



Tabulaturen für Laute und Gitarre - Tablatures for the Lute and the Guitar

Barock und "Galante Musik" - Baroque age and "Galant music"

*„Das Bild von der Laute war wie ein Gesicht, das ich nicht vergessen konnte.
Es war unglaublich schön!“*



Interview mit Lee Santana - Teil 1

Ein Sonnabend-Vormittag. Wir sitzen bei einem deftigen Frühstück in der Mai-Sonne vor dem Haus von Hille und Lee in Winkelsett bei Bremen. In klassischer Arbeitsteilung geht es weiter: Hille hat die Badezimmerrenovierung auf dem Zettel, Lee und ich ein schon lange verabredetes Interview. Die Herren ziehen sich in die Bibliothek zurück ...

Lee Santana (L.S.):

Ich komme aus einer Musikerfamilie. Mein Vater war Musiker und alle Familienmitglieder sowie die Verwandtschaft haben zumindest ein Instrument gespielt. Schon als kleiner Junge war ich vom Empfinden her Musiker; das war bei **Marthe**, unserer Tochter, übrigens nicht anders. In den 60er Jahren war ich der Meinung, ich werde E-Gitarrist, was meinen Eltern allerdings zu banal war. Ihre Begeisterung für die Pop-Musik der Zeit hielt sich in absolut überschaubaren Grenzen. Als ich 10 Jahre alt war, habe ich zum ersten Mal **John McLaughlin** gehört. Ein tiefer Einschnitt: alles andere habe ich beiseite gelegt und war plötzlich interessiert an Jazz, insbesondere an seinen experimentellen Entwicklungen. Allerdings hielt meine Eltern auch diese musikalische Orientierung für ungeeignet. Um mir den Freiraum für täglich eine Stunde Jazz und die E-Gitarre zu schaffen, musste ich einen musikalischen Kuhhandel eingehen und lernte daher Konzertgitarre. Als ich so 12, 13 Jahre alt war, begannen meine Banderfahrten mit ersten öffentlichen Konzerten.

Viel Zeit für die Konzertgitarre blieb nicht. Nach vielen Auftritten in dreckigen, lauten Clubs, die immer voll waren von der selben Art rauchender, saufender, frustrierter und nicht zuletzt aggressiver Typen, die eigentlich nicht richtig zuhörten, hatte ich mit 15/16 ein kleines Burn-out-Syndrom und wusste, dass ich nicht mein Leben lang so würde Musik machen können. Ich suchte nach etwas, bei dem die Leute richtig zuhören konnten. Das war zum einen Jazz, zum anderen eben Klassik. Die bis dahin für mich völlig uninteressante Plattensammlung meines Vaters begann ich daraufhin förmlich in mich hineinzufressen. Wir gingen zusammen in klassische Konzerte. Ich hörte mir seine Konzerte an; er spielte Klarinette, wirkte mit in einem Holzblasquintett, dirigierte. Es entstand eine Gruppe neuer Freunde, eine Art Geheimgesellschaft. Statt JEDES WOCHENDE zu Fußballspielen zu gehen, WAS LOKAL PATRIOTISCHER PFLICHT WAR, hörten wir die ganze Nacht lang Beethoven-Sinfonien und sehr viel romantische Musik. Mit der E-Gitarre hatte ich dafür nicht das geeignete Instrument und fing wieder mit der klassischen Gitarre an. Es gab zwei Probleme. Das erste: die Kernliteratur für Gitarre sprach mich nicht an. **Chopin** war interessanter für mich als etwa **Carcassi**, **Rachmaninow** mehr als **Fernando Sor**. Was mich an Literatur für die Gitarre faszinierte, waren entweder ganz alte oder ganz neue, moderne Kompositionen. Ich habe die **Walton**-Bagatellen gespielt, **Britten**-Nocturne, **Henze**-Tientos sowie **Milano**, **John Dowland** und **S.L.Weiß**. Das zweite Problem: ich habe mich nicht richtig in das Instrument an sich verliebt. Gegen meine Sammlung alter Jazz- und E-Gitarren hatte meine Konzertgitarre einfach keine Persönlichkeit. Sie klang, damaligen Idealvorstellungen entsprechend: ganz perfekt von oben nach unten, in allen Lagen völlig ausgeglichen. Mit dieser Ästhetik habe ich mich nicht anfreunden können.

Irgendwann fanden Schallplatten von **Julian Bream** Eingang in meine Sammlung. Die Art und Weise, wie **Bream Milano**, **Dowland** und **Holborne** gespielt hat und auch **Bach**, sprach mich unmittelbar an. Das Instrument klang wie eine menschliche Stimme und vermittelte Individualität und Persönlichkeit. Das Bild von der Laute war wie ein Gesicht, das ich nicht vergessen konnte. Es war unglaublich schön. Als Einstieg habe ich mir im Boston Museum ein Instrument geliehen. Nicht lange, denn die 45 Dollar im Monat waren sehr viel Geld für mich. Es folgte der Kauf einer Laute von **Doctor Harold Schneider** auf Long Island, ein amerikanischer Pionier des Lautenbaus. Dieses Instrument zu traktieren war frustrierend. Schnell kaufte ich dann 1978 (oder 1979?) ein gutes Instrument von **Peter Cass**. Es war eine etwas schwer gebaute Hieber-Kopie. Sie klang aber nach Holz und hatte einen warmen Ton. Eine Weile habe ich moderne Musik auf der Gitarre und alte Musik auf der Laute gespielt. Je stärker ich in die Technik des Lautenspiels einstieg (thumb under, ohne Nägel), umso unverträglicher wurde diese Parallelbedienung. Mit 19 habe ich die Entscheidung getroffen, bei der Laute zu bleiben und für dieses Instrument meine eigene moderne Musik zu schreiben. Vier Jahre lang habe ich mich beim Studium ausschließlich auf die Laute und Musiktheorie konzentriert.

Michael Treder (M.T.):

Das Repertoire unserer Instrumentenfamilie ist historisch dem Grunde nach abgeschlossen. Was stellt den Reiz dar, für diese Instrumentenfamilie moderne Musik zu komponieren?

L.S.:

Ich kenne diese Instrumente, das ist das Entscheidende! Ich schreibe nicht für modernes Instrumentarium, weil ich es nicht im Ohr habe. Es fällt mir leicht, mir für das Instrumentarium der alten Musik Stimmen, Melodiebögen, Harmonie vorzustellen. Das sind die Werkzeuge meiner musikalischen Sprache. Ich bin nicht der Typ Komponist, der experimentell arbeitet, etwas aufschreibt und dann schaut (bzw. hört), ob es klappt oder nicht. Ich gehe aus von der Kenntnis des Klanges der Instrumente und lasse mich davon anregen. Diese Kenntnis macht mir richtig Appetit; etwa ein Gamben-Konzert zu schreiben oder für einen Sänger, dessen Stimme mir präsent ist, ein Lied zu komponieren oder für das nächste Programm ein Cister-Stück zu Papier zu bringen. **John Cage** sagte einmal: „Das Anregendste für mich ist die Musik, die ich noch nicht gehört habe“. So geht es mir beim Komponieren, aber auch bei der Erkundung bereits existierender Musik. Beim Komponieren geht der Spannungsbogen von der Idee, die zu Papier gebracht wird, über das Üben bis hin zur Präsentation im kleineren oder größeren Kreise: ein Gegenüber ist von hoher Bedeutung in diesem mit viel Leidenschaft verbundenem Prozess.

Mein Ansatz ist, aus der Lautentradition und ihrem Lernpotential neue Ideen zu entwickeln. Von großer Bedeutung war für mich von Anfang an, dass eben Musiker (Lautenisten) Musik komponiert und auch präsentiert haben, hier also eine Einheit bestand. Vielfach wurden von ihnen auch mehrere Instrumente gespielt, auch gesungen und getextet. Dies war das genaue Gegenteil von dem, was mir als neue akademische Musik in der Ausbildung begegnet war.

Der Begriff der „Abgeschlossenheit“ ist mir eher fremd. Spiele ich Musik aus dem so genannten klassischen Repertoire der alten Musik, so ist es für mich immer so, als ob sie gerade erst gestern komponiert worden wäre. Für mich gilt dieses Stück beim Spielen für sich mehr als die Frage der Einordnung in ein historisches Gerüst.

M.T.:

An Lehrerinnen und Lehrer haben wir alle mehr oder minder intensive Erinnerungen. Was waren für Dich in der musikalischen Ausbildung besondere Momente?

L.S.:

Anfangs habe ich mich nicht getraut, **Richard Cornell**, bei dem ich Musiktheorie studierte, eigene Stücke zu zeigen. Er erteilte uns Aufgaben wie: „Komponiert ihm Stil von Schönberg/Josquin etc. ... Ihr könnt aber auch irgendetwas Eigenes schreiben.“ Und ich habe immer etwas Eigenes komponiert. Etwa ein Stück für 12-tönige Laute. Um das Stück zu spielen, wurde eine 11-saitige Laute genommen und jede Saite anders gestimmt. Nachdem ich ihm mehrere eigene Stücke präsentiert hatte, sagte Richard: „Warum wirst Du nicht Komponist?“ „Soll ich?“ „Warum nicht, Du kannst ein wirklich guter Komponist werden!“ Damals, während der Zeit meiner Ausbildung, war es strikt getrennt: hier die Komponisten, da die Musiker. Richard hatte Zweifel, ob mein Plan zu realisieren sein würde, komponierender Musiker bzw. musizierender Komponist zu werden, sagte aber zu, meine Bemühungen zu unterstützen: „Wenn Du für Dich weißt, dass Du es tun musst, dann tue es!“ Für mich ist die damalige Reaktion von Richard ein wichtiges pädagogisches Prinzip beim Unterrichten geworden. Die Masche: „Ich bin der Meister und sage Dir, wo es lang geht, damit Du in ein paar Jahren klingst wie ich“, ist passé.

Inzwischen gibt es ja auch einige in unserer Zunft, die den kombinierten Weg gegangen sind: z.B. **Toyohiko Satoh**, **Peter Croton** und **Stefan Lundgren**.

Auch **Stephen Stubbs**, zu dem ich nach dem Studium ging, stellte gleich klar: „Mache mich nicht nach, sondern finde Deinen eigenen Weg!“ Dies war das Prinzip, nach dem auch andere Lautenisten, die mich nachhaltig inspiriert haben – wie etwa **Hopkinson Smith** und **Paul O`Dette**. Diese Spieler haben ihre sehr eigenen, klar erkennbaren Stilmerkmale entwickelt, die oft kopiert werden als „Baseler Stil“ oder „Die echte Renaissance Laute“. Sicher ein guter Anfang, der aber auf dem individuellen Reifungs-, Entwicklungsweg auch einschränkend wirken kann, wenn man sich nicht rechtzeitig davon löst.

Pat O`Brian war vielleicht der beste Lehrer, den ich überhaupt gehabt habe. Er hat eine überaus große Sensibilität, hinzuschauen und hinzuhören, besser vielleicht: hineinzuschauen und hineinzuhören, um festzustellen, was bei seinen Schülerinnen und Schülern wirklich passiert. Er hat mir nach den ersten fünf Minuten aus seiner Wahrnehmung heraus etwa gesagt: „Du hast Jazz gemacht, hast E-Gitarre gespielt und es nicht kapiert mit der Konzertgitarre.“ Für ihn ist es wichtig, mit der Person zu kommunizieren, die ihm gegenüber sitzt, diesem Individuum zu vermitteln, wie es eine Technik entwickeln, seinen eigenen Weg finden kann. Ich glaube allerdings, dass er froh war, als der Vogel Lee endlich aus dem Nest flog. Für diese vier Jahre, in denen er mich ernst genommen hat, bin ich ihm nach wie vor sehr dankbar.

M.T.:

Was hat Dich 1984 in die Bundesrepublik und hier dann nach Bremen gebracht?

L.S.:

Ich brauchte Europa, um meine eigenen Kompositionen relativieren zu können und um für die alte Musik ein – wie ich hoffte – aufgrund gelebter Tradition fachkundiges Publikum jenseits der in den Staaten praktizierten Popularisierung zu finden. Schon während des Studiums hatte ich von Continuo geträumt, wollte in der Oper spielen, z.B. **Monteverdi**. Diese Möglichkeiten hatte ich aber nicht in Boston. Hinzu kam, dass mich in den USA 1984 das politische und ökonomische Klima jenseits jeglicher Aufbruchstimmung, die es in den 60er Jahren gegeben hatte, ziemlich frustrierte. Menschen um Dich herum, die durchschnittlich 8 Stunden am Tag vor dem Fernseher saßen und sich vielfach nur um sich selbst drehten, waren nicht das, was ich mir als Lebens- und Kommunikationsperspektive erträumte. Frankreich war meine erste Station in Europa. Dort fand ich aber nicht den Lehrer, den ich mir erhofft hatte. Die Art und Weise, wie **Fiori Musicali** Musik interpretierte, hatte es mir angetan und wies dann geografisch nach Deutschland und dort in den Norden. Die Kellner-Einspielung von **Stephen Stubbs** (*cpo-records*, ASIN: B000001RTP) ist bei mir dann wie ein Blitz eingeschlagen. Mit war klar: da musst Du hin, den Mann musst Du kennen lernen. Die schwungvolle, rhythmische Art, barocke Tänze umzusetzen und den Fantasien von **David Kellner** Sinn zu geben, zog mich an. Auch das, was ich von der „**Musikalischen Company**“ hörte, war aufregend: norddeutsch präzise, rhythmisch akzentuiert. Und somit war klar: es geht Richtung Bremen!

M.T.:

In Euren offiziellen Biografien steht, Ihr, **Hille** und Du, hättet Euch auf dem Bahnhof kennengelernt (**L.S.:** „Stimmt, korrekt, keine Geschichte!“). Wie habt Ihr musikalisch zueinander gefunden?

L.S.:

Das passte schon richtig zusammen! **Hille** war noch viel norddeutscher als **Stephen Stubbs**. Und dann kam hinzu, dass Hilles Vater, fest verwurzelt in der norddeutschen Orgel-Szene, sehr viel über das 18. Jahrhundert forschte und ich über die Familie sofort in ein Netzwerk Alter-Musik-Begeisterter und – Kundiger hineinkam. Das war hier normal, in den Staaten aber völlig fremd, jedoch nicht unähnlich den Erfahrungen in meiner Familie, aber mit einem anderen thematischen Zuschnitt. Ich habe mich damals nicht nur in die Frau verliebt, sondern auch in den damit verbundenen kulturellen Hintergrund: beides gehört weiterhin untrennbar zusammen. Als wir uns kennenlernten, war ich schon fertig mit dem Studium, **Hille** wollte gerade erst anfangen. Als erstes haben wir damals meine Theorbe aus Basel abgeholt und jeden Tag zusammen **Marais** gespielt! Dann kam der **Kapsberger**, bei dem wir anfangen, erste kleine Arrangements zu entwickeln. Das war im Bereich der alten Musik mein erstes ernst zu nehmendes Kammermusik-Unternehmen. Hier habe ich auch das Handwerk des von mir so geschätzten Continuospiels gelernt und **Hille** ihre solistische Praxis erprobt. Da wir arbeitslos waren, gab es auch viel Zeit, um zu probieren im ersten Jahr unserer Beziehung. Während **Hille** das Studium aufnahm, hatte ich einige Engagements, leider nicht durchgängig: bei **Zadek** in Hamburg machte ich Theater-Musik, war in Berlin bei der „**Musikalischen Compagnie**“ und übernahm die Stelle von **Stephen Stubbs**. So blieb viel Zeit für das gemeinsame musikalische Hauslabor. In der Zeit haben **Hille** und ich mehr zusammen gespielt als **Hille** ohne Begleitung geübt hat. Das war unser Alltag: hinsetzen und zusammen spielen! Das schafft viel Vertrautheit und musikalische Nähe. Wenn Du ein Bild nehmen möchtest: wir haben vor 25 Jahren zusammen einen Baum gepflanzt, ihn gepflegt, und er wächst immer weiter!

Interview mit Lee Santana - Teil 2

M.T.:

Mit „**Los Otros**“ bist Du für das „**Aguirre**“-Projekt auch zum rekonstruierenden Künstler geworden.

L.S.:

Als Lauten- und Kompo-Junkie nutze ich jede Gelegenheit, um zu arrangieren und zu basteln. Die Rekonstruktion ist für mich ein kleiner Kompositionersatz. Da bin ich dann ganz der Tüftler. Das aus der Barockzeit stammende „**Sebastian Aguirre-Fragment**“ für Cister, das wahrscheinlich mit Aguirre überhaupt nichts zu tun hat, war für uns ein Zufallsfund bei einer Lateinamerika-Reise. **Eloy Cruz**, der meine Leidenschaft des musikalischen Puzzelns kennt, hat mir diese Tabulatur zugeschickt und mich förmlich aufgefordert, aus diesen musikalischen Scherben etwas zu machen. Leichtsinnigerweise habe ich ihm geantwortet, ich könne ihm garantieren, aus dem Material etwas zu entwickeln. Die Antwort: ein Konzerttermin und der Termin für eine Einspielung! Termindruck bei einem kreativen Prozess! Ein Horror, aber selber verschuldet! Gerade auf Tour mit dem **Freiburger Barockorchester**, habe ich die letzte Unterkunft nach Abschluss der Tournee gleich für zwei Wochen weiter gemietet, **Hille** nach Haus geschickt, groß eingekauft, die Tür hinter mir geschlossen und angefangen, die Tabulatur-Scherben zu sichten und mit einer Sortierungshypothese zu beginnen. Ausgangspunkt waren Annahmen über musikalische Motive, die ich dann aus den Scherben zusammengesetzt habe. Zusätzliches Problem: das Fragment enthält keine Angaben über Tonwerte. So habe ich die Motiv-Hypothesen zu Freunden nach Mexiko geschickt mit der Bitte um Prüfung, ob es vielleicht Folk-Songs gibt, in denen sich diese Motive finden lassen und die rhythmisch Einbindung darzustellen. Was unsere Freunde gefunden haben, wurde von mir auf Anschluss-Scherben hin geprüft und eingebaut. Bei einem Fragment stand „Branle“, ungewöhnlich für die Barockzeit, doch ich habe diesen Branle-Rhythmus gewählt und darauf Melodie-Scherben gelegt. Eine Woche hat die -Arbeit in Anspruch genommen. In den drei folgenden Tagen entstand auf dieser Basis die rekonstruierte Cistertabulatur, in drei weiteren Tagen die Instrumentierung mit einem mexikanischen Instrumentarium, wie es etwa auf „La Hacha“ klingt. Für „Aguirre“ mit **Pedro Estevan**, habe ich wieder eine andere Instrumentierung gewählt. Beide Instrumentierungen sind in Teilen sehr präzise, in anderen aber bestehen sie vornehmlich aus Hinweisen für die gemeinsame Improvisation.

M.T.:

Mit „Age of Passions“ hast Du gerade eine Weltersteinspielung begonnen.

L.S.:

Seit einigen Jahren haben **Petra Müllejans** (Violine), **Karl Kaiser** (Flöte), beide vom **Freiburger Barockorchester**, **Hille** und ich immer wieder zusammen musiziert. Es ist bislang aber nie zu einer gemeinsamen CD-Einspielung gekommen. Die Weltersteinspielung der Trios für Flöte/Violine, Laute und Gambe von **Philippo Martino** wird hoffentlich für das Publikum ein musikalischer Genuss. Nicht nur die Einspielung war eine technische Herausforderung, auf die wir uns haben sehr sorgfältig vorbereiten müssen (übrigens: **Stephen Stubbs**, von dem ich die Noten habe, hat sie früher als Duos für Laute und Flöte gespielt) - um uns dann bei 13 Grad in der Kirche am eigenen Spiel zu erwärmen; nein, es gibt noch eine andere Herausforderung:

über **Philippo Martino** (oder: Philipp Martin) ist ausgesprochen wenig bekannt. Das gilt ja leider auch für andere Komponisten, die uns qualitativ hochwertige und ansprechende Musik hinterlassen haben. Derzeit arbeite ich noch an den Recherchen, um für das Booklet mit einigen Informationen aufwarten zu können. Kammermusikstücke mit Laute in kleinem Ensemble gibt es nicht wie Sand am Meer. Es ist zumindest für mich eine tolle Erfahrung und motiviert vielleicht auch andere, sich auf diese Musik einzulassen. **Baron, Kühnel, Falkenhagen ...**

Einen Kontrast dazu bilden die anstehenden weiteren Einspielungen. „American Gambe“ ist die eine. Wir spielen, wie der Titel unmissverständlich signalisiert, Gambenstücke von amerikanischen Komponisten - **Richard Cornell** ist auch dabei mit einem sehr schönen Stück für Gambe solo. Bei der anderen Einspielung handelt es sich um Musik von **John Cage** und mir. Integriert sind gesprochene Texte. Ein Stück von **John Cage**, ursprünglich für Tasteninstrument und Violine geschrieben, setzen wir auf Diskantgambe und Erzlaute um. Ein tolles Projekt: „SixxeS“. Mit von der Partie sind die Sängerin **Nele Gramss** und die Blockflötistin **Annette John**. Ich bin sehr gespannt!

M.T.:

Du bist selber auch Unterrichtender und hast gerade zusammen mit **Michael Freimut, Paul O'Dette** sowie **Ariel Abramovich** die 1. Bremer Lautenakademie durchgeführt, eine sehr erfolgreiche Veranstaltung mit gut besuchten Konzerten. Die Teilnehmer kamen u.a. aus den Niederlanden, aus Griechenland, aus Spanien. Gibt es Rückmeldung?

L.S.:

Ich habe viele e-mails erhalten. Auch der Anrufbeantworter war voll mit Rückmeldungen der Kursteilnehmerinnen und Kursteilnehmer. Tenor: „Hoffentlich war das nur die Auftaktveranstaltung!“ Hochschulintern war die Veranstaltung ebenfalls ein Erfolg, auch weil die Kurse und die Konzerte so gut besucht waren. Sehr geholfen hat, dass der Flug von **Paul** durch **Eastman** gesponsert wurde. Nochmals auch an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön dafür! Dieser Dank geht auch an die **Hochschule für Künste Bremen**, die sich ebenfalls finanziell an diesem Projekt beteiligt hat. Die Arbeiten für die 2. Bremer Lautenakademie im nächsten oder übernächsten Jahr sind aufgenommen!

M.T.:

Was ist Deine, was sind Eure Erfahrungen mit dem Lauten-Nachwuchs?

L.S.:

Es ist ganz wichtig, dass wir junge Spielerinnen und Spieler erreichen. Eine nette Geschichte ist mir gerade von einem Freund aus der französischen Gambengesellschaft berichtet worden. Er ist Arzt und musste zu einem Krankenhaus in einem ziemlich heruntergekommenen Teil von Paris fahren. Etwas zu früh angekommen, hat er in seinem Auto noch etwas Musik gehört. Da kam ein Marokkaner auf ihn zu in Rapper-Klamotten, klopfte an das Fenster und sagte: „Mann, mach´ das Fenster ´runter. Das ist doch Kapsberger, das ist doch geil! Mann, ich möchte so gern Theorbe spielen, habe aber nur eine Gitarre!“ Ich habe zurückgeschrieben: „Schicke ihn nach Bremen, ich organisiere ihm eine Theorbe.“ Es ist überaus wichtig, dass wir Interessierte sowie junge Spielerinnen und Spieler erreichen.

Nach den Auftritten und dem Komponieren ist das Unterrichten mittlerweile zu meiner dritten musikalischen Leidenschaft geworden. Wir müssen zusehen, dass die Interessierten zu guten Lehrerinnen und Lehrern sowie brauchbaren Instrumenten kommen, dazu müssen wir auch erst einmal Interesse wecken. Aus diesem Grund haben wir zum Beispiel in den vergangenen Jahren auch viele Schüler-Konzerte gegeben. Wenn wir hier nicht aktiv werden, wird es unsere Musik „live“ in etwa 20 Jahren nicht mehr geben, sondern nur noch auf Konserven in Archiven. Es ist allerhöchste Zeit, diesen Teil des reichen Kulturerbe Europas, dessen wir uns heute ja auch wieder bewusst sind und so weit als möglich theoretisch aufarbeiten und praktisch erschließen, zu tradieren. Daher halte ich es auch für richtig und wichtig, dass Bestandteil der musikalischen Ausbildung von vornherein die Weitergabe des Erworbenen ist: jede Musikerin, jeder Musiker muss die Befähigung zum qualifizierten Unterrichten haben! Das ist für mich Teil der Professionalisierung unseres Berufes. Ich verstehe das als Auftrag gegenüber meinen Schülerinnen und Schülern. Um es bildhaft auszudrücken: uns schwimmen sonst die Felle weg, die wir zum Teil mühsam an Land gezogen haben oder immer noch dabei sind an Land zu ziehen!

35 Jahre sind das, was ein Mensch auf dieser Welt doch haben sollte. Von da an beginnt die geschenkte Zeit, bei der wir uns jeden Tag vergewissern sollten: was will ich mit dieser Zeit anfangen? Einen Teil davon sollten wir nutzen, etwas zurückzugeben, es an die Nachkommenden zu übergeben und nicht nur bloß den eigenen Garten weiter kultivieren. Das hält jung und wirkt motivierend, Vorbild gebend auf andere.

M.T.:

Cister und Bandora gehören in der Regel nicht zu den Standardinstrumenten. Gibt es weitere Herausforderungen für Dich in der Familie der Lauteninstrumente?

L.S.:

Der Schwerpunkt meines Solo-Repertoires wird sicherlich beim 16. Jahrhundert bleiben. Aktuell beschäftige ich mich sehr intensiv mit spanischer Musik und möchte mir auch die spanische Literatur für die Barockgitarre erschließen. Dafür fehlt mir u.a. aber noch ein geeignetes Instrument. Gern würde ich mich wieder **Bach** widmen und damit an die Sololiteratur meiner ersten Monate damals in Deutschland anknüpfen. Herausforderungen bei den Instrumenten? Ja, die englische Theorbe! Das Instrument ist durch seine Größe und seinen Umfang auch körperlich eine Herausforderung. Mit einem geliehenen Instrument habe ich einmal 16 Konzerte gespielt und mir zum Schluss den Arm ausgekugelt. Das nenne ich echtes Künstlerpech! Gern möchte ich aber mit Hille noch **Simpson** spielen und Lieder auf diesem Instrument begleiten, dessen Klang so fantastisch ist. Ich hoffe auf jeden Fall, noch genug Lebenszeit zu haben und gesund zu bleiben, um unseren musikalischen Garten erweitern und andere daran teilhaben lassen zu können.

Auswahl Discografie:

De Profundis. Music for three basses and three bass instruments. Hille Perl, Michel Godard, Lee Santana. Carpe Diem

In Darkness let me dwell. John Dowland.
Dorothee Miels, Sopran. Hille Perl, Viola da gamba. Lee Santana, Laute. Sirius Viols. Sony BMG: SBM225022

Cradle of Conceits.
Lee Santana - Anthony Holborne. Carpe Diem

The Star and the Sea.
Music for Viola da Gamba and Lute by Lee Santana. Carpe Diem

Pour la Violle et le Théorbe. Marin Marais (1656-1728). Hille Perl, Viola da Gamba; Lee Santana, Theorbo. 2004 BMG

La Hacha. Musik von Ortiz, Sanz, Novoa, Murcia, Ribayas, Hidalgo, Anonymus. Los Otros (Hille Perl, Lee Santana, Steve Player), Tembembe Ensemble Continuo

Tinto. Los Otros (Hille Perl, Viola da Gamba, Treble Viol, Lirone, Baroque Guitar. Lee Santana, Chitarrone, Baroque Guitar, Xarana. Steve Player, Baroque Guitar, Xarana. 2003 DHM, Deutsche Harmonia Mundi, BMG 05472 77861 2

Aguirre. Los Otros Marañoses de Aguirre. 2004 BMG 82876 60489 2.

Web-Seite von Lee mit aktuellen Informationen: <http://www.leesantana.net>

(Zuerst erschienen im Lauten-Info der DLG e.V. 4/2009 und 1/2010, Redaktion: Joachim Luedtke)