er Jahren überschritten. Das sollte jedoch nicht pessimistisch stimmen.

Vertreter des historischen Lautenspiels können auf außergewöhnliche und bewundernswerte Leistungen in Forschung und Praxis verweisen. Dank ihrer Beharrlichkeit läßt sich heute absehen, welchen enormen Umfang das überlieferte Repertoire aus drei Jahrhunderten für Lauteninstrumente hat. Darüber hinaus üben einige Spieler diese Kunst auf einem Niveau aus, das dem der großen Lautenisten der Vergangenheit kaum nachstehen wird.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Bemühungen der Lautenspieler, Lautenbauer und Lautenmusikforscher uns heute gestatten, an die im 18. Jahrhundert unterbrochene Tradition dieses unersetzlichen Instrumentes wieder anzuknüpfen, während der Gitarre und ihren Anhängern das Verdienst gebührt, Spieltechnik, Klangkultur und Bauweise der Zupfinstrumente im 19. und 20. Jahrhundert weiterentwickelt und die Erinnerung an das Schwesterinstrument Laute und deren Repertoire aufrechterhalten zu haben. Allerdings war die von Antonio de Torres (1817-1892) geschaffene spätromantische Gitarre ebenso wenig wie die historische Laute imstande, das im 18. Jahrhundert entstandene Problem der weitgehenden Inkompatibilität eines Zupfinstrumentes mit dem nachbarocken Instrumentarium zu lösen. Die spanische Gitarre blieb – trotz neuen Klangkostüms – bis zum heutigen Tage hauptsächlich ein Soloinstrument.

## Warum die Laute ausgestorben ist

Das durch Sylvius Leopold Weiß (1686-1750) herbeigeführte letzte große Aufleuchten der alten Lautenkunst beruhte auf seiner Fähigkeit, alle lebensfähigen Potenzen dieser Tradition noch einmal zu bündeln und in den Dienst des musikalischen Ausdrucks ihrer Zeit zu stellen. Gleiches gegenüber den Herausforderungen der Sprache Mozarts zu vollbringen, hätte es jedoch nicht eines in Resignation versinkenden Epigonen wie Johann Adolph Faustinus Weiß (1740-1814)<sup>2</sup> bedurft, sondern schöpferischer Kräfte wie Nicolas Lupot (1758-1824)<sup>3</sup> und Giovanni Battista Viotti (1755-1824),<sup>4</sup> die die Violine ins 19. Jahrhundert führten.

Der rapide Niedergang des Lautenspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird von Anhängern dieser Kunst gern mit der Aura des Unerklärlichen umgeben. Er bahnte sich jedoch bereits in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts an. Johann Matthesons (1681-1764) schneidende, in den wesentlichen Punkten aber berechtigte Kritik an der Laute<sup>5</sup> hätte eine konstruktivere Reaktion seitens ihrer Spieler zur Folge haben müssen, als die selbstgefällige Verteidigungsschrift Ernst Gottlieb Barons (1696-1760), die das Schicksal seines Instrumentes nicht mehr aufzuhalten vermochte.<sup>6</sup>

Die durch Arcangelo Corellis (1653-1713) Orchesterstil inspirierten Sonaten von Sylvius Leopold Weiß (1686-1750) sind der barocken Laute in spieltechnischer Hinsicht auf den Leib geschrieben. Klanglich rühren viele der großen Spätwerke aber bereits an Dimensionen, denen das Instrument schon nicht mehr gewachsen ist. In Erkenntnis dieser Tatsache verzichteten Weiß und seine Schüler auf den noch im 17. Jahrhundert in Frankreich beliebtesten schmalen, tiefgewölbten Lautentypus, der eher süß als kräftig klang. Sie favorisierten Modelle mit breiten, abgeflachten Korpora, wie sie die auf Lautstärke ausgelegten italienischen Arciliuti hatten, die – stärker besaitet und mit Fingernägeln gespielt – sich gegen barocke Streicher durchzusetzen vermochten.<sup>7</sup> Das verschaffte der schwach besaiteten, chörigen d-moll-Laute zwar noch einmal einen Aufschub, reichte jedoch nicht aus, um mit dem

---

<sup>2</sup> Johann Adolph Faustinus Weiß, Sohn und Amtsnachfolger seines Vaters Sylvius Leopold, kann als Pionier der historischen Aufführungspraxis bezeichnet werden. Er nutzte die Zeit zwischen dem Tod Mozarts und der Geburt Schumanns unter anderem damit, mecklenburgischen Prinzessinnen die Werke seines Vaters vorzuspielen und Bittbriefe um Gehaltserhöhung an seinen Brotherrn zu richten.

<sup>3</sup> Bedeutender Geigenbauer, den man auch den „französischen Stradivari“ nannte.

<sup>4</sup> Komponist und Violinvirtuose, schrieb u.a. 29 Violinkonzerte. Viotti regte Lupot zu Veränderungen der barocken Violine an, die dem Instrument zu größerer Lautstärke verhelfen.

<sup>5</sup> Johann Mattheson: Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, S. 274-279.

<sup>6</sup> Ernst Gottlieb Baron: Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten ..., Nürnberg 1727.

<sup>7</sup> In Barons Abhandlung finden sich Angaben zu dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am meisten geschätzten Lautentypus: „... flach, breitspänicht, länglicht, und werffen den Thon weit in die Ferne“. Siehe Baron 1727, S. 97. Der Autor beschreibt hier eine möglicherweise aus der Entwicklung der „römischen Theorbe“ (Chitarrone) hervorgegangene, abgeflachte Korpusform, die besonders im venezianischen und paduanischen Lautenbau um 1600 Eingang fand und hinsichtlich ihrer akustischen Konsequenzen Entwicklungen des Cremoneser Geigenbaus vorwegnahm. Instrumente dieser Art unterscheiden sich von tief gewölbten Lauten klanglich in ähnlicher Weise wie Violinen mit geringer Deckenwölbung von hochgewölbten Instrumenten. In gewisser Hinsicht lassen sich diese beiden Grundrichtungen, deren Resultat in ersten Fall ein süßer, im zweiten Fall ein eher kraftvoller und brillanter Ton ist, auch an italienischen und flämisch-französischen Cembali ausmachen.

einsetzenden Stilwandel bis zum Ende des 18. Jahrhunderts schrittzuhalten.<sup>8</sup> Dazu hätte es – wie bei der Violine – eines Eingriffs in die Deckenkonstruktion sowie einer Reform der Besaitung und Spielweise dieses Instrumentes bedurft.

Beim Anhören der letzten bedeutenden Lautenkompositionen des 18. Jahrhunderts, beispielsweise der Werke Joachim Bernhard Hagens (1720-1787),<sup>9</sup> drängt sich der Eindruck auf, daß der starre, pompöse Klang der mit zusätzlichen Oktavseiten versehenen Bässe nicht mehr so recht zum Stil dieser Epoche passen will und durch etwas Leichteres, Geschmeidigeres ersetzt werden sollte. In der Oberstimme wiederum wünscht man sich einen länger nachsingenden, wärmeren und runderen Ton, als ihn die Barocklaute auch bei geschicktestem Spiel zu geben vermag.

Gitarristen beschreiben den Lautenklang gern als „monochrom“, wenig sinnlich und – im schlimmsten Fall – als etwas langweilig. Sie erwarten – besonders bei umfangreicheren Werken wie etwa 20-minütigen Partiten von Sylvius Leopold Weiß – stärkere klangliche und dynamische Kontraste, als sie einer Laute in historischer Bauweise zu entlocken sind.

Hörer früherer Zeiten haben dieses Bedürfnis nach Abwechslung in gleichem Maße verspürt. Die alten Lautenisten suchten ihm zu genügen, indem sie ihren Vortrag durch das Hinzufügen freier Verzierungen, geschicktes Changieren zwischen mezzoforte und piano und eine Vielzahl rhetorischer Feinheiten belebten. Der heutigen Ohren vertrautere Wechsel zwischen verschiedenen Klangfarben hingegen spielte allein schon aufgrund der geringen Saitenspannung, der Doppelsaiten und der Fixierung der Anschlagshand am Steg kaum eine Rolle. Innerhalb dieser damals noch akzeptierten Grenzen muß der Vortrag großer Meister der Vergangenheit jedoch zauberhaft gewesen sein, und ich glaube, daß insbesondere heutigen Barocklautenisten hier noch viele Möglichkeiten der Verfeinerung ihrer Interpretation zu entdecken bleiben.

Johann Adolf Faustinus Weiß, der erst 1814 in Dresden starb und die Werke seines Vaters Sylvius Leopold in größter Vollkommenheit spielte, mußte die bittere Erfahrung machen, daß ein scheinbar armseliges, mit nur sechs Saiten bezogenes Instrument in der Hand von Künstlern wie Mauro Giuliani (1781-1829) nicht allein imstande war, den Farbenreichtum eines ganzen Orchesters zu imitieren, sondern auch wesentlich süßere und länger nachsingende Töne von sich zu geben, als die vielsaitige alte Laute es jemals vermochte.

Obwohl es der kleinen Biedermeiergitarre nicht einmal ansatzweise gelang, den verwaisten Thron der Lauteninstrumente einzunehmen oder deren immenses musikalisches Erbe fortzuführen, entsprach sie weit besser den gewandelten Erwartungen des Publikums vom Klang eines Zupfinstrumentes.

---

<sup>8</sup> Mir ist kein Ensemblewerk mit konzertierender Laute aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt, in dem für die Streicher nicht durchgehend Dämpfer vorgeschrieben wären. In Frankreich – dem Geburtsland der d-moll-Laute – hat man während des ganzen 17. Jahrhunderts auf die Komposition von Ensemblewerken für dieses Instrument verzichtet und kammermusikalische Aufgaben der mit Einzelsaiten bezogenen Theorbe anvertraut. Vom 18. Jahrhundert an spielte die Laute in Frankreich praktisch keine Rolle mehr.

<sup>9</sup> Es sei auf die vorzügliche Einspielung von Hagens Werken durch Robert Barto hingewiesen (NAXOS 8.554200).

Es war nicht die Korpusform, die dieser Gitarre zu größerer Kantabilität gegenüber Laute und Barockgitarre verhalf. Das bessere Nachsingen ihrer Diskantsaiten wurde allein durch eine Vergrößerung der Schallelypse,<sup>10</sup> d.h. eine Modifikation der Deckenbeleistung, erreicht. Aufgrund des geringen Luftvolumens mangelte es den neuen, in E und A gestimmten Bässen dieses Instrumentes allerdings noch etwas an Fundament.

Auch wenn sich niemand den dünnen Klang der Diskantsaiten der Barocklaute zurückwünschte, ahnte man doch die potentielle Überlegenheit der Luftresonanz alter Lautenkorpora. Dies war der Grund, warum die Mandora<sup>11</sup> als das einzige mit der Gitarre konkurrierende Lauteninstrument sich noch bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts einer gewissen Verbreitung erfreute.

In Anbetracht der Vor- und Nachteile beider Instrumententypen wurde bereits 200 Jahre vor dem Liuto forte überlegt, ob es nicht möglich sei, die Vorzüge der besseren Luftresonanz eines Lautenkorpus mit dem wärmeren und kantablen Diskant der Biedermeiergitarre zu verbinden.

Der Wiener Gitarrekomponist Simon Molitor (1766-1848) schlug in seinem 1806 erschienenen Vorwort zur „Großen Sonate op. 7 für die Gitarre allein“ sogar vor, man solle sich für die Gitarre zu einem „ganz gewölbten Körper nach Art der Mandora oder Laute“ entschließen.

Nach Abklingen des Gitarrenfiebers um 1830 wäre der Biedermeiergitarre beinahe ein ähnliches Los wie der Laute zuteil geworden, hätte es nicht ein genialer Außenseiter wie Antonio de Torres verstanden, sie in ein Tonwerkzeug umzuformen, das der Klangästhetik seiner Zeit vollkommen entsprach und eine neue Generation von Spielern begeisterte.

### **Originalinstrumente – originaler Klang?**

Der Verweis auf „Originalklang“ oder die Verwendung von „Originalinstrumenten“ zählt zu den erprobtesten Werkzeugen heutigen Musikmarketings. Er mag bei Instrumenten, die immer in Gebrauch gewesen sind, eine gewisse Berechtigung haben, im Fall der Laute ist gegenüber diesem Etikett jedoch größtes Mißtrauen angebracht.

Da beinahe alle der etwa 1000 heute noch erhaltenen Lauten des 16. bis 18. Jahrhunderts<sup>12</sup> klanglich tot oder zumindest halbtot sind,<sup>13</sup> wissen Lautenbauer, die von Kunden um Kopien solcher Instrumente ersucht werden, im Grunde genommen nicht, was sie eigentlich kopieren sollen.

---

<sup>10</sup> Die Schallelypse ist der Deckenabschnitt zwischen Korpusunterkante und erstem Querbalken des Instrumentes.

<sup>11</sup> Mandoren sind sechs- bis neunhörige Lauteninstrumente des 18. Jahrhunderts in Gitarrenstimmung. Am Anfang des 19. Jahrhunderts gingen einige Mandoraspieler unter dem Konkurrenzdruck der Biedermeiergitarre dazu über, ihr Instrument mit Einzelsaiten zu beziehen.

<sup>12</sup> Die heute bekannten Lauteninstrumente sind am vollständigsten in dem von Klaus Martius zusammengestellten „Lautenweltadressbuch“ aufgelistet:  
[www.cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/database/dbsearch.php](http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/database/dbsearch.php)

<sup>13</sup> Selbst bei den wenigen heute noch spielbaren Lauten läßt sich nicht sagen, ob ihr Klang nach über zwei- oder dreihundert Jahren der Nichtbenutzung des Instrumentes noch in allen Punkten dem entspricht, was er einmal war.

Jedem Hersteller ist bekannt, daß Instrumente selbst bei millimetergenauer identischer Abmessung und Hölzern vom gleichen Stamm völlig verschieden zu klingen vermögen, während der Klang von Instrumenten abweichender Bauart sich bis zur Ununterscheidbarkeit ähneln kann. Da der Klang als allein verlässliches Kriterium des Gelingens der Kopie eines Musikinstrumentes bei 98 % der überlieferten Lauten nicht mehr zu beurteilen ist, verfügen weder Lautenspieler noch Lautenbauer des 20. Jahrhunderts über Maßstäbe, an denen sie sich orientieren könnten. Die Rekonstruktion des ursprünglichen Klanges eines Instrumentes durch maßstabsgetreuen Nachbau der Vorlage ist eine Illusion.

Wir vermögen – trotz erfolgter Umbauten – auch heute noch festzustellen, was die charakteristischen Unterschiede der Violinen Stradivaris gegenüber denen Guadagninis sind. Wer aber vermag zu sagen, worin sich die Lauten Leonardo Tieffenbruckers von denen Vendelio Veneres unterscheiden?

In Angebotslisten heutiger Lautenbauer werden den Kunden Kopien der Instrumente von Lautenmachern des 16. Jahrhunderts wie Frey, Tieffenbrucker, Venere oder anderen offeriert. Das Angebot erweckt den Eindruck, als hätte der Käufer die Wahl zwischen Klangrichtungen, die das persönliche Merkmal der Instrumente eines der jeweils genannten historischen Lautenmakers sind. Die Offerte müßte korrekterweise den Zusatz enthalten „für die Ähnlichkeit des Klanges der Kopie mit dem des Originals wird keine Haftung übernommen“, da der Klang des Originals sowohl dem Hersteller wie dem Käufer vollkommen unbekannt ist.

Es läßt sich aufgrund der gegenüber alten Streichinstrumenten verschwindend geringen Anzahl noch spielbarer historischer Lauten heute nicht einmal mehr ansatzweise beschreiben, welche Klangrichtungen für die einzelnen, im 16. Jahrhundert blühenden Lautenmacherdynastien charakteristisch waren oder nach welchem Ideal sie strebten.<sup>14</sup> Besteller eines „Modells Frey“, „Tieffenbrucker“ oder „Venere“ erwerben den Nachbau einer historischen Karosserie, in der bestenfalls die Vorstellungen des heutigen Herstellers vom Klang dieser Instrumente untergebracht sind.

Wir sollten uns deshalb eingestehen, daß wir die Laute zumindest in akustischer Hinsicht nur „noch einmal erfinden“ können.

Was die Rekonstruktion der „originalen Spieltechnik“ alter Lauteninstrumente angeht, so dürften heutige Spieler der Renaissancelaute ihr vielleicht am nächsten gekommen sein. Barocklautenisten der Gegenwart hingegen halten ihre Anschlagshand ganz anders, als das auf alten Abbildungen zu sehen ist. Es scheint, daß die in Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts unzweifelhaft beschriebene Spielposition der rechten Hand mit aufgestütztem kleinem Finger unmittelbar vor oder hinter dem Steg hinsichtlich der klanglichen Konsequenzen heute nicht einmal mehr den härtesten Verfechtern des originalen Klanges zuzumuten ist.<sup>15</sup> Allerdings

---

<sup>14</sup> Ausgenommen sind natürlich allgemeine Feststellungen wie die über den unterschiedlichen Klang tiefgewölbter oder abgeflachter Korpora, die auch an Nachbauten historischer Instrumente getroffen werden können.

<sup>15</sup> Daß Lautenspieler früherer Zeit ihre Anschlagshand tatsächlich am Steg fixierten, ist nicht nur auf alten Darstellungen, sondern teilweise auch an den Gebrauchsspuren auf Decken historischer Lauten zu sehen. Auf einem Instrument von Hans Frey im Kunsthistorischen Museum Wien hat der hinter dem Steg aufgestützte kleine Finger des Spielers einen regelrechten Graben hinterlassen.

hat diese Anschlagposition auch etwas mit der Beschaffenheit des früher verwendeten Saitenmaterials zu tun, das sich vom heutigen beträchtlich unterscheidet.

### **Besaitung der historischen Laute**

Das Hauptkriterium einer guten Besaitung ist die klangliche Ausgewogenheit zwischen Diskant und Baß. Ein zweistimmiger Satz, bei dem sich die Melodiestimme in der eingestrichenen Oktave und der Baß zwischen großer Oktave und Kontraoktave bewegt, darf nicht den Eindruck erwecken, als würde zwischen diesen beiden Stimmen ein Loch klaffen. Die Baßsaiten müssen auf die Helligkeit der Diskantsaiten abgestimmt werden, um einen ausreichenden Verschmelzungsgrad zwischen Unter- und Oberstimme zu erreichen. Diese Abstimmung kann ausschlaggebend für den Gesamteindruck eines Instrumentes sein.<sup>16</sup>

Die Besaitung von Kopien historischer Lauten, die nicht nur auf den Klang, sondern auch auf die Spieltechnik Einfluß hat, ist ein besonders heikles Kapitel. Weder die Diskant- noch die Baßsaiten alter Lauten haben mit den heute üblicherweise verwendeten Bezügen viel gemein, und es ist naiv anzunehmen, daß allein die Verwendung moderner Darmsaiten uns dem „originalen“ Klang einer historischen Laute näher bringt.

Eine heutige Darmchanterelle (höchste Saite der Laute) besteht aus 10 bis 12 Streifen, die aus Därmen eines erwachsenen Schafes geschnittenen sind. Diese werden miteinander verdrillt und anschließend maschinell präzisionsrund geschliffen. Eine solche Saite ist teuer, klingt spitz und wird bei intensivem Üben schon nach wenigen Tagen unbrauchbar. Ihr einziger Vorzug gegenüber einer alten Darmsaite besteht in der durch das nachträgliche maschinelle Schleifen erzielten, garantierten Quintenreinheit.<sup>17</sup>

Die besten unter den alten Lautenchanterellen – sogenannte „römischen Quinten“ – bestanden aus zwei ungespaltenen, nicht geschliffenen Därmen von Milchlämmern. Sie klangen phantastisch, stanken erbärmlich und hielten – wenn sie nicht rissen – der Beanspruchung durch den Spieler etwa drei bis vier Wochen stand. Ihr Klang war eher dem einer Nylonsaite ähnlich und grundtöniger als der von Darmsaiten heutiger Machart. Aufgrund höherer Längselastizität schwangen Lammdarmchanterellen besser aus und konnten näher am Steg angeschlagen werden.

Für Baßsaiten alter Lauten verwendete man bis etwa 1700 blanken Darm oder Metall. Später wurden sie mit Kupfer- oder Silberdraht umspinnen, wobei auch Naturseide oder Draht als Kern der Umspinnung Verwendung fanden. Bei der

---

<sup>16</sup> Bei einigen Einspielungen barocker Musik auf modernen Gitarren, die mit zusätzlichen Baßsaiten ausgestattet sind, ist aufgrund der dumpfen, obertonarmen Bässe der Verschmelzungsgrad zwischen Ober- und Unterstimme so gering, daß man sich für dieses Bassregister die Oktavsaiten der alten Laute zurückwünscht.

<sup>17</sup> Das maschinelle Nachschleifen der Darmsaiten wurde um 1900 in England eingeführt. Kritiker bemerkten schon damals, daß darunter nicht nur die Haltbarkeit, sondern vor allem der Klang der Saite leiden würde. Die Situation vorher war allerdings auch nicht gerade komfortabel. Der Spieler erwarb jeweils eine Saitenstärke im Bündel, aus der er sich die Längen herausuchte, die einigermaßen quintenrein schienen. Das alte Klagegedicht über die Unreinheit von Darmsaiten ist bis ins 19. Jahrhundert zu vernehmen.

Umspinnung auf Darm oder Metall lag der Umspinnndraht nicht wie bei heutigen Saiten Windung an Windung, sondern die Umspinnung blieb mehr oder weniger offen. Die Saite hatte dadurch eine geringere Biegesteifigkeit, war kürzer und heller im Klang als heutige engumspinnene Saiten und konnte ebenfalls näher am Steg angeschlagen werden. Der größte Nachteil der offenen Umspinnung bestand in einer gewissen Unbequemlichkeit beim Lagenwechsel. Es ist interessant, daß das Spiel auf der tiefen g-Saite der Violine in höheren Lagen erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Rolle zu spielen begann, nachdem man von der weiten Umspinnung dieser Saite zu einer engen übergegangen war.

Die zu John Dowlands (1562-1626) Zeit verwendeten Baßsaiten bestanden aus blankem, nichtumspinnenen Darm von beträchtlichem Durchmesser. Sie waren sehr viel dumpfer als die späteren weit- oder engumspinnenen Saiten und bedurften der Unterstützung durch beigefügte Oktavsaiten in ganz besonderem Maße. Ihrem Klang einen Reiz abzugewinnen, dürfte für heutige Besucher von Lautenkonzerten zu den größten Herausforderungen gehören.

Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß historische Lautensaiten im Unterschied zu modernen grundtöniger, d.h. weniger spitz im Diskant und – bei offener Umspinnung – heller im Baß gewesen sind.

Für Gitarristen ist vielleicht die Feststellung interessant, daß der dunkle Klangcharakter spanischer Gitarren sich durch das damals verwendete Saitenmaterial etwas anders als heute präsentierte. Die helleren Darmsaiten hoben sich stärker als Nylonsaiten von den Bässen ab, während diese mit ihrem Kern aus Naturseide wiederum kürzer und gedämpfter klangen als moderne Baßsaiten mit einem Nylonkern.<sup>18</sup>

### **Ist die Kluft zwischen spanischer Gitarre und historischer Laute noch überbrückbar?**

Die Spezialisierung der Lautenisten auf Nachbauten historischer Modelle und deren Spielweisen hat nicht nur zu einer erfreulichen Bereicherung der Artenvielfalt von Zupfinstrumenten, sondern auch zu einer tiefen Spaltung zwischen Lautenisten und Gitarristen geführt. Zwischen ihnen klafft eine Lücke, die es in diesem Ausmaß in früheren Jahrhunderten nicht gab und die – zumindest aus meiner Sicht – unnötig und kontraproduktiv ist.<sup>19</sup> Sie wird unüberwindlich bleiben, solange man der Laute die Möglichkeiten und das Recht abspricht, Entwicklungsschritte über das 18. Jahrhundert hinaus zu tun und sich Klangwelten und Spieltechniken des 19. und 20. Jahrhunderts zu erschließen.

Gitarristen können mit der zart besaiteten, chörigen und ständiges Nachstimmen erfordernden historischen Laute in der Regel wenig anfangen. Manchem Lautenisten wiederum erscheint die moderne Gitarre als dumpfes, schwergängiges Monstrum, dessen stilistisch inhomogenes Repertoire die enormen Belastungen für Finger und Rücken kaum zu rechtfertigen vermag.

---

<sup>18</sup> Davon kann man sich anhand der alten Einspielungen von Miguel Lobet (1878-1938) überzeugen.

<sup>19</sup> Gitarristen konnten im 17. und 18. Jahrhundert ebenso Theorbisten oder Lautenspieler sein. Bei Robert de Visée finden sich Arrangements desselben Stückes für alle drei Instrumententypen.

Die alte Laute mag hinsichtlich ihrer Deckenkonstruktion und Besaitung ideal für die Wiedergabe von Passamezzi, Bourrées und Gagliarden sein. Wer ihr historisches Kostüm jedoch zu einem unantastbaren Endzustand erklärt, trägt wahrscheinlich dazu bei, daß sie über kurz oder lang erneut in den Museumsvitrinen verschwindet.

Wenige Instrumente sind – was ihren variablen Teil wie Stimmung und Besaitung angeht – über Jahrhunderte hinweg vergleichbar anpassungsfähig gewesen. Laute und Lautenspiel blieben vital, solange sie dem wechselnden Zeitgeschmack Rechnung trugen. Sie büßten ihre Lebenskraft ein, als sie es aufgaben, sich dem Wandel der musikalischen Sprache und den veränderten Erfordernissen des Musizierens im Ensemble zu stellen.

Es ist eher menschlicher Unzulänglichkeit als erschöpften Entwicklungsmöglichkeiten zuzuschreiben, wenn wir heute keine Lautenstücke von Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert oder Robert Schumann vorweisen können. So wie Spieler und Hersteller dieses Instrumentes in Mittelalter, Renaissance und Barock imstande waren, sich dem jeweiligen musikalischen Idiom ihrer Zeit anzugleichen, hätten wir heute ebensogut eine „klassische“ oder „moderne“ Laute, wenn die personellen Voraussetzungen in einer kritischen Phase musikalischen Stilwandels um ein wenig glücklicher gewesen wären.

Die Laute hat – als ein wahres Dornröschen der Musikgeschichte – zweihundert Jahre instrumentaler Evolution verschlafen. Von den Prinzen der historischen Aufführungspraxis wachgeküßt, wandelt sie – schon wieder etwas müde werdend – wie im Traum durch das Musikleben der Gegenwart und vollführt im alten Kleid die alten Tänze. Ob sie gänzlich wiederzuerwecken ist, wird von der Entschlossenheit abhängen, ihr neben der historischen Garderobe auch ein zeitgenössisches Kostüm zur Verfügung zu stellen, in dem sie sich frei in der Gegenwart bewegen, neuen musikalischen Genres öffnen und ihre ursprüngliche Lebenskraft zurückerlangen kann.

Es ist aufschlußreich, daß die erfolgreiche Vermittlung von Lautenmusik an eine breite musikalische Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert weniger den Verfechtern historischer Spielweisen und Instrumente, als einem Gitarristen wie Julian Bream zu danken ist. Dies sollte nicht allein seiner überragenden Persönlichkeit als Interpret zugeschrieben werden, sondern hat vielleicht auch damit zu tun, daß er bewußt Abweichungen von Bauweise und Besaitung des historischen Instrumentes in Kauf nahm, um die der Gitarre im 19. und 20. Jahrhundert erschlossenen neuen klanglichen Möglichkeiten in sein temperamentvolles und farbenprächtiges Lautenspiel einfließen lassen zu können.

Spieler der historischen Laute mögen uns einen authentischeren Eindruck davon vermitteln, wie diese Musik damals geklungen hat. Obwohl es auch unter ihnen große Musikerpersönlichkeiten gibt, die auf ihrem Instrument außergewöhnliches leisten, scheint dieser etwas trockene, im 18. Jahrhundert außer Kurs gekommene Klang – verglichen mit dem ungleich modulationsfähigeren Ton der Gitarre – es doch schwerer zu haben, erneut den Weg in die Herzen einer breiten Zuhörerschaft zu finden.

Vor diesem Hintergrund wäre es umso bedauerlicher, wenn Gitarristen, die hinsichtlich ihres spieltechnischen Niveaus über alle Voraussetzungen zur Wiedergabe des Lautenrepertoires verfügen, durch Beharren auf eine aus dem 16.-

18. Jahrhundert stammende Einrichtung dieses Instruments und die damit verbundenen Klangvorstellungen dauerhaft vom Lautenspiel ausgeschlossen blieben.

Die zahlenmäßig kleine Schar der Lautenisten sieht sich – nach erfolgreicher Restitution ihres Repertoires – heute mit einer Situation konfrontiert, die der verarmter Aristokraten ähnelt, denen man große Schlösser samt Inhalt zurückübertrug. Ihre gewandelte soziale Situation und die ökonomischen Eckdaten legen nahe, nicht auf einem exklusiven Nutzungsrecht zu bestehen, falls das Erbe angemessen erhalten werden soll. Allerdings ist ihr Marketinginstrument – die historische Laute – einfach nicht stark genug, um ein bürgerliches Publikum in ausreichender Zahl zur Besichtigung ihrer Schätze zu bewegen.

Ein Alleinvertretungsanspruch der Lautenisten auf die Lautenmusik wäre ebenso unvernünftig wie die seinerzeit von Andrés Segovia (1893-1987) geäußerte Ansicht, daß man die Laute nicht brauche, weil deren Musik auf der Gitarre viel besser klänge. Da nun schlechterdings nicht von Gitarristen verlangt werden kann, daß sie zur Barock- oder Renaissancegitarre zurückkehren, um wieder mit den verschiedenen historischen Lautentypen auf Augenhöhe zu sein, ist es sinnvoller, die im 18. Jahrhundert steckengebliebene alte Laute auf Augenhöhe mit der Gitarre zu bringen und beide Instrumente erneut miteinander kommunizieren zu lassen.

Würden ihre Stärken – die Wärme und der Klangfarbenreichtum der Gitarre, die Klarheit und Noblesse der Laute – in einem neuen Instrument vereint, das Spielern beider Richtungen gleichermaßen zugänglich und obendrein enembletauglich ist, dürften beide Seiten nur gewinnen.

### **Klangunterschiede von Laute, klassischer Gitarre (Biedermeiergitarre) und spanischer Gitarre**

Historische Laute und spanische Gitarre sind – hinsichtlich des angestrebten Klangbildes – nahezu gegensätzlich konzipiert. Sie repräsentieren zwei eher konträre Enden eines Spektrums, dessen Mitte bis heute unbesetzt blieb. Dem silbrigen, jedoch wenig modulationsfähigen und auf ein antikes Repertoire zugeschnittenen Ton einer alten Laute steht die beeindruckende Expressivität der wesentlich tiefer abgestimmten spanischen Gitarre gegenüber. Dieser mangelt es dafür besonders im Ensemblespiel an Durchsetzungsvermögen, und ihr geringer Tonumfang in der Tiefe legt den Spielern schmerzliche Beschränkungen auf.

Der helle, obertonreiche Klang historischer Lauten vermag bis zu einem gewissen Grad ihre unzureichende Lautstärke zu kompensieren. Das hinderte pragmatische Zeitgenossen wie Jean-Baptiste Lully (1632-1687) jedoch nicht, über das „Mückengesumm“ dieser Instrumente zu spotten.

Nehmen Gitarristen eine Laute in alter Bauweise erstmals zur Hand, sind sie gewöhnlich über die geringe Klangdauer ihrer Töne verwundert. Sie scheint im Widerspruch zu dem beachtlichen Luftvolumen zu stehen, welches das Lautenkorpus in sich schließt. Beim Anschlag entsteht oft der Eindruck, als nähmen „die Saiten das Instrument nicht mit“ und als können sie die darin enthaltene Luft nur zum Teil in Schwingung versetzen.

Die Bässe chörig bezogener historischer Lauten wiederum sind eher pompös als sonor. Sie verbergen ihren Mangel an Grundton unter dem Rauschen der beigefügten Oktavsaiten und erzeugen so ein imaginäres Volumen, das der Fülle eines barocken Reifrocks vergleichbar ist.

Die Biedermeiergitarre vermochte die altersschwach gewordene Laute als Musikinstrument zwar nicht zu ersetzen, übertraf sie jedoch bei weitem an Kantabilität und klanglichen Gestaltungsmöglichkeiten. Des rauschenden Gewands der Oktavsaiten beraubt, fehlt ihren Bässen allerdings außer jenem Grundtonanteil, der tiefe Töne zu wirklichen Bässen macht, auch schlichtweg das erforderliche Luftvolumen.

Als die Gitarre dank des Genies von Antonio de Torres in der Mitte des 19. Jahrhunderts dann aber ihre neue Korpusform und ein sonores Baßregister erhielt, war sie – wie Julian Bream treffend bemerkt – „erwachsen“ geworden und zu einem vollwertigen Recital-Instrument herangereift. Der Boden für die großen Spielerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts war bereitet.

Ich hatte verschiedentlich Gelegenheit, Gitarren von Torres auszuprobieren. Beim bloßen Anschlagen ihrer Bässe wurde mir klar, warum das Biedermeierinstrument ausgedient hatte, seitdem dieser wunderbar warme, celloartige Klang in die Welt gekommen war. Jeder Klang hat jedoch seinen Preis. Diskant und Mittellagen spanischer Gitarren sind wesentlich dunkler als die der Biedermeiergitarren und heben sich weniger von den Baßsaiten ab. Es ist offensichtlich, daß ein Instrument von so gedecktem Klangcharakter und so tiefer Korpusabstimmung sich kaum in einem Ensemble behaupten kann, wenn seine Saiten angeschlagen und nicht gestrichen werden.

Ob diese von Torres geschaffene „spanische“ Gitarre hinsichtlich ihrer Tonschönheit, Tragfähigkeit oder anderer musikalischer Qualitäten durch neuere Entwicklungen des Gitarrenbaus übertroffen wird, sollen andere beurteilen. Ich wage jedoch zu behaupten, daß hinsichtlich noch möglicher Veränderungen (insbesondere in puncto Ensemblefähigkeit) die bisherige Laute auch im Vergleich mit den im 20. Jahrhundert weiter ausgereizten Gitarren das weitaus größere Entwicklungspotential besitzt. Dies ist vor allem durch die grundsätzlich verschiedenen Bauweisen der beiden Instrumente bedingt. Lassen Sie mich – unabhängig von Spieltechnik und Besaitung – auf die augenfälligsten Unterschiede eingehen.

### **Bauweise von Gitarre und Laute**

Die Achtform der Gitarre ist reizvoll und hat ausreichend Anlaß zu poetischen Vergleichen gegeben. Abgesehen von diesen beflügelnden Assoziationen sind – im Unterschied zu Streichinstrumenten – die Einbuchtungen der Zargen bei einem Zupfinstrument jedoch wenig sinnvoll, da dort keine Notwendigkeit besteht, die Saiten bequem mit einem Bogen erreichen zu können. Der Preis, den die Gitarre für ihre betörende Taille zahlt, ist in erster Linie verschenktes Luftvolumen. Sowohl Geigen wie Gitarren sind Schachtelinstrumente, jedoch mit einem wesentlichen Unterschied: Der Boden der Geige wird über einen Stimmstock durch Bogenstrich permanent in Schwingungen versetzt. Der Boden einer Gitarre hingegen, bei der die Übertragung der Deckenschwingungen nur durch Luftresonanz und die Zargen erfolgt, schwingt zwar in gewissem Ausmaß mit, ist aber nur sehr beschränkt zur Abstrahlung fähig. Der akustische Wirkungsgrad einer Gitarre liegt zwischen 5

und 10 %.<sup>20</sup> Die restlichen 90 bis 95 % der hineingespielten Energie werden in Wärme umgewandelt.

Die Laute folgt einem völlig anderen Prinzip. Es läßt sich am ehesten mit dem Aufbau eines aus Reflektor (Korpus) und Membran (Decke) bestehenden Lautsprechers vergleichen. Dabei ist der Reflektor (Lautenkorpus) keineswegs starr, sondern reagiert in ganz eigener Weise auf Deckenschwingungen, die ohne Vermittlung einer Zarge übertragen werden. Obendrein sind Lautendecken oberhalb der Rosette nicht durch ein aufgeleimtes Griffbrett in ihren Schwingungen behindert. Vielmehr trägt dieser Deckenteil bei der Laute ganz wesentlich zur Formantbildung<sup>21</sup> bei.

Was die Deckenbeleistung angeht, so bestehen zwischen historischen Lauten und Gitarren in spanischer Bauweise grundsätzliche Verschiedenheiten hinsichtlich der Nähe des ersten Querbalkens<sup>22</sup> zum Steg, durch den die Saitenschwingung auf die Decke übertragen wird. Eine nur geringe Distanz zwischen beiden sorgt bei der alten Laute für einen besonders obertonreichen Klang im Diskant, reduziert jedoch drastisch den Grundtonanteil der Bässe. Torres und seine Zeitgenossen verlegen diesen ersten Querbalken unmittelbar hinter das Schalloch, wodurch sich die Klangbalance zwischen Baß und Diskant ganz wesentlich zugunsten der Bässe verschiebt. Es ist leicht nachzuvollziehen, daß zwischen diesen beiden gegensätzlichen Anordnungen des ersten Balkens weitere Lösungen möglich sind, die im glücklichsten Fall zur Synthese der Vorzüge eines besonders obertonreichen Instrumentes wie der historischen Laute mit denen eines ausgeprägt grundtönigen Instrumentes wie der spanischen Gitarre führen. Dies ist einer der Gedanken, die der Entwicklung der Neuen Laute (Liuto forte) zugrunde liegen.

### **Begrenzter Umfang der Gitarre im Baß**

Der begrenzte Umfang im Baß nötigt Gitarristen empfindliche Konzessionen an die Korrektheit der Stimmführung ab und zwingt sie zu grifftechnischen Höchstleistungen.<sup>23</sup> Da außer E, A und d alle Bässe gegriffen werden müssen, ist eine Gegenbewegung im kontrapunktischen Sinne über längere Strecken hinweg kaum ungebrochen durchzuhalten. Dieser Mangel wird auch durch beständiges, akrobatisches Hinauf- und Hinabsausen auf dem Griffbrett nicht kompensiert und ist vermutlich der Grund, warum ein Gitarrenduo den musikalischen Hörer oft befriedigter hinterläßt.

Eine in e-moll gestimmte Gitarre wäre mit einem zusätzlichen D und/oder Kontra-H in der Tiefe zweifellos vorteilhafter ausgestattet. Allerdings sind die meisten der zu diesem Zweck gebauten 8- oder mehrsaitigen Gitarren Instrumente von beschränkter Eleganz und oft mit Nebenresonanzen geschlagen, die die Aufmerksamkeit des

---

<sup>20</sup> Zum Vergleich: Die Schalleistung einer Gitarre liegt bei 0,004 Watt, die eines durchschnittlichen Zimmerlautsprechers bei 4 Watt.

<sup>21</sup> Formanten sind nach Anzahl und Lage bestimmbare Frequenzbereiche, die von wesentlicher Bedeutung für die Klangfarbe eines Musikinstrumentes sind.

<sup>22</sup> Die Resonanzdecken von Zupfinstrumenten werden durch aufgeleimte Querbalken stabilisiert. Bei historischen Lauten befinden sich zwischen Steg und Rosette mindestens drei von ihnen.

<sup>23</sup> Das größte Problem für Gitarristen, die barocke Lautenmusik spielen wollen, ist nicht das Fehlen der Bässe unterhalb von E, sondern das Fehlen einer freien F- und G-Saite. Der österreichische Musikgelehrte Kiesewetter schlug deshalb 1831 eine Stimmung vor, bei der diese Saiten zwischen E und A hinzugefügt werden sollten und die darüber hinaus bis ins Kontra-A hinabreicht.

Spielers über die Maßen auf das Dämpfen unliebsam mitschwingender Saiten lenken. Das Phänomen tritt zwar auch bei Lauteninstrumenten auf, ist dort allerdings längst nicht so störend wie bei einer Gitarre, deren nicht durch einen Stimmstock koordinierte Decken- und Bodenplatten bei einer Belastung mit 10 Saiten in ihren Eigenschwingungen kaum noch harmonisierbar sind.

Abgesehen von ästhetischen Vorbehalten setzt auch die Deckenkonstruktion der spanischen Gitarre einer Erweiterung ihres Umfangs in die Tiefe Grenzen. Der dunkle Grundcharakter des Instrumentes bewirkt, daß alle Töne, die tiefer sind als D, sich klanglich kaum noch mit dem Diskantregister vermischen. Wollte man sie aufhellen, müßte die Schallelypse verkleinert werden, wodurch das Instrument im Klang der Diskantsaiten jedoch wieder näher an die Biedermeiergitarre rückt.

Über den Liuto forte

## **Liuto forte<sup>®</sup>**

### **Die Laute des 21. Jahrhunderts**

Der in den vergangenen Jahren entwickelte Liuto forte ist das Resultat der Bemühungen, die Stärken von spanischer Gitarre und historischer Laute in einem zukunftsweisenden Instrument zu vereinen, das sowohl Gitarristen wie Lautenisten neue Einsatzmöglichkeiten erschließt. Andererseits hat der Liuto forte jedoch auch eigene Qualitäten, die bisher auf einem Zupfinstrument noch nicht zu hören waren und ihn zu einer unverwechselbaren Neuschöpfung machen.

Der Liuto forte läßt hinsichtlich seiner Durchsetzungsfähigkeit im Kammerensemble und bei der Liedbegleitung nicht nur die historische Laute, sondern auch die spanische Gitarre weit hinter sich. Er steckt voller innovativer Ideen und weist eine Vielzahl konstruktiver Verfeinerungen auf. Besondere Kennzeichen des Liuto forte sind die Tragfähigkeit des Tones in großen Sälen und seine machtvolle Resonanz. Beide beruhen nicht zuletzt auf der Anwendung des von Benno Streu entschlüsselten Geheimnisses der Holzpaarung aus der Blütezeit des Lauten- und Geigenbaus.

Spielern, die einen Liuto forte zum ersten Mal in die Hand nehmen, fällt – neben dem geringen Gewicht – sofort die leichte Ansprache auf. Es lassen sich mit geringem Kraftaufwand Lautstärken erzielen, für die auf einer Gitarre wesentlich mehr Energie aufgewendet werden muß und die der historischen Laute völlig unerreichbar sind. Gitarre und historische Laute erwecken darüber hinaus den Eindruck, als würde der Ton nach dem Anschlag zunächst im Innern des Instrumentes verweilen. Beim Liuto forte hingegen ist es, als befände sich zwischen der Luft im Korpus und der Luft außerhalb nichts Trennendes mehr. Der Ton verläßt das Instrument ohne jegliche Verzögerung, verfügt über größte Klarheit in allen Registern und singt gut nach.

Die verschiedenen Modelle des Liuto forte sind, da sie eine mittlere Saitenspannung besitzen und sich sehr leicht handhaben lassen, Gitarristen und Lautenisten in gleichem Maße zugänglich. Sie stellen sie nicht vor die Wahl, ihr angestammtes Instrument zugunsten eines anderen völlig aufgeben zu müssen oder fundamentalistische Entscheidungen wie die zwischen Kuppen- und Nagelspiel zu treffen.

Gleichzeitig ist der Liuto forte – ähnlich dem Cello im Vergleich zur Gambe – jedoch auch etwas gänzlich Eigenständiges, Drittes, dessen enorme Möglichkeiten, insbesondere in der Kammermusik, erst am Beginn der Entdeckung stehen. Ich hege keinen Zweifel, daß vom Ineinanderfließen des lautenistischen und gitarristischen Erfahrungsschatzes, den dieses Instrument ermöglicht, mittelfristig die gesamte zupfende Welt profitieren wird.

### **„Gitarrenlaute“ oder „Echte Laute“?**

Lautenisten neigen dazu, ihr Instrument in seiner überlieferten Form für vollkommen zu erklären. Sie halten weitere Entwicklungsschritte für überflüssig oder gar unmöglich und lehnen sie oft von vornherein ab. Diese Ehrfurcht vor der Tradition verdient Respekt, übersieht jedoch, daß die Laute zwischen 1400 und 1730 eines der veränderungsfreudigsten Instrumente überhaupt war. Sie geriet außer Kurs, als ihre Spieler und Hersteller es aufgaben, den Entwicklungen der europäischen Musik zu folgen.

Was heute noch spielbare Lauten des 18. Jahrhunderts angeht, so hatte ich persönlich das Glück, sie nicht nur in jenen Träumen zu berühren, denen sich Besitzer mehr oder weniger vollkommener Kopien vor Museumsvitrinen hinzugeben pflegen. Ich kann mich – als Spieler und Eigentümer solcher Instrumente – vielmehr auf eine langjährige praktische Erfahrung mit ihnen berufen und glaube recht gut zu wissen, wozu sie imstande sind und wozu nicht. Aus dieser Kenntnis heraus versichere ich, daß die Entwicklung der europäischen Laute noch längst nicht abgeschlossen ist und hoffentlich auch niemals sein wird.

Der Liuto forte ist kein Hybridinstrument wie etwa die „Wandervogellaute“ unseligen Andenkens, sondern eine wirkliche Fortsetzung der im 18. Jahrhundert unterbrochenen, großen europäischen Lautenbautradition. Es wäre nun töricht, an diese Tradition anknüpfen zu wollen, ohne den reichen Erfahrungsschatz zu berücksichtigen, den insbesondere spanische Gitarrebauer zwischen 1830 und 1930 in den Zupfinstrumentenbau eingebracht haben. Dies bedeutet jedoch noch lange nicht, daß man die Laute zur Gitarre macht.

Einige der im spanischen Gitarrenbau essentiell gewordenen Prinzipien der Deckenbeleistung wie z.B. die symmetrische Anordnung mehrerer Fächerbalken (Spreizer) waren schon im Lautenbau des 18. Jahrhunderts klar ausgeprägt (siehe die Lauten Sebastian Schelles und die Mandoren Gregor Ferdinand Wengers).

Es lag nahe, vom historischen Lautenbau zu behalten und vom Gitarrenbau zu übernehmen, was dem angestrebten Klangideal des neuen Instrumentes – Wärme gepaart mit Klarheit, Brillanz und Kraft – am meisten dienlich schien.

Die Neue Laute wiegt nicht mehr als ein historisches Instrument. Allerdings ist sie ein Wolf im Schafspelz. Ähnlich wie bei den im 19. Jahrhundert zu kraftvollen, „klassischen“ Geigen umgewandelten Barockviolin Stradivaris und Guarneris, deren Korpusstärken beim Umbau nicht verändert wurden, bestehen auch hier die ausschlaggebenden Modifikationen in einer neuen Kombination mehrerer konstruktiver Details.

Wenn Spieler der historischen Laute einwenden, der Liuto forte klänge nicht mehr wie die ihnen vertrauten Kopien historischer Instrumente, so wird diesem Einspruch

gern stattgegeben. Es ging bei seiner Entwicklung ja auch nicht darum, nur der Tonschwäche der alten Laute abzuweichen, sondern ihr unter Bewahrung grundlegender Eigenschaften des Lautentons neue klangliche Dimensionen zu erschließen. Die alte Laute hätte selbst dann nicht den Sprung ins 19. Jahrhundert geschafft, wenn es ihr unter Beibehaltung ihrer sonstigen Toncharakteristik gelungen wäre, einfach nur lauter zu werden.

Dagegen hält die Behauptung, daß der Liuto forte wie eine Gitarre klänge, der Überprüfung nicht stand. Gitarristen urteilen ganz anders. Sie bemerken am Liuto forte eher die Steigerung der einer Laute innewohnenden Möglichkeiten, und manche meinen sogar, der Unterschied zwischen der alten Laute und dem Liuto forte wäre der zwischen Sprechen und Singen.

Die Antwort auf die Frage, ob der Liuto forte eine „echte“ Laute sei, kann man guten Gewissens dem heutigen Publikum überlassen. Ich würde eher fragen, ob er eine vollständige Laute ist, die nicht nur den Anforderungen der Vergangenheit, sondern auch denen der Gegenwart genügt und eine breite Zuhörerschaft begeistern kann. In seinem schönen Buch über Antonio de Torres beschreibt José L. Romanillos die Qualitäten einer „wirklich klingenden“ Gitarre, die auch für eine „wirklich klingende“ Laute gelten.<sup>24</sup>

„Ich glaube, daß eine Gitarre, die nicht den größten Bereich der möglichen Klänge abdeckt, keine vollständige Gitarre ist, und daß eine schwer gebaute Gitarre nicht in der Lage ist, die Feinheiten zu produzieren, die eine Konzertgitarre erst ausmachen.“

### **Einzel- oder Doppelsaiten?**

Nicht selten begegnet man der Ansicht, daß Lauten früher ausschließlich chörig (d.h. mit Doppelsaiten) bezogen wurden, ja daß die chörige Besaitung geradezu das Charakteristikum einer „echten“ Laute sei. Das ist ein Irrtum.

Die Einzelbesaitung hat es bei Instrumenten der Lautenfamilie auch in früheren Jahrhunderten schon immer gegeben: Theorben – ebenso wie Arciliuti oder Gallichonen – wurden im 17. und 18. Jahrhundert sowohl mit doppelten wie auch einzelnen Griffbrettsaiten bezogen. Die Angélique – fraglos ein „echtes“ historisches Lauteninstrument – wies ausschließlich Einzelsaiten auf.

Was die Verdoppelung der tiefen Töne angeht, so waren die den Bässen beigefügten Oktavsaiten ursprünglich ein Notbehelf, um – insbesondere beim Übergang vom Plektrum- zum Kuppenspiel – den dumpfen Klang der damals noch nicht umsponnenen, sehr dicken Baßsaiten aus blankem Darm aufzuhellen. Dem gleichen Zweck diente der unter der Decke hinterm Steg angebrachte Baßbalken sowie die spätere Erfindung des zweiten Halses zur Verlängerung der Baßsaiten.

Die Oktavsaiten wurden bereits von John Dowland (1562 -1626) kritisiert, da sie „die Harmonie verfälschen“.<sup>25</sup> Eigentlich hätte man sich spätestens nach Erfindung der

---

<sup>24</sup> José L. Romanillos: Antonio de Torres. Ein Gitarrenbauer – Sein Leben und Werk. Mit einem Vorwort von Julian Bream. Frankfurt am Main 1990 (Fachbuchreihe Das Musikinstrument 50). S. 83.

<sup>25</sup> Dowland konnte trotz seines Unbehagens schlecht auf die Oktavsaiten verzichten, da der Klang der dicken, nicht umsponnenen Darmsaiten auf seiner kleinemensurierten Laute ohne sie allzu unbefriedigend war.

umsponnenen Saiten um 1670 von ihnen trennen können, behielt sie aber – der bei schwach gespannten Saiten höchst nötigen Erzeugung einer imaginären Klangfülle wegen – als eine Art permanentes 4-Fuß-Register<sup>26</sup> bei.

Auf Barocklauten mit acht oder mehr diatonisch gestimmten Baßsaiten haben die beigefügten Oktavsaiten den zusätzlichen Nachteil, daß dieses Baßregister im wesentlichen nur einstimmig und mit Daumenanschlag benutzbar ist. Bei einem Anschlag mit anderen Fingern würde man zuerst die Oktave und dann den tiefen Ton der Doppelsaite hören. Auf der Angélique, die durchweg mit Einzelsaiten bezogen war, spielte man in diesem Register hingegen drei- oder sogar vierstimmige Akkorde.

Ich glaube, daß die Zurückhaltung moderner Komponisten, neue Werke für die alte Laute zu schreiben, nicht zuletzt auf den durch ihre Besaitung vorgegebenen Einschränkungen beruht. Julian Bream hatte den richtigen Instinkt, als er Benjamin Britten riet, das ursprünglich für die Laute vorgesehene „Nocturnal“ op. 70 der Gitarre zuzueignen. Die Laute wäre in ihrer traditionellen Form gar nicht imstande gewesen, den Klangreichtum dieses Werkes auszuloten. Vielleicht ist der Liuto forte das ideale Medium zur Wiedergabe dieser Komposition.

Doppelsaiten erfordern eine Anschlagsweise, bei der die Saiten eher gestreift und damit parallel zur Decke in Schwingungen versetzt werden. Hinsichtlich einer optimalen Anregung der Luft- und Deckenresonanz ist das bekanntlich der ungünstigste Fall. Spieler von Gitarre und Theorbe wissen, daß sie ihre Saiten in das Instrument „hineinspielen“ müssen, um einen großen Ton zu erzielen. Der Verzicht auf Doppelsaiten mag zunächst den Verlust jenes silbrigen Rauschens bedeuten, das für manche das Charakteristikum einer „echten“ Laute ist. Er führt jedoch – in Verbindung mit der neuen Deckenkonstruktion und höherer Saitenspannung – zu einer wirklichen Ausreizung des im Lautenkorpus eingeschlossenen Luftvolumens sowie zu ungleich größeren klanglichen Gestaltungsmöglichkeiten.

Zwei Saiten mit jeweils halber Spannung erreichen nicht die gleiche Umsetzung in Schall wie eine einzelne Saite mit voller Spannung. Zudem weicht die Anpassung von dünnen Saiten an den Innenwiderstand (Impedanz) der Decke stark vom Ideal ab.

### **Klingt ein Liuto forte<sup>®</sup> wie eine mit Einzelsaiten bezogene historische Laute?**

Wer von einer chörigen Laute in historischer Bauweise nur jeweils die zweite Saite entfernt, wird hinsichtlich des verbleibenden Klanges eine Enttäuschung erleben. Einzelsaiten erfordern auch auf historischen Lauteninstrumenten wie Theorbe, Arciliuto oder Gallichon eine deutlich höhere Spannung. Der Klang solcher Instrumente ist, zumal wenn sie mit Nägeln gespielt werden, hell und durchdringend, was sie für das Continuo-Spiel vorzüglich geeignet macht. In der Nähe allerdings wirkt er – wie schon Sylvius Leopold Weiß (1684-1750) in seinem Brief an Johann Mattheson bemerkt – „rüde“ und „asperm“ (rauh).<sup>27</sup> Bedingt durch die

---

<sup>26</sup> Ein 4-Fuß-Register ist bei historischen Tasteninstrumenten ein zusätzlicher Saitenbezug, der beim Anschlag einer Taste den Hauptton in der Oberoktave verdoppelt.

<sup>27</sup> Johann Mattheson: Der neue Göttingische ... Ephorus, wegen der Kirchen-Music ... mit angehängtem Lauten-Memorial ..., Hamburg 1727, S. 118.

Deckenkonstruktion der historischen Laute fehlt es ihnen sowohl an Wärme wie an Sustain – unverzichtbaren Qualitäten eines Soloinstruments.<sup>28</sup>

### **Besaitung des Liuto forte®**

Die heute für den Kern der umspinnenen Baßsaiten verwendeten Nylonmultifilamente sind Produkte der Textilfaserhersteller, Nylon- oder Carbon-Monofile, die als blanke Saiten auf Gitarren und Lauten verwendet werden, Produkte der Angelschnurindustrie.

Textilfasern sind ebensowenig wie Angelschnüre auf eine optimale Eignung als Musiksaiten ausgelegt. Insofern stünden hier noch Entwicklungsmöglichkeiten offen, sofern es einem Musiksaitenhersteller gelänge, einen Chemiekonzern als Partner zu gewinnen. Bis es soweit ist, muß man unter den derzeit verfügbaren Materialien die bestmögliche Auswahl treffen.

Die Besaitung des Liuto forte besteht aus blanken Nylon- und Carbonsaiten (PVF) sowie umspinnenen Saiten für die Bässe. Diese Saiten sind sehr sorgfältig auf den jeweiligen Instrumententyp abgestimmt. Bei den umspinnenen Saiten handelt es sich um Sonderanfertigungen, die speziell für die Instrumente der Liuto forte-Familie entwickelt wurden. Sie können ausschließlich über die Firma Liuto forte bezogen werden.

Hinsichtlich der Saitenzusammenstellung wird bei allen Modellen auf eine perfekte Ausgewogenheit der Register geachtet. Der Verschmelzungsgrad zwischen Baß und Diskant ist selbst bei Instrumenten, die bis in die Kontraoktave hinabreichen, sehr hoch. Für die Umspinnung der Baßsaiten kommen beim Liuto forte teilweise neue Materialien mit höherem spezifischen Gewicht zum Einsatz. Sie vermögen den Klang tiefer Saiten auf kleineren Mensuren wesentlich aufzuhellen.

### **Kuppen oder Nägel?**

Diese Frage ist oft und zu Unrecht zur klangästhetischen Grundsatzentscheidung stilisiert worden, was besonders bei Kuppenspielern die Illusion nährte, daß die Entscheidung für den ausschließlichen Gebrauch dieser Anschlagsform von vornherein eine bestimmte Qualität des Tons garantieren würde. Tatsache bleibt jedoch, daß man sowohl mit Kuppen wie mit Nägeln unbegrenzt schlecht spielen kann, wie nicht wenige Aufnahmen beweisen.

Sicher ist, daß ein Kuppenspieler etwas länger braucht, um einen perlenden, von Nebengeräuschen freien Ton auszubilden. So wie der Nagel einer gewissen Form bedarf, um beim Anschlag mühelos über die Saite zu gleiten, muß auch die Kuppe allmählich eine bestimmte Form annehmen, die es dem Spieler gestattet, die Saite mit der äußersten Spitze des Fingers in Bewegung zu versetzen. Das kann Monate oder sogar Jahre erfordern.

Aus meiner Sicht ist die Wahl des Anschlagsmediums in erster Linie eine Frage der praktischen Vernunft und primär von der Saitenspannung und dem verwendeten Saitenmaterial abhängig. Es wäre zweifellos unklug, beim Spiel der spanischen

---

<sup>28</sup> Sylvius Leopold Weiß merkt in seinem Brief an Mattheson darüber hinaus an, daß die Theorbe und der Arciliuto „zu Galanterie=Stücken (d.h. zum Solospiel) gar nicht zu gebrauchen“ sind.

Gitarre, deren erste Saite eine durchschnittliche Spannung von etwa 8 kg hat, auf den Gebrauch der Nägel zu verzichten. Eine historische Laute wiederum (mit Ausnahme von Theorbe, Arciliuto, Angélique und Gallichon), deren Chanterelle mit etwa 3 bis 3,5 kg gespannt ist, verlangt mit Recht nach der sanfteren Berührung durch die Fingerkuppen.

Der Liuto forte, dessen Modelle eine mittlere Saitenspannung haben, eignet sich gleichermaßen für Nagel- wie für Kuppenspiel. Das Instrument büßt – mit den Kuppen gespielt – nichts von seiner Brillanz und Tragfähigkeit ein. Es hält jedoch ebenso den kühnsten Attacken der Nagelspieler stand und reagiert freudig auf jedes Vibrato.

Nagelspiel war auch auf einigen historischen Lauteninstrumenten durchaus üblich. Theorben und Arciliuti wurden nach dem Zeugnis von Alessandro Piccinini (1566-1639) und Sylvius Leopold Weiß gewöhnlich mit den Nägeln gespielt.

Für die Entscheidung zwischen Kuppe und Nagel ist neben der Saitenspannung auch das verwendete Saitenmaterial von Bedeutung. Darmsaiten haben – selbst im polierten Zustand – verglichen mit Nylon- oder Carbonsaiten eine leicht raue Oberfläche. Das ist von Vorteil, wenn die Saite mit Fingerkuppen angeschlagen wird, weil Fingerkuppe und Saite besser aneinander haften. Nägel hingegen erzeugen auf Darmsaiten immer ein leichtes Nebengeräusch. Das dürfte der Grund sein, warum ein Klangpurist wie Francisco Tárrega (1852-1909), dem keine Nylonsaiten zur Verfügung standen, sich noch in späten Jahren für eine Umstellung auf das Spiel mit Fingerkuppen entschied, obwohl die hohe Saitenspannung seines Instrumentes dies unvorteilhaft erscheinen ließ. Auf Nylon- und Carbonsaiten mit ihren spiegelglatten Oberflächen ist ein gut polierter Nagel, der geräuschlos abgleitet, das ideale Anschlagsmedium. Kuppenspieler müssen bei der Verwendung solcher Materialien etwas tiefer in die Saiten greifen, erzielen jedoch dadurch einen kräftigeren Ton.

Die Klangunterschiede zwischen Darm und Nylon beruhen weniger auf dem Unterschied ihres spezifischen Gewichts als auf der Verschiedenheit ihrer Struktur. Eine Darmsaite besteht aus mehreren, miteinander verdrehten Fasern (multifil), eine Nylonsaite aus einer einzigen Faser (monofil). Das Multifilament hat naturgemäß eine geringere Biegesteifigkeit. Es ist deshalb obertonreicher und reagiert besser auf Abzugs- und Aufschlagbindungen der linken Hand. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn es in Zukunft zur Entwicklung synthetischer Diskantsaiten mit multifiler Struktur käme, die den Vorzug besserer Haltbarkeit synthetischen Materials mit den klanglichen Qualitäten einer Darmsaite verbänden.

### **Resonanzdecke**

Historische Lauten haben gewöhnlich plane Decken. Schon beim ersten Aufziehen der Saiten sinkt die Decke als Folge der Saitenspannung vor dem Steg ein. Das ist insbesondere für die Mittellagen des Instrumentes akustisch sehr von Nachteil. Schon eine schwache Wölbung (Doming) der Decke des Liuto forte genügt, um dieses Einsinken zu verhindern. Hundert Jahre alte spanische Gitarren mit korrekt ausgeführter Deckenwölbung zeigen bis heute keine Tendenz zum Einsinken im Bereich des Stegs.

## Rosetten

Lautenrosetten haben – je nach Muster – eine unterschiedliche Luftdurchlässigkeit. Der Grad der Öffnung beeinflusst den Eigenton der im Korpus eingeschlossenen Luft, der wiederum zum Eigenton der Decke in harmonischer Beziehung steht. Eine geringere Öffnung lässt den Luftton sinken, während eine grössere ihn erhöht. Die für Liuti forti verwendeten Rosettenmuster werden aufgrund der angestrebten harmonischen Relation zwischen Luftton und Deckeneigenton sorgfältig ausgewählt. Als Vorlage dienten bisher Rosettenmuster des 16. und 17. Jahrhunderts. Für den Entwurf einer zeitlosen Rosette schreibt das Unternehmen Liuto forte einen Preis aus.

## Feste oder bewegliche Bünde?

Alle Modelle des Liuto forte sind – wenn nicht anders gewünscht – mit Festbünden ausgestattet. Dafür gibt es gute Gründe:

Zupfinstrumente, auf denen im Unterschied zum Streichinstrument kein permanenter Ton erzeugt werden kann, leben vom Nachklang der angeschlagenen Saite. Alles, was diesen Nachklang verkürzt, bedeutet Verlust an Kantabilität und musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten.

Bei einer Laute in historischer Bauweise wird dieser Nachklang im Wesentlichen durch drei konstruktive Merkmale reduziert: die Nähe des ersten Querbalkens unter der Decke zum Steg, die Aufhängung der Saite am Steg in einer elastischen Schlinge sowie die um den Hals gewundenen Bünde aus Nylon oder Darm.

Alle drei Merkmale tragen zur auffällig geringen Klangdauer der Töne einer historischen Laute bei, was von Hörern, die nicht von vornherein Liebhaber dieses Instrumentes sind, oft als unbefriedigend empfunden wird. Die um den Hals geschlungenen Bünde alter Laute wirken – ebenso wie die Schlinge am Steg – aufgrund ihrer inneren Elastizität akustisch als Dämpfer und entziehen der angeschlagenen Saite in beträchtlichem Maße Schwingungsenergie. Ihr Gebrauch auf historischen Lauten hatte einen eher profanen Grund, den ein zeitgenössischer Autor so kommentiert: „Was die Bünde betrifft, so kann man sie fest oder beweglich machen. Die ersten können aus Holz, Elfenbein oder Kupfer sein, wie sie auf der Cister sind [...]. Dennoch ist es besser, wenn sie beweglich sind, damit man sie bald zur einen Seite, bald zur anderen höher oder tiefer legen kann, um die Fehler und anderen Mängel auszugleichen, die sich stets in den Saiten befinden, deren untere Hälfte oft anders ist als die obere, und wobei einer der Bünde richtig sein kann und die anderen falsch und schlecht.“<sup>29</sup>

Das oft zu hörende Argument, daß die Beweglichkeit der Bünde um der Möglichkeit des gezielten Temperierens willen beibehalten wurde, verrät vor allem Unkenntnis über die Konsequenzen der Verschiebung eines Bundes, von der nicht nur eine Saite, sondern gleichzeitig alle benachbarten Saiten betroffen sind.

---

<sup>29</sup> Marin Mersenne: Harmonie universelle. Contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris 1636. Reprint Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1975.

Eine Überprüfung der tatsächlichen Übertragbarkeit unregelmäßiger Temperaturen, wie man sie bis zum 18. Jahrhundert auf Tasteninstrumenten gebrauchte, führt bei Bundinstrumenten zu enttäuschenden Ergebnissen.<sup>30</sup> Das ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß die Voraussetzung solcher Temperaturen das Vorhandensein jeweils einer freien Saite für jeden einzelnen Ton ist. Bereits um 1600 tauchen in der Lautenliteratur Stücke auf, die durch alle Tonarten modulieren und den Gedanken nahelegen, daß die gleichstufige Temperatur ihren Ausgang von den Bundinstrumenten genommen hat.<sup>31</sup> Der auch in früheren Jahrhunderten immer wieder aufflammende Streit um die beste Temperierung gestattet den Schluß, daß es zu allen Zeiten Hörer gab, denen pythagoreische Terzen oder Wolfsquinten<sup>32</sup> ein entschieden zu hoher Preis für das eine oder andere reine Intervall gewesen sind.

Sofern man also nicht von vornherein die Absicht hegt, unzulängliches Saitenmaterial zu benutzen, gibt es über die Absicht der Rekonstruktion des originalgetreuen Klanges einer historischen Laute hinaus keinen vernünftigen Grund, an den akustisch äußerst nachteiligen, beweglichen Bündeln festzuhalten.

Hinsichtlich des raschen Abspielens von Darmbünden weist Ing. Benno Streu (Freiburg) noch auf zwei interessante physikalische Phänomene hin:

Eine schwingende Saite schiebt die Luft als Bugwelle vor sich her. Ist der Bund zu niedrig, berührt die Bugwelle das Griffbrett und nachfolgende Bünde, wenn die Saite auf den Bund auftrifft. Das führt zu einem vorzeitigen Zusammenbruch der Saitenschwingung. Das Phänomen tritt auf, wenn Bünde niedriger als 0,8 mm sind.

Ein anderer Verlust hängt mit dem einmolekularen Wasserfilm zusammen, der alle Gegenstände umgibt. Kommt die schwingende Saite, verursacht durch abgespielte Bünde oder zu niedrige Saitenlage beim Niederdrücken auf einen Bund dem darauffolgenden Bund zu nahe, berühren sich die Wasserfilme von Saite und Bund, wodurch der Saite ebenfalls Schwingungsenergie entzogen wird.

Beide Effekte können an E-Gitarren getestet werden, wo sich die Saitenlage während des Spiels niedrigerstellen läßt. Unmittelbar bevor die Saiten anfangen zu klirren, wird der Ton näselnd und deutlich kürzer. Es ist aus diesem Grund wichtig darauf zu achten, daß weder die Saitenlagen zu niedrig noch die Bünde zu flach sind.

Um den Hals geschlungene Bünde, die nach längerem Gebrauch oft genug die kritische Höhe von 0,8 mm unterschreiten, haben darüber hinaus die unangenehme Tendenz sich zu verschieben und damit jede vernünftige Bundeinteilung zunichte zu

---

<sup>30</sup> Wer sich mit diesem Thema ausführlich befassen möchte, sei auf folgende, in Kürze erscheinende Arbeit verwiesen: Werner von Strauch: Handbuch der Stimmungen und Temperaturen. Ein praktischer Leitfadens für die Spieler von Bund- und Tasteninstrumenten.

<sup>31</sup> Selbst bei vollkommen gleichstufiger Einteilung des Griffbrettes müssen Spieler von Gitarre, Laute oder Gambe nicht befürchten, in Monotonie zu versinken. Die durch das Greifen verursachte vertikale und horizontale Auslenkung der Saiten sorgt für ausreichende, wenn auch unkonventionelle Unregelmäßigkeiten der Temperierung.

<sup>32</sup> In der gleichstufigen Temperatur sind die Terzen überschwebend, die Quinten unterschwebend, beides jedoch durchaus im Rahmen des Erträglichen. Als Wolfsterzen oder -quinten bezeichnet man sie, wenn die Verstimmung einen Grad erreicht, der uns diese Intervalle nicht mehr als Konsonanz empfinden läßt. Solche Verstimmungen einzelner Terzen oder Quinten nahm man früher in Kauf, um in bestimmten Tonarten besonders rein musizieren zu können.

machen. Besonders ungünstig sind Doppelbünde. Hier trägt nur einer der Bünde die Saitenschwingung, während der zweite im Grenzbereich des oben beschriebenen einmolekularen Wasserfilms die Saite dämpft.

### **Wirbel**

Die Saiten des Liuto forte werden – wie die der alten Laute – auch weiterhin mit Wirbeln gestimmt. Für Gitarristen ist das der vielleicht gewöhnungsbedürftigste Teil an diesem Instrument. Steckwirbel übersetzen das Drehmoment im Verhältnis 1:1, die Gitarrenmechanik im Verhältnis 1:16. Für die Beibehaltung der Wirbel sprechen nicht nur ästhetische Gründe. Eine Mechanik würde mehrsaitige Instrumente zu kopflastig machen.

Im Gegensatz zu den sehr schmalen, eng beieinander stehenden Wirbeln alter Lauten, die oft genug schlecht eingepaßt und wahre Fingerbrecher sind, haben die Wirbel des Liuto forte ein bequemes Format, sind perfekt reguliert und bei turnusmäßiger Pflege genauso problemlos zu bedienen wie die Wirbel eines Streichinstrumentes. Nach den Erfahrungen der letzten Jahre ist die Stimmhaltung eines Liuto forte aufgrund der schlankeren Saiten sogar besser als die der heutigen Gitarre.

### **Sattel**

Im Vergleich zur Gitarre sind die Saiten des Liuto forte am Übergang zum Wirbelkasten stärker abgewinkelt. Um Widerstände oder Geräusche beim Stimmen zu vermeiden, werden die Sattelrillen der umsponnenen Saiten mit Goldmessing oder Edelstahl ausgelegt.

### **Griffbrett**

Die Griffbretter aller Liuto forte-Modelle sind mehr oder weniger stark gewölbt. Diese Wölbung läuft zum Korpusansatz hin gleichmäßig aus und soll vor allem Barrégriffe innerhalb des ersten bis fünften Bundes erleichtern. Instrumente in d-moll-Stimmung verlangen eine stärkere Wölbung als beispielsweise der Liuto forte in e.

### **Steg (Saitenhalter)**

Der Saitenhalter des Liuto forte wurde von Ing. Benno Streu (Freiburg) entwickelt und ist durch ein Gebrauchsmuster geschützt. Er unterscheidet sich weder äußerlich noch im Gewicht von klassischen Lautenstegen, verfügt jedoch über einen definierten harten Auflagepunkt für jede einzelne Saite. Dank dieser Konstruktion kann die Saitenschwingung besser auf die Decke übertragen werden. Es treten wesentlich geringere Energieverluste auf als an Stegen alter Lauten, bei denen die Saite in einer weichen Schlinge liegt.

### **Spielhaltung**

Bereits im 19. Jahrhundert wurde argumentiert, daß eine Laute – im Vergleich zur Gitarre – schwieriger zu halten sei. Dies ist ein Vorurteil, das durch die Erfahrung nicht bestätigt wird. Wenn man sich – außer der üblichen Fußbank – keiner zusätzlichen Stützvorrichtung bedient, mag die Gitarre durch Auflage der Zargeneinbuchtung am linken Oberschenkel zwar gut fixiert sein, befindet sich im

Bezug zur Körpermitte jedoch in wesentlich ungesünderer Position als eine Laute, bei der in derselben Haltung mit Fußbänkchen der erste Bund etwa dort ist, wo bei einer Gitarre der dritte liegt. Diese entspannte Spielhaltung der Laute erschließt sich allerdings nicht ohne weiteres beim Herumprobieren, sondern bedarf – wie bei Streichinstrumenten – der Einweisung und Gewöhnung.

Auch die alten Lautenisten bedienten sich einer Reihe von Hilfsmitteln zur besseren Fixierung ihres Instruments. Diese reichten vom Abstützen der Laute an einer Tischkante (was auch Fernando Sor für die Gitarre empfahl) bis hin zu Schulterbändern oder einer über dem Mittelspan des Lautenkorpus gespannten Schnur, die in der Mitte eine Schleife hatte, um das Instrument an einem Knopf der Kleidung zu befestigen.

Für den Liuto forte sind auch moderne Stützen erhältlich, wie sie die Gitarristen kennen.<sup>33</sup>

### **Spieltechnik des Liuto forte®**

Gitarristen und Lautenisten sind auch ohne Anleitung imstande, auf dem Liuto forte erstaunliche Ergebnisse zu erzielen. Ich selbst habe mich in den vergangenen Jahren bemüht, eine Spieltechnik für dieses Instrument zu entwickeln, die Elemente des historischen Lautenspiels mit denen moderner Gitarrentechnik verbindet und das Potential der Neuen Laute erschließt. Im selben Maße, wie sich der Kreis der Liuto forte-Spieler erweitert, treten ständig neue Aspekte und Anregungen hinzu, die in die Veröffentlichung einer Schule münden werden. Alle Ideen und Anregungen, die sich aus der Benutzung des neuen Instruments ergeben, sind willkommen.

### **Edition „Liuto forte® & Gitarre“**

Die ab 2007 im Friedrich-Hofmeister-Musikverlag Leipzig erscheinende Reihe „Liuto forte & Gitarre“ wendet sich in gleichem Maße an Spieler des Liuto forte, der Gitarre und der historischen Laute. Sie möchte insbesondere Gitarristen die Bekanntschaft mit Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts ermöglichen, die ursprünglich für mehr als sechs Saiten geschrieben, jedoch auf ihrem Instrument noch darstellbar sind.

Die originale Vorlage (Tabulatur) und deren Übertragung in Notenschrift erscheinen in einem Doppelsystem. Bei der Übertragung haben wir uns für die Gitarristen und Lautenisten gleichermaßen vertraute Notierung im oktavierenden Violinschlüssel entschieden, wobei nach oben versetzte Bässe in der Gitarrenversion durch Oktavzeichen kenntlich gemacht werden.

Lautenstücke der Renaissance, die für Instrumente in g-Stimmung (Altlaute) oder in a (Diskantlaute) bestimmt sind, wurden – der leichteren Lesbarkeit halber – durchweg in die der alten Tenorlaute entsprechende e-Stimmung der Gitarre übertragen. Gitarristen und Spielern des Liuto forte in e, die das Stück aus grifftechnischen oder

---

<sup>33</sup> Nähere Informationen unter [www.tappert.de](http://www.tappert.de)

klanglichen Gründen in einer höheren Stimmlage ausführen wollen, wird die Benutzung eines Kapodasters empfohlen.<sup>34</sup>

Lautenisten dürften die der Tabulatur beigefügte Sichtbarmachung der musikalischen Strukturen in Form eines Notentextes begrüßen. Gitarristen, die sich mit der originalen Greifweise des Stückes vertraut machen wollen, können dank der beigefügten Tabulatur leicht einen Eindruck der vom Komponisten vorgesehenen Umsetzung des Notentextes erhalten.

Unser besonderes Augenmerk gilt neuen Kompositionen für den Liuto forte. Es ist von absoluter Wichtigkeit, daß dieses Instrument – wie die Gitarre im 20. Jahrhundert – originäre Kompositionen erhält. Nach den bisherigen Erfahrungen scheint es wesentlich einfacher, Komponisten der Gegenwart zum Schreiben für die Neue Laute zu bewegen, als es mit der alten Laute der Fall gewesen ist.

### **Soll der Liuto forte® historische Laute und klassische Gitarre ersetzen?**

Es ist wahr, daß sich mit dem Liuto forte in seinen drei Grundstimmungen e, d und g nahezu das gesamte überlieferte Repertoire für Laute und Gitarre wiedergeben läßt. Trotz dieser enormen Möglichkeiten versteht er sich jedoch nicht als Affront gegen das vorhandene Instrumentarium, sondern möchte zu einer integrierenden Mitte im breiten Spektrum der Zupfinstrumente werden, wie es die Laute in der europäischen Kulturgeschichte schon einmal war.

Der Liuto forte verhält sich zur historischen Laute und zur Biedermeiergitarre etwa wie ein moderner Konzertflügel zu Cembalo und Hammerklavier. Auch wenn auf dem Flügel eine wesentlich größere Bandbreite musikalischer Stile darstellbar ist, würde doch heutzutage niemand mehr behaupten, daß es seine Aufgabe sei, Cembalo oder Hammerklavier zu ersetzen. Ebenso wäre es weder sinnvoll noch wünschenswert, die in den vergangenen Jahren wiedergewonnene Vielfalt der historischen Zupfinstrumente durch ein übermächtiges Exemplar in ihrer weiteren Verbreitung einzuschränken.

Verunsicherte Spieler der historischen Laute seien darauf hingewiesen, daß es bei dieser Neuerung nicht darum geht, ihr Tätigkeitsfeld einzuengen, sondern zu erweitern. Es genügt auf Dauer nicht, sich mit der Pflege einer eindrucksvollen Historie zu begnügen. Wenn die Laute eine Zukunft haben soll, muß sie zunächst erst einmal in der Gegenwart ankommen.

Vielleicht sind die hier nur in Umrissen angedeuteten Möglichkeiten des Liuto forte schon Anreiz genug, um Gitarristen zu einem ernsthaften Versuch mit einem solchen Instrument zu ermutigen. Lautenisten indessen könnte die Aussicht beflügeln, jenseits historischer Begrenzungen wieder universell einsetzbar zu sein und es im 21. Jahrhundert der Erfolgsgeschichte der Gitarre im 20. Jahrhundert gleichzutun.

Zu den Spielern des Liuto forte zählen inzwischen gleichermaßen prominente Gitarristen wie bekannte Lautenspieler. Es könnte sein, daß dieses Instrument eine ähnliche Zukunft vor sich hat, wie der Arciliuto um 1600 oder das Cello knapp 100

---

<sup>34</sup> Die Kapodaster für Liuto forte sind modifizierte Gitarrenkapodaster der Firma Shubb und dem Griffbrett des jeweiligen Instrumententyps angepaßt. Interessenten wenden sich an: Hermann.Graefe@t-online.de

Jahre später. Dafür spricht, daß der Liuto forte sowohl als Solo- wie als Ensembleinstrument uneingeschränkt verwendbar ist und sich auf zwei außerordentlich reiche Traditionen – die lautenistische und die gitarristische – sowie ein musikalisches Erbe aus fünf Jahrhunderten stützen kann.

Im besten Fall wird diese Zusammenfassung aller lebensfähigen Potenzen der Lauten- und Gitarrenüberlieferung zur wirklichen Reintegration eines Zupfinstrumentes in die Ensemblesmusik des 21. Jahrhunderts führen. Die bisherige Entwicklung schließt solche Hoffnungen nicht aus.

Modelle
---------

## Modelle

### Die verschiedenen Modelle des Liuto forte®

Liuti forti können prinzipiell in allen Stimmungen gebaut werden. Die hier angebotenen Modelle wählen aus den historischen Lautenstimmungen diejenigen aus, mit denen sich der größte Teil des überlieferten Repertoires von über 50.000 Einzelstücken wiedergeben lässt.

### Liuto forte® in e (Tenorlaute)

- 8-saitig (auf Wunsch auch 7, 9 oder 10-saitig)
- Stimmung C (H) D E A d g (fis) h e'
- Mensur 65,6 bis 66,6 cm
- Festbünde, Einzelbesaitung
- Tonumfang C (H) – h'' (19 Bünde)

Das für Gitarristen interessanteste Instrument aus der Familie des Liuto forte dürfte die mit Einzelsaiten bezogene „Laute in e“ (Stimmung C – D – E – A – d – g – h – e') sein – eine Weiterentwicklung der Tenorlaute des 16. Jahrhunderts. Außer der Gewöhnung an die beiden zusätzlichen Baßsaiten und die andere Korpusgeometrie verlangt dieses Instrument dem Gitarristen keine grundsätzlichen Umstellungen ab. Mit einer Umstimmung der dritten Saite nach fis sowie dem Herabstimmen der C-Saite nach H und einem Kapodaster auf dem zweiten oder dritten Bund erschließt sich der größte Teil des Renaissancelauten-Repertoires bis hin zu John Dowland. Auch erleichtern die beiden zusätzlichen Baßsaiten ganz wesentlich die Wiedergabe von Bearbeitungen barocker Lautenmusik (Bach, Weiß etc.) oder moderner Anleihen bei anderen Instrumenten. Strapaziöse Griffe der linken Hand vereinfachen sich, das lästige Umstimmen der sechsten Saite nach D entfällt.

Es bleibt der Entdeckungslust eines jeden einzelnen überlassen festzustellen, welche Teile des Gitarrenrepertoires auf einem Liuto forte ebensogut oder sogar besser als auf der Gitarre zur Geltung gebracht werden können. Da Gitarristen hinsichtlich der Wiedergabe von Lautenmusik auf der Gitarre ihre Toleranz bereits ausreichend unter Beweis gestellt haben, sollte der umgekehrte Weg nunmehr ebensowenig auf Befremden stoßen.

## Liuto forte® in d (französische Barocklaute)

- 14 oder 15-saitig (auf Wunsch auch 11- oder 13-saitig)
- Stimmung  
G A H C D E F G A d f a d' f'  
oder  
G A H C D E F G A B d f a d' f'
- Mensur 66 bis 67,5 cm
- Festbünde (wahlweise bewegliche Bünde)
- Einzelbesaitung, theorbiert (9 oder 10 Griffbrettsaiten, 5 Bordunsaiten)
- Einzelbesaitung, mit Baßreiter (11 oder 12 Griffbrettsaiten, 3 Bordunsaiten)
- Tonumfang G – c''' (19 Bünde)

Gitarristen, die Weiß, Bach, Reussner, Mouton oder Gaultier in der originalen Stimmung spielen möchten, können sich – da ihre Anschlagsgewohnheiten keiner dramatischen Änderung mehr bedürfen – jetzt ebensogut an den in d-moll gestimmten Liuto forte wagen. Sofern sie sich der geringen Mühe unterziehen, das Spielen nach der Tabulatur zu lernen, werden sie künftig in der Lage sein, Barocklaute (nach Tabulatur) und spanische Gitarre (nach Noten) bzw. „Laute in e“ (nach Noten und Tabulatur) nebeneinanderher zu spielen, ohne Konflikte zwischen ihrem Langzeitgedächtnis und den motorischen Zentren befürchten zu müssen.

Der Übergang von einem Liuto forte in Gitarren- bzw. Tenorlautenstimmung zu einem **Liuto forte in d** kann durch die anfängliche Benutzung der Stimmung des **Arciliuto in e** (siehe dort) wesentlich erleichtert werden.

## Liuto forte® in g (italienische Barocklaute, Arciliuto)

- 14-saitig
- Stimmung F G A H C D E F G c f a d' g'
- Mensur nach Absprache
- Festbünde (wahlweise bewegliche Bünde)
- Einzelbesaitung, theorbiert (8 Griffbrettsaiten, 6 Bordunsaiten; Griffbrettsaiten auf Wunsch chörig)
- Tonumfang nach Absprache

Der Erfolg des von Alessandro Piccinini (1566-1639) erfundenen „Arciliuto“ (Erzlaute) beruhte auf der Kombination zweier entscheidender Neuerungen: der Verlängerung der Baßsaiten und der Benutzung einer hohen, durchdringenden Stimmung auf einem großmensurierten, resonanzstarken Instrument. Die Verwendung der hohen Altlautenstimmung, die für Messuren um 60 cm konzipiert war, auf einem Instrument

in Tenorgröße mit einer etwa 70 cm langen Mensur war nur unter Verwendung stärkerer Saiten zu realisieren, was wiederum eine höhere Zugspannung zur Folge hatte. Das verhalf diesem gewöhnlich mit Fingernägeln gespielten Instrument zu einem bemerkenswerten Durchsetzungsvermögen.

Arciliuti spielten in der Ensemblesmusik des 17. Jahrhunderts und bei der Gesangsbegleitung eine bedeutende Rolle. Sie verfügen jedoch auch über ein solistisches Repertoire.<sup>35</sup> Ihre sehr langen Baßsaiten waren immer einzeln, die Griffbrettsaiten kamen sowohl doppelt wie auch einzeln vor.

Vom Arciliuto ist der später sogenannte „Liuto attiorbato“ zu unterscheiden, eine kleine, ebenfalls in g gestimmte Altlaute mit durchweg chörigem Bezug, der man ebenfalls verlängerte Baßsaiten zugefügt hatte. Für dieses Instrument haben italienische Komponisten des 17. Jahrhunderts ein beachtliches solistisches Repertoire hinterlassen, dessen Ausführung auf dem gleichgestimmten, jedoch größer mensurierten Arciliuto dieser Zeit grifftechnische Probleme mit sich bringt.

Da der Liuto forte in g aufgrund seiner Deckenkonstruktion auch historische Arciliuti an Lautstärke übertrifft, kann seine Mensur kleiner gehalten werden (ca. 61-62 cm), ohne daß das Instrument an Durchsetzungsvermögen verliert. Er ist dadurch imstande, sowohl Aufgaben im Ensemble zu erfüllen wie auch das reizvolle Repertoire für den kleiner mensurierten Liuto attiorbato wiederzugeben.

### **Arciliuto in e – ein Steinway für Gitarristen**

- 14-saitig
- Stimmung: G A H C D Es F G **E** **A** **d** **g** (**fis**) **h** **e'**
- Mensur 64 bis 66 cm
- Festbünde
- Einzelbesaitung, theorbiert (9 Griffbrettsaiten, 5 Bordunsaiten)
- Einzelbesaitung, mit Baßreiter (11 Griffbrettsaiten, 3 Bordunsaiten)
- Tonumfang G – h“ (19 Bünde)

Dieses 2002 entwickelte Instrument eröffnet dem Gitarristen nahezu unbegrenzte Möglichkeiten. Es trägt dem Umstand Rechnung, daß die heute gebräuchlichste Stimmung bei den Zupfinstrumenten nicht mehr die Alt- bzw. g-Stimmung der Laute, sondern die e-Stimmung der Tenorlaute bzw. der heutigen Gitarre ist.

Ausgehend von der vertrauten Stimmung der oberen sechs Saiten, kann sich der Gitarrist Schritt für Schritt in die Benutzung des reichen Baßregisters einarbeiten. Besonders faszinierend dabei ist die exakte Übereinstimmung der tiefen Saiten dieses Instrumentes mit denen der Barocklaute in d-moll. Da Barocklaute in d und

---

<sup>35</sup> Hier ist insbesondere Giovanni Zamboni zu nennen, dessen Werke in einer besonders reizvollen Einspielung von Luciano Còntini vorliegen (SYMPHONIA SY 92S16).

Arciliuto in e baugleich sind, eröffnet sich dem Gitarrespieler nach Beherrschung des zusätzlichen Baßregisters die Freiheit, sein Instrument wahlweise als Arciliuto in Gitarrestimmung (nach Noten) oder als d-moll-Laute (nach Tabulatur) spielen zu können. Für den Wechsel von der einen zur anderen Stimmung müssen lediglich vier Saiten ausgetauscht werden.

### **Korpushölzer**

Die für den Liuto forte verwendeten Korpushölzer sind Palisander (Rio und Ostinder), Ahorn oder Eibe (andere Korpushölzer auf Wunsch). Sie bewirken unterschiedliche Timbres im Klang, die man ungefähr so charakterisieren kann: Palisander klingt „männlich“, Ahorn „sächlich“ und Eibe „weiblich“.

Für Spieler, die auf ihrem Instrument gern starke Kontraste herausarbeiten und einen möglichst großen Schalldruck wünschen, ist Palisander die richtige Entscheidung. Dieses Korpusholz eignet sich am besten für den Vortrag in großen Sälen.

Eibenkorpora haben einen ganz besonderen, unverwechselbaren Charme und sind im Klang am ehesten der alten Laute ähnlich. Der Zauber des historischen Lautenrepertoires dürfte sich auf einem solchen Instrument am beeindruckendsten entfalten.

Ahorn ist ein „Alleskönner“, der von jeder der beschriebenen Eigenschaften etwas hat, ohne eindeutig in der einen oder anderen Richtung ausgeprägt zu sein. Wer vorrangig im Ensemble musiziert, ist mit dem hellen, frischen Klang eines Ahorninstrumentes vielleicht am günstigsten beraten.

Die Wahl des Korpusholzes ist letztendlich eine persönliche Entscheidung, bei der Geschmack und individuelle Spielweise eine Rolle spielen. Sie kann durch ein Probespiel der verschiedenen Instrumente erleichtert werden.

### **Probespiel, Vorführungen und Seminare**

Sämtliche Modelle des Liuto forte stehen am Dresdner Firmensitz für ein Probespiel zur Verfügung. Darüber hinaus befinden sich Instrumente in fast allen deutschen Bundesländern, Holland, Österreich und der Schweiz. Auf Wunsch teilen wir Ihnen Kontaktadressen von Liuto-forte-Spielern in Ihrer Nähe mit oder vermitteln Demonstrationen und Seminare.

### **Garantie**

Liuti forti® sind einzeln angefertigte Meisterinstrumente auf höchstem handwerklichem Niveau. Auf jedes Instrument wird eine Garantie von sechs Jahren gegeben, die allerdings Schäden ausschließt, die durch unsachgemäße Behandlung entstanden sind.

Den Spielern wird empfohlen, ihr Instrument beim jeweiligen Hersteller etwa alle zwei Jahre warten zu lassen. Auf diese Weise kann ausgeschlossen werden, daß der Gebrauch unerwünschte Spuren hinterläßt.

## Preise

Die Preise liegen je nach Modell und verwendetem Korpusholz zwischen 3.500 € (Vorführinstrumente) und 7.000 €

## Rechtsschutz

Liuti forti® sind durch ein europäisches, US-amerikanisches und japanisches Patent sowie durch Marken- und Titelrechte weltweit geschützt. Für die Stegkonstruktion besteht Schutz durch ein Gebrauchsmuster.

Inhaber der Patente ist die Streu-Mark-Burguete-GbR. Ihre schutzrechtlichen Interessen werden durch die Dresdner Kanzlei der Patentanwälte Lippert, Stachow & Partner vertreten.

Team
------

## Team

Das Liuto-forte-Team besteht derzeit aus drei unabhängigen Musikinstrumentenbaumeistern, dem Vertriebs- und Handelsunternehmen Liuto forte sowie externen Beratern, die in Forschung und Entwicklung unterstützend tätig sind. Im Auftrag des von André Burguete geführten Handelsunternehmens stellen die drei Instrumentenbaumeister Günter Mark, Bruni Jacob und Michael Haaser, sämtliche Modelle der Liuto-forte-Reihe her. Forschung und Entwicklung werden in enger Zusammenarbeit zwischen André Burguete und den Instrumentenbauern koordiniert. Dabei stehen ihnen Ing. Benno Streu (Freiburg) sowie Prof. Rolf Schmidt vom Institut für Festkörpertechnik an der Technischen Universität Dresden mit profundem Wissen und modernster technischer Ausrüstung zur Seite.

### André Burguete, Lautenist und Musikwissenschaftler

geboren in St. Petersburg, ist spanisch-deutscher Abstammung und wuchs in Dresden auf. Er studierte Laute, Gitarre, Kontrapunkt und Musikwissenschaft in Weimar und Leipzig und leitete von 1989-1997 das „Institut für Lautenmusikforschung – Akademie Weiß“ im Parc de Schoppenwihir bei Colmar (Frankreich).

André Burguete ist vorwiegend solistisch tätig und zählt zu den bekanntesten Interpreten seines Fachs. Er wurde 1991 in Basel mit dem Regio-Musikpreis und 1995 mit dem Europäischen Kulturpreis in Oxford geehrt.

Seit seinem zwanzigsten Lebensjahr widmet sich André Burguete dem Spiel der Lauteninstrumente, der Erforschung ihrer Geschichte und der Erschließung ihres Repertoires. Langjährige praktische Erfahrungen mit originalen Lauten des 18. Jahrhunderts machten ihn sowohl mit den Vorzügen als auch mit den Grenzen dieser Instrumente vertraut.

Die Beschränkungen, die sie einem auch am 19. und 20. Jahrhundert geschulten musikalischen Gestaltungswillen auferlegen, wurden im Laufe der Jahre immer drückender. Vor die Wahl gestellt, das Lautenspiel aufzugeben oder die klanglichen Möglichkeiten seines Instrumentes zu erweitern, entschied sich André Burguete für

letzteres. Er wurde damit zum Initiator der Entwicklung des Liuto forte® und zur treibenden Kraft des gesamten Projektes.

### **Dr. Günter Mark, Lauten- und Gambenbaumeister**

geboren in Krummennaab, studierte Mathematik in Erlangen und promovierte 1982 in Giessen. Seit 1978 widmet er sich - zunächst nebenberuflich - dem Bau, der Rekonstruktion und der wissenschaftlichen Dokumentation von historischen Musikinstrumenten. Seine grundlegende Ausbildung zum Lautenbauer erfolgte durch Robert Lundberg (Portland, USA). Seit 1984 baut Günter Mark Lauten und Gamben in Erlangen, Utrecht und Elsa. 2005 erhielt er eine Honorarprofessur für historischen Musikinstrumentenbau an der Westsächsischen Hochschule Zwickau.

Günter Mark genießt international den Ruf eines der profiliertesten Spezialisten im historischen Musikinstrumentenbau. Seine Lauten, Theorben und Gamben werden von Musikern der historischen Aufführungspraxis weltweit gespielt.

Vor diesem Hintergrund stellt der Bau des Liuto forte® mit seinen völlig neuen klanglichen Möglichkeiten für ihn eine besondere Herausforderung dar.

### **Ing. Benno Streu**

geboren in Mannheim, wohnhaft in Freiburg/Breisgau, betreute der Projekt des Liuto forte® als Entwicklungsingenieur. Ausgebildet in Feinwerktechnik und Elektronik, war er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1989 Laborleiter für Entwicklung bei einem international renommierten Hersteller feinmechanischer und medizinischer Geräte in Freiburg/Breisgau. Benno Streu befaßt sich seit 1959 mit der Akustik und Restaurierung von Musikinstrumenten, insbesondere der spanischen Gitarre und gilt als einer der weltweit besten Kenner dieses Instruments. Sein profundes Wissen um das Schwingungsverhalten von Decken auf Zupfinstrumenten war von entscheidender Bedeutung für die Konstruktion des Liuto forte®.

Siehe auch: <http://www.gourmet-guitars.com/experts.asp>

### **Michael Haaser, Zupfinstrumentenbaumeister**

geboren in Dresden, wurde an der Fachhochschule für Musikinstrumentenbau Markneukirchen zum Gitarrenbauer ausgebildet. Er lebt und arbeitet in Dresden.

Seine Weiterbildung zum Lautenbauer absolvierte er bei Dr. Günter Mark in Elsa.

Michael Haaser gehört dem Liuto forte®-Team seit dem Jahr 2000 an. Er hat den Bau dieser Instrumente durch beharrliches Experimentieren um wesentliche Erkenntnisse bereichert. Seine mit höchster Präzision gearbeiteten Liuti forti® warten mit immer neuen klanglichen Verfeinerungen auf.

### **Bruni Jacob, Zupfinstrumentenbaumeisterin**

geboren in Radeberg bei Dresden, absolvierte die Fachhochschule für Musikinstrumentenbau Markneukirchen als Gitarrenbauerin. Sie lebt und arbeitet in Erlbach/Vogtland.

Ihre Weiterbildung als Lautenbauerin erhielt Bruni Jacob in der Werkstatt von Dr. Günter Mark in Elsa. Sie arbeitet seit 1998 im Liuto forte®-Team und verfügt über besonders reiche Erfahrungen beim Bau dieser Instrumente. Jeder Liuto forte®, der ihre Werkstatt verläßt, scheint von der ihr angeborenen Musikalität geprägt zu sein und besticht durch makellose Verarbeitung.

## Referenzen

### 1. Referenzen

#### **Prix Européen de l'innovation pour les instruments de musique, Paris 1999**

André Burguete, Benno Streu und Günter Mark wurde 1999 von der Fondation Robert Schuman Paris und der Europäischen Kulturstiftung der „Prix Européen de l'innovation pour les instruments de musique“ für die Erfindung des Liuto forte verliehen.

### **Kontakt**

#### **Adresse**

Liuto forte  
Thomas-Müntzer-Platz 4  
01307 Dresden  
Deutschland  
Tel: 0049-351-4468642  
Fax: 0049-351-4468643  
Email: [info@liuto-forte.com](mailto:info@liuto-forte.com)  
[www.liuto-forte.com](http://www.liuto-forte.com)