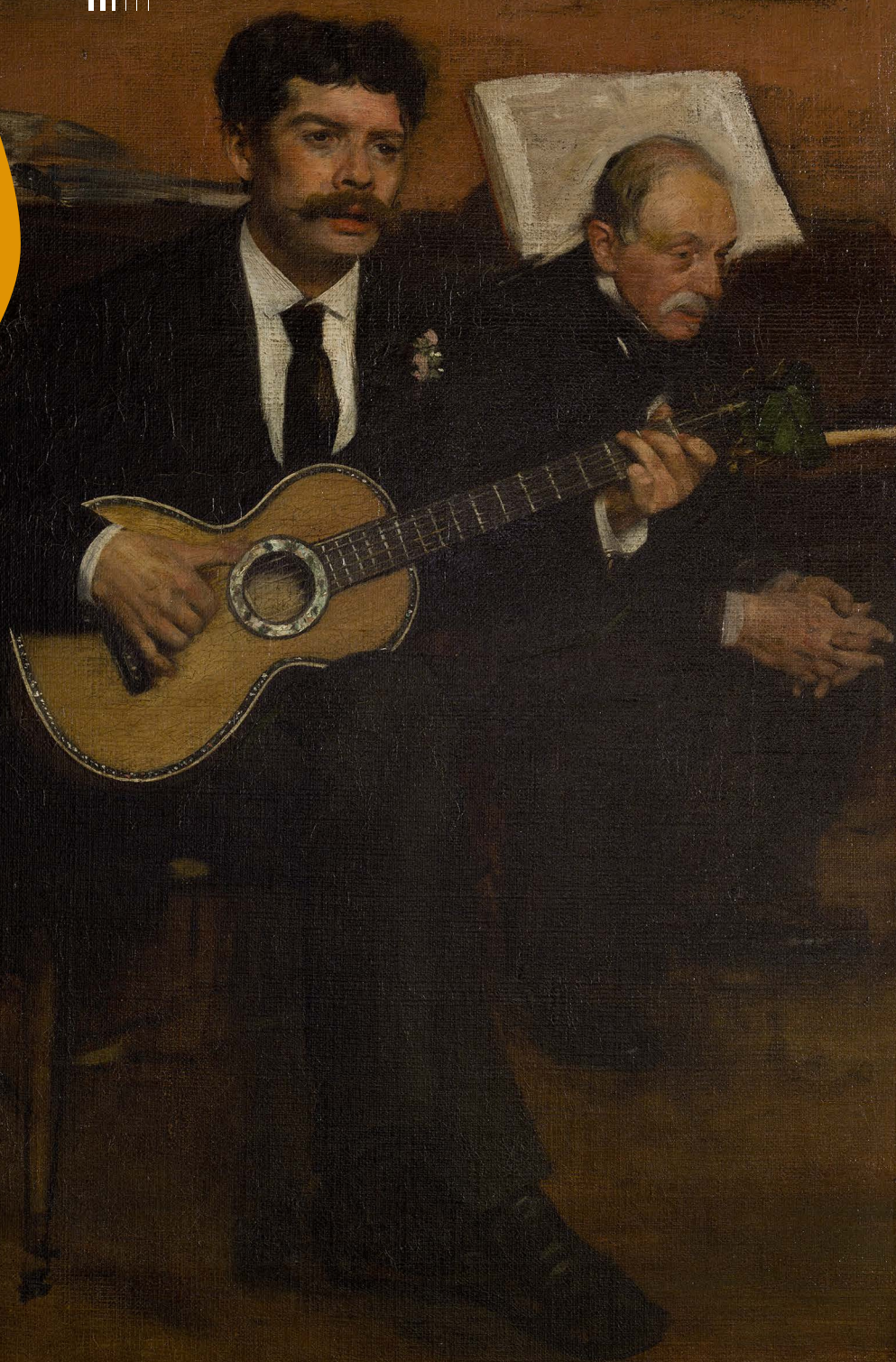


The logo consists of two sets of five vertical white lines of varying heights, one above and one below the main title.

EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift



Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Mirco Ahrens	Bewegungen an der Gitarre – Eine Gegenüberstellung der Konzepte von Thomas Offermann und Andreas Grün	4
Martina Bunk	Mit solider Technik zum Erfolg „ABC Gitarre – sicher durch den Anfangsunterricht“	9
Joachim Held	Expressivität in der Renaissancemusik am Beispiel Francesco da Milanos	12
Andreas Stevens	8. Lake Konstanz Guitar Research Conference	18
	Luise Scheit feierte am 3. August 95	20
	Sonderpreis der EGTA D	21
Alyssa Schmitz	„Wir regeln das intern.“	22
	Impressum	29
	Rezension José Maria Gallardo del Rey: 7 Bocetos interválicos	30
	Frank Hill - Notenbeilage	32
Frank Hill - Notenbeilage	33	
	„Künstlerisch von Anfang an ...“ - EGTA-Symposium zum Gitarrenunterricht	35
	Ankündigung Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ 2026 in Monheim am Rhein	40

Vorwort

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

die aktuelle Ausgabe des EGTA-Journals umfasst sehr unterschiedliche Themengebiete.

Mirco Ahrens hat das EGTA Symposium 2023 zum Anlass genommen, um die Bewegungskonzepte von Thomas Offermann und Andreas Grün in einen fruchtbaren Austausch zueinander zu setzen. Wir freuen uns sehr, dass Inhalte der EGTA Symposien bei den Zuhörer*innen auf Resonanz stoßen und dabei diese interessante Gegenüberstellung entstanden ist, welche selbst wiederum weitere Leser*innen inspirieren wird.

Martina Bunk ist eine erfahrende und erfolgreiche Pädagogin, Gitarristin und Mitglied unseres Verbandes. In ihrem Artikel stellt sie ihren didaktischen Ansatz vor, welcher über einen langen Zeitraum entwickelt wurde und zu einem Unterrichtswerk für Schüler*innen ab dem Grundschulalter gereift ist, welches interessante Kombinationsmöglichkeiten bietet.

Der Lautenist Joachim Held entführt uns in seinem Artikel in die Expressivität der Renaissancemusik. Der abschließenden Aufforderung des Autors, die eigene musikalische Geschichte in der Interpretation (nicht nur von Renaissancemusik) mit der Palette an musikalisch-affektiver Ausdruckskraft zu erzählen, die uns vorher eindrucksvoll vorgestellt worden ist, kann nach der kurzweiligen Lektüre nur entsprochen werden.

Von Andreas Stevens, einem gerne gelesenen Autor unseres Journals, stammen diesmal zwei Beiträge. Zuerst ein Bericht des nach einigen Jahren der Absenz wieder stattgefunden habenden „8. Lake Konstanz Guitar Research Meetings“, welches Anfang Mai Gäste aus aller Welt

am Bodensee begrüßen durfte und das von der EGTA D unterstützt wurde.

Der zweite Beitrag von Andreas Stevens ist eine kurze Rezension der „7 Bocetos interválicos“ von José Maria Gallardo del Rey. Diese interessanten Intervallstudien erschließen verschiedene Intervallkonstellationen auf idiomatische Weise.

Stefan Hackl erinnert uns in seinem Beitrag an den 95. Geburtstag von Luise Scheit, der Witwe des bekannten Gitarristen und Pädagogen Karl Scheit.

Luise Scheits Wirken als eigenständige Künstlerin und große Unterstützerin der Arbeit ihres Mannes wird uns in Wort und Bild vor Augen geführt. Auch von uns einen herzlichen Glückwunsch!

Der Sonderpreis der EGTA D auf dem 62. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ im Juni erhielt das Gitarrenduo Iva Andrejić und Piet Oentrich aus Hamburg. In einem Kurzportrait werden die beiden jungen Künstler*innen vorgestellt.

Alyssa Schmitz befasst sich in ihrem Artikel „Wir regeln das intern“ mit einem aktuellen Thema, dem der sexualisierten Gewalt und dem Machtmissbrauch an Bildungsinstitutionen. Viele musikalische Bildungseinrichtungen wie Musikhochschulen und Musikschulen erstellen aktuell Konzepte zum Schutz vor sexualisierter Gewalt oder haben dies jüngst getan. Auch der VdM bot 2024 und 2025 die Fortbildungsreihe „Musikschule – ein sicherer Ort“ an. Leider wird dieses schwerwiegende Thema nicht immer transparent behandelt und an manchen Bildungsinstitutionen bei derartigen Vorfällen aus Angst vor negativer Publi- city oder ausbleibenden Schüler*innen „intern“ geregelt. In den letzten Monaten haben uns allerdings immer wieder



©Aleksandra Karłowski

Pressemeldungen, welche von solchen Anschuldigungen oder Vorfällen berichten, erreicht, so dass es aus Sicht unseres Verbandes wichtig ist, dieses Thema zur Sprache zu bringen.

Die Notenbeilage der aktuellen Ausgabe steuert Frank Hill bei, der unseren Leser*innen (nicht nur) aus einem Beitrag aus dem Journal 06/2023 bekannt ist. Zwei abwechslungsreiche Solowerke aus dem 3. Band seiner Gitarrenschule zeugen von einer gelungenen kompositorischen Vereinigung von künstlerischen und didaktischen Elementen.

Das Ende März in Aschaffenburg stattgefunden habende Symposium der EGTA 2025 versammelte unter dem Titel „Künstlerisch von Anfang an“ Persönlichkeiten wie Michael Langer, Maria Linne- mann und Stefan Schmidt. Der Bericht unseres Vorstandsmitglieds Peter An- sorge lässt das Geschehen noch einmal vor dem inneren Auge lebendig werden und ergänzt sich mit der Ankündigung des nächsten „Internationalen Jugend- wettbewerbs Andres Segovia“ in Mon- heim am Rhein im Juni 2026.

Prof. Dr. Fabian Hinsche
Chefredakteur des EGTA-Journal -
Die neue Gitarrenzeitschrift

Bewegungen an der Gitarre – Eine Gegenüberstellung der Konzepte von Thomas Offermann und Andreas Grün

©Daniel Beintner



Biografie

Geboren in Hannover, entdeckte Mirco Ahrens früh seine Begeisterung für die Gitarre. Nach dem Bachelorstudium in Musikerziehung an der Hochschule Osnabrück folgte ein Masterstudium in Instrumentalpädagogik an der MLU in Halle (Saale), das seine künstlerischen und pädagogischen Fähigkeiten gleichermaßen vertiefte.

Wichtige Impulse erhielt er durch die regelmäßige Teilnahme an internationalen Gitarrenfestivals und Meisterkursen, wo er von namhaften Künstlerinnen und Künstlern seines Fachs lernen konnte.

Heute ist Mirco Ahrens als Dozent für Gitarre am Konservatorium Georg Philipp Telemann in Magdeburg tätig. Parallel setzt er seine künstlerische Entwicklung im Konzertexamen bei Prof. Andrzej Mokry fort, wobei er sein Repertoire stetig erweitert und die Ausdrucksmöglichkeiten seines Instruments weiter auslotet.

Immer wieder bereichern neue Bewegungslehren die Fachwelt der Gitarre mit neuen Erkenntnissen und ergänzen oder erneuern bereits bestehende Methoden. Zwei der aktuellsten Beispiele sind Thomas Offermanns *Moderne Gitarrentechnik* (2015) und Andreas Grüns *Gitarrentechnik meistern mit musikphysiologischem Wissen* (2020). Während Thomas Offermann das Gitarrenspiel auf anatomischer, physiologischer und medizinischer Erkenntnis erklärt, bezieht sich Andreas Grün auf Gerrit Onne Van de Klashorsts Dispokinesis. Beide zeigen tiefgründige neue Perspektiven auf. Nach einem Vortrag Andreas Grüns beim Symposium der EGTA 2023 führten ihre jedoch teils widersprüchlichen Inhalte zu einer lebhaften und kontroversen Diskussion. Manche Teilnehmende hatten gute Erfahrungen mit der Herangehensweise Grüns gemacht, andere hielten an bewährten Methoden aus ihrer eigenen Ausbildungszeit fest. Wieder andere waren mit den Erkenntnissen Offermanns vertraut und waren verwirrt durch scheinbare Unvereinbarkeiten. In der Kürze der Zeit war es der Gruppe nicht möglich, zu einem auch nur annähernd zufriedenstellenden Konsens zu gelangen. Auch kann ich in diesem Artikel natürlich nicht beide Bücher in Gänze wiedergeben, aber ich kann einen Eindruck der teils entgegengesetzten Inhalte vermitteln. Die vereinfachte Gegenüberstellung beider Werke soll helfen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu beleuchten, mit dem Ziel, differenzierte Meinungen und Erfahrungen zu beiden Werken - oder eventuell sogar Kompromisse - in der Welt der Gitarrendidaktik zu etablieren.

Ausgangstechnik

Offermann geht in seinem Buch vorerst von dem mehrstimmigen, geschlossenen Anschlag aus und empfiehlt diesen als ersten Ausgangspunkt für das Nachvollziehen seiner Erkenntnisse. Darauf folgt eine Überleitung zum Arpeggioanschlag. Grün bezieht sich meistens auf einzelne Fingerbewegungen, schließt jedoch andere Anschlagstechniken nicht aus.

Ursprung der Bewegung

Ein zentraler Unterschied beider Werke betrifft die Frage, von welchem Punkt im Körper die Bewegungen auf der Gitarre initiiert werden sollten. Offermann beschreibt, dass alle Bewegungen aus der Körpermitte entstehen und betont das Bewusstmachen der Nutzung von bis zur Fingerspitze hin verketteter proximaler Muskulatur (Schulter, Oberarm, Rücken). In der Schulter befinden sich auch für die Propriozeption (Eigenwahrnehmung) wichtige Nervenrezeptoren. Grün hingegen legt den Fokus gezielt auf die Peripherie und die Fingerspitzen. Seiner Auffassung nach sollten Bewegungen intuitiv und alles was über die Fingerspitzen hinaus geht unterbewusst entstehen, wobei die feinmotorische Kontrolle die Beteiligung der Muskelgruppen bestimmt.

Proximale und Distale Muskeln

Proximal und Distal sind relative Begriffe, die in der Anatomie die Position von Körperteilen zueinander beschreiben. Proximal bedeutet näher am Rumpf, während distal weiter davon entfernt liegt.

Kraft beim Gitarrenspiel

Hinsichtlich des Krafteinsatzes unterscheiden sich demnach die Erkenntnisse deutlich. Offermann beschreibt die Zusammenarbeit mit proximalen Muskelgruppen (Oberarm, Schulter), um die Hand- und Finger Muskulatur in Sachen Kraft zu unterstützen: An jeder noch so kleinen Bewegung ist auch proximale (Körpernahe) Muskulatur beteiligt, während der Tastsinn in den Fingerspitzen wesentlich ausgeprägter ist. Nach Grün hingegen ist dies unnötig: Der beim Gitarrenspiel erforderliche Kraftaufwand ist ihm zufolge so gering, dass gut trainierte (für die Finger und Hände zuständige) Hand- und Unterarmmuskulatur ausreichen. Entscheidend für die Ausdauer sei die Koordination, nicht die Maximalkraft. Bei Grün wird Ökonomie durch möglichst geringen Aufwand erzeugt.

Isolierte Bewegungen beim Gitarrenspiel

Bei Offermann ist die Forderung nach isolierten Bewegungen der Hand- und Unterarmmuskulatur demzufolge ein Irrweg, da keine Bewegung nur aus einem Muskel ausgeführt wird („intermuskuläres Zusammenspiel“ (Offermann 2015: 64)). Proximale Muskulatur ist in jede Bewegung involviert, und wenn auch in noch so geringer Weise. Grün hingegen fordert unabhängige Bewegungen, welche von den Fingerspitzen ausgehen. Wenn die effizienteste Bewegung eine isolierte ist, wäre Grün zufolge zumindest theoretisch nichts daran auszusetzen. Die proximale Muskulatur ist bei ihm für die richtige Positionierung der Hände beim Gitarrenspiel

zuständig, nicht aber an den Fingerbewegungen an sich beteiligt. Dies bedeutet jedoch für beide Autoren nicht, dass unkontrollierte Bewegung umliegender Muskulatur unterdrückt werden sollen. Obwohl Offermann aktive Stabilisierung aus der Körpermitte fordert, ist bei ihm ebenso wie bei Grün ein lockeres Mitschwingen der umliegenden ungenutzten Muskulatur (zum Beispiel ein „locker[es] Mitstrampeln“ (Grün 2020: 37) des Ring- und/oder des kleinen Fingers beim Wechselschlag) erlaubt oder kann sogar ein Anzeichen richtiger Technik sein.

Der Barrégriff

Beim kraftintensiven Barrégriff manifestieren sich die Unterschiede beider Autoren exemplarisch. Beide warnen vor einem Pressen zwischen Daumen und Fingern innerhalb der Hand. Offermann betrachtet hier den Zeigefinger als Verlängerung des Armes und unterstützt mit der Kraft aus Schulter und Oberarm die Finger und die Hand beim Barrégriff. Grün hingegen warnt davor: Da die Nutzung proximaler Muskelgruppen ihm nach zu einem Zugreifen führt, wird der Barréfinger dadurch gekrümmt. Ein gekrümmter Barréfinger verursacht wiederum Schnarren der mittleren Saiten, also einen missglückten Barrégriff. Stattdessen müssen sich Grün zufolge die Hand und Finger Muskulatur ohne Unterstützung proximaler Muskulatur auf komplexe Weise koordinieren, um einen im Grundgelenk abgeknickten, aber in den weiteren Gliedern gestreckten Finger zustande zu bringen.

Er plädiert für kontinuierliches und regelmäßiges Gitarrenspiel als Kräftigungs- und Koordinations training der Hand- und Finger Muskulatur, bis letztere den Barrégriff eigenständig ohne Ziehen aus proximaler Muskulatur, ausführen kann. Andernfalls wird ihm nach der Barréfinger bloß zusätzlich belastet.

Die Ausgangshaltung der Anschlagshand

Offermanns Ausgangsposition der Hand vor dem Anschlag beinhaltet Vorspannung der beteiligten Muskulatur. Ähnlich wie wenn man auf einem Bein steht und – um sich besser auszubalancieren – mit dem Zeigefinger auf einer Tischplatte abstützt, liegt der Anschlagsfinger auf der Gitarrensaite (offene/geschlossene Gliederkette). Die Muskulatur von den Fingerspitzen bis in den Rücken arbeitet unter der klanglichen Zielvorstellung angemessener Spannung zusammen und bildet eine stabile Einheit. Für eine grundsätzliche Übung empfiehlt Offermann die Nutzung der „muskulären Insuffizienz“, durch welche eine – wenn sehr leichte – Extension (Überstreckung) des Handgelenks zu einer Flexion (Beugung) der Fingergelenke führt. Durch diese „muskuläre Insuffizienz“ wird die ansonsten ballistische Bewegung der Anschlagsfinger aufgefangen; er bewegt sich damit nicht unkontrolliert in Richtung Handinnenfläche. Jede Bewegung ist laut Offermann das Ergebnis von Spannung. Zusätzlich muss umliegende und proximale Muskulatur vorausanpassende Spannung aufbauen, damit sie – bei größeren Bewegungs-Ausschlägen (z.B. durch bei größerer Dynamik notwendigen größeren Kraftaufwand) –

den gewollten Bewegungsausschlägen standhält. Bei Grün hingegen werden Arm und Handgelenk so positioniert, dass sich Finger und Hand bei maximaler Entspannung (Grundtonus) anschlagsbereit über den Saiten befinden und unmittelbar aus der Entspannung heraus los gespielt werden kann.

Der Anschlag

Bei Offermann funktioniert jeder Anschlag als Entladung einer vorher aufgebauten Vorspannung. Es ist nur ein kleiner Impuls nötig um den vorgespannten Finger wie von selbst durch die Saite zu führen und es entsteht eine als passiv wahrgenommene Anschlagsbewegung. Offermann empfiehlt dies – als Übung – mit großen ausladenden Bewegungen nachzuvollziehen, um die sonst teils minimalen Bewegungen aller beteiligten Muskeln und Gliedmaßen einfacher wahrnehmen zu können: jede groß ausgeführte Bewegung kann reduziert werden, umgekehrt ist das nicht möglich. Bei Grün hingegen ist der Anschlag ein einzelner feinmotorischer Impuls aus der entspannten Hand heraus. Die Fingerspitze wird mit minimalem Aufwand und mit Fokus auf den Tastsinn durch die Saite geführt. Welche Muskulatur sich hierbei beteiligt, wird durch die Feinmotorik unterbewusst und intuitiv gesteuert. Ten-

denziell sollte es ihm nach so wenig wie nötig sein.

Gegenbewegung/Rückstellreflex

Das Training der Antagonisten sorgt für kontrollierteres Agieren der Agonisten, wobei Offermann übergroßen Fingerbewegungen mittels der Wahrnehmung der muskulären Insuffizienz entgegenzuwirken versucht. Offermann empfiehlt daher, die Streckermuskulatur beider Hände als Antagonisten der Fingerbeuger gesondert (beispielsweise durch Rasgueado-Spiel) zu trainieren. Die Rückholbewegung wird durch die Zuhilfenahme der muskulären Insuffizienz vermindert. Die Finger vollziehen nach dem Anschlag eine aktive und direkte „Gegenbewegung“ zurück zur nächsten anzuschlagenden Saite. Grün hingegen beschreibt die Wiederkehr des Fingers als „Rückstellreflex“. Da bei ihm die Hand in entspannter Haltung über den Saiten spielbereit ist, kehrt der Finger durch den Grundtonus von selbst wieder in die Ausgangshaltung zurück. Der einzelne Finger ist im Vergleich zu der mit ihm verbundenen Muskulatur so leicht, dass er sich bei Entspannung letzterer nicht mit der Schwerkraft gen Boden neigt, sondern durch den gleichmäßigen Zug des Grundtonus seiner Beuger und Strecker im Unterarm bei größtmöglicher Ent-

Muskuläre Insuffizienz

Mit muskulärer Insuffizienz ist hier gemeint, dass beispielsweise die Handgelenkstellung die Beweglichkeit der Finger aufgrund ihrer Verbindung zur Unterarmmuskulatur beeinflusst. Ist das Handgelenk nach hinten abgeknickt, fällt es den Fingern leichter, sich in die Handinnenfläche zu Beugen und umgekehrt.

Grundtonus

Der Grundtonus, auch als Muskelgrundtonus oder Ruhetonus bekannt, bezeichnet den Spannungszustand der Muskulatur im Ruhezustand. Der Grundtonus ist die natürliche Spannung, die Muskeln auch dann aufrechterhalten, wenn sie nicht aktiv bewegt werden.

Agonisten und Antagonisten

Ein Agonist-Antagonist-Muskelpaar beschreibt die Zusammenarbeit von Muskeln, die gegensätzliche Bewegungen ermöglichen. Der Agonist ist der „Beweger“, der die Hauptbewegung ausführt, während der Antagonist als Gegenspieler fungiert und die Bewegung kontrolliert und bremst.

spannung relativ gerade über den Saiten bleibt. Er muss nach dem Anschlagsimpuls nur wieder locker gelassen werden, damit eine automatische Rückholbewegung entsteht.

Übertragung auf die Greifhand

Die Bewegungskonzepte des Anschlags lassen sich zum Teil auf die Greifhand übertragen. Bei Offermann unterstützt die proximale Muskulatur auch beim Greifen. Auch hier wird durch das Vorausplanen von Bewegungen auf dem Griffbrett (auch Lagewechsel) Vorspannung in Arm und Fingern aufgebaut und dann in sich daraufhin passiv anführenden Bewegungen entladen. Als Wahrnehmungsübung empfiehlt Offermann zunächst das Spiel eines verminderten Akkords auf dreierlei Art: sauber, ohne Ton (gedämpft), und dann schnarrend. Die Ausführung des schnarrenden Akkordes erfordert höchste Kontrolle, die letztlich nur mithilfe von proximaler Muskulatur möglich ist. Bei Grün befindet sich ähnlich wie die Anschlagshand auch die Greifhand maximal entspannt mit spielbereiten Fingern über dem Griffbrett. Das Abgreifen eines Tons ist ein einzelner Impuls, welcher durch Entspannung wieder aufgehoben wird.

Klangkontrolle

Offermann erreicht Klangkontrolle durch bewusste Vorbereitung (z.B. „Planting“). Die Intensität des Anschlags wird durch eine – wenn auch noch so geringe – Vorspannung vorausgeplant. Auch beschreibt er, wie mit Planting ein gleichmäßiges Legato erreicht wird. Grün dagegen beschreibt ein Gitarrenspiel mit antizipierender musikalischer Vorstellung

(„Feedforward“) und Bewusstsein in den Fingerspitzen, jedoch ohne vorbereiteten Anschlag. Er empfiehlt den Anschlag als ein „Streicheln“ zu verstehen, bei welchem die Intensität ohne Zwischenstopp und während des Saitenkontakts in Kombination mit dem Feedforward bestimmt wird.

Technik und Training

In der Technikphilosophie spiegelt sich auch eine unterschiedliche Ausrichtung wider. Grün definiert Technik als die Art wie Literatur und Musik umgesetzt wird. Er plädiert für eine Technikausbildung, die immer als Mittel zur Umsetzung von Literatur im musikalischen Kontext verstanden wird. Er grenzt den Begriff Technik von (Kraft-/ Ausdauer-) Training ab, welches zum Beispiel mit Bindeübungen bestimmte Muskelgruppen stärken soll. Offermann beschreibt, dass für die Reproduktion eines jeden Klangs, jeden zuverlässig zu reproduzierenden Ereignisses die Wahrnehmung der für die Ausführung notwendigen Technik von großer Hilfe, eigentlich unverzichtbar ist. Dafür benutzt er den Begriff Technik auch in Zusammenhängen mit Anschlagstechniken wie Arpeggio oder geschlossenem Anschlag, deren Ausführung trainiert werden muss. Er vergleicht die Fähigkeit von hoher Kunst im Ausdruck mit Technik von Sportlern; betont damit die Notwendigkeit einer intensiven sportlich leistungsorientierten technischen Grundausbildung, um professionelle Virtuosität zu ermöglichen. Unterstützendes unabhängiges Techniktraining – insbesondere für Schnelligkeit und Ausdauer, aber auch Effizienz – ist ihm nach in regelmäßigen Intervallen notwendig.

Gemeinsamkeiten

Trotz deutlicher Unterschiede finden sich aber auch Gemeinsamkeiten. Beide Autoren machen sich des muskulären Grundtonus als Bewegungsunterstützung zunutze. Diese wird bei beiden Methoden auf körperlicher oder geistiger Ebene vorausgeplant. Bei Offermann gibt es auch Übungen, bei denen sich bewusst vom „Fitnessgedanken“ distanziert wird und stattdessen der Fokus auf dem Tastsinn (und der Propriozeption) liegt, während Grün ebenfalls den Tastsinn und dessen Wahrnehmung sowie Pflege als unverzichtbare Grundlage des Gitarrenspiels definiert.

Fazit: Vereinbarkeit trotz Gegensatz?

Abgesehen davon, dass beide Autoren weitreichenderes Wissen zu Themen wie Nervenfunktionen, zentrales Nervensystem, Muskulatur, Anatomie und Gitarrenspiel als ich haben, und es mir mit meinen Grundlagen nicht möglich wäre, ist es auch nicht mein Ziel eine der beiden Methoden über die andere zu stellen oder deren Inhalte zu relativieren. Ich möchte die Inhalte nach bestem Gewissen einander zuordnen, um es einfacher zu gestalten einen Eindruck über die Unterschiede zu gewinnen.

Nebeneinander betrachtet fallen zwischen Offermanns und Grüns Bewegungslehren grundlegende Widersprüche auf. Grün beschreibt feinmotorische Bewegungen der Fingerspitze aus Hand- und Unterarmmuskulatur und Offermann genau entgegengesetzt eine weitreichende Beteiligung der proximalen Muskulatur. Offermann weist darauf hin, dass jede Bewegung ein Resultat von Spannung ist und diese somit als

Grundvoraussetzung für Bewegung benötigt wird. Grün empfiehlt schon allein den Gedanken an das Wort Spannung wegen des inhärenten Wordloads zu vermeiden. Für Offermann ist Planing ein unverzichtbarer Baustein des Gitarrenspiels, Grün hingegen beschreibt einen singulären Anschlagsimpuls.

Natürlich stellt sich auch die Frage, inwiefern Klang oder Ergonomie das Ziel sind.

Bei körperlichen Beschwerden oder nicht zu bewältigenden technischen Herausforderungen steht vielleicht erst mal die Gesundheit und die körperliche Umsetzbarkeit an erster Stelle. Wenn aber der Klang und der Ausdruck das Ziel sind, kann es natürlich sein, dass die Interpretation bestmöglichst unterstützenden Bewegungen nicht unbedingt motorisch ökonomische sind. Je nach gewünschtem Ausdruck und Emotion kann auch die richtige Bewegung für dieselben Töne variieren. Es wurde herausgefunden, dass Amateur:innen häufig große und deutliche, Student:innen sehr kleine und filigrane und Meister:innen dem musikalischen Ausdruck angepasste und als Gesten zusammengefasste Bewegungen ausführen (Altenmüller/Schoonderwaldt 2014: 8ff). Das könnte bedeuten, dass tendenziell Amateur:innen die Be-

wegungen erst einmal kennen lernen, Student:innen diese zu kleinen und ökonomischen reduzieren, während Meister:innen sich der ganzen Palette der expressiven Möglichkeiten bedienen. Daraus würde eine Bewegungslehre entstehen, bei der die Methode an musikalische Paradigmen geknüpft wird. Ein „Pesante Forte“ bräuchte dann eine andere Bewegungslehre als ein „Capriccio“. Hierbei würde auch die von beiden Autoren beschriebene Gefahr gebannt, Technik ohne Musikalität zu üben. Diese Detailarbeit könnte immer weitergeführt werden, bis zu jedem Werk eine eigene Bewegungslehre verfasst ist. Für dieses musikalische Spiel ist auch bei beiden Autoren der Feedforward, verknüpft mit der musikalischen Vorstellungskraft, essenziell. Die Musik mit der inneren Stimme – welche auch bei stillen Selbstgesprächen zum Einsatz kommt – zu singen, während sie gespielt wird, ist eine Möglichkeit, den Feedforward bewusst zu schulen und lässt die Motorik letzten Endes zum Werkzeug der musikalischen Vorstellung werden. Es stellt sich dennoch die Frage, von welcher Basis, von welchem Grundverständnis von Bewegung dabei ausgegangen wird. Obwohl ich beide Bücher mit Freude studiert und mit Begeisterung die Erkenntnisse für mich nachvollzogen habe, liegt außerhalb meiner Kompetenz die Werke allgemein gültig beurteilen zu können. Die Auswirkung auf das eigene Spiel war beim Anwenden der unterschiedlichen Konzepte jedoch enorm inspirierend. Insgesamt ist es empfehlenswert, Offermanns und Grüns Methoden für sich auszuprobieren, zu testen, und sie vielleicht sogar vorerst - anstelle von

„Richtig“ und „Falsch“-Einkordnungen - als eine Palette aus mehreren „positiven Optionen“ in das eigene Spiel oder die eigene Didaktik einfließen zu lassen. Es wäre spannend, wenn die beim EGTA-Symposium entstandene Diskussion um die aufgezeigten Dilemmata noch weitergeführt und untersucht werden würde, und die wertvollen Erkenntnisse beider Autoren vielleicht irgendwann aufgrund weiterer wissenschaftlicher Errungenschaften sogar miteinander vereint im Curriculum der Konzertgitarre stehen könnten.

Quellen:

- Offermann, T. (2015): *Moderne Gitarrentechnik | Integrative Bewegungslehre für Gitarristen*. Mainz: Schott Music.
- Grün, A. (2020): *Gitarrentechnik Meistern mit musikphysiologischem Wissen | über die Weiterentwicklung der Spieltechnik*. Karlsruhe: 13oder14.
- Altenmüller, E./Schoonderwaldt, E. (2014): *Coordination in Fast Repetitive Violin-Bowing Patterns*. PLoS ONE 9(9): e106615. doi:10.1371/journal.pone.0106615.

Mit solider Technik zum Erfolg

„ABC Gitarre – sicher durch den Anfangsunterricht“

„ABC Gitarre – sicher durch den Anfangsunterricht“ ist ein Unterrichtswerk für Schülerinnen und Schüler ab dem Grundschulalter, das sich durch seine flexibel einsetzbaren Module auszeichnet. Die Gitarrenschule wurde von mir aus meiner Unterrichtstätigkeit heraus über mehrere Jahre hinweg entwickelt. Sie orientiert sich an den Lehrplaninhalten des Verbands deutscher Musikschulen (VdM) und umfasst den Schwierigkeitsgrad der Unterstufen 1 und 2.

Was mir bei der Entwicklung der Gitarrenschule wichtig war

- ▶ Kleine Lernschritte geben Schülerinnen und Schülern das Gefühl „Was ich aufbekomme, kann ich mit Üben schaffen.“
- ▶ Umsetzung der Methode „Erst die Technik, dann die Stücke“ bzw. beides parallel. In der Schule befinden sich viele Übungen, um die Spieltechnik zu entwickeln.
- ▶ Deutlich abgegrenzte Lernfelder und Lernziele (Kapitel, Heft, Set, Abschluss einer Ausbildungsstufe): Die Lernenden wissen, wo sie stehen und wo es hingehet
- ▶ Fantasieanregende Titel, aber keine Gestaltungsvorschläge, um Überforderung im Anfangsunterricht und Verunsicherung durch eventuelle Änderungen zu vermeiden.
- ▶ Wenig bildliche Ablenkung, um Schülerinnen und Schülern zu helfen, die Konzentration auf das Notenbild zu erhalten.

- ▶ Kaum Spielanweisungen, um den Lehrenden Freiheiten zu bieten und in ihrer Funktion als Lehrende zu unterstützen.
- ▶ Unterschiedliche Musikstile und Epochen, um die Vielfalt von Musik erlebbar zu machen.

Entstehungshintergrund meiner Gitarrenschule

Als ich als Jugendliche Mitte der 1970er Jahre nach der Gitarrenschule von Ursula Peter¹ lernte, gab es in der ehemaligen DDR, neben dem damals als veraltet geltendem „Der Gitarrenlehrer“ von Walter Götze, nur diese eine Gitarrenschule. Sie ist genauso umfassend aufgebaut wie die in der ehemaligen BRD beliebte Gitarrenschule von Heinz Teuchert². Beide Schulen stammen in etwa aus der gleichen Zeit und sind bis heute auf dem Markt. Auch ihr Aufbau ist ähnlich: es wird nahezu ohne didaktische Brüche in das Spiel auf der Konzertgitarre eingeführt. Beide Schulen enden im Anfangsbereich der Mittelstufe. Die Schule von Heinz Teuchert legt bereits am Anfang Wert auf Akkordspiel und Liedbegleitungen. Mehrere Generationen von Gitarristinnen und Gitarristen wurden in Ost und West nach einer dieser beiden Schulen ausgebildet.

Anfang der 1980er Jahre begann sich die Technik der Konzertgitarre zum Beispiel durch die Ideen und die Gitarrenschule Abel Carlevaros stark weiterzuent-



Biografie

Martina Bunk wurde im Jahr 1961 geboren. Sie absolvierte ein Studium an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ in Leipzig und schloss dort ihr Diplom als Musikpädagogin für Gitarre ab. Seit 1984 ist sie sehr erfolgreich als Musikschullehrerin für klassische Gitarre tätig. Regelmäßig gewinnen ihre Schülerinnen und Schüler Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben.

Martina Bunk war über mehrere Jahrzehnte Fachbereichsleiterin für Gitarre an der Musikschule der Mittelsächsischen KulturgGmbH. Seit 2017 ist sie Herausgeberin der Gitarrenschule „ABC Gitarre – Sicher durch den Anfangsunterricht“, die sie im Eigenverlag veröffentlicht hat. Zudem leitet sie seit 2018 Workshops zum Thema Anfangsunterricht Gitarre an verschiedenen Musikschulen und Musikhochschulen.

1 Ursula Peter: „Der Anfangsunterricht im Gitarrenspiel“ Band 1 und 2 sowie „Der Weg zum Solospiel auf der Gitarre“ / Hofmeister Musikverlag 1961

2 Heinz Teuchert: „Die Gitarrenschule“ Band 1 und 2 / Verlag Ricordi 1967, revidierte Neuauflage „Die neue Gitarrenschule“ / Verlag Ricordi 1984/86, revidierte Neuauflage von Michael Koch, Verlag Ricordi 2018

wickeln. Es kam zu einer umfassenden Beschäftigung mit allen Aspekten der Haltung und den Bewegungsabläufen beim Spiel (z.B. Ergonomie der Haltung und Bewegungen, bewusster Einsatz von Muskeln und Gelenken). Der Apoyando-Anschlag, auf dem die beiden oben genannten Schulen fußen, wurde zugunsten des Tirando-Anschlags verdrängt und gehört heute eher zu den Anschlägen, die man für spezielle gestalterische Aspekte bzw. im Ensemblespiel einsetzt. Haltungsergonomische Aspekte des Gitarrenspiels wurden neu bedacht und umgesetzt. Heute stehen den Spielerinnen und Spielern Gitarren unterschiedlicher Mensuren und Zargenbreiten zur Verfügung. Die Dicke und Wölbung des Halses änderte sich, Stützen und andere Spielhilfen kamen auf den Markt.

Mein didaktischer Ansatz

Seit dem Abschluss meines Hochschulstudiums als Diplommusikpädagogin für Gitarre im Jahr 1984 unterrichte ich klassische Gitarre vorwiegend im Einzelunterricht. Die beschriebenen Entwicklungen der zurückliegenden Jahrzehnte haben mich inspiriert, Dinge neu auszuprobieren und zu verändern. Ich habe zum Beispiel auch im Anfangsunterricht mehrere Jahre ausschließlich Tirando gelehrt, bin aber aus Gründen des Klangs und der Bewegungskoordination wieder zum Ausbildungsbeginn im Apoyando-Spiel zurückgekehrt. Es gibt aber auch Details, die sich über die Jahre so positiv bewährt haben, dass ich sie weiter praktiziere, auch wenn sie vielleicht überkommen erscheinen. Ein Beispiel dafür ist das gemeinsame Aufsetzen und Stehenlassen von Fingern der Greifhand, welches

ich im Unterricht konsequent einfordere. Ich arbeite an einer Musikschule, an der die Schülerinnen und Schüler ihre Ausbildung in der Regel von Anfang an bei mir beginnen. Dies ermöglicht mir, sie so auszubilden, dass sie einen Grundstock an technischen Fähigkeiten besitzen, der sie in die Lage versetzt sich ohne technische Umwege auf dem Instrument weiterzuentwickeln.

Das Schaffen einer solchen soliden technischen Grundlage, eng verbunden mit der Entwicklung der Tonvorstellung im Sinne des klassischen Gitarrenspiels, ist für mich das Ziel des Anfangsunterrichts. Ich priorisiere diese beiden Aspekte am Anfang klar vor musikalisch-gestalterischen Fähigkeiten.

Viele meiner Schülerinnen und Schüler sind Preisträger nationaler und auch internationaler Wettbewerbe. Das bestätigt mir, dass der Fokus auf eine starke Technik im Anfangsunterricht erfolgreich ist, eine zuverlässige Basis bildet und Souveränität in der Performance ermöglicht. Die musikalische Entwicklung der Schülerinnen und Schüler wird dadurch nicht beeinträchtigt. Vielmehr ermöglicht ihnen die stabile Technik schlussendlich den vollen Fokus auf die Interpretation und den musikalischen Ausdruck.

Vorteile des Modulaufbaus

- ▶ Kein Springen im Lehrwerk: Jede Technik wird in einem neuen Modul/Heft gelernt. Die Lehrkraft kann damit je nach Spielfortschritt beginnen, wann sie möchte.
- ▶ Aufgrund des Modulaufbaus sind die Hefte problemlos mit anderen Gitarrenschulen kombinierbar.
- ▶ Die Module grenzen Lernfelder und Lernziele ab, was Motivation und

Durchhaltevermögen fördern kann.

- ▶ Die Module sind einzeln verwendbar, wenn eine Technik von Grund auf ausgebildet werden soll.
- ▶ Unsicherheiten beim häuslichen Üben werden vermieden, da die Hefte die einzelnen Techniken klar voneinander trennen.

Inhalte der Module / Hefte und deren Zusammenstellung

Das zentrale Modul der Gitarrenschule „ABC Gitarre“ ist das

▶ Modul A

Basisheft (Modul A).

Es beschäftigt sich mit der Haltung des Instruments, Spieltechniken mit Bildern, wichtigen Fachbegriffen und musiktheoretischen Grundlagen. Das Heft ist als Nachschlagewerk (Inhaltsverzeichnis, Register) konzipiert und arbeitet mit vielen Bildern. Schülerinnen und Schüler können damit ihr im Unterricht erworbenes Wissen jederzeit vertiefen oder auffrischen.

Die weiteren Module B bis E beschäftigen sich jeweils ausführlich mit den wichtigsten Techniken des Gitarrenspiels:

- **Modul B**
„Übungen auf leeren Saiten“
- **Modul C**
„Melodien spielen“
- **Modul D**
„Das Spiel in der weiten Lage“
- **Modul E**
„Der Akkordanschlag“
- **Modul F**
„Das Spiel in gemischten Techniken“

Zur Gitarrenschule gehört fakultativ das Weihnachtsheft „Alle Jahre wieder – mit ABC Gitarre durch die Advents- und Weihnachtszeit“. Es enthält Solostücke, ausgeschriebene Begleitungen und Lieder mit Akkordsymbolen im zur Schule passenden Schwierigkeitsgrad.

Die Stücke der einzelnen Module C-F können bequem per QR-Code im Heft oder auf der Website als Audios angehört werden.

Ich habe empirisch ermittelt, wie viele Stücke von Schülerinnen und Schülern m.E. durchschnittlich gespielt werden müssen, bis ein Lerninhalt soweit gefestigt ist, dass ein neuer begonnen werden kann. Planmäßig sollten deshalb alle Stücke und Übungen der einzelnen Module gespielt werden.

Nachfolgend werden die Zusammenstellung der Module zu bestimmten Sets, die empfohlene Reihenfolge der Module und deren Kombinationsmöglichkeiten vorgestellt.

Um die Handhabung zu vereinfachen, strukturieren drei Sets den Einsatz der Module:

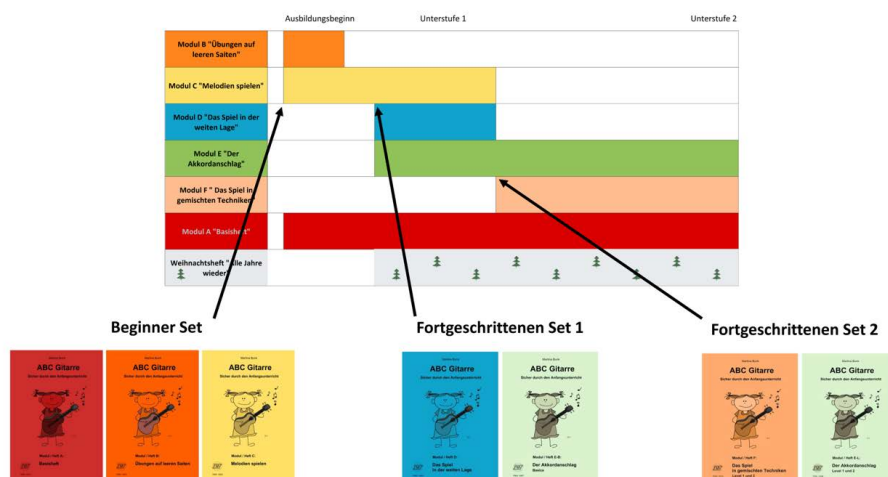
- **Beginner Set**
(Module A-C),
- **Fortgeschrittenen Set 1**
(Module D und EB) und
- **Fortgeschrittenen Set 2**
(Module F und EL).

Das Modul „Der Akkordanschlag“ ist geteilt, es gibt neben dem Gesamtheft die beiden Auskopplungen „Der Akkordanschlag Basics“ und „Der Akkordanschlag Level 1 und 2“. Die Sets sind hauptsächlich für die Schülerinnen und Schüler konzipiert, denn sie enthalten Module, die jeweils parallel gearbeitet werden sollen und geben dem Lernen klare Ziele. Sind alle drei Sets durchgearbeitet, ist der Schwierigkeitsgrad der Unterstufe 2 erreicht. Diese Zielorientierung kann sich positiv auf Motivation, Durchhaltevermögen und Leistungsbereitschaft auswirken.

Mit den Modulen A „Basisheft“ und B „Übungen auf leeren Saiten“ beginnt man in der ersten Stunde. Das Modul A „Basisheft“ begleitet Schülerinnen und Schüler während der gesamten Ausbildung in der Unterstufe und ggf. darüber hinaus. Den Einstieg in das Modul C „Melodien spielen“ beginnt man etwas später, in der dritten oder vierten Stunde. Wenn die Schülerin oder der Schüler genügend Sicherheit im Wechsel- und Daumenanschlag gewonnen hat, kann mit Modul D „Das Spiel in der weiten Lage“ begonnen werden. Nach dem Erlernen der Stammtöne auf den Bass-Saiten beginnt man mit Modul E „Der Akkordanschlag“. Das abschließende Modul F „Das Spiel in gemischten Techniken“ wird eingesetzt, wenn das Modul D „Das Spiel in der weiten Lage“ vollständig durchgearbeitet und in Modul E „Der Akkordanschlag“ die Nr. 23 erarbeitet wurde. Dann werden die Module E und F gemeinsam zu Ende geführt. Das Weihnachtsheft kann man zeitgleich mit dem Heft D „Das Spiel in der weiten Lage“ beginnen.

Freiberger Musikverlag Martina Bunk
Abraham-von-Schönberg-Str. 31
09599 Freiberg

<https://www.freibergermusikverlag.de/>



Expressivität in der Renaissancemusik am Beispiel Francesco da Milanos

©J.L.Diehl



Biografie

Historische Lauteninstrumente

Geboren 1963 in Hamburg, erhielt seine musikalische Ausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis bei Eugen Dombois und Hopkinson Smith. 1988 schloß er das Studium mit dem „Diplom für Alte Musik“ ab.

Von 1988 - 1990 studierte er bei Jürgen Hübscher an der Musikhochschule Karlsruhe und schloß dort mit der „Künstlerischen Abschlußprüfung“ ab.

1990 gewann Joachim Held den 2. Preis beim „Concours Musica Antiqua“ des Flandern - Festivals in Brügge.

Seitdem begann eine intensive internationale Konzerttätigkeit als Solist, Kammermusiker und Continuospieler.

Seit 2005 nimmt Joachim Held Solo – CDs für Hänssler – Classic auf:

Bereits 2006 bekam er den „Echo Klassik für die beste solistische Einspielung 17.-18. Jahrhundert“ für seine CD „Erfreuliche Lautenlust“.

Als Solist trat er bei vielen Festivals in Europa, Afrika, Japan und Südamerika auf. Joachim Held ist Professor für Historische Lauteninstrumente an der Hochschule für Künste in Bremen und am Königlichen Konservatorium in Den Haag.
www.joachim-held.de

1. Einführung: Expressivität der Renaissancemusik

Um Menschen zu überzeugen, brauchte man schon seit der Antike geschulte Redner, die es schafften, die Anliegen so zu überbringen, dass der Hörer ganz überzeugt wurde. Dazu brauchte es einen guten Aufbau, der erst einmal das Thema des Vortrages gut darstellte (Inventio). Als nächstes mußten in der „Dispositio“ dann die Argumente gut geordnet werden, um schlüssig vorgebracht zu werden. Im Weiteren werden nun die Argumente in der „Decoratio“ mit einer Reihe von Figuren oder kunstvollen Gliederungen (Parallelismus, Chiasmus (spiegelbildliche Anordnung von Elementen) wieder gegeben.

Dem Vortrag („Actio“) selbst wurde große Beachtung geschenkt, und da sind wir nahe bei unserem Thema: Eine Rede lebt nicht nur von Worten, sondern auch von Mimik und Gestik, vom Tonfall, der Sprechgeschwindigkeit, der Lautstärke usw. All diese Elemente müssen sorgfältig eingeübt werden, denn sie zielen auf die Emotionen der Zuhörer. Es gilt ja, sie zu überzeugen.

Wir kennen diese Sätze, das etwas nach „oratorischer“ Art gemacht werden soll, gehen dann meist weiter und fragen uns selten, was das wohl bedeuten solle. Meist sehen wir eine hohe „rhetorische“ Ausdruckskraft in der Musik des Barock, aber auch schon in der Renaissance war die eloquente Art ausdrucksvoll zu musizieren im Fokus vieler Beschreibungen. Nicht etwa leidenschaftslos und abgehoben sollte die Musik interpretiert werden, sondern vielmehr leidenschaftlich und expressiv. Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Galileo Galilei, schrieb 1584 in seinem Fronimo



V. Galilei, Fronimo, 1584, Titelseite

„i quali tutti non per difetto del Arte & saper loro ma della natura dello strumento, non hanno possuto, non possono, ne potranno mai, esprimere gli affetti delle Armonie come la durezza, mollezza, asprezza & dolcezza; & consequentemente i gridi, i lamenti, gli stridi, i pianti, & ultimamente la quiete el furore, con tanta gratia, & maraviglia, come gli Eccelenti Sonatori nel Liuto fanno...“ Galilei Fronimo, 51, Mc Clintock Transl. 87

„die Musiker sollen die Wirkungen von Harmonien wie Härte, Weichheit, Saures und Süßes ausdrücken; und folglich die Schreie, Klagen, Kreischen, Tränen und schließlich die Stille und Angst, mit solcher Anmut und Können darstellen, wie es die ausgezeichneten Lautenspieler tun...“

2. Pontus de Tyard

Als Ausgangspunkt für diesen Artikel möchte ich eine Beschreibung des Spiels des Lautenisten Francesco da Milano durch den Dichter Pontus de Tyard nehmen. Francesco war zu seiner Zeit einer der höchstgeachteten Lautenisten, er bekam, wie Michelangelo Buonarroti den Beinamen „Il Divino“, der Göttliche. Das hatte seine Gründe nicht nur in der herausragenden Komponierkunst sondern auch in der emotionalen Spielweise. In der – wie die Rhetoriker sagen – „Eloquenz“.

Besonders eindrucksvoll ist der Text über die emotionale Wirkung des Spiels von Francesco da Milano von Pontus de Tyard in seinem „Solitaire second, ou Prose de la Musique“ von 1552.

Pontus de Tyard war kein Musiker, er war Astronom, Philosoph und Mathematiker und diente in dieser Funktion dem französischen König Henry III.

„Les tables levees il en prent un, et come pour tater les accors, se met pres d'un bout de la table a rechercher une fantasia. Il n'eut esmeu Fair de trois pingades qu'il romt les discours commencez entre les uns et les autres feties, et, les ayant contraint tourner visage la part ou il estoit, continue avec si ravissante Industrie que peu a peu, faisant par une sienne divine facon de toucher mourir les cordes souz ses doigts, il transporte tous ceux qui l'escoutoient en une si gracieuse melancolie qu'un, appuyant sa teste en la main soustenue du coude: f'autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres qui, d'une bouche entr'ouverte et des yeux plus qu'ademy desclos, se clouant [eust-onjuge] aux cordes, et qui d'un menton tombe sur sa poitrine, desguisant son visage de

la plus triste taciturnite qu'on vit onques, demeruoient privez de tout sentiment, ormis de l'ouye, comme si fame, ayant abandonee tous les sieges sensitifs, se fust retiree au bord des oreilles pour jouir plus a son aise de si ravissante symphonie. Et croy qu'encor y fussions-nous, si luy mesmes, ne scay-je comment se ravissant, n'eust resuscite les cordes et, de peu a peu envigourant d'une douce force son jeu, nous eust remis Fame at les sentimens au lieu d'ou il les avoit desrobez, non sans laisser autant d'estonnement a chacun de nous que si nous fussions relevez d'un transport ecstatiq de quelque divine fleur.“ Pontus de Tyard, Solitaire second ou prose de la musique, ed. Cathy M. Yandell (Geneve, 1980), 192-93. Trans. H. Colin Slim, „Francesco da Milano (1497-1543/44): A Biobibliographical Study,“ Musica Disciplina, 18 (1964), 79-80.

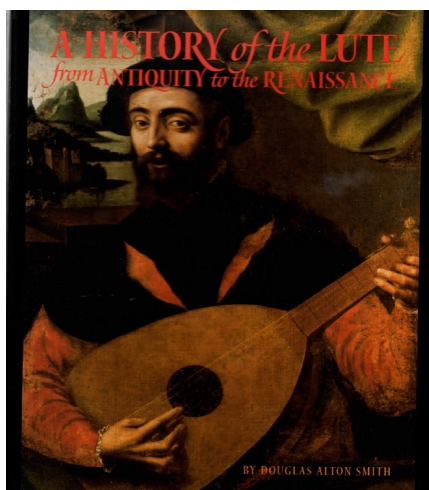


Abbildung Francesco da Milano

„während des Aufenthaltes in Mailand, wohnte ich einem großartigen Bankett bei, das, neben den anderen Genüssen bei Events solcher Art, auch einen Auftritt von Francesco da Milano beinhalten. Ein Mann, von dem gesagt wird, dass er das Ende (wenn so etwas überhaupt möglich ist) der Perfektion im gu-

ten Lautenspiel erreicht hat. Die Tische wurden aufgeräumt, da suchte er sich einen aus, setzte sich an das Ende des Tisches und begann, als wenn er stimmen würde, eine Fantasia auszusuchen. Kaum hatte er die Luft mit drei geschlagenen Akkorden in Bewegung gesetzt, endete abrupt die Unterhaltung der Gäste, die gerade begonnen hatte. So brach er sie dazu sich ihm zuzuwenden und spielte mit solch hinreißendem Können, ließ Stück für Stück die Saiten immer schmachender erklingen. Dies tat er auf so sublimen Art und Weise, dass alle Zuhörer in eine genussliche Melancholie versetzt wurden, dass sie ihren Kopf auf die Hände legten (mit Unterstützung des Ellenbogens), andere lagen mit ihren Gliedern in sorglosem Benehmen ausgestreckt. Einige mit geöffnetem Mund und fast geschlossenen Augen, die die Saiten der Laute fixierten. Einige, deren Kinn auf die Brust fiel, ihr Antlitz mit der traurigsten Schweigsamkeit verborgen, die jemals gesehen wurde. So wurden sie alle jeglicher Sinne ausser dem des Hörens beraubt. So wurden alle Sitze der Sinne zugunsten des Gehörs aufgegeben, um noch größeres Vergnügen an der hinreißenden Musik zu empfinden. Sie würden so noch immer sitzen, wenn

Francesco nicht – ich weiß nicht, wie er das vermochte – den Stil seines Spiels etwas kräftiger gestaltete, so das die Sinne wieder zurückkehren konnten, von wo er sie genommen hatte. Dies hinterließ ein großes Erstaunen in jedem von uns als wären wir durch eine ekstatische Wandlung von göttlicher Raserei erhoben worden.“ (Die deutsche Übersetzung ist vom Autor)

Interessant mag sein, das diese Beschreibung nach einem Abschnitt folgt, der die Ausdruckstärke und – vielfalt der Musik im Allgemeinen erläutert. Die Beschreibung Francesco's Spiel ist darum eher eine Illustration von Pontus de Tyard des hier Geschriebenen:

S. 113:

„Somme, la Musique est maitresse souveraine, á consoler un dueil, á rapaiser une ire, refreindre une audace, temperer un desir, guerir une douleur, soulager un ennuy de misere, conforter une langueur, et adoucir une amoureuse peine. Vous pourriez faire conte (Pasithee lui prenant la parole) d'un grand nombre d'anciennes histoires sur ce sujet: mais mal aisément en rencontrez vous une plus vive preuve qu'est celle qui dernièrement nous fut raconte, á ce mesme propos, par Monsieur de Vintimille (duquel la frequente memoire votre, Solitaire, decouvre assez, combien vous est chere son amité) qui sejournerent á Milan, et n'espargnant, suivant son naturel diligent en toute vertu, la peine de connoitre ce qui meritoit d'estre vu, fut appelé (comme tel personnage ne peut demeurer obscur, en lieu qu'il soit) á un festin somptueux et magnifique, fait en faveur d'une plus illustre compagnie de la cité, et en maison de mesme estofe: ou entre autres plaisirs de rares choses“

„in Summe ist die Musik eine souveräne Meisterin, die es vermag Trauer zu trösten, Zorn zu besänftigen, Kühnheit zu zügeln, Wünsche zu zügeln, Schmerzen zu heilen, Langeweile zu lindern, Sehnsucht zu stärken und Liebeskummer zu mildern. Aber wie leicht finden Sie einen stärkeren Beweis dafür als diejenige, die uns kürzlich von Monsieur de Ventimille erzählt wurde, der sich in Mailand aufhielt und keine Mühe scheute, (da eine solche Person an keinem Ort unerkant bleiben kann) zu einem prächtigen und herrlichen Festmahl eingeladen wurde, das zugunsten einer berühmteren Gesellschaft der Stadt und in einem Haus von gleichem Rang veranstaltet wurde: oder unter anderen Freuden seltene Dinge ...“

Dann folgt die Beschreibung von Francesco's Spiel. Dies sozusagen exemplarisch, wie die Wirkung der Musik sich entfalten kann.

3. Ausdrucksgestaltung

Für die Ausdruckskraft einer Komposition gibt es eine Reihe von Elementen:

a) Der Modus

Grundsätzlich wurde die Wahl des Modus einem bestimmten Affekt zugeordnet. Die Tonartwahl des Komponisten ist also ein Gradmesser für eine bestimmte Grundrichtung im Ausdruck. Ich nehme nur einige wenige Beispiele. Eine komplette Auflistung mit vielen Quellen gibt das Buch „The performance of 16th century music“ von Anne Smith.

So schreibt z.B. Vicentino über den ersten Modus

„Il primo Modo adunque sarà di natura piacevole e devota, & havrá piú dell'onesto che del lascivo...“



N.Vicentino: „L'Antica Musica ridotto alla Moderna, Titelseite

„Der erste Modus ist von seiner Natur her angenehm und devot, und hat mehr von Aufrichtigkeit als Laszives...“

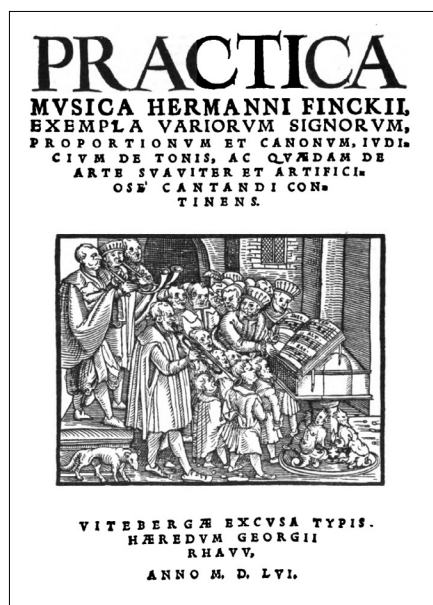
Der Hypodorische Modus wird von Vicentino ähnlich beschrieben, aber der erste Modus sei etwas freudiger. Über den dritten Modus, den phrygischen, schreibt Vicentino:

„Hora il terzo Modo sarà die natura allegro, quando sarà composto a quattro voci, con la mistione de tutti I generi, et il semplice Diatonico mostrará poco effetto d'allegria, per essere solo, senza alcuna compagnia“ fol 45

„Der dritte Modus ist von Natur her fröhlich, wenn er für vier Stimmen, in allen Arten komponiert ist. Für Solo aber ist er nicht fröhlich, weil er allein und ohne Begleitung ist.“

Heinrich Finck beschreibt 1556 in seiner „Practica Musica“ einen deutlich anderen Charakter: „Der dritte Modus wird nicht selten mit Mars verbunden, weil es oft die Wut und Galle. Und dafür eignen sich schal-

lende Worte, schreckliche Schlachten und Widrigkeiten“.



Heinrich Finck, Practica Musica, 1556, Titelseite

b) Umsetzung der Affekte

Auch über die Umsetzung der Affekte auf dem Instrument wird in einigen Quellen gesprochen. Hier erfahren wir, wie intensiv schon im 16. Jahrhundert über die Gestaltung nachgedacht wurde und auch praktiziert wurde.

Besonders schön finde ich die Beschreibung von Silvestro Ganassi in seiner Regola Rubertina von 1542 im 2. Kapitel:

„Mit den Worten, seien sie fröhlich oder traurig, soll man den Bogen mit starken oder leichtem Strich je nach der Stimmung: Bei trauriger Musik soll man den Bogen leicht nehmen und gelegentlich mit dem Arm leicht zittern und sollte dasselbe auf dem Griffbrett machen (Vibrato?).

Bei fröhlicher Musik sollte der Bogen kräftiger geführt werden. Auf diese Art, so wirst Du sehen wie man die erforderlichen Bewegungen macht und damit den Geist der Musik in der angemesse-

nen Weise wiedergibt. Was ich sage hat Bedeutung nicht nur für den Gambenspieler sondern auch für den Redner, der in der Lage sein sollte Schreie auszudrücken, so wie auch mit Gesten zu untermalen, Lachen und Weinen imitieren. So wird der Redner nicht lachen, wenn er eine traurige Ansprache hält noch weinen, wenn er eine lustige Sache vorträgt.“

Hier wird sehr schön für ein Streichinstrument die verschiedene Arten von Streichintensitäten ausgesprochen, das wir uns für die verschiedenen Instrumente und auch die Stimme gut übersetzen können. Bei der Laute, z.B. spielt man fröhliche Sachen auch eher mit federnden, springenden Fingern, traurige Affekte mit langsamen und weichen Bewegungen.

Für die Sänger schreibt Vicentino einige wichtige Sachen, die auch für die Instrumente in Betracht gezogen werden können. (Fol 94r)

„Jeder Sänger sollte darauf achten, dass er beim Singen von Klageliedern oder anderen traurigen Kompositionen keine Diminutionen macht, denn dann wirken diese traurigen Werke fröhlich. Umgekehrt sollte er freudige Werke nicht traurig singen, sei es in der Volkssprache oder in Latein. Außerdem wird ihm geraten, die Worte in Übereinstimmung mit der Absicht des Komponisten zu singen, um das Publikum zufrieden zu stellen. Er sollte die melodischen Linien passend zu den Gefühlen der Worte ausdrücken - mal fröhlich, mal traurig, mal sanft, mal grausam - und sich an die Akzente und die Aussprache der Worte und Noten halten.“

Immer wieder wird die Notwendigkeit

des angemessenen Ausdrucks für die Worte angesprochen:

Vincenzo Calmeta schreibt 1504:

„Diejenigen sind geschätzt, die beim Singen alle Energie geben, die Worte gut auszudrücken, nach ihrer Bedeutung, und sie von der Musik begleiten lassen, so wie die Meister von Dienern begleitet werden, um ehrenvoller auftreten zu können.“

c) Umgang mit Zeit und Tempo

Vicentino geht aber noch weiter, denn er beschreibt als einer der Ersten, das auch das Tempo für die Verdeutlichung des Ausdrucks verändert werden soll, eine heute noch selten gebrauchte Praxis:

„Manchmal wird eine Komposition nach einer bestimmten Methode vorgetragen, die nicht aufgeschrieben werden kann, wie z. B. leise und laut oder schnell und langsam zu singen, oder den Takt entsprechend den Worten zu ändern, um die Affekte der Leidenschaften und der Harmonie zu zeigen. Die Technik, den Taktwechsel von allen Sängern gleichzeitig vornehmen zu lassen, ist nicht ungewöhnlich, vorausgesetzt, dass sich das Ensemble über den Zeitpunkt des Taktwechsels einig ist, so dass Fehler vermieden werden. Eine Komposition, die mit Taktwechseln gesungen wird, ist durch die Abwechslung angenehmer als eine, die ohne Tempowechsel bis zum Ende durchläuft. Die Erfahrung mit dieser Technik wird jeden sicher darin machen.

Der Takt sollte sich je nach den Worten ändern, mal langsamer und mal schneller. Es ist gut, darauf zu achten, wenn der Takt durch die Proportion der Gleichheit (siehe Kap. 31) in der Mitte oder am Ende von Kompositionen geändert wird. Obwohl manche meinen, dass man beim Schlagen des alla breve den Takt nicht ändern sollte, wird er beim Singen trotzdem geändert.

Das ist nicht so schlimm. Wenn die gleiche Proportion beendet ist, kehrt man zum vorherigen Takt zurück, so dass der Taktwechsel in keiner Komposition störend ist.

Die Erfahrung eines Redners kann lehrreich sein, wenn man die Technik beobachtet, die er bei seiner Rede anwendet. Denn er spricht mal laut und mal leise, mal langsam und mal schnell und bewegt damit die Zuhörer sehr, und diese Technik des Taktwechsels hat eine starke Wirkung auf die Seele.

Welche Wirkung hätte ein Redner, wenn er eine schöne Rede vortragen würde, ohne Akzente, Aussprache, schnelle und langsame Bewegungen und leise oder laute Lautstärke zu organisieren? Er würde die Zuhörer nicht bewegen.“

Es wird deutlich, das Vicentino an einen wichtigen Aspekt der Rhetorik geht, denn gerade das Sprachtempo ist ein wichtiges Element um bestimmte Inhalte besser deutlich zu machen. Wenn z.B. etwas sehr hervorgehoben werden soll, dann sprechen wir eher etwas langsamer und lauter. Auch um die Wichtigkeit zu betonen. In der Musik wird dieses Phänomen in polyphonen Stücken genutzt, wenn plötzlich ein rein homo-

phoner Abschnitt kommt, bei dem jedes einzelne Wort sehr klar verständlich wird. Man nennt es in der Terminologie der rhetorischen Figuren: Noëma.

Sehr feinsinnig vergleicht Ganassi in seiner „La Fontegara“ (1535, Kap. 1) die Malerei und die Musik in wenigen Worten, die aber sofort deutlich machen, wie nuanciert und deutlich die Musik gestaltet werden soll:

„che il sia la verita il dipintor imita li effetti dela natura con li varii colori & per questo perche la produse varii colori il simile la voce humana anchora essa varia con la tuba sua con piu e manco audacia e con varii feriti: e si il dipintore imita li effetti de natura con varii colori lo instrumento imitera il proferir della humana voce con la proportion del fiato e offulcation della lingua con lo agiuto de deti e di questo ne o fatto experientia e auditio da altri sonatori farsi intendere con il suo suonar le pole di essa cosa che si poteva ben dire a quello instromento non mancar li altro che la forma dil corpo humano si cioe si dice ala pintura ben fatta non mancar li iolun il fiato: ...“

„gerade wie der Maler alles was die Natur

imitiert durch Nuancierungen der Farben darstellt, so können die Äußerungen der menschlichen Stimme auch mit dem Atem und dem Bogen hervorgebracht werden. Als wenn es real wäre, so imitiert der Maler die Effekte der Natur mit verschiedenen Farben, eben weil die Natur aus verschiedenen Farben besteht. Ähnlich der menschlichen Stimme, die auch in der Lage ist in verschiedener Weise die Musik auszudrücken. Wenn der Maler den Effekt der Natur imitieren soll, dann sollen dies auch die Instrumente machen, indem sie die menschliche Stimme in ihrem Ausdruck imitieren. Sie sollen die verschiedenen Möglichkeiten die Luft zu dosieren und den Gebrauch der Zunge in Bezug auf die Zähne für die Unterschiedlichkeit des Ausdrucks nutzen. Ich habe Instrumentalisten gehört, die die Worte auf ihrem Instrument deutlich machen konnten. Dies taten sie so hervorragend, das wirklich nichts fehlte ausser der Form des menschlichen Körpers. Es ist so wie ein herausragendes Gemälde, nur der Atem fehlt.“

d) Gestik

Einen Aspekt, den Ganassi in der „Regola Rubertina“ betont, bezieht sich auf die Gestik und Mimik beim Spielen, die offensichtlich als Teil des Gesamtkonzeptes der Aufführung gelten kann.

„il muovere suo sera proportionato alla musica ben formato su le parole, dove se la musica sera mistevole per parole tal ancora gli membri fara la sua movimentia conforme, e l’ochio come principal in giustificar la conforme meventia sera compagno da tal parole“al pelo e bocca, e mento della faccia & il collo appressatti alla spalla piu e manco secondo il bisogno a simile soggetto formato“



„Deine Bewegungen sollen in Proportion (Verhältnis) zur Musik und dem Inhalt der Wörter stehen.

Wenn die Musik auf Worte einwirkt, müssen sich die Gliedmaßen des Körpers entsprechend bewegen. Darüber hinaus sollten Augen, Haare, Mund und Kinn entsprechend bewegt werden; der Hals sollte je nach der durch die Worte vermittelten Stimmung mehr oder weniger zu den Schultern geneigt sein.“

e) Verzierungen

Verzierungen gaben auch im 16. Jahrhunderts die entscheidende Würze zu einer Aufführung. Sie bestimmten durch die entweder getragene oder schnelle Ausführung wesentlich den Charakter einer Komposition. Stellen wir uns das Beispiel mit der Malerei übertragen vor: Ohne Diminutionen, Verzierungen und die oben schon angesprochenen Deutungen des Affekts bleibt das Bild ohne Farben und ist nicht ausgefüllt. Erst durch diese Elemente wird es zu einem vollkommenen Werk.

So ist es bezeichnend, daß Nicolaus Ammerbach 1571 schreibt: „dienen viel zur zierd und lieblichkeit des Gesanges“.

Kapsberger schreibt im Vorwort zu seinem ersten Theorbenbuch, das ein Spiel ohne Triller und andere Verzierungen schlicht „geschmacklos“ sei.

Sehr ausführlich begründet ungefähr 200 Jahre später Johann Joachim Quantz in seiner Flötenschule die Notwendigkeit von Verzierungen (S. 77):

„Ohne Verzierungen würde eine Melodie öfters sehr mager und einfältig klingen. Soll eine Melodie galant aussehen; so kommen immer mehr Konsonanzen als Dissonanzen darinnen vor. Wenn der ersteren viele nacheinander gesetzt werden und nach einigen geschwinden Noten eine consonie-

rende lange folget: so kann das Gehör dadurch leicht ermüdet werden...“

Für die Laute ist die erste Quelle, die recht ausführlich mit Verzierungen umgeht, das Lautenbuch von Vincenzo Capirola aus dem Jahr 1517:

Vidal, ein Verehrer und Schüler von Vincenzo Capirola schrieb dieses Lautenbuch mit den Kompositionen seines Meisters. Um den Erhalt auch für später zu sichern, illustrierte er es mit erlesenen Bildern.

Er gibt ein ausführliches Vorwort, in dem auch eine Vielzahl technischer Aspekte für das Lautenspiel erwähnt werden, tatsächlich ist es die ausführlichste Beschreibung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Italien.

Auch Tomas de Sancta Maria beschreibt in seinem „Arte de taner gala“ für das Cembalo um 1568 die Bedingungen für das Spiel in Perfektion und Raffinesse. Dafür gibt er acht Schritte an, die er recht ausführlich beschreibt. Besonders wichtig für unsere Fragen sind die Schritte 7 und 8, denn sie gehen über die technischen Anweisungen wie Fingersätze etc. hinaus:

So beschreibt die siebte Regel eine Art Inegalite. Die achte gibt Beispiele für Triller (Quiebro) und Groppi (Redoble):

Wie aber können wir nun diese Erkenntnisse praktisch umsetzen?

Hierfür sollte neben einer gründlichen Analyse von Modus, der Haupt- und Nebenbenden eine Struktur gefunden werden und in dieser Struktur unterschiedliche Charaktere herausgearbeitet werden. Das macht den Grundrahmen für unser „Bild“ aus und nun können wir

mit den Elementen der Affektgestaltung, der Diminutionen und Verzierungen „Farbe“ in das Bild bringen. Das ist ein Prozess, der (gerade am Anfang) eine Weile dauert, aber mit der Erfahrung wird dies einfacher und auch klarer. Bei allem sollte immer klar sein, dass ein subjektives, emotionales Bild das Ergebnis sein wird und auch sein sollte. Die Persönlichkeit des „Betrachters“, des Interpreten ist gefragt, nicht der oder die Nachrichten Sprecher/in.

Obwohl ich eigentlich die Sprünge über die Jahrhunderte bei den Quellen nicht so mag, lohnt es sich noch einmal den Quantz zu zitieren. In einem der berühmtesten Kapitel seiner Flötenschule: „Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt“ schreibt er:

„Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrag eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung und Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versetzen. Es ist für beide von Vortheil, wenn einer von den Pflichten des Anderen einige Kenntnis hat...“

Wir sehen also, dass ein emotionales, ausdrucksvolles Spiel als selbstverständlich erachtet wurde. Die Wörter, die wir auch bei Instrumentalstücken erfinden können, sind der Leitfaden. Die Musik richtete sich immer nach der Sprache in dieser Zeit. Erzählen Sie „Ihre“ Geschichte mit dieser wunderbaren Musik.

8. Lake Konstanz Guitar Research Conference

Pädagogische Hochschule Kreuzlingen Schweiz

Nach einer Zäsur von sechs Jahren wurde mit der Konferenz vom 1.-4. Mai die Reihe der Bodenseekonferenzen für Forschende mit dem Schwerpunkt Gitarre wieder aufgenommen. Im Vorfeld zeigte die Reaktion auf die erste Ankündigung bereits, wie sinnvoll und wünschenswert diese Veranstaltung geworden ist.

Um die 40 Teilnehmer/Innen reagierten auf die Bekanntmachung, um entweder Vorträge zu halten oder als Zuhörer an der Veranstaltung teilzunehmen. Der Einzugsbereich der Teilnehmenden erstreckte sich weit über Europa hinaus auf die USA und Australien.

Das bisherige Veranstalterduo wurde durch Daniel Marx ergänzt, der als Doktorand der Universität Surrey sowohl eine fachliche Ergänzung als auch persönlich eine willkommene Verjüngung eingebracht hat.

Durch seine Dozententätigkeit an der schweizer Pädagogischen Hochschule Thurgau in Kreuzlingen und die dadurch gegebene Nähe zur Fachschaft des Hauses konnten die Vorträge in den Räumlichkeiten der PH stattfinden. Darüber hinaus war erfreulicherweise die Mensabennutzung möglich.

Sehr zu begrüßen waren in dieser Ausgabe auch einige pädagogische Themenstellungen, die das Spektrum der dargebotenen Inhalte um diesen Blickwinkel erweiterten. Bei den anderen vorgestellten Inhalten lagen die Schwerpunkte auf organologischen Aspekten, dem Repertoire, bzw. aufführungsspezifischen Besetzungen, Biografien von weniger bekannten Exponenten unseres Instrumentes, individueller Aufführungspraxis, Notationsspezifika, Vorstellung von Institutionen und Ressourcen, Kompositionsaspekten, Ensemblearbeit



und Präsentation einzelner Werke.

Die Teilnehmerschaft setzte sich aus einer Gruppe von Wiederkehrenden und zahlreichen neuen Personen zusammen, die viele neue Kontakte und Anknüpfungspunkte entstehen ließen. Das Motto des ersten Meetings vor vielen Jahren Encounter and Exchange wirkt immer noch nach und hat nichts von seiner Gültigkeit verloren. Inzwischen gibt es zahlreiche Editionen, Publikationen oder akademische Arbeiten, die einzelne Thematiken der Vorträge referenzieren. Dies bestätigt die Bedeutung dieser Konferenzen und plädiert für ihre Fortsetzung. Das Event wurde von der EGTA Deutschland unterstützt, was zeigt, dass die Notwendigkeit dieses Formats gesehen und geschätzt wird.

Es wird im Frühjahr 2027 eine Fortsetzung dieser Reihe geben.

Thursday, May 1, 2025 17:00 h: Get together at Roof-top-bar *Hotel Viva Sky, Konstanz, Sigismundstraße 19*

Friday, May 2, 2025: *Pädagogische Hochschule Thurgau, Kreuzlingen (Switzerland), Building M, Room 107*

Time	Min.	Presenter	Title
09:30 – 09:45	15	<i>Daniel Marx, Gerhard Penn & Andreas Stevens</i>	Welcome & Opening
09:45 – 10:20	30 + 5	<i>Dieter Jordi & Ulrich Wedemeier</i>	Antonio Abreu: <i>Sonata a solo para guitarra</i> - Reconstruction of the bass part
10:20 – 10:50	30		Break
10:50 – 11:25	30 + 5	<i>Marco Ramelli</i>	Mario Parodi and the Romantic Piano Performance Practice on the Guitar
11:25 – 12:00	30 + 5	<i>James Westbrook</i>	The Guitar and Fortepiano: a Fleeting and Harmonious Encounter
12:00 – 12:20 12:20 – 13:30 13:30 – 14:45	105 total		Group Photo Lunch Individual encounter, instrument- and music score exhibition
14:45 – 15:20	30 + 5	<i>Ulrike Merk</i>	The mystery of the 'Folia' – A project between instrument and composition
15:20 – 16:00	35 + 5	<i>Jukka Savijoki</i>	Carl Blum, a noteworthy composer of Lieder with guitar
16:00 – 16:25	20 + 5	<i>Detlev Bork</i>	Early chamber music recordings with guitar
16:25 – 16:50	25		Break
16:50 – 17:15	20 + 5	<i>Matthew Denman</i>	Leyenda - The Art of Legacy
17:15 – 17:50	30 + 5	<i>Olaf Tarenskeen</i>	Transmutation of the Classical Guitar in Contemporary Jazz
17:50 – 18:15	20 + 5	<i>Andreas Schreier</i>	Children sing and make music – a teaching aid with 16 new songs for everyday use with instructions for independent music-making
19:30			Dinner (location to be announced)

Saturday, May 3, 2025: *Pädagogische Hochschule Thurgau, Kreuzlingen (Switzerland), Building M, Room 107*

Time	Min.	Presenter	Title
09:30 – 10:05	30 + 5	<i>Nicoletta Confalone</i>	The Theme with Variations: Guitar evolution of a popular musical genre in Vienna and Paris between 1800 and 1840
10:05 – 10:40	30 + 5	<i>Rita Torres* & Maria Beatriz Oliveira</i>	Guitar research in the 21st Century: An overview of Portugal's contribution * Presenting author from <i>University of Aveiro, Portugal, Institute of Ethnomusicology</i> .
10:40 – 11:00	15 + 5	<i>Leonhard Beck</i>	Introducing the Music of Erwin Schaller (1904-1984)
11:00 – 11:30	30		Break
11:30 – 12:10	25 + 5 10	<i>Stefan Hackl</i>	A) Iconographic sources on the metamorphosis of the six-string guitar 1775-1925 B) Update on the Karl Scheit-Archive, Vienna
12:10 – 12:30	15 + 5	<i>Samantha Muir</i>	Mrs Oakley and 'the Pretty Little Instrument, the Machette'
12:30 – 13:00	25 + 5	<i>Erik Stenstadvold</i>	In memoriam Luis Briso de Montiano: Salvador Castro de Gistau revisited
13:00 – 15:00	120		Lunch Individual encounter, instrument- and music score exhibition
15:00 – 15:30	25 + 5	<i>Enrico Damiano Vallone</i>	Alexandre Tansman's Pedagogical Works for Guitar
15:30 – 16:00	25 + 5	<i>Damián Martín-Gil</i>	New light on the life and works of the Spanish Guitarist Eugenio Roldán (1779– 1857)
16:00 – 16:30	30		Break
16:30 – 17:05	30 + 5	<i>Enrica Savigni</i>	<i>An Malvina</i> : Exploring Notation and Interpretation in Mertz's Music
17:05 – 17:30	20 + 5	<i>Andreas Stevens</i>	Clara and Robert Schumann and the Guitar - Starting an Inventory of Encounters
17:30 – 18:00	25 + 5	<i>Gerhard Penn</i>	Mauro Giuliani: <i>Gran Concerto pour la Guitarre</i> op.30 - On the history of its origin, performances and recordings
19:30			Dinner (location to be announced)

Sunday, May 4, 2025: *Pädagogische Hochschule Thurgau, Kreuzlingen (Switzerland), Building M, Room 107*

Time	Min.	Presenter	Title
10:00 – 10:25	20 + 5	<i>Paul Koller</i>	Presentation of the "Toggenburger Hals-Zither"
10:25 – 10:55	25 + 5	<i>Vladimir Novotny</i>	The Use of Didactic Games in School Guitar Orchestras: A Comparative Study of Student Motivation in the Czech Republic, Italy and the Netherlands
10:55 – 11:30	30 + 5	<i>Daniel Marx</i>	"Rondo Savoyard" by Leonard Schulz (1813-1860) - the discovery of an enigmatic transcript
11:30 – 12:00			To be announced
12:00 – 12:15		<i>Daniel, Andreas, Gerhard</i>	Closing remarks

Luise Scheit feierte am 3. August 95

Luise Scheit (geb. Schreiber), die Witwe des bekannten Gitarristen, Pädagogen und Herausgebers Karl Scheit (1909-1993) feierte am 3. August ihren 95. Geburtstag.

Sie hat viel für die Gitarrenwelt geleistet: Selbst eine gefragte Gesangslehrerin und Korrepetitorin (bekannt für ihre Fähigkeit, das Repertoire in jeder beliebigen Tonart zu spielen), stellte sie ihr Potential ganz in den Dienst ihres Gatten: Sie war Scheits Musizierpartnerin u.a. in der Schola Antiqua mit Gustav Leonhardt und Assistentin bei seiner editorischen Arbeit, schrieb Noten und Tabaturen und war kritische Instanz.

Nach Karl Scheits Tod unterstützte sie junge Gitarristinnen und Gitarristen in vielfältiger Weise. Sie verschenkte und verlieh Instrumente, finanzierte einen internationalen Wettbewerb (Karl-Scheit-Wettbewerb) und stellte den größten Teil seiner Sammlung der Öffentlichkeit zur Verfügung – die wertvollsten Instrumente dem Kunsthistorischen Museum in Wien und die Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst (MdW).

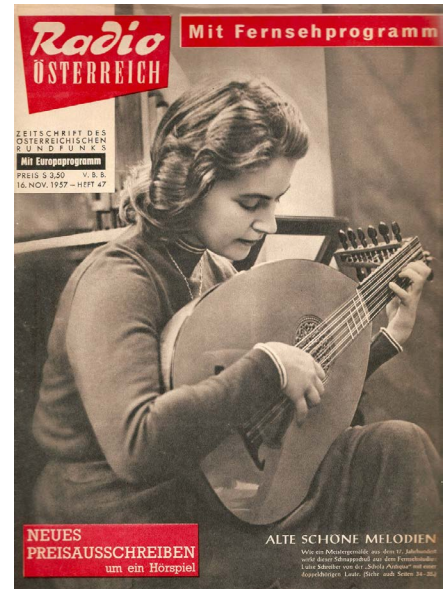
Artikel im EGTA-Journal:

- Dausend, Gerd Michael:
„A teacher of outstanding ability...“,
Karl Scheit zum 110. Geburtstag“
Nr. 6 (4-2019), S. 4–18.
- Hackl, Stefan:
„Die Sammlung von Karl Scheit
(1909-1993)“,
Nr. 10 (6-2021), S. 5-11.

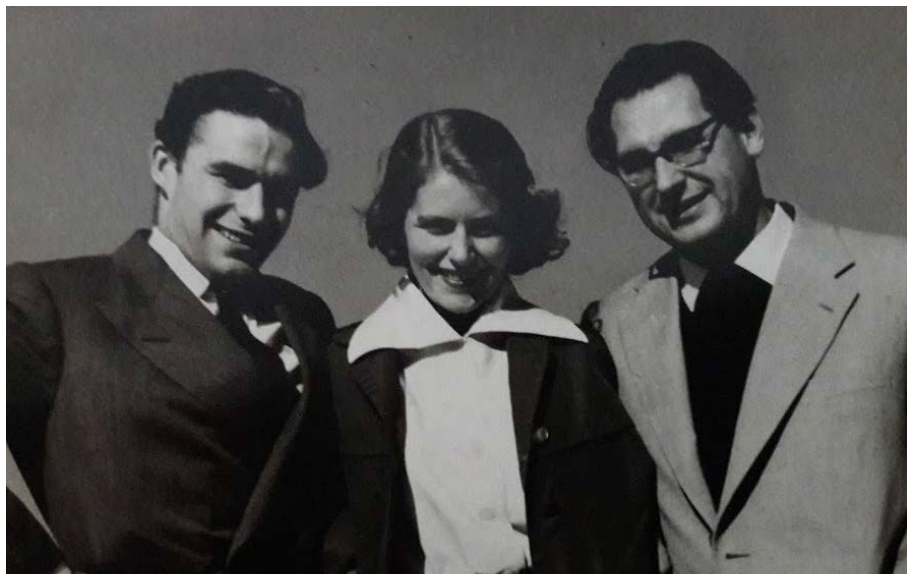
Stefan Hackl



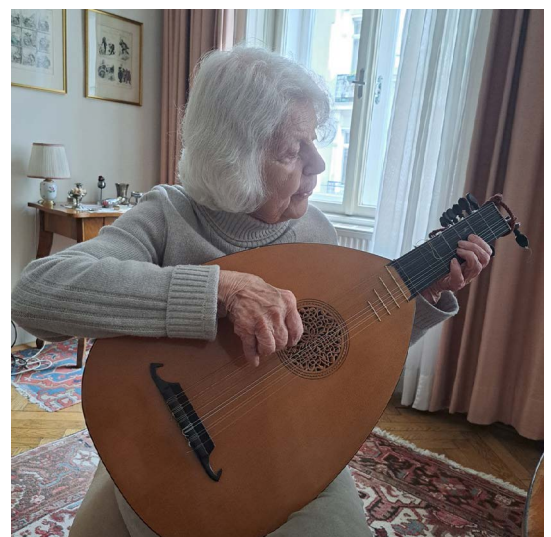
Rundfunkaufnahmen mit Karl
und Luise Scheit
(ca. 1960, Archiv Stefan Hackl)



Als Covergirl im österreichischen Radio- und TV-Magazin 1957 und 1995 mit derselben Weißgerber-Laute (Foto: Stefan Hackl)



Mit Karl Scheit und Julian Bream 1957 (Foto: David Hermges)



Luise Scheit 2025

Sonderpreis der EGTA D

Das Gitarrenduo Iva Andrejić und Piet Oentrich erspielte auf dem 62. Bundeswettbewerb „Jugend Musiziert“ im Juni diesen Jahres in Wuppertal in der Altersgruppe IV volle 25 Punkte und erhielt dafür den Sonderpreis der EGTA D in Höhe von 800€.

Hier einige Informationen zu den jungen Künstlern.

Iva Andrejić

Ich bin 17 Jahre alt. Ich habe mit dem Gitarrenunterricht angefangen, als ich 9 Jahre alt war – an der Musikschule Stevan Hristic in Krusevac (Serbien), bei der Lehrerin Olivera Andjelic. Im Juli 2021 bin ich nach Deutschland gezogen, und seit November 2021 bekomme ich Unterricht bei Christian Schulz an der Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg.

Seit September 2024 spiele ich im Duo mit Piet Oentrich. Ein besonderes Erlebnis war unser gemeinsamer Auftritt im Hamburger Rathaus.

Beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ habe ich im letzten Jahr einen 2. Preis mit 23 Punkten erhalten, sowie einen Sonderpreis von Hamburger Gitarrenforum beim Landeswettbewerb. In diesem Jahr habe ich erneut zwei Sonderpreise bekommen – einen beim Landeswettbewerb vom Verein zur Förderung der klassischen Gitarrenmusik und einen beim Bundeswettbewerb von ETGA. Außerdem bekomme ich ein Stipendium vom Jugend musiziert Förderverein Hamburg e.V.

Ich höre gerne moderne Musik – vor allem Indie, Alternative und Alternative Pop – aber auch klassische Musik, besonders aus der Epoche der Romantik, die ich auch selbst besonders gerne spiele. Zu meinen Hobbys gehören Gitarre



spielen, Songs und Gedichte schreiben, lesen, zeichnen und Musik hören.

Piet Oentrich

Zwischen bin ich bereits 15 Jahre alt besuche ein Gymnasium in der neunten Klasse, doch schon im jungen Alter von 5 Jahren, wurde mein Interesse für die Gitarre u.a. durch meinen Opa geweckt. Damals fing ich in einer kleinen Musikschule bei Florian Wöllner an, die Gitarre zu spielen. Nach einiger Zeit kam es dann dazu, dass ich über ihn meinen heutigen Lehrer Herrn Christian Schulz kennenlernte. Somit bin ich auf das Hamburger Konservatorium zu ihm gewechselt und spiele seitdem vor allem die klassische Gitarre.

Über die Jahre habe ich viel Erfahrung bei den Jugend musiziert Wettbewerben gesammelt. Das erste Mal habe ich als noch sehr junger Gitarrist in 2021 teilgenommen. Auch im Duett habe ich schon in 2022 mit meinem damaligen Duopartner in dem Bundeswettbewerb einen 2. Preis erlangen können. Als Sologitarrist habe ich im Bundeswettbewerb auch einen 2. Preis holen können.

Zusätzlich habe ich ein Stipendium bei

der Hans-Kauffmann-Stiftung zur Begabtenförderung erhalten, was mir weitere Möglichkeiten gibt, mein musikalisches Wissen zu erweitern.

Die größten Erfolge habe ich zuletzt im Duett mit Iva Andrejić erlebt. Wir lernten uns über unseren Lehrer Herrn Christian Schulz im September 2024 kennen. Seitdem haben wir viele Auftritte gespielt, doch einer der außergewöhnlichsten Auftritte war der im Kaisersaal im Hamburger Rathaus beim Senatsempfang. Mit u.a. diesen Erfolgen haben wir uns auch auf Jugend musiziert vorbereitet. Dort konnten wir überragende 25 Punkte im Bundeswettbewerb holen.

Neben dem Gitarrespielen mache ich viel Sport. Bis zum letzten Jahr spielte ich noch Handball in der Regionalliga Nord, aber es wurde schwierig das parallel zur Gitarre zu tun. Heutzutage gehe ich deshalb lieber ins Fitnessstudio, um mehr Zeit der Musik zu widmen. Zudem bin ich noch Mitglied bei der Jugendfeuerwehr Schenefeld und ich produziere auch nebenbei Musik am Computer. Hier sind es meistens die Richtungen Hip-Hop oder Pop, die ich auch neben der klassischen Musik privat höre.

„Wir regeln das intern.“



Biografie

Alyssa Schmitz wurde in Vietnam geboren und wuchs in Deutschland auf. Sie nahm erfolgreich an zahlreichen nationalen und internationalen Musikwettbewerben teil und war zuletzt Gewinnerin des Hanse Guitar Cups 2024. Alyssa studierte Musikerziehung mit dem Hauptfach „Klassische Gitarre“ am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück bei Prof. Dr. Fabian Hinsche. Derzeit setzt sie ihre Studien bei Prof. Marcin Dylla in Münster fort.

Machtmissbrauch und sexualisierte Gewalt sind in der Gesellschaft keine Seltenheit, aber oftmals noch ein Tabuthema. Seit dem Bekanntwerden von Missbrauchsfällen von Schutzbefohlenen aus etablierten Institutionen, wie dem Berliner Canisius-Kolleg oder den Regensburger Domspatzen im Jahr 2010, rückte kurzzeitig das Thema sexualisierte Gewalt in den Fokus vieler Medien und politischen Debatten. Der Aufschrei der Bevölkerung war groß, ebenso der Wille etwas zu ändern, um solche Vorfälle in Zukunft nicht mehr zuzulassen. Doch hat sich seitdem etwas grundlegendes geändert? Ja, denn immer mehr Musikschulen und Musikhochschulen bemühen sich Schutzkonzepte bzw. Code of Conduct zu entwickeln und ihren Schüler*innen einen sicheren Rahmen zum Lernen zu bieten. Dafür ist es unerlässlich sich mit Fällen von sexualisierter Gewalt an Schutzbefohlenen auseinanderzusetzen, um an ihnen zu lernen und zu verstehen, wie sie vermieden werden können in Zukunft.

1. Sexualisierte Gewalt und Machtmissbrauch in Bildungsinstitutionen

1.1. Institutionelles Versagen, kollektives Wegsehen und langjähriges Vertuschen. Der Skandal der Regensburger Domspatzen

In den letzten 100 Jahren gab es eine Vielzahl von erschütternden Fällen von sexualisierter Gewalt von Schutzbefohlenen an Bildungseinrichtungen Deutschlands.

Schulen, Internaten und kirchliche Bildungsinstitutionen, die Schutzräume für Kinder und Jugendliche sein sollten und eine gesellschaftliche Verantwortung haben, jungen Menschen Bildung, Sicherheit und persönliche Entwicklung zu ermöglichen. Dass genau dort Schutzbefohlene sexualisierte Gewalt erfahren, die meist noch vertuscht wird, verletzt nicht nur die Opfer, sondern erschüttert auch das Vertrauen in zentrale Institutionen der Gesellschaft und zerstört die Grundwerte von Schutz, Vertrauen und Erziehung.

Die meisten Fälle sexualisierter Gewalt geschahen an Internaten. Dies lässt sich dadurch erklären, dass Kinder und Jugendliche über längere Zeit getrennt von ihren Eltern leben und dadurch Täter*innen unbegrenzt Zugang zu ihnen hatten ohne externe Kontrollmechanismen. Darüberhinaus wurden Fälle von sexualisierter Gewalt verharmlost oder den Betroffenen nicht geglaubt. So schrieb der renommierte Entwicklungspsychologe Hans Rempelin im Jahr 1952, dass Beschuldigungen von „halbwüchsigen Mädchen“¹ psychologisch nur so erklärt werden können, dass „die betreffenden Mädchen ihre Opfer so lange in ihre Tagträume einspinnen, bis die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit zu fließen beginnt.“² Rempelin stellt die Beschuldigungen sexuali-

1 Bange, Dirk: Zur Geschichte sexualisierter Gewalt. In: Sexualisierte Gewalt gegen Kinder. *Hintergründe – Zusammenhänge – Erklärungen*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 2022. S.16 - 28. S. 26.

2 Ebd.

sierter Gewalt also nicht nur als unglaublich dar, sondern unterstellt den Betroffenen sich die Tat insgeheim erwünscht zu haben. Seit 2010 werden Fälle sexualisierter Gewalt mehr Beachtung geschenkt und an der Aufklärung gearbeitet. Einer der bekanntesten Fälle von sexualisierter Gewalt handelt von den Regensburger Domspatzen. Ein kirchliches Musikinternat, in dem ausschließlich Jungen unterrichtet wurden und in dem in der Zeit von 1950-1990 mindestens 67 Jungen Opfer sexualisierter Gewalt wurden.³ Dabei wurden die sexuellen Grenzüberschreitungen nicht nur im geheimen begangen unter vier Augen, sondern fand auch als Teil täglicher Routineüberprüfungen statt, wie z. B. beim Waschen. Sollte eine Hygienekontrolle nicht bestanden werden, wurden die Jungen entweder zurück zum Waschen geschickt oder der Präfekt übernahm die Reinigung selbst.⁴ Dazu mussten sie eine körperliche Bestrafung in Form von Schlägen mit dem Rohrstock auf die Finger aushalten. Die Erfahrungen der Jungen, die zu der Schule gegangen sind, sind nicht alle gleich, es wurden nicht alle gleich misshandelt. Die körperliche Gewalt, Sanktionen und willkürlichen Strafen mussten alle Schüler aushalten. Sexualisierte Gewalt erfuhren aber nur ausgewählte Jungen, die „als Lustobjekte [herausgepickt] und sexuell benutzt [wurden].“⁵ für sexual-

le Handlungen an und übte bei Widerwillen seine autoritäre Position aus und missbrauchte so das Machtverhältnis zwischen ihm und seinen Opfern.

Dass eine solche sexualisierte Gewalt nicht von den Betroffenen angezeigt, sondern stillschweigend ausgehalten wurde, spiegelt die absolute und unausweichliche Hierarchie zwischen Schülern und Aufsichtspersonen wider. Die Scham der Betroffenen hindert sie auch noch Jahre später daran darüber zu reden und Fremden ihre Erfahrungen zu erzählen. Es ist außerdem wichtig zu erwähnen, dass die Aufnahme bei den Regensburger Domspatzen eine Ehre für die Jungen darstellte, denn der Chor galt als einer der renommiertesten und besten Knabenchöre der Welt.

Die Regensburger Domspatzen haben eine 1000-jährige Tradition und nur die besten Jungen wurden nach einer Aufnahmeprüfung aufgenommen, sodass nicht nur die Jungen, sondern auch deren Eltern stolz über die Mitgliedschaft der Domspatzen waren. Ein Status, den Betroffene möglicherweise fürchteten zu verlieren, wenn sie Außenstehenden über die sexualisierte Gewalt informierten. Ein Hinweis dafür ist der Fall eines Betroffenen, der, nachdem er „sich mit Andeutungen von sexueller Gewalt an die Öffentlichkeit“⁶ wandte, 1959 fristlos entlassen wurde, mit der Begründung er würde eine „sexuelle Gefährdung für seine Umgebung darstellen.“⁷

Ein anderer Täter manipulierte seine Opfer so, dass sie glaubten, dass die Säuberungen, die er an ihnen im Intimbereich

vornahm, einen medizinischen Grund hätten und notwendig seien für deren Gesundheit. Die Betroffenen, meist im Alter von ca. 12 Jahren, erkannten mangels Reife und fehlendem körperlichen Zwang die Säuberungen nicht als sexualisierte Gewalt. Als die Betroffenen alt genug waren, um die sexualisierte Gewalt zu erkennen, spielte Scham wieder eine große Rolle, die sie teilweise davon abhielt, den Täter anzuzeigen.

Durch die Gewalterfahrungen, die sexualisierte, körperliche und psychische Gewalt darstellten, wandten sich viele Betroffene von der Musik und der Kirche ab. Zu schmerzhaft und traumatisierend war es für sie, sich mit den Dingen zu beschäftigen, die in der Schule der Domspatzen unter schlimmsten Bedingungen gelehrt wurden. Es kommt erschwerend dazu, dass die meisten Täter*innen nicht vor Gericht kamen, weil die Verjährungsfrist schon abgelaufen ist.

Die Fälle von sexualisierter Gewalt bei den Regensburgern Domspatzen spielten sich im 20. Jahrhundert ab, eine Zeit in der nicht nur Homosexualität tabuisiert wurde, sondern in der auch über sexualisierte Gewalt nicht offen geredet werden konnte. Zudem genossen

3 Vgl. Baumeister, Johannes und Ulrich Weber: Vorfälle von Gewaltausübung an Schutzbefohlenen bei den Regensburger Domspatzen. Wiesbaden: Springer Verlag 2019. S. 15.

4 Vgl. Ebd. S. 53.

5 Ebd. S. 228.

6 Ebd. S. 244.

7 Ebd.

kirchliche Institutionen, zu denen die Regensburger Domspatzenschule gehörte, ein hohes Ansehen, sodass sie oft weniger staatlicher Kontrolle unterlagen als öffentliche Schulen. Wie wird aber mit aktuellen Fällen sexualisierter Gewalt an Bildungsinstitutionen umgegangen? Wird es weiterhin vertuscht, den Betroffenen nicht geglaubt und Täter*innen geschützt?

Sexualisierte Gewalt und Grenzüberschreitung ist heutzutage präsenter in den Köpfen vieler und viele Schulen erstellten Schutzkonzepte, um Schüler*innen einerseits zu schützen, andererseits auch um die Lehrer*innen sensibler zu schulen in ihrem Umgang mit Nähe und Distanz.

Außerdem wird ihnen nahegelegt, jeglichen Verdacht auf sexualisierte Gewalt durch KollegInnen nachzugehen. Die *unabhängige Kommission zur Aufarbeitung sexuellen Kindesmissbrauchs* versucht herauszufinden, wie es überhaupt zu sexuellen Grenzüberschreitungen an Schulen kommen kann und welche Faktoren diese begünstigen. Meist suchen sich Täter*innen ihre Opfer aus instabilen Familienverhältnissen aus, suchen die Nähe und bieten Unterstützung an, zeigen Verständnis für die Gefühle der Betroffenen und entwickeln sich durch Manipulation zur Vertrauensperson. Liest man Berichte und Urteile über aktuelle sexuelle Grenzüberschreitungen von Lehrer*innen an Schutzbefohlenen, kommt es nicht selten vor, dass die Täter*innen trotz Verurteilung wegen z.B. sexueller Nötigung, weiterhin an der Schule unterrichten dürfen.⁸ Auf der Internetsei-

te *Geschichten die Zählen* von der *unabhängigen Kommission zur Aufarbeitung sexuellen Kindesmissbrauchs* beschreiben Betroffene ihre traumatischen Erfahrungen an Schulen und fragen, warum die Täter*innen noch so lange weiterunterrichten durften, nachdem ihre Tat publik wurde und kritisieren die fehlenden Konsequenzen der Schulen, an denen die Täter*innen angestellt waren.⁹ Auch sexualisierte Grenzüberschreitung kommt heute noch vor, wobei sexuelle Kommentare oder sexuelle Diskriminierung immer noch zu wenig thematisiert werden. In ihrem Artikel „Das ist doch nicht so gemeint“ beschreibt Antje Kirsching eine Situation, in der ein Musikprofessor im Rahmen eines Gesangsmeisterkurses das Äußere einer Gesangsstudentin offen bewertet. Er bittet sie, sich auf den Boden zu hocken, mit der Versicherung, es würde nichts passieren, denn er sei glücklich verheiratet.¹⁰ Er vermischt somit seinen Unterricht mit Anmerkungen aus seinem Privatleben und beantwortet die unausgesprochene Frage nach den sexuellen Hintergedanken des Hinhockens. Seine Bewertung über ihr Äußeres, sie sei eine schöne Frau, kann als Kompliment gesehen werden, erscheint hier aber demütigend und übergriffig. Zwischen Lehrer*innen und Schüler*innen besteht immer ein Macht- und Kompetenzgefälle, ein fragiles Konstrukt, welches aus Vertrauen besteht. Dieses Vertrauen und seine Machtposition missbrauchte der Professor durch seine unangebrachte Vermischung zwischen Unterricht und sexuellen Anspielungen. Ob es solche Bemerkungen auch ge-

genüber männlichen Schülern gab, ist unklar, jedoch unwahrscheinlich. Solche subtilen Herabwürdigungen sind weder im Alltag noch im Instrumentalunterricht selten.

Opfer sind meistens Frauen oder Mädchen und die Antwort, wenn sie sich wehren oder auf die Übergriffigkeit hinweisen, ist oft dieselbe: Ist doch nicht so gemeint.¹¹

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Lehrkräfte heutzutage zwar nicht mehr mit körperlicher Gewalt die Schüler*innen zu sexualisierter Gewalt zwingen können, und auch der Umgang mit der Aufarbeitung von Fällen intensiver geworden ist, dennoch ist das Thema für Betroffene nach wie vor mit großer Scham behaftet. Diese Scham darf nicht weiter Betroffene davon abhalten, offen über ihr Unrecht zu reden, damit Täter*innen die Konsequenzen für ihre Taten tragen müssen. Denn die Betroffenen müssen lebenslanglich mit den Taten umgehen, sie verarbeiten und bewältigen.

1.2. Beispiele von betroffenen Schutzbefohlenen sexualisierter Gewalt

Während meiner Tätigkeit als Musikschullehrerin erhielt ich eines Tages einen Anruf des Musikschulleiters mit der dringenden Bitte, zwei Schülerinnen sofort zu übernehmen, die von einem Kollegen im Instrumentalunterricht sexuell missbraucht worden seien. Der Vorfall sollte möglichst diskret gelöst werden, angeblich auch auf Wunsch der Eltern und natürlich, um den Ruf der Musikschule zu schützen. [...] Der Kollege unterrichtet an der Musikschule bis

8 Vgl. swr.de (<https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/heilbronn/amtsgericht-verurteilt-lehrer-wegen-sexueller-noetigung-und-belaestigung-100.html>)

9 Vgl. geschichten-die-zaelen.de (<https://www.geschichten-die-zaehlen.de/erfahrungsberichte/sexueller-kindes-missbrauch-schule-anne/>)

10 vgl. Kirsching, Antje: Das ist doch nicht so gemeint. In: *Üben & Musizieren* 6 (2017). S. 44-47. S. 45.

11 vgl. ebd. S. 45.

heute und ist meines Wissens nie für diesen Vorfall belangt worden.¹²

Sexualisierter Gewalt hinterlässt bei den Betroffenen bleibende Schäden für das ganze restliche Leben und stellt ein einschneidendes Ereignis dar, welches das Verhalten der Betroffenen, besonders hinsichtlich Beziehung, Sexualität und Vertrauen beeinflusst. Wenn es dann aber heißt, dass alles intern geregelt werden soll, ohne dass der*die Täter*in die Konsequenzen für ihr Fehlverhalten tragen muss, schadet das auch den Betroffenen und deren Gerechtigkeitsgefühl.

Dabei scheint der Ruf der Musikschule, der Eltern und der Lehrer*innen wichtiger als das Leid der Betroffenen. Diese sind zu den Tatzeiten meist noch minderjährig und nicht fähig für ihre Rechte einzustehen und die Aufarbeitung einzufordern. Stattdessen werden sie mit ihrem Leiden allein gelassen.

Im Folgenden werden zwei Fallbeispiele von Betroffenen sexualisierter Gewalt und Grenzüberschreitung aufgeführt. Sie verdeutlichen, dass sexualisierte Gewalt nicht von einer klar definierbaren Tätergruppe ausgeht und ebenso nicht eine klar definierbare Opfergruppe anfällig ist.

Sowohl Schüler*innen aus einem instabilen Elternhaus als auch aus einem stabilen und intakten Elternhaus können Opfer von Grenzüberschreitung sein. Da es nach wie vor nicht genügend Forschungsmaterial zu Fällen aus Musikschulen gibt, wird auch ein anderer Fall

von sexualisierter Gewalt an Schutzbefohlenen behandelt, mithilfe von Urteilen, Berichten von Betroffenen und der bisherigen Forschungsliteratur.

1. Beispiel:

Täter: Klavierlehrer

In dem ersten Fall geht es um die Beziehung zwischen Sabina M.¹³ und ihrem Klavierlehrer Dieter R.¹⁴, der eng befreundet mit Sabinas Eltern war.¹⁵ Die Beziehung der Familien M. und R. war so gut, dass sie sogar zusammen in den Urlaub gefahren sind. Sabina M. stammt aus einem überbehüteten katholischen Elternhaus und hat zwei jüngere Geschwister. Sie sah zu ihrem Lehrer auf und war von den ersten drei Unterrichtsstunden begeistert. Bei der vierten Unterrichtsstunde sollte sie einen enganliegenden Turnanzug anziehen, unter dem Vorwand, Dieter R. könne so besser die Atmung kontrollieren. Zum Abschluss der Stunde zog er die zu der Zeit 15-jährige Sabina auf seinen Schoß, küsste sie und strich über ihren Busen. Sie wehrte sich zwar leicht, wurde aber von Dieter R. so manipuliert, dass sie ihre Abwehr aufgab und versprach niemanden davon zu erzählen. In ihren Tagebucheinträgen sind die Verzweiflung, die Selbstvorwürfe und die Scham zu erkennen, die Sabina nach jeder Grenzüberschreitung empfand. Sie gab sich die Schuld daran, nicht laut genug Nein gesagt und sich nicht genug gewehrt zu haben. Sie erkannte auch selbst, dass ihr Lehrer sie so weit manipuliert hat, dass sie in

solchen Situationen unfähig war, sich energischer zu wehren.¹⁶ Es kam in mehreren Unterrichtseinheiten zu sexualisierter Gewalt, dabei musste sie vollkommen entkleidet Berührungen ertragen, die als Hilfestellungen zu den Atemübungen deklariert wurden. Sie musste öfters auf seinem Schoß sitzen und diverse „Zärtlichkeiten“¹⁷ austauschen. Sabina nahm zwei Jahre Unterricht bei Dieter R.. Dieser wurde beendet, nachdem ihre Leistungen in der Schule immer schlechter und ihr Verhalten auch immer auffälliger wurden und nachdem Sabinas Schwester Andeutungen gegenüber ihren Eltern gemacht hat. Fünf Jahre nach dem Ende ihres Unterrichts bei Dieter R. entschloss sich Sabina dazu ihn anzuzeigen und nachdem drei Jahre später eine weitere Schülerin Dieter R. wegen sexuellen Missbrauchs von Schutzbefohlenen anzeigte, wurde er 1992 zu einer Frei-

¹² Hoffmann, Freia: Panische Gefühle. *Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG 2006. S. 14.

¹³ Name wurde aus Schutz geändert.

¹⁴ Name wurde aus Schutz geändert.

¹⁵ Vgl. Hoffmann 2006. S. 23.

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 25.

¹⁷ Ebd.

heitsstrafe von acht Monaten auf Bewährung verurteilt.¹⁸ Sabinas Eltern haben nie mit ihr über die Gewalt geredet, sondern gaben ihr sogar eine Mitschuld, denn „wenn [Sabina] es nicht gewollt [hätte], [hätte sie] es auch nicht mit [sich] machen lassen. [Sie war] ja immerhin schon 15.“¹⁹ Sie baten Sabina auch von der Anzeige abzusehen. Dieter R.s sexualisierte Gewalt an Sabina begann schon früh, denn schon nach drei Unterrichtseinheiten erkannte er in Sabina ein geeignetes Opfer und startete die *sexuelle Annäherung*, indem er sexuell aufgeladene Kommentare machte und sie zu sich auf dem Schoß zog und küsste.

Diese Handlung sollte natürlich ein Geheimnis bleiben, da er den Kuss nicht „seiner Frau [...]

auf die Nase binden“²⁰ wollte. Er steigerte stetig seine sexuellen Grenzüberschreitungen und manipulierte Sabina dahin, dass sie sich nicht mehr gegen die Übergriffe wehren konnte, obwohl sie ganz genau erkannte, wie falsch sie waren. Durch die Freundschaft zwischen den Familien von Sabina und Dieter R. wog er sich in Sicherheit und musste sie nicht mehr aktiv manipulieren. Selbst nachdem die Eltern von den sexuellen Übergriffen erfuhren, zeigten sie ihn weder an, noch beendeten sie die Freundschaft zu ihm.

Dieter R. zählt zu den regressiven Tätern,

die verheiratet sind und nach außen hin als liebevolle und erfolgreiche Familienväter auftreten. Ob Dieter sich vorrangig von gleichaltrigen Personen oder von Kindern sexuell angezogen fühlt, lässt sich aus den vorliegenden Unterlagen nicht eindeutig erschließen, es ist aber wahrscheinlich, dass er Kinder auch sexuell anziehend fand, da er vermehrt Sabinas „unverdorbene“²¹ und „kindliche“²² Art lobte, und ihre „lieben Augen.“²³

2. Beispiel:

Täter: Jugendpastor der streng hierarchischen Glaubensgemeinde

Das zweite Beispiel von sexualisierter Gewalt an Schutzbedürftigen handelt von dem Jugendpastor Volker G. der freichristlichen Religionsgemeinschaft *Gemeinde ohne Mauern*. Die *Gemeinde ohne Mauern* ist eine christliche Gemeinschaft, die in den 1990er Jahren aus dem „Christlichen Zentrum Saarlouis“²⁴ hervorging und sich später in Wehingen etablierte. Die Leitung oblagte den Eheleuten N., die ohne formale theologische Ausbildung agierten und sich als direkt vom Heiligen Geist geführt verstanden. Der Standort war in Wehingen, in einem Gemeindezentrum in einer ehemaligen Grundschule. Dort befand sich ebenfalls ein Hotel namens *His Place* mit 45 Betten, einem Restaurant und einem

Wellnessbereich. Ein weiteres Gemeinschaftszentrum wurde in Merzig-Hilbringen eröffnet, das Versammlungsräume, ein Fernsehstudio und einen Buchladen umfasst. Die Gemeinschaft plante, internationale Gäste zu Konferenzen und Seminaren einzuladen und betrieb eine Jüngerschaftsschule zur Ausbildung von Pastoren. Kritiker*innen warnten vor der sektenähnlichen Gemeinschaft, denn sie war geprägt von totaler Kontrolle, autoritärer und strenger Hierarchie und starker Abgrenzung zur Außenwelt.

Der Jugendpastor Volker G. war eine zentrale Figur in der *Gemeinde ohne Mauern* und galt als seelsorgerische Betreuungsperson und wichtige Bezugsperson für die Kinder und Jugendlichen der Gemeinde. Er gestaltete nicht nur den wöchentlichen Jugendgottesdienst, sondern bot auch einen zusätzlichen „*Familienkreis*“²⁵ an, der in seiner Wohnung stattfand und dem man nur auf ausdrücklicher Einladung Volker G.s beitreten durfte. In dem *Familienkreis* sangen und beteten die Mitglieder*innen, sprachen aber auch über sexuelle Aufklärung und „Brautvorbereitung der jungen Frauen“²⁶. Diese Nähe und das Vertrauen, das die Jugendlichen ihm entgegenbrachten, nutzte Volker G. aus und nannte sie „Schatz“²⁷, „Maus“²⁸ oder

18 Vgl. Ebd. S. 29.

19 Ebd. S. 23.

20 Ebd. S. 24.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Bistum-trier.de (<https://www.bistum-trier.de/glaube-und-seelsorge/glaube-im-dialog/weltanschauungen-sekten/m-article/Die-Gemeinde-ohne-Mauern-in-Mettlach-Wehingen/?utm=>)

25 LG Saarbrücken, 1. Jugendkammer, 05.11.2020, 3 KLS 13/20. S. 4. (<https://recht.saarland.de/bssl/document/NJRE001446229>)

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

„Sweety“²⁹. Im Anschluss zu dem Familienkreis bot Volker G. zusätzlich Einzelgespräche an, die sich „teilweise bis in die frühen Morgenstunden hinzogen“³⁰ und die jungen Frauen angeboten wurden, die „erhebliche persönliche, meist familiäre, aber auch ihre Intimität betreffende Sorgen hatten“³¹. Er bot sich ihnen als Vaterfigur an und verstärkte die emotionale Abhängigkeit der Betroffenen damit, entfremdete sie aber gleichzeitig auch von deren Familien. Er manipulierte und spielte die Betroffenen so weit gegeneinander aus, dass eine Konkurrenzsituation zwischen ihnen entstand, wer die meiste Hingabe in den Einzelgesprächen übe und somit am meisten Zuwendung verdient. Dabei bezeichnete er sich als „Handschuh Gottes“³², wenn er sie berührte, und steigerte die Intensität stetig. Nach einiger Zeit forderte er auch körperliche Zuneigung von den Betroffenen zurück, zögerten sie, setzte Volker G. sie unter Druck, mit lauter Stimme, um dominant und einschüchternd aufzutreten, und warf ihnen Vertrauensmissbrauch vor. Volker G. wurde wegen des „sexuellen Missbrauchs von [den beiden] Schutzbefohlenen [L. und S.] in 52 Fällen, davon in drei Fällen in Tateinheit mit sexuellem Missbrauch von Jugendlichen, verurteilt“³³. Volker G. gehört, wie der Täter des 1.

Beispiels, ebenfalls zu den *Regressiven Tätertypen*, was sich daran feststellen lässt, dass er zwar sexuelle Handlungen mit Minderjährigen vollzieht, aber hauptsächlich von Erwachsenen sexuell angezogen wird. Er ist verheiratet und Familienvater und hatte bis zum Bekanntwerden der Fälle einen hohen Status und Ansehen in der Gemeinschaft inne. Außerdem pflegte er einen engen Kontakt zu dem Vater der Betroffenen L. und galt als ein enger Freund der Familie. Volker G.s Vorgehen und seine Strategie entspricht den typischen Täterstrategien. So setzte er gezielt psychologische Manipulationen ein, um den Jugendlichen das Gefühl zu geben, dass sie keine Wahl hätten. In vielen Fällen isolierte er die Opfer von ihren Familien, indem er ihnen weismachte, dass seine sexuellen Annäherungen ein Teil des spirituellen Wachstums oder einer besonderen Verbindung zu Gott seien. Diese manipulative Strategie half dem Täter, seine Kontrolle über die Jugendlichen aufrechtzuerhalten und den Missbrauch zu vertuschen. Die Opfer fühlten sich in dieser Situation hilflos, da sie in einem doppelten Dilemma steckten: Einerseits stand der Täter in einer Machtposition, andererseits hatten sie ein starkes emotionales Vertrauen zu ihm entwickelt. Auch Volker G. wurde angezeigt und verurteilt. Die Verurteilung des Täters durch das Landgericht Saarbrücken stellt einen wichtigen Schritt in der Aufarbeitung des Missbrauchs dar. Für die Opfer bedeutet dies ein erster Schritt auf dem langen Weg der Heilung und des Wiederaufbaus von Vertrauen.

2. Schutzkonzept und Verhaltenskodex an Musikschulen

Jeder Fall ist einer zu viel.

Damit sexualisierte Gewalt und Grenzüberschreitung in Musikschulen vermieden werden kann, ist es sinnvoll, Schutzkonzepte zu entwickeln und einen Verhaltenskodex einzuführen. Dieser Verhaltenskodex soll dabei nicht nur zum Schutz der Schutzbefohlenen dienen, sondern auch den Lehrer*innen helfen, konkret die Rahmenbedingungen definiert zu bekommen und Grenzüberschreitungen bewusst zu vermeiden. Wie bereits dargestellt, lässt sich eine Grenzüberschreitung nicht immer eindeutig definieren, da jedes Kind individuelle Wahrnehmungen von Nähe und Distanz hat.

Die Entscheidung, ein Schutzkonzept für die Schüler*innen zu entwickeln, sollte keinesfalls als Schuldeingeständnis seitens der Musikschule missverstanden werden, sondern dafür, dass das Bewusstsein für Prävention in der Gesellschaft noch nicht ausreichend verankert ist.

Klare und sichere Schutzkonzepte können nur entwickelt werden, wenn dabei die Strategien der Täter*innen beachtet werden und ihnen die Grundlage genommen wird, ihre Pläne in die Tat umzusetzen. Außerdem muss sichergestellt werden, dass Täter*innen die Konsequenzen für ihren Machtmissbrauch auch tragen müssen, denn nicht selten wurden Fälle sexualisierter Gewalt und Grenzüberschreitung vertuscht, *intern geregelt* und der*die Täter*in durfte weiter ungehindert an der Musikschule ar-

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd. S. 6.

33 Ebd. S. 1.

beiten. Dieses Verhalten zerstört das Gerechtigkeitsverständnis der Betroffenen nachhaltig und signalisiert ihnen, dass ihre Leiden nicht ernst genommen werden. Darüber hinaus wird den Täter*innen ermöglicht, weiterhin Opfer zu suchen und an ihnen die Grenzüberschreitung und sexualisierte Gewalt fortzuführen. Ein Schutzkonzept bezieht sich demnach nicht nur darauf, Fälle von sexualisierter Gewalt präventiv zu vermeiden und Maßnahmen dagegen zu entwickeln, sondern beinhaltet auch den richtigen Umgang und die richtige Reaktion der Musikschule, wenn ein Fall von sexualisierter Gewalt aus dem Kollegium auffällt. Es braucht „eine Kultur der Achtsamkeit“³⁴ und „Kultur der Grenzachtung“³⁵ in der die Betroffenen sich sicher und geschützt fühlen können. Jede Musikschule muss für sich ein eigenes Schutzkonzept erarbeiten und überlegen, welche Vorkehrungen realistisch umzusetzen sind, auch finanziell. Die *Westfälische Schule für Musik Münster* gilt als Vorreiter und erarbeitete sich schon früh ein Schutzkonzept und einen Verhaltenskodex. Auch wenn andere Musikschulen sich dort orientieren können, ist eine detaillierte Auseinandersetzung und Erarbeitung eines eigenen Schutzkonzeptes unausweichlich. Ein universelles Schutzkonzept, welches bei allen Musikschulen anwendbar ist, existiert nicht, denn jede Musikschule hat andere Mittel, andere Unterrichtsräume und andere finanzielle Möglichkeiten.

Ein wichtiger Punkt bei der Entwicklung

eines Schutzkonzeptes, der häufig vergessen wird, ist auch die potenziellen Betroffenen mit in den Prozess einzubeziehen. Es geht um ihren Schutz und darum ein Klima und ein Umfeld zu bilden, in dem sie sich sicher fühlen können. Lehrer*innen, Schüler*innen und die Musikschulleitung sollten zusammen darüber sprechen, was ihren Ansichten nach ein Schutzkonzept beinhalten soll und wo im Unterricht mögliche Risiken liegen könnten, die Grenzüberschreitung und sexualisierter Gewalt begünstigen könnten. An einigen Institutionen, wie die Kliniken für Psychiatrie und Psychotherapie der Vitos Rheingau hat sich das Prinzip der Ampel bewährt. Zusammen haben Mitarbeiter*innen und Patient*innen bzw. Klient*innen sich über drei Bereiche ausgetauscht. „No-Gos“ (rote Ampel), „Dont’s“ (gelbe Ampel) und „Gos“ (grüne Ampel).³⁶ Dabei sind alle Parteien miteinander ins Gespräch gekommen und konnten aus ihrer Perspektive über Risiken reden. Die Patient*innen bzw. Klient*innen fühlten sich gehört und dadurch wurden „tabuisierte und unangenehme Themen angesprochen und das Thema gegenseitiger Grenzwahrung blieb im Blick und eine lebendige Debatte“³⁷.

Täter*innen suchen sich meist Schüler*innen als Opfer aus, welche emotionale Vernachlässigung von der Familie oder sozialem Umfeld erfahren und nähern sich ihnen erst emotional an, bauen Vertrauen auf und desensibilisieren sie sexuell immer weiter, bis sie die se-

xualisierte Gewalt als solche nicht wahrnehmen. Um dieser Strategie präventiv entgegenwirken, dürfte den Täter*innen gar nicht erst der Rahmen geboten werden, Schüler*innen emotional zu manipulieren. Dies könnte durch die Vermeidung von 1:1 Unterricht umgesetzt werden. Wenn immer eine dritte Person mit im Unterricht wäre, egal ob Elternteil oder eine andere erwachsene Person, wäre es den Täter*innen kaum möglich unbeobachtet ihren Grooming-Strategien anzuwenden. Auch wären sexualisierte Berührungen seitens der Täter*innen kaum noch möglich.

Allerdings könnte auch die Unterrichtsqualität darunter leiden, da sich die Schüler*innen und Lehrer*innen eventuell nicht komplett konzentrieren könnten, wenn eine weitere Person den Unterricht beobachtet. Gerade introvertierte Schüler*innen könnten Probleme haben, unter ständiger Beobachtung sich für die Musik zu öffnen. Robert Zajonc stellte die Theorie der „sozialen Leistungsaktivierung“³⁸ auf, nach der die Leistung bei komplexen und schweren Aufgaben sich verschlechtert, sobald jemand zuschaut und beobachtet. 1:1 Unterricht komplett abzuschaffen, würde es den Täter*innen erschweren, ihre Strategien anzuwenden, ist in der Praxis aber schwer umzusetzen und wird auf großen Widerstand in den Musikschulen treffen. Ein Lösungsvorschlag und Kompromiss bieten Räume deren Tür ein Fenster verbaut hat, sodass zu jeder Zeit das Unterrichtsgeschehen von außen beobachtet

34 Wolff, Mechthild: Missbrauch von Kindern und Jugendlichen durch Professionelle in Institutionen. Perspektiven der Prävention durch Schutzkonzepte. In: Sexualisierte Gewalt. *Institutionelle und professionelle Herausforderungen*. Hrsg. von Karin Böllert und Martin Wazlawik. Wiesbaden. Springer Verlag 2014. S. 95-110. S. 101.

35 Ebd. S. 102

36 Ebd. S. 104.

37 Ebd.

38 dorsch.hogrefe.com (<https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/soziale-leistungsaktivierung>)

werden kann. Diese Maßnahme wurde bereits erfolgreich umgesetzt an einigen Institutionen, wie der Musikhochschule Münster.

Damit unbeabsichtigte Grenzüberschreitungen vermieden werden, sollten sich Lehrer*innen ihrer Rolle als Musiklehrer*in immer bewusst sein. Sie sollten die Art des Vertrauensverhältnisses reflektieren und weder die mütterliche oder väterliche Rolle der Schüler*innen übernehmen noch die von Therapeut*innen.

Körperliche Hilfestellungen und Berührungen sollten vorher angekündigt werden und nur bei Einverständnis der Schüler*innen passieren. Direkter Körperkontakt sollte zudem, wenn möglich, vermieden werden. Eine leichte Korrektur ist auch durch Antippen mit einem Stift oder ähnliches möglich. Bemerkungen über die Figur, das Aussehen oder die Kleidung von Schüler*innen ist in jedem Fall unangebracht und müssen vermieden werden, genauso wie sexuell aufgeladene Kommentare oder Erklärungen, die subtil mit sexuellen Anspielungen vermischt werden.

Instrumental- und Gesangsunterricht sollte zudem niemals in privaten Räumen der Lehrer*innen stattfinden, sondern nur in den zur Verfügung gestellten Musikräumen der Musikschule, denn das Betreten der privaten Räume der Lehrer*innen kann ein Risiko für die Schüler*innen mit sich bringen.

Es ist eine weitere Strategie von Täter*innen, ihre Opfer zu sich nach Hause einzuladen und sie im für ihn geschützten Raum zu manipulieren und sexuell zu desensibilisieren.

Nur durch eine konsequente, präventive Haltung lässt sich das Risiko sexualisierter Gewalt wirksam minimieren und gleichzeitig ein Lernumfeld schaffen, das auf Respekt, Vertrauen und Integrität basiert.

Quellen

- Bange, Dirk: Zur Geschichte sexualisierter Gewalt. In: Sexualisierte Gewalt gegen Kinder. *Hintergründe – Zusammenhänge – Erklärungen*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 2022. S.16 -28.
- Baumeister, Johannes und Ulrich Weber: Vorfälle von Gewaltausübung an Schutzbefohlenen bei den Regensburger Domspatzen. Wiesbaden: Springer Verlag 2019.
- Hoffmann, Freia: Panische Gefühle. *Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG 2006.
- Kirsching, Antje: Das ist doch nicht so gemeint. In: *Üben & Musizieren* 6 (2017). S. 44-47
- Wolff, Mechthild: Missbrauch von Kindern und Jugendlichen durch Professionelle in Institutionen. Perspektiven der Prävention durch Schutzkonzepte. In: Sexualisierte Gewalt. *Institutionelle und professionelle Herausforderungen*. Hrsg. von Karin Böllert und Martin Wazlawik. Wiesbaden. Springer Verlag 2014. S. 95-110.

Internetquellen

- 13swr.de
<https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/heilbronn/amtsgericht-verurteilt-lehrer-wegen-sexueller-noetigung-und-belaestigung-100.html>
- geschichten-die-zaelen.de
<https://www.geschichten-die-zaehlen.de/erfahrungsberichte/sexueller-kindesmissbrauch-schule-anne/>
- Bistum-trier.de
<https://www.bistum-trier.de/glaube-und-seelsorge/glaube-im-dialog/weltanschauungen-sekten/m-article/Die-Gemeinde-ohne-Mauern-in-Mettlach-Wehingen/?utm>
- LG Saarbrücken, 1. Jugendkammer, 05.11.2020, 3 KLS 13/20. S. 4.
<https://recht.saarland.de/bssl/document/NJRE001446229>
- dorsch.hogrefe.com
<https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/soziale-leistungsaktivierung>

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 Prof. Dr. Fabian Hinsche.
Weitere Redaktionsmitglieder:
u.a. Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansorge,
Dr. Helmut Richter

Erscheinungsweise: halbjährlich
Redaktionsschluss: 30.9.2025
Für angekündigte Termine und Daten
keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine
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:
Lorenzo Pagans und Auguste de Gas
Edgar Degas, um 1871–1872
Musée d'Orsay, Paris

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

José Maria Gallardo del Rey: 7 Bocetos interválicos

Als mir José Maria Gallardo del Rey im Juni mitteilte, dass er an einem Zyklus von Intervallstudien arbeiten würde, kamen mir sofort Sors oder Giulianis Etüden zu dieser Thematik in den Sinn. Immerhin hatte Sor diese Art von Stücken zur Grundlage des Verständnisses seines Oeuvres deklariert und Giuliani sie im 2. Teil seines op.1 platziert.

Ich lag mit meinen Erwartungen daneben. Stattdessen ergründet José Maria Gallardo del Rey mit diesen 7 Skizzen jeweils ein Intervall und erkundet seine Eigenschaften kompositorisch. Vergleichbar etwa einem Schriftsteller, der jedem Tag der Woche einen Essay wid-

met. Oder einem Maler, der sich jeweils auf die Möglichkeiten einer Farbe konzentriert.

So wird jedes Intervall auf 3 Seiten Musik ausgeleuchtet und charakterisiert. Dies geschieht fernab jeder erwartbaren mechanischen Skalenrethorik auf rein musikalische Art und Weise.

Die in der klassischen Literatur ausgiebig behandelten Terzen, Sexten und Oktaven haben in der Literatur unseres Instrumentes bereits eine ausführliche Beachtung erfahren. Hier orientiert sich José Maria Gallardo del Rey scheinbar an seinen Vorgängern und in seiner Skizze über die Terzen blitzt dann in den letzten

Takten ein Quasi-Zitat einer wohlvertrauten Studie von Aguado auf.

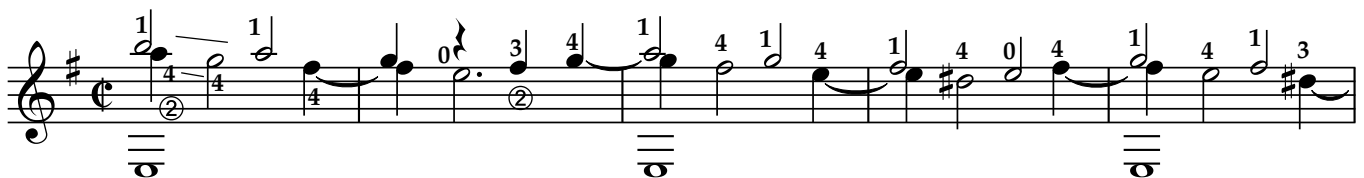
Die Sexten werden in ihrer Kantabilität angenommen und zu einem innigen Charakterstück ausgesponnen. Ich glaube hier, José Marias Gallardo del Reys Zusammenarbeit mit Elina Garanča nachklingen zu hören.

Die Oktaven treten kraftvoll und virtuos in Erscheinung, soweit so bekannt, aber auch hier sind genügend originelle Wendungen zu finden, die dem Stück die nötige Einzigartigkeit verleihen.

Die Intervalle, die in der klassischen Literatur bislang wenig beachtet worden sind, mir sind als Ausnahme nur Ma-

Segundas

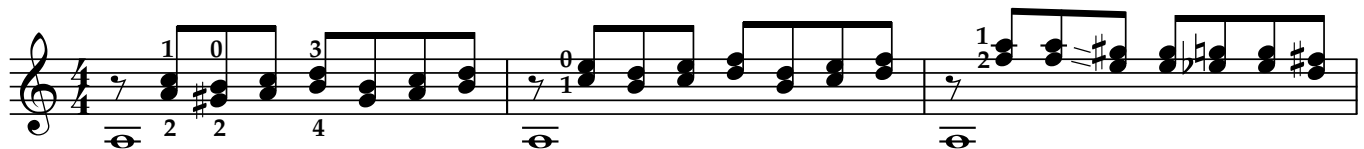
Solemne ♩ = 68



Terceras

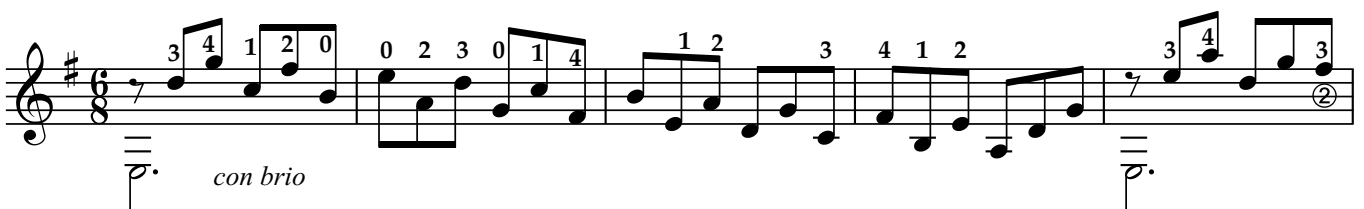
Moderato ♩ = 130

sempre legato



Cuartas

Molto ritmico ♩ = 125



rio Castelnuovo-Tedesco's „Appunti“ aus dem Jahr 1967 bekannt (dank einer Erinnerung von Gerhard Penn!) bieten eine weitgehend vorgabenfreie Spielfläche zur kompositorischen Entfaltung.

Hier schafft José Maria faszinierende Momente, die den ursprünglichen Gedanken des Zyklus vergessen lassen und klanglich neue Facetten vorstellen.

Stilistisch sind diese Stücke als tonale, zeitgenössische Musik einzuordnen. José

Marias Gallardo del Rey's Hintergründe als klassischer und auch im Flamenco beheimateter spanischer Gitarrist sind präsent. Der Flamenco Hintergrund tritt nie an die Oberfläche, weder klanglich noch aus Sicht der Spieltechniken.

Die zu diesem Anlass entstandenen Stücke sind wunderbare Gitarrenmusik, die man unter jedem Aspekt im Unterricht, Studium oder Konzert gewinnbringend einsetzen kann und sollte. Wer mehr

über den Komponisten wissen möchte, dem sei mein Interview mit ihm im EGTA Journal 13 12/2022 empfohlen.

Die Noten sind über diese Homepage zu beziehen.

<https://gallardodelrey.com/bocetos-intervalicos>

Andreas Stevens

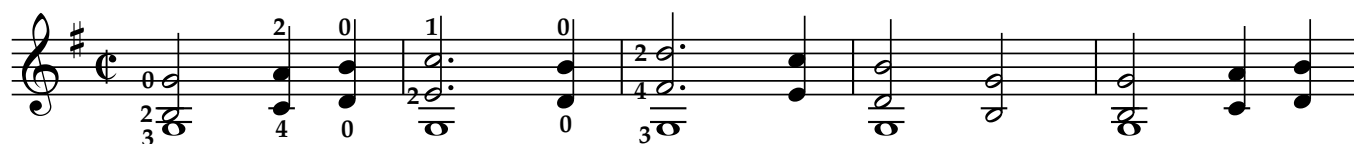
Quintas

Allegro ritmico ♩ = 125



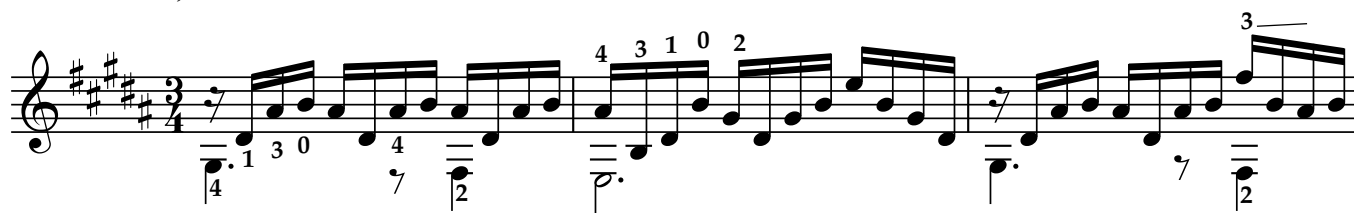
Sextas

Cantabile y espress. ♩ = 68



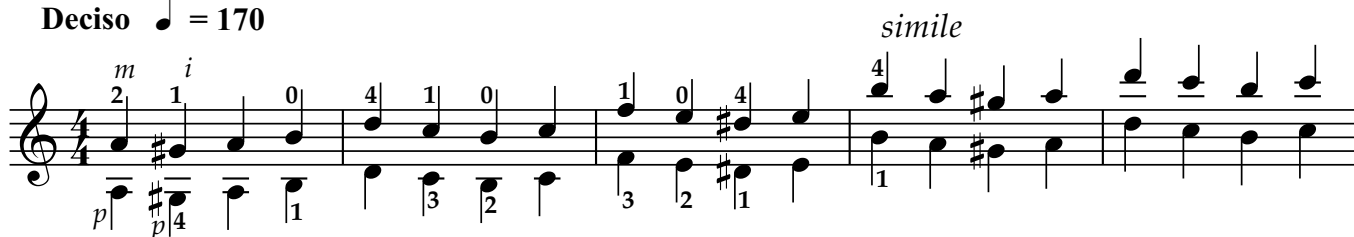
Séptimas

Andante, con fantasía ♩ = 75



Octavas

Deciso ♩ = 170



34. Tiefe Nacht

aus: Gitarrespielen · Gitarrenspiele, Band III
Frank Hill, Musica Longa Berlin, 2020

fh

Largo libero

mf als Akkord klingen lassen *mp* *rit.*

Espressivo

mf dolce *p* *rit.* *accel.*

f *poco rit.* *rit.* *p*

94. Cores brasileiras I

aus: Gitarrespielen · Gitarrenspiele, Band III
Frank Hill, Musica Longa Berlin, 2020

$\text{♩} = 50$

mp dolce

6 *rit.*

11 *a tempo*
mf

16

21 *rit.*
mp

$\text{♩} = 65$
mf

25 *rit.*

30 *tempo 1*
p *mf*

35 *f*

39 *rit.*
mf

rubato

12. ① ② ③

p



Biografie

Frank Hill trat als Sechsjähriger in das Konservatorium Rostock ein (erst Klavier, Tonsetz, später Gitarre), begann seine Studienzeit 1978 mit Medizin an der Rostocker Universität und absolvierte 1986 die Weimarer Musikhochschule mit einem Gitarre-Diplom. Es folgten vierjährige private Kompositionsstudien mit Igor Rekhin (einem Schüler Aram Chatschaturjans). Mit Studienabschluss trat Hill als Konzertmusiker, Festivalleiter und Autor in Erscheinung. 1986 wurde er einer der wenigen Gitarristen der Künstleragentur der DDR, es folgten sehr weit reichende Konzertrei-

sen in Europa, Asien und Südamerika. In Deutschland konzertierte er u. a. im Konzerthaus Berlin, der Deutschen Staatsoper Berlin, der Philharmonie Berlin, dem Gewandhaus Leipzig sowie in der Konzertreihe „Stunde der Musik“.

1994 bis 2002 war Hill Präsident der European Guitar Teacher's Association und beförderte int. Kongresse, auch als Referent auf dem wegweisenden 3. „The Composer as Teacher, the Teacher as Composer“ in Cambridge/UK. Im Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit als Professor publizierte Hill 1993/95 eine von eigenen Kompositionen geprägte Gitarrenschule. Seit 2019 erscheint eine zweite wesentlich größer angelegte Fassung in sieben Bänden (Musica Longa Berlin), von denen bisher vier publiziert sind. Ein weiterer Band erscheint in diesem Jahr.

In den 90er Jahren präsentierte das Berliner Konzerthaus unter der künstlerischen Leitung von F. Hill internationale Festivals für Kammermusik und Gitarre als Programmschwerpunkt. Bestandteil der Festivals waren Kompositionswettbewerbe in der HfM Hanns Eisler Berlin. Die Realisierung an einem der führenden Plätze des

Musiklebens galt als Novum für die Gitarre und wurde international stark beachtet. In den Konzertstücken von Frank Hill spielt sein Instrument keine hervorgehobene Rolle. Und er ließ seine kompositorische Arbeit lange unabhängig im Verborgenen reifen. Öffentlich wurde sie im Mai 1996 mit der Uraufführung von zwei Duos für Violine und Gitarre im Konzerthaus Berlin, die er selbst zusammen mit dem Berliner Philharmoniker Holm Birkholz spielte. 2004, 2005 und 2009 gab es im Berliner Ballhaus Naunynstraße abendfüllende Porträtkonzerte. Ein sehr besonderes Porträtkonzert fand 2012 im Kammermusiksaal des Berliner Konzerthauses mit seiner Klavier-Kammermusik statt, der Saal war ausverkauft ([Kritik nmz](#)).

Für Frank Hill ist das Thema „Kunstmusik und Mut zur Heiterkeit“ bedeutsam – es spiegelt sich in Konzerten bei Publikum, Musikern und Presse: „fein gearbeitete Sinnlichkeit“ · „originell, witzig, energetisch“ · „etwas Besonderes“ · „gewitzt und amüsant“ · „anspruchsvoll und doch unterhaltsam“ · „ernsthaft, ohne je trocken und akademisch zu wirken“ · „Das Publikum war vollends begeistert ...“



Weitere Informationen

- ▶ Link zum Lehrwerk: https://www.musica-longa.de/01_Gitarrenschule.htm
- ▶ CDs mit Kompositionen von F. Hill („ZEHNSAITIG“, Werke für Violine und Gitarre und „wach“, Klavierkammermusik) sind im Streaming verfügbar (Spotify, iTunes, Apple music, idagio, etc.).

„Künstlerisch von Anfang an ...“ - EGTA-Symposium zum Gitarrenunterricht

Die deutsche Sektion der European Guitar Teachers Association e.V. (EGTA D) veranstaltete vom 21. bis 23. März 2025 in Aschaffenburg das Symposium „Künstlerisch von Anfang an“ - Beiträge zum Stand des Gitarrenunterrichts und seiner Literatur“

Die EGTA D war nach ihrem Symposium „Bewegung, Klang, Gestaltung – zum aktuellen Stand der Gitarrentechnik“ im Jahre 2023 in diesem Jahr zum zweiten Mal der Einladung der Stadt Aschaffenburg gefolgt, ihre Tagung im Rahmen der nunmehr 45. Aschaffener Gitarrentage zu veranstalten.

Das Symposium widmete sich in Fachvorträgen wichtigen Themenfeldern des Gitarrenunterrichts, die von erfahrenen Referenten*innen vorgestellt wurden. Hinzu kam die Vorstellung von Gitarren aus acht Meisterwerkstätten und der Austausch im Plenum der Teilnehmer*innen des Symposiums. Internationale Künstler*innen präsentierten im Rahmenprogramm einen spannenden Ausschnitt aus dem Repertoire der Gitarre.

Der EGTA-Vorsitzende Prof. Alfred Eickholt und der Leiter des Kulturamts, Jörg Fabig, konnten am 21. März Teilnehmer*innen aus nahezu allen Bundes-



ländern in den schönen Räumlichkeiten des Stadtheaters begrüßen. Jörg Fabig freute sich besonders über die zahlreichen auswärtigen Gäste, die erstmals nach Aschaffenburg gereist waren. Für die stimmungsvolle musikalische Begrüßung sorgten Gitarrenensembles aus Aschaffenburg und Großostheim. Unter Leitung von Bernd Nonnweiler musizierten sie Sätze aus John Dowlands „Lachrimae“ und „La Romana“ von Ludovico Grossi da Viadana.

Das Abendkonzert stand unter dem Motto „Classic meets Fingerstyle“. Die junge französische Gitarristin **Émilie Fend** erwies sich mit ihrem sympathisch moderierten Programm mit Werken von J.S. Bach, Giulio Regondi, Regino Sainz de la Maza und Federico Torroba und Leo Brouwer als Künstlerin mit großem Potential. Sie bedankte sich mit mehreren Zugaben, darunter Tarregas beliebtes „Recuerdos de la Alhambra“.

Der „Austro-Amerikaner“ **Adam Rafferty** begeisterte das Publikum mit seiner Interpretation von Klassikern der Pop- und Jazzgeschichte. Mit Stücken von The Police, Ray Charles, Irving Berlin und Chick

Corea u.a. hinterließ er bei den Zuhörer*innen mit einer von Bass-Loops, Percussion-Effekten und auch von Human Beatboxing geprägten Spielweise einen bleibenden Eindruck. Das Publikum ließ den humorvollen Fingerstyle-Star erst nach vier Zugaben, darunter Michael Jacksons „Billie Jean“ und John Lennons „Imagine“, von der Bühne.

Den zweiten Tag des Symposiums eröffnete **Andreas Stevens** (Hilden). Er referierte zu Entstehung, Literatur und Wirkungsgeschichte der Münchner Gitarrenensembles.

Konkretes Vorbild des Gitarristen - und Geigers Heinrich Albert sei hierbei das Streichquartettspiel gewesen. Mit zwei Terzgitarren und zwei Primgitarren, von der eine später durch einen Quintbass ersetzt wurde, habe Albert ab 1909 eine neue Ensemblepraxis etabliert, die auch den jungen Andrés Segovia begeisterte. 1911 habe Albert sein erstes eigenes Werk für diese Besetzung geschaffen. Der berühmte Gitarrenbauer Hermann Hauser I nahm zwischen den Weltkriegen Alberts Stelle ein und trug durch die Verwendung von Instrumenten aus





seiner Werkstatt zu einer weiteren Vereinheitlichung des Klangs bei. Die politischen Umbrüche der 1930-er-Jahre verhinderten eine Weiterführung der Quartettarbeit. Es bleibt zu hoffen, dass die vom Neuen Münchner Gitarrenquartett wiederentdeckte Idee des klanglich aufgefächertes Quartettspiels die Gitarrenwelt weiterhin bereichern wird.

Stefan Schmidt (Friedberg) erläuterte in seinem mit Filmausschnitten angereicherten Vortrag „Mein Schüler ist extrem begabt! Was nun?“ seine pädagogische Konzeption zur Förderung hochbegabter Kinder und Jugendlicher.

Er rät die jungen Menschen vom ersten Augenblick an als Musiker ernst zu nehmen und sie dabei zu unterstützen, das Instrument lieben zu lernen. Methodisch wichtig sei, stets die „oberste Kante des Möglichen in den Blick zu nehmen“ und immer konkret den nächsten Schritt zu denken. Weiterhin betonte er den eigenen Beitrag des Lehrenden und das Geheimnis seiner ständiger Selbstverbesserung. Auch den ortonabhängige Online-Unterricht - unter Einbeziehung von Vorab-Videos der Schüler*innen – beschreibt Stefan Schmidt als eine durchaus sinnvolle Option.



Die Grand-Dame der Unterrichtsliteratur, **Maria Linnemann**, hat mehr als über 500 Werke – nicht nur für die Gitarre – komponiert. In ihrem Vortrag gewährte sie Einblicke, wie und warum ihre Gitarrenmusik zustande kam. Sie verriet, dass ihre Philosophie des Komponierens auf Eingebung beruhe, die Musik immer ihre eigentliche Sprache gewesen sei und die Stücke ihr quasi „geschenkt“ wurden. Anhand ihrer Editionen „Gitarrengeschichten“, „Die Nase des Kamels“

und „Kaubonbon“ erläuterte Maria Linemann ihre pädagogischen Prämissen im Sinne einer „Magie der einfachen Klarheit“ (Paula Modersohn-Becker). Leicht singbare Melodien und Kanons mit kindgerechten Texten seien wichtig, um die Musik „Stütze für die Seele“ werden zu lassen. Sie legt jedoch auch Wert darauf, nicht nur „Süßes“ komponiert zu haben. Mit „Chilenische Suite“ hat sie seinerzeit auch gegen den Diktator Augusto Pinochet protestiert. Als kleines Geschenk hatte sie den Zuhörer*innen Kopien einer bisher unveröffentlichten Komposition mitgebracht.



Dr. Helmut Richter (Oberhausen) widmete sich in seinem Vortrag „Der Weg zur Gitarre“ der Analyse didaktischer Schritte in Lehrwerken für Gitarre. Der Gitarren- und Berufspädagoge hatte hierzu 75 deutschsprachige - ab 1915 erschienene - Lehrwerke ausgewählt.

Seine Analyse und umfassende Statistik schlüsselte die Herangehensweise, die ersten Lernschritte für die Anschlag- und Greifhand und deren erstes Zusammenwirken nachvollziehbar auf.

Für zukünftige Schulen wünscht er sich eine stärkere Berücksichtigung der Haltungsproblematik insbesondere bei Kindern und Ausführungen zur Geschichte des Instruments.



Michael Koch, langjähriger 2. Vorsitzender der EGTA und Nestor des EGTA-Gitarrenbauwettbewerbs hatte unter Mithilfe von Jörg Gauchel einen Klangvergleich von Gitarren anhand charakteristischer Motive vorbereitet. Die ausstellenden Gitarrenbauer*innen Annette Stephany, Katharina Wolff, Vinzenz Bachmayer, Götz Bürki, Ernst Dering, Reiner Hein, Hermann Gräfe und Achim Hellenthal



hatten hierzu je ein Instrument zur Verfügung gestellt. Die Zuhörer hatten Gelegenheit, die von Sören Golz gespielten Instrumente mithilfe eines Beurteilungsbogens bezüglich Sustain, Ausgeglichenheit der Saiten, Dynamik, Klangfarbe, Auflösungsvermögen etc. zu bewerten. Auf die öffentliche Bekanntgabe einer Rangfolge der Gitarren wurde dabei bewusst verzichtet.

Prof. Michael Langer (Wien), mit rund 65 Editionen einer der erfolgreichsten Gitarrenautoren im deutschsprachigen Raum, widmete sich in seinem Referat dem Arrangieren von Popmusik für den Gitarrenunterricht. Sein Credo hierbei ist, einen Kompromiss zwischen „hürdenfrei“ und „auf der klassischen Gitarre authentisch nach Pop klingend“ zu finden. Er gab anhand von kurzen Musikbeispielen aus den 6 Bänden „Pop Guitar Solos“ einen Überblick über seine Vorgehensweise und streifte auch Themenfelder wie das von Hörgleisen und grifforientiertem Denken geprägte CAGED-System.

Bernd Nonnweiler (Aschaffenburg) regte in seinem Referat „Solmisation im Gitarrenunterricht“ an, die allseits bekannte Methode auch fruchtbringend im Unterricht zu nutzen. Sie sei bestens geeignet, die Klangvorstellung im Sinne einer Vor-Verfügbarkeit auszubilden, Spannungsverläufe sichtbar zu machen, das Griffbretts zu erschließen und das Körpergedächtnis zu trainieren. Ausführungen zu einer diesbezüglichen Liedauswahl rundeten seinen Vortrag ab.

In einer kleinen Feierstunde feierte die **EGTA** im Restaurant des Stadttheaters ihr 40-jähriges Bestehen. Eine Po-



wer-Point-Präsentation machte die Entwicklungen und die vielfältigen Verbandsaktivitäten im Laufe der vier Jahrzehnte sichtbar. Michael Koch wurde für seine langjährige Vorstandsarbeit als 2. Vorsitzender und seine herausragenden Verdienste u.a. bei der Entwicklung und Etablierung von Kinder- und Jugendgitarren zum Ehrenvorsitzenden der EGTA D ernannt.

Das Abendkonzert war der Kunst des Duospiels gewidmet. Das Gitarrenduo **GolzDanilov** (Deutschland), u.a. Preisträger des Kulturförderpreises des Landes NRW, beeindruckte das Auditorium mit perfektem Zusammenspiel und einem abwechslungsreichen Programm, das den Bogen von den großen Barockmeistern J.S. Bach und G.F. Händel über Mauro Giuliani bis zu Bela Bartok und Dusan Bogdanovic spannte.

Prof. Alfred Eickholt (Velbert) widmete sich einem zentralen Thema des Instrumentalunterrichts, dem häuslichen Üben. Er berichtete aus seiner jahrzehntelangen pädagogischen Erfahrung an Hochschule und Musikschule. Nach ei-

ner allgemeinen didaktischen Einführung in das Thema riet er, das Wiederholungslernen stets strukturiert und abwechslungsreich zu gestalten und immer neue Akzente im Sinne einer rotierenden Aufmerksamkeit zu setzen. Weitere Empfehlungen betrafen das gesonderte Üben von rechter und linker Hand, die Sicherung des Erlernten, die Erarbeitung eines immer spielfertigen Repertoires, die Förderung der Motivation durch gemeinsames Musizieren und eine stets konstruktive aufbauende Kritik.

Ein Erfahrungsaustausch und die Diskussion im **Plenum** zu verschiedenen Themen aus der Unterrichtspraxis standen am Ende des Symposiums. Anregungen aus dem Plenum betrafen ein mögliches Matinee-Konzert statt des letzten „späten“ Abendkonzerts und mehr Pausen zwischen den Vorträgen. Weitere Wünsche bezogen sich auf Handouts oder Gallery Boards und eine Teilnehmerliste für alle.

Die Stadt Aschaffenburg hat bereits zu einer Neuauflage



des EGTA-Symposiums vom 19. bis 22. Februar 2027 einladen. Der EGTA-Bundesvorstand möchte beim Symposium 2027 die EGTA-Mitglieder im Sinne einer stärkeren Partizipation mit einem „Call for Papers“ zum aktiven Mittun einladen.

Zum Abschluss des Symposiums präsentierte der international bekannte schwedische Lautenist **Jonas Nordberg** in der Aschaffenerburger Ev. Kirche St. Lukas die Sonaten Nr.49 und 52 von Silvius Leopold auf der Barocklaute.

Peter Ansorge

Copyright aller Fotos: Anne Tucker (Köln)



Das Programm des Symposiums im Detail:

Freitag, 21.03.2025

- 18:30 Uhr **Begrüßung und Eröffnung des Symposiums.**
Es spielen Gitarrenensembles aus Aschaffenburg und Großostheim,
Leitung Bernd Nonnweiler
- 20:00 Uhr **Konzert „Classic meets Fingerstyle“**
mit Émilie Fend (Frankreich) und
Adam Rafferty (USA)

- 15:30 Uhr **Arrangieren von Popmusik für den Gitarrenunterricht**
Prof. Michael Langer (Wien)
- 16:30 Uhr **Solmisation im Gitarrenunterricht**
Bernd Nonnweiler (Aschaffenburg)
- 17:30 Uhr **40 Jahre EGTA - D e.V.**
(Eine kleine Feierstunde)
- 20:00 Uhr **Konzert „The Art of Guitar Duo“**
mit dem Gitarrenduo GolzDanilov
(Deutschland)

Samstag, 22.03.2025

- 09:00 Uhr **Die Münchner Gitarrenensembles**
Entstehung, Literatur und Wirkungsgeschichte
Andreas Stevens (Hilden)
- 10:15 Uhr **Mein Schüler ist extrem begabt! Was nun?**
Stefan Schmidt (Friedberg)
- 11:15 Uhr **Wie und warum meine Gitarrenmusik zustande kam**
Maria Linnemann (Hannover)
- 12:15 Uhr **Der Weg zur Gitarre**
Eine Analyse der didaktischen Schritte in Gitarrenschulen
Dr. Helmut Richter (Oberhausen)
- 14:30 Uhr **Klangvergleich von Gitarren**
Eine Vorstellung von Instrumenten anhand charakteristischer, von Michael Koch zusammengestellter Motive
Sören Golz (Köln)

Sonntag, 23.03.2025

- 09:00 Uhr **Üben – aber wie?**
Prof. Alfred Eickholt (Velbert)
- 10:15 Uhr **Erfahrungsaustausch und Diskussion**
im Plenum, Verschiedene Themen aus der Unterrichtspraxis
- 11:15 Uhr **Resümee und Abschluss des Symposiums**
Analyse und Kommentare
- 18:00 Uhr **Lautenkonzert**
mit Jonas Nordberg (Schweden) in der
Ev. Kirche St. Lukas Aschaffenburg-Leider

Die Vorträge sind z.T. auf der EGTA-Homepage www.egta-d.de zu finden

Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ 2026 in Monheim am Rhein



Der Internationale Jugendwettbewerb für Gitarre -Andrés Segovia-, den die EGTA D seit 2016 in Partnerschaft mit der Stadt Monheim am Rhein durchführt, wird vom **03.-06. Juni 2026** wieder ebendort stattfinden.

Anmeldungen dafür sind vom
01. Januar bis 28. Februar 2026

online möglich.

Unter www.segovia-wettbewerb.de findet man weiterführende Informationen zum Programm und den Rahmenbedingungen des Wettbewerbes.



Internationaler
Jugendwettbewerb
für Gitarre
Andrés Segovia