

EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift



Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Gerd-Michael Dausend	Narciso Yepes und die mehrsaitige Gitarre	4
Ari van Vliet	Moderne Zeiten: Sich verändernde Stile in einem Jahrhundert Gitarrenmusik	14
Luis Briso de Montiano	Gitarrenmusik in kurzen Fortsetzungsveröffentlichungen und Zeitschriften in Madrid (1788-1830)	24
	Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 1	48
	André Herteux - Notenbeilage	59
Arne Harder	Die Gitarrone - ein neuer Gitarrentyp mit stark erweiterten Möglichkeiten	62
	Nachruf auf Hans-Michael Koch	64
	Trille Labarre - Notenbeilage	66
	X. Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andres Segovia“ in Monheim 2018	72
	Impressum	73

Vorwort

Liebe Leserin,
lieber Leser,

mit einiger Zufriedenheit können wir Ihnen heute die 5. Ausgabe des *EGTA-Journal – Die neue Gitarrenzeitschrift* präsentieren. Unsere Online-Zeitschrift existiert nun schon seit zwei Jahren und wir möchten dieses kleine Jubiläum nutzen, um Ihnen als Leser/-in für Ihr Interesse und Ihre Treue zu danken. Ein besonderer Dank gilt dabei unseren Mitgliedern, welche mit ihren Beiträgen u.a. diese Zeitschrift unterstützen und ermöglichen. Auch unseren Mitarbeiter(inne)n und Autor(inn)en sei an dieser Stelle ein großer Dank für Ihre Tätigkeiten ausgesprochen.

Die Zeitschrift stößt, wie uns immer wieder von verschiedenen Seiten zugetragen wird, auf großen Anklang. Der ursprüngliche Gedanke – eine digitale Fachzeitschrift, welche internationale Beiträge über die verschiedenen Facetten der Gitaristik versammelt, um das Instrument zu stärken und dabei helfen, sein Potenzial zu entfalten – scheint sich fruchtbar bewährt zu haben, worüber wir uns sehr freuen.

In der vorliegenden Ausgabe konnten wir Beiträge aus Deutschland, Spanien und den Niederlanden versammeln.

Gerd-Michael Dausend, der mit seinen gut recherchierten und geschriebenen Beiträgen unser Journal seit seinen Anfängen bereichert, widmet sich dieses Mal Narciso Yepes.

Ari van Vliets Beitrag, den man als analytisch-methodische Studie lesen kann, untersucht anhand verschiedener und strenger Kriterien Stile der Gitarrenmusik in ihrem Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, in die Zeiten der Moderne.

Auf den ersten Blick scheint der Artikel unseres spanischen Kollegen Luis Briso de

Montiano recht spezifisch zu sein, jedoch entpuppt sich seine Untersuchung über „Gitarrenmusik in kurzen Fortsetzungsveröffentlichungen und Zeitschriften in Madrid (1788-1830)“ als Erforschung der Musikpublikationspraxis in ganz Spanien in dieser spannenden Zeit des Übergangs von Manuskript- zu Druckpublikation, in welcher die Gitarre und ein deutscher Drucker führende Rollen spielten.

Das *EGTA-Journal* widmet dem deutsch-italienischen Gitarristen und Komponisten Carlo Domeniconi eine mehrteilige Interviewreihe, in welcher der Künstler über biographische, musikalische und ästhetische Stationen und Ansichten spricht. Den ersten Teil der insgesamt dreiteiligen Reihe, in dem Domeniconi von seiner Kindheit und Jugend in Italien, seinem Unterricht bei Carmen Lenzi Mozzani, seinem Interesse fürs Tauchen und seinen ästhetischen Ansichten spricht, lesen sie in der vorliegenden Ausgabe, bevor die Reihe in den nächsten beiden Ausgaben fortgesetzt wird.

Die spezifischen Begrenzungen des Instrumentes den Ambitus betreffend sind seit vielen Jahrzehnten Grundlage für den Wunsch, diesem Missstand (?) Abhilfe zu leisten. Schon im 19. Jahrhundert fanden sich Bestrebungen, den Tonumfang des Instrumentes besonders im Bassbereich zu erweitern. Narciso Yepes' 10-saitige Gitarre ist wohl das berühmteste Beispiel eines solchen Typus' im 20. Jahrhundert gewesen. Arne Harder hat sich dieser Problematik vor einiger Zeit ebenfalls angenommen und präsentiert in einer kurzen Vorstellung sein neues Instrument, die *Gittarrone*.

Zwei Notenbeilagen, eine ältere von Tril-



le Labbare und eine aktuelle unseres EGTA-Kollegen André Herteux, bereichern unsere aktuelle Ausgabe, wobei André das Potenzial dieser Zeitschrift in der Hinsicht nutzt, dass er ein Video für das von ihm geschriebene Stück *Kirschblüte* produziert hat, welches Ihnen einen wunderbaren Eindruck der Komposition vermittelt.

Ein Nachruf auf unseren leider vor kurzem verstorbenen Kollegen Hans-Michael Koch und Impressionen zum *X. Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andres Segovia“* in Monheim 2018 runden unser Journal ab.

An dieser Stelle möchte ich erwähnen, dass in dieser und den vergangenen Ausgaben immer wieder Beiträge von Autor(inn)en versammelt wurden, die ihre Erkenntnisse in ähnlicher Form auf dem *Lake Konstanz Guitar Research Meeting* präsentiert haben. Wer Interesse gefunden haben sollte, dieses von der EGTA D unterstützte Forschungstreffen einmal selbst zu besuchen, der hätte dazu vom 29.-31. März 2019 in Hemmenhofen am Bodensee Gelegenheit. Weitere Informationen dazu finden sie an dem wunderbaren und abgründigen Ort, den man Internet nennt.

Eine spannende und inspirierende Lektüre wünscht Ihnen

Dr. Fabian Hinsche

Narciso Yepes und die mehrsaitige Gitarre



Biografie

Gerd-Michael Dausend Gitarrenstudium an der Musikhochschule Köln bei Prof. Hans-Michael Koch und Prof. Dieter Kreidler. Seit 1974 Dozent für Gitarre an der Bergischen Musikschule Wuppertal, dort auch Betreuer des Fachbereiches Zupfinstrumente (seit 1995) sowie Leiter des Musikschulbezirkes Wuppertal Ost (seit 2000). Seit 1977 Leiter einer Hauptfachklasse für Gitarre sowie Dozent für Fachdidaktik an der Musikhochschule Wuppertal. Seit 1978 ständiger Gastdozent an der Akademie Remscheid und bei berufsbegleitenden Lehrgängen an der Akademie Remscheid. Juror bei nationalen und internationalen Wettbewerben. 2007 Ernennung zum Honorarprofessor an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Über 150 Publikationen und Notenausgaben bei diversen Verlagen.

Im vergangenen Jahr 2017 wäre Narciso Yepes 90 Jahre alt geworden, auch sein Todestag jährte sich zum 20. Mal. Diese Gedenktage sind in den Medien weitgehend vernachlässigt worden. So soll nun hier – ein Jahr später – seine Stellung als dem neben Andres Segovia bedeutendsten spanischen Gitarristen des 20. Jahrhunderts in einem kleinen Rückblick gewürdigt werden. Neben seinem unbedingten Eintreten für die spanische Musik stehen seine Verdienste um die Erweiterung des Gitarrenrepertoires, der Fortentwicklung der Spieltechnik sowie die Wiederentdeckung mehrsaitiger Gitarren im Mittelpunkt dieses Artikels.

Biografie

Narciso Yepes wurde am 14. November 1927 in Marchens bei Lorca (Provinz Murcia) in Südspanien geboren. Er erhielt seinen ersten Gitarrenunterricht mit vier Jahren von seinem Vater, im Alter von sechs Jahren bekam er regulären Unterricht, u. a. nach Yepes' eigenen Aussagen von Estanislao Marco Valls (1873-1954), der möglicherweise zeitweilig Schüler von Tárrega war.¹



Abb. 1: Narciso Yepes im Alter von 12 Jahren
(www.narcisoyepes.org)

Ein weiterer, heute gänzlich unbekannter Gitarrist, Salvador Garcia (1891-1930) und seit etwa 1902 Tárrega-Schüler, zählte ebenfalls zu seinen frühen Lehrern.² 1940 kam Yepes an das Konservatorium von Valencia, ab 1943 wurde er vom Pianisten und Komponisten Vicente Asencio unterrichtet, dieser widmete dem Gitarristen später auch einige Werke. Yepes berichtete aus dieser Zeit: „Er zeigte mir auf dem Klavier, was ich auf der Gitarre zu spielen hatte. Eines Tages sagte er mir beispielsweise, ich sollte meine Tonleitern *prestissimo* spielen, so wie er es auf den Tasten tat. > Aber das ist unmöglich...< >Unmöglich? Dann wechseln Sie ihr Instrument, wenn man damit nichts anfangen kann<. Zuhause überdachte ich das Problem. Der wesentliche Grund war [...] dass ich die Saiten nur mit zwei Fingern anschlug anstatt fünf wie bei den Pianisten. Ich schloss mich für einen Monat ein und versuchte in völliger Abgeschlossenheit, das Tempo der bis dahin unbeschäftigten Finger zu steigern. Ich ging zu Asencio zurück und spielte ihm die Tonleitern im gewünschten Tempo vor. > Gut, gut< antwortete er. Sofort forderte er, weitere Problemstellungen zu lösen...“³

„Wie jeder echte Spanier aus dem Süden lässt sich Narciso Yepes jedoch nicht allein auf das festlegen, was am Konservatorium gelehrt wird. Mit

¹ Vgl. Moser, S. 386

² Ebda., S. 387

³ Zitiert nach Evans, S. 164 (Übersetzung des Autors)

dreizehn Jahren versuchte er sich erstmals im Flamenco-Spiel. Oft verbringt er seine Abende in den Tavernen, wo er den Sängern und Gitarristen zuhört und bisweilen auch mit ihnen zusammen spielt. >Der Flamenco muss spontan entstehen. Ich erinnere mich an einen Abend in Sevilla, wo ich mit zwei Freunden im Café saß. Um Mitternacht kam ein Flamenco-Gitarrist an unseren Tisch; er zog uns mit sich fort in ein Hinterzimmer und begann für uns zu spielen. Später spielte auch ich, und so improvisierten wir bis... neun Uhr morgens! Der gute Flamenco weckt ganz ungewöhnliche Empfindungen, und er schult vorzüglich das rhythmische Gefühl.“⁴

1946 wurde der spanische Dirigent Ataulfo Argenta auf den Neunzehnjährigen aufmerksam. Er war der Chefdirigent des spanischen Nationalorchesters und lud ihn nach Madrid ein. Yepes lernte dort u.a. Regino Sainz de la Maza und Joaquin Rodrigo kennen.⁵ Am 16. Dezember 1947 debütierte Yepes in Madrid mit Rodrigos *Concierto de Aranjuez* im Teatro Español unter Argenta. Weitere Aufführungen des *Aranjuez* waren der Ausgangspunkt für eine erste Europatournee unter Argenta, so spielte er 1947 in der Schweiz, in Italien, in Deutschland und in Frankreich.

1950 debütierte er dreiundzwanzigjährig mit großem Erfolg in Paris, wohin er auch seinen Wohnsitz verlegte. Der Gitarrist studierte noch einige Zeit privat

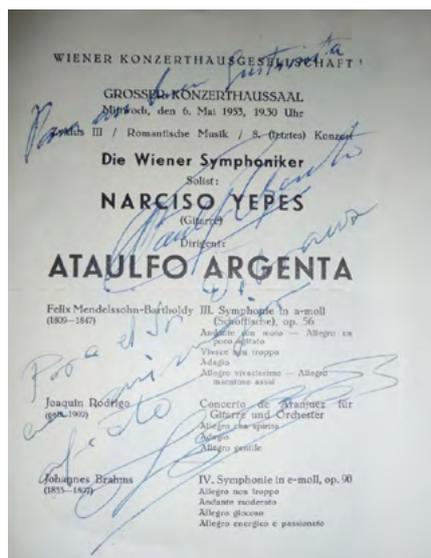


Abb. 2: Programm des Konzertes am 6. Mai 1953 in Wien mit Widmungen von Argenta (oben) und Yepes (Gitarre Archiv Österreich)

Interpretation bei dem Geiger George Enescu, dem Pianisten Walter Gieseking und gelegentlich auch bei der legendären Komponistin und Lehrerin Nadia Boulanger. 1952 bearbeitete er einige Gitarrenstücke für den Film *Jeux interdits* (s. Abb. 3) und erwarb damit im Fahrwasser des weltweiten Filmerfolges große internationale Anerkennung. Die *Romance* aus der Filmmusik avancierte rasch zu einem Standardwerk im Gitarrenrepertoire und auch zu einer Standardzugabe von Yepes, die er allerdings nach vielen Jahren nicht mehr gern spielte. Yepes äußerte sich in einem Interview⁶ ausführlich zu dem Stück (zur *Romance* ergänzende Bemerkungen weiter unten).

1955 folgte seine erste Einspielung des *Aranjuez* mit Argenta, damals noch nicht in der Standardkoppelung mit der *Fantasia para un gentil hombre*, die ja auch erst ein Jahr zuvor von Rodrigo für Andrés Segovia komponiert worden war. Die

Rückseite bildeten in diesem Fall die *Fallas Nöchte in spanischen Gärten* (natürlich ohne Beteiligung eines Gitarristen). 1957 spielte Yepes erstmals in Südamerika. In Paris lernte er auch seine spätere Frau Marysia, eine Philosophiestudentin kennen. Die beiden heirateten 1958 und bekamen drei Kinder. Seine Tochter Ana wurde 1959 geboren, sie wurde Tänzerin und Choreographin. 1961 kam sein Sohn Ignacio zur Welt, er wurde Dirigent. Im gleichen Jahr 1961 – also bereits mit 34 Jahren (!) – wurde er mit dem Orden der Isabella von Kastilien ausgezeichnet. 1967 wurde das dritte Kind, der Sohn Juan de la Cruz Yepes geboren, der später bei einem Unfall verstarb.

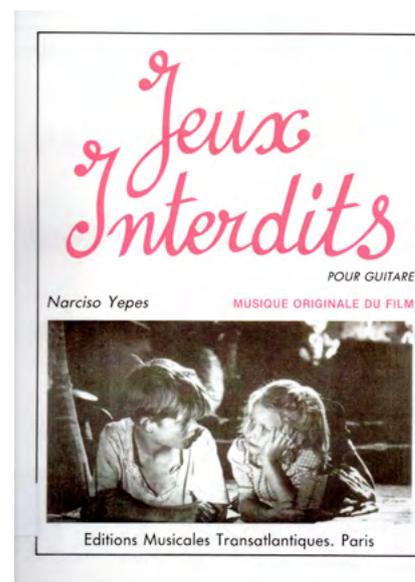


Abb. 3: Cover der Notenausgabe zum Film, Editions Transatlantiques, Paris

In den frühen Jahren seiner Karriere spielte Yepes ganz traditionell sechssaitige Gitarren (s. Abb. 4), so u.a. ein Instrument des berühmten Marcelo Barbero. Seit 1963 konzertierte er jedoch ausschließlich auf einer zehnsaitigen Gitarre, die José Ramirez III ganz nach seinen

4 Text aus dem Programmheft der Konzertdirektion Wylach, Wuppertal 1974 (Sammlung G.- M. Dausend)

5 www.bach-cantatas.com/Bio/Yepes-Narciso.htm, abgerufen am 14.1.2018

6 S. www.narcisoyepes.org

Wünschen konstruiert hatte. Auch sie ist im Kern ein ganz traditionell gebautes Instrument, ergänzt durch vier zusätzliche Saiten im Bass (zu den historischen Vorläufern siehe weiter unten). Yepes' und auch Ramirez' erstes Anliegen war nach beider Aussagen nicht primär die Erweiterung des Ambitus, sondern ein ausgeglicheneres Obertonspektrum bei allen Tönen: „In the first place, the four supplementary strings [C2, Bb2, G#2, F#2] give it a balanced sound which the six-string guitar is far from having. In fact, at the moment of playing a note on one string, another begins to vibrate by sympathetic resonance. On the six-string guitar this phenomenon is produced only on four notes [E, B, A and D], while on mine the twelve notes of the scale each have their sympathetic resonance. Thus the lopsided sonority of the six-string guitar is transformed into a wider and equal sonority on a ten-string guitar. Secondly, I do not content myself with letting the extra strings vibrate passively in sympathy; I use them, I play them according to the demands of the music to be interpreted. I can control the volume of the resonances, or I can suppress them. I can damp one if it is inconvenient in a given passage, but if I can do this it is precisely because I have these resonances available.“⁷



Dass durch die vier zusätzlichen Saiten viele Barockwerke im Bassbereich besser ausführbar waren und auch einige Komponisten diese Erweiterung des Ambitus für neue Gitarrenstücke gern nutzten, war ein angenehmer Nebeneffekt. Im Fall von Barockmusik ist der Standard jedoch die früher wie heute noch meist verwendete Stimmung der Bässe D-C-H-A, welche je nach Tonart noch umgestimmt werden können. Die Zusatzsaiten stellen deutlich erhöhte Anforderungen an die Anschlags- und Dämpfungstechnik der rechten Hand, die der eher klein gewachsene Yepes aber bravourös meisterte. In den Notenausgaben wird in der Regel von der diatonisch absteigenden Stimmung ausgegangen, gelegentlich erwartet Yepes allerdings auch die erstgenannte Stimmung.⁸

Auch der Komponist Maurice Ohana hatte schon früh eine Ergänzung der Gitarre um weitere Saiten propagiert, so war bereits in dem von Yepes bestellten *Tiento* von 1955-57 ein entsprechender Akkord für zehnsaitige Gitarre gefordert:

Ohana schrieb weitere Werke für dieses Instrument, wobei jedoch stets Versionen für sechssaitige Gitarre als Bearbeitungen beigelegt waren: *Trois Graphiques* (1950-57), *Si le jour paraît* (1963-64) oder *Cadran lunaire* (1981-82).⁹

Der legendäre Gitarrenbauer José Ramirez III beschrieb in seinem Buch (a.a.O.) seine erste Entwicklung der zehnsaitigen Gitarre aus seiner Sicht so: „In meiner Besessenheit, den Klang der Gitarre zu bereichern, begann ich die Viola d'amore zu studieren. Bei dieser verlaufen eine Anzahl Aliquot-Saiten unter dem Griffbrett und klingen beim Spielen stets mit. Ich versuchte, dieses System auf die Gitarre zu übertragen und präsentierte das Ergebnis Maestro Segovia, der gerade in Madrid weilte. Er war vom Klang begeistert, monierte aber, dass

Notenbeispiel 1: Maurice Ohana: *Tiento*, Gerard Billaudot Editeur, 1968

7 Narciso Yepes. *The Ten-String Guitar*. Trans. Lionel Salter. Aus: La Cantarella, July 1973., vgl.: www.tenstringguitar.info, abgerufen am 2.2. 2018

8 Vgl. *Narciso Yepes - Die schönsten Stücke aus seinem Repertoire*, Sammelband GA 619, Schott-Verlag, Mainz 2010, S. 75

9 Näheres zu den Werken in Merk, S.336 ff.

man diese Saiten nicht dämpfen könne, es also wie ein Klavier mit ständig offenem Pedal klänge. Auch Yepes war vom Klang begeistert, aber als sehr analytischer Geist regte er an, innerhalb der Gitarre eine Fernsteuerung zur Dämpfung anzubringen, die man über ein Pedal am Fußbänkchen steuern könnte. Von dieser Idee war ich nicht sehr begeistert, wollte es aber zumindest probieren. Kurz darauf rief mich Yepes aber an und sagte: >Vergiss die Innensaiten, wenn Du vier Extrasaiten über dem Griffbrett hinzufügst und in einer Weise stimmst, die ich erarbeitet habe, kann ich diese mit einer speziellen Technik, welche ich entwickelt habe, stets wenn nötig abdämpfen<. Das war in der Tat die zehnsaitige Gitarre! Ich konnte sie leicht konstruieren, das einzige Problem war der erhöhte Zug am Saitenhalter, also habe ich dort die Gegenkräfte etwas erhöht. Bei einem privaten Treffen probierte Yepes die Gitarre aus, er erinnerte mich dabei an einen Gitarrenschüler im ersten Jahr! Nach einer Weile sah er hoch und sagte: >Worauf habe ich mich hier nur eingelassen<! Nur fünf Tage später gab er in Barcelona ein erstes Konzert auf dieser Gitarre, die tatsächlich eine erweiterte Resonanz und Klangschönheit aufwies.“¹⁰

Segovias Reaktion auf Yepes' zehnsaitige Gitarre war im übrigen harsch, er wird in der Londoner *Times* vom 19. 5. 1997 wie folgt

zitiert: „The only thing that this 10-string monstrosity accomplishes is to transform the guitar from a voluptuous *femme* into a matronly *hausfrau*.“¹¹



Abb. 4: Yepes auf sechssaitiger Gitarre, Japan 1961 (www.narcisoyepes.org)

In der Mitte der 1960er Jahre verlegte Yepes seinen Wohnsitz von Paris zurück nach Madrid. 1964 tourte er erstmals in den USA, 1967 wurde er - ausgestattet mit einem Exklusivvertrag - zum „Hausgitaristen“ der Deutschen Grammophon Gesellschaft (DGG), für die er eine beeindruckende Zahl von Tonträgern einspielte. Neben ihm waren bereits zuvor in den Jahrzehnten ab 1950 auch Andrés Segovia und Siegfried Behrend für die DGG aktiv gewesen, in der *Archiv Produktion* der DGG ab 1962 auch Karl Scheit, dieser allerdings auf der Laute, u.a. mit Herbert von Karajan am Cembalo(!) Der schwedische Gitarrist Göran Söllscher wurde nach seinem Gewinn des bedeutenden Pariser *Concours* 1978 ebenfalls für die DGG verpflichtet und übernahm nun all-

mählich die Rolle von Yepes. Inzwischen ist auch Miloš Karadaglić für die Plattenfirma mit dem gelben Label tätig.

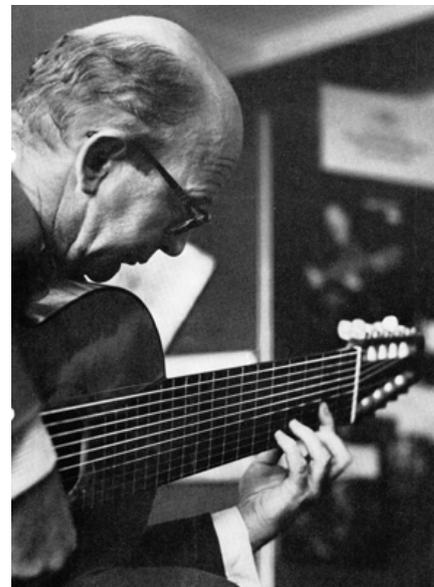


Abb. 5: Narciso Yepes (Foto: Werner Neumeister, München), Cover des Programms der Tournee 1974 (Sammlung Gerd-Michael Dausend)

„Seit 1960 war Yepes bereits viermal in Japan, die Tourneen dauerten jeweils drei Monate, und der Künstler spielte oft vor einem Auditorium von vier- bis fünftausend Menschen.“¹² 1969 wurde er in die UdSSR eingeladen. „Jährlich gibt Narciso Yepes im Durchschnitt etwa 120 bis 130 Konzerte – davon etwa zehn in Spanien - die er sorgfältig auf acht Monate verteilt. Die Zeit der Schulferien hält er sich stets frei, um bei seiner Familie sein zu können. Seine Freizeit verbringt Narciso Yepes entweder in seinem Heim in Madrid oder in Torrevieja, einem kleinen Badeort zwischen Alicante und Carthage. Seit fünf oder sechs Jahren versammelt er ein paar hochbegabte Privatschüler aus aller Welt. Auf Reisen bereitet ihm nichts mehr Vergnügen, als seine

¹⁰ Ramirez, S. 137 ff., Übersetzung des Verfassers

¹¹ nach www.tenstring.info, abgerufen am 22.12.1017. (Die Seite ist inzwischen abgelaufen!)

¹² Programmheft der Konzertdirektion Wylach, Wuppertal 1974 (Sammlung G.- M. Dausend)

Eindrücke in einem kleinen Notizbuch aufzuzeichnen, als >Vorbereitung zu einer Studie über Leute und Sitten, psychologisch und humoristisch zugleich, die ich vielleicht eines Tages veröffentlichen werde.<“¹³

Yepes setzte sich stark für neu komponierte Werke für seine zehnsaitige Gitarre ein, so spielte er u.a. *Tres en raya* und *Tablas* (jeweils mit Orchester) von Antonio Ruiz Pipó, welcher ihm posthum 1997 das *Concerto de guitarra n.3 in memoriam Narciso Yepes* widmete. In den frühen 1970er Jahren führte der Gitarrist das einzige Solowerk *Y después* von Bruno Maderna auf. Der avantgardistische Komponist hatte die Gitarre bereits in der *Serenata per un satellite* (1969) und später (1975) in der *Aulodia per Lothar* (mit Gitarre ad. lib.) verwendet. 1971 standen in einem Konzert in Madrid u.a. Asencios *Collectici intimi*, Baladas *Analogiás* und Henzes *Drei Tentos* auf dem Programm!

1983 schrieb der bedeutende spanische Komponist Xavier Montsalvatge eine *Fantasia* für Harfe und Gitarre. Ein Foto in der Biografie von Yepes¹⁴ zeigt den berühmten Harfenisten Nicanor Zabaleta und Yepes in einem Konzert. Aus der Zusammenarbeit mit Zabaleta entstand im gleichen Jahr die fünfsätzig Sonate *Spirit of Trees* op. 374 des amerikanischen Komponisten armenischer Abstammung Alan Hovhaness, die von beiden 1984 in der Carnegie Hall aufgeführt wurde. In der Folge komponierte er auf Bestellung von Yepes das *Concerto n. 2 para guitarra y cuerdas* op. 394, es wur-



Abb. 6: Yepes vor übervollem Auditorium in den 1970er Jahren (www.narcisoyepes.org)

de 1985 vollendet und 1990 in Granada uraufgeführt.

Am 25. Mai 1984 spielte er die Uraufführung des *Concerto* für Gitarre und Orchester von Jean Françaix, einem Auftragswerk der Schwetzingen Festspiele. 1992 war er Solist der Uraufführung des *Concierto del buen amor* von Manuel Moreno Buendía in Sevilla.

1983 gründete Yepes in Andorra ein Musikfestival. Dort griff er seine frühen Flamencoerfahrungen aus den 1940er Jahren wieder auf und musizierte in der klassischen Triobesetzung, u. a. 1993 als „Trio Yepes“ mit seiner Tochter Ana als Tänzerin.

Seit Mitte der 1970er Jahre spielte Yepes nicht mehr ausschließlich auf seiner Ramirez, sondern auch gern auf einer Gitarre von Paulino Bernabe, der Mitte der 1950er Jahre auf Empfehlung von Marcelo Barbero zu Ramirez in die Lehre gegangen war und wo er seit 1959 auch als Werkstattleiter arbeitete. Nachdem sich Bernabe 1969 selbständig gemacht hatte, baute er in der Folge auch für Yepes ein zehnsaitiges Instrument.¹⁵ Diese Gitarre ist u. a. auf dem Cover der LP *Can-*

ciones populares españoles mit Teresa Berganza (DGG2530 875 zu sehen (gut erkennbar am anders gestalteten Kopf).

Krankheitsbedingt musste der Gitarrist seine Konzerttätigkeit in den 1990er Jahren immer stärker einschränken. Sein letzter öffentlicher Auftritt datiert aus dem Jahr 1996 in Santander. Der Gitarrist erlag am 3. Mai 1997 einem Krebsleiden. In Lorca wurden inzwischen u. a. eine Schule und das Konservatorium der Stadt nach ihm benannt sowie ein Denkmal (s. Abb. 7) zu seinen Ehren errichtet. Narciso Yepes erhielt in seinem Leben zahlreiche Auszeichnungen und Würdigungen.



Abb. 7: Denkmal für Narciso Yepes in Lorca (www.conservatoriodelorca.com)

¹³ Ebda.

¹⁴ Ignacio Yepes, S. 41

¹⁵ *The Classical Guitar Book*, S. 82 ff.

Sein Repertoire im Überblick nach Komponistennamen (Auswahl)

Spanische Komponisten

- ▶ Renaissance: L. Milan, L. de Narváez, D. Pisador
- ▶ Klassik: A. Soler, F. Sor
- ▶ Romantik: F. Tárrega, M. Llobet, I. Albéniz, E. Granados,
- ▶ 20. Jahrhundert: A. Ruiz-Pipó, E. Halffter, C. Halffter, S. Bacarisse, F. Mompou, O. Esplá, F. Garcia Lorca, M. de Falla, F. Moreno-Torróba, V. Asencio, G. Gombau, J. Turina, L. Balada, F. Casanovas, M. Palau, J. Rodrigo, E. Pujol, T. Marco, X. Montsalvatge, M.M. Buendía sowie Bearbeitungen katalanischer Folklore

Andere Länder

- ▶ Barock: J. S. Bach, S. L. Weiss, D. Scarlatti, A. Vivaldi, G. P. Telemann, D. Kellner, R. Straube, J. M. Kühnel
- ▶ Klassik/Romantik: M. Giuliani, F. Sor, L. Boccherini, M. Giuliani, E. Roldán
- ▶ 20. Jahrhundert: L. Brouwer, B. Maderna, M. Ohana, V. Kučera, M. Castelnuovo-Tedesco, H. Villa-Lobos, H. Ayala, J. Françaix, H. W. Henze, F. Poulenc, A. Hohvaness

Die Übersicht zeigt schon deutlich Yepes' Eintreten für die (vor allem zeitgenössische) Musik seines Heimatlandes, andererseits war er doch auch an internationalen Werken des 20. Jahrhunderts interessiert und trat für sie ein.

Auswahldiscographie¹⁶

Konzerte mit Orchester (alle bei DGG, soweit nicht anders angegeben)

- ▶ Bacarisse, Salvador: *Concertino* (1975)
- ▶ Castelnuovo-Tedesco, Mario: *Concerto D-Dur* (1976)
- ▶ Giuliani Mauro: *Konzert op. 30* (1978)
- ▶ Halffter, Ernesto: *Concierto* (1975)
- ▶ Moreno-Torroba, Federico: *Homenaje a la Seguidilla* (1975) Columbia Records
- ▶ Ohana, Mauricio: *Tres gráficos* (1975)
- ▶ Palau, Manuel: *Concertino levantino* (1970) Ace of Diamonds
- ▶ Rodrigo, Joaquin: *Concierto de Aranjuez* (1955, 1969, 1978), *Fantasia para un gentilhombre* (1969), *Concierto Madrigal* (1980, mit G. Monden)
- ▶ Ruiz-Pipó, Antonio: *Tablas* (1975)
- ▶ Villa-Lobos, Heitor: *Concerto* (1976)
- ▶ Vivaldi, Antonio: *Concerto D-Dur RV 93*, *Concerto d-Moll RV 540* (1990)

Kammermusikeinspielungen (alle DGG)

- ▶ Lieder von de Falla und Lorca, mit Teresa Berganza
- ▶ Gitarrenduos von Telemann, mit Godelieve Monden
- ▶ Quintette von Boccherini, mit dem Melos Quartett

Soloinspielungen

(wegen ihres Repertoirewertes einige ausgewählte Empfehlungen)

- ▶ *Musica Española* (DGG) 1971
- ▶ *Musica Catalana* (DGG) 1972
- ▶ *Recital de Guitarra* (Columbia) 1973
- ▶ *Spanish Guitar Music of Five Centuries Vol. 2* (DGG) 1975
- ▶ *Gitarrenmusik des 20. Jahrhunderts* (DGG) 1977
- ▶ *Tres Piezas Españolas – Sonata Giocosa* (DGG) 1987
- ▶ *Musicas de España y America* (Zafiro) 1989

¹⁶ Eine vollständige Liste findet sich auf <https://www.discogs.com/es/artist/341147-Narciso-Yepes>. Dort sind ca. 180 Tonträger gelistet, natürlich mit vielen Überschneidungen.

Gitarren mit erweitertem Tonumfang

Zur Erweiterung des Tonumfangs und zur Erzielung eines in den Obertönen besser ausgeglichener Klanges wurden und werden Gitarren mit sieben, acht, zehn oder noch mehr Saiten gebaut (s.o.). Die beiden Stimmungsvarianten bei Yepes sind weiter oben beschrieben.

Auch historische Zupfinstrumente, z. B. Laute, Pandora oder Orpharion, selten auch die Barockgitarre (bei Granata und Gallot, siehe Abb. 8) verfügten zuweilen über mehr als 5-6 Griffsaiten, sie sind in aller Regel doppeltchörig bespannt. Lediglich die erste Saite (Chanterelle) steht fast immer einzeln.



Abb. 8: Theorbierte Barockgitarre, Detail aus dem Titel von Granatas *Soavi Concerti* op. 4 von 1659, Abbildung gespiegelt (Madrid, Biblioteca Nacional)

Die *Soavi concerti di sonate musicale* von Giovanni Battista Granata (ca. 1620 - ca. 1685), 1659 in Bologna publiziert, sind musikalisch wesentlich interessanter als seine übrigen Werke. Enthalten sind fünf Tanzsuiten in fünf verschiedenen Stimmungen und einige Stücke für die theorbierte Barockgitarre (s. Abb. 8). Wenige weitere Quellen für dieses seltene Instrument sind in Manuskripten erhalten.¹⁷

Seit dem 19. Jahrhundert wurden gezielt einhörige Instrumente mit mehr als sechs Saiten verwendet. Bekannte Beispiele sind der siebensaitige Heptachorde und der zehnsaitige Décachorde, den u.a. der französische Luthier René François Lacôte herstellte, für letzteren schrieb Carulli sogar ein eigenes Lehrwerk (op. 293, Paris 1826, Abb. 9).



Abb. 9: Titel der *Méthode Complète pour le Decacorde* (Paris, Bibliothèque Nationale)

Wichtige Spieler der mehrsaitigen Gitarren im 19. Jahrhundert waren Caspar Joseph Mertz (8 Saiten), Napoleon Coste (7, Abb. 10), Giulio Regondi (8) und Antonio Jimenez Manjón (11). Auch Sor publizierte 1830 drei Ausgaben für ei-

nen Mehrsaiter, die Harpolyre mit drei Hälsen und 21 Saiten, die der Erfinder und wahrscheinlich einzige Spieler des Instruments, F. Salomon, wohl bei ihm bestellt hatte.



Abb. 10: Napoleon Coste mit (von links) 7-saitiger Gitarre (von Lacôte), Erzcister, Deutscher Gitarre oder Sister und einer ungewöhnlich großen sechssaitigen Gitarre, die eine Quinte tiefer gestimmt wurde und heute Baritongitarre genannt würde (Foto: Public domain)

Ein Sonderfall der Kontragitarren des 19. Jahrhunderts ist die mit 13 oder 15 Saiten bezogene *Schrammelgitarre*. Den Namen erhielt sie nach dem Wiener Geiger Josef Schrammel, der 1878 ein Quartett vornehmlich für die Heurigenmusik gründete (Abb. 11). Die frei schwingenden Basssaiten sind bei den Kontragitarren in der Regel diatonisch, zum Teil aber auch chromatisch absteigend gestimmt. Das Instrument erlaubte das gleichzeitige Spiel einer Basslinie und begleitender Akkorde, so wurde im Ensemble ein Musiker eingespart. Das Quartett bestand

17 Vgl. James Tyler and Paul Sparks, S. 74

aus zwei Geigen, Klarinette und Gitarre. Der Gitarrist des Ensembles war zunächst bis etwa 1892 Anton Strohmayr (1848-1937), danach Karl Daroka. Auch von Antonio Torres sind mindestens drei elfsaitige Gitarren erhalten (in Romanillos' Verzeichnis SE 07, 71, 83).¹⁸



Abb. 11: Schrammelquartett im Jahre 1884
(aus: Egger, a. a. O., S. 96)

In Russland wurde die siebensaitige Gitarre in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Gitarristen Ignatz Held und Andrzej Sychra in der offenen G-Dur-Stimmung in D-G-H-d-g-h-d' populär. Sie hatte ein breites und zum Teil auch sehr qualitativvolles Repertoire und wurde bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Russland gespielt, bis sie allmählich von der sechssaitigen Gitarre abgelöst wurde.

Bekanntere Interpreten auf Gitarren mit erweitertem Tonumfang waren und sind neben den oben angeführten Interpreten u.a.

- ▶ achtsaitige Gitarre: [Paul Galbraith](#), Raphaella Smits, Egberto Gismonti, Jose Tomás
- ▶ zehnsaitige Gitarre: Ivan Padovec (1800-1873), [Narciso Yepes](#), Stephan Schmidt, Michel Dintrich, Alberto Ponce, Anthony Graham Devine, Luis Martin Diego
- ▶ elfsaitige Gitarre: Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), Carlos Garcia Tolsa (1858-1905), [Göran Söllscher](#), Radmila Besic
- ▶ dreizehnsaitige Gitarre: Anders Miolin, Andreas Koch

Eine beachtliche Liste von Werken für zehnsaitige Gitarre (nur einige davon für Yepes komponiert) fand sich auf www.tenstring.info.

Narciso Yepes gewidmete Werke (Auswahl)

- ▶ Asencio, Vicente: *Collectici intim*
- ▶ Bacarisse, Salvador: *Concertino* op. 72 (mit Orchester), *Suite para Guitarra*
- ▶ Balada, Leonardo: *Analogias, Concierto para guitarra y orquesta, Suite n. 1*
- ▶ Cherubito, Miguel Angel: *Suite Popularg Argentina*
- ▶ Hallfter, Christobal: *Codex I*
- ▶ Hallfter, Ernesto: *Concierto para Guitarra y Orquesta*
- ▶ Maderna, Bruno: *Y Después*
- ▶ Marco, Tomás: *Concierto Eco* (mit Orchester)
- ▶ Ohana, Maurice: *Tiento, Trois Graphiques* (mit Orchester)
- ▶ Rodrigo, Joaquin: *En los trigales* (aus: *Por los campos de España*, Widmung nachträglich)
- ▶ Ruiz-Pipó, Antonio: *Cancion y danza* Nos. 1-4

Bemerkenswert ist seine Einspielung sämtlicher Lautenwerke von J.S. Bach, dies nicht wegen der musikalischen Ergebnisse, die weniger überzeugen, sondern weil er diese Werke in kurzem Abstand sowohl mit der Gitarre als auch mit der Barocklaute aufnahm! Im Umfeld dieser Aufnahmen spielte er diese Werke auch häufig in seinen Konzerten (s. Abb. 13).

Ebenso bemerkenswert wie selten bei anderen Gitarristen war stets auch die große Zahl der Zugaben, die das in der Regel sehr zahlreiche Publikum von ihm forderte. Zu diesen gehörten als Standard lange Zeit meist die *Romanze*, die *Recuerdos* von Tárrega - beide oft schon in den Anfangstakten von Applaus begleitet - und der *Passepied* von Bacarisse. Bei letzterem handelt es sich um den sehr virtuosen letzten Satz aus der selten gespielten *Suite Para Guitarra* (Andaluzia - Intermezzo - Arietta - Passepie), die Yepes auf der LP *Recital de Guitarra* (Columbia CS 8564) von 1973 einspielte. Auf YouTube kann man die im eigentlichen Sinne spektakulären Techniken für diesen Satz ansehen! Die interessante Platte enthält weiter Werke von Hector Ayala, Antonio Ruiz-Pipó, Francis Poulenc, Vicente Asencio und Gerardo Gombeau - wenig gespieltes Repertoire! Im Übrigen habe ich es häufig erlebt, dass aus seinen bis zu sieben Encores - wegen der euphorischen Publikumsresonanz! - fast ein dritter Programmteil wurde, der so lange dauerte, bis er schließlich sein Fußbänkchen zusammenklappte und mitnahm.

¹⁸ Vgl. Romanillos, a. a. O., weitere Informationen dazu auch auf www.stephensedgwick.co.uk/torres.htm

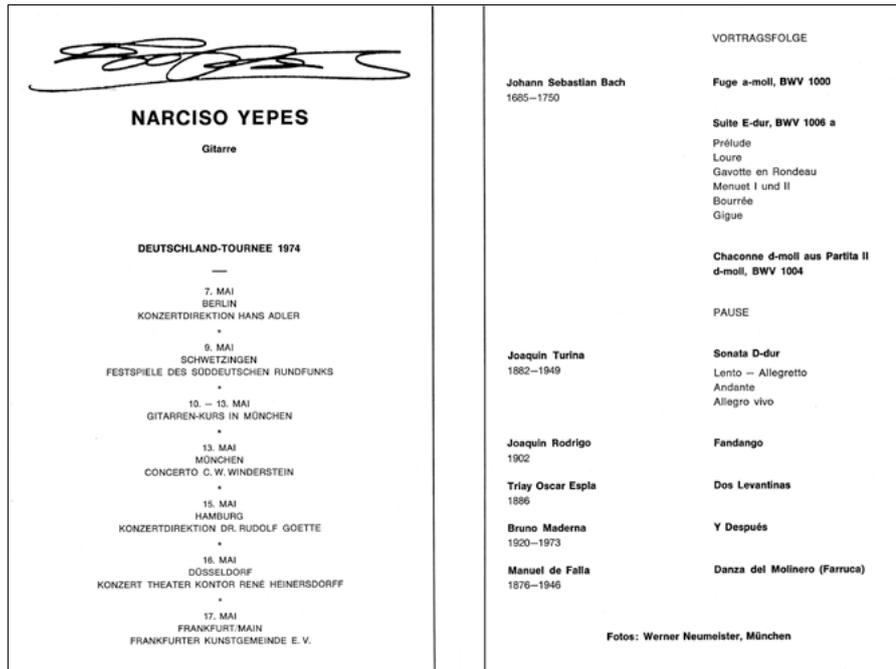


Abb. 12: Programm aus dem Jahr 1974 der Konzertdirektion Wylach (Sammlung G.- M. Dausend)

Eigene Werke/Bearbeitungen

Narciso Yepes hatte wie oben erwähnt u. a. die *Romanze* in der Filmmusik zu René Clements *Verbotene Spiele* (1952) verwendet und diese damit zu Ruhm gebracht. Daneben sind für den Film das katalanisches Volkslied *El testament d'Amelia*, zwei Sätze von Robert de Visée (*Sarabande* und *Bourée* aus der Suite d-Moll, 1686), ein *Trio* für Cembalo von Jean Philippe Rameau sowie eine *Étude* von Napoleon Coste für Gitarre eingerichtet worden. In dieser Zusammenstellung hat Yepes die Stücke kurioserweise auf einer EP eingespielt (s. Abb. 14, 15) und in einer Notenausgabe publiziert (Abb. 3). Die Coste-Etüde fehlt auf der EP, wohl weil die Spielzeit nicht ausreichte. Um die knappe Restspielzeit zu füllen, wurde ein Teil der *Romanze* noch einmal eingefügt.

Bei allen Sätzen ist in der Notenausgabe Yepes als Arrangeur der *Romanze* genannt, auf der Platte hingegen als Komponist. Visées *Bourée* bearbeitete und spielte er erstaunlicherweise im Rhythmus einer *Gavotte*. Ob es sich um einen Lesefehler handelt, ist unklar, jedenfalls steht der Satz auch so in der Notenausgabe.

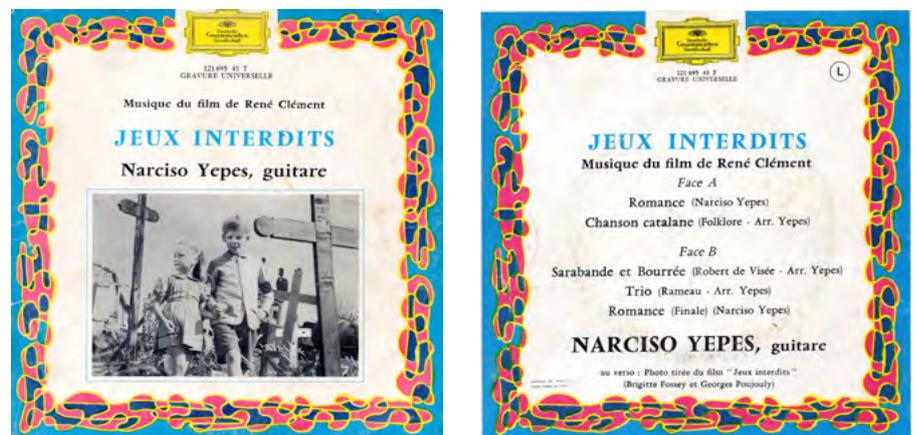


Abb. 13, 14: Cover und Rückseite der EP DGG 121 695 (1972) (Sammlung G.-M. Dausend)

„Die früheste Aufnahme der >Romanze< ist auf einer Walze (des Labels >Vuidra de Aramburo< der Gitarristen Luis und Simon Ramirez, gemacht in Madrid irgendwann zwischen 1897 und 1901. Das genannte Werk trägt den Titel >Sort - Estudio para Guitarra por S. Ramirez<. Es ist höchstwahrscheinlich, dass der Name >Sort< - wie er auf dem Titel der Walze erscheint - sich auf Fernando Sor bezieht, da Sors Nachname gelegentlich auch >Sort< oder >Sorts< buchstabiert wurde. Die Einspielung kann auf der DOREMI-Veröffentlichung >Tarrega, seine Schüler und deren Studenten< (DHR-7996) angehört werden.“¹⁹

Weitere sehr umfangreiche Informationen zu diesem Stück sind auf der angeführten Wikipedia-Seite zusammengefasst.

Weitere Bearbeitungen und Originalwerke

1982 begann die Zusammenarbeit mit dem Schott-Verlag, der in diesem Jahr den Beginn der in Fachkreisen so genannten „Gelben Reihe“ vorstellte (Abb. 15).

¹⁹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Romanze_\(guitar_piece\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Romanze_(guitar_piece)), (Übersetzung des Verfassers). Es finden sich zahlreiche Links auf dieser Seite zu den genannten Persönlichkeiten!



Abb. 15: Titel der Schott-Ausgabe GA 617

Yepes bearbeitete weitere Werke, dazu entwickelte er für die zehn Saiten und seine Technik stark erweiterte Applikaturangaben. Diese enthalten in jeder Schott-Ausgabe individuell die im jeweiligen Werk enthaltenen Spielzeichen. Die Ausgaben rechnen immer aber auch mit Spielern sechssaitiger Instrumente, da die Mehrsaiter in den Jahren der Drucklegung noch selten gebräuchlich waren. Die opulent gestartete Reihe wurde in den Folgejahren nur um wenige weitere Ausgaben ergänzt, sie hatte wohl nicht den vom Verlag erwarteten Erfolg, weder die Originalwerke noch die Bearbeitungen konnten sich im Repertoire etablieren. Ein Sammelband mit 13 der publizierten Ausgaben erschien 2010.²⁰

Neben einigen Einzelwerken für andere Verlage wurde die Ausgabe einer von Yepes zusammengestellten *Suite Española* von Gaspar Sanz bei der Union Musical Española berühmt, die in

ihrer Bearbeitung mit tiefer D-Saite und der Satzzusammenstellung anderen Gitarristen als Vorbild für eigene Ausgaben und Einspielungen diente. Yepes nahm die komplette Suite 1968 für DGG (139 365) auf.

Bibliographie

Printmedien

- Egger, Margarethe: *Die „Schrammeln“ in ihrer Zeit*, OA Wien 1989, Taschenbuchausgabe München 2000
- Evans, Tom und Mary Anne: *Guitars – Music, History, Construction and Players*, London 1977
- Kazandjian, Fred: *The concept and development of the Yepes ten-string guitar*, Diss., Windhoek, Namibia 1992
- Merk, Ulrike: *Musik aus Al-Andalus als Erneuerungs- und Inspirationsquelle für die Spanische Moderne*, Diss., Berlin 2017
- Moser, Wolf: *Francisco Tárrega, Werden und Wirkung*, Edition Saint-Georges, Lyon 1996
- Ramirez, José: *Things about the guitar*, Madrid 1994
- *The Classical Guitar Book*, o. Hrsg., San Francisco, 2002
- Romanillos, José L: *Antonio de Torres*, Frankfurt am Main 1990
- Szumlakowska De Yepes, Marysia: *Amaneció de Noche*, Despedida de Narciso Yepes, Madrid 2008
- Tyler, James und Sparks, Paul: *The Guitar And Its Music*, Oxford 2007
- Konzertdirektion Wylach, Wuppertal, *Programmheft Konzert Narciso Yepes 1974*
- Yepes, Ignacio, Belén Pérez Castillo, Leopoldo Neri de Caso: *Narciso Yepes, una chitarra tra passato e futuro*, Mailand 2015

b) Weblinks

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Romance_\(guitar_piece\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Romance_(guitar_piece)), abgerufen am 7.11. 2017
- narcisoyepes.org
- www.bach-cantatas.com/Bio/Yepes-Narciso.htm, abgerufen am 14.1.2018
- tenstringuitar.info, abgerufen am 2.2. 2018
- www.tenstring.info, abgerufen am 22.12.1017
- <https://www.discogs.com/es/artist/341147-Narciso-Yepes>
- stephensedgwick.co.uk/torres.htm

²⁰ „Narciso Yepes - Die schönsten Stücke aus seinem Repertoire“ Schott-Verlag, Mainz 2010.

Moderne Zeiten: Sich verändernde Stile in einem Jahrhundert Gitarrenmusik



Biografie

Dr. Ari van Vliet ist Musiker und Musikwissenschaftler. Er erhielt seinen Dokortitel an der Universität von Utrecht mit der Biographie: *Napoléon Coste: Composer and Guitarist in the Musical Life of 19th-century Paris*. Dr. Ari van Vliet ist erfolgreicher Konzertgitarrist, Pädagoge sowie Autor zahlreicher Artikel in Fachzeitschriften und spielte mehrere Cds ein.

Dieser Artikel hat zum Ziel, einige der Entwicklungen in der Gitarrenwelt und deren Musik darzustellen, die sich in der Zeit zwischen der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts ereignet haben. Dies wird durch die Analyse musikalischer Werke, die Erforschung sozio-kultureller Faktoren und die Interpretation von Musik im Kontext von Kunst und Zeit vollzogen. Moderne Zeiten für die Gitarrenmusik.

Stil

Abgesehen von der Beschreibung der Entwicklung der Aufführungspraxis wie dem Phänomen, dass die Gitarre und deren Musik in dieser Zeit zunehmend internationale Beachtung fanden, liegt der Fokus dieses Artikels auf den Veränderungen der Musik selbst. Beginnend mit dem Stil, der als Romantik bezeichnet wird, über den sogenannten nationalen Stil bis hin zum Expressionismus der modernen Musik. Dies wird mittels „Gitarrologie“ erläutert: Analyse, Forschung und Interpretation von Solowerken für Gitarre, welche original für die Gitarre geschrieben wurden (also keine Transkriptionen) und die als Meilensteine in der Geschichte des Instruments betrachtet werden können. Analyse und Erkenntnisse basieren auf Werken, die von Napoléon Coste (1805-1883), Francisco Tárrega (1852-1909) und Manuel de Falla (1876-1946) komponiert wurden und sind vor dem Hintergrund von Komponisten wie Federico Moreno-Torroba (1891-1983), Joaquín Turina (1881-1949) und Heitor Villa-Lobos (1887-1959) zu sehen, die wir nur kurz streifen werden.

Kurz gesagt, ist dies ein Artikel über das Verständnis der Entwicklung des musikalischen Stils in der Konzertwelt der Gitarre, der drei Fragen beantwortet: Gibt es einen romantischen Stil, gibt es einen nationalen Stil und kann man einen modernen Stil in der Gitarrenmusik ausmachen? Die Antworten werden durch die Reflektion von Aufführungspraxis, Gattung und Musik gegeben.

Analyse

Die Grundlagen der Analyse können mittels eines Identifikationssystems analytischer Elemente mit formalen Charakteristika und Stilelementen verdeutlicht werden. Diese können in allgemein bekannte musikalische Merkmale wie Form, Melodie, Harmonie, Metrum und Ausdruck unterteilt werden. In diesem System sind die musikalischen Merkmale in 21 verschiedene musikalische Phänomene unterteilt; musikalische Aspekte, die leicht verständlich während des Lesens, Spielens oder Hörens von Musik hervortreten.

Form	Melodie	Harmonie	Metrum	Ausdruck
1 Phrase	3 Figuration	7 Dissonanz	13 Rhythmus	16 Dynamik
2 Cadenza	4 Ornament	8 Modulation	14 Zeit	17 Artikulation
	5 Idée fixe	9 Prolongation	15 Tempo	18 Pausen
	6 Chromatik	10 Kadenz		19 Narrativ
		11 Tonart		20 Folklore
		12 Arpeggio		21 Onomatopoesie

Tabelle 1: Analyse der musikalischen Merkmale

Um die Unterschiede zwischen und die Entwicklung von romantischem, nationalem und modernen Stil voneinander unterscheiden zu können, müssen die Werke der zuvor genannten Komponisten analysiert werden. Zu Beginn betrachten wir die Situation in Paris.

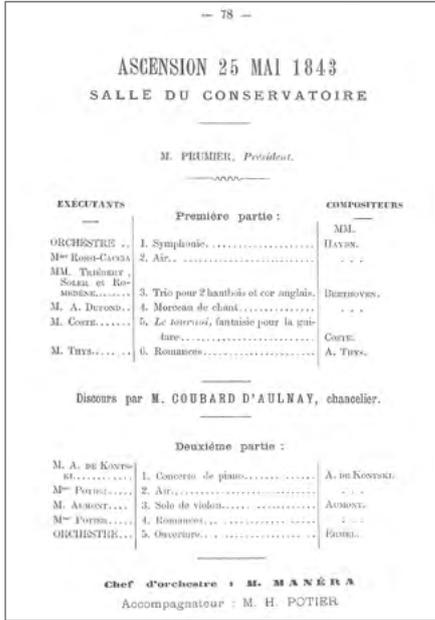
Gibt es einen romantischen Stil?

Die Grundzüge der Gitarre in der romantischen Epoche werden anhand von Leben und Werk von Napoleon Coste (1805-1883) beschrieben. Mit 23 Jahren ließ sich Coste im Jahr 1828 in Paris nieder, als Komponisten wie Chopin, Berlioz und Liszt jenen romantischen Stil entwickelten, der im musikalischen Leben

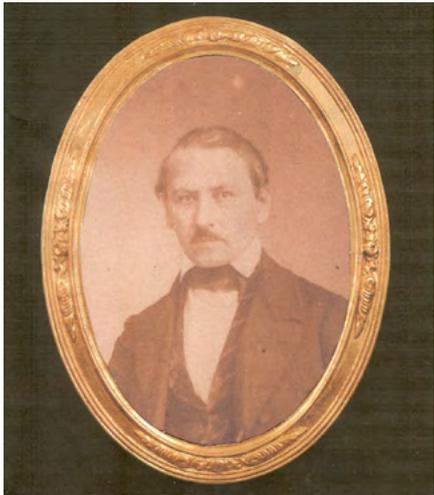
klassische Gitarristen wie Carcassi, Carulli, Aguado und vor allem auch Sor, mit dem er sich anfreundete.¹ Im Laufe seiner Karriere spielte er seine eigenen Werke in sogenannten „gemischten Konzerten“ für ein Publikum der mittelklassigen Bourgeoisie. Seine Kompositionen ließen das Thema-und-Variations-Genre aufgrund der unbändigen Fantasie des Komponisten hinter sich.

Seine 203 Werke komponierte er in einem vielfältigen Spektrum von 32 verschiedenen Gattungen, unter denen er eine Präferenz für die Etüde (27), die Fantasie (25), das Rondo (16), den Walzer (26) und das Duo (14) zeigte. Gleichzeitig schuf er Arrangements/Transkriptionen von 28 Werken anderer Komponisten.²

Unter den von Coste verwendete Gattungen können 12 als ursprünglich klassisch und 18 als ursprünglich romantisch bezeichnet werden. Durch die Einarbeitung biografischer Elemente in seiner Musik können, nach Berlioz, viele seiner Kompositionen als Programmmusik bezeichnet werden. Dies ist der Fall bei *La Source du Lyson*, Opus 47. Coste komponierte dieses Werk um 1874, als er seinen Stil bereits etabliert hatte. Dieses Werk stellt seine Erinnerung einer Reise



Concert May 25, 1843, in: Decourcelle, Maurice: La Société des Enfants d'Apollon (1741-1880): programmes des concerts annuels..., Paris, Durand, 1881, p. 78



Coste, based on photograph Söffren Degen, c. 1855, Kopenhavn, Kongelige Bibliotek, Portraetsamlingen, Coste, Napoleon, 1806 [sic]-1883, guitarspiller, by Degen, 184295 (1939 nr.138)

in das Jura dar, wo in den Bergen nahe seinem Geburtsort die Quelle des Flusses Loue entspringt.³



Coste, *La Source du Lyson* op. 47, Kk Rischel 168 mu 7310.1281

1 Vgl. Vliet, 2015, I S.25- 44

2 Vgl.: Vliet, 2015, II S. 19-30

3 Vgl.: Vliet, 2015, I, S.220-223

Da er jedoch den Titel des bereits komponierten Werks nachträglich änderte, gibt es keine direkte Beziehung zwischen Natur und Musik. Folglich ist die Bezeichnung als Programmmusik eine Art fantasievoller Interpretation, die der Musik ihre Bedeutung auferlegt. Trotzdem sind einige romantische Charakteristika auszumachen.

**Klangbeispiel 1:
Coste – La Source du Lyson:
Introduction, T. 1-11**



Hörbeispiel abspielen

Die musikalische *Form* betreffend können irreguläre Phrasen ebenso wie Expositionen (Ausschmückungen), die direkte Wiederholung eines musikalischen Motivs, zusammen mit einigen Cadenzas, kurz eingefügten Phrasen als musikalische Gedanken in kleinem Notenschiff festgestellt werden. In Bezug auf die

Melodie sind viele Figurationselemente in an- und absteigenden Passagen, raketen- und fallschirmartig geformte Abschnitte und Campanellaabschnitte zu erkennen. Überraschenderweise gibt es, anders als in den meisten seiner anderen Werke, nur wenige chromatische Abschnitte. Am interessantesten in diesem Werk ist der *harmonische* Aspekt. Dissonanzen in verminderten und übermäßigen Akkorden sind offensichtlich, es gibt chromatische Modulationen ebenso wie chromatisch ansteigende und absteigende Prolongationen über einem Orgelpunkt. Interessante Durchgangs-Dominant-Folgen erscheinen, Trugschlüsse und Moll-Dur-Kadenzen sind ebenfalls präsent. Mit Blick auf *metrische* Aspekte sind viele Tempowechsel festzustellen. Der *Ausdrucksaspekt* des Werks weist viele Dynamiken auf, deren Bedeutung offensichtlich ist; so ist die Bordun-Figuration folkloristisch und die Flageo-

lett-Passage lautmalerisch zu deuten.⁴ In den letzten drei Takten dieses Fragments finden wir einen charakteristischen, doppelt verminderten Septakkord und eine ansteigende chromatische Prolongation. In der Tabelle sind die wichtigsten Charakteristika abzulesen. Zusammen mit den anderen Stilelementen kann das Werk damit als romantisch ausgewiesen werden. Das kann auch für Kompositionen wie *Le Passage des Alpes, Fantaisie symphonique, 25 Études de Genre* konstatiert werden.

Die nennenswertesten Charakteristika des romantischen Still können in der Harmonie ausgemacht werden. Das zweite Klangbeispiel ist eine ausgearbeitete Klangfolge, in der alterierte Akkorde verschiedene Tonarten modulierend durchschreiten.

Form	Melodie	Harmonie	Metrum	Ausdruck
1 Phrase - Expositio	3 Figuration - Fallschirmartig - Raketenartig - Campanella	7 Dissonanz - Vermindert - Doppelt-vermindert - Übermäßig		16 Dynamik - 64 x in 226 T.
2 Cadenza 2x		8 Modulation - Chromatik 2x		
		9 Prolongation - Ansteigend - Absteigend	15 Tempowechsel 6x	
				19 Narrativ - Natur
				20 Folklore - Bordun
				21 Onomatopoesie - Flageolett

Tabelle 2: Analyse der musikalischen Merkmale bei Coste

⁴ Vliet, 2015, I S. 324, II Se. 119, 228

Klangbeispiel 2:
Coste - Le Passage des Alpes,
Opus 40, Rondo, T. 104-105

🔊 Hörbeispiel abspielen



Coste, *Le Passage des Alpes* op. 40,
 Kk Rischel Ms. 32 a mu 7908.1481

Das dritte Klangbeispiel ist ein Element, welches Coste häufig verwendet; eine chromatisch ansteigende und absteigende Prolongation, in der die Harmonie ohne Modulation alteriert und gefärbt ist.

Klangbeispiel 3:
Coste – Auteuil, Opus 23, T. 92-96

🔊 Hörbeispiel abspielen



Coste, *Auteuil* op. 23,
 Kk Rischel 150 mu 6612.2288

Das vierte Beispiel ist eine plötzlich kontrastierende chromatische Modulation von E-Dur zur tiefalterierten sechsten Stufe, der gleichnamigen Tonart von c-Moll.

Klangbeispiel 4:
Coste – Le Passage des Alpes,
Opus 40, Rondo T. 72-74

🔊 Hörbeispiel abspielen



Coste, *Le Passage des Alpes* op. 40,
 Kk Rischel Ms. 32 a mu 7908.1481

Coste hat unter Umständen das Konzert von Francisco Tárrega besucht, der am 25. Mai 1881 im Odeon bei dem Gedenkfestival zum 200. Todestag von Calderón, dem Victor Hugo vorsah, spielte. Dies würde eine schöne Brücke zum nächsten musikalischen Stil, dem nationalen Stil,⁵ schlagen. Daher betrachten wir nun die Situation in Spanien.

Gibt es einen nationalen Stil?

Es werden im Folgenden in aller Kürze die wesentlichen Merkmale der Gitarre in der nationalen Epoche im Hinblick auf Francisco Tárrega (1852- 1909) berücksichtigt. Nach seinem Militärdienst zog Tárrega 1874 nach Madrid, wo er Klavier, Solfège und Harmonielehre am Konservatorium studierte. Zu dieser Zeit wurde die Musik in Spanien durch die Gefolgsleute des romantischen Stils dominiert, dessen Geburtsstätte im Paris des frühen 19. Jahrhunderts⁶ zu verorten ist. Der nationale Stil entwickelte sich jedoch, beginnend mit Pedrell um 1881 bis hin zu dem die Flamencotradition einbeziehenden Stil von de Falla und Lorca um 1923, der als *Canto Jondo* bezeichnet wird.⁷ Tárrega nahm Unterricht bei Damas, der mit der Methode Canos arbeitete.⁸

Während seiner Tourneen traf er andere Gitarristen wie Arcas in Alicante im Jahr 1879 und Bosch in Paris im Jahr 1881⁹. Zu dieser Zeit komponierte er bereits Werke wie *Gran Jota* [i.e. *Fantasia Española*], welches in einer Variationsform verfasst ist, sowie transkribierte Werke von Rubinstein und Thalberg¹⁰. Er gab Konzer-



Tárrega, Vicent Castell (1904),
https://de.wikipedia.org/wiki/Francisco_Tárrega

te in Form der „gemischten Konzerte“ mit originalen Werken und Transkriptionen, ursprünglich von zeitgenössischen Komponisten wie Verdi und Albéniz, in der Folge auch von „alten“ Komponisten wie Mozart und Schubert¹¹. Sein Publikum bestand zumeist aus dem höheren Adel und Gästen der Mittelschicht¹².

Er komponierte seine 98 Originalwerke in einer auf 17 verschiedene Gattungen beschränkten Anzahl; unter diesen wird seine Präferenz für die klassischen Gattungen deutlich. So komponierte er Etüden (32), Präludien (18) und Walzer (6). Jedoch wird in Gattungen wie Jota (2), Malagueña (1) und Tango (1) seine Einführung des spanischen Idioms erkennbar, selbiges gilt für die Wiederholung des Thema-und-Variation Genres, welches von den Romantikern verworfen wurde. Unter den von Tárrega verwendeten Gattungen können 8 als klassisch, 5 als romantisch und nur 3 als ursprüng-

5 Pujol, 1960, S. 88-89

6 Moser, 1996, S.17

7 Grove, 1980, VI S. 371-2, XIV, S. 331;
 Washabaugh, 1996, S. 12

8 Moser, 1996, S. 60

9 Moser, 1996, S. 17, 18

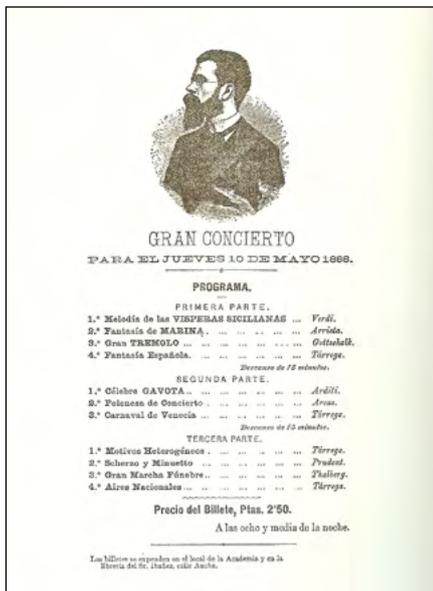
10 Moser, 1996, S. 17, 61

11 Pujol, 1960, S. 108, 133; Moser, 1996, S.71, 134

12 Pujol, 1960, S.106, 132, 169; Moser, 1996, S. 70,
 123, 134

lich national bezeichnet werden. Im Hinblick auf die Gattungen komponierte er nicht in einer besonders innovativen Art und Weise. Das beste Beispiel für seine Präferenz des nationalen spanischen Stils entspringt seinen 120 Transkriptionen, von denen die 21 Stücke von Albéniz und Malats am berühmtesten wurden. Nichtsdestotrotz sind die verbleibenden 99 Arrangements/Transkriptionen Kompositionen des klassischen Stils¹³. Die meisten seiner Duos (20) sind Arrangements traditioneller spanischer Musik, zumeist *Zarzuelas*.¹⁴

Um die Unterschiede zwischen romantischem und nationalem Stil zu verdeutlichen, habe ich die Analyse von Costes *La Source de Lyson* (1874) mit der Analyse von Tárregas *Capricho Árabe* (1888) verglichen.



Tárrega, Gran Concierto, in: Pujol. Emilio: *Tárrega, Ensayo biográfico*, Lisboa, Ramos, 1960, p. 108



Tárrega, *Capricho Árabe*, ed. Hladly, Wien, 1948

Klangbeispiel 5:
Tárrega – Capricho Árabe, T. 1-12

Hörbeispiel abspielen

Die Form dieses Stücks ist episodisch; aufeinander folgende Teile mit verschiedenen Stimmungen sind ohne Unterbrechung zu einem Werk zusammengefügt. Nur einige wenige Zwei-Takt-Phrasen und Verbindungs-Motive durchbrechen die Periodizität. Figurationen jedweder Art sind mit Chromatiken und Verzierungen (24 von 73 Takten) ausgeschmückt. Dissonanzen sind auf Durchgangs-Dominanten oder Nonakkorde beschränkt, Modulationen geschehen nur zu den Parallelen und den gleichnamigen Tonarten. Eine tiefalterierte zweite Stufe verweist auf den phrygischen Modus, ein Beispiel für die „Spanische Kadenz“, abgesehen von der bemerkenswerten #2 Vorhalt, die einzige interessante Kadenz. Einige Raketen- und Fallschirmfigurationen sind der bescheidenen Virtuosität des Werks hinzugefügt. Viele Dynamikangaben sind auszumachen.

Die bemerkenswerteste Melodie ist das unverwechselbare Eröffnungsmotiv, welches als eine *Idée fixe* funktioniert, einige Male zurückkehrt und der Musik seine maurische Atmosphäre verleiht. Die Komposition wurde zu einem früheren Zeitpunkt *Capricho morisco* genannt.¹⁵

13 Pujol, 1960, S. 259-266; Moser, 1996, S.446-473

14 Pujol, 1960, S.265

15 Moser, 1996, S.19

Form	Melodie	Harmonie	Metrum	Ausdruck
	3 Figuration - Raketenartig - Fallschirmartig			16 Dynamik - 24 x in 73 T.
	4 Ornament - Vorschlag - Doppelschlag - Pfeil	8 Modulation - traditionell		
	5 Idée fixe 4x		15 Tempo - Veränderungen 14x	16 Dynamik
	6 Chromatiken	10 Kadenz - Durchgangsdominanten - 6/9 Akkord - #2 Vorhalt - erniedrigte 2. Stufe		20 Folklore - Motiv

Tabelle 3: Analyse der musikalischen Merkmale bei Tárrega

Die nationalen Charakteristika unterscheiden sich nicht besonders von den romantischen Merkmalen. Die Form des Werks ist noch immer episodisch, aufeinanderfolgende Abschnitte mit verschiedenen Stimmungen sind nun ohne Unterbrechung zu einer einzigen Komposition zusammengefügt. Da die meisten formalen Charakteristika auch in der romantischen Musik auftreten, ist der Unterschied im Stil nicht durch die Anzahl an Stilelementen zu erklären, sondern durch die Qualität ihres Charakters. Das Fazit der Analyse wäre im Vergleich zu den anderen analysierten Werken von Tárrega wie *Danza Mora* und *Marieta* dasselbe. So wird eine romantische Melodie mit einer gemäßigten Harmonik und mit einer Vorliebe für Dissonanz und Modulation verwendet, abgesehen von *Preludio 2*, welches bloß eine Studie chromatischer Variationen darstellt. Die Charakteristika des nationalen Stils können in der Harmonik ausgemacht werden.

Das sechste Beispiel ist eine gemäßigte tonale Verschiebung aus *Tárregas Marieta*, in welcher die harmonische Bewegung von einer Umkehrung der verminderten dritten Stufe über Durchgangsdominanten bis hin zu einer 6/4 Umkehrung der ersten Stufe fortschreitet.

Klangbeispiel 6:

 Hörbeispiel abspielen



Tárrega, *Marieta*, ed. Hladly, Wien, 1948

Tárrega – Marieta, T. 4-7

Das siebte Klangbeispiel ist Tárregas *Danza Mora* entnommen und zeigt einen modal folkloristischen Einfluss durch seine erniedrigte siebte Stufe.

Klangbeispiel 7: Tárrega – Danza Mora, T. 23-27

 Hörbeispiel abspielen



Tárrega, *Danza Mora*, ed. Hladly, Wien, 1948

Im Gegensatz zu Coste, der den Großteil seines Lebens in Paris gewohnt hat, war Tárrega ein reisender Virtuose, der Konzerte in Spanien, Italien, Algerien und Frankreich gab. Ebenso taten dies Costes Zeitgenossen Huerta, Zani de Ferranti und Legnani. Dieser Aspekt der Aufführungspraxis ist folglich kein neues Phänomen. Nichtsdestotrotz erweitert sich der Horizont. Ebenso war es neuartig, Konzerte mit „gemischtem Programm“ in der Gitarrenwelt zu spielen. Die von Tárrega angeregte Schule wurde durch Schüler und Gefolgsleute wie Llobet (1878-1938), Fortea (1882-1953) und Pujol (1886-1980) von großem Einfluss für die Aufführungspraxis der kommenden

Generation¹⁶. Tárregas Biographen Emilio Pujol¹⁷ und Wolf Moser¹⁸ äußern sich nicht dazu, wann er das erste Mal das *Capricho Árabe* spielte. Segovia (1893-1987) jedoch spielte das Werk zum Anlass seines ersten Konzerts in Granada im Jahre 1909, was uns zum nächsten Diskussionspunkt der Entwicklung des musikalischen Stils bringt, der Einführung der Moderne.¹⁹

Es scheint angemessen, dass wir nun einen Blick auf einige Komponisten aus dem Umfeld von Segovia werfen. Der Horizont wird nun auf Europa erweitert, um zu sehen, was sich dort ereignete.

Gibt es einen modernen Stil?

In einem kurzen Überblick wird die Gitarre in den modernen Zeiten durch Andrés Segovia (1893-1987) andeutungsweise skizziert. Sein erstes öffentliches Konzert gab Segovia im Alter von 16 Jahren 1909 in Granada im *Centro Artístico* für ein Publikum der Oberschicht. Er spielte ein Programm mit Transkriptionen von Malats, Chopin, Bach, Albéniz und Originalwerke von Sor,



Segovia, https://de.wikipedia.org/wiki/Andrés_Segovia

ihm selbst und Tárrega, darunter auch das *Capricho Árabe*.²⁰ Danach tourte er zuerst durch Spanien, wo er Konzerte mit Costes Etüden im Programm in Barcelona im Jahre 1916 und mit de Fallas *Homenaje* in Madrid im Jahre 1922 gab.²¹ In diesen Konzerten war bereits die neue Aufführungspraxis des „eklektischen Rezitals“ ersichtlich, in dem der Solist seine eigenen Werke, Transkriptionen „alter“ und zeitgenössischer Werke sowie Kompositionen, die für Gitarre von Nicht-Gitarristen geschrieben wurden, aufführt. Segovia spielte sein letztes Konzert 1987 in Miami im Alter von 94 Jahren. Dort spielte er ebenfalls Transkriptionen, dieses Mal von Frescobaldi, Bach, Haydn und Tschaikowsky, Originalwerke von Sor und Tárrega sowie „zeitgenössische“ Kompositionen von Turina und Ponce, ein weiteres Beispiel für das „eklektische Rezital“.²² Der Horizont der Gitarre umspannte nun die gesamte Welt.

Es ist untertrieben zu sagen, dass Segovia großen Einfluss auf die gitarristische Aufführungspraxis hatte. Dadurch, dass er 5.402 Konzerte zwischen 1909 und 1987 in der ganzen Welt in 723 Städten gab, machte er die „eklektischen Rezitale“ zum Standard für moderne Gitarristen.²³ Im Hinblick auf die Gattungen, die von modernen Komponisten verwendet wurden, werden in diesem Essay nur jene für Gitarre solo berücksichtigt, die von Segovia gespielt wurden. Dies sind Kompositionen von Villa-Lobos, Falla, Turina, Tansman, Moreno-Torroba, Rodrigo, Castelnuovo-Tedesco und Ponce. Ein Überblick zeigt, dass die Gattungen in ihren 132 Werken aus Segovias Repertoire aus dem klassischen Stil, dem romantischen Stil und dem nationalen Stil stammen.²⁴ Es wurden keine modernen Gattungen hinzugefügt. Vielseitigkeit zeigt sich jedoch nicht allein in den Programmen der Rezitale, sondern auch in

1º CONCIERTO PÚBLICO Centro Artístico. GRANADA, septiembre 1909	
OBRAS INTERPRETADAS	
Estudio en SI menor	SOR
Serenata	MALATS
Mazurca	CHOPIN
(*) Bourrée en SI menor	J. S. BACH
Estudio brillante	TÁRREGA
Capricho árabe	
Preludio	
Trémolo	
Granada	ALBÉNIZ
Tres preludios	SEGOVIA
Tonadilla	
(*) Escrita para violín solo, transcrita por TÁRREGA	

Segovia, Programme first concert, López Poveda, Alberto: *Andrés Segovia, Vida y obra, Jaén, Universidad de Jaén, p. 65*

16 Hofmeester, 1946, S. 4; Ophee, 2016, S. 26-38
 17 Pujol 1960
 18 Moser 1996
 19 Hofmeester, 1946, S. 4; Ophee, 2016, S. 26-38

20 López Poveda, 2009, I S. 63-65, II S. 1046
 21 López Poveda, 2009, I S. 65, 117, II S. 1046-7
 22 López Poveda, 2009, I S.848
 23 López Poveda, 2009, II, S. 1058-9

24 López Poveda, 2009, II S. 1074-5, 1077, 1083-4, 1086-7, 1093, 1094-5

par Manuel de FALLA

Homenaje pour Guitare

Mesto e calmo $\text{♩} = 60$
Effet: une 8^e au dessus

Falla, Homenaje, J.W. Chester and Co, 1920

der Musik selbst. Eine Analyse von Fallas *Hommenaje* zeigt, auf welche Weise sich die musikalischen Merkmale des modernen Stils in der Musik ausdrücken.

Manuel de Falla (1876-1946) sagte einmal, dass die Gitarre wegen ihrer Stimmung in Quartan und einer Terz von großer Bedeutung für die Zukunft der modernen Musik zu werden versprach. Diese Intervalle wurden, resultierend aus der Vermeidung tonaler Gravitation, zunehmend zum Fundament moderner Harmonie. Dieses drückt sich in der Tat in dem einzigen Werk aus, welches Falla für Gitarre solo schrieb und welches er der Erinnerung an Claude Debussy, der 1918 starb, widmete.

Klangbeispiel 8: Falla - Homenaje



Hörbeispiel abspielen

Unter Umständen können einige impressionistische Einflüsse ausgemacht werden. Das erste bemerkenswerte moderne Charakteristikum ist die Art und Weise, wie das neo-folkloristische Genre der Habanera mit seinen charakteristischen Rhythmen in eine Form mit sehr

irregulären Phrasen von 3, 5 und 6 Takten gebracht wurde, die in der Reprise sogar gekürzt sind. Dies verleiht dem Werk seine rastlose Stimmung, die in zwei viertaktigen Phrasen voller Resignation endet. Das rhythmische Grundmotiv, welches auch als eine *Idée fixe* bezeichnet werden könnte, gibt der Musik durch seine tiefalterierte Sexte einen trauernden Beigeschmack. Es wird häufig durch dissonante Fallschirm- und Raketenfiguren durchbrochen. Die wenigen Ornamente sind nur Hinweise auf die häufig im Stück vorkommenden Arpeggios.

Die sich verschiebende Tonalität von a-Moll und A-Dur wird durch die häufig wiederkehrenden Chromatiken cis und b verursacht, die dem Ganzen eine phrygische Atmosphäre in d verleihen. Dissonanz in der Harmonie wird hauptsächlich durch Akkorde erzeugt, die aus reinen und verminderten Quartan bestehen, zu denen auch die Melodie durch Verwendung großer und kleiner Sekunden kontrastiert. Modulation wird durch die Transposition der akkordischen Struktur hervorgerufen, modifiziert in verminderte Quartan und durch die Umkehrung selbiger. Die Passage in d (T. 37) – die in einer hemitonischen pentatonischen Skala komponiert ist, in der die Terz fehlt und die nur aus einem Quintintervall besteht – führt zu einer Passage in G, gefolgt von F, welches später hochalteriert erscheint. Hiernach wiederholt sich der Eingangsrhythmus. An dieser Stelle sticht die tiefalterierte Quinte heraus.

Das *Più calmo* Segment am Ende besteht aus einem sich verschiebenden Dominantseptakkord auf sequenzie-

renden Tonhöhen. Daraus resultiert eine „akkordische Melodie“, in welcher sich die harmonische Struktur zugunsten der tonalen Harmonie nicht ändert. Die rhythmische Verschiebung ergibt sich aus der konstanten Bewegung der Habanera – punktierte 8tel/16tel Figuren, 8tel Figuren und 8tel Triolen – die sich konstant ändern, mit Ausnahme der d-Bordun-Passage. Mitsamt der Vielzahl an Vorschriften für Tempo, Artikulation und Dynamik, zeigt die Komposition viele Charakteristika, die essenziell für die Moderne in der Musik sind.

Es ist ein Meisterwerk in einer Nusschale, das Fallas Meinung zu moderner Musik ausdrückt: *„Unsere Musik soll auf der natürlichen Musik unseres Volkes gegründet sein. In unserem Tanz und unserem Rhythmus besitzen wir die stärksten Traditionen, die keiner übertreffen kann.“*²⁵

²⁵ Machlis, 1979, S. 307

Form	Melodie	Harmonie	Metrum	Ausdruck
1 Phrase - Gekürzt - Verlängert	3 Figuration - Fallschirmartig - Raketenartig	7 Dissonanz - Alterierte Quarte - Quarte - Quinte - Erhöhte 2 u. 5	13 Rhythmus - punktierte 8tel-16tel - Triolen	16 Dynamik - 17x in 70 T.
		8 Modulation - Alteration - Umkehrung		17 Artikulation - 92x in 70 T.
	5 Idée fixe - Tiefalterierte Sexte		15 Tempo - Veränderungen 14x	
				20 Folklore - Habanera - Bordun
		12 Arpeggio - Ornament - Konstante Bewegung		

Tabelle 4: Analyse der musikalischen Merkmale bei Falla

Ausgehend von dieser Analyse können Schlüsse gezogen werden, die Konsequenzen für andere moderne Komponisten hatten. Unter diesen Charakteristika hatte der neue harmonische Ansatz sich verschiebender „akkordischer Melodien“ und alterierender Akkordstrukturen, die auf der Gitarrenstimmung basieren, weitreichende Konsequenzen für das Komponieren und eröffnete beinahe unendliche technische Möglichkeiten. Diese formalen Charakteristika und Stilelemente sind in den Werken moderner Komponisten erkennbar, die nicht mehr notwendigerweise auch Gitarristen sein mussten. An dieser Stelle sind die Kompositionen *Nocturno* von Moreno-Torroba, *Sevillana* von Turina und die *Chôros* von Villa-Lobos zu nennen.

Die auffälligsten Charakteristika des modernen Stils können in der Harmonik gefunden werden. Das neunte Beispiel ist Turinas *Sevillana* entnommen. Dort be-

einflusst eine Folge von Akkorden mit nicht modifizierter intervallischer Erscheinung die tonale Struktur. Dies kann als „akkordische Melodie“ bezeichnet werden.

Klangbeispiel 9: Turina – *Sevillana*, T. 129-131

 Hörbeispiel abspielen

Das zehnte Beispiel ist Villa-Lobos' *Chôros* entnommen, aus dessen synkopierten Rhythmen plötzlich harmonische Kontraste hervorstechen: von F/C über ein chromatisch erniedrigtes As, zu C/G zu A-Dur, d-Moll 7, E/G, H-Moll 7 mit erniedrigter 5, endend in e-Moll 7 mit erniedrigter 5.

Klangbeispiel 10: Villa-Lobos – *Chôros*, T. 45-48

 Hörbeispiel abspielen

Das elfte Beispiel stammt aus Moreno-Torrobas *Nocturno*. Es zeigt eine Passage, in der eine Ganz-Ton-Skala zu einem Orgelpunkt auf der Dominante kontrastiert, um eine freie, fließende Tonalität hervorzubringen.

Klangbeispiel 11: Moreno-Torroba – *Nocturno*, T. 116-124

 Hörbeispiel abspielen

Moreno Torroba, *Nocturno*, Schott, 1926

Das zwölfte Beispiel ist in Rodrigos Zarabanda Lejana zu finden, mit einer Folge scheinbar tonaler Akkorde Imaj7/5#5 - I7/9 - IV6 - IVb6 - bVI6 - Imaj7 - IV6 usw., in denen die Dissonanzen unaufgelöst und in gleicher Intensität über einen langen Zeitraum verbleiben. Dies gibt der Tonart ebenfalls etwas Fließendes.

Klangbeispiel 12:

Rodrigo – Zarabanda Lejana, T. 9-13



Hörbeispiel abspielen



Rodrigo, *Sarabanda Lejana*, Max Eschig 1934

Diese Merkmale scheinen angewandte Musiktheorie zu sein, sind jedoch auch von großer Bedeutung für das Verständnis der Musik. Unter Berücksichtigung der Stellung der Komponisten zur Gitarre, entzogen sich moderne Komponisten Berlioz' Standpunkt: „Ohne zu spielen, ich wiederhole, kann man keine mehrstimmigen Stücke für die Gitarre schreiben, die erfüllt sind von melodischen Linien, in denen alle Möglichkeiten des Instrumentes zutage treten können.“²⁶

Aufführungspraxis

Coste kann als Komponist und Gitarrist definiert werden, der in „gemischten Konzerten“ auftrat. Tárrega war Gitarrist, Komponist und Arrangeur, der in „gemischten Rezitalen“ spielte. Andrés Segovia war ein darbietender Künstler, der Transkriptionen und Originalkompositionen für Gitarre von Nicht-Gitarristen aufführte, was die sich verändernde Beziehung zwischen Komposition und Aufführungspraxis ausdrückte. Er trat in „eklektischen Konzerten“ auf.

²⁶ Berlioz, 1843, S. 86

Gattungen

Der Komponist Coste verwendete 12 Gattungen des klassischen Stils und führte 18 romantische Stile ein. Der Komponist Tárrega verwendete im nationalen Stil 8 klassische Gattungen sowie 5 romantische und fügte seinem Repertoire lediglich 3 nationale Gattungen hinzu. Die Modernisten führten keine neuen zeitgenössischen Gattungen ein, sie entdeckten lediglich „alte“ Genres in ihren neo-formalen-Stilen wieder. Folglich kann die musikalische Bedeutung nicht in den Gattungen erkannt werden, sondern in der Weise, in welcher sie die Musik selbst behandeln.

Stile

Die auffallendste charakteristische Veränderung in Bezug auf den musikalischen Stil kann in der Harmonik ausgemacht werden. Der Wechsel in der Romantik besteht aus einer ausgearbeiteten tonalen Fortschreitung, Prolongation und Modulation. Die Veränderung im nationalen Stil ist bedingt durch eine moderate Verschiebung tonaler Akkorde mit folkloristisch modalen Einflüssen. Die Veränderung in der Moderne drückt sich in „akkordischer Melodie“, Kontrasten sowie in der Befreiung von tonalen Beschränkungen in der Dissonanz aus.

Finale

Die Essenz der Reflektionen zum Thema „Moderne Zeiten“ in der Gitarrenmusik hat sich nun durch die Methode der Analyse, der Forschung und der Interpretation offenbart. Vor allen anderen ist die Interpretation die bedeutendste. Dies wurde bereits 1936 von Wallace Stevens in seinem Gedicht *The Man With the Blue Guitar* zum Ausdruck gebracht:²⁷



Pablo Picasso, *The Old Guitarist* (1903), https://en.wikipedia.org/wiki/The_Old_Guitarist

*They said, 'You have a blue guitar,
You do not play things as they are.'
man replied, 'Things as they are
changed upon the blue guitar.'*

Wallace Stevens

Übersetzung: Raphael Ophaus

Bibliographie

- Berlioz, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Lemoine, 1843.
- Grove: Sadie, Stanley, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London Macmillan, 1980.
- Hockney, David & Wallace Stevens: *The Blue Guitar*, London, Peterburg Press, 1977.
- Hofmeester, Theodorus M.: *Is there a school of Tárrega?*, in: *The Guitar Review*, Vol. Nr. 1, new York, *The Society of the Classic Guitar*, 1946.
- López Poveda, Alberto: *Andrés Segovia, Vida y obra, Jaén*, Universidad de Jaén, 2009.
- Machlis, Joseph: *Introduction to Contemporary Music*, London, Norton, 1979.
- Moser, Wolf: *Francisco Tárrega, Werden und Wirkung*, Lyon, Saint-Georges, 1996.
- Ophee, Matanya: *Essays on Guitar History*, Columbus, Orphée, 2016.
- Pujol, Emilio: *Tárrega, Ensayo biográfico*, Lisboa, Ramos, 1960.
- Vliet, Ari van: *Napoléon Coste: Composer and Guitarist in the Musical Life of 19th-century Paris*, Zwolle, Cumuli foundation, I Biography, II Thematic Catalogue, 2015.
- Washabaugh, William: *Flamenco*, Oxford, Berg, 1996.

²⁷ Hockney/Wallace, 1977, S. 6

Gitarrenmusik in kurzen Fortsetzungsveröffentlichungen und Zeitschriften in Madrid (1788-1830)



Biografie

Luis Briso de Montiano studierte klassische Gitarre am Real Conservatorio Superior de Música in Madrid, wo er seinen Abschluss erhielt. Er unterrichtet in dieser Stelle und an anderen Konservatorien seit mehr als drei Jahrzehnten. Auf dem Feld der Musikwissenschaft war sein Buch *Un Fondo desconocido de Música para guitarra. Música española y francesa para guitarra (c. 1790 – c. 1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid* (Ópera Tres, 1995) erstes Zeichen seines Interesses an spanischer Gitarrenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Hauptsächlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber auch schon in den letzten Jahren des vorangegangenen Jahrhunderts, wurde Musik für Gitarre nicht nur in eigenständigen Ausgaben, welche einzelne oder mehrere Stücke enthielten, veröffentlicht, sondern auch in Sammlungen, Fortsetzungsveröffentlichungen und Zeitschriften verkauft, von denen viele als Subskription angeboten wurden. Einige dieser Veröffentlichungen sind wohlbekannt, zuvorderst solche, die in Paris von prominenten Publizisten angeboten wurden, die in vielen Fällen, auch Gitarristen waren¹. Dieser Artikel untersucht die Praxis in Spanien von ihren Anfängen bis zu ihrem Ende im September 1830 und fokussiert sich dabei auf die Aktivitäten in Madrid, in dem praktisch die einzigen Quellen für diese Arten von Sammlungen existieren und von dem aus Musik für Gitarre im Rest des Landes verbreitet wurde².

Ankündigungen in der Presse

Mindestens seit 1775 wurden Stücke für Gitarre in der Madrider Presse angekündigt. Abgesehen von einigen Gitarrenabhandlungen oder -büchern, die sich mit der Gitarre befassen – wie bspw. das von Pablo Minguet e Yrol, welches zwei Jahrzehnte zuvor, 1753, beworben wurde –

sowie weiteren individuellen oder separaten Stücken, zuzeiten in Gruppen von drei oder sechs, entwickelte sich eine kontinuierliche Präsenz im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Die früheste Bewerbung, die bisher gefunden worden ist, kündigte zwei instrumentale Reihen von Variationen über Volksmusik – wie *Seguidillas* und *Fandango* – sowie ein Divertimento „im modernen Stil“ mit Bassbegleitung an: „*Doce diferencias de Seguidillas por septimo tono, y en la guitarra por seis, y siete, y doce Diferencias de Fandango. Primer Divertimiento al estilo moderno con su baxo*“³.

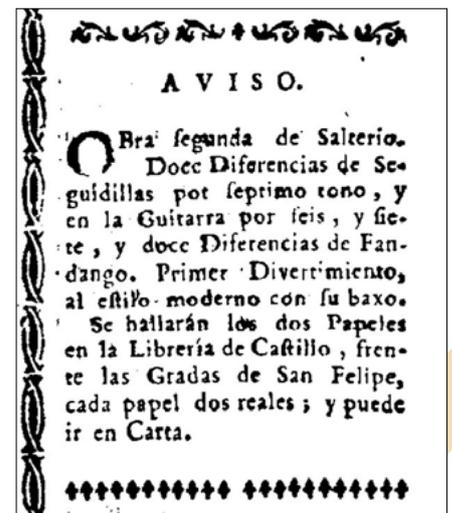


Abb. 1: DNot 28/09/1775 (E-Mn, Hemeroteca Digital).

- 1 Salvador Castro de Gistau, Antoine Meissonnier, Antonio Pacini oder Pierre Porro könnten die bekanntesten von diesen gewesen sein, es gab jedoch noch viele weitere.
- 2 Dieser Artikel arbeitet einen Beitrag aus, den der Autor beim „6th Lake Konstanz Guitar Research Meeting“ in Hemmenhofen am 11. März 2017 hielt. Ich bin Ricardo Aleixo und Julio Gimeno García zu Dank verpflichtet, welche den vorliegenden Text revidiert und durch wertvolle Kommentare bereichert haben.
- 3 Minguet: *Gaceta de Madrid (GdM)* 05/06/1753. *Diferencias: Diario Noticioso (DNot)* 28/09/1775.

Obwohl einige Werke von Komponisten oder Gitarristen an ihren Wohnadressen verkauft wurden, waren die üblichen Orte, um Gitarrenmusik zu verkaufen und zu verbreiten, gewöhnliche Buchläden. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts gab eine spezifischere Form von Geschäften, welche unter dem Namen *Almacenes de papeles de música* (Notenpapierhandel) Musik produzierten, lagerten und verkauften.

Die Bewerbungen in der Presse enthielten folgende sachdienliche Informationen: Name oder Beschreibung des Stückes, Instrumentenart, Ensembletyp (wenn es nicht Solomusik war), den Komponistennamen (wenn die Musik nicht volkstümlich war), Preis und natürlich der Ort, an dem die Musik bezogen werden konnte.

Edición manuscrita

Bis zum Jahre 1817, als Bartolomé Wirmbs' musikalisches Stich- und Druckunternehmen anfang, regelmäßig gedruckte Musik zu produzieren⁴, war die gesamte Musik für Gitarre, die in Madrid kommerziell veräußert wurde, Musik aus Manuskripten. Mit Ausnahme von Musik, die aus anderen Ländern importiert werden konnte – hauptsächlich aus Frankreich, Paris – und einer kleinen Anzahl von Gitarrenwerken, die im Jahre 1801 von Vicente Garvisos *Imprenta Nueva de Música* gedruckt wurden

– ein Geschäft, das nur ungefähr ein Jahr bestand –, wurden Gitarrenpartituren von Hand geschrieben und durch das System verbreitet, das einige spanische Gelehrte als *Edición manuscrita* (handschriftliche Veröffentlichung) bezeichnen. Das war der besondere Weg, auf dem Musik von Fernando Ferandiere, Antonio Abreu, Isidro de Laporta, Padre Basilio oder Juan de Arespacochaga, aber auch die von Fernando Sor oder Federico Moretti die Hände der *aficionados* erreichte.

Die erste „Reihe“: José Avellana

1788 verkündete ein Gitarrist, dass er an jedem 10. und 15. des Monats der Öffentlichkeit zwei verschiedene Stücke geben werde, eins komponiert von Antonio Abreu und ein anderes von ihm selbst. Dieser Gitarrist war Josef (José) Avellana, dessen Name ein Jahrzehnt später in der „Subskribentenliste“ von Ferandieres *Arte de tocar la Guitarra* erscheinen würde⁵. Avellana versprach Regelmäßigkeit, aber erwähnte nicht die Notwendigkeit der Subskription seiner Musik oder einer anderen Art von Bezahlung im Voraus.

Música Los días 10 y 15, de cada mes se dará al público una pieza de música para Guitarra, de D. Antonio Abreu, alias el Portugués, alternando con otra de Josef Avellana. Se hallará la primera desde hoy en casa de este calle de Jacometrezo frente a la del Carbon, en casa de un Mro. de zapatero.

Abb. 2: José Avellanas Ankündigung, *DdM* 17/09/1788 (E-Mn, Hemeroteca Digital).

Trotzdessen könnte Avellanas Angebot das erste Gitarrenjournal in Spanien gewesen sein, wenn es irgendeinen Erfolg erzielt hätte. Alles deutet jedoch darauf hin, dass dies nicht der Fall gewesen ist, da es keine weiteren Referenzen über dieses Projekt gibt und Avellana, sechs Monate später, weiterhin Stücke anbot, jedoch ohne jede Spur von Regelmäßigkeit⁶.

Federico Moretti and Máximo Merlo

Es dauerte mehr als elf Jahre bis ein weiterer Gitarrist in Madrid Musik für Gitarre als Reihe anbot. Ende August 1799 gingen die Subskribenten von Federico Morettis Lehrbuch in den Buchladen, um ihre Exemplare abzuholen und ein paar Wochen später, im September, wurde angekündigt, dass weitere Exemplare, ebenfalls für Nicht-Subskribenten, zu erwerben seien⁷.



Abb. 3: Federico Moretti: *Principios...* Titelseite (Sammlung des Autors).

4 Wirmbs hatte schon einige Druckwerke vor 1817 produziert, obwohl in gelegentlicherer Art und Weise wie die mehr als 60 Bildtafeln in López Remachas *Melopéa* (E-Mn, *M/3565*), welche in *GdM* 28/11/1815 and *Diario de Madrid (DdM)* 19/12/1816 beworben wurden.

5 Siehe FERANDIERE 1799 in der Bibliographie.

6 Avellana fand als „Komponist von Gitarrenmusik und Meister des Spanischen und Italienischen Gesangs“ Erwähnung („Compositor de música para guitarra y Maestro de canto en Español e Italiano“, *DdM* 03/06/1793). Seine Musik wurde in der Presse bis Ende November des Jahres 1806 angekündigt (*DdM* 25/11/1806). Danach finden sich keine weiteren Bezugspunkte zu ihm oder seiner Familie. Für mehr Informationen siehe Appendix A.

7 *DdM* 27/08/1799; *GdM* 10/09/1799.

Si el público se dignase recibir con benignidad este escrito, ofrezco darle (luego que mis ocupaciones me lo permitan) *SEIS CAPRICHOS* que comprehendan todas las modulaciones de que juzgo susceptible la *guitarra*, siendo análogas á las *posturas y puntéos*, que en estos *Principios* quedan establecidos; por cuyo medio el que los practique no solo conseguirá la mayor agilidad y soltura en los dedos, sino que le servirán de regla para acompañar con propiedad y estilo modernísimo toda especie de canto.

Abb. 4: Federico Moretti: *Principios...*
Auszug des *Prólogo*.
(Sammlung des Autors).

Moretti kündigte in seinem Werk an, dass, sollte es Akzeptanz finden, er 6 *Caprichos* veröffentlichen werde, erwähnte aber nichts von weiteren Stücken, womöglich, weil er die 6 *Caprichos* als einen technischen Zusatz zu seinem Lehrwerk betrachtete oder weil er nur die gedruckten und nicht die handschriftlichen Werke bedachte. Nichtsdestotrotz kündigte drei Monate später ein Gitarrist, Máximo Merlo, an, dass er fast die gesamten Werke von Federico Moretti gesammelt habe und dass er diese, aufgrund des bestehenden Interesses, in mehreren Ausgaben veröffentlichen werde. Merlo erwähnte nichts von einer Regelmäßigkeit oder einer Subskriptions-Notwendigkeit⁸, wir wissen jedoch, dass die Ausgaben mehr oder weniger monatlich erschienen.

Es gab sechs verschiedene Ausgaben in sieben Monaten (von Dezember 1799 bis Juni 1800). Mit Ausnahme der fünften Ausgabe beinhalteten alle Musik für Gitarre Solo, für Gesang und Gitarre (sowohl italienische als auch spanische Lieder) und Kammermusik. Es ist sehr interessant, unter den Kammermusikwerken ein Quartett von Pleyel zu fin-

den, welches von Moretti für zwei Geigen und Gitarre bearbeitet wurde. Nach unserem heutigen Kenntnisstand ist die Reihe von Merlo mit Musik Morettis die früheste Produktion dieser Art – und für Gitarre –, welche einigen Erfolg in Spanien erreichte⁹.

Der Herausgeber

Ein weiteres wichtiges Element von kurzen Gitarrenmusikreihen und -zeitschriften in Spanien war der „Herausgeber“. Die Hauptaufgabe des Herausgebers bestand darin, die Stücke auszuwählen, sie in Ausgaben aufzuteilen, die Musik für Gitarre zu adaptieren, wenn sie keine Originalmusik war, und in einigen Fällen sogar selbst zu kopieren, also die Materialien, die verkauft werden sollten, zu produzieren. Merlo führte offensichtlich einige dieser Aufgaben aus und tat dies wohl mit der Erlaubnis und Genehmigung von Moretti, der, nach Ana Carpintero, in dieser Zeit nicht in Madrid war¹⁰.

Die Reihe wurde in einem Buchladen veräußert, der *Librería de Escribano*, was ein profitables Geschäft gewesen sein muss, da derselbe Buchladen knapp sechs Monate nach der Merlo-Moretti Reihe eine weitere startete.

Colección de música para guitarra, toda escogida de los mejores autores italianos y españoles

Sie wurde zuerst „*Colección de música para guitarra, toda escogida de los mejores autores italianos y españoles*“ („Sammlung von Gitarrenmusik der besten italienischen und spanischen Komponisten“) genannt, wobei dieser Name bald in der Hinsicht modifiziert wurden, dass man die Referenz auf die Nationalitäten der Komponisten entfernte und ihn in „*de los autores más sobresalientes*“ („von den ausgezeichnetsten Verfassern“) änderte.

Der neue Name könnte Resultat eines Wechsels in der Vorstellung über die spezifische Stücke oder Inhalte der Reihe gewesen sein, was auf einen gewissen Mangel an Planung verweisen könnte.

Die Reihe hatte dieselbe Anzahl an Ausgaben wie die vorherige, nämlich sechs, und wiederum setzten weder der Herausgeber noch der Buchverkäufer eine Art von Regelmäßigkeit fest. Was die Ausgaben klar auszeichnete, war der Preis: 36 Reales für die erste und letzte Ausgabe, 30 für die verbleibenden vier. Es gab keine Vokalmusik und nur eine Ausgabe mit Kammermusik, die dritte, welche drei Stücke für Gitarre, Geige und Cello von Eugenio Roldán beinhaltete. Dieser spanische Gitarrist, ein kosmographischer Ingenieur, ist derselbe Musiker, der in Toulouse in den 1820er Jahren unter dem

8 Subskription für diese Art von Sammlungen war gewöhnlich mit einer gewissen Zeitspanne oder eine bestimmten Anzahl von Ausgaben verbunden (siehe unterhalb des Haupttextes). Es scheint jedenfalls, dass dieses System noch einige Jahre benötigen würde, um zur Norm für Reihen mit Musik für Gitarre zu werden.

9 Obwohl die Referenzen in der Presse für diesen Artikel gründlich untersucht und die Namen der Werke in dieser Sammlung sorgfältig übertragen wurden, wurden sie, mit Ausnahme derjenigen der zweiten Ausgabe, bereits im Jahre 1908 veröffentlicht (siehe VILLALBA 1908 in der Bibliographie). Sie sind auch Bestandteil der Zeitungsausschnitte in Ana Carpinteros Dissertation (CARPINTERO 2015) und dieselben Anzeigen, wie sie später in der *Gaceta de Barcelona* (GdB) veröffentlicht wurden, finden auch bei MANGADO 1998 Erwähnung. Für mehr Informationen über diese Reihe siehe Appendix B.

10 CARPINTERO 2015, vol. 1, S. 111.

Namen Eugène Roldan gefunden werden kann. Einige seiner Werke für Gitarre solo sind erhalten, jedoch nicht die in der Reihe veröffentlichten Trios. Die Reihe startete im Dezember 1800 und schloss im Oktober des folgenden Jahres¹¹.

Subskriptionen

Während es in den vorangegangenen Fällen nicht erwähnt wurde, war eine der Besonderheiten der Reihe die Subskription, um einen Unterschied zu der Musik zu machen, die separat verkauft wurde. Subskription war in Spanien üblich für Bücher, Karten von Heiligen und für einige andere literarische, musikalische oder gedruckte Gegenstände. Der Kunde hatte eine gewisse Zeitspanne, um die Kosten einer Ausgabe oder einer Gruppe von diesen im Voraus zu zahlen. Sobald die letzte Ausgabe der Gruppe veröffentlicht werden sollte, war es notwendig, eine neue Zahlung für die neue Gruppe zu tätigen, um die Subskription fortzusetzen. In kurzen Gitarrenreihen bezahlten die *aficionados* gewöhnlich für die folgende Ausgabe zur gleichen Zeit, zu der sie die aktuelle vom Buchladen holten. Subskriptionen ermutigten den Käufer, einen großen Band, eine Sammlung oder eine Gruppe von Gegenständen zu komplettieren und den Herausgeber zur gleichen Zeit mit dem notwendigen Kapital zu versorgen, um das Projekt zu starten oder mit ihm fortzufahren.

En la librería de Barco, carrera de S. Gerónimo, se hallarán las obras de música siguientes nueva para guitarra : un grande concierto, de Pleyel, á 60 rs. : otro de Girowetz, á 60 : 2 quartetos, de Haydn, el 1.º con segunda guitarra, violin y baxo, y el 2.º con violin, viola y baxo, á 24 rs. cada uno: 3 de Kozeluk, con acompañamiento de segunda guitarra, violin y baxo, á 20 y 24 rs. cada uno: 2 de Mozart, con violin, viola y baxo, á 24 rs. cada uno : 7 de Pleyel, 3 con una segunda guitarra, violin y baxo, á 24 rs. cada uno, y los otros 4 á 20 : 3 trios del mismo, acompañados de violin y baxo, á 20 rs. cada uno. Cada mes saldrán conciertos, sinfonías concertantes, serenatas, sextetos, quintetos, quartetos, trios, duos y piezas sueltas. Se publicará hasta el número de 40 conciertos, 18 sinfonías concertantes, 20 serenatas, 80 quintetos, 400 quartetos, 200 trios y 240 duos, todo á precios muy cómodos, y música toda escogida ; y saldrá hasta la última obra de los autores mas célebres del día que se han acomodado para dicho instrumento las mas propias y de instrumentos análogos, sin embargo de las muchas que han venido de Alemania, Rusia, Italia é Inglaterra, compuestas para el mismo instrumento ; de suerte que todo aficionado podrá tener la mas completa diversion : los exemplares irán con la rúbrica del editor.

Abb. 6: DdM 26/07/1803. Librería de Barco (E-Mn, Hemeroteca Digital).

Madrid gegen Spain

Zeitungen aus Madrid wurden in die meisten wichtigen Städte des Landes geliefert. Übrigens wurden die zuvor in Madrid erschienenen Anzeigen zuweilen in der Provinzpresse wiederholt. Auf diese Weise konnte die Subskription, mit einer leichten Preiserhöhung, auch von vielen anderen Orten aus durchgeführt werden. Deshalb, und weil es tatsächlich keine existierende Produktion von veröffentlichter Gitarrenmusik im Rest des Landes gab, kann das Studium der Reihen von Gitarrenmusik und Zeitschriften in Madrid, mit wenigen Ausnahmen, verstanden werden als Studium ganz Spaniens.

Vicente Garviso

Die zweite von Escribanos Buchladen verkaufte Reihe hatte wahrscheinlich denselben Erfolg wie der angenommene von Merlo und Moretti, trotz der Tatsache, dass sie mit der schon erwähnten *Imprenta Nueva de Música* konkurrieren musste. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese gedruckten Ausgaben, einige von ihnen mit schönen und beeindruckenden Deckblättern, im Gegensatz zu der nicht

immer sehr ästhetischen Aufmachung der Manuskriptversionen, das Interesse der *aficionados* verweckt und zur selben Zeit den Beginn der nächsten Reihe von Gitarrenmusik verzögert hatte.

Obras de música nueva para guitarra, Barco Buchladen

Ende Juli 1803, circa 2 Jahre nach der letzten Ausgabe der vorangegangenen Reihe, wurde ein anderes Projekt angekündigt.

Es war extrem ambitioniert und versprach eine unglaubliche Anzahl an Werken für Gitarre, wobei gleichzeitig angedeutet wurde, dass einige von ihnen bereits kopiert und erhältlich waren. Die Regelmäßigkeit wurde als monatlich angesetzt und die Anzeige avancierte, dass alle Exemplare die Signatur des Heraus-



Abb. 5: Titelseite der 3 Duos nuevos von Ferandiere veröffentlicht von Vicente Garviso. E-Mn, M/2463(4).

¹¹ Für mehr Details siehe Appendix C.

gebers haben werden. Die Anzeige kündigte an, dass der Buchladen, *Librería de Barco*, eine bedeutende Anzahl von Werken aus Deutschland, Russland, Italien und England erhalten habe. Da die Autoren erwähnt wurden, ist die Schlussfolgerung möglich, dass die Idee darin bestand, diese für Gitarre zu adaptieren. Das Vorhaben erwähnte mehr als 1000 Werke inklusive Quartetten, Quintetten und Konzerten. Es ist erstaunlich und mehr als ambitioniert, was der hauptsächlichliche Grund gewesen sei kann, weshalb die Reihe keinen Erfolg gehabt hat, womöglich sogar gar nicht startete. Es ist nicht möglich gewesen, nachfolgende Hinweise auf die Werke oder Komponisten zu finden, die mit diesem Buchladen verbunden waren, was die Idee nahelegt, dass die Reihe gar nicht existierte¹².

Esparza und Viuda de Fernández: Sammlungen ohne Regelmäßigkeit

Im Dezember 1803 und im September 1804 kündigten zwei verschiedene Buchläden einige „Sammlungen“ an (*Librería de Esparza* and *Librería de la viuda de Fernández y compañía*). *Colección* war einer der Namen, der in Spanien den Reihen mit periodischen Ausgaben und der Notwendigkeit der Subskription gegeben wurde. Derselbe Begriff bezeichnete auch eine andere Art von Produktion, die üblicherweise nummeriert aber ohne Regelmäßigkeit, Vorauszahlung oder Nachlass auf den normalen Preis war. Alle gefundenen Belege deuten auf den Umstand, dass diese zwei „Sammlungen“ keiner Regelmäßigkeit unterworfen waren¹³.

Semanario Filarmónico de Madrid

Im Februar 1805 wurde eine weitere Reihe angekündigt. Ihr Name lautete *Semanario Filarmónico de Madrid* und war, trotz des Namens, eine monatliche Veröffentlichung. In der ersten Anzweige wurde der Name des Herausgebers erwähnt: Antonio Pérez. Er wird als Redakteur bezeichnet, was bedeutete, dass er nicht der Komponist der Stücke war, sondern nur der Bearbeiter, Herausgeber und Kopist. Und der Grundgedanke der Reihe wurde erläutert. Pérez, ein Lehrer in Madrid, konnte sowohl *concertante* und *a solo* Musik (Kammer- und Solomusik) der besten ausländischen Komponisten sammeln (zusammen mit einigen anderen ausgewählten spanischen Stücken), weshalb er sich entschied, diese der Öffentlichkeit periodisch zu Beginn jeden Monats anzubieten.

Wie wir es auch an anderen Beispielen sehen werden und weil es keinen ausreichenden Schutz für im Ausland gedruckte Musik gab, war die einzige hinreichende Bedingung dafür, Kopien von Manuskripten zu produzieren und zu verkaufen, die, dass man deren Eigentümer sein musste. Um die Authentizität der Exemplare zu sichern, kündigte Pérez in der Anzeige an, dass alle von ihnen von ihm selbst unterzeichnet werden würden. Es ist nicht möglich gewesen, irgendeines der Werke der Reihe zu lokalisieren, aber zwei Manuskripte von Pérez für Gitarre sind erhalten geblieben, die seine Unterschrift auf der Titelseite tragen. Tatsächlich handelt es sich nicht um Unterschriften sondern um Monogramme, zusammengesetzt

aus den Initialen seines Namens und dem letzten Buchstaben seines Nachnamens, dem Z: „A Pz“¹⁴.

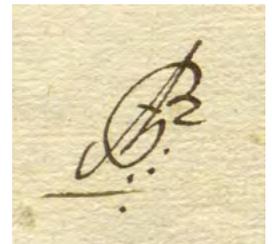
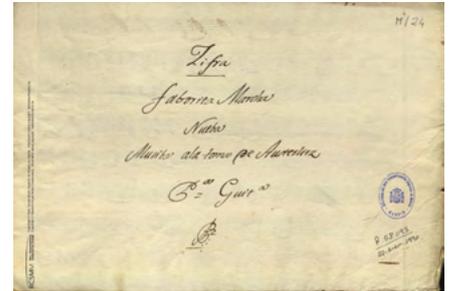


Abb. 7: *Favorita Nueva* alusiva a la toma de Austerlitz p[ar]a guit[arra], Titelseite (E-Mc, M/24).

Entregas de caprichos nuevos para guitarra compuestos por D. Fernando de Gaver

Weniger als zwei Jahre später, im Juni 1807, kündigten sowohl das *Diario de Madrid* als auch die *Gaceta de Madrid* an, dass es mehrere *entregas* von neuen Gitarrenwerken von Fernando de Gaver gäbe, welche im *Esparza* Buchladen erhältlich seien. Da der spanische Begriff „entrega“ für jede Ausgabe einer Reihe oder einer Zeitschrift verwendet wurde, finden diese Stücke hier Erwähnung. Aber alle Nachweise, die gefunden worden sind, deuten auf Gitarrenstücke, die zuerst separat verkauft, dann als Reihe neu arrangiert und schließlich als einzelne Stücke wieder verkauft wurden. Über Fernando de Gaver ist nicht viel bekannt,

¹² Für mehr Details siehe Appendix D.

¹³ Für mehr Details siehe Appendix E.

¹⁴ Für mehr Informationen über Pérez, seine Aktivität als Kopist und seine Verbindung zu einigen Buchläden siehe BERTRAN 2015, S. 153 ff. Für mehr Details über die Reihe siehe Appendix F.

nur, dass er wahrscheinlich ein Soldat eines gewissen Ranges war, vielleicht ein Militäringenieur, und dass seine Musik militärische Aktionen beschreibt¹⁵.

Das Kriegszwischenspiel auf der Halbinsel

Der Krieg auf der Halbinsel (1808-1814) scheint einen Bruch in der Progression von Gitarrenreihen und -zeitschriften in Spanien darzustellen, da es nach der Ankündigung einer „monatlichen Subskription für alle Arten neuer Musik“ („*Suscripción mensual a todo género de música nueva*“) im August 1807 – welche Musik für oder mit Gitarre beinhaltete¹⁶ und welche als Projekt offensichtlich keinen Erfolg zeitigte (jedenfalls nicht für Gitarrenmusik) – keine weiteren relevanten Informationen über Gitarrenreihen bis 1815, dem Jahr, als der Krieg endete, gab.

Antonio Chocano. *Música vocal e instrumental para guitarra.*

Mindestens seit 1805 gab es in Madrid einen aktiven Gitarristen mit Namen Antonio Chocano¹⁷. Er war Lehrer für Gitarre und Gesang, der Konzerte in den musikalischen Sälen Madrids gab. Chocano spielte nicht nur Musik für Gitarre sondern auch Kammermusik (Duos, Trios, Quartette, Quintette)¹⁸ und sogar Konzerte für Gitarre und Orchester¹⁹. Er besaß eine beträchtliche Anzahl an Gitarrenmusik, darunter Werke von Au-

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID.

MÚSICA.

El profesor de guitarra Chocano pone en noticia de los sujetos que se dedican al estudio de dicho instrumento como ha logrado reunir todo lo mejor que se ha escrito á solo y concertante por los autores mas célebres; é igualmente tiene una selecta coleccion de música vocal arreglada á dicho instrumento, como son seguidillas, canciones patrióticas y de las óperas, cabatinas, arias italianas, todo lo qual publicará por entregas cada mes.

La primera que ya se halla venal se encontrará en la librería de Gila, calle de las Carretas, frente á la botillería, y consta de un estudio práctico sobre los tonos mas principales con sus acordes, y un prelude de mucho gusto en cada uno, en 24 rs., obra nueva y muy necesaria á todos los aficionados para adquirir execucion y conocimiento; una coleccion de seis walses de orquesta arreglados con toda la armonía, en 18 rs; id. otra de seis contradanzas de rigodon, en 10; el wals de Daoiz y Velarde, y el de la cachucha, en 10; dos temas nuevos con variaciones, cada uno en 12, y una gran sinfonia en 24.

Abb. 8: Chocanos Reihe, erste Ankündigung, *DdM* 03/10/1815 (E-Mn, Hemeroteca Digital).

toren wie Federico Moretti, Fernando Sor und Ferdinando Carulli. Die interessantesten Stücke aus Chocanos Sammlung waren jedoch einige der Gitarrenquintette, die Luigi Boccherini für den Marquis von Benavent adaptierte. Bereits im März 1814 bot Chocano Exemplare dieser Quintette zum Verkauf an: „Mehrere Gitarrenquintette von Boccherini, dem bekannten Musiker“ („*Varias obras de quintetos para guitarra del célebre profesor Bocherini* [sic]). Zwei Jahre später veröffentlichte Chocano eine weitere Anzeige, in welcher er die Anzahl der Quintette nannte, die er besaß: „Drei Gruppen der Boccheriniquintette“ („*Tres juegos de quintetos de Bocherini*“). Chocano hatte 1816 drei Boccheriniquintette, vielleicht dieselben, die er 1814 erwähnte und es ist sehr wahrscheinlich, dass dies die Gesamtzahl war, die er besaß, da es nicht sehr umsichtig von Chocano ge-

wesen wäre, wenn er seine persönlichen Exemplare veräußert hätte, anstatt sie zu behalten und mehr Exemplare zu produzieren und zu verkaufen²⁰.

Mit guter Erfahrung als Gitarrist, anscheinend mit einer beträchtlichen Anzahl von Schülern und Bekannten in Madrid, zusätzlich dem Umstand, dass er eine bedeutende Anzahl an vokaler und instrumentaler Musik für Gitarre angesammelt hatte, entschied sich Chocano, im Oktober 1815 seine eigene Reihe zu starten.

15 Für mehr Details siehe Appendix G.

16 Siehe *GdM* 07/08/1807, 06/10/1807 and *DdM* 13/08/1807, 17/10/1807.

17 Siehe *DdM* 27/11/1805, 24/04/1806, 06/06/1808, 14/11/1809, 22/09/1812, 23/04/1813, 24/03/1814.

18 Siehe *DdM* 27/04/1806, 05/12/1813, 10/02/1814, 13/02/1814, 27/03/1814.

19 Siehe *DdM* 28/11/1813, 08/12/1813.

20 *DdM* 24/03/1814 und *GdM* 22/10/1816. Das spanische Wort „juegos“ kann als „Reihe“ oder „Gruppe“ verstanden werden. In diesem Fall würde die Gesamtzahl der Quintette drei übersteigen (wenn jede Reihe aus drei Teilen bestand, würde die Anzahl neun gewesen sein). Nichtsdestotrotz ist es wahrscheinlicher, dass sich der Begriff „juego“ auf die Gruppe von fünf Stimmen bezog, für jedes Instrument des Quintetts.

Er beschrieb seine monatliche Reihe, vertrieben durch die *Librería de Gila*, als eine „ausgewählte Sammlung“ („*selecta colección*“), welche die beste Musik sowohl für Gitarre solo als auch in der Kammermusik beinhalte und fügte hinzu, dass er auch vokale Musik mit Gitarrenbegleitung gesammelt habe. Chocano produzierte fünf verschiedene Ausgaben, hauptsächlich der Musik für Gitarre solo gewidmet, obwohl sie zumindest ein Duo für zwei Gitarren und mehrere Lieder beinhaltete.

Unter allen Stücken ist der einzige speziell erwähnte Komponist Fernando Sor, den Chocano „Sors“ nennt. Eines der Werke von Sor sei „vor kurzem in Paris komponiert (oder gedruckt) worden“ („*hecha últimamente en París*“), was belegt, dass spanische Gitarristen und Verkäufer, oder zumindest einige von ihnen, zu dieser Zeit in Kontakt mit französischen Publizisten waren und Musik von ihnen erwarben.

Ein anderer eigentümlicher Aspekt der kommerziellen Vision Chocanos war, dass er seinen Kunden einen Dienst anbot, den man „Teste, bevor Du kaufst“ nennen könnte. Denn in einer seiner Anzeigen erwähnte er, dass er den *aficionados*, die gerne Teile eines Werkes oder dieses als Ganzes hören mochten, zur Verfügung stehe, und nannte dafür Zeit und Ort: „Sonntags von 17 bis 20 Uhr [...] im Haus des Herausgebers“ („*casa del editor, plazuela del Carmen [...] todos los domingos, de las 4 á las 8 de la noche*“)²¹. Er bot auch einen weiteren Zeitraum für diejenigen an, welche aufgrund tech-

En la librería de Ramirez, calle de la Paz, se ha establecido despacho general de música de guitarra, vocal é instrumental por el profesor Chocano, é igualmente está surtido de otras piezas modernas y de gusto para violin, flauta, piano &c., que mensualmente se irán aumentando considerablemente, recibiendo encargos toda clase de música.

Abb. 9: Chocanos Musikgeschäft, GdM 15/02/1817 (E-Mn, Hemeroteca Digital).

nischer Schwierigkeiten Hilfe benötigten: „An jedem Feiertag von 8 bis 12 Uhr morgens“ („*todos los dias festivos por la mañana desde las 8 hasta las 12*“), was nicht nur ein großzügiges Angebot, sondern auch eine effektive Methode war, um neue Schüler zu gewinnen²².

Chocano spezifizierte die beabsichtigte Gesamtzahl an Ausgaben seiner „Sammlung“ nicht, die zumindest aus fünf Bänden bestand. Es ist nicht möglich gewesen, eine sechste Ausgabe von Chocano zu lokalisieren. Der Grund dafür kann sein, dass sie schlichtweg nicht existierte. Die fünfte Ausgabe erschien Ende Oktober 1816 und keine vier Monate später, Mitte Februar des folgenden Jahres, verkündete er die Eröffnung eines „*Despacho general de música de guitarra*“ (Geschäft für Gitarrenmusik) im Buchladen von Ramírez²³. Der Beginn dieser neuen Art, Musik zu verkaufen, die Chocano in einem anderen Buchladen ansiedelte als dem, der seine Werke verkaufte, könnte der Grund für die Unterbrechung der Reihe gewesen sein.

Leider – auch für uns, denn Chocano hätte noch mehr Exemplare produzieren können, die womöglich bis zur Gegenwart überdauert hätten – stieß ihm etwas Schlechtes zu, denn es gibt keine weiteren Belege mehr über das Geschäft. Ende des Jahres bot ein Lehrer Gitarrenstunden an, die „der Methode und

dem System folgen, das Don Antonio Chocano benutzte“, („*bajo el método y sistema que usaba D. Antonio Chocano*“), eindeutig in der Vergangenheitsform²⁴.

Es gibt einige Hinweise auf Stücke und Lieder von Chocano im Jahre 1818, jedoch nicht auf den Gitarristen selbst. Im September des Jahres wurde der „*letzte* Walzer für Gitarre, komponiert von Antonio Chocano“ angekündigt („*ultimo wals que compuso D. Antonio Chocano para la guitarra*“). Von diesem Jahr an ist es nicht möglich gewesen, weitere Belege für Antonio Chocano, den Gitarristen, zu finden²⁵.

21 DdM 23/11/1815.

22 DdM 03/10/1815.

23 GdM 15/02/1817.

24 DdM 04/11/1817.

25 DdM 01/09/1818. Für mehr Details über die Reihe siehe Appendix H.

Bartolomé Wirmbs und Federico Moretti

Alle Musik in Reihen, auf die wir uns bisher bezogen haben, war Manuskriptmusik. 1817 sollte jedoch einen entscheidenden Wechsel hervorrufen. Der Grund dafür war die reguläre Arbeit eines Buchladens, der sich dem musikalischen Kupferstich verschrieben hatte, was die Produktion von gedruckter Musik in Madrid vorantrieb. Es war der musikalische Gravur- und Druckbetrieb, der unter dem Namen „*Establecimiento de grabado y estampado de la calle del Turco*“ von Bartolomé Wirmbs betrieben und von Federico Moretti beaufsichtigt wurde.



Abb. 10: Bartolomé Wirmbs' Adresse auf der Titelseite von *La tortolilla* von María de la C. C. G. (Sammlung des Autors).

Wirmbs, ein deutscher Drucker, der in Spanien mit der Absicht eintraf, als Kupferstecher zu arbeiten, hatte mit der Hilfe der „*Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*“ bereits 1815 und 1816 einige Editionen produziert. Er ließ sich nun in der *Calle del Turco* nieder und begann die regelmäßige Aktivität des Gravierens und Druckens von Musik.

La Lira de Apolo, periódico filarmónico dedicado a las damas. Erste und zweite Reihe

Eine der ersten Arbeiten von Wirmbs an diesem Ort, wenn nicht sogar die erste überhaupt, war eine Musikzeitschrift mit dem Namen *La Lira de Apolo* (Apollos Leier). Diese Zeitschrift widmete sich ursprünglich Klaviermusik und Liedern mit Klavier- und Gitarrenbegleitung und veröffentlichte fünf Reihen, wobei nur die erste und die zweite Gitarrenmusik enthielten. Jede Ausgabe der ersten und zweiten Reihe enthielt zwölf Ausgaben (*cuadernos*) und war in Trimestern organisiert mit vier Ausgaben pro Trimester, eine Ausgabe pro Monat. Die erste Ausgabe der ersten Reihe war geplant für November und erschien Anfang Dezember 1817, die letzte Ausgabe der zweiten Reihe erschien Ende Dezember 1819, womit eine Zweijahresspanne abgedeckt wurde. Subskriptionen für das erste Jahr waren monatlich: die Subskribenten zahlten die kommende Ausgabe, wenn sie jede sammelten. Für das zweite Jahr war die Subskription auf Quartalsbasis²⁶. Zusammen mit instrumentaler Klaviermusik – die vier Walzer für Klavier von Beethoven enthielt, womöglich die erste Musik, die von diesem Autor in Spanien gedruckt wurde – und Musik für Gesang und Klavier von Autoren wie Puccini, Portogallo oder Rossini, beinhaltete die erste Reihe von *La Lira de Apolo* sechs Lieder mit Gitarren- und Klavierbegleitung sowie spanischem Text, komponiert von fünf der relevantesten Autoren dieser Gattung: Moretti, Rücker, Muñoz,

Rosquellas and Moreno. Die zweite Reihe beinhaltete fünf Lieder derselben Art von Begleitung, alle von ihnen von Rücker²⁷.

Colección Selecta de música instrumental para guitarra sola

Ohne die zweite Reihe von *La Lira de Apolo* beendet zu haben, startete Wirmbs eine neue, dieses Mal mit Musik für Gitarre solo.



Abb. 11: Gleichzeitigkeit von Wirmbs' Reihen.

Gedruckt von Wirmbs und mit unbekanntem „Herausgebern“ (im Plural) war dies die allererste Reihe von gedruckter Musik für Gitarre solo in Spanien. Es wurden nur drei Ausgaben gedruckt. Obwohl es als monatliche Reihe angekündigt wurde, vergingen sechs Monate zwischen der ersten und der dritten Ausgabe. Sowohl die Anzeigen als auch das Titelblatt beanspruchten, dass die Musik „von den besten nationalen und ausländischen Komponisten“ war („*de los mejores autores nacionales y extranjeros*“), aber in Wirklichkeit gab es nur zwei verschiedene Komponisten und beide von ihnen waren Spanier. Eugenio

²⁶ Nach den anfänglichen zwei Reihen sollte *La Lira de Apolo* mit der dritten, vierten und fünften Reihe noch fast zehn Jahre bestehen (April 1827 - ca. März 1828; Oktober 1828 - Februar 1830; Januar 1834 - ?), ohne dabei Musik für (oder mit) Gitarre zu enthalten, womöglich deshalb, weil Wirmbs sich bereits entschieden hatte, dem Instrument seine eigene und separate Behandlung in spezifischen „*coleccionen*“ (Reihen, Sammlungen) zukommen zu lassen.

²⁷ *La Lira de Apolo* wurde schon von anderen Autoren besprochen, wobei zwei Werke besonders interessant sind, siehe CARPINTERO 2012 und SALINAS 2012 in der Bibliographie. Für mehr Details über die Reihe siehe Appendix J.

Roldán, kosmografischer Ingenieur und nach Toulouse ausgewandert, wurde in der Reihe vom Dezember 1800 erwähnt, und Fernando Sor. Es gab nur ein Stück von Roldán, ein *Minuete* mit Skordatur, publiziert in der dritten Ausgabe. Mit Ausnahme dieses Stückes von Roldán, waren alle verbleibenden Stücke der Reihe von Sor. Alle außer einem sind aus opp. 2 und 5. Sors *6 Divertissements* op. 2, wurden zuerst in London zwischen 1815 und 1819 veröffentlicht und danach ca. 1818 in Paris von Meissonnier. Die erste Ausgabe der *Six petites pièces très faciles* op. 5 erschien 1814 in Paris, es gab jedoch eine zweite Ausgabe, dieses Mal von Meissonnier, welche schon 1816 veröffentlicht worden sein könnte²⁸. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Stücke dieser Opera der Reihe auf den Ausgaben von Meissonnier basierten. Das



Abb. 12: *Minuete* von E. Roldán (Fragment). *Colección Selecta*, 3. Ausgabe (E-Mn).



Abb. 13: *La Siciliana* (op. 2, Nr. 6) von F. Sor (Fragment). *Colección Selecta*, 2. Ausgabe (E-Mn).

verbleibende Stück von Sor ist ein instrumentaler *Bolero* für zwei Gitarren, der zuvor noch nicht gedruckt wurde²⁹.

Colección de Caprichos von Mariano Alonso y Castillo

Anderthalb Jahre nach der letzten Ausgabe der *Colección Selecta* von Wirmbs erschien eine neue Reihe, auch gedruckt von Wirmbs, dieses Mal jedoch auf Wunsch eines *aficionado*, Don Mariano Alonso y Castillo. Sie wurde angekündigt mit der Häufigkeit von einer Ausgabe alle zwei Monate, die einzigen vier Ausgaben brauchten allerdings drei Jahre, was als gutes Beispiel dafür gelten kann, wie sich die Drucklegung und der Vertrieb der Ausgaben solange verzögerte, bis man genügend Subskribenten versammelt hatte³⁰. Der Komponist war eine gut ausgebildete Person, Schriftsteller, Politiker und Mitglied mehrerer ziviler Orden und Gesellschaften. Obwohl er kein professioneller Musiker war, war Alonso y Castillo ein Freund bedeutender Gitarristen wie Federico Moretti oder Dionisio Aguado und besaß einige Kenntnisse als Gitarrenkomponist. Alonso y Castillo beschreibt seine *caprichos* als „im Stile (oder in der Manier) von Sor“ („*arreglados á la escuela de D. Fernando Sor*“) geschrieben, was womöglich bedeutet, dass seine Musik verschiedene Stimmen hat, obwohl Alonsos Musik faktisch nicht sehr nahe an der Sors ist, noch nicht einmal in ihrer Textur.



Abb. 14: Mariano Alonso y Castillo: *Capricho N.º 1* (Fragment) (E-Mc).

Colección de contradanzas y walses para guitarra de los mejores autores

Falls der Krieg auf der Halbinsel eine Unterbrechung der Publikationen für Gitarre in Spanien bedeutet haben sollte, scheint etwas Vergleichbares während des *Tienio Liberal* (1820-1823) geschehen zu sein, zumindest für die Entwicklung dieser Art oder für Editionen, die zu dieser Zeit fast ausschließlich um die Person von Bartolomé Wirmbs konzentriert waren. Dreieinhalb Jahre nach der letzten Ausgabe der *Colección Selecta* und im selben Monat der Veröffentlichung der letzten Ausgabe von Alonso y Castillo startete im Mai 1824 eine neue Reihe mit dem Namen *Colección de contradanzas y walses para guitarra sola*, welche durch Worms Geschäft vertrieben wurde. Es scheint, als ob diese Reihe nicht über ihre siebte Ausgabe hinaus ging und dass ihre angestrebte zweiwöchige Regelmäßigkeit tatsächlich in eine fast monatliche geändert wurde. Hinzu kommt, dass es zwischen der fünften und der sechsten Ausgabe eine Lücke von mehr als vier Monaten gab, wahrscheinlich wegen eines Adresswechsels, den Wirmbs gezwungen wurde zu vollziehen.

28 BRISO DE MONTANIO 2018

29 Der *Bolero* wurde in einer modernen Ausgabe veröffentlicht, siehe SOR 1994 in der Bibliographie. Für mehr Detail über die Reihe siehe Appendix K.

30 Zu dieser Materie und für mehr Details über die Reihe siehe Appendix L.

Diese Reihe versorgte die *aficionados* mit der Art von Stücken, die ihre Titel versprachen: Walzer und *Kontratänze*, doch auch – wie es in einigen der Presseanzeigen angekündigt wurde – *rigodones*. Die beiden letzteren Namen wurden später verwendet, um allgemeinhin kurze und einfache Stücke zu beschreiben. Da in keiner der mehr als ein Dutzend Anzeigen für diese Sammlung, die bisher ausgemacht werden konnten, erwähnt wurde, dass es eine gedruckte Reihe sein würde, und da sich kein gedrucktes Exemplar erhalten hat, das aus der Reihe stammen könnte, ist es fast zwingend anzunehmen, dass es eine Manuskript-Reihe war und Wirmbs' Rolle – oder die seines Ladens – auf die Verbreitung dieser Ausgaben begrenzt war. Die letzte Ausgabe enthielt „*seis walses y un [sic] grande alemandado*“ (Sechs Walzer und eine [mehrere] *alemandado* [in der Art oder Form einer Allemande?]), was eine Art Präsent oder kleines Feuerwerk gewesen sein könnte, um die Reihe zu beenden³¹. Jedenfalls informierte Wirmbs im April 1825 auf derselben Seite des *Diario de Avisos (DdA)*, auf der er verkündete, dass die siebte Ausgabe erhältlich sei, über das siebte Lied einer *Colección*, die er mehr als zwei Monate zuvor initiiert hatte.

Colección general de canciones españolas y americanas

Anfang des Jahres 1825 kündigte Bartolomé Wirmbs seine *Colección general de canciones españolas y americanas* an, eine gedruckte Reihe von Liedern mit Klavier- und Gi-

tarrenbegleitung, welche aus fünfundzwanzig Stücken bestand. Die Inhalte waren mit monatlichen Ausgaben, zwei Liedern pro Ausgabe aber mit Quartalsubskription, grundsätzlich ähnlich den Liedern in *La Lira de Apolo*. Stück 25, veröffentlicht im Januar 1826 gemeinsam mit der Titelseite und dem Index der Sammlung, war ein Geschenk für diejenigen Subskribenten, „die alle Ausgaben während der vier Trimester des letzten Jahres erworben haben“ („*que han continuado durante los cuatro trimestres del año pasado*“). Ein Exemplar dieses letzten Liedes, *La Moda. Cancion Andaluza. Por D. Pablo Borrostro*, ist in Appendix R abgelichtet³².

El Nuevo Anfion

Nicht ohne einige vereinzelte Probleme blieb Wirmbs' Geschäft drei Jahre später das gefestigteste Verlagshaus in Spanien. Was die Produktion von Gitarrenreihen anbelangte, scheint es für mehr als ein Jahrzehnt keinen anderen Herausgeber oder Buchhandel gegeben zu haben, der mit den gedruckten oder vertriebenen Produkten von Wirmbs' konkurrieren konnte³³.

Im Oktober 1828 entschied sich Wirmbs, eine neue Gitarrenzeitschrift zu initiieren, der er den Namen *El Nuevo Anfion* gab. Die erste Ausgabe sollte zu Beginn des Folgemonats erhältlich sein. Diese Zeitschrift versuchte, die Leidenschaft für die Oper, welche eine Menge *aficionados* in dieser Zeit hatten, mit den fortgeschrittenen Fähigkeiten zu verbinden, die sie als Gitarristen haben sollten. Es wurde



Abb. 15: *El Nuevo Anfion*, Titelseite (E-Mn).

eine monatlich erscheinende Zeitschrift mit einer Gesamtzahl von zwölf Ausgaben (eine weitere Extraausgabe wurde in der ersten Anzeige für diejenigen Subskribenten versprochen, welche die gesamte Kollektion erwerben würden). Jede Ausgabe sollte mindestens sechs Seiten Musik umfassen und der Herausgeber versprach ein Minimum von zwanzig Seiten pro Trimester. Vierteljährliche Subskription wurde zum Preis von

31 Für mehr Informationen über die Reihe siehe Appendix M.

32 Für mehr Informationen über die Reihe siehe Appendix N.

33 Ein schüchterner Versuch könnte die „*colección*“ von Bruns Buchladen (*DdA* 09/11/1826) gewesen sein, obwohl es so scheint als ob diese nicht periodisch erschien und nicht viel Erfolg erzielte.

20 Reales angeboten. Das Magazin pries auf seiner Titelseite an, eine „ausgewählte Kollektion bestehend aus Arrangements für Gitarre der besten Stücke aus modernen Opern“ zu sein („*Coleccion selecta de las mejores piezas de las operas modernas arregladas para Guitarra*“). Nichtsdestotrotz basierte nicht jede Musik auf Opern Themen, es gab auch einige Werke ohne Bezug zur Oper. Von insgesamt 86 Seiten in den ersten zwölf Ausgaben, die die Zeiten überstanden haben³⁴, beinhalten 15 Musik von Legnani: zwei Variationen (opp. 18 und 24) und zwei kurze Stücke; 21 Seiten mit Musik von Sor (Variationen op. 26, Siebte Fantasie op. 30 und die Sonate op. 22); die verbleibenden 50 (!) waren mit Stücken Mauro Giulianis gefüllt, darunter die Noten der ersten *Rossiniana* (op. 119, geteilt in zwei Ausgaben, erste und sechste, ohne Anmerkung) und 2/3 der 6. *Rossiniana*, op. 124³⁵.

La Euterpe

Das erste Mal im betrachteten Zeitrahmen sollte es eine offensichtliche Rivalität zwischen Gitarrenzeitschriften geben. Nur fünf Monate nach dem Start von *El Nuevo Anfon* im April 1829 erschien eine andere Gitarrenzeitschrift. Alles deutet darauf hin, dass diese Zeitschrift die bewusste Absicht hatte, *El Nuevo Anfon* einen Teil des Marktes abzuringen. Mit einer weiteren mythologischen Figur in ihrem Namen, versuchte *La Euterpe* sogar den Stil der Titelseite zu imitieren.



Abb. 17: Die Titelseiten von *El Nuevo Anfon* (links) und *La Euterpe* (rechts). (E-Mn).

In der Anzeige, in der *La Euterpe* der Öffentlichkeit angekündigt wird, wurde die Notwendigkeit für diese Zeitschrift mit dem „Mangel einer kompletten Sammlung, die gute moderne Musik für das Instrument enthält“ („*la falta de una coleccion completa de buena música moderna para este instrumento*“) gerechtfertigt, was schamlos missachtet, dass *El Nuevo Anfon* bis dahin schon mehrere Werke von Giuliani veröffentlicht hatte. Die *aficionados* wurden auch darüber informiert, dass die Zeitschrift monatlich erscheinen sollte, jede Ausgabe mindestens sechs Seiten enthalten und am Ende eines Trimesters wenigstens zwanzig Seiten Musik vorliegen sollten. Die Subskription sollte vierteljährig sein und 20 Reales kosten. Diejenigen Subskribenten, welche allen Ausgaben treu bleiben sollten, würden eine Extraausgabe umsonst erhalten. Mit der Ausnahme, dass die Gesamtzahl an Ausgaben – letztendlich acht – nicht explizit genannt wurde, waren die Bedingungen und Reihe der Zeitschrift absolut identisch mit denen des *El Nuevo Anfon*.

La Euterpe zielte auf denselben Nischenmarkt ab wie *El Nuevo Anfon*, da es sich völlig der Opernmusik adaptiert für Gitarre widmete. Bedenkt man diesen Punkt, ist es wichtig, einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Zeitschriften zu betonen. Während *El Nuevo Anfon* bereits komponierte Werke über Opern Themen – von Giuliani oder Legnani – verwendete, wurden die Stücke in *La Euterpe* extra für die Zeitschrift vom Herausgeber arrangiert. Dabei waren die



Abb. 16: *El Nuevo Anfon*, erste Ausgabe. Fragment von Giulianis *Rossiniana* op. 119, fälschlicherweise „Legnami“ [sic für Legnani] zugeschrieben (E-Mn).

³⁴ Der Inhalt der Extraausgabe ist durch eine Anzeige im *DdA* 27/04/1830 bekannt geworden: *Introduccion, variaciones y final sobre el duo de la Donna del Lago por Giuliani, ópera 121*, was die Musik der 3. *Rossiniana* gewesen sein muss. Leider ist es bisher nicht möglich gewesen, ein Exemplar dieser Ausgabe zu finden.

³⁵ Für mehr Informationen über die Reihe siehe Appendix O.



Abb. 18: Aria *Cara consolati* en la ópera *Torbaldo y Dorliska* del M. Rossini. Arreglada para guitarra sola por D. J. Sarralde. (*La Euterpe*, vierte Ausgabe). (E-Mn).

technischen Schwierigkeiten beträchtlich geringer als die im *El Nuevo Anfion* und basierten zum Teil auf Opern, welche zuvor in Madrid in dieser Zeit aufgeführt wurden.

Der Herausgeber von *La Euterpe*, José Sarralde, war ein Gitarrist, der fast nur dafür bekannt war, Opernthemata für diese Zeitschrift zu arrangieren. Es ist durchaus möglich, dass er derselbe José Sarralde war, der nur sechs Jahre zuvor als Schreiber bei der *Gaceta de Madrid* beschäftigt war³⁶. Trotzdem *La Euterpe* eine gedruckte Publikation war, wurde sie nicht von Bartolomé Wirmbs produziert. Diese Zeitschrift wurde gestochen und gedruckt von León Lodre, der, nachdem er mehr als zehn Jahre mit – und für – Wirmbs gearbeitet hatte, seine eigene Kupferstecherei seit 1829 führte³⁷.

Die erste Anzeige von *La Euterpe* verkündete, dass die Arrangements in dem Be-

wusstsein angefertigt werden würden, dass die Stücke bequem spielbar für die Subskribenten sein sollten, da sie arrangiert würden, „suchend nach einer einfachen Spielbarkeit der Stücke, indem die notwendige Textur musikalisch reduziert“ wird („consultando la comodidad de la ejecucion con las deducciones que exija el gusto“). Obwohl die Stücke in *La Euterpe* klar einfacher als die von Legnani, Giuliani oder Sor im *El Nuevo Anfion* waren, beinhalten sie doch einige Schwierigkeiten. Manchmal jedoch scheint es, dass sie extrem einfach waren, als ob der Herausgeber einige Beschwerden von *aficionados* erhalten habe und entschied, die Musik noch weiter zu vereinfachen. Tatsächlich drückten die „Herausgeber“ („los redactores“, Sarralde und Lodre, oder womöglich nur der erste) in derselben Anzeige, in der das Erscheinen der sechsten Ausgabe angekündigt wurde,

ihre Absicht aus, zwei verschiedene Schwierigkeitsgrade anzufertigen: „im Bewusstsein der Wünsche einiger Subskribenten wurde entschieden, dass zukünftig sowohl einfache als auch schwerere Stücke veröffentlicht werden, um auf diese Art die Zufriedenheit aller Subskribenten zu genügen“ („conociendo los deseos de algunos aficionados, han determinado publicar en lo sucesivo piezas fáciles con otras de mas fuerza para conciliar la comodidad de todos los suscriptores“). Dieses einfachere Level kann in perfekter Weise an einigen *rigodones* aus der vierten Ausgabe exemplifiziert werden, die sogar zwei Monate vor dieser Verlautbarung veröffentlicht wurde.



Abb. 19: *Elisa*, aus «Tanda de rigodones sacados de varias operas modernas. Arreglados para guitarra por D.J.S.», *La Euterpe*, vierte Ausgabe. (E-Mn).

36 Er könnte auch der Komponist gewesen sein, der unter den Initialen D.J.M.S. (im selben Jahr 1829) eine Gitarrenschule unter dem Titel *La Melarmonía o Sistema Melo-Armónico para la Guitarra* (E-Mn, MC/4104/31) veröffentlichte, online: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075896>>.

37 León Lodre war der einzige Gehilfe von Wirmbs, der auch Publizist wurde. Carlos José Gosálvez schrieb, dass León Lodre 1822 unabhängig von Wirmbs wurde und sein eigenes Geschäft gründete (GOSÁLVEZ 1995, S. 66). Trotzdem ist das nicht sehr wahrscheinlich. Erstens, weil Wirmbs 10-jähriges Privileg noch nicht in diesem Jahr beendet war, aber auch, weil es nicht möglich war, irgendeinen Nachweis für León Lodre als Stecher oder Drucker in der Presse von Madrid vor 1829 zu finden (es gibt zwei Nachweise eines León Lodre, die mit seiner Tätigkeit als Soldat zusammenhingen: *Nuevo Diario de Madrid* 05/12/1822 und *DdM* 25/12/1822).

Kein Exemplar der achten Ausgabe überlebte und die Stücke der siebten sind nicht in besonderer Weise leicht. Es ist möglich, dass der Abfall der technischen Anforderungen in *La Euterpe*, sogar das Ende der Reihe, mit einem anderen Grund zu tun hatte, denn *La Euterpe* hatte nicht nur mit *El Nuevo Anfion* zu konkurrieren, sondern auch mit einer anderen Zeitschrift, die in der ausdrücklichen Absicht geboren wurde, einfache Stücke anzubieten³⁸.

Filarmonía para guitarra

Nicht mit einem mythologischen, sondern mit einem allgemeineren und musikalischeren Namen sowie als kleine Schwester eines anderen veröffentlichten Magazins, das dem Klavier gewidmet war, erschien *Filarmonía* erstmalig im Juli 1829, keine drei Monate nach der Erstausgabe von *La Euterpe*. *Filarmonía para guitarra* wurde von Bartolomé Wirmbis gestochen – und wahrscheinlich auch gedruckt –, was schlussgefolgert werden kann, wenn man die graphische Aufmachung untersucht, obwohl Wirmbis Verantwortlichkeit bei dieser Reihe nur die Produktion der Musik gewesen zu sein scheint, die er als Auftrag vom Herausgeber oder vom Verkäufer erhalten hatte. Es wurde zwar keine Regelmäßigkeit verkündet, jedoch erklärt, dass es mehrere Ausgaben geben sollte, welche regelmäßig erschienen. Die anfänglichen Konditionen definierten, dass jede Ausgabe vier Seiten haben sollte („constará de un pliego comprensivo de cuatro láminas“), zum Preis von vier Reales, und dass

eine vorgängige Subskription notwendig sei, trotz der Tatsache, dass es den *aficionados* zumindest von der zweiten Ausgabe an frei stand, die Stücke auch einzeln zu erwerben und daher folglich ohne zwingende Subskription. Aber sobald die Reihe ihre fünfte Ausgabe erreicht hatte, wurde öffentlich verkündet, dass sie fortfahren würde gedruckt zu werden, ohne dass noch Subskriptionen zugelassen werden würden. Es scheint, als ob die Schwierigkeit der Aufrechterhaltung von Regelmäßigkeit und definierter Regularität in puncto Format, Seiten und Preis – zuzüglich des Faktums der Gleichzeitigkeit anderer Gitarrenreihen und dem kontinuierlichen Verkauf von individuellen Stücken – die *Filarmonía* zu Vereinfachungen veranlasst hatte, so dass sie eher eine Quelle für separate Gegenstände und nicht mehr zu einer Reihe wurde.



Abb. 20: *Filarmonía para guitarra*, erste gewöhnliche Ausgabe (E-Mn). Titel über den Noten, keine separate Titelseite.

Der Herausgeber, der als Komponist und Arrangeur handelte, versteckte sich hinter den Initialen „D.A.G.“, die womöglich für *Don Antonio Gutiérrez* standen, ein Schüler und Freund von Dionisio Aguado³⁹. *Filarmonía* bot den *aficionados* Musik für Gitarre solo an, sowohl Arran-

gements von Opern Themen als auch Originalstücke: „Stücke aus den modernsten Opern werden abwechseln mit einigen anderen Originalen für das Instrument“ („*alternarán las piezas de las óperas mas modernas con las que sean propias del instrumento*“). Als ob die Ärgernisse mit dem technischen Grad der Stücke, den *La Euterpe* erlitten hatte, eine Warnung für *Filarmonía* gewesen sein könnten, wurden zwei Gruppen von Ausgaben von Beginn an definiert und publiziert: „reguläre Ausgaben“ („*números ordinarios*“) und „Extra Ausgaben“ („*números extraordinarios*“). Gewöhnliche oder reguläre Ausgaben würden die komplexesten Stücke beinhalten („*las de más ejecución y dificultad*“) während die Extraausgaben – die nicht im Subskriptionspreis inbegriffen waren – beabsichtigten, „diejenigen zu erfreuen, die erst zwei oder drei Monate das Instrument erlernen“ („*para complacer á los que solo llevan dos ó tres meses de instruccion en dicho instrumento*“). Das Ziel des Herausgebers war nicht nur, die *aficionados* zu erfreuen, sondern auch Lehrern, die das Instrument unterrichteten, Material anzubieten: „Die Herausgeber dieser Zeitschrift hoffen, dass sie nicht nur die *aficionados* erfreut, sondern auch von denen geschätzt wird, die das Instrument unterrichten“ („*Los editores de este periódico creen que ademas de complacer á los aficionados, tambien será bien recibido de los que se dedican á la enseñanza de dicho instrumento*“). *Filarmonía* erreichte acht Ausgaben in jeder Gruppe, die letzte im August 1830.⁴⁰

38 Für mehr Informationen über die Reihe siehe Appendix P.

39 Eines der Exemplare von Aguados *Nuevo método para guitarra* (Madrid: Antonio Aguado und León Lodre, 1834) in E-Mn (M/3343) trägt auf dem Autograph die Widmung: „El autor á su apreciable amigo D.º Antonio Gutiérrez“. Eine gedruckte Ausgabe der *Ocho Divertimientos para Guitarra compuestos y dedicados al celebre D. Dionisio Aguado por su discipulo D. Antonio Gutiérrez González* (Madrid: León Lodre, 1835) überlebte ebenfalls (See BRISO DE MONTIANO 2018).

40 Für mehr Informationen über die Reihe siehe Appendix P.

1828-1830

Während *El Nuevo Anfion* erstklassige Stücke veröffentlichte, versuchte *La Euterpe* den *aficionados* mit geringeren technischen Kapazitäten am Instrument zu genügen, wobei *Filarmonía* versuchte, mit ihren Extraausgaben das Interesse aller Gitarristen zu erlangen, unabhängig ihrer technischen Kenntnisse. Für ungefähr ein Jahr, zwischen März 1829 und April 1830, teilten die drei Zeitschriften denselben musikalischen und kommerziellen Raum. Schließlich stellten, dem Ende von *El Nuevo Anfion* im April folgend, gegen Ende des Sommers auch *Filarmonía* und *La Euterpe* den Betrieb ein. Es gibt keine Belege dieser drei Zeitschriften im letzten Jahresdrittel von 1830 mehr.



Abb. 21: *El Nuevo Anfion*, *La Euterpe*, und *Filarmonía para Guitarra*, drei gleichzeitig erscheinende Zeitschriften in den Jahren 1828-1830.

Der kontinuierliche Verfall in den technischen Anforderungen der veröffentlichten Stücke, der sich von Giulianis *Rossiniane* und Sors Sonaten zu simplen Melodien oder Arpeggios mit einfachen Bassnoten bewegte, zeigt klar, dass das durchschnittliche Level der *aficionados* nicht sehr hoch war. Gleichzeitig unterstützt die Konkurrenz von drei gleichzeitigen Gitarrenzeitschriften über einen längeren Zeitraum die Idee, dass die Anzahl von *aficionados*, die an Musik für Gitarre mit einem minimalen Qualitätsanspruch interessiert waren, in dieser Zeit nicht zu klein gewesen sein muss.

Colophon

In den darauffolgenden Jahren sollten diese *aficionados* ihre musikalischen und technischen Kenntnisse steigern – besonders durch die Rückkehr von Dionisio Aguado nach Madrid, seinen Unterricht und die kontinuierliche Veröffentlichung seiner Lehrwerke –, so dass der Markt der Veröffentlichungen für Gitarre, mit gedruckter Musik als natürliches wie erwartbares Resultat, neuen Druckern und Verkäufern, beträchtlich an Stärke gewinnen sollte. Es sollten weitere Gitarrenzeitschriften in Spanien erscheinen, mit oder ohne Subskription, um sich schließlich zu „Sammlungen von Stücken“ zu entwickeln, die von demselben Komponisten geschrieben wurden oder die ähnliche Charakteristika teilen. Sammlungen, in denen Gitarristen nicht mehr verpflichtet waren, alle Ausgaben einer Reihe zu erwerben, sondern nur noch diese, an denen sie besonders interessiert waren. Es war die Kombination dieser Faktoren, auf eine gewisse Art basierend auf der Evolution der vorangegangenen Gitarrenreihen, die es der Gitarre erlaubten, in Spanien für Jahrzehnte aktiv zu bleiben, um schließlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Schlüsselfiguren wie Julián Arcas oder Francisco Tárrega hervorzubringen.

Übersetzung: Fabian Hinsche

Abkürzungen

- *DdA.*: *Diario de Avisos* (Madrid, Spanien)
- *DdM.*: *Diario de Madrid* (Madrid, Spanien)
- *DNot.*: *Diario Noticioso Universal* (Madrid, Spanien)
- E-Mc: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Madrid, Spanien)
- E-Mn: Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales (Madrid, Spanien)
- *GdM.*: *Gaceta de Madrid* (Madrid, Spanien)

BIBLIOGRAPHIE

- BERTRAN 2015
Bertran, L. et al., 'La colección de manuscritos musicales españoles de los Reyes de Etruria en la Biblioteca Palatina de Parma (1794-1824): un estudio de fuentes', *Revista de Musicología*, 38/1 (2015), 107-190.
- BRISO DE MONTIANO 2018
Briso de Montiano, L., 'Una parte de la biblioteca personal de Dionisio Aguado en el legado de Rosario Huidobro', *Roseta*, 12 (2018), 114-164.
- CARPINTERO 2012
Carpintero, A., 'Federico Moretti y el establecimiento de grabado y estampado de música de Bartolomé Wirmbs', *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, (Madrid: AEDOM, 2012), 245-261.
- CARPINTERO 2015
Carpintero, A., 'Vida y obra del músico Federico Moretti: Estudio documental y artístico', unveröffentlichte Doktorarbeit, Universidad de Zaragoza (2012).
- FERANDIERE 1799
Ferandiere, F., *Arte de tocar la guitarra española por música*, (Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799). Online unter: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083310>>.
- GOSÁLVEZ 1995
Gosálvez Lara, C. J., *La edición musical española hasta 1936*, (Madrid: AEDOM, 1995).
- MANGADO 1998
Mangado, J. M., *La guitarra en Cataluña, 1769-1939*, (London: Tecla editions, 1998).
- SALINAS 2012
Salinas, E., 'Bartolomé Wirmbs y La Lira de Apolo: difusión de la publicación periódica musical', *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, (Madrid: AEDOM, 2012), 263-281.
- SOR 1994
Sor, F. (Suarez-Pajares, J., ed.), *Bolero a dúo*, (Madrid: Opera tres, 1994).
- VILLALBA 1908
Villalba Muñoz, L., 'La música y los músicos de la Independencia', *La ciudad de Dios*, 76 (1908), 125-180.

APPENDIX A

Piezas para guitarra de Antonio Abreu y Josef Avellana

Dauer: 17/09/1788 – (?).

Buchladen oder Ort: Avellanas Adresse, Jacometrezo Straße gegenüber der Carbón Straße.

Herausgeber: José Avellana.

Autor(en): Antonio Abreu, José Avellana.

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Zweiwöchig, am 10. und 15. jeden Monats. Mit Ausnahme der allerersten Ankündigung, in der die Reihe erwähnt wurde, gibt es keine weiteren Spuren ihrer Existenz. Sie wurde womöglich gleich zu Anfang aufgegeben. Der Grund dafür könnte der Tod (oder eine schwere Erkrankung) von Avellanas Vater gewesen sein, welcher zwischen 1789 und 1793 stattgefunden haben könnte.

Hinzugezogene Pressequellen: DdM:

17/09/1788, 04/02/1789, 04/04/1789, 18/04/1793, 03/06/1793, 19/05/1795, 09/05/1796, 02/01/1797.

APPENDIX B

Composiciones del Capitán D. Federico Moretti

Dauer: 03/12/1799 – 20/06/1800.

Buchladen oder Ort: Librería de Escribano.

Herausgeber: Máximo Merlo.

Autor(en): Federico Moretti.

Beschreibung: Alle Ausgaben, mit Ausnahme der fünften, bestanden aus Musik für Gitarre solo, Kammermusik mit Gitarre (immer Duos, bis auf ein Trio in der dritten Ausgabe) und Liedern (italienisch oder spanisch oder beides) für Gesang und Gitarrenbegleitung.

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Sechs Ausgaben. Monatlich (nicht detailliert). Als alle Ausgaben erschienen waren, wurde die komplette Reihe im Dezember 1800 angeboten.

Hinzugezogene Pressequellen: GdM:

03/12/1799, 27/12/1799, 04/02/1800, 11/03/1800, 20/06/1800, 30/12/1800.

Musikalischer Inhalt: Erste Ausgabe: Gitarre solo: «6 minues, 6 contradanzas, una marcha». Gesang & Gitarre: «La polaca Donne mie con acompañamiento de guitarra». Kammermusik: «Tema con 6 variaciones, de Pleyel, arreglado para guitarra [y] violín ó flauta por dicho Moretti [sic]». Zweite Ausgabe: Gitarre solo: «Tema con variaciones

sobre la cabatina *Nel cor piu*: seis minuets, quaderno 2º». Gesang & Gitarre: «La polaca *Guardami un poco*; y el rondó *Perdonate amici miei*». Kammermusik: «Tema [1º] con variaciones para guitarra [y] violín o flauta, del Sr. Pleyel». Dritte Ausgabe: Gitarre solo: «Un rondó para tocar á solo». Gesang & Gitarre: «Las polacas: *la Dona ha bello il core*; y *Per amare abbiamo il core*». Kammermusik: «Un quarteto de Pleyel acomodado para dos violines y guitarra» [das Quartett wurde für Trio bearbeitet]. Vierte Ausgabe: Gitarre solo: «Tema 2º con variaciones para guitarra sola». Gesang & Gitarre: «La cabatina *Voi che sapete*: una tirana y 2 seguidillas voleras [sic]». Kammermusik: «Un rondó para guitarra y violín o flauta» [ein Duo]. Fünfte Ausgabe: Gitarre solo: «Tema 3º con variaciones, á solo». Gesang & Gitarre: «Tres seguidillas boleras, las dos á duo» [zwei von diesen für zwei Stimmen], «La cabatina *oh cándida* [sic] *pacel*». Kammermusik: [keine Kammermusik]. Sechste Ausgabe: Gitarre solo: «Dos minues sobre el intento de dos polacas sobresalientes». Gesang & Gitarre: «La cabatina *vi diró, vi diró*; el llanto de lima [sic], el torito». Kammermusik: «El tema 3º con variaciones, con acompañamiento de violín ó flauta». (Titel der Presse entnommen).

APPENDIX C

Colección de música para guitarra, toda escogida de los mejores autores italianos y españoles

Andere Titel (aus der Presse): *Obras de música para guitarra de los autores más sobresalientes*; *Obras de música para guitarra*.

Dauer: 30/12/1800 – 06/10/1801.

Buchladen oder Ort: Librería de Escribano.

Herausgeber: Nicht spezifiziert, aber sehr wahrscheinlich Máximo Merlo.

Autor(en): Fischer, Fodor, Haydn, Lacroa (LaCroix?), Mozart, Parejas, Pleyel, Roldán, Rolla, Viotti, Wanhal.

Beschreibung: Musik für Gitarre solo (Kontrattänze, Variationen, Märsche, Rondos, Menuette, Sonatinen), Kammermusik Gitarre (Trios für Gitarre, Violine und Cello).

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Sechs Ausgaben (jeweils 30-36 Reales). Fast monatlich (nicht detailliert).

Hinzugezogene Pressequellen: GdM:

30/12/1800, 30/01/1801, 13/02/1801,

24/07/1801, 06/10/1801; GdB: 07/01/1801, 07/02/1801, 21/02/1801, 18/04/1801, 01/08/1801, 14/10/1801.

Musikalischer Inhalt: Erste Ausgabe:

Gitarre solo: «Un minuet de Fisher con variaciones; un andante con variaciones sobre la cavatina *Nel cor piu non mi sento*, de Mozart; un rondó de Rolla; un intento con variaciones, de Fodor; otro de Viotti, y una sonatina».

Zweite Ausgabe: Gitarre solo: «Dos rondoes de Haydn, dos de Pleyel, un andante del mismo, y un minuet alemandado también de Haydn con su trio».

Dritte Ausgabe: Gitarre solo: «6 minuets, 6 contradanzas, y un rondó a solo para dicho instrumento [Gitarre]».

Kammermusik: «3 sonatas para guitarra con acompañamiento de violín y violoncelo».

Vierte Ausgabe: Gitarre solo: *Tres rondoes, un minuet con variaciones, por el Sr. Lacroa*; y *un minuet aleman de Pleyel* [zitiert bei MANGADO 1998].

Fünfte Ausgabe: Gitarre solo: «un intento con variaciones, un allegro nuevo y una sonatina nueva por Wannhal: dos minuets y un trio nuevos, por Pleyel; y una marcha ó rondó de Bonaparte, nuevo, por Parejas». Sechste Ausgabe: Gitarre solo: «Seis graciosos intentos con variaciones, todos de Pleyel». (Titel der Presse entnommen).

APPENDIX D

Obras de música nueva para guitarra

Dauer: 26/07/1803 – (?).

Buchladen oder Ort: Librería de Barco.

Herausgeber: Erwähnt, aber nicht spezifiziert (siehe Anmerkungen unten)

Autor(en): Girowetz, Haydn, Kozeluk, Mozart, Pleyel.

Beschreibung: Musik für Gitarre solo und Kammermusik mit Gitarre (Konzerte, Sextette, Quinttete, Quarttete, Trios, Duos, Serenaden).

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Monatlich.

Hinzugezogene Pressequellen: GdM: 26/07/1803.

Musikalischer Inhalt: Gitarre solo: «Piezas

suelas». Kammermusik: «2 quartetos, de Haydn, el primero con segunda guitarra, violin y baxo, y el 2º con violin, viola y baxo», «3 [quartetos] de Kozeluk, con acompañamiento de segunda guitarra, violin y baxo», «2 [quartetos] de Mozart, con violin, viola y baxo», «7 [quartetos] de Pleyel, 3 con una segunda guitarra, violin y baxo», «3 trios del mismo [Pleyel], acompañados de violín y baxo». Orchestermusik: «Un grande concierto, de Pleyel», «otro [concierto] de Girowetz». (Titel der Presse entnommen).

Bemerkungen: Diese Reihe bot die spezifischen Konzerte, Quartette und Trios an, die oben aufgelistet wurden, aber die Anzeige verkündete in allgemeiner Art und Weise, dass sie beabsichtigte, fast 1000 Kammermusikstücke zu veröffentlichen: „40 conciertos, 18 sinfonías concertantes, 20 serenatas, 80 quintetos, 400 quartetos, 200 trios y 240 duos“ (40 Konzerte, 18 konzertante Symphonien, 20 Serenaden, 80 Quintette, 400 Quartette, 200 Trios und 240 Duos). Es gibt nur eine vergleichbare Liste mit Kammermusik für Gitarre und zwar diejenige im *Catalogue der Arte de tocar la guitarra*, die 1799 in Madrid veröffentlicht wurde (Ferandiere 1799). Zudem gab es nur einen Gitarristen in Madrid zu dieser Zeit, der einige Praxis im kammermusikalischen Feld mit Gitarre und das erforderliche Wissen hatte, um solch ein enormes Vorhaben anzugehen, der Autor der *Arte*: Fernando Ferandiere. Könnte Ferandiere, von dessen letzten Jahren und Tode nichts bekannt ist, der Herausgeber dieser Reihe gewesen sein und Krankheit oder Tod der Grund gewesen sein, warum sie nicht ausgeführt wurde?

APPENDIX E

Colección de contradanzas y minuetes para guitarra

Andere Titel (aus der Presse): Colección de contradanzas; Colección de minuetes, también por musica o cifra, para los 5 y 6 órdenes de guitarra.

Dauer: 09/12/1803 – 30/11/1804 (danach).

Buchladen oder Ort: *Librería de Campo, casa nueva de Tepa; Librería de Esparza.*

Herausgeber: Unbekannt.

Autor(en): Nicht spezifiziert.

Beschreibung: Kontratänze und Minuette für fünf- und sechssaitige Gitarre, erhältlich in Noten und *cifra* (Tabulatur).

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Nicht bekannt.

Hinzugezogene Pressequellen: *GdM:* 09/12/1803, 30/11/1804.

Kollektion des Viuda de Fernández y Compañía Buchladens

Dauer: 07/09/1804 (vor) – 07/12/1804 (?).

Buchladen oder Ort: *Librería de la Viuda de Fernández y Compañía.*

Herausgeber: Unbekannt.

Autor(en): Nicht spezifiziert.

Beschreibung: Kontratänze und *Seguidillas boleras* für Gitarre.

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Nicht bekannt.

Hinzugezogene Pressequellen: *GdM:* 07/09/1804, 01/10/1804, 13/11/1804, 07/12/1804.

Musikalischer Inhalt: Gitarre solo: «6 contradanzas para guitarra sola, colección 4.^a». Gesang und Gitarre: «Seguidillas boleras nuevas, con alusion al churripampli, núm. 5.^o, con acompañamiento de [...] guitarra», «Seguidillas boleras nuevas, con alusion al churripampli, núm. 6.^o y 7.^o con su acompañamiento de [...] guitarra», «Núm. 8.^o de seguidillas boleras nuevas, con alusion al churripampli, con una variacion en cada repeticion de seguidilla, con acompañamiento de [...] guitarra». (Titel der Presse entnommen).

APPENDIX F

Semanario filarmónico de Madrid

Dauer: 01/02/1805 – 31/12/1805.

Buchladen oder Ort: *Librería de Arribas.*

Herausgeber: Antonio Pérez (Redakteur).

Autor(en): Ferdinando Carulli, Charles Doisy, Jean-Baptiste Phillis.

Beschreibung: Musik für Gitarre solo und für Gesang und Gitarre. Gestochene Deckblätter.

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Monatlich. Zwölf Ausgaben in elf Monaten (die letzte Ausgabe war für Januar 1806 beab-

sichtigt, wurde vorgezogen und mit der elften im Dezember 1805 veröffentlicht).

Hinzugezogene Pressequellen: *GdM:*

25/01/1805, 01/03/1805, 14/05/1805, 23/07/1805, 31/12/1805; *DdM:* 05/02/1805, 20/05/1805; *GdB:* 09/03/1805, 22/05/1805, 21/08/1805, 16/11/1805, 08/01/1806.

Musikalischer Inhalt: Jede Ausgabe sollte vier Stücke enthalten, zwei instrumentale und zwei vokale (italienisch und kastilisch). Titel wurden nicht spezifiziert.

APPENDIX G

Entregas de caprichos nuevos para guitarra compuestos por D. Fernando de Gaver

Dauer: 19/06/1807 – 11/08/1807.

Buchladen oder Ort: *Librería de Esparza.*

Herausgeber: Fernando de Gaver (auch der Komponist).

Autor(en): Fernando de Gaver.

Beschreibung: Musik für Gitarre solo. Programmmusik mit Imitation der Effekte und des Klangs mehrerer Instrumente, die in Verbindung zu militärischen Aktionen stehen.

Hinzugezogene Pressequellen: *GdM:*

19/06/1807, 04/08/1807, 11/08/1807; *DdM:* 27/06/1807, 18/07/1807.

Musikalischer Inhalt: Gitarre solo: «Un gracioso rondó [...] y una retreta con registro para imitación de tambora, platillos y flautines», «Victoria del ejército frances, obtenida últimamente contra el ruso en el campo de Friedland, manifestada en una agradable sinfonía, para dicho instrumento, á solo», «Otra favorita pieza, alusiva á la toma de Könisberg», «Napoleon en Tilsit, favorita pieza militar para guitarra, compuesta de un paso redoblado frances, otro ruso y un rondó». (Titel der Presse entnommen).

(Titel der Presse entnommen).

Anmerkungen: Am 21. September 2016 wurde ein Manuskript mit Musik von Gaver auktioniert und zwei Seiten wurden reproduziert. Auf der Titelseite steht: «Retreta / Nueva / Para Guitarra / Por D.ⁿ Fernando de Gaver / Ent.^a 1.^a / P=7=r.⁵». Zur Zeit der Entstehung dieses Textes sind noch zwei Bilder online: <<https://www.todocoleccion.net/musica-partituras-musicales/retreta-nueva-para-guitarra-fernando-gaver-siglo-xviii-x60790115>>.

APPENDIX H

Música vocal e instrumental para guitarra. Monatliche cuadernos von Antonio Chocano

Dauer: 03/10/1815 – 23/10/1816.

Buchladen oder Ort: Librería de Gila.

Herausgeber: Antonio Chocano.

Autor(en): Nicht speziell erwähnt mit Ausnahme von Fernando Sor.

Beschreibung: Musik für Gitarre solo, ein Gitarrenduo und Lieder mit Gitarrenbegleitung.

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Monatlich beabsichtigt, aber nicht exakt erfüllt.

Hinzugezogene Pressequellen: DdM:

03/10/1815, 23/11/1815, 01/07/1816, 23/10/1816; GdM: 05/10/1815, 22/10/1816.

Musikalischer Inhalt: Erste Ausgabe: Gitarre solo: «Un estudio práctico sobre los tonos mas principales con sus acordes, y un preludio de mucho gusto en cada uno [...] obra nueva y muy necesaria á todos los aficionados para adquirir execucion y conocimiento», «Una coleccion de seis walses de orquesta arreglados con toda la armonía», «Otra [coleccion] de seis contradanzas de rigodon», «El wals de Daoiz y Velarde, y el de la cachucha», «Dos temas nuevos con variaciones [...] y una gran sinfonia». Zweite Ausgabe: Gitarre solo: «3 grandes minués de Sors [sic], y un fandango, todo nuevo del mejor gusto». Vierte Ausgabe: Gitarre solo: «Las sinfonías del Preso y del Delirio», «Un tema sobre la canción del Marinerito, con variaciones», «La matraca y las seguidillas manchegas tocadas en el teatro», «Una coleccion de walses fáciles y de gusto para los principiantes». Gitarrenduos: «[La sinfonia] Oriental, á dos guitarras». Gesang & Gitarre: «Una polaca de la ópera la Posadera», «La Muger inconstante», «Quejas de un amante mal correspondido», «Las Falacias», «El Pescador», «Cancion polaca de los Militares». Fünfte Ausgabe: Gitarre solo: «Seis contradanzas nuevas de rigodon, con sus figuras de baile; un tema y variaciones nuevas de gusto y execucion sobre el minué afandangado; otro tema con variaciones, y un cuaderno con diferentes piezas fáciles de la composición de Sors [sic], hecha últimamente en París». Gesang & Gitarre: «La polaca en la ópera del Fanático, Marido desean; las canciones nuevas el Deseo y la Despedida». (Titel der Presse entnommen).

APPENDIX J

La Lira de Apolo, periódico filarmónico dedicado a las damas. Erste und zweite Reihe.

Dauer: 02/12/1817 – 24/11/1818 (erstes Jahr); 14/01/1819 - 05/01/1820 (zweites Jahr).

Kupferstecher und Drucker: Bartolomé Wirmbs.

Buchladen oder Ort: Establecimiento de grabado y estampado de la calle del Turco (Bartolomé Wirmbs) und Almacén de música y papel rayado de la Carrera de San Gerónimo frente á la Soledad (Tadeo Mintegui).

Herausgeber: Höchstwahrscheinlich Federico Moretti.

Autor(en): Erstes Jahr: Federico Moretti, Esteban Moreno, Julián Muñoz, Andrés Rosquellas, Manuel Rücker. Zweites Jahr: alle Lieder von Manuel Rücker.

Beschreibung: Spanische Lieder mit Gitarren- und Klavierbegleitung.

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Monatlich.

Hinzugezogene Pressequellen: Crónica científica y literaria: 21/10/1817; DdM: 28/10/1817;

02/12/1817, 06/04/1818, 07/05/1818, 09/07/1818, 03/09/1818, 06/10/1818, 24/11/1818, 14/01/1819, 05/03/1819, 29/03/1819, 03/04/1819, 22/04/1819, 05/05/1819, 14/05/1819, 02/06/1819, 01/07/1819, 02/10/1819, 05/11/1819, 03/12/1819, 05/01/1820; GdM: 21/01/1819, 06/03/1819, 01/05/1819, 03/06/1819, 10/07/1819, 07/09/1819, 02/10/1819, 12/10/1819, 18/12/1819, 05/02/1820.

Musikalischer Inhalt: (Autor/Titel/Jahr/Trimester/Cuaderno[Ausgabe]): Moretti: «Nice burlada, ó los ojuelos: primera parte» (1/1/3); Moretti: «El enigma» (1/2/2); Rücker: «Nice vengada ó, los ojuelos: segunda parte» (1/3/1); Muñoz: «Nice enamorada» (1/3/2); Rosquellas: «El Recuerdo» (1/4/1); Moreno: «Una Verdad» (1/4/1); Rücker: «Nice ausente: ó La explicacion primera parte» (2/1/1); Rücker: «Nice presente: o La explicacion [sic] segunda parte» (2/1/3); Rücker: «Nice desengañada, ó amar á la moda» (2/3/1); Rücker: «Nice cauta: ó del dicho al hecho» (2/3/3); Rücker: «Nise [sic] llorosa, o la amarga reconvenccion» (2/4/1). (Titel den Quellen entnommen).

Anmerkungen: E-Mn besitzt Exemplare von allen diesen. Katalog Nummern (der Reihenfolge der Lieder folgend):

M/1955(6), M/1955(12), Mi/3(16), Mi/3(18b), MC/4199/45, M/1955(25), M/1956(2), M/1956(9), M/1956(16), M/1956(22), M/1956(24). Online unter Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh.bne.es/bnearch/AdvancedSearch.do?showAdvanced=true>>.

APPENDIX K

Colección selecta de música instrumental para guitarra sola

Titel: Auf den Deckblättern: «COLECCION SELECTA / DE MUSICA INSTRUMENTAL / para Guitarra sola / DE LOS MEJORES AUTORES NACIONALES Y ESTRANEROS / REDACTADA Y DEDICADA POR LOS EDITORES / A Los Amantes de la Musica». Kursiv bezeichnet in DdM 12/08/19: «Coleccion selecta de obras de los mejores autores para guitarra sola».

Dauer: 19/06/1819 – 09/12/1819.

Kupferstecher und Drucker: Bartolomé Wirmbs.

Buchladen oder Ort: Establecimiento de grabado y estampado de la calle del Turco (Bartolomé Wirmbs) und Almacén de música y papel rayado de la Carrera de San Gerónimo frente á la Soledad (Tadeo Mintegui). Später auch im Buchladen von Ortega y Vizcaíno.

Herausgeber: Nicht bezeichnet. Das Titelblatt erwähnt „die Herausgeber“ („los editores“), im Plural.

Autor(en): Fernando Sor und Eugenio Roldán.

Beschreibung: Musik für Gitarre solo und ein Gitarrenduo.

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Angekündigt als monatlich, tatsächlich aber drei Ausgaben in sechs Monaten.

Hinzugezogene Pressequellen: GdM:

19/06/1819, 13/07/1819, 04/09/1819, 09/12/1819, 29/04/1820, 10/04/1824; DdM: 12/08/1819, 24/02/1820, 18/11/1823, 25/02/1824; Nuevo Diario de Madrid: 06/04/1821.

Musikalischer Inhalt: Erste Ausgabe: Gitarre solo: Sor: «Andante Sentimental y Walz de D. Fernando Sor» (op. 5, Nr. 5 u. 6). Zweite Ausgabe: Gitarre solo: Sor: «La Siciliana. Sonata para Guitarra de D. Fernando Sor» (op. 2, Nr. 6); Sor: «Minuet» (op. 5, Nr. 3); Sor: «Minuet» (op. 5, Nr. 1); Sor: «Wals» (op. 5, Nr. 2). Dritte Ausgabe: Gitarre solo: Roldán: «Minuete del Señor Roldan. La Sexta en Re y la Quinta en Sol». Gitarrenduo: Sor: «Bolero a duo con dos guitarras compuesto por D. Fernando Sor». (Titel den Quellen entnommen).

Anmerkungen: E-Mn besitzt Exemplare der drei Ausgaben. Katalognummern: MC/4203/9 (erste Ausgabe), MC/4203/8 (zweite Ausgabe), MC/4203/10 (dritte Ausgabe). Online unter Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/AdvancedSearch.do?showAdvanced=true>.

APPENDIX L

Colección de Caprichos compuestos para guitarra von Mariano Alonso y Castillo

Titel: Über der Musik: «COLECCION DE CAPRICHOS. / COMPUESTOS PARA GUITARRA / POR D. MARIANO ALONSO Y CASTILLO». *DdM* 15/06/1821: «Coleccion de caprichos de música para guitarra, arreglados á la escuela de D. Fernando Sor».

Dauer: 14/07/1821 – 27/05/1824.

Kupferstecher und Drucker: Bartolomé Wirmbs.

Buchladen oder Ort: Tienda inmediata al café de Lorenzini (Laden angrenzend an Lorenzini's Cafe) und Librería de Ortega; Establecimiento de la calle del Turco (Bartolomé Wirmbs, von 1822 an); Almacén de música frente a la Soledad (Tadeo Mintegui, von 1824 an).

Autor(en): Mariano Alonso y Castillo (Granada, 1795? - Huelva, 21/08/1859).

Beschreibung: Die gesamte Musik ist für Gitarre solo und original von Alonso y Castillo. 16 Seiten Musik («Cuatro pliegos»). 16 Stücke (*caprichos*).

Fortsetzungsfolge und Regelmäßigkeit: Ursprünglich geplant: eine Ausgabe alle zwei Monate, jedoch ernsthaft verspätet. Nach der Vorstellung der ersten Ausgabe im Juli 1821 wurde die Subskription für die zweite im August eröffnet und die Ausgabe konnte im Oktober abgeholt werden. Obwohl die Subskription für die dritte Ausgabe im selben Monat begann, wurde die Ausgabe erst sechs Monate später, im April 1822, beendet. Die Subskription für die vierte und letzte Ausgabe wurde im April eröffnet, die *aficionados* erhielten ihre Exemplare jedoch erst zwei Jahre später, im Mai 1824. 1824 und 1825 wurden alle vier Ausgaben zusammen und getrennt verkauft. Im Juni 1826 wurde eine «quinta impresión» (fünfter Druck) beworben als in Paris gemacht. Es ist nicht klar, ob ein neuer Stich der 16 *caprichos* war, die schon in Madrid veröffentlicht wurden oder

eine neue und verschiedenartige Gruppe von Stücken von Alonso y Castillo.

Hinzugezogene Pressequellen: *DdM*:

15/06/1821, 12/07/1821, 06/08/1821, 04/10/21, 24/07/22, 01/06/24; *Nuevo Diario de Madrid*: 28/07/1821; *GdM*: 16/04/22, 27/05/24; *DdA*: 18/07/1825, 07/04/1826, 17/06/1826.

Musikalischer Inhalt: Erste Ausgabe: «*Andante Largo* / N.º 1», «*Andante* / N.º 2», «*Minuet* / N.º 3», «*Vals* / N.º 4», «*Cantabile* / N.º 5», «*Andante cantabile* / N.º 6», «*Maestoso* / N.º 7». Zweite Ausgabe: «*Vals* / N.º 8», «*Adagio* / N.º 9», «*Andante Largo con variaciones*. N.º 10», «*Vals* / N.º 11». Dritte Ausgabe: «*Andante espresivo* / N.º 12. *Tema con variaciones*», «*Espresivo* / N.º 13. *Otro tema con variaciones*». Vierte Ausgabe: «N.º 14. *Sentimental. La dedica a su amigo Don Dionisio Aguado*», «N.º 15.º / *Cantabile*», «N.º 16.º / *Minuet*». (Titel den Quellen entnommen).

Anmerkungen: E-Mn besitzt ein Exemplar von dieser Sammlung.

APPENDIX M

Colección de contradanzas y vales para guitarra sola de los mejores autores

Titel: *DdM* 13/05/1824: «Coleccion de contradanzas y vales para guitarra sola». *GdM* 15/06/1824: «Coleccion de contradanzas y vales de los mejores autores para guitarra sola». *DdM* 02/08/1824: «Coleccion de contradanzas y Walses para guitarra sola, de los mejores autores».

Dauer: 13/05/1824 – 17/05/1825.

Buchladen oder Ort: *Almacenes de la calle del Turco* (Bartolomé Wirmbs) und *de la Carrera de San Gerónimo* (Tadeo Mintegui). Ab März 1825 änderte sich Wirmbs' Adresse in: *Almacén de la calle de Hortaleza, casi frente de la escuela pía*.

Autor(en): Nicht deklariert.

Beschreibung: Die gesamte Musik ist für Gitarre solo: 18 *rigodones*, 12 *contradanzas*, und 25 Walzer (einer von ihnen «grande alemandado»).

Regelmäßigkeit: Subskription wird nicht erwähnt. Obwohl anfänglich vierzehntägig geplant, erschien das Magazin unregelmäßig und die sieben Ausgaben benötigten dreizehn Monate. Jede Ausgabe hatte den Preis von sechs Reales.

Hinzugezogene Pressequellen: *DdM*:

13/05/1824, 01/06/1824, 02/08/1824, 09/09/1824, 30/10/1824, 30/10/1824, 05/03/1825; *GdM*: 15/06/1824, 03/08/1824, 18/09/1824, 04/11/1824, 08/03/1825; *DdA*: 16/04/1825, 17/05/1825.

APPENDIX N

Colección General de canciones Españolas y Americanas con acompañamiento de Piano forte y Guitarra

Duration: 01/02/1825 – 19/01/1826.

Kupferstecher und Drucker: Bartolomé Wirmbs.

Buchladen oder Ort: *Establecimiento de grabado y estampado de música del profesor Wirmbs, sito en la calle de Hortaleza, núm. 37, cuarto bajo, cerca de S. Anton, y en el almacén de música de la carrera de San Gerónimo* (Tadeo Mintegui).

Herausgeber: Nicht spezifiziert.

Autor(en): Carlos Beramendi y Freire; A.S.V.; D. J. S. de M.; Y. S.; Manuel Rücker; Ramón Carnicer, F. N., Pablo Bonrostro, Pablo Huertos, Federico Moretti, J. M., F., T. N., T.

Beschreibung: Spanische Lieder mit Gitarren- und Klavierbegleitung.

Regelmäßigkeit und Preis: Zwei Lieder jeden Monat (am 1. und 15.), vierteljährige Subskription (24 Reales).

Hinzugezogene Pressequellen: *DdA*:

12/01/1825, 01/02/1825, 05/03/1825, 24/03/1825, 06/04/1825, 16/04/1825, 17/05/25, 01/06/1825, 15/06/1825, 01/07/1825, 15/07/1825, 01/08/1825, 15/08/1825, 19/10/1825, 30/11/1825, 16/12/1825, 19/01/1826; *GdM*: 13/01/1825, 05/02/25, 17/02/25, 08/03/1825, 02/04/1825, 05/05/1825, 02/06/1825, 07/01/1826.

Musikalischer Inhalt (Autor/Titel/Trimester/Entrega[Ausgabe]/Liednummer): Beramendi: «*El Desquite*» (1/1/1); A.S.V.: «*El Lélé*» (1/2/2); Beramendi: «*La Queja*» (1/3/3); S. de M.: «*El Requebro. Cancion Jitana*» (1/4/4); D.º Y. S.: «*El Amor sin mascara*» (1/5/5); S. de M.: «*Los Tristes [del Perú]. Cancion Americana*» (1/6/6); Rücker: «*La Peticion*» (2/1/7); Carnicer: «*El Caramba. Cancion andaluza*» (2/2/8); F. N.: «*Los deseos de un Amante*» (2/3/9); Bonrostro: «*El Barco de vapor*» (2/4/10); Rücker: «*La Plegaria*» (2/5/11); Carnicer: «*El Nuevo [sic] Sereni*» (2/6/12); Rücker: «*El No Sé qué*» (3/1/13); Huertos: «*El Li Li. Cancion andaluza*» (3/2/14); Moretti: «*La Duda*» (3/3/15); J. M.: «*El Landun. Cancion y baile brasileño*» (3/4/16); Rücker:

«*El Delirio*» (3/5/17); F.: «*El Vejuquito* [de Vera cruz]. *Cancion Americana*» (3/6/18); T.N.: «*La Reconvenccion*» (4/1/19); J. M.: «*El Consejo. Modia brasileira*» (4/2/20); Moretti: «*La Promessa*» (4/3/21); T.: «*La Morenita. Baile y cancion de Costa-Firme*» (4/4/22); J. M.: «*Nise á su Corazon. Modia portuguesa*» (4/5/23); F.: «*El Pan de Jarabe. Cancion y baile de Nueva Espana*» [sic and sic] (4/6/24); Bonrostro: «*La Moda, Cancion andaluza*» ([Extra] -/-/25). (Titel den Quellen entnommen).

Anmerkungen: E-Mn besitzt Exemplare von allen diesen. Katalognummern (den Reihenfolge der Lieder folgend): M/1525(1), M/241(11), M/1525(3), M/249(23), M/1525(5), M/241(10), M/1525(7), M/241(7), M/1525(9), M/1525(10), M/1525(11), M/241(9), M/1525(13), M/241(21), M/1525(15), M/1525(16), M/1525(17), M/1525(18), M/1525(19), M/1525(20), M/1525(21), M/1525(22), M/1525(23), M/1525(24), M/1525(25). Online unter Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh.bne.es/bnesearch/AdvancedSearch.do?showAdvanced=true>>.

APPENDIX O

El Nuevo Anfon

Kompletter Titel: *El Nuevo Anfon. Coleccion selecta de las mejores piezas de las operas modernas arregladas para Guitarra.*

Dauer: 06/11/1828 – 12/01/1830 (12. Ausgabe). Eine Extraausgabe (13.) am 27/04/1830.

Kupferstecher und Drucker: Bartolomé Wirmbs.

Buchladen oder Ort: Mintegui und Hermoso Musikläden (*Almacenes de música de Mintegui y Hermoso*) und Benito Campo Gitarrenladen.

Herausgeber: Nicht spezifiziert.

Autor(en): Mauro Giuliani, Luigi Legnani, Fernando Sor.

Beschreibung: Musik für Gitarre solo.

Regelmäßigkeit und Preis: Monatlich. Zwölf Ausgaben und eine weitere extra für die loyalen Subskribenten. Ein Minimum von sechs Seiten Musik pro Monat und nicht weniger als zwanzig pro Trimester. Vierteljährige Subskription (20 Reales).

Hinzugezogene Pressequellen: GdM:

21/10/1828, 06/11/1828, 02/12/1828, 06/01/1829, 03/02/1829, 07/03/1829, 02/04/1829, 12/05/1829, 04/06/1829,

04/07/1829, 06/10/1829, 14/11/1829, 26/12/1829, 14/11/1830; *Correo literario y mercantil*: 29/10/1828; DdA: 04/12/1828, 10/03/1829, 03/04/1829, 09/11/1829, 17/12/1829, 12/01/1830, 27/04/1830; *Diario Mercantil de Cádiz*: 26/06/1829.

Musikalischer Inhalt: Zwei Variationen (opp. 18 und 24) und zwei kurze Stücke von Legnani; drei Werke von Sor: *Grande Sonate* op. 22, *Introduction et Variations sur l'Air, Que ne suis-je la fougère!* op. 26, und 7.° *Fantaisie* op. 30; ca. 15 Stücke von Giuliani, inklusive Musik aus der ersten, dritten und sechsten *Rossiniane*.

Anmerkungen: E-Mn besitzt Exemplare von den ersten zwölf Ausgaben (MC/4203/1). Online unter: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000157782>>.

APPENDIX P

La Euterpe

Kompletter Titel: *La Euterpe. Coleccion Periodica para Guitarra de los trozos mas selectos de las Operas del Maestro Rossini y otros Autores modernos.*

Dauer: 11/04/1829 – 29/04/1830 (?).

Kupferstecher und Drucker: León Lodre.

Buchladen oder Ort: Mintegui und Hermoso Musikläden (*Almacenes de música de Mintegui y Hermoso*). Von Juni an ebenfalls in Benito Campos Gitarrenladen.

Herausgeber: José Sarralde.

Autor(en): Gioachino Rossini, Vaccaj, Ramón Carnicer, Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Giovanni Pacini, Francesco Morlacchi.

Beschreibung: Musik für Gitarre solo. Nicht sehr schwere Arrangements, basierend auf Opernarien und –themen.

Regelmäßigkeit und Preis: Monatlich, eine Ausgabe an jedem 15. des Monats. Wenigstens sechs Seiten Musik pro Monat und nicht weniger als zwanzig pro Trimester. Vierteljährige Subskription (20 Reales). Es gibt nur Hinweise auf acht Ausgaben, die der Regel der Subskription folgten. Ende Oktober 1829 wurde die zweite Ausgabe des dritten Trimesters angekündigt. Die nächste Referenz von *La Euterpe*, welche gefunden werden konnte, bot fünf Monate später, Ende März 1830, mehrere Stücke an, manche aus den Ausgaben fünf, sechs und

acht ohne Erwähnung der Reihe oder von Subskription. Von April 1830 bis September desselben Jahres wurden Stücke aller Ausgaben von *La Euterpe* (ausgenommen die siebte) beworben und in *Almacén de Hermoso* als separate Stücke ohne Nennung der Reihe verkauft. Im Januar und März 1831 verkaufte Hermoso Exemplare der 60-seitigen „kompletten Kollektion aus *La Euterpe*“ zum Preis von 50 Reales.

Hinzugezogene Pressequellen: GdM:

28/02/1829, 11/04/1829, 30/04/1829, 23/05/1829, 23/06/1829, 05/09/1829, 29/04/1830, 26/01/1831, 12/03/1831; DdA: 14/03/1829, 25/06/1829, 26/10/1829, 29/03/1830, 06/04/1830, 22/04/1830, 29/04/1829, 19/06/1830, 28/06/1830, 05/08/1830, 25/09/1830, 26/01/1831, 13/08/1831.

Musikalischer Inhalt: Erste Ausgabe: Rossini: «*Cavatina de Contralto Ah que giorno ognor rammento en la Ópera Semiramis del m[aes]tro Rossini. Puesta para guitarra sola.*», Vaccaj: «*Marcha de la ópera Osmir et Netzarea puesta para guitarra por D. J. S.*», Carnicer: «*Coro y wals de los faroles en la op. Elena y Malvina del m[aes]tro Carnicer puesto para guitarra sola por D. J. S.*». Zweite Ausgabe: Rossini: «*Duetto del barco en la ópera La Donna del lago del maestro Rossini. Puesto para guitarra sola. Por D. J. S.*», «*Marcha en la Óp. La Donna del lago. Para guitarra.*», «*Wals de la Aria coreada de las Harpas en la Óp. Semiramide[.] Puesto para guitarra. Por J. S.*», Mercadante: «*Wals sacado de un duo en la Óp. Los dos figaros del m[aes]tro Mercadante[.] Puesto para guitarra.*». Dritte Ausgabe: Rossini: «*Aria So[s]piri del mio sen [sic], en la Ópera El Coradino. Del M. Rossini. Puesta para guitarra sola. Por D. J. S.*», «*Grande Marcha en la ópera El Mahometto del m[aes]tro Rossini. Para guitarra[.] Por D. J. S.*». Vierte Ausgabe: Rossini: «*Aria Cara consolati en la ópera Torbaldo y Dorlisca del M. Rossini. Arreglada para guitarra sola por D. J. Sarralde.*», ohne Autor, aber inklusive Rossini: «*Tanda de rigodones sacados de varias operas modernas. Arreglados para guitarra por D.J.S.*». Fünfte Ausgabe: Rossini: «*Duo de bajos Un seggreto d'importanza. En la Opera La Cenerentola del M. Rossini. Puesto para guitarra sola por D. J. Sarralde.*», «*Gran marcha variada del primer acto de la ópera El Otelto del m[aes]tro Rossini. Puesta para guitarra por D. J. S.*», Meyerbeer:

«Wals sacado del rondo del Crociatto Ah ch'io l'adoro ancor, puesto para guitarra». Sechste Ausgabe: Rossini: «Coro Mandar á morte, en la Opera el Coradino de Rossini. Para guitarra sola por D. J. S.», «Plegaria Dal tuo stellato soglio en la opera Moises en Egipto. Puesta para guitarra sola.», «Wals de un aire en la Opera la Cenerentola.», Mercadante: «Marcha en la opera La Vestal para guitarra por D. J. S.». Siebte Ausgabe: Rossini: «Coros y cavatina Come dolce al alma mia nell'Ópera Il Tancredi. Del m[ae]stro Rossini. Puestos para guitarra sola. Por D. J. S.», «Wals sacado de un duo en la opera: Moises en Egipto de Rossini por D. J. N. [sic]. Para guitarra.», «Wals sacado del duo E ben a te fen sci de la opera Semiramis[.] Para guitarra.». Achte Ausgabe: Rossini: «un aria Pien di contento In seno, de la ópera Demetrio y Polibio», «un wals sacado de un coro de la Cenerentola», Pacini: «variaciones faciles sobre el aire Al par della rosa, de la ópera la Esclava en Bagdag». Neunte(?) Ausgabe oder separate Stücke: «Tanda de rigodones sacados de la ópera Moises en Egipto», Morlacchi: «Romance Caro suono lusinghier en la ópera Tebaldo é Isolina». (Die kursiven Titel wurden den Quellen entnommen. Bei eckigen Anführungszeichen wurden nur die Texte aus der Presse übertragen).

Anmerkungen: E-Mn führt Exemplare mancher der Ausgaben in dieser Zeitschrift (MC/4203/15). Online unter: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000157824&page=1>>.

APPENDIX Q

Filarmonía para guitarra

Kompletter Titel: *Filarmonía para Guitarra*.

Dauer: 08/07/1829 – 26/08/1830

Kupferstecher und Drucker: Nicht klar. Bartolomé Wirnbs oder León Lodre. Einige der Kupferstichelemente deuten eher auf den ersteren als auf den letzteren.

Buchladen oder Ort: Buch- und Musikladen von Antonio Hermoso (*Librería y almacén de música de Hermoso*) und Benito Campos Gitarrenladen.

Herausgeber: D. A. G., höchstwahrscheinlich Don Antonio Gutiérrez González, ein Schüler von Dionisio Aguado.

Autor(en): Reguläre Ausgaben (*ordinarios*): Carlo Coccia, Gioachino Rossini, Ferdinando Carulli, J. B., Eugenio Roldán. Extra Ausgaben

(*extraordinarios*): Gioachino Rossini, Francesco Morlacchi.

Beschreibung: Arrangements für Gitarre von Opernstücken und ebenso Werke für Gitarre solo. Zwei verschiedene Gruppen von Ausgaben, *ordinarios* (reguläre) und *extraordinarios* (extra). Extra Ausgaben waren nicht im Subskriptionspreis inbegriffen und waren für Anfänger gedacht, aber auch zum Gebrauch von solchen Meistern, die das Instrument unterrichteten.

Regelmäßigkeit und Preis: Keine spezifische Regelmäßigkeit wurde deklariert, nur, dass sie regelmäßig veröffentlicht werden würde. Vier Seiten pro Ausgabe. Vorangegangene Subskription für jede Ausgabe (4 Reales) war nötig. Dies waren die Anfangsbedingungen, aber mindestens von der zweiten Ausgabe an wurden die Stücke auch separat verkauft. Im Januar 1830 verkündete der Herausgeber, dass die Reihe fortgesetzt werden würde ohne Notwendigkeit der Subskription. Ebenso, dass die Anzahl an Seiten variieren und dies in verschiedenen Preisen münden würde. Zusätzlich zu den acht veröffentlichten Ausgaben der Hauptreihe (*números ordinarios*) gab es eine andere Gruppe von Extra Ausgaben (siehe *Beschreibung*).

Hinzugezogene Pressequellen: GdM:

27/06/1829; DdA: 08/07/1829, 11/07/1829, 05/08/1829, 25/08/1829, 05/09/1829, 28/10/1829, 14/01/1830, 30/01/1830, 27/02/1830, 28/04/1830, 22/05/1830, 03/06/1830, 12/06/1830, 22/06/1830, 03/08/1830, 26/08/1830; *Correo literario y mercantil*: 27/08/1830.

Musikalischer Inhalt: Reguläre Ausgaben (*ordinarios*): Erste Ausgabe: Coccia: «Tanda de Rigodones sacados de la opera La Donna Selvaggia. Por D. A. G. Dedicados a su discipulo don Rafael Escrichi», Rossini: «Vals de un duo de La Donna del Lago». Zweite Ausgabe: Rossini: «Polaca de la opera El Tancredo del maestro Rossini. Arreglada para guitarra por D. A. G. Y dedicada a su discipulo D. J. A. de Q.», Ohne Autor: «Tanda de contradanzas escocesas», «Vals / 5.^a en Si», «Vals / 5.^a en Si» [eine zweite]. Dritte Ausgabe: Carulli: «Rondo del S.^{or} Carulli [sic]. Dedicado por los edictores [sic] a la señorita suscriptora D.^a Josefa Quintana.», J. B.: «Divertimiento por D.^a J. B.». Vierte Ausgabe: Rossini: «Cabatina de tenor Risplendi oh suoi beato en la Donna del Lago». Fünfte Ausgabe: Rossini: «Tanda de rigodones sacados de

la opera La Cenerentola dedicados por el autor á su discipulo D. J. J. N.», Ohne Autor: «Divertimiento». Sechste Ausgabe: Roldán: «Minuet del S.^{or} Roldan. 5.^a en Sol. 6.^a en Re. La nota blanca indica la 6.^a al aire». Siebte Ausgabe: Rossini: «Vals sacado de la cavatina di piacer en La Gazza ladra». Achte Ausgabe: Rossini: «Polaca Final en la opera El Barbero de Sevilla del maestro Rossini. Puesta para guitarra sola por D.^a A. G. Y dedicada á su discipula M. del C. Castillo.». Extra Ausgaben (*extraordinarios*): Erste Ausgabe: Ohne Autor: «Cuatro wales sumamente faciles». Zweite Ausgabe: Ohne Autor: «Coleccion de piezas faciles». Dritte Ausgabe: Rossini: «Una marcha arreglada de varios pasos de la Semiramis», Morlacchi: «Una contradanza del Tebaldo». Vierte Ausgabe: Ohne Autor: «Tres wales». Fünfte Ausgabe: Ohne Autor: «Cuatro contradanzas escocesas muy fáciles». Sechste Ausgabe: Ohne Autor: «Bolas de teatro para solo tocar». Siebte Ausgabe: Ohne Autor: «Marcha». Achte Ausgabe: Rossini: «Una marcha de Moisés en Egipto, y un wals del primer coro del Barbero de Sevilla». (Kursive Titel den Quellen entnommen. Bei eckigen Anführungszeichen wurden nur die Texte aus der Presse übertragen).

Anmerkungen: E-Mn führt Exemplare von sieben regulären Ausgaben (1-3 und 5-8), und zwei Extraausgaben (2 und 5). Online unter: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000157814>>.

APPENDIX R

La Moda. Cancion Andaluza. Por D. Pablo Bonrostro

COLECCION GENERAL
DE CANCIONES ESPAÑOLAS Y AMERICANAS
CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO FORTE Y GUITARRA.

La Moda

N.º 25.

CANCION ANDALUZA.

M. M. 80 

Por D. Pablo Bonrostro.

Pre 6 r.

Andantino.

GUITARRA.

CANTO.

PIANO

FORTE.

The musical score is arranged in four systems. The first system includes staves for Guitarra (Guitar), Canto (Voice), and Piano Forte (Piano). The guitar part is in treble clef with a 6/8 time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The voice part is in treble clef and is currently blank. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics markings like *f* and *p* are present. The second system continues the guitar and piano parts. The third system shows the piano part with a more complex melodic line in the right hand, including a section marked '8va' (octave). The fourth system concludes the piece with a final cadence in both piano parts.

En la Calcografía de B. Wirmbs.

329

98

loco

Madre yo quiero ca.sar-me si me

lo per mi.te us .ted si me lo per mi.te us .ted con un

La Moda 329

Copia del original conservado en la Biblioteca Briso de Montiano - © LBM 2017

99

no - vio re - sa - - la do que me qui - era a la bom - be' que me

qui - ere a la bom - - be' que me , qui - ere a la' bom - be'

Estrivillo.

a la bom be' cal - za viste a la bom be' a la' bom be' ha - - bla mira a la bom

La Moda 329

Copia del original conservado en la Biblioteca Briso de Montiano - © LBM 2017

100

- bé, y to-do lo ha-ce madre á la bombé, y to-do lo ha ce madre ala bom.

- hé.

El otro dia me dijo:
quierame Ud á la bombé,
y es preciso madre mia
camelarle á la bombé.

Á la bombé canta,
baila á la bombe,
y hasta su cigarro
chupa á la bombé;
pues todo lo hace,
Madre, á la bombé.

Vestire' de ultima moda,
y me diran, ya se vé,
esta si que es petimetra
en un todo á la bombé.

Asi que me case
bonita estare',
siendo con mi esposo
novia á la bombé;
pues todo lo hace,
Madre, á la bombe.

La Moda

329

Copia del original conservado en la Biblioteca Briso de Montiano - © LBM 2017

Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 1



Der deutsch-italienische Gitarrist und Komponist Carlo Domeniconi gehört zu den bekanntesten Gitarrenkomponisten der Gegenwart. Seine Musik wird weltweit aufgeführt und der Musiker selbst ist oftmals zu Gast auf Festivals, Masterclasses und Konzerten rund um den Globus. Das „EGTA-Journal“ widmet Domeniconi eine mehrteilige Interviewreihe, in welcher der Komponist aus seinem Leben berichtet, seinen musikalischen Werdegang schildert und nicht zuletzt zu seinen Werken und seiner Musikästhetik Stellung bezieht. Das Interview führte Chefredakteur Dr. Fabian Hinsche.

Wo bist Du geboren?

Geboren bin ich in einem kleinen Dorf in Italien, südlich der Po-Ebene, in [Cesena](#). Meine Mutter war Deutsche und mein Vater Italiener. Dort habe ich schon als kleines Kind ein großes Talent für Musik bewiesen, indem ich von ihr fern blieb. Nein, Spaß bei Seite, aber tatsächlich hatte ich kein musikalisches Elternhaus. Mein Bruder wollte Rock'n Roll spielen und hatte angefangen, ein wenig Gitarre zu spielen, aber mehr war da nicht. Und ich konnte nichts. Wir hatten ein schönes Grammophon, ein riesiges Möbelstück. Die eine Seite konnte man aufschieben, dort war der Plattenspieler drin, auf der anderen Seite konnte man die Platten ablegen und oben war das Radio mit einem grünen, sogenannten „magischen Auge“.

Was war das?

Das „magische Auge“ war ein richtiges, großes Auge, das schärfer wurde, je besser das Programm eingestellt war. Also etwas, was überhaupt nichts nützt, weil man die Einstellungsschärfe ja hören konnte. Das war aber ganz neu damals, im Jahre 1954. Jedenfalls hatten wir zwei Schallplatten, die eine von Elvis und die andere von Schubert.

Das ist ja eine Kombination!

Das war meine musikalische Erziehung.

Ein bisschen passt es.

Von Schubert war es [Die Winterreise](#), glaube ich, gesungen von Fischer-Dieskau. Wir (mein Bruder und Ich) fanden das furchtbar. Ich glaube, meine Mutter hatte die Platte auch nur zweimal gehört. Jahre später, nachdem

ich meine musikalischen Studien absolviert hatte, war meine Meinung genauso. Fischer-Dieskau muss trotzdem ein ziemlich cleverer Typ gewesen sein, der mit den größten Musikern seiner Zeit gearbeitet hat. Doch wenn er gesungen hat, konnte man jeden Ton innerhalb einer Terz suchen. Er hat sehr auf die Sprache und den Sinn Gewicht gelegt, doch im Grunde war alles entstellt.

Auf jeden Fall haben wir immer Elvis gehört und später kam noch eine Platte von Little Richard dazu. Das war meine musikalische Erziehung.

Aber eines Tages, wir hatten gerade unseren ersten schwarz-weiß Fernseher gekauft – wir waren vielleicht die Dritten oder Vierten in unserem Dorf – kam ein Film über Alt-Spanien, in dem man einen Nachtwächter sah, der durch die Gassen laufend den Bürgern zurief: „*Bürger der Stadt Valencia, es ist drei Uhr morgens und alles ist in Ordnung.*“ Das war seine Aufgabe. Im Hintergrund gab es eine Musik, die mich fasziniert hat, richtig fasziniert. Ich wusste zuerst nicht, ob es Gitarre war. Doch dann habe ich erkannt: „*Ja, es ist Gitarre.*“ Jahre später habe ich herausgefunden, das es *La Folia* von Gaspar Sanz war. Und das war eine wahnsinnige Musik, die mich wirklich fertig gemacht hat.

Ab diesem Moment war für mich Spanien das Land meiner Sehnsüchte und ich wollte „klassische“ Gitarre spielen.

Meine Eltern waren nicht so, wie man es heutzutage kennt, hellhörig bei eventuellen Talenten des Kin-

des und insofern wurde abgewartet. Dann hieß es aber doch: mein Vater kennt jemanden im Städtchen, der wohl ein ganz großer klassischer Gitarrist sein sollte.

Eines Tages, vielleicht war ich da schon 10 Jahre alt, also etwa drei Jahre später, war ich im unteren Stock bei einem Freund und wir waren dabei zu essen. Seine Mutter hatte Schnecken zubereitet, die ich das erste Mal in meinem Leben gekostet habe. Da riefen sie mich nach oben, denn „dieser“ Mann sei gekommen. Ich eilte die Treppe herauf und er spielte gerade ein Stück, das mich wieder unglaublich faszinierte. Es war die Spanische Romanze, was ich aber erst Jahre später realisiert habe.

Faszinierend besonders, wenn sie vorbei ist...

Richtig, aber ich habe es auch im Nachhinein noch so empfunden, dass die Töne, die er spielte, als Sterne zu mir herunter kamen. Als Kind ist man noch sehr offen für so etwas. Auf jeden Fall war das meine erste Begegnung mit der Gitarre.

Du erzähltest einmal, der Unterricht bei ihm sei so gewesen, dass man draußen warten musste wie beim Zahnarzt und die Stunde nach Können dauerte. Wenn also einer nicht geübt hatte, dann war sie eine Minute lang, er hat eine gewatscht gekriegt und der nächste kam?

Ja, das war Pietro Batelli aus Cesena. Ich habe aber von ihm keinen Unterricht genommen.

Am längsten dauerte dieser bei ihm vielleicht eine Viertelstunde. Er hatte ca. 20 Jungs, die alle mit einer Gitarre zwischen den Knien warteten und die vielleicht umgerechnet zwei Euro bezahlt haben. Er war also auch sehr sozial und er hat ihnen eigentlich nur gesagt: „Diese Stelle hast du nicht gut geübt!“ Paff, zwei Ohrfeigen. „Nun gib die zwei Euro her!“ Und nach dem dritten Schüler hatte er so schlechte Laune, dass er zur Bar ins *Café della Barriera* gegangen ist und einen Espresso getrunken hat. Manchmal ist er nicht mehr wiedergekommen. Aber es war nunmal die einzige Möglichkeit, dort Unterricht zu erhalten. Im Sommer spielte er auf einer altmodischen Elektrogitarre am Meer in einer Tanzkapelle, was für alle als Beweis galt, dass der Typ etwas konnte. Er spielte mit diesem schönen Meckervibrato... (*Domeniconi summt Walzermelodie mit viel Vibrato*). So hat er gespielt. Und Blumen hat er bekommen, denn er war ja der Solist. In Italien hat man, am Meer oder auch in einer Tanzkapelle, dem Solisten immer ein paar Blumen gebracht. Das Sonderbare war, dass er diese Blumen sofort gegessen hat.

Wie ging es dann weiter mit Dir und der Gitarre?

Als mein Vater versetzt wurde, gingen wir nach Norden, nach Bolzano, also Bozen. Da sah ich drei oder vier Monate später einen Zettel in einem Buchladen, auf dem meine spätere Gitarrenlehrerin, meine einzige, annonciert hatte: „Gebe Unterricht in klassischer Gitarre und Flamenco.“ Und ich bin schnell zu ihr hin. Eigentlich war ich sehr, sehr schüchtern, aber das hatte ich vergessen. Ich bin einfach hin und habe sie gefragt, ob sie mir Unterricht geben würde. „Ja!“ Dann habe ich meine Eltern zu Hause vor vollendeten Tatsachen gestellt. Es ging nur noch darum, dass sie mir diesen Unterricht bezahlten. Und dann habe ich angefangen, Gitarre zu spielen und bin gleichzeitig aus der Schule rausgefliegen, weil ich einfach in der Schule nichts anderes gemacht habe, als irgendwelche Noten aufzuschreiben.

Du sagtest, dein Vater wurde versetzt. Was haben deine Eltern beruflich gemacht?

Meine Mutter war, wie damals so üblich, Hausfrau und mein Vater war Direktor der Bibliothek von Cesena.

Und wie haben sich deine Eltern kennengelernt?

Mein Vater studierte in Berlin, wo meine Mutter wohnte.

Was hat er studiert?

Er hat Philosophie studiert und promoviert. Eigentlich wollte er in Berlin bleiben, aber im Krieg gab es dort wenig zu essen. Mein Bruder wurde geboren und sie sind 44 nach Italien gezogen, weil es dort eher möglich war, sich zu ernähren.

Wann ist dein Bruder geboren?
1943.

Lebt er noch?

Nein, leider nicht. Na ja, für mich fing jedenfalls in Bozen mein Studium mit Frau [Carmen Lenzi Mozzani](#) an. Sie hat mich wahnsinnig fasziniert, denn sie war nicht nur hübsch, sondern konnte alle meine musikalischen Sehnsüchte abdecken.

Ich erinnere mich, dass du schon einmal sehr intensiv von Frau Mozzani erzählt hast. Du hast hervorgehoben, dass sie dich sehr mit ihrer Begeisterung, mit ihrer Passion beeinflusst habe.

Man muss sich vorstellen, sie war eine sehr schöne Frau und hatte die Fingernägel rot lackiert. Sie tanzte damit über die Saiten und dazu kam der Geruch dieser alten Mozzani-Gitarren, die im Raum hingen. Sie spielte einfach, aber sie spielte mit sehr schönem Ton und auch ohne Fehler. Sie hat mich wirklich begeistert. Und dann haben wir angefangen, Unterricht zu machen und nach einem halben Jahr gab es das erste Hauskonzert, und so weiter.



Carmen Lenzi Mozzani ((Fondo Mozzani, Archivio Storico Comunale, Cento, Ferrara)

Was habt ihr für ein Repertoire im Unterricht erarbeitet?

Der *Choro* von Villa-Lobos, dann die üblichen Etüden. Und einige andere Sachen wie [Recuerdos de la Alhambra](#).

Also quasi das Standardrepertoire, aus heutiger Sicht.

Ja, ich kannte es ja noch nicht.

Und wie war das mit Werken ihres Großvaters [Luigi](#)? Habt ihr auch etwas von ihm gespielt oder war er gar nicht so präsent?

Doch, ich musste natürlich auch seine Stücke spielen. Das war übel.

Ich find sie nicht so schlecht. Er ist natürlich nicht außergewöhnlich, aber es gibt doch auch schlechtere.

Naja... Auf jeden Fall hatten wir vier Jahre Unterricht, fast fünf, aber mit Unterbrechungen.

In welchem Alter war das?

Zwischen 13 und 18. Nach ein paar Jahren habe ich ein paar Wettbewerbe gespielt und dann auch wieder damit aufgehört.

Und danach hast Du angefangen zu studieren?

Ich bin dann mit 19 nach Berlin gegangen, wo ich mit Erich Bürger meine Studien fortsetzte. Zuvor hatte ich aber in Pesaro einen Abschluss gemacht.

Das war gleichzeitig mit dem Unterricht bei ihr?

Es war am Ende der Zeit bei ihr. In Italien konnte man auch als Externer die Abschlussprüfung am Konservatorium machen.

Man hat sich einfach angemeldet und ist hingegangen?

Ja, du konntest privat studieren und dann einen Abschluss machen.

Interessant.

Ja, warum nicht? Meine Abschlussprüfung habe ich jedenfalls gemacht (mit Auszeichnung und mit Mogeln). Ein Pflichtfach bei der Abschlussprüfung in Italien war das Vom-Blatt-Spielen, aber auch das Vom-Blatt-Spielen und Transponieren. In Italien ist die Operntradition sehr lebendig und als Gitarrist - wenn man z.B. in einer Rossini-Oper mitspielt und der Tenor sagt: „Heute einen halben Ton tiefer!“ - muss man das auch können.

Natürlich.

Bei meiner Abschlussprüfung war es so, dass kein Gitarrist in der Jury war. Meine Lehrerin durfte nicht dazu, eben weil sie meine Lehrerin war und die anderen Gitarrenlehrer hätte man von außerhalb bestellen müssen, was zu teuer gewesen wäre. Es gab eine Harfenistin, weil es so ähnlich klingt, einen Geiger und einen Pianisten usw. Dann haben sie mir ein Stück in e-Moll gegeben, das relativ einfach war. Plötzlich sagte man mir, ich solle es einen halben Ton tiefer spielen. Da war natürlich pausenlos das tiefe E dabei, was ich der Jury zuerst mitteilen wollte. Doch dann ist mir eingefallen, dass ich das lieber nicht sage. Ich durfte mir zwei Minuten im Nebenraum das Stück angucken, soviel Zeit hat auch ein Theatermusiker. Ich habe die Gitarre einen halben Ton tiefer gestimmt, bin wieder reingegangen und hab das Stück vorgetragen, mit Interpretation und allem, was dazu gehört. Die war wirklich baff, die Jury, so eine Transposition haben sie noch nie gehört.

Daher kommt vielleicht auch der Ursprung deiner Skordaturideen?

Vielleicht. Aber was würdest du als Gitarrist machen, wenn ein Sänger dir ein paar Minuten vor dem Auftritt sagt, er möchte gerne einen halben Ton tiefer singen. Transponieren oder lieber umstimmen? Praxis ist das!

Und dann bist Du nach Berlin gegangen?

Danach bin ich nach Berlin gegangen und habe dort, wie schon gesagt, an der Hochschule Gitarre belegt.

Und die Entscheidung, nach Berlin zu gehen, wurde von deinen Eltern ermutigt oder warum gerade Berlin?

Weil wir in Berlin Verwandte hatten.

Nämlich?

Einen Onkel, der Bruder meiner Mutter, wohnte dort. Als Übergang bin ich zu ihm gezogen, aber nach ein paar Monaten bin ich ausgezogen und mein „Berliner Blues“ begann.

Das war Mitte der 60er Jahre?

1966, da war die Mauer gerade mal ein paar Jährchen alt.

Ja, sie wurde 1961 gebaut.

Es gab diese klassischen Transitarfahrten, von denen man sich dann stundenlang in den Kneipen erzählt hat, bspw. wie man dem Vopo geantwortet hat, was er gesagt hat... Das waren Heldentaten!

Und bei Frau Mozzani hast du schon angefangen zu komponieren?

Ja, gleich. Ich wusste ja nicht, dass Leute, die Stücke spielen, sich diese nicht selber ausgedacht haben. Ich wusste nicht, dass jemand komponiert und jemand anderes spielt, das kam mir fremd vor.

Und du hast deine Mozzani-Gitarre seit dieser Zeit gespielt?

Seit damals, ja.

Du hast sie von deiner Lehrerin bekommen?

Ja. Damals hat sie ganze 750 Euro, circa, gekostet.

HUnd sie war irgendeine Gitarre aus der Werkstatt des Großvaters? Keine besondere?

Nein, aber das ist schwer zu sagen. Die Geschichte der Qualität einer Gitarre ist ein Rätsel.

Das stimmt. Ich dachte nur, sie wäre eine besondere Gitarre, die dir vermacht wurde, vielleicht als Abschiedsgeschenk?

Nein, ich habe sie nach ca. zwei Jahren Unterricht gekauft.

Und auf der spielst du, bis auf kurze Unterbrechungen, seitdem?

Ja, immer noch.

Und das ist eine Fichte?

Ja. Mozzani hat solche Sachen gemacht, wie dass er ca. 300 Decken – wenn nicht schon fertig so doch bereits auf 1/2 cm Dicke – zugeschnitten hat. Die haben dann jahrelang in Wind und Regen gelegen. Also nicht, dass sie direkt mit Wasser in Kontakt gekommen sind, aber

es regnete daneben. Davon sind viele gerissen oder kaputt gegangen, andere sind schief geworden und andere sind so geblieben. Er hat von diesen 300 Stück etwa 10 % weiter bearbeitet und hat dann bestimmt, was für eine Gitarre aus dem Holz gebaut werden sollte, ein Schülerinstrument oder ein Konzertinstrument. Aber einen guten Handwerker kann man ihn nicht nennen, denn er hat keinen Finger gerührt, sondern nur kommandiert. Er hatte etwa 30 Arbeiter in seiner Werkstatt, die er mit sehr wenig Geld, ein paar Ohrfeigen und einem warmen Mittagessen versorgt hat.

Er war wohl nicht zimperlich?

Nein, war er nicht. Wenn man seine Biographie liest, dann versteht man das. Aber Gamberini, einer seiner Schüler, erzählte mir Folgendes: man ging zu ihm nach oben, wo es geheizt war – als einziger Raum – und da saß Mozzani und las Zeitung. Man zeigte ihm ein Griffbrett und fragte, ob das so ginge. Mozzani guckte es sich an und sagte: „Komm mal her!“, und „baff, baff“, zwei Ohrfeigen, rechts und links. *„Ich muss dir doch wohl nicht sagen, dass du da draufgucken sollst, bevor du hierher kommst? Mach' das nochmal!“* Dann ging derjenige runter, hat 15-20 Minuten gewartet und ging dann wieder nach oben mit dem gleichen Griffbrett. Dann hat Mozzani es angeguckt und gesagt: „Ja, siehst Du!, jetzt ist es in Ordnung.“ Resultat: Zwei Ohrfeigen, aber dafür 5 Minuten im Warmen.

Mozzani's Lebenswerk ist jedoch enorm. Aus Armut hat er seine Familie mit 6 oder 7 Jahren schon verlassen und arbeitete dann bei einem Müller. Dann arbeitete er bei einem Schuster. Aber immer war es sein Ideal, die Musik zu er-

lernen. Dann erfuhr er, dass der Müller ein Trompeter war und er bekniete ihn, ihm Noten beizubringen. Und der kleine Luigi hat es geschafft, nicht nur Noten, sondern auch noch Harmonielehre zu lernen. Und er hat es geschafft, erster Oboist des Opernorchesters des *Teatro St. Carlo* in Neapel zu werden, mit einer Amerikatournee.

Ach ja?

Ja. Er war ein richtig guter Oboist. Aber dann hat er sich später autodidaktisch der Gitarre gewidmet, die er bau- und spieltechnisch sehr erweitert hat. Die Gitarren der damaligen Zeit hatten das Griffbrett und den Korpus noch auf der gleichen Ebene, was er bemängelte und dann hat er seine Gitarren entsprechend anders gebaut. Er experimentierte auch mit den verrücktesten Formen, bspw. gab es eine gekreuzte Decke. Nicht der Boden, die Decke war gekreuzt. Der Steg befand sich auf dem einen Teil und das Griffbrett auf dem anderen Teil. Ich weiß nicht, was er noch alles gemacht hat. Viel Aufmerksamkeit hat er der sogenannten „Chitarra-Lyra“ gewidmet, die erst sehr viel später als 10-saitige Gitarre berühmt wurde.

Er hat mit seiner vielseitigen Persönlichkeit wohl auch in der Münchener Szene, welche damals sehr blühte und in der auch Llobet und Segovia auftraten, einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen, als er dort auftrat. Ja.

Deine Lehrerin war ja die Enkelin von Mozzani. Welcher Elternteil war von Mozzani?

Sie lebte mit ihrer Mutter, welche die Tochter von Mozzani war, ihrem Mann

und zwei Kindern zusammen. Wie es damals üblich war, wollte Mozzani auf keinen Fall, dass seine Tochter Gitarre spielte. Aber dann, als die Enkelin kam, hat er gesagt: „Die schon!“. Eine ja und eine nein.

Und sie hat von ihm gelernt?
Ja. Er hat gerne mit Ohrfeigen argumentiert.

Vielleicht ist da historisch betrachtet etwas dran? Es gibt diese Anekdote von Quantz und Friedrich dem Großen. Letzterer war gar nicht so schlecht als Musiker, er hat ja auch einiges komponiert. Er konnte wohl auch Verzierungen sehr gut anbringen und die langsamen Sätze gestalten, jedoch nicht die schnellen. Da hat er Quantz gefragt, als er einen sehr virtuosen Schüler von Quantz hörte, was er bei dem anders als bei ihm mache? Quantz soll als Antwort Peitschenhiebe angezeigt haben.

Wenn man heute auf den Markt schaut, dann sind unter denen, die besonders erfolgreich oder angesagt sind, sehr viele aus asiatischen oder russisch-slawischen Kulturkreisen. Vielleicht deshalb, weil dort in der Musikerziehung in manchen Bereichen womöglich noch Ähnlichkeiten mit dem autoritäreren Meister-Schülerverhältnis der europäischen Tradition aufweist?

Ich weiß nicht, ob das stimmt...

Wie dem auch sei, lass uns an dieser Stelle doch einmal über das Tauchen reden. Du bist bis vor kurzem ein leidenschaftlicher Taucher gewesen. Erzähl doch mal von deinen zahlreichen Taucherlebnissen. Was hat dich überhaupt erst dazu gebracht, dass du tauchen gegangen bist?

Das erste Mal, wo ich bewusst getaucht bin, war am Gardasee, da war ich vielleicht 13 oder auch etwas jünger. Ich war mit meinen Eltern dort und bin ins Wasser gegangen. Es geht im Gardasee ja ziemlich steil runter, weil dort eine Schlucht ist. Da habe ich dann unweit vom Ufer, aber schon recht tief unten, einen weißen Porzellangegenstand gesehen und gedacht: „Den musst du holen!“ Es war ein von Hand bemalter Porzellanteller, der gar nicht so schlecht war und den wir jahrelang als Trophäe gehabt haben.

Dazu kommt meine wahnsinnige Begeisterung fürs Angeln, die ich seit der Kindheit habe. Ich bin wirklich verrückt gewesen nach dem Angeln. Diese beiden Dinge, Tauchen und Angeln, sowie die Unterwasserjagd, was eine Kombination der beiden ist, haben mich fasziniert. Es ist interessant, man kann einfach unter Wasser gehen und Fische jagen und sehen, dass man so viele wie möglich erlegt, dass die ganze Familie Fisch essen kann. Aber nebenbei kann man unglaubliche Dinge dabei lernen. Das erste war z. B., dass ich zwar viel besser zielen konnte als meine Fischerkollegen in Gümüslük bei Bodrum, aber die haben immer getroffen und ich nicht. Dabei habe ich gemerkt, dass ich dem Fisch mental eine Art Warnung gebe und sie fliehen konnten. Für mich ist es eine wichtige Erfahrung gewesen, dass in so einer Situation viel Spannung entstehen kann.

Und diese Spannung ist wie eine Art Sendung einer Alarmsituation: „Ich bin dabei, dich jetzt umzubringen“, und diese Sendung hat den Fisch verjagt.

Eine Art Impuls?
Ja, und der normale Fischer der denkt dagegen nur: „Wow, der bringt mir 300 Lira.“

Verstehe.
Ja, und als ich das verstanden habe, habe ich versucht, mich genauso „unsendend“ zu machen.

Skrupellos.
Ich weiß nicht, was ich alles versucht habe... Irgendwann ist es mir dann auch gelungen.

Und zwar erst bei meinem allerletzten Tauchversuch, da ist es mir gelungen. Auf jeden Fall habe ich gelernt, was den Unterschied ist zwischen „Senden“ und „Nicht-Senden“ ausmacht. Das wurde später für das Musikalische wichtig.

Wann war dieser letzte Versuch?

Das weiß ich nicht mehr genau, als ich ca. 59/60 war. Ich hatte zu dem Zeitpunkt schon bestimmte Phobien entwickelt, z. B. niemals wieder in Grotten hineinzuschwimmen oder niemals bei einem bestimmten Wellengang zu tauchen, weil dann Halluzinationen entstehen könnten, die Übelkeit und andere Nebenwirkungen hervorrufen können. Auf jeden Fall war ich an einer sehr steilen Küste, etwa 22 Meter bis zum Grund, und da sah ich unten auf dem Sand, genau auf dem Grund, zwei schöne riesige Fische. Ich bin zu diesen Zeiten eigentlich nicht mehr so tief getaucht - ohne Flaschen, versteht sich

- aber ich habe mir gedacht: „Na ja gut, ich gehe sie mir einfach ein bisschen näher angucken.“ Ich bin dann etwas herunter getaucht. „Die werden sowieso gleich abhauen,“ dachte ich mir. Ich bin weiter herunter getaucht und bei 10 Metern dachte ich mir: „Noch ein bisschen näher kannst du.“ Dann bin ich nochmals 5 Meter herunter gegangen und bin stehen geblieben, um zu gucken, ob es sich noch lohnt, weiter zu tauchen. Es kam der Gedanke bei mir auf: „Sag mal, du hast für so einen Tauchvorgang überhaupt keine Vorbereitungen getroffen. Meinst du, es lohnt sich, für zwei Fische dein Leben zu riskieren?“ Die Antwort lautete: „Ja!“ Ich bin weiter runter gegangen und plötzlich stand ich neben den Fischen und sie sind nicht weg geschwommen. Und da habe ich gedacht, jetzt schieße jetzt einfach, ohne viel zu denken, und habe „baff“ einen erwischt. Der Fisch fing an, um mich zu kreisen wie ein Karussell, der Pfeil ist ja an einer Schnur befestigt. Es war ein mächtiger Fisch.

Was war das für ein Fisch? Ich weiß es nicht, wie der auf Deutsch heißt, es war ein länglicher, schöner, großer, silberner Fisch. Auf jeden Fall habe ich gedacht: „Jetzt hast du ja überhaupt keine Luft mehr, es platzen dir gleich die Lungen!“ Dann bin ich ganz langsam hochgepaddelt, diesen Fisch umarmend. Endlich war ich oben. Ich war wirklich am Ende, aber ich hatte meinen Fisch, ohne ihn durch eine ungewollte Sendung zu verjagen.

Wo war das? Das war in der Ägäis. Bei Bodrum.

Du hattest es noch einmal riskiert. Und das war dein letztes Tauchereignis?

Ja. Ich war zwar gut – sagen wir mal besser als viele andere – aber längst kein Spitzentaucher. Die richtigen Taucher können nochmals das Doppelte. Es ist eine Sucht, dieses Tauchen, diese starken Erlebnisse ohne Luft, ohne zu atmen. Man sagt ja auch „atemlos“. Das heißt, du stoppst, vergisst das Atmen, weil du so aufgeregt bist, weil du etwas so Spannendes siehst. Du vergisst das Atmen. Du kannst nicht ständig daran denken, dass du nicht atmen kannst, sonst verlierst du zu viel Energie. Du musst einfach in eine bestimmte Kammer gehen, darin hast du soundsoviel Vorrat an Atem und Zeit und diese Zeit muss frei sein.

Du hast noch von anderen Erlebnissen gesprochen, weswegen du nicht mehr so viel getaucht bist wie vorher, von Grotten. Was war das?

Ich bin immer sehr viel getaucht, ob es stürmte oder nicht, ob es Nacht war oder nicht, ob es wellig war oder nicht, an den Küsten, an den steilen Küsten, an den gefährlichen Küsten usw. Egal was, ich hab nie Probleme gehabt, nie Angst gehabt. Das Wasser war einhundert Prozent mein Element. Aber dann, wenn dir Dinge passieren, bei denen du feststellen musst: „Das war knapp jetzt, das war wirklich knapp,“ oder besser gesagt, du weißt gar nicht, wie du dich gerettet hast: dann muss eine Wende kommen. Ich muss in diesem Zusammenhang noch Folgendes erzählen: es war an einem Tag, an dem es ziemlich wellig und windig war. Wenn es zu wellig ist, dann ist es ziemlich stressig, zu tauchen, weil es erstens kaum Fische gibt und man

zweitens ständig aufpassen muss, dass man nicht gegen die Felsen geschleudert wird. Das war mir schon ein paar Mal passiert, wobei ich von einer Welle über eine ganze Reihe von Felsen gefegt worden bin. Auf jeden Fall war ich mit meiner damaligen Frau an die Küste gegangen. Sie legte sich auf den Felsen und sonnte sich und ich tauchte die Küste entlang. Es war gar nicht tief, circa 3 Meter, da sah ich ein Loch, in das ein sehr schöner Fisch hinein schwamm. Und da bin ich auch hinein geschwommen, um zu schauen, wo er steckt. Ich kam dann aber nicht mehr heraus, war durch den starken Wellengang mit dem Körper in ein Loch unter die Küste geraten. Ich kam wirklich nicht mehr heraus, es war nichts zu machen. Dann wurde die Luft knapp und ich habe gesehen, dass meine einzige Chance darin bestand, nach vorn zu schwimmen, wobei ich nicht wusste, ob es dort einen anderen Ausgang gab.

Man darf sich nicht vorstellen, dass es 20 Meter waren, nein, das war alles auf engem Raum, wo das Wasser nur so ran knallte, mit voller Kraft und ich war da drin. Pech gehabt! Und dann bin ich also nach vorne geschwommen und hatte Glück, zu sehen, dass sich ca. einem halben Meter über mir ein Dreieck Licht zeigte. Also schwamm ich dem entgegen. Ich hatte vergessen, dass ich überhaupt keine Luft mehr hatte. Auf jeden Fall

habe ich mich dahin bewegt, habe den Kopf unglaublich an den Stein, an den harten Felsen geknallt und festgestellt: „*Ich komme da nicht raus mit dem Kopf!*“ Ich habe es dann geschafft, mich so hinzulegen, dass ich mir die Maske abreißen, und meine Nase da heraus stecken und atmen konnte.

Das bedeutete, dass ich jetzt wusste, dass ich immer wieder dorthin konnte, immer dort atmen konnte und versuchen konnte, wieder heraus zu kommen mit einem kühleren Kopf und dem Bewusstsein, ich hole meine Luft da draußen und habe auf jeden Fall 2 Minuten Zeit, zu gucken, wo ich mich festhalten, wo ich mich heraus ziehen kann. Und dann habe ich es auch geschafft da heraus zu kommen, gleich beim ersten Mal. Aber in eine Grotte gehst du nicht mehr, das kann ich garantieren, selbst wenn du siehst, du könntest da mit dem Lastwagen hinein fahren. Du schwimmst da nicht mehr rein. Solche Erlebnisse führten bei mir dazu, dass ich immer weniger Vertrauen zu meinen Kräften hatte.

Du sagtest, das Tauchen sei eine Sucht für Dich. Das in der Grotte war allerdings ein Erlebnis, das Dich bewogen hat, nicht mehr in eine Grotte zu gehen. Aber es hat dich nicht dazu bewogen zu sagen, ich gehe gar nicht mehr tauchen. Wenn man gut tauchen kann, ist es wahrscheinlich eine Sache wie viele andere auch, aber es ist ja trotzdem eine existenziell herausfordernde Situation. Hat dich das irgendwie gereizt, dass jeder Tauchgang, jeder

Atemzug der letzte sein kann. Der Adrenalinkick?

Mir gefällt sie einfach sehr sehr gut, diese Unterwasserwelt, weil man manchmal den Eindruck hat, sie ist genuin, also einfach und rein. So, als ob das da unten noch nie jemand gesehen hätte.

Es ist immer anders und was da unten alles passiert, ist schon spannend.



Verstehe.

Mir hat einfach auch der Fisch so gut geschmeckt und ich denke, es ist legitimer das so zu machen, als irgendeinen Fisch im Supermarkt zu kaufen.

Ja, ich verstehe. Aber es ist natürlich alles in allem auch ein sehr schönes Bild, eine sehr schöne Symbolik für's Komponieren wenn man so will. Du gehst irgendwo hin, wo vielleicht, auch wenn es nicht stimmt, noch keiner war und das, was du dann mit hochbringst, ist sozusagen das Verwertbare aus diesem Tauchgang.

Ja, richtig! Es gab da eine kleine orthodoxe Kirche, in [Gümüslük](#). Da fanden immer Konzerte statt und ich habe da sehr

häufig mit meinem Freund Yaz Baltacigil gespielt. Er spielte Kontrabass. Wir haben dort ganz viele Konzerte gehabt und nachdem wir den ganzen Tag auf dem wilden Meer zusammen waren, haben wir am Abend das in Musik umwandelt. Das hat sehr viel Spaß gemacht. Mit der Zeit kamen noch andere Musiker, z. B. [Ricardo Moyano](#).

Unsere Musik war eine andere Musik, eine spontane Musik, auf die man grade Lust hatte. Grobe und ungelenke Hände waren dabei kein Hindernis, um Musik zu machen.

Und das war dann nicht nur während der drei Jahre, in denen du in der Türkei gelebt hast, sondern immer wenn du da warst?

Ja, 30 Jahre lang.

Wie oft warst du in der Türkei, regelmäßig?

Am Anfang sehr lang, immer 3 bis 3 1/2 Monate jedes Jahr.

In der vorlesungsfreien Zeit?

Ja, die habe ich auch manchmal ein bisschen überzogen. Später dann, als mein Sohn in die Schule musste, wurde das reduziert auf 1 1/2 Wochen und auf 6 Wochen. Dann sind wir zweimal hingefahren. Also ca. 3 Monate pro Jahr war ich da.

Glaubst du, dass das vielleicht nicht nur zum Komponieren, sondern auch zum Improvisieren passt, tauchen?

Ja, es ist ein ähnlicher Vorgang, du musst Erfahrung haben, aber du weißt nie, was kommt und musst damit umgehen können. Insofern ist tauchen ähnlich wie komponieren und improvisieren.

Diese Faszination mit dem Wasser, die du beschreibst, einmal mit dem Tauchen, aber auch mit dem Angeln, hat die in irgendeiner Weise eine Entsprechung in deiner Musik gefunden?

Ja, notgedrungen, weil es mein Haupttemperament war. Ich denke, heute hat sich etwas in mir verändert. Der Mensch besteht ja aus einer Mischung von Temperamenten, die man kurz mit Wasser, Erde, Feuer und Luft vergleichen kann.

Diese Elementenlehre hast du ja auch öfter als Gestaltungsprinzip deiner Kompositionen angewendet. Wenn ich mich an unsere Arbeit zurückerinnere, gab es luftige oder feurige oder unruhige Stellen, wässrige oder sehr irdische, sehr stabile Strukturen.

Ja, aber das ist eigentlich immer so und ganz normal.

Welchem Element oder welchem Temperament könnte man die Gitarre zuordnen?

Die Gitarre kann man nicht einem einzigen Temperament oder Element zuordnen, denn die Musik erfordert alle Temperamente und die Gitarre muss das leisten können. Das luftige Element ist das schwerste bei der Gitarre. Sehr häufig klingt eine gewisse Mühe durch, wenn man etwas spielt, was nicht gerade A-Moll und D-Dur ist. Sehr oft ist kein Platz für das Leichte und das Genießen des Luftigen. Die Elemente müssen in der Musik immer präsent sein – ich habe darüber schon vieles geschrieben – trotzdem aber könnte man sagen, dass bei der Gitarre immer irgendetwas nachklingt. Dadurch entsteht eine laten-



te Wässrigkeit. Wenn wir eine Tonleiter abwärts spielen, klingen immer irgendwelche Töne nach. Wir spielen eigentlich pausenlos fast 6-stimmig, weil diese Saiten alle ein bisschen mitklingen. Wir spielen nicht trocken. Insofern ist eine Art Wässrigkeit auf jeden Fall schon mal dem Instrument angeboren.

Ja, verstehe.

Ein Alberti-Bass auf der Gitarre klingt eben anders als auf dem Klavier.

Jetzt folgt eine sehr umfassende und gleichzeitig plakative Frage, aber trotzdem vielleicht eine wichtige Frage. Was ist diese Seele, der Kern der Gitarre, des Instrumentes für dich? Weil du sehr oft von „der Gitarre“ sprichst. So wie andere vielleicht auch von „der Musik“ sprechen, so sprichst du von „der Gitarre“, wie von einer Art Lebewesen oder...

Ja, damit meine ich, dass die Gitarre ihre Vorlieben hat, wie die Gitarre klingen „mag“. Gut, die Gitarre ist, zum Glück, ein unfertiges und unpräzises Instrument. Um Veränderungen an ihr vorzunehmen, muss man doch wissen, wohin die Gitarre strebt, was ihr liegt.

Was mir gar nicht gefällt ist, dass

man sie in eine Richtung drängt, die sich immer mehr von ihrer Urform entfernt. Sie soll lauter, brillanter vor allem sein. Das alles auf Kosten der Farben. Ursprünglich hatten die Saiten einen Namen, der ihren Charakter definierte. Jeder wird den Begriff Chantarelle (die Gesanglingliche) kennen. Ich versuche, eine gitarrenge-rechte Musik zu schreiben und sehe, dass das Instrument es mir dankt.

Das ist sehr interessant, wenn man davon ausgeht, dass die Gitarre nicht nur als Gesamtwerk von 6 Saiten, ihrer Form und ihrem Klangkörper wirkt, sondern dass jede Saite für sich auch ein Charakteristikum hat, was wie in einem demokratischen Spektrum einen Teil des Ganzen ausmacht. Und hat es dann nicht auch etwas Geheimnisvolles, das es zu ergründen gilt, was, wie du es sagtest, durch eine gewachsene menschliche Geschichte besteht? Es ist ja ein Menschen gemachtes und von Menschen benutztes Instrument, es wächst ja nicht an einem Baum. Aber auf der anderen Seite hat es auch eine pythagoräische Dimension.

Ja, es ist mysteriös. Ich ertappe mich sehr häufig, dass ich eine Gitarre so da liegen sehe und wenn ich das Griffbrett betrachte, dann sehe ich lauter Lichter auf verschiedenen Bündeln hin und her tanzen und denke mir, was alles für Tonkombinationen noch möglich wären. Noch vorgestern habe ich in einem Konzert die spanischen [Tres Piezas von](#)

Rodrigo gehört und es war ein unglaublicher Krampf. Derjenige, der gespielt hat, war technisch unglaublich brillant, doch es sind trotzdem genügend Fehler passiert. Diesen Krampf kann man nur dann vermeiden, wenn man Musik spielt, die wirklich für die Gitarre konzipiert ist. Rodrigo ist zwar ein guter Komponist, hat aber von der Gitarre keine Ahnung gehabt und deshalb ist seine Originalversion unspielbar.

Diese wurde in diesem speziellen Fall von Andrés Segovia bearbeitet, damit sie sich der Gitarre anpasst. Das aber nur nach seinem persönlichem Geschmack. Also suchen wir nicht das MÖGLICHE, sondern das IDIOMATISCHE, das heißt, dass man in der Sprache des Instrumentes spricht.

Das stimmt. Man müht sich oft mit Problemen, die man gar nicht hätte bei besserer Kenntnis der instrumentalen Idiomatik.

Das ist auch, was du bspw. schon in einem Artikel erwähnt hattest, das eigentliche Dilemma der Gitarre in der Hinsicht, dass sie sich seit mehr als 100 Jahren in Kleidern präsentiert, die ihr nicht wirklich passen und die ihr nicht gemäß sind. Das hat zwar einerseits zur Renaissance der Gitarre durch Segovia beigetragen, andererseits war das eigentlich eine „falsche“ Renaissance. Segovia hat sicherlich gewusst, wie die Gitarre klingen muss, damit sie und er erfolgreich sind. Auf der anderen Seite sind seine Einrichtungen nicht

immer ganz glücklich. Und trotzdem hat er fast nur Komponisten beauftragt, für Gitarre zu schreiben, die selbst das Instrument nicht spielen konnten und mit diesem Repertoire sind wir heute als Interpreten immer noch konfrontiert. Der Kanon von Segovia und seinen Schülern, die diesen vielleicht manchmal auch unreflektiert weitergetragen haben, ist ja immer noch verbindlich. Und vielleicht wäre es wirklich einmal gut, wie du es einmal gesagt hast, dass man die gittarristische Szene eine Zeit lang „aussetzt“, damit das Instrument wieder zu sich kommt. So wie Kagel sagte, man müsse Beethoven ein paar Jahre nicht hören, um ihn dann wieder „richtig“ zu hören und zu bemerken, was darin für ungläubliche Kraft steckt. Wenn man immer zuggedudelt wird, dann bemerkt man das womöglich gar nicht mehr, und so müsste es eigentlich auch mit der Gitarre sein. Verstehe ich dich da richtig, du versuchst eigentlich, die „Seele“ der Gitarre freizulegen, damit sie so sprechen kann, wie es ihr gemäß ist und sie im rechten Licht scheinen kann.

Ja, so kann man es sagen. Und das - wie von vielen Leuten befürchtet - sei banales, idiomatisches Komponieren. Es gibt immer wieder Kompositionen, bei denen eigentlich nur so ein Griffgeschiebe vorliegt. Natürlich kann man das gut und schlecht machen, z. B. bei Villa-Lobos kommt es oft vor. Ich denke an die berühmte erste Etüde mit diesem Akkord, der in jeden Bund passt. Wer jemals dieses Stück spielt, mag es. Es hat sehr viel mit Wasser zu tun und dieser Griff klingt tatsächlich in jedem Bund. Jetzt kannst du mir aber nicht erzählen, dass der Komponist diese Töne in dieser Reihenfolge gehört hat. Siehst du, wo der Unterschied ist?

Ja, das kommt vom Instrument. Ja, vom Instrument. Es ist ein Griff, es ist ein Akkord, der einfach nur zerlegt wird. Das würde aus der Sicht z.B. eines Pianisten, unmöglich sein, es so zu hören. Die Reihenfolge dieser Töne bestimmt in diesem Fall nicht der Komponist, sondern das Instrument.

Der Komponist aber sucht nach einem Griff, der – wenn wir wieder dieselbe Etüde nehmen – in jeder Lage gut klingt. Dabei sind nicht die Intervallverhältnisse wichtig, sondern die Spannung, die sich aus den jeweiligen Positionen ergibt.

Einen Unterschied könnte man darin sehen, dass man in einem Fall vertikal (also wie die Töne übereinander klingen) oder im anderen Fall horizontal (wie der Klang sich nacheinander verändert) hört.

Es ist nicht das normale Hören, das ich bei einem Musikdiktat brauche. Dabei muss man sehr analytisch werden. Du fragst: „Was hörst du jetzt?“ Du hörst ab diesem Moment nicht die Schritte des Arpeggios, du hörst sie nicht hintereinander, sondern nimmst das Arpeggio als Ganzes wahr.

Was du hörst, ist jedes Mal die Spannung des Akkordes, die darauf beruht, dass eben ein Teil der Saiten so bleibt und der andere sich bewegt.

Das ist über den Intellekt unmöglich zu erreichen, aber instrumentenkonform und deshalb idiomatisch.

Es ist ja eigentlich schade, Berlioz bspw. hat ganz begrenzt für Gitarre und Gesang geschrieben, aber er hatte ja schon spannende Ideen. Wenn er die Gitarre, sein erstes Instrument, richtig entdeckt hätte, wäre sicherlich auch noch etwas Spannendes herausgekommen. Villa-Lobos konnte ja auch ganz gut Gitarre spielen und hat deswegen auch vieles am Instrument herausfinden können. Du hattest ja auch einmal erwähnt, dass das Klavier eigentlich als relativ monochromes Instrument ja doch seit circa 200 Jahren hindurch „bearbeitet“ worden ist von den großen Komponisten, um einen „pianistischen“ Klang zu entwickeln. Von Haydn dann bis Ravel oder auch Rachmaninov, wenn man so will.

Bartók und Ligeti haben Klavieretüden geschrieben. Es geht weiter und weiter.

Henze sagte einmal, es wäre sehr schwierig, für Gitarre zu schreiben, weil man sie sehr gut kennen müsse und er ein vom Instrumentalisten lernender Komponist sei. Am besten würde er z. B. lernen, indem er etwas schreibt und das dann mit dem Interpreten, also Bream, ausarbeitet, so dass er dann schnell merkt, was auf dem Instrument geht und was nicht. Und es ist immer eine Mischung, weil er zudem sagte, dass man natürlich auch einen aufgeschlossenen Interpreten braucht, der nicht nur die üblichen Handwerkgriffe bedient. Das ist auch deine Forderung, die auf der einen Seite natürlich und anspruchslos und auf der anderen Seite sehr anspruchsvoll ist.

Das Problem ist, dass man trotzdem, auch wenn man das Instrument gut kennt, vielleicht nicht den Kern des Instrumentes so trifft, dass man ihn mit einem originellen musikalischen Gedanken verbindet. Andererseits gibt es wahrscheinlich auch ab und zu mal einen Glückstreffer, wo ein Komponist, der das Instrument nicht gut kennt, sich ihm trotzdem erstaunlich annähert.

Ja, z.B. De Fallas Homenaje. Ein geniales Stück. Besser könnte es auch ein Gitarrist nicht schreiben.

Da klingt wirklich genau das, was klingen soll und man kann musikalisch 100-%ig das realisieren, was die Musik will. Diesen Klangreichtum mit dem Klavier zu erreichen, für welches es auch eine Originalversion gibt, oder sogar mit der Originalversion für Orchester, ist schwer. Wenn man es schafft, mit der Gitarre diese Farben zu erzeugen, ist das viel mehr wert, als wenn diese Farben tatsächlich von der Oboe, der Flöte oder dem Kontrabass gespielt werden. Das ist dasselbe wie bei Mussorgskis Bilder



einer Ausstellung in der Orchestertranskription von Ravel. Die mag ja meisterhaft sein, aber das ganze Geheimnis der Farbkreation ist eine andere. Es ist wie der Unterschied, ein Buch zu lesen oder einen Film anzugucken.

In einem Buch, da stellst du dir vor, was für ein Gesicht dieser Mensch in diesem Moment macht, welche Stimme er hat. Du musst die Energie aufwenden, diese Phantasiebilder zu kreieren und daher hat eben diese Figur bei dir ein bestimmtes Gesicht und eine bestimmte Stimme, bei mir hat sie eine andere. Und das ist so wichtig, das jeder seine eigene Phantasie entwickeln kann.

Ganz genau. Es ist eine aktive Leistung.

Fortsetzung des Interviews in der nächsten Ausgabe.

Biografie

André Herteux, geboren im Jahr 1981 im fränkischen Lohr am Main, war zunächst Schüler von Johannes Tappert an der Berufsfachschule für Musik in Bad Königshofen und studierte anschließend Gitarre bei Clemer Andreotti und Prof. Jürgen Ruck an der Hochschule für Musik in Würzburg. Er schloss seine Studien mit dem Meisterklassendiplom ab. Im Rahmen eines Zusatzstudiums erhielt er außerdem Kompositionsunterricht bei Chris Beier, dessen Musikverständnis ihn sehr geprägt hat.

Herteux ist sowohl als ausführender Gitarrist als auch als Bearbeiter und Komponist tätig. Er veröffentlichte bislang

drei Solo-CDs, zahlreiche Aufnahmen für den Bayerischen Rundfunk dokumentieren seine künstlerische Arbeit. Viele seiner Werke sind bei namhaften Verlagen (z.B. Trekel Hamburg, edition49 Karlsruhe) im Druck erschienen. Im Jahr 2016 wurde die Komposition „five small ones“ für Gitarre solo beim 28. Siegburger Kompositionswettbewerb mit dem 1. Preis ausgezeichnet.

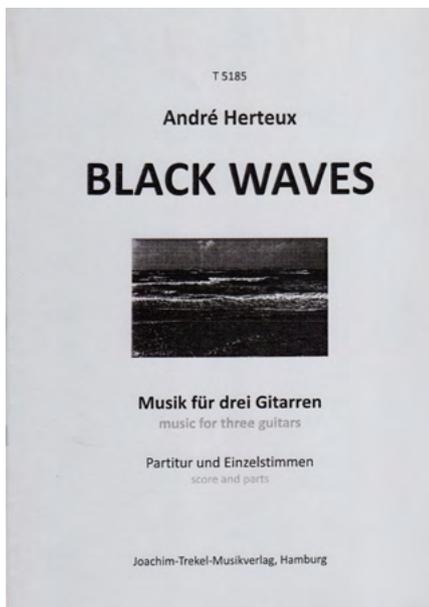
André Herteux lehrt als Dozent für Fachdidaktik/Lehrpraxis Gitarre und Gitarre Crossover an der Hochschule für Musik in Nürnberg und ist Gitarrenlehrer am musischen Labenwolf-Gymnasium der Stadt Nürnberg. Darüber hinaus leitet er regelmäßig Fortbildungen und Seminare.

Website: www.andre-herteux.de



Video zur Notenbeilage:

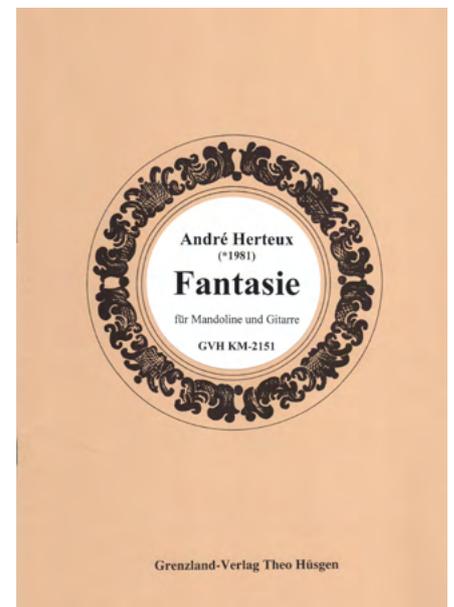
https://www.youtube.com/watch?v=oTB7JD_zK5Q



André Herteux
Black Waves
 3 Gitarren
 Musikverlag Trekel, Hamburg
 14,- €



André Herteux
five small ones
 Gitarre solo
 edition 49, Karlsruhe
 12,90 €



André Herteux
Fantasie für Mandoline und Gitarre
 Grenzland-Edition
 PAN-Verlag, Kassel
 12,80 €

Kirschblüte

2018

Gitarre

André Herteux (*1981)

$\text{♩} = 66$
[alla breve]

3 mf

2 0 2 3

0 3 2

soft slap

0 0

4 4 0 1 0 0 3 4

2 0 4 3 0 1

0 4 3

p

4 3 1

mf

Die Gitarrone - ein neuer Gitarrentyp mit stark erweiterten Möglichkeiten

Lange Zeit war Antonio Torres' genialer Entwurf der Höhepunkt der Entwicklung unseres Instrumentes, nachdem vorher eine Vielfalt unterschiedlichster Gitarrentypen gespielt wurde. Durch die Vereinheitlichung ergaben sich viele Vorteile, wie größere Breitenwirkung und sinkende Produktionskosten.

Das berühmte Bild von Napoleon Coste und seinen Gitarren zeigt vier ungewöhnliche Instrumente, die alle in Form und Saitenzahl sehr unterschiedlich sind. Die vorherrschende romantische Gitarre mit ihrem kleineren Korpus und meist zarterem Klang konnte den Anforderungen des Konzertlebens mit immer größeren Konzertsälen nicht mehr genügen. Durch den Durchbruch der Gitarren im 20. Jahrhundert, maßgeblich initiiert durch den genialen Andrés Segovia, trat die Gitarre in Form des Torres-Modells den Siegeszug an, der sie bis heute zu einem der beliebtesten Instrumente macht.

Warum also ein neuer Gitarrentyp?

Die Gitarre in ihrer Standardform hat folgenden großen Nachteil, wenn man sie mit anderen Instrumenten wie großen Lauten und Tasteninstrumenten vergleicht: Ihr Tonumfang ist nicht groß genug, weder in der Tiefe noch in der Höhe. Nicht tief genug vor allem für die korrekte Wiedergabe von Lautenmusik (allen voran natürlich die Lautensuiten von J.S. Bach, die mit den originalen Bässen eine vollkommen andere Wirkung haben), nicht hoch genug für originalgetreue Transkriptionen von anderen Instrumenten, besonders Tasteninstrumenten.



Die Idee kam auf, ein Instrument zu entwerfen, das beide Möglichkeiten bietet und mit Gitarrenspieltechnik (Fingernägeln!) spielbar ist. Die Erweiterung des Tonraumes in die Tiefe wurde schon Anfang des 20. Jahrhunderts mit der modernen deutschen Basslaute vorgenommen (bis zu sechs freischwingende Saiten, D C H_ A_ G_ F_).

Der Korpus war in Lautenform, besaß 9 Bünde am Hals bis zum Beginn des Korpus' und einige auf die Decke geleimte Holzbünde. Das machte es natürlich sehr schwer, darauf Gitarrenwerke zu spielen (obwohl eine Transkription aller Lautenwerke Bachs für das Instrument von Hans Dagobert Bruger vorlag, in der aber auch zahlreiche Kompromisse gemacht wurden). In den 1960er Jahren ließ sich Narcisco Yepes seine 10saitige Gitarre bauen, bei der die tiefen Saiten erstmals voll greifbar waren, aber hauptsächlich zur gleichmäßigeren



Biografie

Arne Harder wurde 1964 in Marburg/Lahn geboren. Nach anfänglich autodidaktischen Studien dann Unterricht bei Christoph Kirschbaum und anschließend Studium bei Prof. Maritta Kersting in Düsseldorf. Abschluss staatl. Musiklehrerprüfung und Diplommusiker. Schon früh (mit 16) erste Erfahrung mit mehrsaitigen Instrumenten (moderne 12saitige Basslaute) und den Werken J.S. Bachs. Weiterbildung durch Renaissance- und Barocklautenunterricht sowie Gesangsausbildung. Seit 2009 Dozent an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Mitglied bei verschiedenen Ensembles, besonders bei der Mystic-Folk Band Annwn. Entwicklung der Gitarrone 2012, seitdem zahlreiche Konzerte solo und im Ensemble. Eigene Musikschule „die kleine Musikschule“ in Jüchen, seit 2017 Leiter der Musikschule „Pro Musica“ in Jüchen.

www.gitarrone.de

Verteilung der Obertöne genutzt wurden. In der brasilianischen Musik gibt es die siebensaitige Gitarre mit greifbarer Kontra-H-Saite.



Paul Galbraith nutzte erstmals in den 1990er Jahren eine höhere Saite (a') und eine tiefere (Kontra-H) um mehr Möglichkeiten zu haben. Dieses Instrument wurde als „Brahms-Gitarre“ bekannt, da damit erstmals die originalgetreue Wiedergabe von Klavierwerken von Brahms möglich war und Paul Galbraith damit berühmt wurde.

Im Entwurf zur Gitarrone gibt es ähnliche Ideen. Das Instrument hat auch eine hohe a'-Saite, dann normale Gitarrenstimmung und dann vier je nach Bedarf gestimmte Basssaiten, die alle voll greifbar sind. Die Normalstimmung wäre also a' e' h g d a E D C H_ A_. Damit dieser große Tonraum auch dargestellt werden kann, wurde die Idee der Fächerbebindung des englischen Instrumentenbauers John Rose aus dem 16. Jhd. aufgegriffen (Orpharion).

Die höchste Saite hat eine Mensur von 63cm, die tiefste von 67. Damit können auch alle Werke für die Konzertgitarre problemlos gespielt werden mit einer leichten Einschränkung bei Rasgueados. Die Griffbrettbreite ist so bemessen, dass nach Übung ein Barré-Griff über alle Saiten möglich ist. Der Tonraum nach oben ist durch 27 Bünde stark erweitert. Da-

mit diese alle erreichbar sind, wurde ein extrem tiefer Cutaway nötig und eine veränderte Halskonstruktion, die keinen Halsfuß mehr benötigt. Ein verstellbares Zargenschallloch gibt die Möglichkeit, den Klang deutlich zu verändern. Wenn es offen ist, ähnelt der Klang dem einer Laute durch stärkere Hervorhebung der Obertöne, wenn es geschlossen ist, mehr dem „normalen“

Gitarrenklang. Um die Decke zu entlasten, sind alle umspinnenen Saiten an einem Saitenhalter befestigt, der den Zug auf den unteren Korpusrand ableitet. Die zweite Version der Gitarrone hat auch die Möglichkeit Doppelsaiten aufzuziehen (1 Einzelsaite und sechs Doppelsaiten für die noch originalgetreuere Wiedergabe von Renaissancelautenmusik) sowie eine Vorrichtung, die eine schnelle Umstellung auf Chitarronestimmung (also erste und zweite Saite eine Oktave tiefer) ermöglicht.

Die Gitarrone ist ein musikalisches Chamäleon, das sich in viele andere Instrumente verwandeln kann. Z.B. ist die Verwendung als Kontrabassgitarre genauso möglich wie als Oktavgitarre, als Terzgitarre oder Quintbass etc. Durch Umstimmung kann direkt von Lauten-Tabulaturen abgespielt werden (Renaissance-, Barocklaute und Chitarrone). Klavierwerke können sehr viel originaler als mit der Konzertgitarre wiedergegeben werden. Die ersten Werke speziell für Gitarrone sind komponiert worden, allen voran die „Eilf Pforten“ von Marius Bajog, eine Suite von 11 Stücken. Von Buck Wol-



ters gibt es bereits sehr schöne Etüden.

Um die erweiterten Möglichkeiten zu nutzen, ist die Nutzung des kleinen Fingers der rechten Hand sehr wichtig. Die Dämpfung der Basssaiten erfordert eine ausgefeilte und erweiterte Daumentchnik.

Der hervorragende Instrumentenbauer Achim-Peter Gropius aus Reutlingen (www.gropius.de)

wagte es, meinen Entwurf umzusetzen. 2012 entstand die „Gitarrone 1“, noch mit zehn Saiten, dafür 31 Bünden und Double Top. Nach intensiver Erprobung des neuen Instrumentes stellte sich heraus, dass 27 Bünde genug waren, zumal es wegen ihrer geringen Breite sehr schwer war, die höchsten vier Bünde zu greifen. Darum bestellte ich bei Achim-Peter Gropius das zweite Modell mit elf Saiten, 27 Bünden und normaler Decke, welches 2014 gebaut wurde. Dieses wunderbare Instrument ist seitdem mein Standardinstrument, auf dem ich alles spiele. Der schwedische Gitarrenbauer Heikki Rousu (www.altoguitars.com) sah bei einem Seminar die Gitarrone 1 und baute sie nach, weil er den Entwurf interessant fand. 2016 baute er auf meine Bestellung eine zweite.

Ich würde mich sehr freuen, wenn dieses neue Instrument mit seinen vielfältigen Möglichkeiten neue Spieler gewinnen kann!

Ein Bericht des WDR über die Gitarrone: <https://www.youtube.com/watch?v=i-qqOKIAWI20>

Nachruf auf Hans-Michael Koch

Mit großer Betroffenheit haben wir erfahren müssen, dass unser langjähriges Mitglied und so geschätzter Kollege Prof. Hans-Michael Koch, dem viele von uns in einem freundschaftlichen Verhältnis verbunden waren, wohl am 20.07.2018 im Alter von 71 Jahren überraschend verstorben ist. Wir hatten uns noch im Frühjahr in einem Telefongespräch über die Situation der Gitarre in China ausgetauscht. In dem Land, das für ihn in den letzten Jahren eine so wichtige Bedeutung für seine künstlerisch-pädagogische Arbeit hatte, endete auch seine letzte berufliche Reise. Viele Jahre haben wir in dem Kurs „Die Gitarre in Unterricht und Praxis“ unserem heu-

tigen Internationalen Bergischen Gitarrenfestival in Remscheid zusammen gearbeitet. In unserem Nachruf haben Gerd-Michael Dausend und Dieter Kreidler (mit Hans-Michael Koch gemeinsam die Gründer des damaligen Kurses) einige ihrer persönliche Erinnerungen an diesen, für uns menschlich wie fachlich so redlichen und bedeutenden Kollegen formuliert. Seine Arbeit hat deutlichen Spuren hinsichtlich der seriösen Entwicklung unseres Instrumentes hinterlassen. Wir werden seiner stets in kollegialer Freundschaft und mit großem Respekt vor seiner Lebensleistung gedenken.

Alfred Eickholt



Biografie

Hans-Michael Koch, geboren in Stuttgart, studierte Gitarre bei Prof. Karl Scheit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und setzte nach der künstlerischen Diplomprüfung seine Studien privat bei Regino Sainz de la Maza in Madrid sowie bei Siegfried Behrend fort. Seine Unterrichtstätigkeit begann 1971 am Bergischen Konservatorium der Stadt Wuppertal. 1972 ging diese Institution in der neu gegründeten Hochschule für Musik Rheinland auf, die neben Wuppertal die Institute in Köln, Düsseldorf und Aachen umfasste. Hans-Michael Koch verhandelte schon in diesem Jahr mit der Leitung der Hochschule (Prof. Siegfried Palm) über eine Anstellung im Professorenverhältnis. Nachdem diese

Verhandlungen nicht zum gewünschten Ergebnis führten, folgte er im Sommer 1973 einem Ruf an die Hochschule Hannover, wo er für Jahrzehnte als Professor wirkte. Sein Nachfolger in Wuppertal wurde Dieter Kreidler.

1973 wurde Koch als Preisträger und Stipendiat in die Bundesauswahl „Konzerte Junger Künstler“ aufgenommen, es folgten Debutkonzerte in der Berliner Philharmonie und der Wigmore-Hall London. Nach weiterführenden Studien auf Laute und Barockgitarre bei Hopkinson Smith in Basel widmete sich H.-M. Koch auch der Lauten- und Gitarrenmusik auf historischen Instrumenten. Seine internationale Konzerttätigkeit führte ihn in zahlreiche Länder Europas, Afrikas und Asiens im Auftrag des Goethe-Instituts,

des weiteren wirkte er in Rundfunk- und CD-Aufnahmen mit. Gern war er bei Festivals wie z.B. den Festwochen Alter Musik in Innsbruck, den Tagen Alter Musik in Herne oder dem Festival van Vlaanderen in Brügge zu Gast. Im Jahre 2005 folgte er einer Einladung zu Meisterkursen und Konzerten nach Beijing und Tianjin in die Volksrepublik China. Seitdem wurde er als regelmäßiger Gast zu Konzerten und Kursen eingeladen und im Frühjahr 2007 zum Gastprofessor der Musikhochschule Tianjin ernannt. Hans-Michael Koch betreute als Herausgeber zahlreiche Ausgaben von Gitarrenmusik des 19. Jahrhunderts bei B. Schott's Söhne, Mainz. Er verstarb viel zu früh am 20.07.2018 während eines Aufenthaltes in China.

Einige persönliche Erinnerungen

Als ich im Jahre 1972 als Autodidakt der klassischen Gitarre, aber mit einer profunden Bandkarriere im Lebenslauf die Aufnahmeprüfung in Wuppertal machte, wurde ich von ihm trotz meiner natürlich noch vorhandenen Schwächen, in seine Klasse aufgenommen. Ich lernte bei Hans-Michael mittels der Pujol-Schule das musikalische und gitarristische Handwerk. Zunächst wurde sehr akribisch im Einzelunterricht gearbeitet, nach einiger Zeit fand der Unterricht jedoch oft im kleinen Forum statt, wobei etwa fünf Studierende gemeinsam fünf Stunden Unterricht bekamen. Auf diesem Wege lernte man das Repertoire sehr intensiv kennen, aber auch der zwischenmenschliche Bereich kam – vor allem gegen Ende des Unterrichtsnachmittags - nicht zu kurz. Immerhin war unser Lehrer zum Teil nur sehr wenige Jahre älter als wir, wenn

auch fachlich meilenweit von uns entfernt. Hans-Michael weckte bei mir schon sehr früh das Interesse an Renaissance- und Barockmusik, so spielte ich schon von Beginn an – damals meist noch aus den alten Pujol-Ausgaben bei Eschig – die entsprechenden Werke. Für mich war die Zeit bei ihm nach gut einem Jahr schon zu Ende, da er wie erwähnt einem Ruf nach Hannover folgte. Der Wechsel zu Dieter Kreidler brachte für uns alle zunächst einen großen Umbruch, einige Studierende zogen es dann doch vor, auch nach Hannover zu wechseln. Für mich persönlich war es in jedem Fall sehr wertvoll, von zwei so bedeutenden Lehrern ausgebildet zu werden. Die gemeinsamen Jahre mit Hans-Michael setzten sich erfreulicherweise wenige Jahre später doch fort, denn durch eine Initiative von Dieter Kreidler wurde 1978 der erste Remscheider Gitarrenkurs durchgeführt, der im kommenden Jahr seine vierzig-

te Auflage erfährt. Gründungsmitglieder waren Dieter, Hans-Michael und ich, sehr rasch kamen Fred Harz und Alfred Eichholtz hinzu, unzählige Gastdozenten ergänzten über die Jahrzehnte das Angebot. Hans-Michael setzte in den letzten Jahren andere Schwerpunkte und beendete seine Mitarbeit. Dennoch blieben wir weiter im Kontakt, wir verfolgten mit Interesse seine überaus erfolgreiche Tätigkeit an der Hannoveraner Hochschule als auch immer häufiger in Fernost.

Ich bin Hans-Michael jedenfalls überaus dankbar, denn seine Offenheit, einen Studenten ohne großartige klassische Vorkenntnisse aufzunehmen und zu fördern, hat mein Leben entscheidend geprägt und enorm bereichert. Ich werde seiner immer mit Dankbarkeit und Bewunderung gedenken.

Gerd-Michael Dausend

Als Nachfolger von Hans-Michael Koch in Wuppertal hat mich die Nachricht über seinen plötzlichen Tod sehr erschüttert. Wir pflegten über viele Jahrzehnte eine freundschaftlich-kollegiale Verbundenheit und unsere Wege haben sich immer einmal wieder gekreuzt. Zu der oben beschriebenen professionellen Karriere und musikalischen Sozialisation von Hans-Michael Koch gehören unbedingt auch die aktive Mitgliedschaft im „Mandolinorchester Musikfreunde Aachen“ unter der Leitung seines Lehrers Hubert Brand und kammermusikalische Konzerte mit Margareta Wilden-Hüsgen in den 1960er Jahren. Während seiner Hochschulzeit in Wup-

pertal fand schließlich eine kreative Wiederbelebung dieser Freundschaft statt. Als Hochschullehrer prägte er nachhaltig seinen großen Schülerkreis. Seine pädagogische Kompetenz wurde über viele Jahre als Juror bei Jugend musiziert geschätzt. Lange Jahre haben wir in Remscheid (heute Bergisches Gitarrenfestival) und bei den Gießener Gitarrentagen zusammen gearbeitet. Dabei faszinierte mich immer, wie er dort bei Konzerten und Workshops schnell die Zuhörer in den Bann seiner Leidenschaft für die Alte Musik zog.

So überraschte er neben der Kenntnis alter Manuskripte und Drucke auch mit eindrucksvollen Demonstrationen alter

Spieltechniken auf Laute, Vihuela oder Barockgitarre, später auch auf der Biedermeiergitarre. Darüber hinaus verfügte er über profunde Kenntnisse im Instrumentenbau und der Restauration historischer Instrumente.

Hans Michael Koch war ein Sucher und Finder!

Als einer der ersten Hochschullehrer der Nachkriegsgeneration gehörte er zu den Pionieren, die eine fachlich solide Basis für die akademische Belastbarkeit des noch jungen Instrumentalfaches Gitarre im deutschen Musikhochschulbetrieb schufen.

Er wird mir und der Gitarrenwelt fehlen.

Dieter Kreidler

Trille Labarre

Der Gitarrist, Lehrer und Komponist Trille Labarre lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris. Seine Kompositionen entstanden gegen Ende des Jahrhunderts im Umfeld der unruhigen Revolutionsjahre. In der Zeit zwischen 1750 und 1800 wurden sehr zahlreiche Stücke und Methoden für Gitarre in Paris publiziert, die zu großen Teilen erst in den letzten Jahrzehnten wieder entdeckt wurden.

Nur wenige von Labarres Werken sind erhalten geblieben bzw. bis heute wieder gefunden worden, dazu zählen die *Etrennes de guitarrre ou recueil des plus jolies romances et couplets qui aient paru dans l'année 1787, suivis d'une sonate avec accompagnement de violon obligé et de plusieurs autres pièces... Oeuvre II...*, gedruckt 1788 bei Baillon (Paris).



Titel der *Etrennes de guitarrre*
(Paris, Bibliothèque Nationale de France)

Ein *Journal d'airs...* enthält als Nr. 64: *Air de Mr Blin de la Codre* (der Begleitsatz zu diesem Lied stammt von Labarre), es wurde bei Le Duc zu Paris gedruckt.

Philip J. Bone¹ nennt Trille Labarre noch als Autor einer *New Method for the guitar* op. 7 (1793) und gibt weiter *Graduated studies for guitar* (1794) an. Diese beiden pädagogischen Werke sind bis heute nicht aufgefunden worden. Gleiches gilt für die Originale der beiden Sonaten op. 8 Nr. 11 und 21, wobei die übrigen mindestens 19 Sonaten des op. 8 überhaupt nicht dokumentiert sind. Domingo Prat scheint Zugang zu dieser Quelle gehabt zu haben, er hat – wohl um 1930 – beim Verlag Romero y Fernandez in Buenos Aires die beiden Sonaten herausgegeben. Weitere Kompositionen von Labarre wurden von Prat nicht ediert. Im gleichen argentinischen Verlag erschien 1934 sein berühmtes umfangreiches Kompendium *Diccionario de Guitarristas* in 1605 Kopien, jeweils von Domingo Prat handsigniert.²

Die hier faksimilierte Sonate op. 8 Nr. 11 in D-Dur wurde vom Komponisten als zweisätzige Sonate ohne Bezug zur klassischen Sonatenform gestaltet und lediglich mit den Überschriften *Moderato* und *Rondo* versehen. Die beiden Stücke wurden ursprünglich für die fünfchörige Gitarre geschrieben, eine gängige Stimmung dieser fünf Chöre in Frankreich war Aa-dd'-g'g'-h'h'-e',³ in diesem Fall zitiert nach Bailleux' zeitgenössischer *Méthode de guitare par musique et tablature* (1773).

Die homophone Musik ist melodisch ansprechend, harmonisch jedoch eher schlicht gesetzt. Der Rondosatz ist formal ein klassisches Bogenrondo mit nur

wenigen individuellen Zügen. Eine kleine Kadenz (die natürlich auch individuell anders gestaltet werden kann bzw. auch sollte) leitet die Wiederholung des Ritorrells ein.

Die Sonate ist in jedem Fall musikalisch interessanter als viele der (zahlreichen) anderen klassischen Gitarrenstücke vor 1800⁴ und kann heute noch einen Platz im Repertoire finden. Auch technisch ist sie anspruchsvoller als anderes aus der Zeit (z. B. die Stücke von Ferandière von 1799), wobei jedoch unklar ist, wie weit Prat die Stücke bearbeitet hat. Die Notation mit ihrer weitgehenden Trennung der Stimmen ist mit großer Wahrscheinlichkeit auf Prat zurück zu führen, denn diese Neuerung setzte sich erst in Wien (Molitor, Giuliani) um 1806/7 allmählich durch.

Der Bearbeiter und Herausgeber der beiden Sonaten Domingo Prat war ein spanischer Gitarrist, er wurde 1886 in Barcelona geboren. Er studierte dort ab 1895 u. a. Komposition, von 1898 bis 1904 war er Gitarrenschüler von Miguel Llobet. 1907 übersiedelte er nach Buenos Aires. Er war dort als Dozent am von ihm selbst gegründeten „Konservatorium“ tätig (u.a. ab 1914 als Lehrer von Maria Luisa Anido). Durch sein Wirken wurde er ne-

1 Bone, a. a. O., S. 201

2 Reprint Edition Columbus, Ohio 1986

3 nach Tyler/Sparks, a. a. O., S. 223

4 eine Liste der in Paris publizierten Werke vor 1800 in Tyler/Sparks, S. 271 ff.

ben [Julio Salvador Sagreras](#) zum wichtigsten Gitarristen in der argentinischen Hauptstadt, die in den Folgejahren durch die Besuche von Llobet und Segovia zum gitarristischen Zentrum Südamerikas wurde. Der dort ebenfalls gelegentlich konzertierende Agustin Barrios Mangoré hinterließ trotz positiver Resonanz auf seine Auftritte hingegen kaum bleibende Spuren in der Stadt.

Auch der Spanier Antonio Jiménez Manjon (1866-1919), ein früh erblindeter Gitarrist – er spielte eine elfsaitige Gitarre – lebte lange in der Stadt und gründete ebenfalls ein eigenes, zeitweise staatlich unterstütztes „Konservatorium“, aus dem zahlreiche wichtige Gitarristen hervorgingen. Er konzertierte sehr häufig in der Stadt, Tourneen führten ihn aber auch in zahlreiche europäische Staaten.⁵

Domingo Prat war der erste Repräsentant der Tárrega-Schule in Südamerika. Er bestritt die Existenz einer echten „Tárrega-Schule“ in seinem *Diccionario* von 1934, was aber durchaus verständlich ist, denn die vierbändige Pujol-Schule, welche nach den Prinzipien Tárregas konzipiert wurde, war zu diesem Zeitpunkt noch nicht erschienen).

Prats Transkriptionen und seine wenigen eigenen Werke sind heute völlig vergessen. Eine Liste der Editionen findet sich im Nachdruck des *Diccionario*.⁶ Prat verstarb 1944 in seiner argentinischen Wahlheimat.

Die zweite Sonate op. 8 Nr. 21 wird in der nächsten Ausgabe des EGTA-Journals veröffentlicht.

Bibliographie

- Bone, Philip J.: *The Guitar and Mandolin*, First Edition 1914, Reprint of Second Edition, London 1972
- Manjon, Antonio Jiménez: *Collected Works for Guitar*, Columbus, Ohio 1996
- Prat, Domingo: *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires 1934 (Reprint Columbus, Ohio 1986), darin findet sich auch eine biografische Skizze von Matanya Ophee.
- Tyler, James und Sparks, Paul: *The guitar and its music*, New York 2007 (Paperback edition)



⁵ Manjon, a. a. O., S. 5

⁶ Prat, a. a. O., S. 472

SONATA

MODERATO RONDO

DE TRILLE LABARRE

Op. 8 No. 11

Revisada y adaptada en notación moderna
por DOMINGO PRAT

MODERATO
M.^o ♩ = 72

Guitarra

The musical score is written for guitar in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking of 'MODERATO' and a metronome marking of 'M.^o ♩ = 72'. The score is divided into eight staves. The first staff starts with a dynamic of *f* and includes a breath mark *m*. The second staff has dynamics *p*, *mf*, and *f*. The third staff features *ff* and *p*, with a breath mark *a i m i*. The fourth staff includes the lyrics 'cre - - - sce - - - do - - -' and a dynamic of *f*. The fifth staff has dynamics *p* and *rit.*, with a breath mark *C 2^a*. The sixth staff starts with *f* and *mf*. The seventh staff has dynamics *f* and *p*, with a breath mark *p m i m*. The score concludes with a *rit.* marking.

RONDO M^o ♩ = 92.

Meno tempo

D.C. al S hasta FIN y sigue

MINORE M^o ♩ = 69.

4

f *ff* *p* *p* *ad libitum* *lento* *D.C. al § hasta FIN*

C.1ª C.1ª C.3ª C.1ª C.1ª C.1ª C.1ª

ril.

X. Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andres Segovia“ in Monheim 2018

Vom 30. Mai bis zum 02. Juni trafen sich wieder fast 70 junge Gitarristen*innen aus 30 Ländern in Monheim, um in diesen Tagen ihr außergewöhnliches Talent unter Beweis zu stellen. Dieser Wettbewerb hat sich in all den Jahren zu einer der wichtigsten internationalen Adressen für die jungen Künstlerinnen und Künstler unseres Instrumentes entwickelt.

Erstaunlich war es für Organisatoren und Juroren, dass die Altersgruppe der Jüngsten (bis 14 Jahre) in diesem Jahr nur etwa ein gutes Dutzend Teilnehmer*innen hatte und die AG III der 17 - 19 jährigen mit weit über 30 Anmeldungen schon nahezu an die Kapazitätsgrenzen des Wettbewerbes gelangte. Die Organisation unter der bewährten Leitung von Georg Thomanek und Heinz-Jürgen Küpper war aber, wie immer, allen Herausforderungen souverän gewachsen und sorgte mit ihrem Team im Vorfeld und während des Wettbewerbes für hervorragende Rahmenbedingungen.

So gebührt der Stadt Monheim, Ihrem Bürgermeister Daniel Zimmermann und der Kulturabteilung mit der Musikschule ein besonderer Dank für die wieder einmal so reibungslose Durchführung des Wettbewerbes und für die Gastfreundschaft, die von den Teilnehmern*innen und ihren Eltern, sowie von den Mitgliedern der Jury wie auch von vielen Gästen gleichermaßen gewürdigt wurde. Auch die Jury unter der Leitung des Vor-



Monheims Bürgermeister Daniel Zimmermann bei der Eröffnung des X. Wettbewerbes begrüßt die Teilnehmer aus 30 Nationen

sitzenden der EGTA D Prof. Alfred Eickholt war wieder einmal hochkarätig besetzt, so dass auch in dieser Hinsicht alles zum Besten stand. Schon nach den ersten Wertungsspielen wurde klar, dass es auch in diesem Jahr wieder schwer fallen würde, die zahlreichen Preise und Stipendien zu vergeben. Die Leistungen der Teilnehmer*innen waren wieder einmal auf einem geradezu fantastischen Niveau. Es zeichnet sich mehr und mehr eine Leistungsdichte in allen Wertungskategorien ab. Die Unterschiede zwischen denjenigen, die, auch immer mit ein wenig Glück, zu den Preisträgern*innen oder den sonst noch Ausgezeichneten gehören, und allen anderen werden immer geringer. So sind auch die Bewertungen seit Jahren immer enger „zusammengerückt“. Bei dieser Qualität nimmt es nicht Wunder, dass fast alle Teilnehmer*innen verdientermaßen Bewertungen in den beiden höchsten Kategorien (von vier) bekamen.

Auch wenn in diesem Jahr die jüngste Altersgruppe zahlenmäßig nicht so stark besetzt war, waren die Beiträge durchweg von einer Güte, die Juror(inn)en und Zuhörer*innen wieder einmal begeistern konnten.



Heinz-Jürgen Küpper und Ulrike Frehn (Leitung des Wettbewerbsbüros)

Die Preisträger der Altersgruppe I



Der Bürgermeister der Stadt Monheim, Daniel Zimmermann, bei der Preisverleihung der jüngsten Teilnehmer von links: Mikhail Likhachev, Aleksander Aniol, Flavius Wagner, Jakob Kramer, Yitong Shi (Bild: Steffen Brunner)

- 1. Preis **Alexander Aniol** Polen
- ▶ Stipendium „Koblenz International Guitar Festival & Academy 2019“
- 2. Preis **Mikhail Likhachev** Russland
- 3. Preis **Yitong Shi** Volksrep. China
- 4. Preis **Jacob Kramer** Deutschland
- 4. Preis **Flavius Wagner** Deutschland

Das Leistungsbild in der gesamten Altersgruppe II der 14 – 16 Jährigen war „in puncto“ Qualität und Dichte ebenso hervorragend wie bei den Jüngeren. Beispielsweise werden hier mittlerweile Werke wie Joaquin Rodrigos „Invocación y Danza“ ebenso selbstverständlich und professionell präsentiert wie seine „Tres Piezas espanolas“ die Etüden von Heitor Villa-Lobos oder die „Traviata Variationen“ von Franciso Tárre-

ga. Wer die Wertungsspiele gehört hatte, konnte so auch die Entscheidung der Jury nachvollziehen, hier ausnahmsweise 6 Preise zu vergeben. So gab es folgende Preisverteilung:

Die Preisträger der Altersgruppe II

- 1. Preis **Filip Miskovic** Kroatien
- 2. Preis **Matej Berlot** Slowenien
- 3. Preis **Milun Sunjevaric** Serbien
- 4. Preis **Michaela Julia Fleischer** Deutschland
- ▶ Stipendium zum „Internationalen Bergischen Gitarrenfestival 2019“
- 4. Preis **Vanesa Ilicic** Kroatien
- 4. Preis **Athanasios Katsikis** Griechenland

Am Abend des 1. Wertungstages hat-



Juroren und Preisträger der Altersgruppe II von links: Tomasz Zawierucha, Kathrin Klingeberg, Costas Cotsiolis, Gerhard Reichenbach, Julian Fritzsich, Filip Miskovic, Vanesa Ilicic, Michaela Julia Fleischer, Matej Berlot, Milun Sunjevaric, dahinter Alfred Eickholt

Impressum

Herausgeber: EGTA Deutschland e.V.
Homepage: www.egta-d.de
Mail: info@egta-d.de
Postanschrift: EGTA c/o Dr. H. Richter
 Waldhuckstr. 84
 D-46147 Oberhausen

Herausgeber und Chefredakteur: EGTA D und Dr. Fabian Hinsche.

Weitere Redaktionsmitglieder:

u.a. Prof. Gerd-Michael Dausend, Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansoerge, Michael Koch, Dr. Helmut Richter, Raphael Ophaus, Nicola Stock

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 10.11.2018

Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine Haftung übernommen!

Der EGTA zur Verfügung gestellte Beiträge, Fotos, Kompositionen werden grundsätzlich als honorarfreie Beiträge behandelt und frei von weiteren Rechten zur Verfügung gestellt. Namentlich oder durch ein * gekennzeichnete Beiträge, Leserbriefe etc. geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

Copyright by EGTA D, Nachdruck (auch auszugsweise) nur mit schriftlicher Genehmigung.

Foto- und Abbildungsnachweis: Autoren

Coverbild:

Stephano della Bella (1610-1664)
Carlo Cantù, genannt Buffetto (1646)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

ten die Veranstalter für die Teilnehmer und ihren „Anhang“ sowie zahlreiche Gäste ein ganz besonderes Gitarrenkonzert geplant. Mit Liying Zhu, der chinesischen Ausnahme Gitarristin, die vor vielen Jahren schon einmal auf diesem Wettbewerb zu Gast war und zwei ehemaligen Preisträgern, Sören Golz und Ivan Danilov – die mittlerweile nicht nur als Solisten sondern besonders auch als Duo GolzDanilov international erfolgreich sind –, hatten sie ein hochkarätiges Doppelkonzert zusammengestellt. Die Beiträge der Solistin und des Duos waren in jeder Beziehung von höchster technischer wie gestalterischer Qualität und beeindruckten darüber hinaus mit einer selten gehörten tonlichen Wärme und Eleganz, sowie großer emotionalen Tiefe.

In der höchsten Altersstufe der 17-19-jährigen wurde es dann für die Jury unter dem Vorsitz von Johannes Tonio Kreusch besonders schwer, allein schon die 10 Finalisten zu ermitteln, die dann am Samstagvormittag um Preise und Stipendien spielen durften.

Hier durfte sich dann die Italienerin



Die Gesamjury von links:

Konstantin Dumitriu (Gitarrenbaumeister und Stifter des Hauptpreises), Tomasz Zawierucha, Kathrin Klingeberg, Costas Cotsiolis, Georg Schmitz, Alfred Eickholt, Martin Maria Krüger, Thomas Kirchhoff, Johannes Tonio Kreusch, Christopher Esch (Jurysekretär) Gerhard Reichenbach, Evgenia Kanthou

Christina Galietto als glückliche aber auch verdiente Siegerin feiern lassen. Allerdings darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass alle Juror(inn)en die außergewöhnliche Qualität des Finales aber auch der gesamten Altersgruppe hervorhoben, so dass gerade auch in dieser AG die meisten Preise und Stipendien verteilt wurden. Im Einzelnen sah das dann so aus:

Die Preisträger der Altersgruppe III

1. Preis **Cristina Galietto** Italien
2. Preis **Torrin Williams** Großbritannien
3. Preis **Valentin Novak** Slowenien
4. Preis **Leon Jänicke** Deutschland
5. Preis **Nadja Jankovic** Montenegro



Liying Zhu (China/Deutschland) links und GolzDanilov während ihres Konzertes in Monheim

Am Samstagabend begrüßte der Bürgermeister der Stadt Monheim die zahlreichen Gäste zum Preisträgerkonzert, welches eindrucksvoll den gesamten Wettbewerb und seine hohe Qualität repräsentierte.



Monheims Bürgermeister Zimmermann begrüßt die Gäste am Abend des Preisträgerkonzertes

Seit Jahren wird dem Wettbewerb außerdem eine besondere Ehre zuteil, da es sich der Präsident des Deutschen Musikrates, Prof. Martin Maria Krüger (selbst auch studierter Gitarrist und Schlagzeuger) nicht nehmen lässt, dem Finale der Altersstufe III als Juror beizuwohnen und auch am Abend das Preisträgerkonzert mit seiner Anwesenheit und einem immer sehr treffenden und pointierten Grußwort zu bereichern.

Die schon mit dem 1. Preis ausgezeichnete Christina Galietto erhielt dann als Höhepunkt des Preisträgerkonzertes aus der Hand des seit Jahren so großzügigen rumänischen Gitarrenbaumeisters Konstantin Dumitriu eine seiner Meistergitarren, die er eigens für diesen Wettbewerb gebaut und gestiftet hatte und dazu auch noch den EGTA Preis für die beste Interpretation eines Werkes nach

1980 Hierfür hatte sie sich ein Werk von Georg Schmitz ausgesucht, der nicht nur als Gitarrenkollege und künstlerischer Leiter des großen Koblenzer Festivals, sowie als Juror sondern auch als Komponist seit Jahren erfolgreich tätig ist.



Alfred Eicholt überreicht als Vorsitzender der EGTA Cristina Galietto den Sonderpreis seines Verbandes

Hinzu kommt, dass auch die Firma Höfner schon viele Jahre 3 hochwertige Schülergitarren sponsort, die von einem wichtigen Repräsentanten der Firma, Herrn Friedemann Pods immer fachlich sehr kompetent aber auch unterhaltend vorgestellt, und anschließend im Publikum verlost werden. In diesem Jahr testete der Präsident des DMR hochselbst die Qualität in einem spontan vorgenommenen kurzen Beitrag während des Preisträgerkonzertes eines der Instrumente und hat so auch noch einmal für einen spektakulären Beitrag innerhalb des Konzertes gesorgt.

Die weiteren Preise und Stipendien:

EGTA Preis für die beste Interpretation eines Stückes nach 1980:

Cristina Galietto, Italien

Konzert und Stipendium „International Guitar Festival Postojna 2018“

Emma Schützmann, Deutschland

Stipendium „Volos International Guitar Festival 2019“

Nadja Jankovic, Montenegro

Stipendium „Koblenz International Guitar Festival & Academy 2019“

André Hirooka Marcilio, Brasilien

Stipendium „Internationales Gitarren-Festival Iserlohn 2019“

Leon Jänicke, Deutschland

Stipendium „Internationale Gitarrenfestspiele Nürtingen 2018“

Cristina Galietto, Italien

Stipendium „Internationales Gitarren-Festival Iserlohn 2019“

Valentin Novak, Slowenien

Das Publikum in der gut besuchten Aula am Berliner Ring in Monheim feierte die Beiträge der großartigen jungen Künstlerinnen und Künstler während des Preisträgerkonzertes enthusiastisch und Bürgermeister Zimmermann lud zum Abschluss alle Besucherinnen und Besucher ein, in zwei Jahren an gleicher Stelle wieder Gäste dieser Veranstaltung zu sein. Allen Beteiligten konnte er versichern, dass Monheim auch für die nächsten Jahre gern Gastgeber und Kooperationspartner der EGTA D für die Austragung dieses so wichtigen Projektes sein wird, das für den internationalen Austausch und die Begegnung junger Talente unseres Instrumentes und die mit dem Wettbewerb verbundene qualitative Entwicklung der Gitarre eine feste internationale Größe geworden ist.

Alle in diesem Artikel enthaltenen Fotos stammen von Steffen Brunner.

Weitere Impressionen vom Wettbewerb:



Der Präsident des deutschen Musikrates, Prof. Martin Maria Krüger, testet spontan eine gestiftete Höfner Gitarre. Im Hintergrund Heinz-Jürgen Küpper (Chef Organisator und Moderator des Preisträgerkonzertes) und Friedemann Pods (Repräsentant der Firma Höfner)



Die ersten Teilnehmer treffen ein



Ein glücklicher Stipendiat, der an den Festspielen in Nürtingen teilnehmen wird



Der Präsident des Deutschen Musikrates, Prof. Martin Krüger während seines Grußwortes



Die Gesamtjury vor dem Finale der AG III



Einer der Jüngsten und schon so ambitioniert



Der neue, glückliche Besitzer einer Höfner Gitarre (überreicht von Friedemann Pods)



Eine großartige Künstlerin der Gitarre: Liying Zhu (China)



Aleksander Aniol (Polen)
Gewinner der AG I



Torrin Williams (UK)
Gewinner (2. Preis) der AG III



Filip Miskovic (Kroatien)
Gewinner (1. Preis) der AG II