



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Stefan Hackl	Mauro Giuliani und die Alpenländische Volksmusik	4
Jan de Kloe	Europäische Gitarristen in den USA in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	12
Olaf Tarenskeen	Jazz auf der klassischen Gitarre Weder Fisch noch Fleisch?	25
	Martin Staeffler - Notenbeilage	31
	Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 3	34
Helmut Richter	Gitarrespielen hält jung!	40
	20 Jahre Internationaler Jugendwettbewerb der EGTA D im Jahr 2020	43
	Impressum	45
	Lake Konstanz Guitar Research Meeting 2019	46
	Film-Tipp	49
	Buchrezension	50

Vorwort

Liebe Leserinnen,
liebe Leser,

die Welt der Gitarre des späten 20. Jahrhunderts erschien für manche Betrachter sicherlich als eine kartographierte, bekannte und überschaubare. Die großen Admiräle der Gitarristik hatten sie abgegrenzt, ihre Kolonien errichtet und umzäunte Niederlassungen befestigt. Man baute die Ortschaften aus und erforschte das Land um ihre Gebiete, dessen Umrisse bekannt erschienen. Auch wenn die Landmasse im Detail noch unerschlossen war, so wusste man doch, was zu erwarten war, dass man Berge, Wiesen und Wälder nur vermessen müsse, um das Land zu befrieden.

Im 21. Jahrhundert jedoch bemerkten andere Entdecker und Kartographen, dass es weitere Länder gab, deren Küsten in der ferne schimmerten und deren Versprechungen an ihre Gestade lockten. Neue Felder offenbarten sich, neue Wege und neue Schluchten.

Das vorliegende EGTA-Journal möchte sich an der Erschließung des gitarristischen Kosmos' beteiligen und eine weitere Seite im Buch unseres Instrumentes hinzufügen. Unsere Autoren tragen wie die Seefahrer des 15. und 16. Jahrhunderts dazu bei, unsere Welt zu erhellen. Stefan Hackl widmet sich der Verarbeitung alpenländischer Volksmusik in der Kunstmusik zu Zeiten Mauro Giulianis und erschließt deren Nachhall bis in die Gegenwart.

Jan de Kloe erzählt virtuos von den europäischen Gitarristen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten tätig waren. Dieser Artikel erweitert die Perspektiven, welcher der Artikel von Douglas Back in der 3. Ausgabe des Journals vom November 2017 aufzeigte.

Olaf Tarenskeen stellt die Beteiligung der klassischen Gitarre innerhalb der Jazzszene insbesondere in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts dar.

Mit der Notenbeilage von Martin Staeffler haben wir wieder einmal eine gelungene Komposition „an Bord“, die uns auf unserer Reise begleitet.

Die Interviewreihe mit Carlo Domeniconi geht in ihren dritten Teil und wird einige neue Aspekte zum Bild des Komponisten beitragen.

Helmut Richter berichtet uns von den verjüngenden Effekten des Gitarrenspiels und stellt uns eine Persönlichkeit vor, deren Wirken eng mit der Gitarre verbunden ist.

Zwei Berichte zum diesjährigen „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“ und zum anstehenden „Internationalen Jugendwettbewerb“ 2020 in Monheim runden neben zwei Filmtipps sowie einer Buchvorstellung das Journal ab.



Ich bin sicher, dass unsere weiteren Fahrten in der Zukunft wieder neue Länder erschließen werden und freue mich dazu beitragen zu können, Ihnen die Welt der Gitarre – unseres geliebten Instrumentes – in ihrer bunten Vielfalt vermitteln zu können.

Mit herzlichen Grüßen,
Dr. Fabian Hinsche
Chefredakteur des EGTA-Journal -
Die neue Gitarrenzeitschrift

Mauro Giuliani und die Alpenländische Volksmusik



Biografie

Stefan Hackl, Dr. phil., geb. 1954, beschäftigte sich nach seiner Ausbildung an Konservatorium und Universität Innsbruck besonders mit historischen Instrumenten und Aufführungspraxis, mit der Kammermusik des 19. Jahrhunderts, mit Volksmusik sowie mit Recherchen zur Geschichte der Gitarre. Er veröffentlichte zahlreiche Fachartikel in Büchern und internationalen Zeitschriften (*Soundboard*, *Classical Guitar Magazine*, *Gitarre & Laute*, *Gitarre aktuell*, *Il Fronimo*, *Gendai Guitar* etc.), Notenausgaben (u.a. bei Doblinger, Edition Helbling, Chanterelle, DGA Editions, Orphée), CDs (*200 Jahre volksmusikalisches Gitarrenspiel in Tirol*) und Bücher (*Die Gitarre in Österreich*, *Stauffer & Co. – Die Wiener Gitarre des 19. Jahrhunderts*, *Guitaromanie – Kleines Panoptikum der Gitarre von Allix bis Zappa*). Die Entdeckung bisher verschollener Werke u.a. von Giulio Regondi und Johann Padovetz erregte internationales Aufsehen.

Stefan Hackl unterrichtet nach seiner Pensionierung am Tiroler Landeskonservatorium noch geringfügig am Mozarteum Salzburg/Standort Innsbruck und an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie bei internationalen Gitarrenfestivals.

2016 wurde ihm vom Bundespräsidenten der Berufstitel „Professor“ verliehen.

Mauro Giuliani in Wien (1806-1819)

Mauro Giuliani (1781-1829), eine der wichtigsten Persönlichkeiten für die Gitarre im 19. Jahrhundert, verbrachte seine produktivste Zeit, von Herbst 1806 bis Herbst 1819, in Wien. Er war eng vernetzt mit dem kulturellen und sozialen Leben in der Hauptstadt der Donaumonarchie, die ein Schmelztiegel verschiedener ethnischer Einflüsse aus den Provinzen war. Giuliani trat mit den bekanntesten lokalen Musikern (Ignaz Moscheles, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Mayseder) auf der Bühne und in den Salons auf und arbeitete mit Wiener Verlagen wie Sigismund Anton Steiner, Tranquillo Mollo, Domenico Artaria und Anton Diabelli sowie Gitarrenbauern wie Johann Georg Stauffer zusammen. Seine Musik wurde inspiriert von den Meistern der Wiener Klassik, und offensichtlich interessierte er sich auch für die traditionelle Volksmusik des Landes, die sich in mehreren Ländlerserien und Variationen von Volksliedern widerspiegelt. Dabei folgte er einer Mode, die das kulturelle Leben nicht nur in Wien prägte.



Mauro Giuliani.

Lithographie von Friedrich Jügel nach Stubenrauch. Wien: Artaria ca. 1810.

© Österreichische Nationalbibliothek Wien.

Die Entdeckung der Volksmusik

Die Etablierung der sechssaitigen Gitarre fällt genau zusammen mit dem Beginn der Geschichtsschreibung der Volksmusik: Um 1800 entstand in fast ganz Europa ein besonderes Interesse der gebildeten Klassen an der Kultur der Landbevölkerung.

Nach den napoleonischen Kriegen führte ein neuer Begriff von „Nation“ zu Forschungen in Ethnologie, Sprach- und Musikwissenschaft. Philosophen und Dichter wie Jean-Jacques Rousseau, Lord Byron, Johann Gottfried Herder, Achim von Arnim und Clemens Brentano haben die Grundlagen geschaffen. In Österreich waren Erzherzog Johann und die *Wiener Gesellschaft der Musikfreunde* die treibenden Kräfte einer systematischen Dokumentation der Vokal- und Instrumentalpraxis des Volkes („Sonnleithner-Sammlung“). Auch die größten Komponisten wie Beethoven (Mödlinger Tänze, Tirolerlieder) und Schubert (Deutsche Tänze, etc.) haben Volksmusik bzw. volksmusikalische Elemente in ihr Werk aufgenommen.

Im Repertoire der Gitarre, das in seiner gesamten Geschichte stark von der Volksmusik geprägt war, manifestiert sich dies in einer Vielzahl von Tänzen und Volksliedarrangements.

Ländlermanie

In Wien trafen Musiker aus den Provinzen zusammen, und viele ließen die Musik ihrer Heimat in ihre Kompositionen einfließen. Leonard de Call kam aus Tirol, Anton Diabelli aus Salzburg und Wenzel

Matiegka aus Böhmen – alle veröffentlichten Ländler mit unterschiedlichen Regionalfarben. Eine „Ländlermanie“ breitete sich rasant aus, davon zeugen zahlreiche Drucke: Ländler wurden in der Regel in (halben) Dutzenden veröffentlicht, 6, 12 oder 24 – August Swoboda's Gitarrenschule¹ enthält nicht weniger als 96!

Das Genre des Ländlers reicht bis ins späte 18. Jahrhundert zurück, in verschiedenen Varianten und Bezeichnungen (*Deutscher Tanz, Allemande, Walzer*) erscheinen seit 1760 Beschreibungen von Musik und Choreografie. Nach Liebleitner² wurde der Ländler in Wien von Linzer Geigern verbreitet, die für die Passagiere der Donauschiffahrt aufspielten. Im Unterschied zu anderen Tänzen im Dreiertakt (Menuett, Walzer, Mazurka) zeichnet sich der Ländler durch weitläufige Dreiklangsbewegungen in Achtelnoten aus.

Die ersten Ländler für Gitarre (*Allemandes, Deutsche*) wurden um 1800 von Leopold Neuhauser, Andreas Traeg, Louis Wolf, Paul Sandrini und Simon Molitor veröffentlicht, und bis zum Ende des Jahrhunderts finden wir noch Beispiele für Volksmusik im Werk (besonders in den Schulen) von Johann Decker-Schenk, Alois Götz und Heinrich Albert.

In der Vielzahl der volksmusikalischen Publikationen zeigt sich nicht nur der kulturelle, sondern auch der kommerzielle Aspekt der Mode. Anton Diabelli beispielsweise vollzog als Komponist, Arrangeur und Verleger eine Gratwanderung zwischen Kunst, Folklore und Kommerz – er war sich der Attraktivität der Volksmusik durchaus bewusst. Umgehend reagierte er auf die Veröffentlichung der *Volkslieder mit ihren Singweisen von Ziska und Schottky* (Pesth 1819) mit zwei verschiedenen Versionen einer Ländler-Auswahl für Csakan oder Flöte und Gitarre (*24 Originalländler ... Nach den beliebtesten österreichischen Volksweisen*) bereits im folgenden Jahr. Das Schlagwort „Original“ wird auch heute noch von der volkstümlichen Musikindustrie als Etikett für das Echte und Bodenständige benutzt – Diabelli hat es schon vor mehr als einhundertfünfzig Jahren vorgemacht (siehe auch seine Arrangements von Schuberts Originaltänzen für Flöte und Gitarre). Diabelli veröffentlichte auch viele Werke von Giuliani, darunter die Variationen von Volksliedern op. 49, 99 und 103.

Die „Nationalsänger“

Seit dem 18. Jahrhundert waren Tiroler Wanderhändler in Europa unterwegs. Einige von ihnen sangen Lieder aus der Heimat, während sie ihre Produkte anboten, und kamen damit gut an. Durch den Erfolg von Gruppen wie der Familie Rainer aus dem Zillertal, die im 19. Jahrhundert durch die ganze Welt tourten, wurden Volkslieder, Jodler und Tänze zum Markenzeichen und Ex-

portartikel. Echte Volkslieder wichen allmählich klischeehaften Neuschöpfungen im Tiroler Stil. Ludwig van Beethoven, Gioacchino Rossini, Franz Liszt und andere Komponisten folgten der Mode „à la tyrolienne“, die noch populärer war als vergleichbare Genres wie *alla turca, alla polacca, alla zingarese*. Unter den Tiroler Sängern befanden sich übrigens einige tüchtige Gitarristen, die auch Gitarrensoli und -duette spielten und einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung der Gitarre in Amerika leisteten.³



Die Rainer-Familie in London 1827.
Lithographie unbekannter Herkunft.
© Museumspforte Fügen.

La Tyrolienne

Das bekannteste der als „air tyrolien“ apostrophierten Lieder, mit dem Titel „Wann i in der Früh aufsteh“, war eines der am häufigsten variierten Themen des klassischen Gitarrenrepertoires und findet sich in Werken von Diabelli, de Call, Matiegka und Sandrini sowie von Ferdinando Carulli, François de Fossa, August Harder, Joseph Küffner, Luigi Legnani, Antoine Marcel Lemoine, Carl Scholl, Joseph Triebensee und Marc Aurelio Zani de Ferranti – das sind so gut wie alle prominenten Gitarrenkomponisten des 19. Jahrhun-

1 August Swoboda – *Gitarre-Schule, Zweyte, ganz umgearbeitete und vermehrte und verbesserte Auflage*; Wien um 1830 (Eigenverlag des Autors).

2 Karl Liebleitner – „Einiges über den 'Ländler'“, *Zeitschrift für die Gitarre*; 1926/7: 155.

3 David Bradford – *Yodeling Mountaineers: The Alpine Roots of the American Guitar*; Zugriff am 23. Januar, 2009

derts. Sie vermissen Fernando Sor und Mauro Giuliani? Vor einigen Jahren entdeckte ich im Wiener Hudleston-Manuskript ein Lied namens „Air Tirolien“ von Sor – es stellte sich heraus, dass es mit der *Air Hongroise* verwechselt wurde, die auf den gleichen Harmonien basiert und wohl aus diesem Grunde in Variationen von Ferdinando Carulli (op. 94, 97) und Pierre Joseph Plouvier (IX. *Sérénade*) mit der *Air Tirolien* kombiniert wurde!⁴ Variationen über ein Tiroler Lied von Mauro Giuliani werden in einer Besprechung eines Konzerts von Mauro Giuliani Tochter Emilia Giuliani erwähnt.⁵ Ist es ein verlorenes oder unveröffentlichtes Werk oder könnten es die Variationen op. 103 sein, die eine gewisse Beziehung zu Tirol haben?

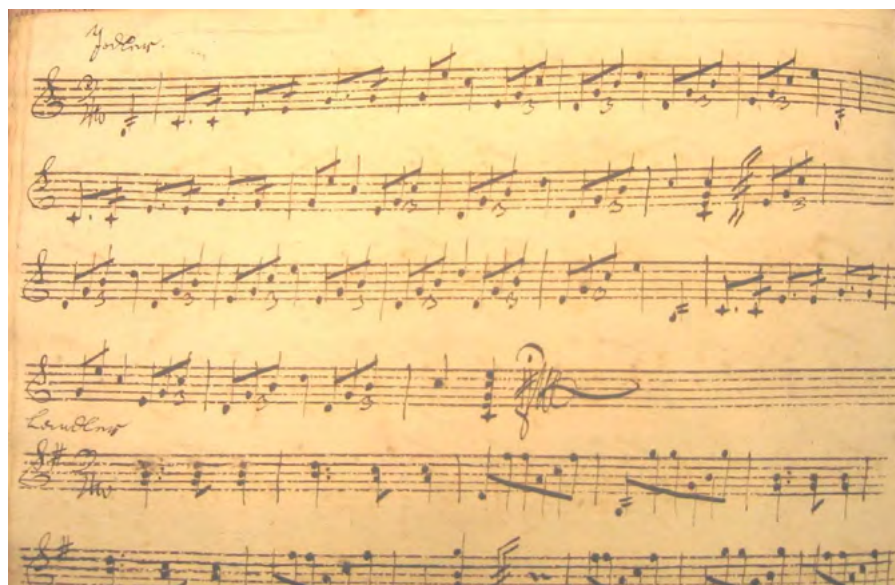
Es muss erwähnt werden, dass dieses beliebteste „Tiroler“ Lied kein echtes

Volkslied ist, sondern ein Theaterlied im Tiroler Stil, stammend aus dem Singspiel *Der Lügner* von Franz Xaver Tost (1785).⁶

Folkloristische Elemente in Giulianis Werken

Giulianis Werke enthalten viele verschiedene folkloristische Elemente – italienische (Monferrine), spanische (Boleros), irische, schottische, französische und russische Themen, die meisten jedoch sind österreichische.

Eine Reihe von Giulianis Werken bezieht sich direkt auf österreichische Volksmusik – Tänze (meistens Ländler) und Volksliedvariationen. Ländlerähnliches können wir aber auch in anderen Kompositionen finden, z. B. das Trio des Scherzo in der *Sonatine* op. 71/3 oder Nr. 2 in der *Raccolta di Pezzi Musicali* op. 111/I.



Jodler (air tirolien) und Ländler aus seiner handschriftlichen Gitarrenschule, Tirol. ca. 1830.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

Tänze

- ▶ Op. 16a*: 16 Oesterreichische National Ländler [1811]
- ▶ Op. 21: XII Walzes [1808]
- ▶ Op. 23: Zwölf Neue Wald-Ländler [1810]
- ▶ Op. 24: XIV Balli Nazionali (Nr. 8, La Tirolese) [1812]
- ▶ Op. 33: XII Ecosaisies [1811]
- ▶ Op. 44: XII Ländler [1814]
- ▶ Op. 55*: Ländler [1814]
- ▶ Op. 57: 12 Walzer [ca. 1819]
- ▶ Op. 58: 6 Ländler, 6 Walzer, 6 Ecosaisies [ca. 1819]
- ▶ Op. 75*: XII Ländler con finale [1817]
- ▶ Op. 75*: Zwölf Ländler Samt Coda für Flöte oder Violine mit Begleitung der Guitarre [1817]
- ▶ Op. 80: 12 Laendler per [1818]
- ▶ Op. 90: 12 Walzer [1817]
- ▶ Op. 92*: 12 Neue Ländler [1818]
- ▶ Op. 94*: XII Laendler [1819]
- ▶ Op. 116*: Le Avventure di Amore esprese in Dieci Valzer Caratteristici [1828]

Werke ohne Opuszahlen:

- ▶ Auswahl der beliebtesten Deutschen aus dem Apollo-Saal* [1812]
- ▶ Rondò e Valzer [1828]
- ▶ Rondoncino e due walz [1828]
- ▶ Diversi Walz [3 Bde., 1828]
- ▶ IX Valzer e Finale [1828]

* = für zwei Gitarren

4 Veröffentlicht in: Fernando Sor – 5 Song Arrangements from the Hudleston Manuscripts; hg. von Stefan Hackl, Heidelberg: Editions Chanterelle, 2010 (ECH 537). Dank an Gerhard Penn für den Hinweis auf die Werke von Carulli und Plouvier.

5 „Kurier der Theater und Spectakel: Wien [...] Am 8. December veranstaltete die Guitarre-Virtuosinn Emilie Giuliani-Guglielmi, Mitglied der philharmonischen Akademien von Bologna, Rom u.s.w. im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde ein Concert, bei welchem selbe folgende Stücke zur Aufführung brachte: 1. Variationen über ein Thema aus „Montecchi und Capuleti.“ 2. Potpourri mit Begleitung des Orchesters. 3. Große Variationen über ein Tyrollerlied; sämmtliche von der Concertgeberinn vorgetragen; die beiden ersten sind von ihr selbst componirt, letzteres aber von Mauro Giuliani.“ (Der Wanderer im Gebiete der Kunst und Wissenschaft, Industrie und Gewerbe, Theater und Geselligkeit; No. 296, Dezember 11, 1840: 1184).

6 Thomas Nußbaumer – „Wann i in der Früh aufsteht“ – ein „air tirolien“ in künstlerischen und populären Bearbeitungen und Überlieferungen“, in: Volksmusik in den Alpen: Interkulturelle Horizonte und Crossovers (hg. Thomas Nußbaumer), Salzburg: Mueller-Speiser, 2006: 177-206.

Einige der Ländlerausgaben haben eine obligate, andere eine optionale („willkürliche“) Begleitung einer zweiten Gitarre. Die frühen Duette (op. 16a, op. 55 und die Auswahl aus dem Apollo-Saal) sind für zwei Gitarren in Standardstimmung geschrieben, die späteren verlangen für die erste Stimme eine Terzgitarre. Während die Nationalländer op. 16a zumindest teilweise Arrangements von Volksweisen sind, scheinen die anderen Sätze vorwiegend Giulianis eigene Kompositionen zu sein.

Giulianis erste Ländlervöffentlichung im Detail betrachtet:

16 *Oesterreichische Nazzionalländer Für zwei Gitarren Componirt und dem Herrn Heinrich Gründler Zugueignet von Seinem Lehrer Mauro Giuliani 16tes Werk* erschienen bei Artaria & Comp. im Jahr 1811.

Diese Ländler spiegeln mehr als alle anderen die Sprache der österreichischen Volksmusik wider. Einige von ihnen sind offensichtlich traditionelle Melodien, die noch im 20. Jahrhundert gespielt wurden - z.B. die Nr. 1 ist unter dem Namen „Schmalzer“ bekannt und wurde von Alfred Quellmalz in Bozen 1942 auf Tonband dokumentiert, eine Konkordanz zu Nr. 11 findet sich in einem Manuskript *Steyerische Tänze* (Kobenz, 1851).⁷

Die Ländler op. 16a zeigen eine Vielzahl verschiedener lokaler Stile. Die meisten von ihnen haben eine einfache Metrik (achttaktige Perioden) und harmonische Struktur (Tonika und Dominante), nur Nr. 9 und 10 haben an Schubert erinnernde harmonische Erweiterungen. Nr. 13 und 15 sind dem minimalistischen Innviertler Ländlertyp (Oberösterreich) sehr ähnlich. Nur Nr. 16 ist für Volksmusik eher ungewöhnlich, es klingt wie ein konzer-

Leichte Ländler
für zwei oder drei Gitarren

M. Giuliani
bearbeitet von S. Eibl

I

Ländler Arrangement von Sepp Eibl (1979). © Musikverlag Zimmermann

tantos Finale.

In Nr. 12 verwendet Giuliani ein Symbol (*ondeggiamento*) für das typische „laterale“ Vibrato, wie es auf der Zither gespielt wird. In modernen Ausgaben und Aufnahmen wird es manchmal mit dem Symbol für einen Triller verwechselt, aber das richtige Symbol für den *Triller* (tr) erscheint eindeutig in Nr. 15. Wir finden das *ondeggiamento* auch in anderen Ländlern Giulianis (op. 80) und anderer Komponisten (z.B. Franz Seegner, *Zitter-Ländler* op. 2, Wien 1821).

Einige Noten werfen Fragen auf: In Nr. 7 sind offensichtlich einige Vorzeichen falsch oder fehlen. Im zweiten Teil von Nr. 15 würde der Basston A die Subdominante suggerieren, aber die Melodie erfordert die Dominante (dasselbe gilt für Nr. 12, T. 3). Als Septime von H-Dur klingt das A seltsam, aber vielleicht hat Giuliani hier eine leere Saite bevorzugt (der Basston H wäre möglich, aber schwierig zu greifen).

Im Allgemeinen trifft Giulianis Satz sehr gut den Stil der österreichischen

Volksmusik: Die Melodien haben einen großen Ambitus mit den typischen Registerwechseln zwischen der Bruststimme und dem Falsett, die in weiten Dreiklangsprüngen unverkennbar das Jodeln darstellen. Der rhythmische Fluss von Achtelnoten wird gelegentlich durch Hemiolen und synkopierte Rhythmen unterbrochen (diese sind eigentlich typisch für den Walzer). In Bezug auf die Spieltechnik könnte die ausgiebige Verwendung von Verzierungen darauf hindeuten, dass Amateure mit Bindungen jeglicher Art vertraut waren. Nr. 14 von op. 16a erscheint - in einem 4/4 Takt - als Studie in op. 1 (Teil 3, Nr. 10).

Chitarra I.

Terzchitarra.

Nº 1.

Ländler von Mauro Giuliani aus op. 80 in der Erstausgabe (1817), © Bayerische Staatsbibliothek München

⁷ Dank an Walter Deutsch und Rudolf Pietsch für die Hilfe bei der Suche nach den Quellen.

Variationen über Volkslieder

Die einfache Struktur der alpenländischen Volkslieder eignet sich grundsätzlich sehr gut für Variationen. Giuliani schrieb zahlreiche Variationswerke, einige davon basieren auf traditionellen österreichischen Volksliedern oder Kompositionen im Stil von Volksliedern.

Six Variations pour la Guitare Sur l'air: a Schisserl und a Reindl par Mauro Giuliani Oeuvre 38 erschien 1812 bei Artaria & Comp. Es gibt auch ein Manuskript einer Fassung mit Orchester von Antonio Gracco, die von Giuliani selbst stammen könnte – er könnte das Arrangement während seines Aufenthalts in Triest nach seiner Abreise aus Wien Gracco zur Abschrift gegeben haben.⁸

Das Thema, wahrscheinlich eine überlieferte Melodie, die heute noch gerne gesungen wird, erscheint bereits 1799 im Singspiel *Der Marktschreyer* von Franz Xaver Süssmayr. Die bekanntesten Variationen dieses Liedes sind jene von Ludwig van Beethoven (für Flöte und Klavier, op. 105) und Carl Maria von Weber (für Bratsche und Klavier, J 49), für die Gitarre komponierten Wenzel Thomas Matiegka (in *Grande Serenade facile* op. 11) und Matteo Carcassi (in *Etrennes aux Amateurs* op. 8) Variationen über dieses Lied. Bereits in der Ausführung des Themas sehen wir Giulianis Vergnügen am Improvisieren, der zweite Teil der Phrase ist bereits eine Umspielung der Melodie.

XII Variations faciles pour La Guitare sur une Air nationale Autrichien composés Par Mauro Giuliani Oeuvre 47 wurden 1813 von Steiner & Comp. veröffentlicht. Das Thema basiert auf dem Lied „Freundin (oder „Mädchen“), ich komm mit der

Zither“, bekannt aus einem Wolfgang Amadeus Mozart zugeschriebenen Werk für drei Männerstimmen (KV C 9.08, apo-

kryphe Werke). Es ist dies das leichteste aller Variationswerke Giulianis in spieltechnischer Hinsicht.

A Schüsserl und a Reinderl

Melodie und Text:
Franz Xaver Süssmayer (1766 – 1803)



„A Schüsserl und a Reindl“ in der Version von Franz Xaver Süssmayer, aus *Liederösterreich: Das österreichische Volksliederbuch zur Jahrtausendwende*, hg. v. Dorli Draxler und Ernst Scheiber, Wien/Atzenbrugg 1999, © Verlag Kultur.Region.Niederösterreich,



„A Schüsserl und a Reindl“ (Matteo Carcassi op. 8), © The Music and Theatre Library of Sweden



„A Schüsserl und a Reindl“ (Wenzel Matiegka op. 11), © Diözesanarchiv St. Pölten



„A Schüsserl und a Reindl“ (Mauro Giuliani op. 38), © The Music and Theatre Library of Sweden

8 Neuausgabe von Giorgio Tortora, Editions Chanterelle 525.

Six Variations pour la Guitare sur la chanson nationale: I bin a Kohlbauern Bub: composées e dédiées à Mme M.A. De Ritterspurg par Mauro Giuliani Oeuvr. 49 erschien erstmals 1814 bei Thadé Weigl, später auch in einer Ausgabe von Anton Diabelli. Es ist interessant, dass die Melodie in der Version von Zischka/Schottky (1819, verwendet in Diabellis *Originalländler... nach österreichischen Volksweisen*) von jener Giulianis in einigen Passagen abweicht. Andere Quellen wie Hans Commenda (1914) zeigen wiederum eine fast identische Version. Unterschiedliche Varianten sind bei mündlich überlieferten Melodien keineswegs selten, eher die Regel.



Thema von Giulianis „Kohlbauernbub“, © The Music and Theatre Library of Sweden

Der Kohlenbauer.

Luftig.

49. 

Bin ja da Kohl'nbauabua, und das a
roa-ra Bua wea' ma's nid glaub'n wail,
hea' ma nua' juä: Joahr i in d'Schlad hinai,
da muoß i all-wal schrai'n: Kasts Kohl'n, Kasts
Kohl'n, Sögschaen aiü!

Maini Resperu san gram'ldia,
Wail ma koan's nimma gehi,
Lad i zwoa Kiänstet af,
Wail'n f' ma glai schrehi;
Wa' Rod, i schpän't mi aiü,
Und tar brav ummaschrai'n:
Kasts u. f. w.

„Der Kohlenbauer“ aus Zischka/Schottky, S. 155,
© Bayerische Staatsbibliothek München

Introducion et Variations pour la Guitarre seule sur le Thème favori: Das ist alles eins, ob wir Geld haben oder keins Composées et dédiées A Monsieur Constant Moretus Gentilhomme Belge par Mauro Giuliani Oeuvre 99 erschien 1819 bei Cappi & Diabelli. Das Lied ist wie die *Air Tirolen* kein echtes Volkslied, sondern ein Theaterlied aus der Komödie *Die Büchse der Pandora* von Johann Fuss (Wien, 1818). Sein folkloristischer Stil könnte Giuliani dazu inspiriert haben, Elemente der alpenländischen Volksmusik in seinen Variationen zu verwenden. Ein anderes Theaterlied wurde in op. 97 variiert: *Variationen für die Gitarre über das beliebte Duett „Ich bin*

liederlich, du bist liederlich“ aus dem Zauberspiel „Der Schatten von Fausts Weib“. Einige der Wiener Theaterlieder waren so beliebt, dass sie gemein als Volkslieder galten.

Introduction et Variations pour la Guitarre seule sur un Walz favori composées et dédiées à Mademoiselle Cressence Comtesse de Tannenberg par Mauro Giuliani Oeuvre 103 wurde erstmals 1819 von Cappi & Diabelli veröffentlicht und 1826 nochmals in einer Bearbeitung für Gitarre und Streichquartett (*Introduction et Variations sur un Valse favori pour la Guitare avec accompagnement de deux Violons, Alto et Violoncelle composées par Mauro Giuliani Oeuvre 103*).

Das „Walz favori“ betitelte Thema ist eher ein Lied als ein Tanz: Der erste Teil der Melodie enthält einige jodlerartige Glissandi (die in der damaligen Gitarrenmusik sehr ungewöhnlich waren!), der zweite Teil klingt wie ein instrumentales Zwischenspiel zwischen den Strophen. Die Melodie könnte ein Hinweis auf die Widmungsträgerin, die Tiroler Gräfin Kreszenz von Tannenberg, sein. Sie

Da Kohl'nbauabua.



I bin da Kohl'nbauabua, und das a
roa-ra Bua wea' ma's nid glaub'n wail,
hea' ma nua' juä: Joahr i in d'Schlad hinai,
da muoß i all-wal schrai'n: Kasts Kohl'n, Kasts
Kohl'n, Sögschaen aiü!

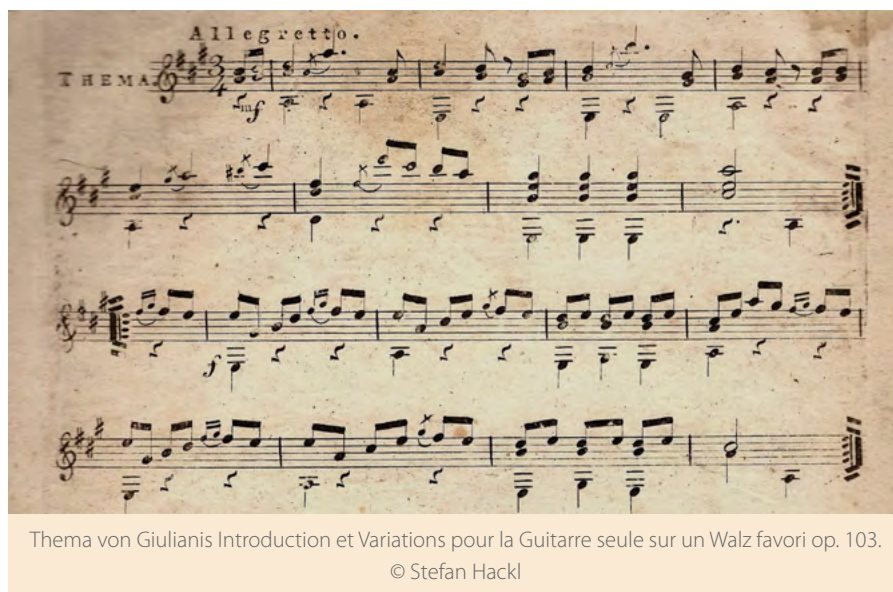
Das ist alles eins, ob wir Geld haben oder keins
Das ist alles eins, ob wir Geld haben oder keins
Das ist alles eins, ob wir Geld haben oder keins
Das ist alles eins, ob wir Geld haben oder keins

„Da Kohl'nbauabua“ aus der Sammlung Hans Commenda.
© Oberösterreichisches Volksliedwerk: HL VI/4/14

war vielleicht eine Schülerin von Giuliani – auf einem Ölgemälde von 1817⁹ ist sie mit ihrer Gitarre dargestellt. Der Graf Louis von Tannenberg wurde 1811 von Johann Baptist Gänsbacher im Gitarrenspiel, namentlich in der Begleitung von Liedern, unterrichtet.¹⁰ In Giuliani's Werkliste, die er 1828 an Domenico Artaria schickte, wurde das op. 103 „Varizioni sul tema Scarivari“ genannt.¹¹ Was auch immer „Charivari“ zu dieser Zeit bedeutete, es war wohl etwas Humoristisches.

Die Rezeption von Giuliani's Kompositionen in der alpenländischen Volksmusik

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwand die Gitarre fast vollständig aus dem öffentlichen Leben – es gab nur mehr sehr wenige Konzerte und Notenausgaben, aber es wurden immer noch viele Gitarren gebaut (in Wien meist Bassgitarren für die Begleitung). Die Volksmusik half dem Instrument, im privaten Bereich zu überleben.



Schließlich gibt es von Giuliani noch Variationen über einen Walzer, der nach seiner Wiener Zeit komponiert und in Napoli (Girard) 1827 veröffentlicht wurde: *Variazioni con Introduzione, e Finale per Chitarra Sola sul Tema di un Valzer Favorito di Mauro Giuliani Opera 138*. Das Thema ist eine Variante eines Ländlers, den Giuliani schon als Trio des Scherzos aus der Sonatine op. 71/3 verwendet hatte.

Um die Jahrhundertwende haben wir eine ähnliche Situation wie hundert Jahre zuvor: eine neue Welle der Begeisterung für Volksmusik, die sich in neuen Forschungen und Sammlungen widerspiegelt, und eine Renaissance des Gitarrenspiels, die in München in Wien nicht unwesentlich aus der Volksmusik erwuchs. Alois Götz, Johann Decker-Schenk, Markus Schwerdhöfer und Heinrich Albert veröffentlichten zahlreiche Tänze und Liedarrangements. Der aus

Tirolstammende Jakob Ortner tourte mit der *Nationalsängergesellschaft Egger-Rieser* durch mehrere Länder und war berühmt für seine Fähigkeiten, Ländler und Märsche zu improvisieren. Als erster Professor für Gitarre etablierte er die Wiener Kontra-Gitarre im Lehrplan der Wiener Akademie (1923).

Deutsche und österreichische Verlage legten zahlreiche alte und neue Ländler wieder auf, darunter einige von Mauro Giuliani. Weinberger druckte die *Nationalländer* op. 16a mit den Originalplatten von Artaria mit dem Titel „16 Walzer“ nach. Schott veröffentlichte eine Auswahl der *Neuen Wald-Ländler* op. 23 (6 leichte Ländler A-Dur aus op. 23, GA, 325) und ein weiteres aus op. 75 und 80 in zwei Bänden (*Leichte Ländler*, GA 380, 381), in denen die zweite Gitarre nach A-Dur transponiert wurde – die Originalfassung für die Terzgitarre ist in C-Dur geschrieben.

Seit der Tourismus in den Alpen ein neues Interesse an der Volksmusik weckte, entwickelte sich allmählich eine Trennung zwischen echter Volksmusik und kommerzieller Folklore.

9 aus Privatbesitz

10 Stefan Hackl, „Die Gitarre in der Kammermusik des Tiroler Komponisten Johann Baptist Gänsbacher (1788-1844)“, in: *Gitarre & Laute*, 1996/4: 15-19.

11 Dank an Gerhard Penn für diesen Hinweis.

Der Münchner Sepp Eibl (geb. 1934) war eine der wichtigsten Persönlichkeiten bei der Pflege und Dokumentation authentischer Volksmusik in seiner Arbeit für den *Bayerischen Rundfunk* in Radio und Fernsehen. Er ist auch ein hervorragender Gitarrist mit großem Einfluss auf viele junge Spieler. Eibl veröffentlichte einige Werke Giulianis in seiner Zeitschrift *Münchner Musikblätter*¹², und sein Arrangement von Giulianis Ländlern aus op. 80 für zwei oder drei Gitarren (Zimmermann ZM 2150) ist heute noch beliebt. Verschiedene Gruppen spielen es in unterschiedlichen Besetzungen, nicht nur mit Gitarren.¹³

Giulianis Ländler fanden ihren Weg schließlich auch ins Repertoire der Ukulele in einem Arrangement von Ondrej Sarek (Mel Bay, 2013).



Sepp Eibl (Foto: © Stefan Hackl)

Bibliographie:

- **Eibl, Sepp** (hg.). *Münchner Musikblätter, Mitteilungen der Volksmusikschule Sepp Eibl e.V.* No. 4/1984 und 4/1990.
- **Hackl, Stefan**. „Die Gitarre in der Kammermusik des Tiroler Komponisten Johann Baptist Gänsbacher“ (1788-1844). In: *Gitarre & Laute*, 1996/4, 15-19.
- **Hackl, Stefan**. „Die Gitarre in der Alpenländischen Volksmusik – Berührungspunkte zwischen Volksmusik und klassischer Gitarre“. In: *Gitarre & Laute*, 1998/6: 16-21 und 1999/1: 54-59.
- **Hackl, Stefan**. *Die Gitarre in Österreich, Von Abate Costa bis Zykan*. Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag, 2011.
- **Giuliani, Nicola**. *La sesta corda, Vita narrata di Mauro Giuliani*. Bari: Levante editori, 2008.
- **Heck, Thomas F.** *Mauro Giuliani, Virtuoso guitarist and composer*. Columbus: Editions Orphee, 1995.
- **Heck, Thomas F.** *Mauro Giuliani: A Life For the Guitar* (Kindle Edition), 3rd edition, Austin 2013.
- **Liebleitner, Karl**. „Einiges über den 'Ländler'“, *Zeitschrift für die Gitarre*. 1926/7: 155-156.
- **Nußbaumer, Thomas**. „Wann i in der Früh aufsteh – ein ‚air tirolen‘ in künstlerischen und populären Bearbeitungen und Überlieferungen“. In *Volksmusik in den Alpen: Interkulturelle Horizonte und Crossovers* (hg. v. Thomas Nußbaumer), 177-206. Salzburg: Mueller-Speiser, 2006.
- **Penn, Gerhard**. „Mauro Giuliani a Vienna: nuovi documenti“. In *Il Fronimo* 169 (2015): 30-53, 170 (2015): 30-51 und 171: 45-61.
- **Riboni, Marco**. *Mauro Giuliani*. Palermo: Epos, 2011.
- **Unbekannter Autor**. „Kurier der Theater und Spectakel: Wien [...]“. In *Der Wanderer im Gebiete der Kunst und Wissenschaft, Industrie und Gewerbe, Theater und Geselligkeit*. Nr. 296, 11. Dezember 1840: 1184.
- **Lorenz, Michael**. „New Light on Mauro Giuliani's Vienna Years“. 11. April 2015, Zugriff am 28. April 2019. <http://michaelorenz.blogspot.com/2015/04/new-light-on-mauro-giulianis-vienna.html>.

Notenausgaben:

- **Diabelli, Anton**. *24 Originalländler für den Csakan mit willkürlicher Begleitung der Guitarre. Nach den beliebtesten österreichischen Volksweisen bearbeitet von Anton Diabelli*. Wien: A. Diabelli & Comp., 1820.
- **Giuliani, Mauro**. *The Complete Works, in 39 volumes* (hg. v. Brian Jeffery). London: Tecla 1988.
- **Giuliani, Mauro**. *6 Variations Op. 38 (Guitar, Flute, Violin, & Viola)*, ed. Giorgio Tortora. Heidelberg: Editions Chanterelle, 1998 (ECH 526).
- **Giuliani, Mauro**. *16 Walzer*. Leipzig: Weinberger, 1922.
- **Giuliani, Mauro**. *Leichte Ländler für zwei oder drei Gitarren*, bearbeitet von Sepp Eibl. Frankfurt a. M.: Zimmermann, 1979 (ZM 2150).
- **Giuliani, Mauro**. *6 leichte Ländler A-Dur aus op. 23*. Mainz: Schott ca. 1920, G.A. 325).
- **Giuliani, Mauro**. *Leichte Ländler* (2 vols.). Mainz: Schott ca. 1925 (G.A. 380/381).
- **Giuliani, Mauro**. *Mauro Giuliani arranged for ukulele duet by Ondrej Šárek*. Fenton: Mel Bay Publications, 2013).
- **Sor, Fernando**. *5 Song Arrangements from the Hudleston Manuscripts*, hg. v. Stefan Hackl. Heidelberg: Editions Chanterelle, 2010 (ECH 537).
- **Ziska, Franz and Max Julius Schottky**. *Österreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen*. Pesth: Hartleben's Verlag 1819.
- *Liederösterreich: Das österreichische Volksliederbuch zur Jahrtausendwende* (hg. v. Dorli Draxler und Ernst Scheiber). Wien/Atzenbrugg: Verlag Kultur.Region.Niederösterreich 1999.

Ton- und Videobeispiele:

- Giuliani, Mauro. Ländler. Aus *Achentaler Saitenmusik Nr. 2*. Bogner Records CD 3531. 1987.
- „A Schüsserl und a Reinderl _ M. Giuliani ~ J. Palier / guit R. Finster / voc live at GF Seckau“, Zugriff am 28. April 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=pYvluqWP98>.
- https://www.amazon.de/dp/B0034WKP6A/ref=dm_ws_tlw_trk5.
- „Mauro Giuliani: Ländler V. (Ukulele duet)“. 12. März 2018, Zugriff am 28. April 2019. https://www.youtube.com/watch?v=72L_7afbNUg.

¹² *Münchner Musikblätter – Mitteilungen der Volksmusikschule Sepp Eibl e.V.* (hg. Sepp Eibl) Nr. 4/1984, 4/1990.

¹³ z.B. auf der CD: *Achentaler Saitenmusik Nr. 2* (Bogner Records, 2008), https://www.amazon.de/dp/B0034WKP6A/ref=dm_ws_tlw_trk5

Europäische Gitarristen in den USA in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts



Biografie

Der in den Niederlanden geborene Gitarrist Jan de Kloe ließ sich als junger Erwachsener in Belgien nieder. Er studierte Gitarre an den Konservatorien von Brüssel und Lüttich und besuchte Sommerkurse bei Julian Bream u.a. Jan spielte Solokonzerte in Europa und den USA und nahm drei Langspielplatten auf. Er hielt Vorträge, veröffentlichte zu gitarrenbezogenen Themen und verfasste Artikel und Bücher über die Komponisten und Gitarristen wie Juan Bermudo, Frank Martin, Isaac Albéniz, François de Fossa, Domingo Prat und Julian Bream.

In den letzten 25 Jahren hat Jan de Kloe für mehrere Gitarrenverlage Noten gesetzt und bearbeitet. Zu seinen Gitarreneditionen zählen Werke von Weiss, Chopin, Sor, Barrios, Rak und de Fossa. Er erhielt zwei Paul Revere Awards für Graphic Excellence von der American Music Publishers Association und entwickelte Software-Dienstprogramme für die grafische Musikindustrie sowie Tools für Forscher.

Einführung

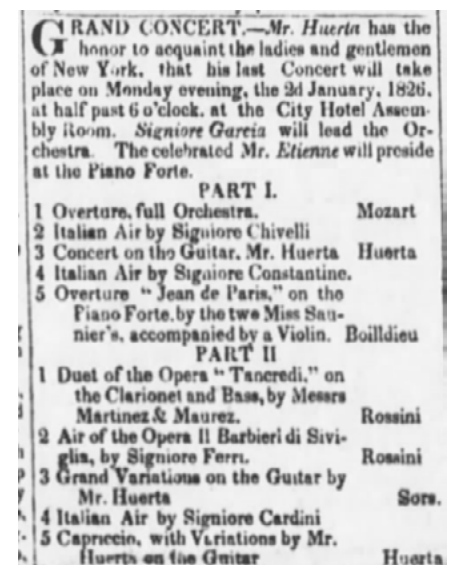
In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überquerten einige europäische Gitarristen den Atlantik, um ihre Kunst vor allem in die großen Kulturzentren an der Ostküste Amerikas zu bringen. Sie spielten ihre eigene Musik, aber auch die Werke von Fernando Sor und Ferdinando Carulli, welche zu einer Zeit aufgeführt wurden, als diese Komponisten noch lebten. Werke europäischer Gitarrenkomponisten wurden sogar zu dieser Zeit in Amerika veröffentlicht. Dieser Artikel¹ bietet eine Zusammenfassung der Aktivitäten dieser europäischen Gitarristen.

Trinidad Huerta

Der erste Gitarrist, von dem wir wissen, dass er *Variations on the Guitar*, Sor aufführte, war Trinidad Huerta (1800-1874). Es findet sich im Programm keine Opusnummer und wir können nur raten, um welches Stück es sich handelte, wahrscheinlich Op. 9 aus dem Jahre 1821. Tatsächlich ist dies ein allgemeines Problem bei den Ankündigungen: die Titel sind normalerweise nicht sehr aussagekräftig. Das erste Erklingen eines Werkes von Sor fand am 15. Mai 1824 in Huertas Konzert statt. Dieses und einige andere Konzerte werden auch von Douglas Back erwähnt². Derselbe Autor hat einen noch früheren Gitarristen aus Europa in New York ausfindig gemacht – Henri-Noël Gilles, ein

Franzose, der dort 1816 spielte³. Bereits für das vorige Jahrhundert konnten Belege gefunden werden – Barthélemy Trille Labarre in Boston und Henri Capron sowie der mysteriöse Mr. Vidal in Philadelphia⁴, alle aus Frankreich. Nur von Trille Labarre ist bekannt, dass er sich in Amerika niedergelassen hat⁵.

Das obige Werk von Sor war für ein Konzert Huertas am 2. Januar 1826 angekündigt, bei dem er auch ein anderes Werk aus seiner eigenen Feder spielte: *Capriccio mit Variationen*. Die anderen Stücke stammten von Orchestern und Solisten, die Mozart, Boieldieu und Rossini spielten, wobei Manuel García der Orchesterleiter war. Dieses Konzert wurde als sein letzter Auftritt in New York angekündigt.



¹ Ursprünglich veröffentlicht auf Italienisch: *Chitarristi europei negli U.S.A. durante la prima metà dell'Ottocento*, il Fronimo, April 2018, #182, Seiten 26-40.

² Douglas Back, *Guitar on the New York concert stage, 1816-1890*, Soundboard Vol 25 #4, 1999, Seite 11.

³ Peter Danner, *Return with us now – Musette de Nina*, Soundboard Vol 25 #4, 1999, Seiten 33-37.

⁴ Peter Danner, *Notes on some early American guitar concerts*, Soundboard Vol 4 #1, 1977, Seite 9, 21.

⁵ Kenneth Sparr, *Barthélemy Trille Labarre: Professeur de Guitare et Compositeur, Élève d'Haydn*, Soundboard Scholar #4, 2018, Seiten 17-34.

Huerta war einer der wenigen Gitarristen, die in Europa bereits Bekanntheit erlangt hatten. Er reiste in der Opernkompanie von Manuel García, fand aber auch Gelegenheit, Recitals solistisch sowie einige mit seiner Frau, die Pianistin war, zu spielen:

HERR & FRAU HUERTA, die in Saratoga Springs (New Jersey) und in vielen Hauptstädten der Vereinigten Staaten auf große Begeisterung stießen, sind veranlasst, den Damen und Herren von New York ein Konzert in Orange Springs anzubieten, wo man Gelegenheit haben wird, seinen Auftritt an der Gitarre und Frau Huerta am Pianoforte mitzerleben⁶.

Die Dame, mit der Huerta auftrat, war seine erste Frau. Später heiratete er die Tochter des Gitarrenbauers Panormo oder lebte zumindest mit ihr zusammen. Während das Ticket für eine Varieté-Show oder ein Konzert bei rund 50 Cent lag, verlangte Huerta zwei Dollar, um ihn im City Hotel spielen zu hören⁷. Im Jahre 1824 wurde seine Darbietung von General Lafayette gehört. Gelegentlich sang Huerta im *Barbier von Sevilla* in New York und ersetzte den unpässlichen Bassisten. Der *Barbier* beinhaltet ein kurzes Stück für Gitarre, das von García selbst gespielt wurde. Die Opernkompa-

nie reiste auch nach Mexiko, wo Opernspanische Texte benötigten. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Huerta sich dieser Reise anschloss. Die britische Presse konnte dies jedoch, eher anekdotisch, klarstellen:

Sen. Huerta, so scheint es, hat sein Zuhause mit einer Gitarre unter den Armen verlassen als er ein Junge war in Folge der harten Behandlung seines Vaters, der in Spanien eine Person von Rang ist. Seitdem ist er auf „Gefahren zu Lande und auf den Gewässern“ gestoßen, war auf den meisten westindischen Inseln (in einigen hat er den Schwarzen ein Konzert gegeben), in Mexiko und in den Vereinigten Staaten von Nordamerika und auch in Ägypten und verschiedenen Teilen des Mittelmeers. Es ist nicht viele Wochen her, seit er sich wegen eines musikalischen Streits mit Monsieur Labarre⁸, dem Harfenisten des Königs von Frankreich, duellierte. Er ist jetzt erst in seinem 25. Lebensjahr⁹.

Da Huerta im Jahre 1800 geboren wurde, muss er sein Alter betreffend gelogen haben. Huerta veröffentlichte in Amerika ein einziges Musikstück: *Gran Vals para Guitarra Española* in Baltimore¹⁰.

Er setzte seine Karriere in Europa fort und erreichte sogar den Nahen Osten. Die meisten anderen europäischen Gitarris-

ten, die ihr Glück in den USA versuchten, machten dieses Land zu ihrem neuen Wohnort. Zeitungen kündigten die Auftritte an, aber es gab nur wenige Kritiken zu Konzerten.

José de Anguera

Von Huerta komponierte Musik wurde später von José¹¹ de Anguera gespielt, der in Boston (1834 - 1843) tätig war. Da dieser Gitarrist als „Sig.“ angegündigt wurde, war er offensichtlich ein Europäer, da alle italienischen und spanischen Spieler diesen Titel erhielten. Er wurde am 3. April 1811 in Spanien geboren und wurde am 4. November 1840 als Amerikaner eingebürgert¹². Er spielte auch die Posaune. Es gelang ihm Noten herauszugeben, da 1860 folgendes Stück angekündigt wurde: *Glad to get home*, eine Ballade von George F. Root, arrangiert für die Gitarre von De Anguera¹³. Dieser Spanier spielte im März 1841 und März 1843 Huertas *Spanish Retreat* (giving an imitation of a distant Military

6 *New York Evening Post*, 24. August 1824.

7 George Clinton Densmore Odell, *Annals of the New York stage*, New York 1927-49.

8 Théodore François Joseph Labarre (5. März 1805 – 9. März 1870).

9 *The Times* (London), 16. Juli 1828, Seite 3.

10 James Radomski, *Some notes towards the biography of Trinidad Huerta*, Soundboard Vol 31 #2&3, 2006, Seiten 39-50.

11 Sein Vorname konnte durch die Volkszählung gewonnen werden. Normalerweise wird er Joseph genannt.

12 Einbürgerungsverzeichnisse 1791-1992. Die Stadtverwaltung führte ihn bis ins Jahr 1880 als Musiklehrer in Charlestown, dem ältesten Stadtteil Bostons, an. Er lebte dort mit seiner Frau Julia und vier Kindern. Das Schulverzeichnis listet ihn als Lehrer für Gitarre, Klavier und Harfe im *Mystic-Hall Seminary* als auch als Gesangslehrer.

13 *The Times-Picayune* (New Orleans), 4. März 1860, Seite 3.

Band)¹⁴. Ein anderer Gitarrist war Antonio Bartolomé Martínez, der 1831 Huertas *Riego's March* spielte¹⁵, und über den wir eine seltene Rezension finden:

Signor Martinez spielte Riegos Marsch auf der Gitarre. Er besitzt eine gute Ausführung, obwohl er weder Herrn Shmidt [sic] noch Huerta gewachsen ist; Dieser Auftritt war jedoch erfreulich, und nachdem er lauthals mit Beifall bedacht worden war, spielte er ein Thema mit mehreren schönen Variationen¹⁶.

De Anguera starb im Oktober 1881¹⁷. Er veröffentlichte einige Werke: *Six Brilliant and Easy Pieces* (VOB0006)¹⁸, *Extract from Norma* (VOB0007) 1846 und *Spanish Retreat* (VOB0008) 1843. Mehr über Martínez später.

Vincent Schmidt

In obigen Zitat sehen wir den Namen Vincent Schmidt, der zum ersten Mal auf diese Weise in der Presse angekündigt wurde: Professor für Gitarre, Mitglied des Konservatoriums von Paris und Wien¹⁹.

Da Martínez hier mit Schmidt verglichen wird, muss der Autor diesen 1831 gehört haben. Vincent Schmidt kam mit den Tiroler Minnesängern nach Amerika:

Schlossgarten-Salon [...] - Tiroler Minnesänger. Ihr erster und einziger Auftritt in dieser Saison vor ihrem Besuch im Süden. - Die Herren Carl Schnepf, Vincent R. Schmidt, Fridl Schnepf und F.M. Freuden-schuss sind gerade aus Paris angereist, wo sie die Ehre hatten, mehrere aufeinanderfolgende Nächte vor dem Adel Frankreichs aufzutreten, und wo Professor V.R. Schmidt mit einem Preis der Silbermedaille für Harmonie und Komposition ausgezeichnet wurde. Die Minnesänger werden in ihrer einheimischen Tracht auftreten²⁰.

Eine Schülerin von Vincent Schmidt, Fräulein Fr. Schnepf, spielte auch Gitarrensoli, als die Minnesängergruppe auftrat²¹.

Als Schmidt solo oder im Duo auftrat, spielte er die Harfengitarre, „eine neue Erfindung von Herrn E. Scherr aus Philadelphia, die den Ton dieses Lieblingsinstruments unendlich verstärkt.“ Die Solo-Stücke waren seine eigenen - *Grand*

Phantasy, Adagio und Der Zapfenstreich or the retraite. Er spielte auch sein Gitarrenduo mit Fridl Schnepf: *Tyrolese Waltzes*.

Am 18. Juni 1833 spielte Schmidt zusammen mit Antonio Bartolomé Martínez ein Duo von Carulli, die *Ouverture zur Oper Il Barbiere de Siviglia*²². Im Jahr 1848 wurde er in der deutschsprachigen Presse in Pennsylvania beworben²³:



Es scheint, dass er in Amerika gestorben ist, da in Zeitungen von 1851 auf den verstorbenen Herrn Schmidt verwiesen wird.

¹⁴ *Boston Post*, 2. März 1841, Seite 3 & 31. März 1843, Seite 3.

¹⁵ *New York Evening Post*, 3. November 1831.

¹⁶ *New York Mirror* #19, 12. November 1831, Seite 147.

¹⁷ Ich war nicht in der Lage, sein exaktes Geburtsdatum herauszufinden. Es kann geschätzt werden anhand folgender Nachricht im *Chicago Daily Tribune* vom 16. Oktober 1881: „Prof. A. [Antonius] de Anguera, von der bekannten Firma W. W. Kimball, kehrte am Freitag aus Boston zurück, wohin er vergangene Woche per Telegraph gerufen wurde, um das Begräbnis seines Vaters Joseph de Anguera zu besuchen, der 50 Jahre lang Einwohner Bostons war. Der Verstorbene war im Osten wohlbekannt als hervorragender Musiker und Komponist und als Mann von hohen sozialen Qualitäten, dessen Tod von einem großen Freundeskreis in Ost und West tief betrauert wird.“ William Wallace Kimball gründete im Jahre 1857 das, was eine der größten Klaviermanufakturen der Welt werden sollte. Josés Testament sollte am 14. November 1881 eröffnet werden. *Boston Post*, 15. November 1881.

¹⁸ Die VOB Nummern beziehen sich auf die Vahdah Olcott-Bickford Sammlung im IGRA, Special Collections and Archives, Oviatt Library, California State University, Northridge.

¹⁹ *Boston Post*, 30. August 1833, Seite 2. Während Douglas Back ihn als Deutschen bezeichnet, vermute ich, dass er eher Österreicher war. In dieser Zeit hatte Wien kein Konservatorium sondern eine Musikschule der *Gesellschaft der Musikfreunde*. Schmidt wird in einem Programm eines Berliner Konzertes von 1828 als „Professor“ aus Wien bezeichnet. Auf dem Programm stand ein Carulli Duo mit dem Berliner J.D. Hoffmann (siehe Zuth, Seite 141), der 3. Satz des 1. Konzertes von Giuliani mit Streichquartett und ein Potpourri für 2 Gitarren, wiederum mit Hoffmann. Ich danke Gerhard Penn für diese Information.

²⁰ *New York Evening Post*, 10. September 1831, Seite 2. In anderen Quellen lautet seine Mittelinitiale „A“.

²¹ *New York Evening Post*, 11. Juli 1833, Seite 3 (bearbeitet).

²² *New York Evening Post*, 14. Juni 1833, Seite 2 und eine spätere Ausgabe.

²³ *Der Liberale Beobachter und Berks, Montgomery und Schuylkill Counties Allgemeine Anzeiger* (Reading, PA), 2. Mai 1848, Seite 3.

Emil Heerbrugger

Verschiedene Schreibweisen seines Namens sind zu finden, da er den Umlaut fallen ließ – das Original muss „Heerbrügger“ gewesen sein, wobei wir auch auf weitere Schreibweisen treffen. Die Gitarre war nicht das Hauptinstrument dieses Profis. Er wurde als „der versierteste Musiker, der jemals das Land besucht hat“²⁴ bezeichnet, der auch Waldhorn, Geige und Klavier spielte. Von seiner Gruppe deutscher Musiker sind Programme erhalten, auf denen wir ein Quintett von Küffner und ein Duett für Flöte und Gitarre von Antonio Nava antreffen. Einmal wurde angekündigt, dass er im Duo mit dem Gitarristen Martínez spielen werde. Sein erster Auftritt war im September 1834 in Gettysburg. In den Jahren 1837 bis 1838 trat er in Nashville auf, wo er ein Musikgeschäft betrieb, das er 1840 verkaufte. Von da an begegneten wir ihm in Houston mit mehreren Aufführungen. Ein Konzert wurde 1842 in Grand Gulf, Mississippi, angekündigt. Im Februar 1846 reiste ein Emil Heerbrugger, „professioneller Musiker“, durch die mexikanische Provinz Chiapas und verfasste Reiseberichte, die später in diesem Jahr im *The New York Herald* veröffentlicht wurden²⁵. Es konnte nicht festgestellt werden, ob dies ein und die-

selbe Person war.

Sein Arrangement für zwei Gitarren namens *Grand Grecian Military March* wurde von Klemm & Brother in Philadelphia veröffentlicht. Die erste Gitarre ist mit der dritten Saite auf Gis gestimmt. Dieses Stück wurde von Robert Ferguson²⁶ neu veröffentlicht und ist auch im Internet in der Sammlung von Donald Sauter erhältlich.

Giuseppe Bini

Ab den 1840er Jahren wurde der Italiener Giuseppe E. Bini in New York City konzertierender Gitarrist. Er wurde 1809/1810 geboren als Tiroler zu Italien gehörte, aber ab 1814 ging dieses Gebiet an das österreichische Reich über. Dies erklärt, warum er in den meisten Referenzen ursprünglich Italiener war, mit Ausnahme seines Einbürgerungsprotokolls vom 26. Oktober 1866, das besagt, dass er ein Untertan des österreichischen Kaisers war, was er natürlich war, als er nach Amerika ging. Dorthin ging er unter dem Namen Joseph. Bis 1855 ist er als Musiklehrer im Verzeichnis von Brooklyn aufgeführt, aber ab 1860 geben Verzeichnisse ihn als Gitarrenbauer an. Sein Sohn Antonio wurde bereits mit 17 Jahren ebenfalls als solcher aufgeführt. Josephs Frau Ann und ihre vier Kinder wurden alle in der Stadt geboren. Es konnten nicht viele Aufführungen in der Presse gefunden werden – eine aus dem Jahr 1842 („Signor Bini, der konkurrenzlose Gitarrist und

Sänger, der zum ersten Mal öffentlich auftreten wird“²⁷), eine im Jahr 1844 in der Clinton Hall²⁸, eine im Mai 1846 im *American Museum*, das von P.T. Barnum veranstaltet wurde – der 1848 zusammen mit Fridl Schnepf das Gitarrenduo *The Austrian Retreat* spielte („Es war ohne Parallele. Wir wussten nie, was die Gitarre war und hatten wenig Ahnung von der wunderbaren Vielfalt und Vielfältigkeit des Instruments“²⁹) – und eine von 1856, in der sein Sohn Antonio, zehn Jahre alt, auch Gitarre spielte³⁰.

Die *Library of Congress* führt folgende drei Partituren von Solo-Gitarrenmusik: *Love not quick step*, *Imperial Waltz* und ein Arrangement von *Lucy Neal* von G. E. Bini aus dem Jahr 1845.

In einem Brief schrieb G. E. Bini am 20. September 1853 an den Instrumentenbauer William B. Tilton:

Ich habe eine Gitarre, zu der Sie gerade Ihre wertvollen Verbesserungen hinzugefügt haben, gründlich ausprobiert und untersucht und zögere nicht zu sagen, dass die Verbesserungen in jeder Hinsicht wunderbar sind. Die Liebhaber dieses Instruments verspüren seit langem den Wunsch nach etwas, das Kraft und Süße vereint. Ihre Verbesserung hat nicht nur mehr Kraft und Brillanz verliehen, sondern sie hat auch zu einer ursprünglichen Süße des Tons beigetragen, was sie zur feinsten Gitarre macht, die ich je gehört habe. Ich möchte hier hinzufügen, dass das oben erwähnte Instrument eines ist, das ich in Europa aus-

24 Siehe: Gustav Dresel's Houston Journal: *Adventures in North America and Texas*, 1837-1841, Austin TX, 1954, Seite 147.

25 *The New York Herald*, 24. Juli, 1846 und folgende Ausgaben.

26 Robert Ferguson, *Emil Heerbrugger's Grand Grecian Military March in Facsimile*, Soundboard Scholar #1, 2015, Seiten 43-45

27 *New York Tribune*, 7. April 1842, Seite 3

28 *New York Tribune*, 19. Januar 1844, Seite 2

29 *The Brooklyn Daily Eagle*, 15. Januar 1848, Seite 2

30 *New York Times*, 24. November 1856, Seite 5

gewählt habe, ausdrücklich für meinen eigenen Gebrauch, vor ungefähr 16 Jahren[...]»³¹

Otto Torp

Obwohl Otto Torp nicht öffentlich aufgetreten ist, wird er in diesen Artikel aufgenommen, weil er Europäer war und ab April 1830 wie folgt für sich geworben hat:

SPANISCHE GITARRE

O. TORP bietet seine Dienste respektvoll den Damen und Herren von New York als Lehrer der spanischen Gitarre an, einem Instrument, das zu Recht als Begleiter der Stimme geschätzt wird. Nachdem er in den wichtigsten Städten Europas Unterricht gegeben hat, hofft er hier Befriedigung zu finden und darf sich auf folgende Herren beziehen [...]»³²

Torp kam aus Schweden, wo er bereits *Sechs Ländler* veröffentlicht hatte³³. Er kam vor 1828 nach Amerika. In New York veröffentlichte er zwei Gitarrenbücher - *Instruction book for the Spanish Guitar*, das ausgewählte Werke von Carulli, Molino und Giuliani beinhaltete (1829) und *New and Improved Method for the Spanish Guitar* (1834)³⁴. Eine Illustration eines Spielers, der die Gitarre hält, aus seiner zweiten Schule stellt das Cover einer *Soundboard* Ausgabe dar³⁵.

1831 wurde er auch in einem Programm als Cellist und Fagottist aufgeführt³⁶. Torp war bis 1834 als Musiklehrer in den Verzeichnissen aufgeführt, später als Inhaber eines Musikgeschäfts. Ab 1836 gründete Torp zusammen mit James Love die Klavierfabrik und das Geschäft Torp & Love, aus dem 1838 mit Ferdinand Unger Torp & Unger wurde. Es war ein sehr erfolgreiches Geschäft³⁷.

Die *Library of Congress* listet unter seinem Namen 4 Gitarrenwerke (leider keine Online-Partituren) auf, die alle in den 1830er Jahren veröffentlicht wurden:

I'twere vain to tell all I feel (Swiss air for the Spanish guitar)

The merry Swiss girl

The banks of Allen water

Can I again that look recall

Und es gibt ein Buch für Klavier zu 4 Händen, das Torp „von den berühmtesten Komponisten Europas“ arrangiert hat.

Sein Leben endete in einer entsetzlichen Katastrophe. Otto Torp befand sich mit Frau und drei Kindern an Bord des Dampfschiffs *Erie*, das auf einer Reise von Buffalo nach Chicago im August 1841 in Brand geriet. Nur 26 Menschen überlebten diese Tragödie und 170 kamen ums Leben³⁸, darunter die Torps. Offensichtlich tauchte sein Name danach nicht mehr in der Presse auf.

Francisco Benedid

Ein Spanier namens Benedid hatte ab 1839, dem Jahr, in dem Sor starb, ein reges Leben als konzertierender Künstler in New York. Es gibt einige Meinungsverschiedenheiten über seinen Vornamen. Sein Vater war Gitarrenbauer in Cádiz und hatte eine Großfamilie mit zwei (von neun) Söhnen, die Gitarre spielten: José und Francisco. Einige Quellen besagen, dass José mit seinem Vater nach Havanna gereist ist³⁹ (Soriano Fuertes nach-eifernd⁴⁰) und danach in den USA aufgetreten ist. Dies kann jedoch nicht belegt werden, obwohl die Hinweise auf Auftritte von Francisco Benedid zahlreich sind. Soriano Fuertes kopierte buchstäblich ein Manuskript von Ponzoa y Cebrián, einer Quelle, die für ihren fragwürdigen Inhalt bekannt ist⁴¹. Wir haben nicht nur Ankündigungen von Franciscos Spiel, sondern auch zusätzliche Berichte:

SIR: - Es kann der Sache der Wissenschaft dienen und das Wohl der Musik fördern, wenn in Ihrem Journal die Ankunft von Senor Française Benedict, einem außer-

31 Tiltons Patentverbesserung, zu welcher hinzugefügt ist: James Ballard, *A history of the guitar*, New York 1855, Seite 86.

32 *New York Evening Post*, 2. April 1830, Seite 2

33 Kenneth Sparr, *The guitar in Sweden to the mid 19th century*, *Soundboard* Vol 17 #1, 1990 Seiten 19-20

34 Für Details siehe Erik Stenstadvol, *An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860*, Pendragon Press 2010, Seite 190. Das Buchcover wird gezeigt in Philip F. Gura, *C. F. Martin & His Guitars, 1796-1873*, University of North Carolina Press, 2003

35 *Soundboard*, Herbst 1982 Vol 9 #3

36 *The Post* (New York), 2. November 1831, Seite 3

37 Nancy Groce, *Musical instrument makers of New York*, Pendragon Press 1991

38 *The Ohio Repository* (Canton, OH), 19. August 1841, auch in vielen anderen Zeitungen berichtet.

39 Eintrag „Benedid“ in *Diccionario de la música*, Espasa 1999, von Javier Suárez-Pajares; Domingo Prat, *Diccionario de guitarristas*, Romero y Fernández, 1934, folgt derselben Linie. Odell *op. cit.* fand ihn einmal als F. Benedid aus Kuba, Seite 424.

40 Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, Vol 4, Kapitel 28, Seite 216.

41 Félix Ponzoa y Cebrián, *Sucintas nociones de Armonía y Composición aplicadas a la Guitarra*, 1830, Seite 140. In E-Mn.

gewöhnlichen Gitarristen, vermerkt wird, dessen Leistung darauf ausgelegt ist, den Charakter seines Instruments zu verbessern und wesentlich zu unserem musikalischen Genuss beizutragen. Als sich der berühmte Sor 1815 zum ersten Mal in London auf der Gitarre vorstellte, erfüllten Erstaunen und Entzücken die gesamte Musikwelt. Sor und Huerta haben diesen erhabenen Charakter seitdem gekonnt aufrechterhalten, und es kann kaum bezweifelt werden, dass hier ähnliche Effekte durch die Talente von Senor Benedict hervorgerufen werden, der neben Sor und fast gleich zu Huerta steht. Seine Kompositionen sind klassisch, und er hat für sein Instrument die erlesensten Morceaux aus den Opern von Rossini, Bellini usw. arrangiert, die er mit dem meisterhaften Können der bedeutendsten Geiger und Pianisten aufführt. Mit diesem einfachen kleinen Instrument erzielt er die überraschendsten Klänge und Effekte, die von reichhaltiger und voller Harmonie bis zum feinsten Pizzicato reichen. Er hat bereits bei zwei oder drei ausgewählten Soirées [sic], gespielt und wird in Kürze sein öffentliches Debüt geben. Ihre Nachricht davon wird zahlreiche Freunde befriedigen.⁴²

Benedid spielte zum ersten Mal im Oktober 1839⁴³. Er hatte nur ein Stück im Programm unter acht anderen Solisten und der Titel lautete einfach Solo - Gitarre. Er wurde als Herr Benedid aus Spa-

nien vorgestellt. Von da an und bis zum Sommer 1844 war er regelmäßig zu sehen, immer im Rahmen gemischter Konzerte. Die New Yorker müssten sich 1844 weniger für Benedids Gitarre interessiert haben, da in der Stadt große Namen wie Ole Bull und Henri Vieuxtemps auftraten. Zeit zu gehen. Laut Bruzual zog er dann nach Venezuela, um aufzutreten und zu unterrichten⁴⁴. Mit einiger Regelmäßigkeit veröffentlichten Zeitungen eine Liste von nicht abgeholter Post und einen an Don Francisco Benedid gerichteten Brief, der seit über einem Jahr nicht mehr abgeholt wurde⁴⁵.

Das 1841 erstmals mit Coupa gespielte Duo „vom Großen Sor komponiert“, wurde im März 1843 sehr geschätzt:

Konzerte. - Ein zahlreiches und hoch angesehenes Publikum besuchte gestern Abend das Konzert von Signor Benedid im Apollo. Als Gitarrist gehört Benedid zu den besten, die dieses Land besucht haben, und seine Auftritte am letzten Abend waren sehr gut und zufriedenstellend. Das Duett mit Mr. Coupa, „Los dos Amigos“, eine großartige Komposition von Sor, war ein Juwel des Abends und wurde auf meisterhafte Weise aufgeführt. Die Duette mit seiner Schülerin, Fräulein Pomeroy, wurden außerordentlich gut aufgenommen, und die junge Dame schlug sich bewundernswert. [...] ⁴⁶

Warum der Titel auf Spanisch angegeben ist, entgeht mir. Das Werk wurde mehr als zehn Jahre zuvor in Paris mit einem französischen Titel veröffentlicht.

1843 spielte Benedid zusammen mit dem Flötisten Lehman: *Grand Potpourri* aus *Preciosa* von Carl Maria von Weber, *Willhelm Tell* von Rossini und ein Solo aus *Norma* von Bellini⁴⁷. Opernwerke waren seine Spezialität. Auch die Ouvertüre zu *Semiramis* von Rossini wurde von Benedid für 12 Gitarren arrangiert. Dies zog einen gemeinen Brief an den Herausgeber des *The New York Herald* nach sich:

Herr Herausgeber: - In den Kolumnen des „Sunday Mercury“ vom 16. habe ich einen höchst lächerlichen und absurd geschriebenen Blödsinn bemerkt in Bezug auf ein beabsichtigtes wunderbares und erstaunlichstes Konzert am nächsten Freitagabend von Senor F. Benedid unter der Überschrift „Lang erwartete Nachrichten“, das man „nicht beschreiben kann“. Ich werde mich bemühen, Ihr wertvolles Journal zu nutzen, um den begabten Verfasser dieses Blödsinns zu befragen, und zwar zu folgenden Fragen:

1. Woher sollte die „langerwartete Nachricht“ eines Mannes kommen, der vier Jahre in der Stadt N. Y. gewohnt hat?
2. Wo wird er diese elf erstaunlichen Professoren für Gitarre herbringen?, da es nur drei in dieser Stadt gibt, und diese sind, gelinde gesagt, nur erträglich.
3. Wer ist das musikalische Genie, das durch Europa und Italien gereist ist, um die angesehenen und unvergleichlichen F. Sor und Aguado (nicht Aquado) zu hören - Mauro Giuliani und F. Carullo [sic], und nun seinen feinen Geschmack und sein Urteilsvermögen zeigt durch Vergleiche der sehr

42 *Morning Herald* (New York), 25. Oktober 1839, Seite 3.

43 Nicht 1841 wie von Douglas Back vorgeschlagen in: *Hispanic-American Guitar*, Mel Bay, 2003 Seite 12.

44 Alejandro Bruzual, *The Guitar in Venezuela*, Doberman-Yppan 1992. Auch seine Nachricht in *Arte Pulsado*, 27. Juni 2008. Ich bin Luis Briso de Montiano für diesen und andere Hinweise zu Dank verpflichtet.

45 *New York Evening Post*, 24. September 1839 bis 11. April 1840.

46 *New York Tribune*, 16. März 1843, Seite 2.

47 *The New York Herald*, 20. April 1843, Seite 3 & *New York Tribune*, 21. April, Seite 3

gewöhnlichen Ausführung von Sig. Benedid mit der der oben genannten Künstler, die beide mehr vergessen haben als Sig. Benedid jemals gewusst hat? Ich spreche insbesondere von Aguado und Giuliani, die ich gerne gehört habe. Alles dummes Zeug. 4. Wie wird Sig. Benedid seine Freunde bezahlen, nachdem er ihre besten Anstrengungen für ihn verwendet hat? Sicher nicht, wie er bei seinem letzten Konzert den wertvollsten und würdigsten der Künstler bedient hat. ANTI-HUMBUG.⁴⁸

Nicht sehr freundlich formuliert, während kurz zuvor noch dieses Konzert von Benedid in *Niblo's Saloon* als „unübertroffen auf der Gitarre“ gefeiert wurde. Benedid kündigte auch an, *La Cracovienne* mit drei Gitarren im selben Konzert zu spielen. Er hatte also offensichtlich keine Schwierigkeiten, seine Schüler und Kinder zum Arbeiten zu bringen. Benedid setze hier auch die Romanze *Una furtiva lagrima* aus *L'Elisir d'Amore* (Donizetti) für Oboe und sechs Gitarren auf das Programm.

Im Jahr 1844 „meldete sich Signor Benedid in freundlichster Art und Weise außerdem freiwillig dazu, ein Solo-Konzert auf der Gitarre“ für die Witwen und Waisen der New Yorker Feuerwehr aufzuführen.⁴⁹

John Coupa

John B. Coupa, der sich mehrmals mit Benedid zusammengetan hatte, war ein Gitarrist, der es früher nach Amerika geschafft hatte. Sei-

ne amerikanische Karriere dauerte von 1831 bis zu seinem Tod im Jahr 1850. Sein Testament gibt an, dass er 42 Jahre alt war, also muss er 1808 geboren worden sein. Während Douglas Back ihn als Spanier einstuft, war er tatsächlich Italiener und wurde als Giovanni Battista Coupa geboren. Der zweite Vorname wird in keiner der gefundenen Referenzen angegeben und ist meine Spekulation. Er kam in Boston im Jahre 1831 oder davor an und gab seinen ersten bekannten Auftritt in einem gemischten Konzert in der Boylston Hall mit *O dolce concerto*, dem Mozart-Lied, arrangiert von Carulli, der damals noch lebte.

1832 trat er im Freimaurertempel auf, wo er ein Stück mit Orchesterbegleitung spielte, das vage *Variations-Guitar* genannt wurde⁵⁰. Im nächsten Jahr finden wir ihn in einem weiteren gemischten Konzert mit „*Song - Buona Notte - Mr. Coupa, der sich auf der Gitarre begleitet.*“ Er spielte auch das Gitarrensolo *La Parisienne mit Variationen*⁵¹.

1840, in dem Jahr, in dem er Susan Francis Jane Abbott heiratete, zog er nach New York City. Dort erweiterte er seine Aktivitäten um Lehre und Geschäftliches. Er ging eine Allianz mit Christian Frederick Martin ein, die zu *Martin & Coupa* wurde, und Musikinstrumente verkaufte. Sie warben als Gitarrenhersteller und die Anzeigen enthielten immer den Schlusssatz: „Herr J. B. Coupa gibt weiterhin wie gewohnt Unterricht auf der Gitarre.“ Seine letzten Konzerte wurden im Jahr 1849 wie dieses angekündigt:

[...] *Coupa, ein Solo auf der Gitarre. Die Komposition, die seine eigene war, war glaubwürdig, und er gab unzweifelhaften Beweis, dass die Gitarre anders als nur zur Begleitung zur Stimme zur Verfügung gestellt werden kann. Es ist jedoch ein Instrument, das wenig berechnend darin ist, eine Wirkung auf ein Publikum zu erzielen. Es hat nicht die Macht, eine riesige Ansammlung zu elektrisieren; aber alles, was erreicht werden konnte, wurde von M. Coupa bewirkt. Das Publikum applaudierte ihm, was für die Wertschätzung seines Talents von Bedeutung war.* [...] ⁵²

In seinem Leben gab es einige Trauerfälle - seine Tochter Susan Angelica starb im Alter von 11 Jahren und ein anderes Mädchen schaffte es nicht über ihren ersten Monat. Coupa selbst verstarb am 17. Mai 1850⁵³ und wurde am nächsten Tag auf dem Green-Wood Cemetery in Brooklyn beigesetzt. Sein Testament musste von den Behörden genehmigt werden und klärte eine für uns wichtige Angelegenheit:

[...] *Ihr Petent weist ferner darauf hin, dass die Witwe, die Erben und die nächsten Angehörigen des Verstorbenen seine in New York lebende Witwe sind und dass Ihre Petentin sorgfältige Nachforschungen angestellt hat, um die Namen und Wohnorte der Erben und nächsten Angehörigen des Verstorbenen zu ermitteln und nichts über sie hören konnte, obwohl sie keinen Zweifel daran hat, dass es solche Erben und nächsten Angehörigen in Italien gibt, aber in welchem Teil davon oder wer sie sind, hat sie keine Mittel zur Feststellung.*⁵⁴

48 *The New York Herald*, 18. April 1843, Seite 2 (bearbeitet). Der originale Artikel im *Sunday Mercury* konnte nicht ausfindig gemacht werden.

49 *The New York Herald*, 21., 22., 25., 27. April 1844; *New York Tribune*, 27. April 1844, Seite 3; *New York Evening Post*, 30. April 1844, Seite 3

50 *Boston Post*, 20. April 1832, Seite 3

51 *Boston Post*, 11. Mai 1833, Seite 3

52 *The New York Herald*, 9. Februar 1849, Seite 2

53 *New York Evening Post*, 18. Mai 1850, Seite 3

54 County of New-York, Surrogate's Court, 27. May 1850.

Coupa hinterließ eine beeindruckende Anzahl von Gitarreneditionen. Einige davon wurden durch Anzeigen in Musikgeschäften angekündigt. Hier ist eine Zusammenfassung:

Titel/Widmung	S.	Jahr	Wo	Online
Isabel with Variations ⁵⁵	?	?	IGRA VOB0748	Nein
Valsa para guitarra / S. D. Felix Cruet	2	1843	LoC ⁵⁶	Ja
Second waltz / Miss Jane V. C. Peyster	2	1843	LoC	Ja
Third waltz / Miss Mary E. Fish	2	1843	LoC	Ja
Fourth waltz / Miss Carroll of Carrollton	2	1843	LoC	Ja
Fifth waltz / John J. Lawrance	2	1843	LoC	Ja
Seventh waltz / Miss Louisa Hernandez of St. Augustine	2	1844	LoC	Ja
Tu che a dio spiegasti l'ali / A. Belmont, esq. (Donizetti song)	5	1843	LoC	Ja
Theme and Variations / Miss S. I. Wilkins	5	1843	LoC	Ja
Five easy pieces arranged for the Spanish guitar	?	?	LoC	Nein

Tadeo Lacarcel

Tadeo Lacarcel hat nur wenige Spuren hinterlassen und obwohl er Spanier war, ist nicht bekannt, woher genau er kam oder ob er das Land nach mindestens zwei Jahren Gitarrenauftritten verlassen hat. Zuerst war er 1843 in New York aktiv, wo er im Mai spielte:

Signor T. Lacarcel aus Spanien, Professor für Gitarre, der mit unbegrenztem Applaus in New Orleans, Havanna und allen Hauptstädten auf seinem Weg hierher gespielt hat, bittet um Erlaubnis, der Öffentlichkeit bekannt zu geben, dass er ein großartiges Vokal- und Instrumentalkonzert in dieser Stadt am Montagabend, den 29. Mai, im Washington Hotel [... geben wird]. Sig. La-

carcel, der seine Variationen über „La Cenerentola“ mit Finale a la Paganini mit nur einer Hand auf einer Saite aufführen wird, was in allen Städten, in denen Signor Lacarcel auf dem Weg von Süden nach N. York spielte, für eine Sensation sorgte.⁵⁷

Bei diesem Konzert spielte Lacarcel auch *Celebrated Waltz* von Sor und eine *Grand Overture*, wobei beide Titel ziemlich unspezifisch waren.

Im Jahr danach muss er nach Baltimore gezogen sein, wo er von März bis Mai auftrat und sich mehr als ein Dutzend Konzertankündigungen finden. In einigen Fällen handelte es sich nicht um echte Konzerte, sondern vielmehr um Varietés, an denen er seinen Anteil hatte. Zum Beispiel wurde das obige Sor-Stück

erneut zwischen „die Seilrolle oder der Stärke der Zähne, von Gustave“ und dem „großen Ringkampf der Ellsler-Brüder“ gespielt⁵⁸. Eine echte Tour de Force... Lacarcel sang auch zur Gitarre:

⁵⁵ In einer Programankündigung wurde dieses angekündigt als *Tema, with variation upon Spanish air Isabel*, für Gitarre solo. *The New York Herald*, 29. March 1842, Seite 3.

⁵⁶ Library of Congress, type www.loc.gov/notated-music/?q=coupa. The *Vals para guitarra* and *Second waltz* wurden von Peter Danner veröffentlicht in *Soundboard* Vol 12 #1 1985, Seite 53-57.

⁵⁷ *The New York Herald*, 26. Mai 1843, Seite 3 (bearbeitet). *Air from Cenerentola* wurde später als *Grand Solo (Non pomesta)* aus der Oper *Cinderella* bezeichnet.

⁵⁸ *The Baltimore Sun*, 16. März 1844, Seite 3

*Großes Vokal- und Instrumentalkonzert von Signor T. Lacarcel selbst, dem berühmten Gitarristen, der den Bürgern von Baltimore mit Respekt ankündigt, dass er an diesem (Donnerstag-) Abend, 9. Mai, im Law Buildings' Saloon ein Vokal- und Instrumentalkonzert geben wird, an dem er selbst, ohne fremde Hilfe, das Publikum mit seinem gewohnten Stil von verschiedenen Liedern der neuesten spanischen Autoren, adaptiert für die Gitarre, unterhalten wird, was zusätzliche Anziehungskraft erzeugen wird, da noch nie in dieser Stadt zuvor aufgeführt.*⁵⁹

Andere Stücke, die Lacarcel in dieser Zeitspanne spielte, waren *Grand Rondo*, *Spanish Retreat* (als eigen ausgegeben), *Grand Fantasia* (Nachahmung von *Trompete und Signalhorn*), italienische Lieder sowie *La Corina* mit Begleitung auf dem Piano Forte von Sig. Lacarcel.

Im April 1844 trat er in Washington DC auf. Der „ausgezeichnete Gitarrist“, der von anderen „Professoren“ unterstützt wurde, spielte in der Apollo Hall, wobei Lacarcel acht beeindruckende Stücke – darunter einen Walzer seiner eigenen

Komposition, der den Damen von Washington gewidmet war, und Sors *Celebrated Waltz* – in einem gemischten Programm spielte⁶⁰.

Antonio Martínez

Der mit Abstand interessanteste Spanier mit einer Gitarrenkarriere in Nordamerika war Antonio Bartolomé Martínez⁶¹. Er wurde 1805 in Saragossa geboren⁶² und ging als junger Mann nach England. In England erschien seine Gitarrenschule vollständig auf Spanisch⁶³, wahrscheinlich weil es eine beträchtliche spanische Gemeinschaft gab, die auf die massive Einwanderung von Menschen aus Spanien zurückzuführen war, die aus politischen Gründen geflohen waren. Er soll ein Offizier der spanischen liberalen Armee gewesen sein und war angeblich ein Schüler von Sor. Er verkaufte sich in gewisser Weise im Stile einer Varieté-Show: „Die Tatsache, dass er auf zwei Instrumenten gleichzeitig auftrat, ist ein ausreichender Beweis für seine außerordentlichen Fähigkeiten in der Kunst und wurde noch nie versucht. Unsere Mitbürger können nichts Besseres

tun, als das Vergnügen zu besuchen, das ihnen am 30. Mai angeboten wurde.“⁶⁴ Sowie „Martínez schien sein Publikum voll zufrieden zu stellen, denn er war so geschickt, dass er in jeder Hand eine Gitarre halten und Mozarts Melodien, Walzer, Ouvertüren und beliebte Arien aufführen konnte.“⁶⁵

Als Martínez mit 23 Jahren in den USA ankam, war er zu Beginn seiner amerikanischen Karriere viel unterwegs, und Zeitungen östlich des Mississippi berichteten häufig über seine Aktivitäten. Ich habe ungefähr 60 Referenzen gefunden, die von New Orleans über St. Louis nach Nashville nach Louisville nach New York nach Cleveland nach Milwaukee nach Charleston und nach Rochester reichen. Er ließ sich in Detroit nieder. Er wurde erstmals 1827 im Rahmen eines gemischten Konzerts in New York aufgeführt, bei dem er drei Stücke spielte – *Variations by Sor*, *Spanish Fandango* mit dem Geiger/Gitarristen Joan Comellas und der *Overture Los Ciegos de Toledo*⁶⁶. Als er 1841 in Detroit ankam, wird positiv berichtet:

59 *The Baltimore Sun*, 9. May 1844, Seite 2

60 *The Whig Standard*, 12. und 18. April 1844

61 In New York gab es einen Klavier-/Gesangslehrer namens Antonio Constantino Martínez, den man manchmal mit unserem Gitarristen verwechselte (Douglas Back, *Classical guitar in St. Louis 1870-1900*, Soundboard Vol 17 # 2, 1990, Seite 27, ein Fehler, der sich seit Ernst Christopher Krohn überliefert hat). Es gab eine *Método para aprender a tocar la Guitarra, compuesto por Antonio Martínez*, Hamburg, u.a. bei Böhme 1830. Diese Schule war für die 7-saitige Gitarre mit H-E-A-D-G # -H-E Stimmung. Es kann nicht festgestellt werden, ob dies derselbe Martínez ist. Siehe Soundboard Vol 4 # 2, Seite 52. Bei einem so gebräuchlichen Familiennamen ist es unvermeidlich, solche Unsicherheiten zu haben.

62 Aber möglicherweise früher im Vergleich zu seinem Alter zum Zeitpunkt der Ankunft und seinem ersten Auftritt in New York.

63 A. Martínez, *Método para aprender a tocar la Guitarra que contiene los rudimentos de la Música ... Compuesto y dedicado a Don Sixto Perez*, London. Das vorgeschlagene Erscheinungsjahr (um 1831) von Stenstadvold (op. Cit. Seite 132) würde seiner Präsenz in Amerika im Jahr 1827 widersprechen. Wie Luis Briso de Montiano (in einer privaten Korrespondenz, September 2016) warnte, könnte dies angesichts des sehr gebräuchlichen Namens ein anderer Martínez sein. Sixto Perez war Komponist und Dirigent, der im Hanover Square Room aufgetreten war. *The Musical World* (London), 14. April 1937, Seite 77.

64 *Herald* (Cleveland, OH), 27. August 1842

65 *Daily Democrat*, 20. Dezember 1847

66 *New York Evening Post*, 5. und 7. Mai 1827. Der Komponist der Oper *Les deux aveugles de Tolède*, Méhul, wird nicht einmal erwähnt. Warum der Titel auf Spanisch ist, entgeht mir. Zuvor hatte die *New York Evening Post* die neue Adresse von Martínez in der Warren Street 29 gemeldet und warb für Unterrichtsstunden – „er ist hier wohl bekannt“. 6. Februar 1827.

Die Musikwelt wird erfreut sein zu hören, dass Signor Martínez aus St. Louis in diese Stadt gekommen ist und beabsichtigt, ein oder mehrere Konzerte zu geben, unterstützt von der exzellenten Kapelle der „5th Reg. Infantry“, die auch gerade angekommen ist. - Der Schreibende hatte das Vergnügen, seine wunderbare Ausführung auf der Gitarre mitzuerleben, und ist gezwungen zu sagen, dass er jeden Musikprofessor, der jemals vor den Bürgern von Detroit erschienen ist, weit übertrifft. Eine ausreichende Garantie für seine überlegenen musikalischen Leistungen kann aus der Tatsache abgeleitet werden, dass er von den Offizieren des 5. Regiments und ihrer dringenden Einladung wärmstens empfohlen wird. und es wird gehofft, dass er veranlasst wird, diesen Winter bei uns zu bleiben. Gehen Sie auf jeden Fall und hören Sie ihn und urteilen Sie selbst.⁶⁷

In einem späteren Auftritt derselben Militärkapelle wird er folgendermaßen angekündigt: „Signor Martínez, der berühmte Gitarrist, ist engagiert und wird einige seiner beliebtesten Stücke auf Gitarre und Violine aufführen.“⁶⁸ Martínez ist auch einer der wenigen, die es geschafft haben, ein Konzert ganz alleine zu spielen, und damit für seine Fähigkeit zu werben, in verschiedenen Tonarten zu spielen.⁶⁹



Apropos Schlüssel - eine markige Ankündigung wurde in Milwaukee veröffentlicht:

Signor Martínez. - Aus der Bekanntmachung in unseren Werbezeilen geht hervor, dass das geplante Konzert dieses angesehenen Gitarristen vorerst verschoben wurde. Der Signor kann alle Vorzeichen (flats) in der Musik bewerkstelligen, aber er kann sich „keine Zeit“ für die Wohnungen (flats) in St. Clair nehmen.⁷⁰

Wir finden ihn im Duo mit anderen Instrumenten, der Violine, dem Klavier und der exotischen Anti-Pedal-Harfe, einer Erfindung des Grafen Calibritati-ne aus Kalabrien, Italien. Gitarrensolis, die er wiederholt ins Programm nahm, waren *Napoleon's Souvenir* (wahrscheinlich das gleiche wie *Napoleon's Farewell to his army*), *Concertino in five flats*, *Carnaval Polka*, *The Retreat* oder *Spanish Retreat*, *Grand Overture by Kuffner*, *Von Weber's last Waltz*, *Greek Waltz*, *La Campanella*, *Lucy Long (with voice)*, *Beauties of L'Ascala*, *Overture Los Ciegos de Toledo*, *Variations by Sor*, *A L'Espaniole* - viele dieser Stücke tauchen in den heutigen Rezitalprogrammen nicht mehr auf, weil sie nicht mehr

auffindbar oder vergessen sind.

Einmal, im Februar 1844, spielt er ein Gitarrenduo mit einer Person namens Clemens, die nicht weiter identifiziert werden kann. Im Jahre 1827 hatte er auch ein Gitarrenduo mit Comellas (*Overture to the Barber of Seville* und *Spanish Fandango*) und mit Schmidt, der oben erwähnt wurde, gespielt.

Von 1844 bis 1850 trat er regelmäßig in Buffalo auf und es gab eine Aufführung in Rochester.

67 *Detroit Free Press*, 6. November 1841, Seite 2 (bearbeitet)

68 *Detroit Free Press*, 17., 18., 20. Januar 1845

69 *Detroit Free Press*, 3. April 1845, Seite 3 und 4

70 *Milwaukee Daily Sentinel*, 7. Mai 1846, Seite 2

Eine Rezension in Buffalo sagte:

...die unnachahmliche Leistung von Signor Martinez auf seinem Nationalinstrument, der spanischen Gitarre. Die atemlose Stille, die während der Aufführung herrschte, zeigte, wie voll die weichen Töne dieses süßen Instruments, wenn sie von der Hand eines Meisters getroffen werden, die Seele verzaubern können.⁷¹

Eine seiner letzten Auftritte war in Elyria, OH. Die Zeitung berichtet positiv über die Leistung der Spieler, aber nicht so über die Hinterwäldler dieses Ortes:

Das Konzert von Case & Martínez am Freitagabend war gut besucht und stellte die größte Zufriedenheit her. Die Unterhaltung hatte einen neuartigen Charakter und wurde vielleicht aus diesem Grund besser aufgenommen. Der bisherige Ruf der Darsteller war gut erhalten. Wir haben noch nie zuvor eine so perfekte Beherrschung dieser schwierigen Instrumente, der Violine und der Gitarre, gesehen, während die stimmlichen Kräfte des Sängers hoch angesehen und den schmeichelhaftesten Applaus hervorgerufen haben. Wir freuen uns zu erfahren, dass das Konzert nächste Woche wiederholt wird. [...] Wir haben keine Einwände gegen moderate und anständige Manifestationen der Zustimmung. - Aber wenn auf jedes verdienstlose Stück erstickende Staubwolken und ohrenbetäubende Schreie folgen müssen, wird es zu einem unerträglichen Ärgernis, das rasch beseitigt werden sollte.⁷²

Der tragische Tod von Martínez wird im ganzen Land gemeldet. Der umfangreichste Bericht ist dieser:

Signor Martínez - Dieser Gentleman, dessen frühen Tod wir gestern Morgen nur erwähnen konnten, war ein alter Einwohner dieser Stadt und ein gebürtiger Spanier. Er wurde in Saragossa, Spanien, geboren und lebte dort bis zu seinem 23. Lebensjahr, bis er nach Amerika kam, und hier ansässig wurde. Er hat zum Zeitpunkt seines Todes ungefähr 18 Jahre in dieser Stadt gelebt. 1841 heiratete er an dieser Stelle eine Französin, die er heute als elende Witwe und Mutter mit einem zwölfjährigen Sohn hinterlässt. Madame Martínez wurde erst am Morgen nach seinem Auftreten über den Unfall informiert, wurde jedoch in der Nacht in einem Zustand der Angst gehalten, der durch seine unerklärliche Abwesenheit verursacht wurde und durch die herzerreißende Nachricht seines Leidens und Todes gebrochen wurde. Er war sehr darauf bedacht, seine Frau und sein Kind zu sehen, bevor er starb, aber aus irgendeinem Grund wurden keine Anstrengungen unternommen, um sein Verlangen zu befriedigen. Zweifellos machte es die Verwirrung und Eile, die bei dieser Gelegenheit auftraten, unmöglich, seinem Wunsch während der kurzen Zeit, die er lebte, nachzukommen.

Er war zu Besuch bei einem Freund, der in Springwells wohnt, und kehrte im ersten Teil des Abends auf dem Schienenweg nach Hause zurück. Er hörte den Abendzug hinter sich kommen und drehte sich zur Seite, um ihm auszuweichen, als sein Fuß beim Verlassen der Gleise in einem

Viehgitter stecken blieb und bevor er ihn herausholen konnte, war die Lokomotive über ihm. Der Zug wurde angehalten und zurückgefahren, und er (Martínez) wurde in den Betriebsbahnhof gebracht, wo er in etwa zwei Stunden verblutete.

Er war einer der perfekten Gitarristen der Vereinigten Staaten und mit Sicherheit der beste des westlichen Landes. Er war seinem Lieblingsinstrument treu verbunden und in dieser Stadt und an anderen Orten, insbesondere unter Musikern, als erstklassiger Interpret bekannt.⁷³

Seine Frau Josephine wurde später in der Volkszählung von 1860 in Cincinnati, OH, aufgeführt und lebte dort mit ihrem Sohn Ferdinand, der damals 17 Jahre alt und Gerichtsschreiber war. Sie unterrichtete Französisch am Frauenseminar⁷⁴. Diese Dame brachte Klage ein und forderte 5.000 Dollar Schadenersatz von der Central Railroad. „Der Fall ist jetzt vor dem Circuit Court“, aber das Ergebnis wurde nicht veröffentlicht⁷⁵.

Martínez gelang es in seinem kurzen Leben, einige Werke in den USA zu veröffentlichen. Eines dieser Stücke war der *May Bell Waltz*, das als „Featured Facsimile“ im Soundboard Magazin veröffentlicht wurde⁷⁶. Der auswählende Autor wusste nichts von den bahnbrechenden Forschungsergebnissen von Douglas Back, die zuvor in derselben Zeitschrift veröffentlicht wurden. Er arrangierte auch das einseitige Thomas Moore-Lied *Oft in the stilly night* (VOB3488) mit Oliver Ditson in Boston. Weniger bekannt ist, dass er auch die erste amerikanische

⁷¹ Buffalo Daily Gazette, 29. April 1844, Seite 3

⁷² Elyria Independent Democratic, 9. Juli 1856, Seite 3. Mose Case wird als Albino-Gitarrist und Minnesänger beschrieben.

⁷³ Detroit Free Press, 17. April 1857, Seite 1

⁷⁴ Cincinnati Daily Press, 30. August 1860, Seite 2

⁷⁵ Cleveland Daily Leader, 24. November 1859, Seite 2

⁷⁶ John King, *May Bell Waltz by Signor Martínez*, Soundboard Vol 31 #4, 2006, Seiten 60-64

Ausgabe von Sors Opus 9 Mozart-Variationen (VOB2082) mit S. Brainard's Sons in Cleveland veröffentlichte - ohne Opusnummer und unter dem Titel *O Dolce Conento varied for guitar* - obwohl der Name Martínez diese Arbeit nicht zierte.

Leopold Meignen

Leopold Meignen zog aus Frankreich, wo er gut ausgebildet wurde, nach Philadelphia. Es sind keine öffentlichen Auftritte auf der Gitarre bekannt und sein Anspruch auf Ruhm besteht hauptsächlich darin, dass er der Lehrer des jungen Septimus Winner, des großen amerikanischen Songwriters, war. Er veröffentlichte mit dem Verlag Fiot, Meignen & Co. Fast alles, was über Meignen bekannt war, wurde von Peter Danner in *Soundboard* veröffentlicht⁷⁷. Er wird hier wegen seiner zahlreichen Lied-Arrangements erwähnt, von denen viele unter <https://archive.org/search.php?query=meignen> online sind. Zwei seiner Solo-Gitarrenarrangements sind im IGRA zu finden⁷⁸.

George Henry Derwort

Ein anderer Gitarrist, den wir hauptsächlich durch Werbung für Unterricht⁷⁹ oder veröffentlichte Musik in dieser Zeit kennen, ist George Henry Derwort, ein Deutscher, der eine Weile in England wohnte, bevor er nach

Amerika kam. Er hat in New York für sich als Lehrer für Gitarre, Klavier und Gesang geworben. Wir wissen nur, dass ihm ein anderer Gitarrist namens Ph. Ernst einen *Rondino* für Gitarre gewidmet hat⁸⁰. Derwort wurde am 22. Oktober 1855 eingebürgerter Amerikaner⁸¹.

Mariano Pérez

Derzeit ist nur sehr wenig über diesen Gitarristen bekannt. Obwohl Douglas Back erwähnt, dass er bei der Eröffnung des Lion Theatre am 11. Januar 1836 in Boston auftrat⁸², zeigt eine nähere Betrachtung, dass es sich nicht um den Gitarristen, sondern um einen anderen Signor Perez handelte, der Seiltänzer war⁸³. Bis jetzt wurden noch keine Auftritte von Pérez gefunden. Sein bisher einziges veröffentlichtes Werk ist seine Version der *Overture to the Caliph of Baghdad* von Boieldieu (VOB1930, 3020 und 3334, ebenfalls in der Library of Congress), die in Boston veröffentlicht und auf der GFA-Tagung 2017 von Joshua Pierce aufgeführt wurde. Letzterem bin ich dankbar, dass er wichtige Details geteilt hat.

Pérez wird als Lehrer von Justin Holland und als Spanier erwähnt⁸⁴. In Tiltons Broschüre über seine „Verbesserung“ schrieb M. Pérez, Professor für Gitarre, am 9. August 1854 ein Lobwort aus Washington, DC:

*Auf Ihren Wunsch habe ich die „Tilton Improved Guitar“ sorgfältig geprüft und drücke Ihnen den Eindruck, den ich erhalten habe, frohen Mutes aus. Ich finde, die Verbesserung hat den größten Nachteil, den die Gitarre jemals hatte, gänzlich beseitigt: Ich beziehe mich auf die Notwendigkeit, in der alten Art der Konstruktion der Decke immer den Teil des Instruments zu verspannen und zu hemmen, der frei gelassen werden sollte um zu vibrieren. Durch die Beseitigung der obigen Schwierigkeit wurde eine Vibrationskraft verliehen, die einen vollen, klaren und kontinuierlichen Ton ergibt. Ich freue mich sehr, dass dieses stark vernachlässigte Instrument endlich perfektioniert wurde.*⁸⁵

Die Aktivitäten dieses spanischen Gitarristen in Amerika zu datieren, ist jedoch schwierig. Das Stück, das er in Boston veröffentlicht hat, war Antonio G. Vega gewidmet, der bereits 1839 spanischer Vizekonsul war⁸⁶.

Dolores de Goñi

Madame de Goñi⁸⁷ spielte mit ihrem neuen Ehemann, dem Cellisten George Knoop, entweder unter dem Namen Dolores Nevares de Goñi oder Madame Knoop⁸⁸. Nevares de Goñi war der Name ihres ehemaligen Mannes, ebenfalls Musiker, aber die Tilde wurde offenbar in Amerika fallen gelassen. Sie wurde 1813 in Spa-

⁷⁷ Peter Danner, *Return with us now – Weber's last waltz*, *Soundboard* Vol 5 #2, 1978, Seiten 48-49

⁷⁸ *Grand Waltz in Der Freischütz* (VOB1669) und *Beethoven's Grand Waltz* (VOB1670)

⁷⁹ *The Broadway Journal*, November 1845

⁸⁰ Peter Danner, *Return with us now – Rondino (Easy & Brilliant)*, *Soundboard* Vol 10 #2, 1983, Seite 154 und weitere Artikel in *Soundboard* von diesem Autor.

⁸¹ New York City Verzeichnisse, via Ancestry. Identität vermutet.

⁸² Douglas Back, *op. cit.*, Seite 14

⁸³ *Boston Post*, 7. Januar 1836, Seite 3

⁸⁴ Jeffrey Noonan, *The guitar in America, Victorian era to jazz age*, 2008, Seite 61

⁸⁵ Tilton's Patent Improvement, *op. cit.*, Seiten 81-92

⁸⁶ Boston City Directory via Ancestry. Vega war Partei im Amistad Gerichtsfall.

⁸⁷ 2018 veröffentlichte ich einen Artikel über diese Dame. Jan de Kloe, *Dolores Nevares de Goñi*, *Soundboard* Vol 33 #4, 2018, Seiten 15-23

⁸⁸ John King, *La Jota aragonesa arranged by Madame Knoop*, *Soundboard* Vol 30 #2, 2004, Seiten 54-58.

nien geboren. Henry Wadsworth Longfellow schrieb 1842 an seinen Freund Samuel Ward: „Hier ist eine süße Spanierin, die Gitarre spielt, La Señora de Goñy - köstlich...“ sowie „...und morgen kommt Knoopers erstes Konzert. Sein wunderbares Instrument habe ich schon mehrfach privat gehört. Es strahlt exquisit süße und klagende Noten aus. Aber es gibt bei ihm eine spanische Dame - La Señora De Goñy, deren Gitarre mich mehr begeistert, vielleicht weil sie süße Erinnerungen an die frühe Jugend und an Spanien weckt; - Vielleicht, weil eine Frau sie spielt und der Teufel dabei im Bunde ist.“⁸⁹ In den Jahren 1837 und 1840 trat die Dame in London auf und es wurde festgestellt, dass „ein Gitarrensolo von Signora Navares Gony gespielt wurde - viel klüger, als es das Instrument verdient.“⁹⁰

M. A. Zani de Ferranti

Der italienische Gitarrist Marco Aurelio Zani de Ferranti, der mehr Jahre im Ausland als in Italien verbrachte und die belgische Staatsbürgerschaft nicht erlangte, blieb mehr als ein halbes Jahr in Amerika. Er war dort, um den Geiger Camillo Sivori zu promoten. Ferranti spielte nur ein öffentliches Konzert im Januar 1847 in Richmond, VA⁹¹. Er zog es immer vor, seine eigenen Werke zu spielen. Er schätzte Sor und Aguado oder irgendeinen anderen Gitarristen in dieser Angelegenheit nicht besonders, obwohl es sicher ist,

dass er sie gehört hat⁹².

Henry J. Trust

Dieser Lehrer für Harfe und Gitarre war in New York tätig. Er kam dort im November 1831 mit Frau und sechs Kindern an. Da er annoncierte, „bei dem bedeutenden Kontinentalprofessor Luigi Sagrini“⁹³ studiert zu haben, kann davon ausgegangen werden, dass er das Gitarrenspiel in England erlernte, wo Sagrini seit ca. 1829 aktiv war. Trust wurde Harfenlehrer an der *Girl School of Burlington*, New Jersey.

Ein Lied von Sor

Überraschenderweise gibt es ein Sor-Lied mit Klavierbegleitung, das zu Lebzeiten des Komponisten in Amerika veröffentlicht wurde. Der Verleger Bourne aus New York veröffentlichte das zweisprachige Lied *The Warning - El amor siempre empieza* für Gesang und Klavier. Es muss aus der Londoner Ausgabe von 1830 kopiert worden sein⁹⁴.

Fazit und Anerkennung

Viele europäische Gitarristen spielten in Amerika und viele hatten dort ihre gesamte Karriere - Italiener, Spanier, Franzosen, ein Schwede, ein Engländer, ein Deutscher, ein Österreicher - für die hier zum ersten Mal im deutschsprachigen Raum einige Informationen als Ergebnis von Originalre-

cherchen veröffentlicht werden. Es ist jedoch nicht das letzte Wort zu diesem Thema. Zum Beispiel der in Boston tätige G. Graupner sowie Theodore B. Fayolle und seine Frau Melanie aus Charleston und New York sind Personen, von denen wir annehmen, aber zum jetzigen Zeitpunkt nicht beweisen können, dass sie in Europa geboren wurden - sie benötigen weiterer Erforschung. Sind sie überhaupt in der Öffentlichkeit aufgetreten? Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wird von Jeffrey Noonan ausreichend abgedeckt und der Untertitel seines Buches ist daher gut gewählt: *Victorian Era to Jazz Age*⁹⁵. Er verdichtet die Vorkriegszeit als Einführung in sein Fachgebiet auf vier Seiten und sein Buch ist mit Sicherheit die beste Quelle für das, was damals in der amerikanischen Gitarrenwelt geschah. Die Forschungen und Veröffentlichungen von Peter Danner, Douglas Back und John King haben mich dazu gebracht, dieses Thema weiter zu erforschen. Ich bin Joshua Pierce zu Dank verpflichtet, der mich auf Mariano Pérez aufmerksam gemacht hat.

Übersetzung:
Fabian Hinsche

89 Andrew Hilen (ed.), *The letters of Henry Wadsworth Longfellow*, Harvard, MA, 1967. Letters from Cambridge, MA datiert 19. und 21. Januar 1842. Ihr erstes öffentliches Konzert in Amerika soll am 22. Januar 1842 in Boston stattgefunden haben, *Daily Evening Transcript*.

90 *The Musical World*, 14. April 1837, Seite 77, zufälligerweise in demselben Konzert wie der oben erwähnte Sixto Perez.

91 Jan de Kloe, *Zani de Ferranti in America*, Academia.edu, Oktober 2016

92 Marc Van de Cruys, *The King's guitarist: The life and times of Marco Aurelio Zani de Ferranti*, Wijnegem (Belgien), 2005.

93 *The Evening Post*, 30. Dezember 1831, Seite 3

94 Brian Jeffery, *Fernando Sor composer and guitarist*, London 1977, 1. Ausgabe, Seiten 68 und 176.

95 Jeffrey Noonan, *The guitar in America*, Jackson, MS, 2008.

Jazz auf der klassischen Gitarre

Weder Fisch noch Fleisch?

Hintergrund und Kontext

Jazz auf der klassischen Gitarre, beschreibt die Verwendung der klassischen Gitarre als Soloinstrument in einer Jazzband. Es zeichnet sich durch Akkord- und Melodiespiel sowie den Bereich der Improvisation aus. Der Begriff macht bereits deutlich, dass das Vokabular des Jazz, gespielt auf einer Archtop-Jazz-Gitarre, auf klassische Gitarre übertragen werden kann und impliziert darüber hinaus einen Diskurs über Genres und Stile.

In diesem Artikel werden Hintergründe und Spieler, an denen sich dieser Übergang manifestiert, unter Berücksichtigung heutiger Faktoren wie der Verwendung der Nylon-Saitengitarre, des Jazz und von diversen Improvisationstechniken dargestellt. Dieser Übergang kann eine andere Perspektive auf die Verwendung der gitarrentechnischen Aspekte und ihre Beziehung zur Musiknotation geben. Ein nachfolgender Artikel wird sich mit der Anwendung in der Lehrpraxis der Pop/Rock-Musik und ihren Auswirkungen¹ befassen sowie unterschiedliche Arten von Gitarren und deren Verstärkung darstellen.

Die klassische Gitarre wurde im Jazz einige Jahrzehnte später (in den fünfziger Jahren) als die Archtop-Jazzgitarre (Ende der dreißiger Jahre mit dem Gitarristen Charlie Christian) eingeführt. Crossover-Entwicklungen zwischen Genres und Stilen sowie die Möglichkeit der Verstärkung eröffneten Möglichkeiten für

eine neue Art des Gitarrenspiels. Es ist nicht nur der Beginn der Verwendung der klassischen Gitarre im Jazz mit autonomen Jazztranskriptionen/Kompositionen zu beobachten, sondern auch ihre Verwendung als Soloinstrument im Jazzband-Setting. Aus dem Konzept des Jazz wissen wir, dass Jazz seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in den USA untrennbar mit Improvisation verbunden ist. In Europa wurde die Improvisation in den fünfziger Jahren in der Kunstmusik wieder eingeführt. Dort ist die Tendenz zu beobachten, dass Improvisation mit einem Eigenwert bedacht wird, der sich aus ihrer Tradition in der Kunstmusik erklärt („aus dem Herzen“ und „in der Gegenwart“, Bach und Mozart haben ebenfalls improvisiert). Darüber hinaus wurde Jazz mit Bars und extravaganter Live-Style-Musik konnotiert („Barmusik“, „keine Konzertmusik“ etc.).

An dieser Stelle soll Jazz und improvisierte Musik nebeneinandergestellt werden, um sie vergleichen zu können.

Der Jazz enthält stets Improvisation, aber dies gilt nicht zwingend umgekehrt. Über Improvisation in der Musik ist bereits viel nachgedacht worden. Nachfolgend wurden beispielhaft drei Definitionen von Improvisation in der Musik ausgewählt:

„Musical improvisation - any combination of sounds created within a framework of a beginning and an end.“ Tony Wigram²

„Improvisations are the result of purpo-



Marjolien van Rotterdam

Biografie

Olaf Tarenskeen, ausgebildeter Klassiker sowie Jazz- und Improvisationsmusiker, gewann den Wessel-Icken-Preis (ein nationaler Jazzpreis) und vermischt auf ganz natürliche Weise die Techniken der klassischen Musik und des Jazz.

Nach seinem Gitarrenstudium am Royal Conservatory in Den Haag in Klassik und Jazz nahm er an einem Jazz-Seminar am Banff Institute of Arts in Kanada teil, wo er speziell bei dem Gitarristen Kevin Eubanks studierte und Workshops besuchte mit den AACM-Legenden Richard Muhal Abrams, Roscoe Mitchell, Dave Holland, Steve Coleman und Kenny Wheeler.

Darüber hinaus spielt Olaf in verschiedenen Ensembles für zeitgenössische Musik wie dem Schönberg / Asko-Ensemble und in zahlreichen Jazzgruppen, in denen er Spieltechniken des Fingerstyle-Jazz auf klassischer Gitarre oder Arch-Top-Jazzgitarre entwickelte.

Seine Solo-CDs werden von Acoustic Music Records veröffentlicht und bis heute ist er an vielen CD-Jazzproduktionen beteiligt. Als Gastlehrer wurde er eingeladen, Improvisationskurse am Codarts Conservatory Rotterdam und an der HKU Utrecht zu unterrichten. Seit 30 Jahren unterrichtet er in seiner Privatpraxis mit den Schwerpunkten Jazz und Improvisation.

¹ Vorwegnehmend der Lernweg des Schülers: ein Schritt in der Lernsequenz kann, bezugnehmend auf die behavioristischen Prinzipien von Crowder und Skinner, eine Vielzahl verschiedener und parallel verlaufender Folgen nach sich ziehen. (Martin Valcke 2009). Onderwijskunde als ontwerpwetenschap blz 117.

² „Musikalische Improvisation - jede Kombination von Klängen, die im Rahmen von Anfang und Ende entstehen.“: Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students. T.Wigram (2004)

Charlie Byrd - LP cover - Foto: [amazon.com](https://www.amazon.com)Bill Harris - LP cover - Foto: [freshsoundrecords.com](https://www.freshsoundrecords.com)

seful, nonrandom movements to create musical sounds over time." John Kratus³ „All improvisation takes place in relation to the known whether the known is traditional or newly acquired." Derek Bailey (1992)⁴

In jeder dieser Definitionen bezieht sich Improvisation in der Jazzmusik auf Strukturelemente, Tonmaterial (das Gedächtnis ansprechend) und Fähigkeiten (anspruchsvolle Praxis).

Bis in die 60er war Jazzmusik an Tanzbarkeit und einer Songform mit tonaler Ausrichtung ausgerichtet. Diese Jazz-Musik basierte auf drei Schichten; vergleichbar mit der klassischen Musik des beginnenden 19. Jahrhunderts, in der ein Zusammenhang zwischen Bass, Harmonie und Melodieschicht zu finden ist.

In den Jazz-Ensembles der Zeit hatte je-

des Instrument eine klar definierte Rolle: der Puls wurde vom Bass gespielt und von den Drums unterstützt; Akkorde (Funktionsharmonik) verkörperten das Metrum; die Melodie wurde daraus abgeleitet; die Band erscheint als Begleitung der Melodieschicht.

In der gegenwärtigen Musik von Jazzbands und -orchestern sind afrikanische und europäische Elemente zu hören. Die funktionale Harmonie, wie sie im Jazz vorkommt, kommt aus der europäischen Musik.

Bei allen Vorgängern des Jazz spielt die funktionale Harmonie eine wichtige Rolle⁵. In der Jazzmusik gibt es jedoch eine große Freiheit zwischen den Schichten. Als Folge der Organisation („loose shifting“, „on the spot“) von rhythmischen Elementen afroamerikanischer Abstammung⁶ entwickelt sich ein Swing-Fee-

ling sowie eine spezifische Phrasierung, die schwer zu notieren ist.

In der Zwischenzeit fand in Europa sowie in den USA (New York und Chicago) ein Prozess der Gewöhnung an den experimentellen Improvisationsansatz der Kunstmusik und des Jazz statt. In der Kunstmusik traten mehrere sich daran annähernde Techniken auf: „Zufallsoperationen“ ohne Komponisten, Musik als organisierter Klang (John Cage), grafische Partituren⁷ (Earl Brown, Cage) kombiniert mit Tonhöhen, aber ohne Puls, Töne umgeben von Stille und von struktureller Verantwortung befreite Harmonie.⁸

Diese Musik wurde von klassisch ausgebildeten Musikern gespielt. Im experimentellen Jazz (Ornette Coleman, Cecil Taylor) war es nicht nur Freejazz, sondern

3 „Improvisationen sind das Ergebnis zielgerichteter, nichtzufälliger Bewegungen, um im Laufe der Zeit musikalische Klänge zu erzeugen.“: A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation- John Kratus (1995).

4 „Alle Improvisation findet in Bezug auf das Bekannte statt, gleich ob dieses Bekannte tradiert oder neu erlernt ist.“: Improvisation – Derek Bailey (1992)

5 Thema's en genres in de muziekgeschiedenis.OU 1998 L.E. 12 – W.Turkenburg

6 Ebd.

7 The Music of John Cage - James Prichett(1996)

8 Ebd.

auch die strukturierte Improvisation. In Chicago, wurde die „Komponist-Improvisator“-Orientierung betont (initiiert von der der A.A.C.M. (*Association for the Advancement of Creative Musicians*) in der sich Persönlichkeiten wie u.a. Muhal Abraham en Roscoe Mitchell befanden). Unter dem Einfluss von „Minimal Music“ und ein Jahrzehnt später durch den Einfluss der „New Age“-Musik entwickelte sich - auch in der populären Musik - eine auf diatonischen Skalen beruhende Form: die so genannte „white key improvisation“.

Es gibt eine Dichotomie des Jazz als Zweig der Tanzmusik mit Liedformen des amerikanischen Songbooks (A.S.B) und experimentell improvisierter Musik⁹. Der klassische Gitarrist hat ein großes Spektrum von Musikstilen aus der Geschichte der geschriebenen Musik gemeistert, einschließlich der heutigen Musik, die mit experimentell improvisierter Musik verbunden ist.

Dies ist jedoch eine andere Disziplin als Jazzimprovisation und jazzbezogene Crossover-Stile. In diesen ersten Stadien des Jazz auf klassischer Gitarre betrachten wir Gitarristen, die zwischen den fünfziger und sechziger Jahren in den USA gearbeitet haben, bei denen Improvisation innerhalb der Songform und den harmonischen Strukturen der A.S.B stattfindet. Für klassische Gitarristen ist Jazz auf der klassischen Gitarre vor

allem mit Namen wie Charlie Byrd (aus dem berühmten „Jazz Samba Album 1962“) sowie dem Brasilianer Luiz Bonfá, Antonio Carlos Jobim und Baden Powell verbunden. In den fünfziger und sechziger Jahren war Sophocles Papas der einzige Gitarrenlehrer in den USA (Washington D.C.), der Segovia folgte. Zu seinen Schülern gehörten Bill Harris, Charly Byrd, Aaron Shearer, aber auch John Griggs, der etwa 1000 Schülern klassische Gitarre beibrachte, darunter viele professionelle Interpreten und (später) Lehrer. Ken Hatfield und Sharon Isbin waren unter diesen Studenten.

In der Filmmusik (westliche Filmthemen) und in einem Zweig der lateinamerikanischen Musik namens Bossa Nova (der in *Perry Comos TV-Show* 1962 mehrfach besondere Aufmerksamkeit erregte) ist die klassische Gitarre der klassischen Tradition (wieder) zurück in der populären Musik.

In dieser Zeit sind auch Kreuzungen zwischen klassischer Musik und Jazz im Cooljazz (Tonbildung, Kontrapunkt und ein „smoother“ Arrangement-Stil), unter denen Bossa Nova eine wichtige Rolle spielte, zu beobachten.

Im Jazz auf der klassischen Gitarre hören wir eine „Code-Mischung“, die sich in der Verschmelzung von Musikarten, die zu verschiedenen soziokulturellen Sphären gehörten und die in einem anderen Segment des Marktes prominent wurden, offenbart.

Zu Beginn der sechziger Jahre ist dies im Free Jazz (Ordnungsprinzipien, Modi und komplexe Rhythmus), dem Third Stream und in den siebziger Jahren beim ECM-Labels, das sich durch verbindende Stile (Jazz, Weltmusik, Crossover-Composed-Musik) auszeichnet, zu beobachten. Im Jazz auf der klassischen Gitarre hören wir eine Code-Mischung¹⁰ – verstanden als Übertragung von „Geschmacksgemeinschaften“ - die sich durch das Zusammenfügen von Musik aus ursprünglich getrennten soziokulturellen Sphären, die dann in einem anderen Segment des Marktes bekannt wurde, auszeichnet.



Sonoma State College concert with Vince Guaraldi, Cotati, California, 1965. Photo by Peggy Tillman

9 Improved Music after 1950- Afrological and Eurological Perspectives- George Lewis (1996)

10 Thema's en genres in de muziekgeschiedenis. OU 1998 L.E 11 – Herman Sabbe

Die Spieler: wer sind sie und was sind ihre Besonderheiten:

Jazz auf der klassischen Gitarre ist mit Spielern, die ursprünglich klassische Gitarristen waren, und mit Jazzgitarristen, die von der klassischen Gitarre wechselten oder diese ergänzten, verbunden. Aus der Perspektive der populären Musik, in der die Gitarre hauptsächlich „Strumming“ oder solistische Parts mit einem Plektrum spielte, wurde der Name Fingerstyle abgeleitet. Der Begriff „Fingerpicking“ bezieht sich direkt auf spezifische Traditionen des Folk-, Blues- und Country-Gitarrenspiels in den USA und fällt unter das Dach des Fingerstyle mit Zupftechniken der rechten Hand. Jazz auf der klassischen Gitarre, der Fingerstyle-Techniken verwendet, musste die gleichen Kriterien erfüllen wie Jazzmusik, deren melodisches Material hauptsächlich von Saxophonisten oder Trompetern abgeleitet wurde. Die Metapher „blowing“ wurde dem zugeordnet.

Für den Crossover-Gitarristen wurde es eine Herausforderung, dies mit der Unabhängigkeit des r.H.-Akkordspiels und den Einzeltonkombinationen des sogenannten Chord-Melody-Stils in Verbindung zu setzen. Dort erscheinen die drei Schichten „vor Ort entfaltet“.

Eine Gruppe brasilianischer Musiker, darunter Laurindo Almeida (1917-1995), Luiz Bonfá (1922-2001), Bola Sete (1928-1987), João Gilberto (1931-2019) und Antonio Carlos Jobim (1927-1994) verbanden ihre ursprünglichen Musiktraditionen mit der entspannten Raffinesse des Cool-Jazz in den 50ern.¹¹ 1962 kam



Lionel Loueke. Photo by Roland Huguenin

Bossa Nova in die amerikanische Jazzszene, in dem die Gitarre - zwar in einer Nische, aber dennoch erkennbar - begann, eine solistische Rolle in der Jazzband zu füllen.

„Since that time, the classical and Spanish guitar have continued accommodating jazz to the folk, popular and art idioms of Latin America, and Latin-influenced styles, always even more visible as one of its fundamental components“ (Coelho, 2003, S.77).¹²

Aus dieser Zeit existieren Filmaufnahmen, in denen die Gitarre mit einem Mikrofon verstärkt wurde. Ab 1960 führte ein Mitarbeiter von Gibson, R. Evans, einen Pick-up für die Verstärkung der Darmsaiten-Gitarren ein; später verwendet von Charlie Byrd¹³, auf einer Nylon-Saitengitarre.

Aus diesem Grund konnte die verstärkte klassische Gitarre eine solistische

Rolle in einer Jazz-Combo einnehmen. Ein Jahrzehnt später erweiterten Experimente mit mehreren Gitarrenbaukonstruktionen (u.a. dem beliebten Ovation-Modell) die Bezeichnung um die „Nylon-String-Gitarren“.

Mit der Gruppe von Gitarristen, die den Übergang von klassischer Gitarre zur Jazzgitarre oder vice versa vollzogen haben, entsteht ein Stilunterschied zu den Gitarristen, die sich vom lateinamerikanischen Genre mit Rubato-Puls inspirieren lassen:

¹¹ Graeme M. Boone. In: Der Cambridge Companion to the Guitar 2003

¹² „Seit dieser Zeit haben klassische und spanische Gitarre den Jazz weiter dem Folk, den populären und künstlerische Idiomen aus Lateinamerika, und den vom Latin beeinflussten Stilen angenähert, die als eines seiner grundlegenden Bestandteile stets sichtbar sind“. s.a. Graeme M. Boone. In: Der Cambridge Companion to the Guitar 2003.

¹³ Gibson Electrics, the classic years.

1. Die romantische A.S. Book Jazz Harmonie mit Akkordverlängerungen, die Blue-note Klage und Stimmung, Stil und autonome Gitarrenstücke in einem „notierten“ Stil der Anordnung mit mittlerem /hohem Tempo, oft mit alternierendem Bass (Louis Bonfa, Laurindo Almeida).

2. In Jazz-Combos findet man Gitarristen, die sich paradoxerweise von den lebhaften, ungeschliffenen Elementen des Bebop und dem introvertierten fokussierten Timbres des Cool Jazz inspirieren lassen, zum Beispiel die Jazz/Latin-Combo Stan Getz mit Charlie Byrd.

Dem Beispiel der Archtop-Gitaristen Wes Montgomery, Barney Kessel, Howard Roberts und Kenny Burrell folgend, die in einem pulsaleren und improvisatorischen Stil spielten.

Betrachtet man die zweite Gruppe von Gitarristen erscheinen sicherlich drei Gitarristen besonders erwähnenswert: Der Gitarrist Bill Harris (1925-1980), auch ein Schüler von Sophocles Papa. Sein Solo-Arrangement ist auf „Great Guitar Sounds“ zu hören, eine Aufnahme die 1960 als das erste Jazzgitarren-Soloalbum gelten darf (ein Konzept, das Joe Pass später berühmt machte).

Der Gitarrist Bola Sete (1923-1987) aus Rio de Janeiro, der dort auch Gitarre studierte; (LP *Bossa Nova*); er arrangierte mit komplexer Jazz-Harmonie (*Manha de Carnival*) und improvisierte mehr Bebop-basiert (siehe das Tour de Force Video mit Jazz-Combo!). Umso auffälliger, wenn man seine Aufnahmen von Klassikern wie Villa-Lobos und Granados (Sologitarre von Bola Sete 1965) bedenkt. Beide Gitarristen waren bekannt durch damals führende Bepop-Musiker wie



Sonoma State College concert with Vince Guaraldi, Cotati, California, 1965. Photo by Peggy Tillman

Dizzy Gillespie, mit denen Bola Sete auftrat, und den Pianisten der alten Schule, mit denen Bill Harris auftrat. Daher wurde ihre Performance - anders als die romantische südamerikanische klassische Gitarrenmusik - direkt vom Bebop beeinflusst.

Als dritter Gitarrist der jüngeren Vergangenheit ist der Nylon-String-Fingerstyle-Gitarrist Lionel Loueke (1973) zu erwähnen, der afrikanische Pop/Folkmusik mit zeitgenössischem Jazz verband. Bebop wurde später, in den siebziger Jahren, die Arbeitsgrundlage (Handwerk) der Jazzschulen in den USA und der Konservatorien in Holland.

Die klassische Gitarre positioniert zwischen Jazz und verwandten Genres.

Wie bereits erwähnt, war es die Zeit, in der Musiker, Komponisten aber auch Gitarristen an die Grenzen ihrer musikalischen Welt gingen, Grenzen der E- und U-Musik überschritten, ohne ihr Idiom zu verlieren.

Wenn wir den klassischen Gitarristen und den Jazzgitarristen als Eckpunkte eines kontinuierlichen Spektrums betrachten, gibt es eine Reihe von Positionen, in der Gitarristen platziert werden können. Aus der enormen Menge dieser Übergangsbereiche sollen einige wenige

hervorgehoben werden.¹⁴

Im Übergang von klassischer Gitarre zu Jazz Mainstream/Cool Jazz:

Bill Harris, Bolo Sete; Charlie Byrd – spielte mit Stan Getz auf *Jazz Samba*, (1962) – hatte einen starken Einfluss auf den Jazz sowie auf die populäre Musik in den USA; Gene Bertoncini; Al Viola (regelmäßiger Begleiter von Frank Sinatra), Lenny Breau.

Klassische Gitarre zum zeitgenössischen Jazz:

Ralph Towner (vom Paul Winter Consort und später mit der Gruppe Oregon auf ECM label), Uwe Kropinsky.

Zeitgenössischer/Fusion Jazz zu klassischer Gitarre/Nylonsaiten-Gitarre:

Lionel Loueke, Pat Metheny, Ken Hatfield, Peter Sprague, Ralph Towner, Nelson Veras, John Stowell, Jamey Findlay, Fareed Hakeem, Ferenc Snetberger.

In Nordamerika

Im Wissen um die Entwicklung soll nun der Jazz auf der klassischen Gitarre weiter betrachtet werden. Wichtig diesbezüglich erscheint, die häufige Verwendung der Nylonsaiten-Gitarre in der populären Musik in den USA. Neben den TV-Shows, in denen Jazzmusiker auftraten, gab es die TV-Show-Themen (Mash Gitarrist Bob Bain, Tommy Tedesco); die große Menge an Hollywood-Westernfilmen, in denen wir die spanische Gitarre hören (3:10 bis Yuma 1957; E. Morricone- The Sundown 1966) und ab den siebziger Jahren die Nylonsaiten-Gitarre im Country-Finger-Picking-Stil von Chet Atkins und seinen Nylonsaiten-Gitar-

ren-Anhängern (Earl Klugh, Muriel Anderson).

Vielleicht eine Inspiration für Jazz auf der klassischen Gitarre und Spielern, die elektisch sind und für die die Verschmelzung von Elementen in der Musik keine Seltenheit ist: Für den klassischen Gitarristen im Übergang zum Jazz und umgekehrt spielte „Code Fusion“¹⁵ wohl eine wichtige Rolle.

Für den Jazzgitarristen war es Bebop mit diesem „anderen Sound“: Brasilianische Musik, exotisch zur Begleitung von Gesang (Frank Sinatra, Filme), und Fingerstyle-Techniken, die nicht nur eine Kombination aus Single-Note-Improvisation und „Akkord-Comping“ (1. und 2. Schicht), sondern auch in Nachahmung des Blockakkord-Klavierspiels eines Bill Evans darstellte.

Diese Crossovers setzen sich heute mit Jazz-Ikonen fort, die nicht nur das A.S.B. oder ihr eigenes Werk, sondern auch die aktuelleren Popsongs als Inspiration für ihre Musik verwenden:

Herbie Hancock (Tina Turner, Nirvana), Pat Metheny/Joshua Redman (Tears in Heaven, And I love her), Wynton Marsalis im Konzert mit Eric Clapton, dem zuvor erwähnten Lionel Loueke, der afrikanische Popmusik aus seiner Heimat verwendet, das niederländische Yuri Honing Trio (Abba) und vor kurzem die niederländische Sängerin Fay Claessen (Doe Maar).

Vorläufige Schlussfolgerung

Jazz auf klassischer Gitarre/Nylonsaiten-Gitarre wurde in den fünfziger Jahren in den USA eingeführt.

Durch Crossover-Bewegungen von Genregruppen wurde der Jazz auf der klassischen Gitarre mit seinen spezifischen Improvisationen in einen Stil von Finger-Style-Techniken und autonomen Solotranskriptionen verwandelt.

Parallel dazu waren Spieler, die mehr auf die Bebop-Jazz-Tradition der vierziger Jahre verwiesen und die mit ihrem Fingerstyle mit der Qualität der solistischen Jazztrompeter und Saxophonisten konkurrierten.

Während wir uns dem 21. Jahrhundert nähern, ist Jazz auf der klassischen Gitarre immer noch ein spezialisierter Stil.

Aufgrund der großen Anzahl unterschiedlicher Fingerstyle-Nylonsaiten-Gitarristen können wir dieses Phänomen jedoch in einem größeren Kontext betrachten.

Im zweiten Teil wird es mehr um Ausarbeitung und Anwendung gehen:

- Ist der musikalische Kontext für den Gitarrenlehrer mit seiner Unterrichtspraxis genauso fruchtbar für den Jazz auf der klassischen Gitarre?
- Die Techniken, die verwendet werden, um Common Chord Progressionen anzuleiten, Akkord-Melodie-Arrangements, zugängliche Single-Note-Improvisation, Fingerstyle-Elemente aus Pop/Rock-Musik als vorbereitende Studien für Jazz auf klassischer Gitarre.

Videobeispiele gibt es hier:

<https://vimeo.com/showcase/6209546>

Übersetzung: Raphael Ophaus

¹⁴ Einige der bereits erwähnten Gitarristen haben einen der populären (Jazz-)Musik-Hintergrund, der sich zunächst als Übergang vom Jazz zur klassischen Gitarre darstellte. Auf der Website www.gitaarlessendenhaag.nl findet sich eine ausführlichere Zusammenfassung, einschließlich Finger-Style-Spielern auf der Stahlsaiten-Jazz-Gitarre.

¹⁵ Thema's en genres in de muziekgeschiedenis. OU 1998 LE 11 – Herman Sabbe: „blending of sorts of music that clearly belonged to separate socio-cultural spheres“

Biografie

Martin Staeffler/ Composer

1973 12 27 born in Nuremberg, Germany

1980 first music lessons

1993 Latinum

1996 studying guitar at Hochschule für Musik Nürnberg with Zdenka Schulz

2001 graduates from Hochschule für Musik Nürnberg

2004 joins Kunst- und Kurhaus KATANA e.V.

2011 starts publishing partitures

2014 launching the website www.martin-staeffler.de

2017 no expectations

since 2018 watching flowers grow

Lives in Nuremberg, Germany

Main musical influences:

German folk music; 80s Metal; Classical Guitar; 70s Art Rock; Morricone; Wagner; Debussy; Marley; Bach; minimal music; Zappa; EN; Weill; Real Book; Gamelan; Piazzolla; 60s Pop; African metrics; Paganini; Cage; football chants; Michael Salb; Ben Wilmerstadt; Andreas Csibi; Sigi Schwab; Nancarrow; TV commercials;

www.martin-staeffler.de

Anmerkungen zum Stück:

Etüde 6 „Swift“ (entstanden 2015) widmet sich dem metrischen Phänomen „3 gegen 4“. Allgemein liegen im polymetrischen Feld viele verborgene Schätze, die uns ein völlig neues Musikverständnis vermitteln können.

In Takt 16 finden wir eine kurze Doppel-Passage „3 gegen 2“, und es sei bemerkt, dass die Beherrschung dieses Taktes der Beherrschung des ganzen Stückes vorausgeht. Experimentiere in Etüde 6 stets mit unterschiedlichen Gewichtungen für die einzelnen Stränge (Bass / Diskant). Zum Einstudieren mag es hilfreich sein, zunächst EINEN Strang aufzunehmen und anschließend zum Playback zu spielen.

Viel Freude dabei!

Etüde 6

[Etuede 6 by martin staeffler - YouTube](#)

(Zum Mitlesen)

[Martin Staeffler * Etuede 6 - YouTube](#)

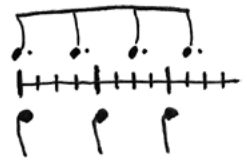
(Performance)



bingfish

Etüde 6

Remember:



Martin Staeffler

Swift

Guitar

8

1 2 0 0 0

⑤

play 4x

3 1 0 0

1. 3 0 1

4

2. 4

① ③ ④

0 4 0 4

no bird*

n.b.*

7

2 4

3 0 1 1 0

0 4 sl. 0

10

1 3 0 3 sl. 0

2 0 1 0 1 2 1 2 0

13

0 0 0

1 4 1 1 1 4 1 4

n.b.*

⑥ ⑥

16

golpe

prep 1 & 3!

a p

3 1 p

*LH: Do not allow screeching!
**LH: Make sure to fret properly!

Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 3



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.

Zurück zu unserem letzten Gespräch. Wir sind ja letztes Mal stehen geblieben am Anfang der 70er Jahre und du nach Indien gereist bist. Ich würde gerne noch einmal genauer darüber sprechen, weil du sagtest, das wäre für dich – ich nenne das mal ein bisschen pathetisch – ein Erweckungserlebnis gewesen, durch das du eine Art gefunden hast Musik zu machen, die eher deinem Wesen entspricht. Eine Art, die nicht so sehr von einer kompositorischen Mode, der du damals auch gefolgt bist, bestimmt war, sondern wo du gefunden hast, was dein Weg, deine Stimme ist. Kannst du das noch mal ein bisschen ausführen?

Es ist so, dass ich mich davor eigentlich nie für Volksmusik interessiert habe. Für mich gab es entweder Rock'n Roll – weil ich mit Elvis, Little Richard und ähnlichen Musikern aufgewachsen bin – oder das Bisschen, was ich an klassischer Musik gelernt hatte. Folklore in Italien war für mich genauso, als wenn ich in ein Museum gehe.

In der sogenannten Hippie-Zeit hatte die Musik eine andere Bedeutung. Es kam eher darauf an, dass du mit improvisierst. Und da habe ich gesehen, dass mir das einfach Spaß macht, die Gitarre als meinen Freund und meinen Gebrauchsgegenstand zu betrachten. Das war ein gewisser Lernprozess.

Als Klassiker kannst du ein paar Stücke spielen und wenn du sehr begabt bist, auch ein paar Töne improvisieren. Aber das sind Fetzen von etwas, was du gelernt hast: Es kam nicht aus dem Hören, sondern aus dem Gelernten!

Und dann bin ich nach meiner klassischen Ausbildung in Berlin erst einmal in Richtung Pop oder Soul abgedriftet, auch mit der E-Gitarre. Ich habe damals

gut E-Gitarre gespielt, aber wir haben keinen Bassisten gefunden. Mein Ideal lag damals bei der englischen Gruppe Cream, und diese hatten mit Jack Bruce einen sehr guten Bassisten.

Und wie kann ich mir das vorstellen, als du in Indien warst, war es so, dass du dir das ganze angeguckt und erst im Nachhinein verarbeitet hast oder war das Erlebnis schon in dem Moment beeinflussend? In der Weise vielleicht, dass du dich hingesezt hast und mit Indern oder Hippies, die aus der ganzen Welt angereist waren, schon Musik gemacht hast?

Ich hatte gar keine Gitarre dabei. Nein, das wäre Quatsch gewesen. In Afghanistan habe ich Instrumente in einer Kneipe hängen sehen. Die hat man mir gegeben und ich habe ein paar Töne gespielt, doch dann ist jemand aufgestanden, hat den Kopf geschüttelt und mir gezeigt wie es geht. Dort gab es noch Folklore!

Und wie ging das? Na ja, die haben eine besondere Art zu spielen... mit irgendwelchen Rhythmen und Skalen, die vertreten sein müssen und wenn sie es nicht sind, dann wird es nicht verstanden. Dabei dachte ich für mich, dass ich ganz gut mit diesem Instrument klargekommen bin! Aber für ihn war es nur Geklimper. Für diese Leute gibt es zwei Sprachen, die eigene Sprache und die fremde Sprache. Die eigene Sprache ist die Folklore

und das andere ist alles fremd. Fremd heißt falsch, es kann nichts Gutes sein, wenn es von draußen kommt, man muss es ablehnen. Das ist eine wirkliche Erfahrung.

Wenn in einem Dorf z.B. in der Türkei, etwas gestohlen wird, dann heißt es, es passiert, weil neuerdings auch Fremde da sind... aber dass es davor nichts zu stehlen gab, das erwähnen sie nicht.

Was ich einen interessanten Gedanken finde ist der, den du m. E. auch an diesen Kulturen schätzen gelernt hast, nämlich das Musik etwas Natürliches ist, das im Alltag verwurzelt ist, das jeder in dieser Kultur in irgendeiner Weise verstehen oder auch sprechen kann und das auch einen sozialen Nutzen hat, der nicht in erster Linie intellektuell oder in einem akademischen Zusammenhang, sondern Ausdruck einer Lebendigkeit ist. Das gibt es ja in der europäischen Kunstmusik immer weniger. Wenn man zurück schaut auf den Kapellmeister oder den Kantor, dann haben diese bis ins 18. Jahrhundert hinein ihre Ämter gehabt und für diese ihre Musik geschrieben, d. h. die Musik hatte einen festen sozialen Platz. Der Fürst wollte eine neue Tafelmusik oder die Kirche brauchte jede Woche eine neue Kantate, dann wurde das geliefert. Und seit dem Erstarken des Bürgertums im Verlaufe des 18. Jahrhunderts hatte Musik eigentlich nur noch im Fei-

erabend oder in der Freizeit Platz, hatte keinen festen sozialen Ort mehr, nur außerhalb der Gesellschaftsordnung, am Feierabend oder am Wochenende. Und das hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr zugespitzt und zieht sich bis in das 20./21. Jahrhundert. In mancher außereuropäischen Musik, findet man noch diese Natürlichkeit und Lebendigkeit, weil Musik einen festen sozialen Platz besitzt. Eine Tafelmusik von Telemann ist zwar keine Volksmusik, aber trotzdem hat sie einen festen sozialen Platz gehabt. Ist es diese Lebendigkeit, der Umstand, dass Musik nicht Privatsprache ist, die nur den Geist befriedigt und oftmals im akademischen, quasi „nutzlosen“ Raum stattfindet?

Man sieht, dass diese Menschen diese Musik wirklich brauchen.

In einem Dorf wird zu einer Hochzeit, bei Festen, bei Begräbnissen, bei der Geburt usw. eine Musikgruppe eingeladen, weil die Leute bestimmte Lieder singen wollen.

Es ist eine ziemlich gute Erfahrung, dass Musik einen Sinn braucht.

Die Wahrnehmung dieser Dinge hat mich sehr beeinflusst und ich dachte: „Mensch, in mir ist doch auch natürliche Musik!“

Und dann spielte ich mich durch Improvisieren immer freier. Aber leider blieb es noch bei einer schlechten Imitation von Flamenco oder Bossa.

Ich muss zugeben, dass mein Stück *Koyunbaba* die Rettung für mich war, um aus diesem Dilemma herauszukommen. Damit habe ich „mich“ gefunden.

Es machte mir Spaß, dieses Stück zu spielen, es gab keinen Stress, nichts.

Koyunbaba konnte ich immer spielen, niemals so dahingespült, das passierte

nicht!

Und das war eine wichtige Erfahrung und ist leider nicht vermittelbar in einem Notentext.

Was mich bei *Koyunbaba* interessiert, sind bestimmte Klänge, die entstehen, wenn du sie richtig spielst, die mit dem innersten Wesen der Gitarre zu tun haben.

Da bin ich noch tiefer mit *Gita* eingetaucht, was ich ca. 2 Jahre später geschrieben habe.

Ich möchte diese physische Freude zu spielen, beibehalten und nie vermissen.

Ja, es heißt ja auch ein Instrument „spielen“.

Ja, es heißt spielen. Auf türkisch heißt es „stehlen“.

Wem nimmt man da etwas weg, das ist die Frage.

Man nimmt es nicht weg, man stiehlt es sich heraus.

Aus dem musikalischen Kosmos wahrscheinlich.

Das türkische Wort ist „Calmak“. Es bedeutet eigentlich zwei Sachen, einmal „stehlen“ und einmal „Farbe auftragen“. Es könnte auch das gemeint sein, keine Ahnung. Wenn man stiehlt, stiehlt man aus einer geheimen Welt, man nimmt sich etwas heraus und bringt es zum Menschen. Das ist schon gut gedacht. Jeder hat seine Sicht, was Musik ist und die Türken sind ein musikalisches Volk, das kann man sagen.

Ja, sie haben eine sehr entwickelte Musikkultur in vielerlei Hinsicht.

Na klar, sie haben so viele Wurzeln, überall, von der Mongolei bis Arabien, bis nach Russland hinein. Die ganzen Balkanländer haben sie überfallen und genauso, wie sie etwas dagelassen haben, haben sie auch etwas mitgenommen.

Das stimmt. Als du dann zurückgekehrt bist, 1972, wie können wir uns da deinen Alltag vorstellen? Du warst an der HDK Lehrbeauftragter, hast unterrichtet, komponiert und konzertiert. Was hast du noch getrieben?

Na ja, ich habe alles Mögliche gemacht. Ich habe auch viel gemalt, früher. Ich konnte den ganzen Vormittag an einem Ölgemälde arbeiten. Ich habe auch Objekte gebastelt, habe überhaupt gerne gebastelt. Ansonsten habe ich gespielt und viel Musik gehört beim Malen, besonders Hendrix, Cream, Frank Zappa und andere.

Hast du nur für dich gemalt oder hast du die Bilder auch verkauft?

Nein, nur für mich.

Na ja, und dann habe ich auch Privatunterricht gegeben. Wenn man an der Hochschule ist, dann wollen immer alle möglichen Leute Privatunterricht haben, weil sie dann leichter an die Hochschule kommen.

Ein alter Trick.

Haben sich deine Kompositionen in dieser Zeit durch diese Einflüsse, die du aufgenommen hast und diese Änderung deines Denkens, direkt verändert oder bist du improvisierend, in verschiedenen Formationen, dann nach und nach zu deinem Stil gekommen?

Ja. Ich habe in diesen Jahren tatsächlich viel in verschiedenen Formationen improvisiert. Die Verbindung mit der orientalischen Musik kam erst später. *Koyunbaba* ist viel später entstanden, 1984/85, eher 1984. Mein damaliges Problem war, eine Musik für Solo-Gitarre zu finden, die all meinen musikalischen Bedürfnissen entsprechen könnte.

Davor hatte ich die anatolischen Variationen geschrieben, wie auch viele andere Stücke, die aber jetzt nicht mehr viel Wert für mich haben.

Und das ist die Zeit, wenn ich deine Werkliste angucke, wo dann auch dein erstes Konzert, das *Concertino* entstanden ist und *Gli spiriti*.

Ja, *Gli spiriti* habe ich in der zweiten Wohnung 1978 in Istanbul geschrieben. Ich weiß noch ganz genau wie ich am Tisch saß...

Hast du in der Zeit dann auch türkische Musik, anatolische, gelernt?

Ich habe erst einmal Bekanntschaft gemacht mit den Aksak-Rhythmen, also unregelmäßigen Rhythmen. Da musste ich mich erst einmal dran gewöhnen. Wenn ein ganzes Volk (*singt eine Melodie*), das heißt 1-2-3, 1—2—3 gerne singt und sie nennen das dann 9/8. Oder sie haben normale Volkslieder im 5/8, was ein völlig natürlicher Rhythmus bei ihnen zu sein scheint.

Wir erleben diese Rhythmen so, als ob sie stolpern würden. Aber im Grunde genommen möchte ich gerne erleben, wie man im gleichmäßigen Takt rudern kann.

Man braucht einfach, wenn die Ruder im Wasser sind, mehr Zeit als in der Luft, um sie wieder in die Position zu bringen. Das ist genau das Verhältnis 2 : 3.

Wo hast du das kennengelernt? Hast du dich an eine Straßenecke gesetzt und zugehört?

Ja, wirklich! Auf der Straße spielen Musiker, bei den Volksfesten. Dort habe ich die Volksmusik gehört.

Hast du Unterricht genommen? Nein. Ich hatte in der Türkei nur mit Westmusik-Instrumentalisten zu tun, West- und Ost-instrumentalisten sind dort ganz sauber getrennt.

Erst jetzt fängt es an, dass sie sich gegenseitig akzeptieren. Vorwiegend dadurch, dass die Orchestermusiker einfach wirklich arm sind, weil sie sehr wenig verdienen. Daher nehmen sie natürlich jede private Mücke, die sie kriegen können, an. Sie müssen auf Hochzeiten spielen und da wollen die Leute nicht, dass Brahms gespielt wird.

Und du hast dort auch am Konservatorium unterrichtet? Wie ist das zustande gekommen?

Ja, aber ich hatte nicht viel Schüler, nur 3 – 4. Auf jeden Fall habe ich dort ganz normal unterrichtet, aber das war am Konservatorium für westliche Musik. Das Konservatorium für östliche Musik ist auf der anderen Seite vom Bosphorus.

Das ist also klar getrennt, verstehe. Hast du heute noch Kontakte dort?

Ja, habe ich. Dort habe ich Instrumentalisten kennengelernt, die Kemence spielen, das Instrument, das man auf den Knien spielt oder arabische Laute, was auch ein klassisches Instrument ist. Ja, das war toll.

Und die Derwische, die habe ich auch mehrmals gesehen. Tolle Musik, Mevlana, eine unglaublich entwickelte Musik, wenn man bedenkt, wie alt sie ist.

Es gibt bis in die 80er hinein noch Stücke von Dir, die einen südamerikanischen Einfluss haben. Aber dann 1981/82 hat sich das verflüchtigt. Das südamerikanische ist dann nicht mehr wirklich aufgetaucht, also jedenfalls die Titel betreffend.

Das Südamerikanische kommt immer wieder vor, z. B. das letzte, was ich 2004 geschrieben habe *Dicen que el espiritu siempre habla*, op.119. Es kommt immer wieder vor, weil mich dieser Aspekt interessiert. Es sind dann bestimmte Arten von Rhythmen oder eine bestimmte Art der Pentatonik, die einfach sehr interessant sind. Auch die Stücke, die ich mit Nora Buschmann gespielt habe, bspw. *Fandango Oriental* op. 117 beinhaltet solche Themen.

Und wie ist das mit den Variationen über ein anatolisches Volkslied, 1982, op.15, wie bist du auf dieses Volkslied gekommen?

Es gab einen blinden Saz-Spieler Âşık Veysel, der in der Türkei im Fernsehen auftrat. Er hatte eine totale Ehrlichkeit in seiner Musik. Er hatte das Bedürfnis, dir etwas zu erzählen, und er erzählte es mit Gesang. Er war ein Dichter, eigentlich ein

singender Dichter, und das beeindruckte mich, selbst wenn ich erst einmal kein Wort verstand. Uzun ince bir yoldayım, was der Titel des Liedes ist, bedeutet: „Ich befinde mich auf einem langen schmalen Pfad“, und ist eines seiner berühmtesten Lieder. Es hat mich besonders berührt und daraufhin habe ich die Variationen op.15 geschrieben.

Würdest du es heute nicht mehr machen?

Nein, würde ich heute so nicht mehr machen. Ich hab allerdings immer wieder den Impuls, Variationen zu schreiben, eine alte „Komponistenmacke“, z.B. 2009 die Variationen über das russische Volkslied *Uzh i ya li moloda* op. 155.

Aber diese Variationen sind wirkliche Variationen, d. h. das Gefühl, was in dem Lied ist, wird immer ein bisschen verändert, dabei bleibt das Thema immer die Hauptsache. Bei den anatolischen Variationen werden die Variationen die Hauptsache. Irgendwie macht es schon Spaß, Variationen zu schreiben, weil es eine sehr natürliche Form ist.

Jetzt müssen wir noch einmal etwas genauer auf Koyunbaba zu sprechen kommen. Du hast ja letztes ein Interview für eine Fluggesellschaft in der Türkei gegeben, wo du noch einmal die Hintergründe mit einem, ich möchte sagen, satirischen Unterton dargestellt hast. Du hast eine Skordatur verwendet, die es so vorher noch nicht gab. Es gab zwar auch schon im 19. Jahrhundert Stimmungen, Stücke und sogar Instrumente im „open tuning“, bei denen die Saiten bspw. in C-Dur gestimmt waren, jedoch noch nicht auf diese Weise. Das war m.E. schon eine Neuerung. Wie bist

du darauf gekommen und stimmt die Anekdote, dass ein Esel zur Stimmung beigetragen hat?

Das mit dem Esel stimmt, ja, er war ja vor der Tür. Ich konnte nichts anderes machen, als mich seiner Tonart anzupassen.

Und der hat immer auf Cis „gei-ah“?

Immer auf Cis, dabei war ich auf D gestimmt.

Die 6. Saite auf D und er hatte das Cis. Dann habe ich angefangen, die Saite runter zu drehen und habe gehört, dass dieses Cis und die obere E-Saite gut klingen. Dann habe ich weiter gestimmt, gestimmt, gestimmt, dann habe ich die andere D-Saite auch runter nach Cis gestimmt und dann war dieser Tritonus schlecht. Dann habe ich einfach aus dem g ein gis gemacht. So, und dann hatte ich oben E-Dur, das gefiel mir nicht, dann habe ich die H-Saite hochgezogen auf Cis und die A-Saite nach Gis. So ist die Stimmung von Koyunbaba entstanden.

Das ist alles

ziemlich logisch. Ich war mit dem Esel zufrieden und ich konnte in Frieden spielen.

Aber es ist ja schon lustig und vielleicht auch bezeichnend, dass ein Esel zur Erweiterung der Gitarrenliteratur maßgeblich beigetragen hat. Vielleicht war es ein Wink, ein doppelter Wink des Schicksals? Na ja, aber wie ist das? Es ist ja eine Legende von einem Vater und seinen Söhnen und von einem Stück Land...

Von dem Haus aus, in dem ich gewohnt habe, konnte man über einen Hügel gehen. Es war ein schmaler Weg, da musste man einen Bach durchqueren, dann kam man über einen Bergrücken. Dann gab es einen Fluss, der im Sommer trocken war, der hatte ganz lange Steine, die waren wie glatt poliert. Auf diesen Steinen barfuß zu laufen, war ein Heilungsprozess. Du hast es gespürt, wie gut dir das getan hat. Ist man diesen Bach runter gegangen, dann war man in *Koyunbaba*. Dort gab es nur ein Haus und da wohnten diese Leute, die ich natürlich sehr gut kannte. Da hat sich dann diese schreckliche Geschichte ereignet, dass der Vater sich erhängt hat.

Das ist wirklich so gewesen? Ja. Er hat sich aus Rache erhängt, weil die Söhne ihn überredet hatten, sein Land zu verkaufen. Er wollte nicht. Die Söhne aber sagten: „Vater, wir müssen weiter leben und heutzutage braucht man Geld, du denkst zu altmodisch.“

Irgendwann hatte er die Hälfte seines Landes verkauft. Damals gab es eine Inflation von 100 %, d. h. er hat den ausgehandelten Preis bekommen, da sie ihn aber ein Jahr später bezahlt haben,

war der Betrag nur noch die Hälfte wert. Dann wurde auch noch ein Gesetz verabschiedet, dass das Recht erbrachte, eine Straße durch sein Gut zu bauen. Das Gut wurde geteilt und er konnte nichts dagegen machen.

Aus der großen Unzufriedenheit heraus, dass in seinen Augen der ganze Wert verloren war, hat er sich mit dem Bargeld am Leibe im hinteren Hügel an einen Baum gehängt, um seinen Söhnen zu zeigen: „Das habt ihr mit mir gemacht“. Sein Name war Sabri Koyunbaba. Man hat ihn erst 3 Tage später gefunden und das im Sommer. Und ich war da.

Hattest Du das Stück in diesem Geist geschrieben oder war es schon fertig und du hast die Geschichte im Nachhinein zugefügt?

Ich kannte diesen Mann sehr gut. Er war ein sehr netter Mann, ganz freundlich, ein bisschen philosophisch. Aber Familien haben ihre eigenen Probleme. Der Vater war für mich interessant, aber vielleicht war er für die Söhne nur ein störriger Typ, der keine Veränderung haben wollte.

Und du sagst, die Themen sind dir zugeflogen. Sind dabei auch regionale Melodien gewesen, die da reingespielt haben?

Nein, eigentlich nicht. Es gibt im vierten Satz ein Thema... (*singt die Melodie*)...so einen populären Schlager, dessen Ursprung ungewiss ist. Diesen habe ich teilweise mit einfließen lassen.

Wie hat das Stück dann seinen Weg genommen? Auch durch David Russell? Er war ja auch maßgeblich mit dafür verantwortlich, dass das Stück erfolgreich ge-

worden ist, weil er sehr bekannt war und es in sein Repertoire aufgenommen hat.

Ich konnte meine Stücke eigentlich selber spielen, aber jetzt wollte es auch noch jemand anderes spielen, das hat für Aufmerksamkeit gesorgt. Ich habe nie gehört, wie David Russell es gespielt hat, aber er hat es rauf und runter gespielt. Dadurch ist das Stück sehr bekannt geworden. Sogar John Williams hat es gespielt. Dafür bin ich David Russell sehr dankbar.

Du hast wohl eine Art Bedürfnis, im positiven Sinne, eine Sehnsucht, bei den Menschen getroffen. Vielleicht auch aus dem Grund, über den wir schon gesprochen hatten, nämlich dass es keine Kopfgeburt war, mit der du sozusagen lediglich ein intellektuelles Maß erfüllt hast. Wobei das Stück natürlich auch von seiner Form lebt und Form immer mit Formung durch den Geist zu tun hat, Formung der Materie. Aber vielleicht lag es sozusagen auch in der Luft, dass die Leute so etwas gebraucht haben. Es ist völlig authentisch, hat diese besondere Skordatur, wodurch es ganz anders klingt und eine Synthese zwischen zwei verschiedenen Welten ist, aber dabei nicht gewogen. Wieviel europäische Musik gibt es, die fremde Musik darstellt und dabei oftmals kolonial daherkommt, mit wenig Kenntnis und das ganze eher klischeehaft oder negativ besetzt. Bei dir ist es vielleicht eine gelungene Mischung gewesen.

Das kann sein, ich kann es nicht beurteilen. Für mich ist es einfach so, dass es den Blick für eine Art, die Gitarre zu spielen, öffnet, die dem Instrument sehr gefällt. Und es gibt kein Stück davor, das ich kenne, das so „handgefällig“ ist. Du musst sonst immer irgendwelche Positionen greifen, irgendetwas machen, das schwer ist, was nicht jedes Mal klappt und wofür du üben musst, wobei du kalte Finger bekommst, wenn du vorspielen musst. Das war mit *Koyunbaba* schlagartig vorbei.

Würdest du sagen, dass du es als großes Werk deiner gesamten Werke sehen würdest?

Ja. Natürlich. Ich bin zwar immer wieder zu konventioneller Schreibweise zurückgegangen; ich habe z.B. immer gerne Fugen geschrieben, was mich bis heute interessiert.

Koyunbaba ist ein ziemlich lineares Stück, einfach, aber es bedarf einer ebenso einfachen Eingebung. Nichts also, was man sich einfach ausdenken könnte, wie zum Beispiel das Thema einer Fuge.

Was du beschrieben hast, kann ich aus meiner Erfahrung mit den Stücken, die ich von dir kenne oder gespielt habe, bestätigen, nämlich, dass man sich eigentlich immer darauf freut, sie zu spielen. Sie liegen gut, sind aber nicht in dieser Hinsicht plakativ, so dass

man denkt: „Ach ja, das habe ich erwartet“. Sie sind bequem und die Lust, die physische Lust das Instrument zu nehmen und das zu produzieren, ist m.E. besonders groß. Und es klingt auch jedes Mal besonders gut, wenn man die „Seele der Gitarre“ sozusagen entdeckt. Es ist ein anderes Spielerlebnis für den Interpreten.

Ja, es ist ja so – das hat Segovia einmal gesagt – dass einfach zu viele Töne die Gitarre verstopfen.

Die Gitarre braucht ein dünnes gesangliches Klangbild. Sie muss die Chance haben, gegen ihr Wesen als Zupfinstrument anzukämpfen.

Man hat zwei Hände auf dem Klavier, dort kann man wirklich getrennt phrasieren. Auf der Gitarre zwei Stimmen getrennt zu phrasieren, ist ein sehr gehobener Schwierigkeitsgrad, der nicht immer glücklich ausgeht.

Ja, das ist sehr anspruchsvoll. Es gibt ja relativ wenige bekannte Komponisten, die Gitarristen sind. Brouwer und Dyens sind ungefähr dein Jahrgang – der eine ist ein bisschen älter, der andere war ein bisschen jünger – und sie haben sehr viel auf der Gitarre gemacht. Hast du Kontakt zu anderen Komponisten gehabt, die Gitarristen waren? Hast du dich mit irgendjemandem getroffen oder ausgetauscht?

Es geht so. Man trifft sich auf Festivals und man unterhält sich.

Am meisten hat mich immer interessiert, wie meine Kollegen „gitarrenspezifische“ Techniken notieren. Es geht um die Art, wie man Dinge aufschreibt. Schreiben wir nun „Flageolets“ eine Oktave höher oder nicht, schreiben wir „pizzicato“ oder „etouffee“.

„Pizzicato“ für die Gitarre schreibe ich

auch, aber es bedeutet etwas vollkommen Anderes, da die Gitarre eigentlich immer „pizzicato“ spielt. Man sagt „pizzicare la corda“, wenn man eine Saite auf der Gitarre anschlägt.

Das wahre „pizzicato“ gibt es bei der Geige, im Gegensatz zum „Bogen“. Sie spielen auf diese Art, sie machen wirklich „pizzicato“. Und das haben die Gitarristen blind übernommen, das könnte man ändern. Die Franzosen sagen „etouffée“, das ist viel sinnvoller, auch für die Gitarre. Man könnte bestimmte Techniken festlegen.

Wie soll jetzt jemand, der Noten kauft, wissen, ob ich oder ein anderer Komponist es richtig oder falsch macht und was es nun jeweils bedeutet?

Auch bei den drei Typen von Fermaten, die eckige, die runde und die spitze, gibt es unter den Komponisten Meinungsverschiedenheiten. In einer günstigen Zusammenarbeit könnten wir viele Missstände verbessern.

Solche Sachen wollte ich zur Sprache bringen, z.B. wie viele Arten von Flageolets es gibt. Ich habe gelernt, dass man Flageolets machen kann, indem man links bindet und in dem selben Moment die Saite dabei berührt. Das ist ein ganz toller Effekt.

Ich fände das ein interessantes Projekt für die Zukunft. Das wäre ein gemeinschaftliches Projekt, das dann aber trotzdem im Dienste der Gitarre und der Verständlichkeit wäre. Dass man Begriffe nicht einfach von anderen Instrumenten übernimmt, sondern dass man die differenzierte Qualität des eigenen Instrumentes schärft. Ich fände das eine gute Sache!

Gitarrespielen hält jung!



Biografie

Helmut Richter (*1955) begann mit 16 Jahren während seiner Ausbildung zum Maschinenschlosser autodidaktisch das Gitarrespiel zu lernen. Ab 1976 Meisterschüler des Gitarristen Siegfried Behrend. 1981 erster Preis beim Regensburger Gitarrenwettbewerb, 1982 Prüfung zum Musikerzieher. Neben den Gitarrenstudien Studium in den Fächern Maschinenbau, Erziehungswissenschaften und Physik. Promotion zum Dr. phil. (Berufspädagogik). Zusätzliche Studien in Psychologie und Neurobiologie. Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen, Buchveröffentlichungen und Veröffentlichungen eigener Kompositionen. Bundesgeschäftsführer der European Guitar Teachers Association EGTA-D e.V. Hauptberuflich als Leiter eines Berufskollegs in Duisburg und als Referent für Berufsgesundheit tätig.

Dr. Helmut Richter, Bundesgeschäftsführer der EGTA-D e.V., startete im Februar 2019 zu einem Kurzbesuch nach Wien. Ziel seiner Reise war die Praxis von univ. med. Dr. Heinrich Wallnöfer im Wiener Bezirk Döbling, in der der Arzt und Psychotherapeut an sechs Tagen in der Woche (außer Mittwoch) seine Patientinnen und Patienten behandelt. Dr. Wallnöfer ist ein in Österreich sehr bekannter Therapeut und Buchautor, der u.a. das Autogene Training in seinem Heimatland eingeführt und die Hypnose wiedereingeführt hat. Er gilt als Kenner der fernöstlichen Philosophie und Medizin (Buch: *Der goldene Schatz der Chinesischen Medizin* mit Anna von Rottauscher) und hat zahlreiche Bücher (die sich insgesamt fast 2 Mio. Mal verkauften) sowie 144 wissenschaftliche Arbeiten (vorwiegend zum Themenkreis Psychotherapie) veröffentlicht, die teilweise in viele Sprachen übersetzt wurden. Er war Mitbegründer der Zeitschrift *Deine Gesundheit*, und ist Begründer des *Journals für Hypnose und Autogenes Training*, (heute *Imagination*, Fachzeitschrift der von ihm gegründeten Psychotherapie-Gesellschaft). Zudem erhielt er das Patent auf ein Gerät zur Herzwiederbelebung.

Für seine Verdienste wurden Wallnöfer zahlreiche Auszeichnungen zuerkannt, so z. B. 2012 das Ehrenzeichen des Präsidenten in Gold am Dreiecksband des österreichischen Marineverbandes sowie 2015 das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich. Seine neueste Veröffentlichung datiert aus diesem Jahr, im September: „Autogenes Training“ in dem Buch „Integrative Medizin“ im Springer Verlag. Das Werk ist herausgegeben von M. Frass und L. Krenner, in dem auch das von ihm entwickel-

te Verfahren (das bis Japan verwendet wird) „Aufdecken durch Gestalten vor und nach dem Autogenen Training“ beschrieben wird.

In seiner knappen Freizeit spielt Dr. Wallnöfer sehr versiert Gitarre. Er hatte in seiner Jugend Unterricht bei seinem Vater, auf der Salvador Ibanez, erbaut von dem bekannten spanischen Gitarrebauer (s. Foto, laut Zettel mit „Resonador“, Baujahr 1898 – 1902), später ein wenig bei seinem Freund, dem Wiener Gitarristen und Komponisten Heinrich Bohr (der ihm auch ein kleines Gitarrenstück, *Das klagende Lied*, widmete), und um 1985 bei dem bekannten Gitarrepädagogen Prof. Karl Scheit, mit dessen Witwe seine verstorbene Frau befreundet war und mit der er auch noch heute Kontakt hat. Zudem war und ist er bekannt mit zahlreichen Wiener Musikern und „Gitarrengrößen“ wie z. B. mit Prof. Luise Walker (bei der sein Vater vor dem 2. Weltkrieg eine Stunde hatte), die, auf seine Einladung, in seiner Zeit als Direktor der Wiener Urania dort mehrmals Konzerte gab. Er nahm auch an ihren privaten „Gitarrenachmittagen“ gerne teil. Zu diesem Kreis zählte auch der im Jahr 2018 verstorbene, international wirkende Prof. Konrad Ragossnig. Er war und ist auch Arzt und Psychotherapeut zahlreicher Philharmoniker.

Dies ist schon ein außergewöhnlicher und beeindruckender Lebenslauf!

Sehr beeindruckend und außergewöhnlich ist jedoch die Tatsache, dass Dr. Wallnöfer Jahrgang 1920 ist, er also in diesem Jahr im Juni seinen 99ten Geburtstag feierte. Aber: Sein hohes Lebensalter merkt man ihm in keiner Weise an. Er steht nach wie vor „etwas vermindert“, wie er sagt, „im Beruf“ und hat



schon über 30.000 Patienten in seiner Patienten- und AT-Seminarteilnehmerdatei. Nach Beendigung seiner Ordination (Sprechstunde) spielt er regelmäßig und täglich Stücke der anspruchsvollen Mittelstufenliteratur auf der Gitarre, entweder auf einer Hannabach-Gitarre (siehe Foto unten) oder seiner Gitarre von Bernd Holzgruber, beides professionelle Instrumente. Er besitzt auch eine Guggenberg/Nowy, die er speziell für sich nach seinen Vorstellungen 1946 anfertigen ließ. Immer wieder greift er auch zur Gitarre seines Vaters, (siehe oben). Neben seinen medizin- und therapiebezogenen Büchern veröffentlichte Wallnöfer – der übrigens schon mit 25 Jahren zum Direktor der Wiener Volkshochschulen Margareten und Urania berufen wurde – einige kleine Bände mit eigenen Gedichten, die aktuell auf einer Hör-CD aufgenommen und veröffentlicht wurden. Gesprochen werden sie von Claudia Brodzinska-Behrend, der Ehefrau des 1990 verstorbenen Gitarristen Siegfried Behrend. Ergänzt wird die CD mit Gitarrenstücken von Wallnöfers Freund und

Lehrer Heinrich Bohr, gespielt von Dr. Helmut Richter.

Zu erwähnen ist noch, dass Dr. Wallnöfer seinen gesamten Praxisbetrieb, seine Arbeit mit psychologischen Tests sowie seine Korrespondenz komplett mit Hilfe modernster Computertechnik abwickelt. Aber wen wundert das jetzt noch?

Weblinks:

<http://www.Wallnoefer.co.at>

<https://austria-forum.org/af/User/Wallnoefer%20Heinrich>

Zwei Gedichte von Heinrich Wallnöfer (*1920)

Bunte Scherben

Bunte Scherben im Garten
Erzählen von gläserner Pracht,
Spiegeln, blitzen und warten
Auf die versöhnende Nacht.

Bunt unter blauen Blumen
Zaubert der Mondschein hervor,
Aus Scherben und Nachtfaltersummen,
Was einst ich verlor.

Bunte Scherben in Garten
Sind wie Gedichte und Lieder,
Die ihrer Freunde warten –:
Tritt sie nicht wieder.

Ich will ja nicht ...

Ich will ja nicht den lauten Trubel wilden Lebens,
Ich will den Ruhm nicht, der den Frieden raubt.
Sind alle dieser Güter doch vergebens,
Wenn nur dein Herz und deine Seele glaubt.

Was soll mir jener Beifall fremder Seelen,
Wenn nur dein Auge still in meinem ruht,
Wenn unsre Herzen ihr Empfinden sich erzählen,
dann ist wohl alles, alles gut.

Informationen über H. Wallnöfer

Lebenslauf

- 1920** geboren in Klagenfurt als Sohn des Korvettenkapitäns i.R. Franz Wallnöfer (Sohn des Moosforschers und Gewehrfabrikanten Anton W. und der Auguste Scherri (Tochter des Kapitäns weiter Fahrt und Werftgründers Johann Heinrich Scherri)
- Ab 1934** ständige politische Tätigkeit auf der legitimistischen Seite, „Landesleiter“ Ottonia und Leiter der Jugendgruppe des Marineverbandes.
- 1938** kurze Emigration (Italien, Ungarn, Belgien – Steenockerzeel)
- 1939** Beginn Medizinstudium, ab 1940 Militärdienst „Hilfsarzt“, verschiedene Widerstandsaktionen (Reservelazarett XIX C)
- 1945-48** Direktor der Volkshochschulen „Margareten“ und „Urania“
- 1948** Promotion zum Doktor der gesamten Heilkunde, Praxiseröffnung, Gastarzt im Kaiser Franz Josef Spital und am hygienisches Institut der Universität Wien.
- 1949 - 1961** Herzstation der Wiener Poliklinik (3 Jahr Leiter der Röntgenabteilung)
- 1952** Veranstaltung des Kongresses „Ärztliche Volksaufklärung als Mittel der prophylaktischen Medizin“, danach auch Leiter einer gleichnamigen Vereinsorganisation im Sozialministerium unter Minister Maisel.
- 1952** Mit Heinz Scheibenpflug: Herausgabe und Chefredakteur der Zeitschrift *Deine Gesundheit*
- 1953** Erteilung des Patentbes auf ein Gerät zur Herzwiederbelebung
- 1955** Erster Kontakt mit I.H. Schultz und durch ihn mit Hans Strotzka, als Schüler und Mitarbeiter von Schultz angenommen, Zusammenarbeit mit Strotzka beginnt.

- 1960** von IH beauftragt mit der Leitung der „Landestelle Österreich der Deutschen Gesellschaft für ärztliche Hypnose und Autogenes Training“.
- 1966** Leiter der Forschungsstelle und der Abteilung für psychosomatische Medizin des Heilbäderforschungsinstitutes Salzburg (Prof. Karl Inama, Universität Innsbruck, Prof. Hittmair)
- 1963 - 1972** Psychotherapeutisches Seminar der Wiener Psychiatrischen Klinik, später des Institutes für Tiefenpsychologie der Universität Wien
- 1969** Gründung der „Österreichischen Gesellschaft für ärztliche Hypnose und Autogenes Training“, heute ÖGATAP
- 1970 - 1992** Dozent der Lindauer Psychotherapiewochen. Schwerpunkt AT und die „große“ Hypnosevorlesung, später auch Lübecker Psychotherapiewochen.
- 1971** Oberstleutnantarzt der Reserve der österr. Luftstreitkräfte
- 1971** Ausstellung „Aufdecken durch Gestalten vor und nach dem Autogenen Training“ (von ihm an der psychiatrischen Klinik Wien entwickelte Psychotherapie Methode) an der Klinik Berner. Eröffnung: Prof. Hanscarl Leuner, verschiedene Folgeausstellungen
- 1972** Gründung des „Österreichischen College für AT und Hypnose“
- 1974** Herausgabe des *Journals für Hypnose und Autogenes Training*, heute *Imagination* der ÖGATAP
- 1974 - 1988** Diverse Lehraufträge für Psychotherapie an den Universitäten Bochum, Fribourg, Innsbruck, Wien
- 1980** Bundesheerdienstzeichen 2. Klasse
- 1980** 1. Vorlesung an der Carrier Foundation Meadville USA. „Nolan D.C.

Lewis visiting Professor“

- 1990 bis heute** Advisory Editor des Japanese Journals of Autogenic Psychotherapy, Tokyo
- 1991** Eintragung in die Psychotherapeutenliste und in die Liste der Lehrtherapeuten der österr. Ärztekammer
- 1993** Diplome: Soziale, psychosomatische und psychotherapeutische Medizin der ÄK Wien
- 2000** Research Fellow der Komazawa Universität Tokyo
- 2014** Silbernes Ehrenzeichen der Ärztekammer für Wien
- 2011** Basismodul Sexualmedizin der Ärztekammer
- 2012** Ehrenzeichen des Präsidenten in Gold am Dreiecksband, ÖMV
- 2015** Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich

Familie

Verwitwet nach MR Dr. Lorenza Wallnöfer, geborene Pichler Mandorf, ohne die das alles nicht möglich gewesen wäre. Drei Kinder, Dr. Peter, Dr. Maria Donata und Dr. Anton, 6 Enkel

Publikationen

- 144 wissenschaftliche Arbeiten
 - 33 Bücher verfasst bzw. herausgegeben, z.T. übersetzt in mehrere Fremdsprachen. Das 34. erschien heuer: Geschichte der PT in Österreich, mit Prof. Henriette Walter und Dr. Marianne Martin.
 - 2018 Autogenics 3.0 - Der Neue Weg zu Achtsamkeit und Meditation, von Luis de Rivera, übersetzt von H. Wallnöfer, Verlag of Psychotherapy and Psychosomatic Research, Madrid - Montreal
 - 2019 Beitrag über Autogenes Training im Werk „Integrative Medizin“, Springerverlag Wien.
- (Quelle: www.austria-forum.org)

20 Jahre Internationaler Jugendwettbewerb der EGTA D im Jahr 2020

Vom 10. - 13. Juni 2020 findet bereits zum 11. Male der Internationale Jugendwettbewerb für Gitarre -Andrés Segovia- statt. Was im Jahre 2000 in Partnerschaft mit der Stadt Velbert begann, wurde ab 2016 mit der Stadt Monheim weitergeführt. Der Wettbewerb hat sich von Beginn an zu einem der weltweit wichtigsten Förderprojekte für den internationalen Nachwuchs unseres Instrumentes entwickelt. Mittlerweile haben zahlreiche ehemalige Preisträger dieses Wettbewerbes auch international ihre künstlerische Karriere begonnen und gehören zu den hoffnungsvollen „jungen Gesichtern“ der Gitarrenszenen. Der Wettbewerb, dessen Charakter neben dem internationalen Vergleich immer auch die individuelle künstlerische Persönlichkeit der jungen Talente im Auge hatte, hat sich in den zwei Jahrzehnten auch gewandelt. In der Struktur der Wertungsspiele und der Bewertungen ist er zwar gleich geblieben, aber es hat sich doch einiges im Laufe der Jahre geändert. So ist aus dem ehemals europäischen Wettbewerb ein internationaler geworden. Der EGTA Sonderpreis wird zukünftig nur noch in der Altersgruppe II der 14 – 16 Jährigen vergeben. Dafür werden dann jeweils ein paar Werke (oder auch Sätze aus Werken) bekanntgegeben, aus denen die Teilnehmer*innen dann entsprechend auswählen können.



Begrüßung der Gäste durch den Vorsitzenden der EGTA D im Jahr 2018
Bild: Steffen Brunner

Zu den festen Preisgeldern sind zahlreiche Sachpreise, natürlich an erster Stelle die Meistergitarre von Dumitriu gekommen und die 3 hochwertigen Gitarren der Firma Höfner, die, schon fast Tradition, am Abend des Preisträgerkonzertes im Publikum verlost werden. Dazu kommen eine Vielzahl von Stipendien zum Besuch der Masterclasses und Konzerte großer Internationaler Festivals wie beispielsweise in Hersbruck, Iserlohn, Koblenz oder Nürtingen.

Wichtig war uns bei der Gründung des Wettbewerbes eben auch, dass wir unserem Nachwuchs in Deutschland, aber auch unseren Kolleginnen und Kollegen über den so wichtigen Wettbewerb von „Jugend musiziert“ hinaus die Chance des Vergleichs, der Begegnung und des Austausches mit den Talenten anderer Nationen, ihren Lehrern*innen, aber auch den internationalen Maßstäben und den ihnen zu Grunde liegenden Förderbedingungen bieten wollten.

All dies hat sich in den nunmehr fast zwei Jahrzehnten gut entwickelt und mehr und mehr verstetigt. So dürfen wir an dieser Stelle auch unseren Partnern, ganz besonders natürlich unserer nun

zum 3. Mal ausrichtenden Stadt Monheim, mit ihrem Rat und dem 1. Bürger Daniel Zimmermann sowie der Kulturabteilung mit ihrer Musikschule und hier besonders auch Georg Thomanek sehr herzlich für diese große Unterstützung danken, die auch über das Jahr 2020 hinaus weiterhin perspektivisch gesichert ist.

So wird der Wettbewerb im kommenden Jahr für unseren Berufsverband sicher wieder ein wichtiger Mosaikstein unseres Engagements und unserer Arbeit für das Instrument, seine Musik und die Menschen, die es spielen, unterrichten, oder die ihm einfach nur zuhören mögen.

Der Wettbewerb beginnt am Mittwoch, dem 10.06. 2020 am frühen Abend mit der Begrüßung und Eröffnung und endet mit dem Preisträgerkonzert am Samstag, dem 13.06.2020. Die Wertungsspiele aller 3 Altersstufen beginnen am Donnerstagvormittag in verschiedenen Sälen des Kulturzentrums an der Berliner Str. in Monheim und enden mit dem Finale der Altersgruppe III am Samstagvormittag, 13.06.2020 gegen Mittag.

Am Donnerstagabend, 11.06.2020 wird es noch einen besonderen kammermusikalischen Leckerbissen geben, denn mit dem MareDuo (Annika Hinsche, Mandoline und Fabian Hinsche, Gitarre) sowie dem Duo Doris Kreusch Orsan (Violine) und Johannes Tonio Kreusch (Gitarre) kommen gleich zwei Duos der künstlerischen Extraklasse nach Monheim. Der Besuch der Konzerte und der Wertungsspiele ist kostenlos. Die aktuellen Termine entnehmen Sie bitte dann unserer u.a. Website.

Alfred Eickholt



Wettbewerb 2018: Der Bürgermeister der Stadt Monheim, Daniel Zimmermann nimmt die Preisverleihung für die jüngsten Künstler*innen vor
Bild: Steffen Brunner

Die Pflichtstücke für den Wettbewerb:

Altersgruppe I

Unter 14 Jahren

13 - 15 Min. Gesamtdauer

- ▶ Federico Moreno Torroba
aus: *Castillos de Espana* „Torija“
(Elegia)
(die Fassungen in D-Dur oder A-Dur
werden beide akzeptiert)
oder
- ▶ Fernando Sor
aus: *12 Etudes* op. 6
Etüde No. 7 (D-Dur)
und zusätzlich
- ▶ freies Programm aus mindestens 2
unterschiedlichen Epochen
(wovon sich eine Epoche mit der
des Pflichtstückes decken darf)

Altersgruppe II

14 - 16 Jahre

17 - 20 Min. Gesamtdauer

- ▶ Federico Moreno Torroba
aus *Castillos de Espana*
„Turégano“
oder
- ▶ Francisco Tárrega
Gran Vals (A-Dur)
und zusätzlich
- ▶ freies Programm aus mindestens 2
unterschiedlichen Epochen
(wovon sich eine Epoche mit der
des Pflichtstückes decken darf)

Altersgruppe III

17 - 19 Jahre alt

1. Runde

13 - 15 Min. Gesamtdauer

- ▶ Francisco Tárrega
Estudio sobre la sonatina de Delfin
Alard (*Estudio Brillante de Alard*)
oder
- ▶ Heitor Villa-Lobos
aus *12 Etudes*: Nr. 1 Allegro non troppo
und Nr. 12 Animé
und zusätzlich
- ▶ freies Programm

2. Runde Finale

13 - 15 Min. Gesamtdauer

- ▶ Freies Programm, darunter 1 Werk,
das nach 1970 komponiert wurde.
Stücke aus der 1. Runde dürfen hier
nicht ein zweites Mal vorgetragen
werden.

EGTA D Sonderpreis

Die EGTA in Deutschland vergibt auch in diesem Wettbewerb wieder einen Sonderpreis, dessen Regularien sich aber geändert haben:

Der Preis wird ausschließlich in der Altersgruppe II der 14 – 16 Jährigen vergeben.

Die Teilnahme an dieser Sonderwertung ist freiwillig. Wer teilnimmt, hat auch das Pflichtstück der Altersgruppe II zu spielen. Dadurch wird jedoch das Zeitlimit (17-20 Min.) der AG II nicht verlängert. Die allgemeine Bedingung, Stücke aus 2 musikhistorischen Epochen zu spielen, wird durch die Teilnahme an der EGTA- Sonderpreiswertung automatisch erfüllt.

Die EGTA vergibt den Sonderpreis in Höhe von 500,-- € für die beste Interpretation eines der folgenden 8 Programmpunkte:

Malcolm Arnold, aus *Fantasy for Guitar*: Prélude und Scherzo

Richard Rodney Bennett, aus *Impromptus*: I Recitativo, II Agitato und III Elegiaco

Lennox Berkeley, aus *Sonatina for Guitar*: 1. Satz Allegretto

Leo Brouwer, *Canticum*

Leo Brouwer, *Hika*

Hans Werner Henze, aus *Kammermusik '58*: Tiento I und II

Frank Martin, aus *Quatre Pièces Brèves*: Prélude und Plainte

William Walton, aus *Five Bagatelles*: II Lento und III Alla Cubana

Die Anmeldephase für 2020 dauert vom 01. Januar – 15. Februar 2020

Alle weiteren Informationen unter: www.segovia-wettbewerb.de

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. Alfred Eickholt, Peter Ansorge,
Michael Koch, Dr. Helmut Richter,
Raphael Ophaus, Nicola Stock

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 28.11.2019

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:

Francois Hubert Drouais - Marie Clotilde-Xaviere of France - Versailles MV 3972 (wikipedia)

Gestaltung: Florian Janich

www.florian-janich.de

Vom Lake Konstanz Guitar Research Meeting 2019

Am 29. März 2019 begann in Hemmenhofen, einem kleinen Dorf am Bodensee, das bereits zum siebten Mal stattfindende „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“. Der Einladung der Organisatoren Dr. Gerhard Penn und Andreas Stevens folgten auch in diesem Jahr wieder über 40 TeilnehmerInnen aus mehr als 10 Nationen. Gitarristen, Geisteswissenschaftler und Hobbyforscher trafen sich in dem beschaulichen Ort, um Forschungsergebnisse aus verschiedensten Themenbereichen rund um die Gitarre darzustellen und zu diskutieren.

Beginnend mit einem „Come together“ bei strahlendem Sonnenschein und frühlingshaften Temperaturen ergab sich bei Kaffee und Kuchen die Möglichkeit bereits vor dem ersten Vortrag ins Gespräch zu kommen. Viele der diesjährigen TeilnehmerInnen waren bereits auf einem der vorherigen Treffen zugegen, sodass sich der Kaffee als herzliches Wiedersehen mit alten Bekannten

wies und jenen, die aus Spanien, Finnland oder auch Großbritannien angereist waren, die Möglichkeit gab, zu Kräften zu kommen, bevor die Veranstaltung im „Festsaal“ des Hotels mit der offiziellen Begrüßung durch die Veranstalter und den ersten Vorträgen eröffnet wurde. Die Ehre des Eröffnungsvortrags wurde in diesem Jahr Dr. Fabian Hinsche zu Teil, der sich mit dem bisher weitestgehend unbekannten Komponisten Artur Johannes Scholz (1883-1945) auseinandersetzte. Der ab 1911 in Wien als Dirigent, Lehrer, Komponist und Herausgeber tätige Scholz schrieb eine Vielzahl von Werken für Gitarre solo, Kammermusik und Zupforchester. Neben dem Einblick in das Leben des Musikers löste vor allem die Begeisterung Hinsches für die Musik des Komponisten ein reges Interesse an den mitgebrachten Notenausgaben aus.

Entlang der Wand des leicht abgedunkelten Saals, in dem Tische und Stühle zu einem „U“ geformt auf die Leinwand ausgerichtet waren, hatten die Organisatoren Tische aufgebaut, auf denen die aus der Forschungsarbeit der TeilnehmerInnen entstandenen Werke ausgestellt werden konnten. Neben einer Vielzahl von Büchern waren auch verschiedene Gitarren und Notenausgaben ausgelegt, um die sich in den Pausen und am Abend stets eine Traube an Interessierten sammelte, die über die einzelnen Objekte lebhaft diskutierten. Schon die Verschiedenartigkeit der Auslagen offenbarte die inhaltliche Vielfalt des Treffens. So ging es neben der Wiederentdeckung bisher weitestgehend unbekannter Komponisten, um die Erforschung von Leben und Werk bedeutender Gitarristen, um Geschichte und Bau der Gitarre sowie um spieltechnische und editorische Frage-

stellungen.

In den Vorträgen wurde ein beeindruckendes Fachwissen deutlich, dass sich auch in den an die in der Regel ca. 30-minütigen Vorträge anschließenden Diskussionen offenbarte. So wusste beispielsweise Gerhard Penn zu berichten, dass der Spitzname Giulianis im Ludams Club „Vilac umo capo d'astro“ wahrscheinlich auf den Hohepriester Villac Umu in Peter Winters' Oper „Das unterbrochene Opfer“ zurückzuführen sei.

Besondere Aufmerksamkeit wurde auch dem Filmprojekt von Oliver Primus zuteil, der mit seinem in Zusammenarbeit mit dem Lichtensteiner Künstler Arno Oehri entstandenen Film über Eduardo Falú „Song for a landscape of dreams“ eine beeindruckend professionelle und absolut sehenswerte Hommage an den argentinischen Gitarristen, Komponisten und Sänger darbot. Mit diesem Filmbeitrag endete der erste Vortragsabend, an dem neben den genannten Beiträgen von Fabian Hinsche und Oliver Primus, Andreas Grün den in Zürich tätigen Gitarren- und Mandolinenlehrer Alfred Heinrich Loretti vorstellte und Dr. Ulrike Merk ihre Promotion „Sephardic Songs – a missing link in Spanish Music?“ präsentierte. Eine faszinierende Arbeit, in der Merk die Verbindung und Vermischung von arabischem und griechischem Tonsystem in der spanischen Musik erforschte.

Zum Abendessen fanden sich die TeilnehmerInnen dann im Hotel wieder zusammen. Bei einem reichhaltigen Buffett ergab sich dort die Möglichkeit, privat mit den anderen TeilnehmerInnen ins Gespräch zu kommen. Das gegenseitige Interesse an den Forschungsinhalten der anderen war in den Gesprächen spürbar.



und setzte sich auch nach dem Essen an der Hotelbar fort.

Bereits am nächsten Morgen um 8:45 Uhr begann Jan de Kloe seinen Vortrag über die von François de Fossa arrangierten Werke Joseph Haydns. Fossa arrangierte diverse Werke von Haydn, von denen die meisten auf den Streichquartetten Haydns beruhen. Dabei veränderte er in seinen Arrangements die Tonarten, ließ zahlreiche Vorschläge aus und ließ mitunter auch die von Haydn im Original eingetragenen Artikulationszeichen unberücksichtigt. Insbesondere das Weglassen der Artikulationszeichen löste eine angeregte Debatte in der sich an den Vortrag anschließenden Diskussion aus. Auch wenn nicht einwandfrei zu klären war, aus welchem Grund Fossa diese Zeichen nicht übertrug, bot die Debatte doch die Möglichkeit deutlich zu machen, dass Fossa diese Werke für den Hausgebrauch verfasste.

Hatten bisher nur Grün und Stenstad-vold, der spannende Einblicke in die Problematik der Neuuedierung der Werk Fernando Sors gab, in ihren Vorträgen zur Gitarre gegriffen, um einzelne Aspekte klanglich nachvollziehbar zu machen, stand bei Nicoletta Confalone und Federica Artuso die musikalische Darbietung gleichberechtigt neben der Vorstellung der Forschungsergebnisse. In ihrem Beitrag über die Gitarristin und Komponistin Maria Luisa Anido referierte Confalone über das Schaffen der Musikerin, während Artuso das Werk zum Klingen brachte. Neben der Darstellung des Lebens der Künstlerin standen vor allem ihre musikalischen Aktivitäten im Fokus der Betrachtung. Hervorzuheben sind die zahlreichen Konzertprogramme, die Confalone vorstellte und die die damals nicht untypische Programmgestaltung deutlich machten. So stellte Anido ihre Programme aus Originalkompositionen von Sor, Llobet u.a. sowie Transkriptionen von Schubert, Chopin u.a. zusammen. Abgerundet wurde

der Vortrag durch den Besuch von Prof. Sievers, einer ehemaligen Schülerin und Weggefährtin Anidos, die persönliche Einblicke in das Leben der Musikerin ermöglichte.

Nachdem Detlev Bork den Vortrag von Confalone und Artuso als Ausgangspunkt für die Präsentation des von ihm angelegten Gitarrenarchivs nutzte, fand man sich zu einem kleinen Gruppenfoto zusammen, bevor dann das Mittagessen und eine kleine Pause bevorstand. Eine erste Gelegenheit die strahlende Sonne, das klare Wasser und die frische Frühlingsluft bei einem Spaziergang am See oder im Wellnessbereich des Hotels zu genießen. Die vielen Annehmlichkeiten, die der Tagungsort bot, hielten die TeilnehmerInnen jedoch nicht davon ab, pünktlich zu den Vorträgen

von James Westbrook und Andreas Stevens zurück in den Tagungsraum zurück zu kehren.

Cla Matthieu gab dann unter dem Titel „Spanish Guitarists in Early Twentieth-Century Germany: Negotiating Musical Identities in German-Language Guitar Magazines“ Einblicke in seine Doktorarbeit. Er berichtete von rassistischen Stereotypen in der Zeit Llobets. So wurden Llobets musikalische Qualitäten von einem zeitgenössischen Kommentator auf dessen Rasse zurückgeführt. Während diesem Kommentator zufolge deutsche Musiker in erster Linie als Musiker und erst dann als Virtuosen angesehen werden mussten, verhalte es sich bei den Spaniern anders herum, bei ihnen stünde das Virtuosen-tum über der Musikalität. Eine heute schwer nachvollziehbare Darstellung, die für Überraschung unter den Zuhörern sorgte. Darüber hinaus referierte Matthieu über die Vorbildfunktion Heinrich Alberts zu Beginn des 19. Jahrhunderts sowie über die Bedeutung der „Wandervogelbewegung“ für den Assoziationszusammenhang der Gitarre in der Zeit und darüber hinaus.

Der sich an die Referate von Urs Langenbacher und Dr. Ari van Vliet anschließende Beitrag wurde dem 2017 verstorbenen Matanya Ophee gewidmet, der aufgrund seiner Leidenschaft für die Gitarre und seiner Diskussionsfreude hohes Ansehen unter den mit ihm vertrauten TeilnehmerInnen genoss. Jan de Kloe zeigte verschiedene Bilder, die Ophee unter anderem bei seinen Besuchen auf dem „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“ zeigten.

Abgeschlossen wurde der Abend mit dem von dem Gitarrenbauer Vinzenz Bachmeyer vorgestellten Film „GOTTES-SHOLZ“, der sich dem Ingenieur, Erfinder und Gitarrenenthusiasten Karl Sandvoss und dessen Zusammenarbeit mit dem Gitarrenbauer widmete. Seiner Begeisterung über die mit Bachmeyer entwickelten Gitarren, gab Sandvoss im Film auf ungekünstelte und überschwängliche Weise freien Lauf, sodass der Film für einen heiteren Abschluss des Tages sorgte. Der intensive Tag, die vielen Eindrücke aber auch die in der Nacht anstehende Umstellung der Uhren von Sommer- auf Winterzeit sorgten dafür, dass der Abend für die überwiegende Mehrheit der Mitwirkenden mit dem Abendessen ausklang.

So erschienen die Beteiligten auch am nächsten Morgen, der mit einem Vortrag von Prof. Leonhard Beck zu Fragen des Fingersatzes und der Stimmführung in der Musik der Klassik begann, konzentriert und voller Elan im Festsaal des Hotels. Prof. Dr. Stefan Hackl widmete sich im Anschluss daran dem Einfluss der österreichischen Volksmusik auf das Werk Mauro Giulianis. Neben spannenden Ausführungen über die „Ländlermania“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in der sich die erstmals bei Leonard de Call verbürgte Begleitung für Ländler mit Bass und zwei Akkordanschlägen als Stereotyp etablierte, begeisterte Hackl insbesondere durch die wunderbar artikuliert und musizierte Darbietung der Musik Giulianis im Duo mit seiner Frau Ruth Hackl auf zwei formschönen Staufer-Gitarren.

Nachdem Gerhard Penn im Anschluss durch sein Fachwissen zu Mauro Giuliani zu beeindrucken wusste und die neuesten Ergebnisse seiner Forschung präsentiert hatte und Damián Martín seine auf zahlreiche Impulse von verschiedenen Mitwirkenden des Treffens zurückgehende Forschung zu dem spanischen Gitarristen und Komponisten Vidal vorstellte (der Vorname war bisher in der Forschung noch nicht zu eruieren), erhielt Taro Takeuchi mit seinem Referat „The English Guittar and its Music“ die Ehre des Abschlussvortrags. Er präsentierte mit der „Guittar“ ein Instrument aus der Lautenfamilie, das mit Fingern gezupft wird und etwa die Größe einer Mandoline hat. Mit den leisen, weichen Klängen dieses kaum bekannten Instruments, welches vorwiegend im Hausgebrauch Verwendung fand und für das u.a. auch J.C. Bach komponierte, endete Takeuchis Vortrag und somit gleichsam das siebte „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“.

Hervorzuheben bleibt die fantastische Arbeit der Organisatoren Gerhard Penn und Andreas Stevens, die mit diesem Format einen Rahmen schafften, der es all jenen Forschern, die sich mit gitarristischen Themen beschäftigen, ermöglicht, sich zu vernetzen, Expertise auszutauschen und so nicht nur die Arbeit des Einzelnen voranzubringen, sondern auch den Forschungsstand weiter zu verbessern.

Raphael Ophaus

Film-Tipp

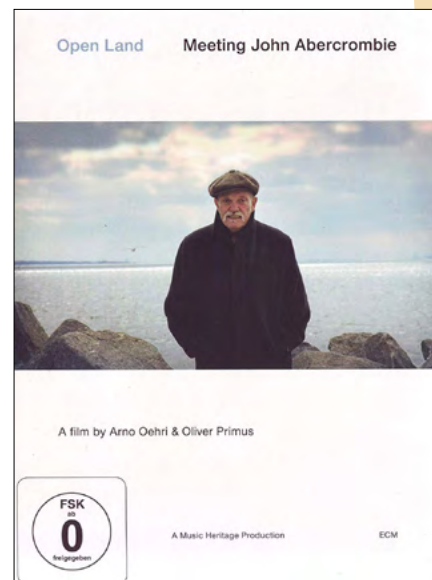
Die Redaktion des EGTA-Journals möchte auf zwei besondere Filme aufmerksam machen.

Arno Oehri und Oliver Primus widmen sich mit ihren Filmen *Open Land – Meeting with John Abercrombie* und *Eduardo Falú – Canto al Paisaje Soñado* zwei Heroen der Gitarrsitik.

In dem 2018 veröffentlichten Film *Open Land* führen die beiden Musiker und Produzenten mit intimen und melancholischen Bildern in die Welt des späten John Abercrombie (1944-2017) ein. Abercrombie, feinsinnige Jazzgitarrenlegende mit einer beeindruckenden Biografie, erzählt freimütig und humorvoll aus seinem musikalischen und privaten Leben. Der Zuschauer lernt diesen Großen der Jazzszene – der die Veröffentlichung seines Filmes nicht mehr erleben konnte, da er 2017 verstarb – auf persönliche und ergreifende Weise kennen, wobei Abercrombies Erzählungen mit Impressionen der winterlichen Landschaften der Ostküste sowie der städtischen Kulisse von New York City abwechseln. Der Film verdoppelt so die atmosphärischen und mysteriösen Klänge von Abercrombies Musik, die im Film immer wieder zu hören ist, in visuell glückender Weise.

Selbsterzählung, Musik und visuelles Portrait verschmelzen zu einer Collage über das Leben Abercrombies, der in seinen späteren Jahren kein Plektrum mehr sondern den Daumenanschlag zum Spielen benutzte. Nicht nur für Abercrombie- oder Jazzfans zu empfehlen, sondern für jeden Liebhaber gehaltvoller Musik!

Mehr Informationen unter: <http://abercrombiefilm.com>



Der bereits 2009 veröffentlichte Film *Eduardo Falú – Canto al Paisaje Soñado* („Song for a landscape of dreams“) dokumentiert das Leben des großen argentinischen Gitarristen, Komponisten und Sängers Eduardo Falú (1923-2013). Falú, dessen kunstvolle und komplexe Begleitungen immer mühelos unter seinen Liedern dahinfließen, widerspiegelt in seiner Musik die Folklore Argentiniens, die er mit klassischen Techniken zu verbinden wusste. Der Film arbeitet heraus, wie Falús Kunst besonders für innerargentinische Emigranten in Buenos Aires zu einer Reminiszenz der verlassenen Heimat wurde. In vielen Sequenzen gibt der Film einen breitgefächerten Eindruck über die Karriere, die Herkunft und die ästhetischen Vorstellungen Falús, der in würdevollen Monologen von sich erzählt. Die Lebendigkeit und Vollkommenheit der Musik Falús trifft filmisch auf die Vielfalt und Schönheit des Landes, kontrapunktiert von Falús noblem Wesen, das in seinen Erzählungen aufscheint. Ein gelungenes und umfassendes filmisches Portrait!

Mehr Informationen unter: <http://www.falufilm.com>

sowie in Auszügen als verkürzte, 53-minütige Fassung auf Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=VCd3i9aprP4&frags=pl%2Cwn>



Buchrezension

Lex Eisenhardt

Italian Guitar Music of the Seventeenth Century – Battuto and pizzicato

Der 1952 geborene niederländische Gitarrist Lex Eisenhardt unterrichtete als Professor für Gitarre und frühe Zupfinstrumente in Amsterdam und ist als Fachmann für Vorfahren der Gitarrenfamilie wie die Laute, die Vihuela, die Barockgitarre oder auch die romantische Gitarre bekannt. Seine Erfahrungen mit der Gitarrenmusik des 17. Jahrhunderts, besonders der italienischer Herkunft, bündeln sich in Eisenhardts 2015 erschienenen und 2019 als Paperback veröffentlichten vorliegenden Schrift.

Das etwa 250 Seiten starke Werk widmet sich einem Repertoire, das aus verschiedenen Gründen bis heute keine adäquate Würdigung innerhalb der Gitarrenwelt erfahren hat. Italienische Komponisten des 17. Jahrhunderts wie Angelo Michele Bartolotti, Francesco Corbetta oder Giovanni Paolo Foscari, welche ein umfangreiches Oeuvre für 5-saitige Gitarre hinterlassen haben, gehören nicht zum Standardrepertoire der klassischen Gitarre.

Eisenhardt macht dafür u.a. die schwere Lesbarkeit der teilweise komplexen gemischten „Partituren“ verantwortlich, welche neben der italienischen Tabulatur besonders das Alfabeto (eine Abkürzung von Akkorden durch Buchstaben) verwendete.

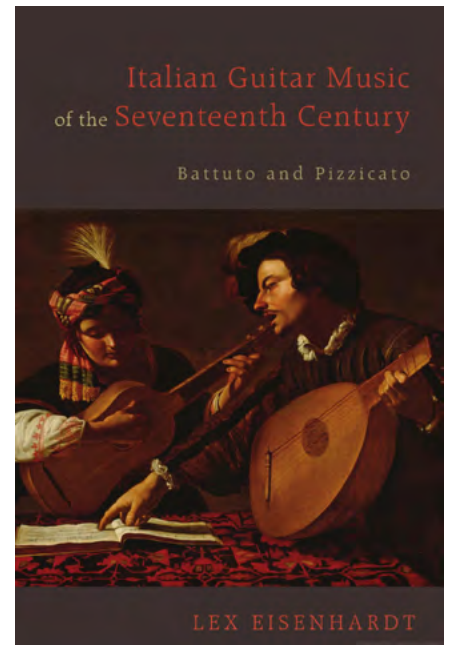
Eisenhardt beschreibt verschiedene Aspekte dieses Repertoires in 8 Kapiteln. Dabei verwendet er eine Vielzahl an Tabulatur- und Notenbeispielen, originalen Zitaten aus Gitarrenlehrwerken der Zeit und Bildern, um seine Argumentation zu unterstützen. Ausflüge nach Spanien sowie Frankreich und England, zu Sanz oder de Visee, lassen dabei die Ver-

wobenheit der Bezüge trotz aller regionalen Eigenarten aufscheinen.

Eisenhardt beschreibt den Aufstieg der Gitarre aus der Welt der populären Liedbegleitung, die Herausbildung eines Repertoires, welches im gemischten Stil battuto („strumming“) und pizzicato („picking“) ausgewoben vereinte und dabei die Laute immer mehr verdrängte, die sozialgeschichtliche Einbettung der Gitarre in Theater, bildende Kunst und höfische Kreise, beleuchtet Heroen wie Francesco Corbetta anhand Ihrer Werke und klärt Fragen zu Stimmungen, Anschlagsformen, Besaitungen, Begleitungsformen etc.

Das Buch ist aufgrund seiner klaren englischen Sprache, seines abwechslungsreichen Aufbaus sowie der umfassenden Fachkenntnis des Autors sehr zu empfehlen! Auf seiner Homepage hält Eisenhardt eine Vielzahl von selbst auf historischen Gitarren eingespielten Audiobeispielen bereit, welche die Musik in gelungener Weise lebendig werden lassen.

Vielleicht wäre an der ein oder anderen Stelle eine systematischere Darstellung des Inhalts – bspw. in Tabellenform, wie sie an wenigen Stellen auftaucht – gut gewesen, da die Themen nicht chronologisch oder aufeinander aufbauend angeordnet sind und so die Übersicht in der beeindruckenden Fülle der Informationen mitunter abhanden kommen kann.



Wer eine bisher noch nicht umfassend gehobene Epoche der Gitarristik erfahren und erleben will, ist mit Eisenhardts Buch, das sich glücklicherweise auch immer an die Praxis der Interpretation richtet, sehr gut beraten. Volle Kaufempfehlung der EGTA-Redaktion.

Fabian Hinsche

Lex Eisenhardt
Italian Guitar Music of the Seventeenth Century
Battuto and pizzicato
University of Rochester Press 2015/2019, Paperback
ISBN-13: 978-1-58046-957-9
www.lexeisenhardt.nl