

The background of the cover is a still life painting. In the center, an acoustic guitar with a light brown body and a dark fretboard lies on a dark wooden table. To the left of the guitar is a large, dark green plant with long, pointed leaves. In front of the guitar, on the table, are several objects: a light-colored ceramic bowl, a small white bowl, a dark brown bottle, a small white card with red dots, and a yellow envelope. The scene is lit from the left, creating soft shadows. A large, thick orange curved line starts from the bottom left and curves upwards towards the top right, framing the title area.

EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Ya'qub Yonas N. El-Khaled und Christoph Reuter	Hörbewertung und Audiosignalanalyse alter und neuer Gitarren	4
Robert Martin	Spiel mit kompositorischen Elementen – Gedanken und Analysen zu Lukáš Janatas XII: Antiphōna (2022) für Gitarrenduo	21
Hye Min Lee	Das Charakterstück in zeitgenössischer Perspektive: Klangzentren, Dialogizität und musikalische Gestik in <i>Drei Charakterstücke für zwei Gitarren</i> op. 93 (2022/23) von Lutz-Werner Hesse	24
	Nachruf auf Kazuhito Yamashita	33
	Nachruf auf Roberto Aussel	34
	Nachruf auf Ralph Towner	35
Immanuel Ott	Aus der Welt gefallen. Zu Hans Werner Henzes zweiter <i>Royal Winter Music</i>	36
	Impressum	41
Klara Tomljanovič	„New Guitar Works- Eine Reise ins Unbekannte“	42
Lydia Jeschke	Entgrenzung eines Instruments	44
	Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre	47
	Thomas Oldenbürger - Notenbeilage	50
	Ankündigung	52

Vorwort

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

die Welt dreht sich, tanzend oder taumelnd, unablässig und unser Journal hat mit der 20. Ausgabe ein kleines Jubiläum zu feiern.

Es ist sehr erfreulich, dass das Journal seit vielen Jahren von vielen Leserinnen und Lesern begleitet wird.

Ihnen und Euch allen ein herzlichen Dankeschön für die Treue und das Interesse an unserem Journal!

In dieser Ausgabe müssen wir leider gleich 3 bekannte Gitarristen verabschieden, die in diesem Jahr verstorben sind. Mit Kazuhito Yamashita, Roberto Aussel und Ralph Towner verliert unser Instrument drei herausragende Meister, deren Leben und Wirken in 3 Nachrufen von Thomas Müller-Pering und Alfred Eickholt skizziert wird.

Ya'qub Yonas N. El-Khalels und Christoph Reuters Beitrag untersucht die klanglichen Eindrücke bekannter alter und hochwertiger neuer Gitarren in einem interessanten Experiment, das die Herausforderungen und Chancen des Hörens an der Schnittstelle menschlicher Ästhetik und maschineller Akustik aufzeigt. Ihre sehr interessanten Ergebnisse werfen etwas Licht in den Mythos um Gitarren von Torres und weiterer Meister des Gitarrenbaus.

Aus der fortgesetzten Kooperation mit dem „Rhine Guitar Festival & Academy“ und der Vortragsreihe „Nachdenken über Musik“, die in Kooperation mit der Hochschule für Musik Mainz unter der Leitung von Prof. Dr. Immanuel Ott im Mai 2026 stattgefunden hat, haben wir dieses Mal 3 analytisch hervorragende Artikel von Immanuel Ott, Hye Min Lee und Robert Martin zu neuen Duowerken für Gitarre sowie zu Henzes 2. Sonate für Gitarre solo versammelt.

Neben Abschieden können wir in diesen Artikeln ebenso wie in Klara Tomljanovičs und Lydia Jeschkes Beiträgen auch Neuanfänge, Neuentstehungen von Werken für unser Instrument in dieser Ausgabe feiern.

Weitere Beiträge zum „Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre“, der in seiner 14. Ausgabe in Monheim am Rhein stattgefunden hat, ein Ausblick zum 10-jährigen Jubiläum des „Gitarrenfestivals Jüchen“ und eine Notenbeilage von Thomas Oldenbürger runden unsere Ausgabe ab.

Viel Freude beim Lesen und herzliche Grüße

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



©Aleksandra Karłowski

Hörbewertung und Audiosignalanalyse alter und neuer Gitarren

©Pascal Lederer



Biografie

Ya'qub Yonas N. El-Khaled studierte klassische Gitarre, Liedgestaltung mit klassischer Gitarre und historischen Zupfinstrumenten, Philosophie und Musikwissenschaft an den Universitäten in Nijmegen und Würzburg. 2019 wurde er Universitätsassistent an der Kunstuniversität Graz (KUG). Eine Dissertation zur Lautenmusik des 16. Jahrhunderts schloss er 2022 mit Auszeichnung ab. Nach weiteren Anstellungen als Senior Lecturer an der KUG wechselte er 2023 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Studiengang Musikinstrumentenbau der Westsächsischen Hochschule Zwickau. Seit April 2025 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Forschungsprojekt „NS-Verfolgung und Musikgeschichte“ an der Hochschule für Musik und Theater München und arbeitet an einer Habilitation zur Musikpublizistik der Zwischenkriegszeit. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Historische Aufführungspraxis, Geschichte und Repertoire der Zupfinstrumente, Geschichte des Lieds und der Liedinterpretation, Geschichte und Repertoire der arabischen Musik, organologische Fragestellungen sowie Untersuchungen zu Unterdrückung, Verfolgung und Antisemitismus im 20. und 21. Jahrhundert.

1 Einleitung

In der Welt der Geige war die Wahl des richtigen Instruments lange Zeit sehr einfach und ist es zum Teil sogar noch heute: „Almost all well-known violin soloists since the early 1800s have chosen to play instruments by Antonio Stradivari or Giuseppe Guarneri, del Gesù, the two most celebrated craftsmen of the so-called Golden Age of violin-making (c. 1550 – c. 1750).“¹ Obwohl sich in den letzten Jahren in verschiedenen Studien gezeigt hat, dass alte italienische Geigen in Blindtests weder bei Spielern noch beim Publikum eindeutig besser abschneiden als neugebaute, ist der Glaube an die klangliche Überlegenheit und besseren Spieleigenschaften ‚alter Italiener‘ immer noch verbreitet.² Die Vorstellung, dass das Alter eines Instruments ein Wertkriterium ist, scheint tief in der europäischen Musikkultur verwurzelt zu sein und lässt sich, wie Sebastian Kirsch überzeugend dargestellt hat, bis in das 17. Jahrhundert zurückverfolgen.³ Im Fall der Geigen er-

scheinen zudem immer wieder Studien, die die Einzigartigkeit speziell der ‚alten Italiener‘ bestätigen.⁴ Dies hat natürlich auch Auswirkungen auf neugebaute Instrumente: Schätzungen von Geigenbauern zufolge sind ca. 90 % aller neugebauten modernen Violinen mehr oder weniger an italienische Modelle des 18. Jahrhunderts angelehnt.⁵ Ob der Stradivari-Klang ein Mythos ist oder nicht, ist also längst noch nicht entschieden. Bei Gitarren ist die Sachlage etwas anders. Wenn es aber einen Gitarrenbauer in der Geschichte der Gitarre gibt, der eine Stradivari oder Guarneri annähernd vergleichbare Reputation aufweist, so ist dies zweifellos Antonio de Torres (1817–1892).⁶ Torres gilt als der Begründer des modernen Gitarrenbaus, wird in vielen Publikationen auch als „der Vater der modernen Gitarre“ bezeichnet⁷ und seine Instrumente werden heutzutage zu Spitzenpreisen bei Auktionen gehandelt. Zwar gilt es gemeinhin als ausgezeichnete Sache, dass Torres' Gitarren auch

- 1 Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau et al., „Player Preferences among New and Old Violins“, in: PNAS, Vol. 109/3 (2012), 760–763, DOI: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1114999109>. Eine leicht überarbeitete Version des Artikels ist auf Claudia Fritz' Website einsehbar: https://www.lam.jussieu.fr/Membres/Fritz/HomePage/Indianapolis_paper.html (dieser Link und alle nachfolgenden wurden zuletzt am 30.06.2026 aufgerufen).
- 2 Vgl. Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau et al., „Listener evaluations of New and Old Italian Violins“, in: PNAS, Vol. 114/21 (2017), 5395–5400, DOI: <https://doi.org/10.1073/pnas.1619443114>; und Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau et al., „Soloist evaluations of six Old Italian and six new violins“, in: PNAS, Vol. 111/20 (2014), 7224–7229, DOI: <https://doi.org/10.1073/pnas.1323367111>.
- 3 Vgl. Sebastian Kirsch, „Age Adds Goodness to Instruments: The Origin of a Myth“, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 49 (2023), S. 117–153. Kirsch identifiziert den frühen Lautenhandel als Ursprungsort des ‚Mythos‘, dass das Alter die Qualität eines Instruments verbessere und argumentiert, dass diese Idee später auch auf andere Instrumente wie z. B. Geigen übertragen worden sei.
- 4 Vgl. z. B. Hwan-Ching Tai, Yen-Ping Shen, Jer-Horng Lin et al., „Acoustic evolution of old Italian violins from Amati to Stradivari“, in: PNAS, Vol. 115/23 (2018), S. 5926–5931 oder Cheng-Kuan Su, Szu-Yu Chen, Jen-Hsuan Chung et al., „Materials Engineering of Violin Soundboards by Stradivari and Guarneri“, in: *Angew. Chem. Int. Ed.*, Vol. 133 (2021), S. 19293–19303, DOI: doi.org/10.1002/anie.202105252.
- 5 Die Zahl 90 % hat Geigenbauer Andreas Kägi in einem Vortrag am 07.11.2024 in Markneukirchen genannt. Eindrucksvoll belegt wird die Zahl z. B. durch den Katalog des Concorso Triennale 2024.
- 6 Nicht umsonst war im Jahr 2017 eine Ausstellung im *Museo del Violino* in Cremona mit dem Titel *Antonio de Torres (1817–1892): Lo Stradivari della chitarra moderna* zu sehen (vgl. <https://museodelviolino.org/en/antonio-de-torres-1817-1892-lo-stradivari-della-chitarra-moderna/>). Auch der Ausstellungskatalog erschien ein Jahr später unter dem gleichen Titel.
- 7 Vgl. z. B. John Morrish, „Torres: Life & Works“, in: *The Classical Guitar Book. A complete History based on the Russel Cleveland Collection*, hrsg. von John Morrish, San Francisco 2002, S. 16 f., hier S. 16.

klanglich stilbildend waren, aber der Glaube an die klangliche Überlegenheit dürfte keineswegs so ausgeprägt sein, wie bei Stradivari oder Guarneri. Dennoch zeigen historische Berichte ab den 1860er-Jahren, dass seine Gitarren in den Händen der wichtigsten spanischen Gitarristen der Zeit wie Julián Arcas (1832–1882), Francisco Tárrega (1852–1909), Antonio Jiménez Manjón (1866–1919), Miguel Llobet (1878–1938) oder Emilio Pujol (1886–1980) als neuartig, ungewöhnlich und klanglich überlegen empfunden wurden.⁸ Auch zeitgenössische Gitarristen, die auf Gitarren von Torres spielen, schwärmen von ihrem Klang, von der musikalischen Qualität, der Ausgewogenheit, dem Klangfarbenreichtum und der Klangprojektion, die nicht mit später gebauten Gitarren zu vergleichen sei.⁹ Selbst der aktuelle englischsprachige Wikipedia-Eintrag zu Antonio de Torres weiß etwas über den typischen Klang zu berichten (ohne allerdings eine Quelle anzugeben): „Although they [= Torres' Guitars] are not particularly loud by modern standards, they have a clear, balanced, firm, and rounded tone that projects very well.“¹⁰

In informellen Hör- und Anspieltests, die nicht als wissenschaftliche Vergleichsexperimente geplant sind, wird sogar die Lautstärke von Torres-Gitarren positiv hervorgehoben. So schreibt R. E. Bruné: „At a recent Guitar Foundation of America listening test, this guitar [= Antonio de Torres 1888, Nr. 124] was compared in

the same hall with many modern hi-tech guitars with Nomex tops, and Smallman designs. The audience audibly gasped when it was first played, it was every bit the equal in volume and projection as any of these modern improvements, and far more interesting to listen to in terms of color and nuance.“¹¹ Auf persönliche Nachfrage hin bestätigte R. E. Bruné, dass es sich bei dem Hörtest nicht um einen Blindtest handelte: „this session [...] was not a blind test at all, each instrument was announced before being played by the performers. It was a totally informal presentation for performers and listeners alike [...]“¹² Auch bekräftigt er noch einmal die Höreindrücke: „Our observation from the back of the hall of the Torres was that in terms of volume and projection it was every bit as effective and ‚present‘ as any of the modern high tech guitars using novel construction techniques, and far more interesting to listen to in terms of tonal range. Most of the audience present seemed very surprised at how well it presented.“¹³ Es wäre sicher aufschlussreich gewesen zu überprüfen, ob sich die Höreindrücke der gleichen Gitarren – es waren auch Gitarren von Hermann Hauser I (1882–1952) und Robert Bouchet (1898–1986) darunter – in einem Blindtest unterschieden hätten. Jedenfalls ist festzuhalten, dass sich erstaunliche Parallelen zwischen den Stradivari-Geigen und Torres-Gitarren zugeschriebenen Klangeigenschaften auftun, besonders wenn es um die Lautstärke



©Christoph Reuter

Biografie

Christoph Reuter, geb. 1968, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Pädagogik an der Universität zu Köln, wo er 1996 promoviert und 2002 habilitiert wurde. Seit 2008 ist er Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Wien. Seine Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Instrumenten-, Raum- und Psychoakustik, der Klangsynthese und Audiosignalanalyse, der Musikpsychologie sowie in musik/geräuschbezogenen Fragestellungen. Gemeinsame Software-Projekte verbinden ihn u.a. mit dem Haus der Musik (Wien) und dem Deutschen Museum (München). Im Rahmen von Auftragsforschungen war/ist er beratend für Gesellschaften/Firmen wie u.a. AKM Austro Mechana (Wien) und Tesla Gigafactory (Berlin) tätig.

8 Vgl. José L. Romanillos: *Antonio de Torres. Guitar Maker – His Life and Works*, Bodmin 1987, S. 161–169.

9 Vgl. z. B. die Interviews mit Stefano Grondona, Wulfin Lieske und Carles Trepal in: Alberto Martinez: „Orfeo Magazine N. 9“, in: *Orfeo Magazine 6–10*, Paris 2017, S. 227–283, hier S. 277–283.

10 Wikipedia, Art. „Antonio de Torres Jurrado“, in: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_de_Torres_Jurado.

11 Richard E. Bruné, *1888 Antonio de Torres No 124*, <https://www.rebrune.com/1888-antonio-de-torres-no-124> (30.06.2026).

12 Private Mailkorrespondenz vom 23.11.2024.

13 Private Mailkorrespondenz vom 23.11.2024.

und Klangprojektion geht.¹⁴

Als sich die Gelegenheit bot, einen Hörtest mit einer Reihe von historisch wertvollen Gitarren, inklusive einer Torres-Gitarre von 1886 (SEU 03)¹⁵, zu machen, wurde diese Gelegenheit gerne genutzt.

Ziel war es, einen dem von Claudia Fritz et al. durchgeführten Publikums-Hörtest durchzuführen, wenn auch in deutlich kleinerem Maßstab. Die Hauptfragen, die mit diesem Test untersucht werden sollten lauteten: Können alte und neue Gitarren von einem Fachpublikum auditiv auseinandergehalten werden?

Ist eine Torres-Gitarre aufgrund ihres klaren, ausgewogenen Klangcharakters eindeutig aus einer Stichprobe heraus zu hören? Und hat das Alter einer Gitarre signifikanten Einfluss auf die Bewertung bzw. bevorzugt ein Fachpublikum eher den Klang älterer oder neuerer Gitarren? Aus zwei Gründen wurde der Test im Anschluss noch durch sig-

nalanalytische Auswertungen erweitert: erstens war die Zahl der Versuchsteilnehmer mit 13 Hörern relativ gering. Zweitens war es schon bei einem vorherigen Hörtest möglich, die Publikumsaussagen erfolgreich mit den Daten einer Signalanalyse-Software zu verknüpfen und überraschende Ergebnisse zu erzielen.¹⁶

2 Gitarren-Stichprobe, Versuchsaufbau und Ablauf

Für den Hörtest konnte auf Gitarren aus der Sammlung von Wolfgang Kieser (*1968) zurückgegriffen werden. Kieser sammelt seit dem Jahr 2016 Gitarren und hat seitdem eine beachtliche Sammlung mit Instrumenten von Antonio de Torres, Enrique Garcia (1868–1922), Francisco Simplicio (1874–1932), Hermann Hauser II (1911–1988), Daniel Friedrich (1932–2020) und vielen anderen erworben. Für den Hörtest konnten fünf Gitarren aus seiner Sammlung verwendet werden. Zwei weitere wurden aus dem Archiv des Studiengangs Musikinstrumentenbau in Markneukirchen (Deutschland) zur Verfügung gestellt und die achte Gitarre stammte aus dem Privatbesitz ihres Erbauers. Somit standen folgende acht Gitarren zur Verfügung:

1. Antonio de Torres 1886 (SEU 03) (Sammlung Kieser)
2. Enrique Garcia 1912 (Sammlung Kieser)
3. Edgar Mönch 1951 (Sammlung Kieser)
4. Richard Jacob „Weißgerber“ 1952 (Archiv Studiengang Musikinstrumentenbau)
5. Hermann Hauser II 1957 (Sammlung Kieser)
6. Dominik Wurth 2011 (Archiv Studiengang Musikinstrumentenbau)
7. Paul Hildebrandt 2023 (Privatbesitz Paul Hildebrandt)
8. Karl-Hermann Schäfer 2024 – Nachbau der Torres 1886 (SEU 03) (Sammlung Kieser)

Ergänzt wurden diese Instrumente von einer als Referenz genutzten Gitarre von Jochen Röthel (Baujahr 2016), die dem Gitarristen Moritz Beck gehört, der gleichzeitig auch die Hörbeispiele spielte.¹⁷ Auf die Nennung weiterer Bauspezifikationen wird an dieser Stelle bewusst verzichtet, da sie nicht im Fokus des Hörtests standen. Es ist lediglich darauf hinzuweisen, dass alle neueren Gitarren (Wurth, Hildebrandt, Schäfer) traditionell gebaut sind, d. h. kein Lattice-Bracing und keine Double-Tops aufweisen.

Im Test wurden jeweils zwei Gitarren als

14 Vgl. Fritz et al., „Listener evaluations of New and Old Italian Violins“, S. 5395. Carles Trepas berichtet: „There is depth to its sound and it offers excellent projection. [...] A while back I was playing in Stockholm to five hundred people in a beautiful auditorium, with no amplification and using catgut strings, as in Llobet's day. [...] My listeners told me that the audience could hear everything, right up to the back row“ (Alberto Martinez, „Orfeo Magazine N. 9“, S. 282). Vergleichbares schreibt z. B. Frank Almond, langjähriger Konzertmeister des Milwaukee Symphony Orchestra und Spieler der *Lipinski*-Stradivari aus dem Jahr 1715, über die Klangprojektion alter Violinen: „a peculiar (and sublime) aspect of great old Italian instruments is that the sound somehow expands and gains more complexity from a distance, especially in a concert hall“ (Frank Almond, *They blinded me with science*, online veröffentlicht am 09. Januar 2012, <https://insidethearts.com/nondivisi/they-blinded-me-with-science/>).

15 Die Nummerierung erfolgt gemäß dem Katalog von José L. Romanillos in *Antonio de Torres. Guitar Maker*. Informationen zur Gitarre, die heute im Besitz von Wolfgang Kieser ist, finden sich auf den S. 199 f. Zum Zeitpunkt der Buchveröffentlichung war E. Godia Sales der Eigentümer.

16 Vgl. Ya'qub Yonas N. El-Khaled, „Die verflixte siebte Gitarre. (Neue) Möglichkeiten der Instrumentenbeurteilung am Beispiel eines Hörtests“, in: *Musikinstrumentenbau zwischen Tradition und Innovation. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, hrsg. von Ya'qub Yonas N. El-Khaled und Enrico Weller, Markneukirchen 2025, S. 265–289.

17 Für einen Klangeindruck der Referenzgitarre und des Gitarristen sei auf folgendes YouTube-Video verwiesen: <https://www.youtube.com/watch?v=vABdn3eFla8>.

Paar zusammen angespielt. Dabei wurde folgendermaßen verfahren: Zuerst wurde das ausgewählte Teststück, der erste Teil der Mazurka *Marieta* von Francisco Tárrega, auf der Referenzgitarre gespielt. Anschließend wurde zuerst eine E-Dur-Tonleiter auf Gitarre 1 und 2 gespielt, dann *Marieta*.¹⁸ Vor dem nächsten Testpaar erklang erneut die Mazurka auf dem Referenzinstrument usw. Es ergab sich also ein aus vier Runden bestehender Testablauf, dessen erste Runde exemplarisch so aussieht:

1. Runde

- a. Referenzgitarre: *Marieta*
- b. Edgar Mönch 1951: E-Dur-Tonleiter
- c. Richard Jacob „Weißgerber“ 1952: E-Dur-Tonleiter
- d. Edgar Mönch 1951: Tárrega – *Marieta*
- e. Richard Jacob „Weißgerber“ 1952: Tárrega – *Marieta*

In den folgenden Runden wurden die Konstellationen Hildebrandt (2023) – Hauser II (1957), Torres (1886) – Schäfer/Torres (2024) und Wurth (2011) – Garcia (1912) als Vergleichspaare ausgewählt. Der Hörtest fand im Fotostudio des Studiengangs Musikinstrumentenbau statt, einem recht großen Raum mit wenig Nachhall (trockene Akustik). Der hintere Bereich wurde mit einem dünnen weißen Tuch, welches auf Foto- und Beleuchtungsstativen befestigt war, vom vorderen abgetrennt. Das Tuch diente als Sichtschutz, war aber gleichzeitig durchlässig für Klänge. Der Gitarrist wur-

de hinter dem Tuch positioniert, die Hörer nahmen auf der vorderen Seite Platz. Aufgenommen wurde mit zwei Mikrofonen: Eines war ca. 40 cm vor dem Schallloch platziert, das andere mittig im Raum zwischen den Hörern, etwas oberhalb der Köpfe. Zwei Personen assistierten dem Gitarristen indem sie ihm Gitarren anreichten und wieder abnahmen, so dass möglichst kurze Pausen zwischen dem Spielen der Gitarren einer Runde lagen.

Durchgeführt wurde der Hörtest am 13.09.2024 im Rahmen eines Workshops, in dem Wolfgang Kieser gemeinsam mit Jochen Röthel seine Sammlung vorstellte. Insgesamt hatten sie sechs Gitarren dabei. Am Workshop nahmen eine Reihe von lokalen und jungen Gitarrenbauern teil, die ebenfalls teilweise eigene Gitarren dabei hatten. Ergänzt wurde die Auswahl von Gitarren aus der Sammlung des Studiengangs Musikinstrumentenbau Markneukirchen. Im Fotostudio und den angrenzenden Räumen waren also ungefähr 15 Gitarren verfügbar, darunter sechs historische, die vor 1989 gebaut wurden.¹⁹ Der Test fand nach der Mittagspause statt, so dass in der Pause genügend Zeit blieb acht Instrumente für den Test auszuwählen und auf 425 Hz – den Stimmton der Torres-Gitarre – zu stimmen. Alle Gitarren waren im Übrigen frisch, zumeist mit D'Addario EJ45 Saiten besaitet.

Kurz vor dem Anspielen wurden den Hörern die Bewertungsbögen ausgeteilt,

die nach dem gehörten Baujahr fragten und vier Bewertungskriterien und eine ‚Bonuskategorie‘ aufwiesen:

Baujahr vor/nach 1989

Ausgewogenheit /10

Lautstärke /10

Gefallen /10

Gesamteindruck /10

Gitarrenbauer (Bonus)

Die Ausgewogenheit und Lautstärke Eindrücke abzufragen war naheliegend, zählen sie doch allgemein zu den gefragtesten Eigenschaften beim Gitarrenklang.²⁰ Außerdem legen Einschätzungen zum Torres-Klang nahe, dass er bei verhältnismäßig geringer Lautstärke besonders ausgewogen sein soll. Die Unterscheidung zwischen Gefallen und Gesamteindruck mag im ersten Moment überraschen, ist aber durchaus sinnvoll. Denn es ist durchaus möglich von der Qualität von etwas überzeugt zu sein, ohne dass es einem zwangsläufig auch gefällt. Ein Beispiel: Liebhaber traditionell gebauter Gitarren können durchaus die Ausgewogenheit, Lautstärke und allgemeine Qualität einer Double-Top-Gitarre würdigen, ohne dass sie ihnen deshalb auch gefallen muss. Die Bonuskategorie sollte nur dann ausgefüllt werden, wenn man glaubte, einen Gitarrenbauer hörend richtig erkannt zu haben. Das Publikum konnte während des Tests und in den kurzen Pausen zwischen den einzelnen Runden die Bögen ausfüllen. Nach der vierten Runde wurden die Bö-

18 In einer interaktiven Grafik lassen sich die *Marieta* Versionen auf den unterschiedlichen Gitarren anhören. Die Grafik selbst wird in Abschnitt 3.2.5 näher erläutert und ist unter folgendem Link einzusehen: <https://muwiserver.univie.ac.at/guitars/torres.htm>.

19 Im Jahr 1989 baute Matthias Dammann die erste Double-Top-Gitarre. Diese Neuerung wurde hier als Wegmarke verwendet um zwischen ‚alten‘ und ‚neuen‘ Gitarren zu unterscheiden. Zur Geschichte der Double-Top-Gitarre vgl.: Chris Kamen, *The Origin and Development of the Double Top Guitar*, online: <https://classicguitar.com/the-origin-and-development-of-the-double-top-guitar/#:~:text=Thus%20in%201989%20Matthias%20Dammann,then%20glued%20together%20under%20pressure>.

20 Diese Einschätzung beruht einerseits auf vielen Gesprächen mit Gitarristen, andererseits auf Bewertungsbögen für Gitarren, die ich (Y.E.) in meiner Zeit als Mitarbeiter des Studiengangs Musikinstrumentenbau entwickelt habe und die von Gitarristen bereits zu vielen Gitarren ausgefüllt wurden.

gen wieder eingesammelt. Erst nach Abschluss des Tests wurde dem Publikum die Spielreihenfolge mitgeteilt.

Da der gesamte Hörtest aufgezeichnet wurde, war es im Anschluss möglich, die Aufnahmen in das Signalanalyse-Programm PADMEA, der „Perceptual Audio Dimension Modelling and Extraction Application“ einzuspeisen, welches von Isabella Czedik-Eysenberg entworfen und programmiert wurde.²¹ Die Ergebnisse der Signalanalyse konnten mit den Eindrücken aus dem Hörtest abgeglichen werden.

3 Auswertung

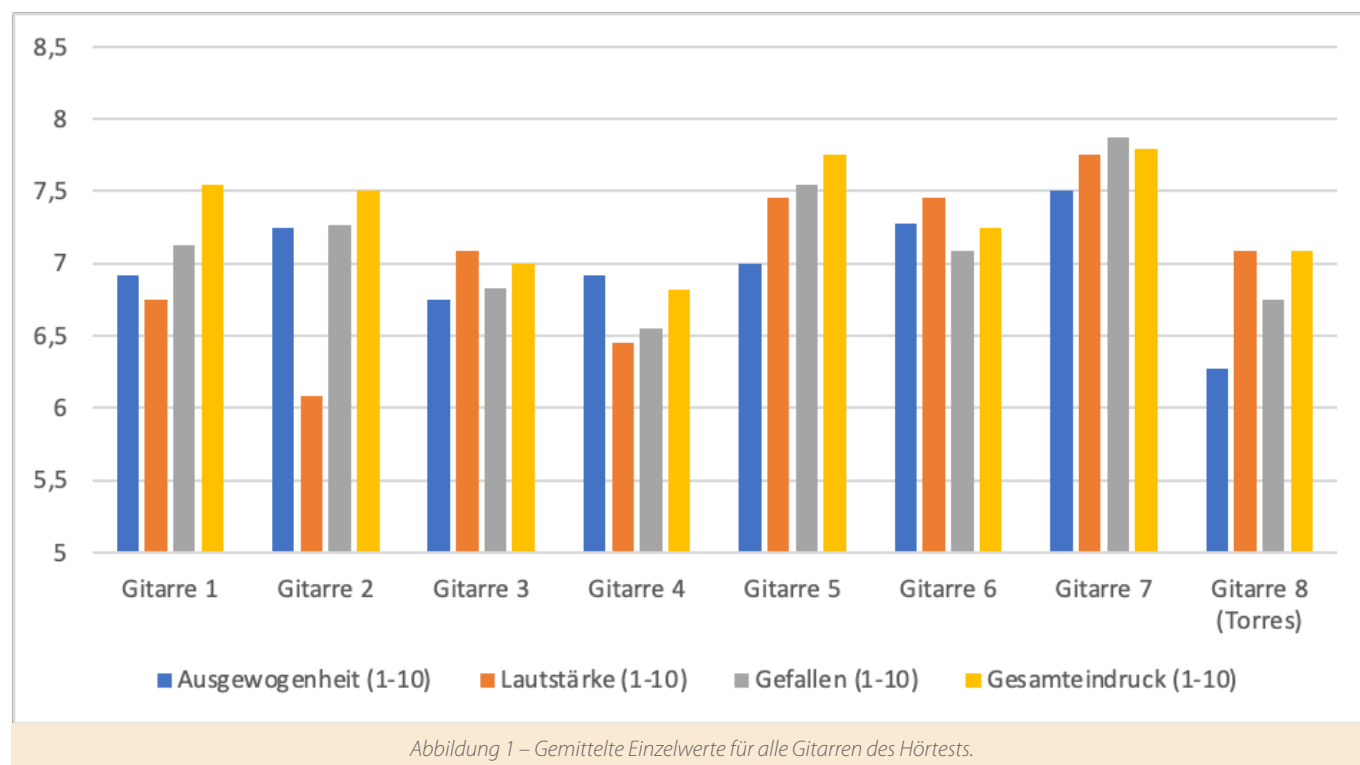
Die Ergebnisse wurden in zwei Schritten ausgewertet: zuerst wurden nur die Bewertungsbögen des Hörtests berücksichtigt. Im Anschluss wurden dann die Ergebnisse des Hörtests mit den Daten der Signalanalyse abgeglichen und ausgewertet.

Obwohl oben die Eckdaten zu den einzelnen Gitarren mitgeteilt sind, wird im Folgenden mit einer randomisierten Nummerierung weitergearbeitet, die nicht der oben mitgeteilten Reihenfolge entspricht. Dies soll fruchtlose Diskussionen à la „Gitarre A klingt besser als Gitarre B, obwohl Gitarre B von XY gebaut wurde und teurer ist...“ im Keim ersticken. Lediglich die Ergebnisse der Torres-Gitarre (bzw. in Einzelfällen auch die des Nachbaus) werden zugeordnet, um Aufklärung über den Torres-Klang zu er-

halten und die Klangeigenschaften von Original und Nachbau zu vergleichen.

3.1 Hörtest-Ergebnisse

Obwohl die Versuchsteilnehmerzahl mit 13 relativ niedrig war, hatte sich ein ausschließlich aus Gitarrenbauern und Sammlern bestehendes Fachpublikum versammelt. Dennoch ist das erste Ergebnis, dass selbst diese Experten das Alter einer Gitarre hörend nicht mit Sicherheit einschätzen konnten. Im Durchschnitt erkannten jeweils sechs von 13 Personen richtig, ob eine Gitarre vor oder nach 1989 gebaut wurde. Dies entspricht einem Wert von 46,2 % und bedeutet, dass die Hör-Ergebnisse ungefähr so gut wie geratene Einschätzungen sind. Anders gesagt: Das Alter einer Gitarre konnte hörend nicht



²¹ Vgl. Isabella Czedik-Eysenberg, *Semantische Modellierung wahrnehmungspsychologischer Musikdimensionen auf Basis von akustischen Signaleigenschaften*, Dissertation, Universität Wien 2021.

erkannt werden.²² Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass auch die Torres-Gitarre offenbar nicht auditiv identifiziert werden konnte: Lediglich fünf Personen (38,5 %) datierten das Baujahr der Torres-Gitarre vor 1989. Dies spricht sehr für einen als zeitgemäß oder sogar modern empfundenen Gitarrenklang. Andererseits wurde der Nachbau von Karl-Hermann Schäfer aus dem Jahr 2024 ebenfalls nur fünfmal korrekt als neugebaute Gitarre eingeschätzt. Möglicherweise hat Schäfers Nachbau einen ‚historischeren‘ Klang als das Modell – man darf dies wohl als Ausweis der Qualität des Nachbaus lesen.

Abbildung 1 zeigt die gemittelten Punktwertungen, die vom Publikum im Rahmen des Hörtests vergeben wurden. Zunächst fällt auf, dass alle Mittelwerte sich im engen Rahmen von 6 bis 8 Punkten bewegen und wahrgenommene Unterschiede daher eher tendenzieller und nicht prinzipieller Art sind. Dies ist wenig verwunderlich, denn bei allen Gitarren handelt es sich um hochwertige, handgebaute Einzelstücke. Erstaunlich ist höchstens, dass selbst die zu Studienzeiten gebauten Gitarren von Dominik Wurth und Paul Hildebrandt weder nach unten oder oben ausreißen, sondern sich nahtlos in das Gesamtbild einfügen. Somit ist auch die zweite aufgeworfene Frage leicht zu beantworten: Das Alter einer Gitarre hat keinen erkennbaren Einfluss auf die Präferenz oder Bewertung. Dieses Ergebnis hängt natürlich auch mit dem ersten zusammen: Da

das Alter auditiv nicht bestimmt werden konnte, konnte es auch keinen Einfluss auf die Bewertung ausüben.

3.1.1 Ausgewogenheit

Die Bewertungskategorie Ausgewogenheit ist von einigem Interesse, heißt es doch in nahezu allen Beschreibungen, dass Torres-Gitarren einen besonders ausgewogenen Klang hätten. In diesem Hörtest allerdings erreicht ausgerechnet die Torres-Gitarre mit 6,27 Punkten den niedrigsten Wert in dieser Kategorie. Man beachte: dies bedeutet nicht, dass die Gitarre tatsächlich besonders unausgewogen ist. Wie gesagt bewegen sich die Hörtest-Einschätzungen eher im Bereich der Nuancen. Aber das Ergebnis könnte darauf hinweisen, dass die Klangbeschreibungen aufgrund von Torres' Reputation stark klischiert sind und nicht auf unvoreingenommenen Höreindrücken basieren. Jedenfalls wurden sieben andere Instrumente in diesem Hörtest als ‚ausgewogener‘ eingeschätzt.

3.1.2 Lautstärke

Die Punktvergabe der Kategorie Lautstärke weist vor dem Hintergrund der Ergebnisse anderer Studien eine Auffälligkeit auf. So kommt eine Studie zum Geigenklang aus dem Jahr 2002 zu dem folgenden Ergebnis: „When the sounds differ in loudness then louder sounds sound fuller and were in test more preferred.“²³ Auch wenn dieses Ergebnis seit der Studie als bestätigt angenommen wird²⁴ und intu-

itiv einleuchtend scheint, wurde es hier nicht bestätigt. Gitarre 2 wurde mit 6,08 Punkten am wenigsten laut wahrgenommen – und zwar mit vergleichsweise großem Abstand zur nächst lauterer Gitarre (6,45; Gitarre 4). Trotzdem liegt sie in den Kategorien Gefallen und Gesamteindruck vor den Gitarren 3, 4, 6 und 8. Offenbar bedeutet ein lauter wahrgenommener Klang nicht immer automatisch eine Präferenz. Festzuhalten ist weiterhin, dass die Lautstärkeindrücke der Torres-Gitarre in diesem Test nicht unterhalb der der restlichen Stichprobe liegen, sondern sich mit 7,08 Punkten im Mittelfeld befinden. Dies ist relativ erstaunlich, wenn man bedenkt, dass die Referenzgitarre eine moderne Konzertgitarre war und zwei weitere moderne Konzertgitarren in der Stichprobe vertreten waren. Die oben zitierten Beschreibungen, dass eine Torres-Gitarre in einem Konzertsaal durchaus mit modernen Instrumenten mithalten kann, wird zunächst einmal bestätigt. In Abschnitt 3.2.2 wird auf die Kategorie Lautstärke mittels der Signalanalyse noch genauer eingegangen.

3.1.3 Gefallen und Gesamteindruck

Die Kategorien Gefallen und Gesamteindruck liegen bei allen Gitarren relativ dicht beieinander, wobei der Gesamteindruck in fast allen Fällen ein wenig über dem Gefallen liegt. Lediglich bei Gitarre 7 ist es umgekehrt, wobei dieses Instrument ohnehin in beiden Kategorien die Höchstwerte vereint. Wichtig ist die Beobachtung,

²² Dieses Ergebnis geht mit den Ergebnissen aus Geigen-Hörtests konform, vgl. Fritz et al., „Listener evaluation of new and Old Italian violins“, S. 5400.

²³ Zdenek Otcenasek and Jan Stepanek, „Sound quality preference of violin tones and its directional dependence“, in: *Proceedings of the DAGA-2002 conference*, hrsg. von Ute Jekosch, Bochum 2002, S. 404 f.

²⁴ Vgl. Hwan-Ching Tai, Yen-Ping Shen, Jer-Horng Lin et al., „Acoustic evolution of old Italian violins from Amati to Stradivari“, in: *PNAS*, Vol. 115/23 (2018), S. 5926–5931, hier S. 5930. Hier heißt es mit Verweis auf Otcenasek und Stepanek: „Louder violin tones usually sound fuller and more preferable in side-by-side comparisons.“

dass keines der Instrumente in diesem Blindtest besonders hervorsticht – auch die Torres-Gitarre nicht. Trotzdem war die von Bruné beschriebene Reaktion beim Anspielen einer Torres Gitarre („The audience audibly gasped when it was first played [...]“²⁵) auch am 13. September 2024 zu erleben: nämlich beim Vorstellen und Anspielen der Gitarre im Rahmen des Workshops, indem Wolfgang Kieser einige seiner Instrumente präsentierte. Als er als letzte Gitarre schließlich seine Torres aus dem Koffer holte, wurde sie von den anwesenden Gitarrenbauern beinahe ehrfürchtig bestaunt. Es dauerte eine Weile bis man sich an ihre Anwesenheit gewöhnt hatte, Zutrauen fasste und sie in die Hand nahm. Als dann die ersten Töne gespielt wurden, ging auch hier ein Seufzen durch die Reihen. Im Blindtest aber war sie eine gute Gitarre unter anderen. Somit ist auch nicht weiter verwunderlich, dass in der Bonuskategorie (Gitarrenbauer) kaum Antworten niedergeschrieben wurden. Von diesen waren fast alle falsch: Lediglich ein einziger Versuchsteilnehmer konnte zwei Gitarrenbauer, Torres und Garcia, richtig identifizieren.

3.1.4 Ergebnisse des Hörtests

25 Richard E. Bruné, 1888 *Antonio de Torres No 124*, <https://www.rebrune.com/1888-antonio-de-torres-no-124>.

26 Eine sehr klare und lesenswerte Einführung in die mitunter sehr technische Thematik bietet Isabella Czedik-Eysenberg, *Semantische Modellierung wahrnehmungspsychologischer Musikdimensionen auf Basis von akustischen Signaleigenschaften*, S. 1–26. Hier wird auch sehr anschaulich über Möglichkeiten und Grenzen bisheriger Forschungen informiert.

27 Sebastian Streich, Perfecto Herrera, „Detrended Fluctuation Analysis of Music Signals: Danceability Estimation and further Semantic Characterization“, in: *Proceedings of the 118th Audio Engineering Society (AES) Convention, May 28-31 2005, Barcelona 2005*.

28 Vgl. Isabella Czedik-Eysenberg, *Semantische Modellierung wahrnehmungspsychologischer Musikdimensionen auf Basis von akustischen Signaleigenschaften*, S. 73.

29 MFCC steht für Mel-Frequency Cepstral Coefficients. Sie enthalten Informationen zum Timbre eines Klangs.

Mit den Ergebnissen des Blindtests konnten bereits mehrere Fragen beantwortet werden. So kann das Alter einer klassischen Gitarre selbst von einem Fachpublikum nicht anhand eines Höreindrucks sicher bestimmt werden. Zu diesem Ergebnis passt, dass sich keine deutlichen altersabhängigen Präferenzen bei der Beurteilung feststellen lassen. Weiterhin lässt sich festhalten, dass eine Gitarre des wahrscheinlich berühmtesten Gitarrenbauers der neueren Geschichte in einer Stichprobe mit weiteren hochwertigen Instrumenten weder besonders positiv noch negativ heraussticht. Diese Ergebnisse relativieren selbstverständlich nicht die Leistungen und Bedeutung von Antonio de Torres und verringern auch nicht den Wert seiner Instrumente. Aber sie verdeutlichen, dass auch andere Gitarrenbauer in der Lage waren und sind wohlklingende Instrumente herzustellen.

3.2 Signalanalytische Auswertung des Hörtests

Die Signalanalyse dient dazu, aus aufgezeichneten Audio-dateien Informationen zu extrahieren.²⁶ Die Informationen können hierbei ganz unterschiedlicher Art sein und sich z. B. auf spektrale Frequenzanteile, durchschnittliche Tonhöhen, die Häufigkeit einzelner Intervalle oder sogar auf klangfarbliche Aspekte wie Rauigkeit, Wärme und ähnlichem beziehen.

Einzelne Klangmerkmale können gezielt mit Einschätzungen von (Versuchs-) Personen abgeglichen werden, um Modelle mit Vorhersagekraft für andere Musikbeispiele zu entwickeln. Solche Modelle können beispielsweise die „Tanzbarkeit“²⁷ oder Stimmung von Musikstücken einschätzen und in einem Zahlenwert ausdrücken oder sie einem bestimmten Genre zuordnen.²⁸ Inzwischen existieren eine Reihe von Audiosignalanalyse-Bibliotheken, in denen bestimmte Klangmerkmale mit menschlichen Reaktionen rückgekoppelt wurden und so Aussagen zu bestimmten Aspekten auch neu eingespeister Beispiele ermöglichen. Auf die gezielte Beurteilung von Musikinstrumenten sind solche Anwendungen allerdings noch nicht ausgerichtet.

Das hier verwendete Programm PAD-MEA hat für jedes eingespielte Musikbeispiel Werte für 179 verschiedene Klangmerkmale (eng. audio features) analysiert. Da von jeder Gitarre zwei Aufnahmen analysiert wurden – die Einspielung der E-Dur-Tonleiter und der Mazurka –, ergibt dies pro Gitarre 358 Einzelwerte. Viele der Klangmerkmale sind dabei nicht intuitiv verständlich und tragen abstrakte Namen wie „MFCC1“²⁹ oder „zero_crossing_rate“ (Anzahl der Nulldurchquerungen des Signals pro Sekunde). Solche technisch analysierbaren Merkmale können

von Menschen nicht hörbar nachvollzogen werden. Andere wie z. B. die „Unpleasantness“, „Hardness“ oder „tuning_equal_tempered_deviation“ (ein Wert, der die Abweichung von der gleichstufigen Stimmung angibt), sind sehr wohl hörbar. Unterschieden werden grundsätzlich Low-Level- und High-Level-Merkmale. Low-Level-Merkmale können relativ direkt aus dem Audiosignal gewonnen werden, wie z. B. die „zero_crossing_rate“. Die High-Level-Merkmale weisen hingegen ein höheres Abstraktionsniveau auf und sind häufig bereits durch subjektive Assoziationen oder kulturelle Konzepte geprägt. Beispiele hierfür wären Merkmale wie die „Unpleasantness“, „Hardness“ oder „Danceability“ eines Audiosignals.³⁰ Für jedes Klangmerkmal wird ein auf dem gesamten Audiobeispiel basierender gemittelter Wert errechnet.

Die Unterschiedlichkeit der Klangmerkmale lässt bereits erahnen, dass sie in unterschiedlichen Maßeinheiten angegeben werden. Deshalb gibt es nicht nur große Schwankungen der Zahlenwerte zwischen einzelnen Klangmerkmalen, sondern ein Wert von z. B. 1,5 kann je nach Merkmal verschiedenes bedeuten

und muss entsprechend interpretiert werden. Zur Auswertung müssen daher verschiedene statistische Methoden angewandt werden. Ein möglicher (und hier angewandter) Lösungsansatz besteht darin, die Werte zu z-transformieren: mittels eines Berechnungsverfahrens werden alle Werte auf eine gleiche Skala gebracht, bei der eine Einheit eine Standardabweichung vom jeweiligen Mittelwert ist. Vereinfacht gesagt stehen alle Merkmale nun in der gleichen Einheit und können besser miteinander verglichen werden. Der Wert 1,5 als z-Score ist Dank der Umrechnung für verschiedene Klangmerkmale analog aussagekräftig. Sind die Werte auf eine Skala gebracht, können auch t-Tests angewendet werden. t-Tests überprüfen, ob sich die Mittelwerte zweier Datengruppen signifikant voneinander unterscheiden. Bei jeder Bewertungskategorie des Klangtests können jeweils vier Gitarren zu einer Gruppe zusammengefasst werden, die einmal nach unten und einmal nach oben vom Mittelwert abweicht (z. B. die vier leiser bzw. lauter eingeschätzten Gitarren). Diese Gruppen können nun mit Hilfe eines t-Tests miteinander verglichen werden und es kann z. B. überprüft werden, welche PADMEA-Werte sich bei den als lauter empfundenen Gitarren von denen der leiseren unterscheiden. Außerdem können Ähnlichkeiten oder Unterschiede in einem 1:1 Vergleich gefunden werden.

Die genannten statistischen Methoden

erlauben schon eine Reihe von unterschiedlichen Auswertungen. Jedoch ist eine weitere Methode unverzichtbar: die Korrelationsanalyse. Eine große Schwierigkeit besteht darin, den für einzelne Klangmerkmale ermittelten Wert mit den Hörtest-Ergebnissen zu verbinden.³¹ Denn natürlich sagen nicht alle Merkmale z. B. etwas zur Lautstärke oder klanglichen Ausgewogenheit eines Musikbeispiels aus. Um die relevanten Verbindungen zu ermitteln wurden Korrelationsanalysen eingesetzt. Hierbei wird der sog. Korrelationskoeffizient nach Karl Pearson (1857–1936) ermittelt, der Aussagen über den Zusammenhang zwischen zwei Variablen erlaubt. Er wird mit einem Wert r angegeben, der zwischen -1 und 1 liegt. Je näher der Wert an der 1 liegt, desto höher die Korrelation der Variablen („je mehr A, desto mehr B“). Ist ein Minus vor dem Wert spricht man von negativer Korrelation („je mehr A, desto weniger B“). Bei Werten die über $r = 0,7$ liegen, kann man von einem hohen Zusammenhang sprechen; der Wert $r = 0$ bedeutet, dass kein Zusammenhang vorliegt. Die Korrelationstabellen unten zeigen also an, welche Merkmale statistisch belastbare Bezüge zueinander oder zu den Kategorien des Hörtests aufweisen.

Die nachfolgenden Auswertungen wurden im Wesentlichen mit den Werten der Mazurka *Marieta* vorgenommen, da dieses Hörbeispiel länger war als die Einspielung der E-Dur-Tonleiter und somit

30 Vgl. Isabella Czedik-Eysenberg, *Semantische Modellierung wahrnehmungspsychologischer Musikdimensionen auf Basis von akustischen Signaleigenschaften*, S. 37–39.

31 Dies ist eine der grundlegenden Schwierigkeiten aller akustischen und signalanalytischen Forschungen, vgl. Claudia Fritz und Danièle Dubois, „Perceptual Evaluation of Musical Instruments: State of the Art and Methodology“, in: *Acta Acustica united with Acustica*, Vol. 101 (2015), S. 369–381. In ihrer Studie „Comparing Subjective and Objective Data from a Pool of Classical Guitars“ kommen die Autoren entsprechend zu dem Ergebnis: „Furthermore, we could not identify a correlation between mean subjective evaluation of the instruments [= 12 Guitars of different quality] and any feature observable in the frequency response functions“ (Mark French, Laura Lydy und Miles Crawford, „Comparing Subjective and Objective Data from a Pool of Classical Guitars“, in: *Savart Journal*, 2019, S. 1–7, hier S. 5). Vgl. weiterhin Claudia Fritz, George Stoppani, Unai Igartua et al., „Developing methodologies to study perceived sound qualities of violins“, in: *Acta Acustica*, Vol. 9 (2025), DOI: <https://doi.org/10.1051/aacus/2025014>, hier speziell die „Introduction“.

aussagekräftigere Ergebnisse zu liefern versprach. Dabei wurde besonders untersucht, welche Merkmale der Signalanalyse mit den Bewertungskategorien Ausgewogenheit, Lautstärke, Gefallen und Gesamteindruck korrelieren und welche zusätzlichen Informationen sich aus den Daten gewinnen lassen. Außerdem wurde überprüft, ob die Torres-Gitarre und der Nachbau von Karl-Hermann Schäfer klangliche Eigenschaften aufweisen, die sie von den anderen Gitarren der Stichprobe unterscheiden.

3.2.1 Ausgewogenheit

Die Beschreibung eines Klanges als „ausgewogen“ ist zweifellos eine positive Beschreibung, wenn es um den Instrumentenklang geht. Es ist genauso zweifellos klar, dass eine solche Beschreibung immer stark subjektive Komponenten enthält: Was für Person A völlig ausgewogen klingt kann für Person B wenig ausgewogen oder unausgewogen klingen. Auch können bestimmte Beschreibungen für Musiker etwas anderes bedeuten als z. B. für Akustiker. Solche Schwierigkeiten sind Klangbeschreibungen immer inhärent.³² Auch wäre es naiv zu glauben, dass PADMEA (oder ein anderes Klanganalyse-Tool) einen einzigen Zahlenwert errechnen könnte, der das Wesen der klanglichen Ausgewogenheit hinlänglich erfassen oder gar erklären könnte. Was mithilfe von PADMEA aber überprüft werden kann ist, welche der analysierten Klangmerkmale statistisch mit der Einschätzung „ausgewogen“ zusammenhängen und ob hierfür sinnvolle Erklärungen gefunden werden können.

Klangmerkmale, die mit der wahrgenommenen Ausgewogenheit korrelieren	Pearson's r	p
Octave band filter at 4000 Hz	-0.714	0.047
Third-octave band filter at 4000 Hz	-0.743	0.035
Formant 2 (Praat)	-0.813	0.014
Third-octave band filter at 1600 Hz	-0.829	0.011
Sharpness (according to DIN 45692)	-0.845	0.008
Percussive harmonic loudness difference	-0.858	0.006

Tabelle 1

Klangmerkmale, die mit der wahrgenommenen Ausgewogenheit korrelieren.

Wie in Tabelle 1 zu sehen, weist die Hörtest-Kategorie Ausgewogenheit ausschließlich negative Korrelationen auf; je geringere Werte bei diesen Merkmalen errechnet wurden, desto ausgewogener wurden die Gitarren eingeschätzt. Zu drei Audiosignalmerkmalen sind besonders signifikante negative Korrelationen festzustellen: zur Percussive harmonic loudness difference, zur Sharpness und zum Terzbandfilter bei 1600 Hz (s. Tabelle 1). Das erste der genannten Merkmale beschreibt das Verhältnis der harmonischen und geräuschhaften Anteile im Spektrum, wobei die geräuschhaften Anteile im vorliegenden Fall die Anzupfgeräusche und Nebengeräusche beim Lagenwechsel sind. Je größer die harmonischen und je geringer die geräuschhaften Anteile, desto ausgewogener wurde eine Gitarre eingeschätzt.

Ähnlich verhält es sich bei dem Klangmerkmal der Schärfe (sharpness). Die Schärfe eines Klangs wird wesentlich durch hochfrequente Anteile bestimmt und kann nach der DIN 45692 berechnet und mit einem Wert der Einheit „acum“ angegeben werden. Allgemein lässt sich festhalten, dass das Hörtestpublikum weniger scharfe Klänge bevorzugte. Zuletzt lässt sich noch feststellen, dass je geringer die Amplituden bei 1600 Hz waren, desto ausgewogener der Klang beurteilt wurde.

3.2.2 Lautstärke

Die Lautstärke ist scheinbar das einfachste Merkmal, um Signalanalyse und menschliche Einschätzungen miteinander abzugleichen, da es sich bei vielen Merkmalen, die etwas über die Lautstärke aussagen, um Low-Level-Merkmale handelt. Theoretisch müsste es also sehr einfach zu überprüfen sein, ob die lauter eingeschätzten Gitarren tatsächlich lauter gewesen sind. In der Realität ist die Sache allerdings komplizierter: zunächst sind die Lautstärken der Gitarren alle relativ ähnlich, kein Instrument war herausragend laut oder leise. Doch das eigentlich überraschende Ergebnis ist, dass Lautstärke-verwandte Merkmale alle negativ zu den Einschätzungen des Hörtests korrelieren. Das bedeutet, dass Gitarren die im Hörtest lauter eingeschätzt wurden niedrigere Messwerte aufweisen, also tatsächlich leiser waren. Naheliegenderweise sollte es natürlich umgekehrt sein: lauter eingeschätzte Gitarren müssten höhere Werte bei Merkmalen wie spectral_

³² In einem zuvor durchgeführten Hörtest mit Gitarren, konnte ein Publikum aus sechs verschiedenen Adjektiven zur Klangbeschreibung wählen. Nicht nur, dass wenig Einigkeit in der Auswahl zu erkennen war – einzelne Teilnehmer gaben auch gegensätzliche Adjektivpaare wie z. B. hell und dunkel als bei der gleichen Gitarre zutreffend an; vgl. Ya'qub Yonas N. El-Khaled, „Die verflixte siebte Gitarre“, S. 276–278. Vergleiche auch den Abschnitt „Labelling perceptual and physical properties“ in Fritz und Dubois: „Perceptual evaluation of instruments“, S. 377–378.

strongpeak' (= Ausgeprägtheit des maximalen spektralen Peaks), 'spectralFlux' (= gemittelte Größe der spektralen Schwankungen) oder den unterschiedlichen Lautstärke-Merkmalen wie „Loudness (acc. to EBU R 128, integrated)“, „Loudness (acc. to EBU R 128, short term)“ und „Loudness (acc. to ISO 5321)“ aufweisen. Dies ist, wie gesagt, nicht der Fall (vgl. Tabelle 2). Einschränkung muss auch hinzugefügt werden, dass die Lautstärke-Unterschiede zwischen den Gitarren auf das gesamte Hörbeispiel bezogen mit durchschnittlich knapp 1 dB sehr gering sind.³³ Bedeutet dies, dass das Publikum ‚schlecht‘ gehört hat und Unterschiede wahrnahm, die gar nicht vorhanden waren? Wahrscheinlich nicht!

Klangmerkmale, die mit der wahrgenommenen Lautstärke korrelieren	Pearson's r	p
Tempo	0.775	0.024
Third-octave band filter at 5000 Hz	-0.738	0.037
Strength of fifths in the spectrum	-0.759	0.029
Loudness (acc. to EBU R 128, short term)	-0.763	0.028
Strength of harmonic intervals in the spectrum	-0.767	0.026
Third-octave band filter at 125 Hz	-0.781	0.022
MFCC 7 Standard Deviation	-0.792	0.019
Spectral flux at frequencies above 1000 Hz	-0.808	0.015
Percussive loudness	-0.811	0.015
Percussive energy	-0.817	0.013
Octave band filter at 8000 Hz	-0.826	0.011
Octave band filter at 250 Hz	-0.835	0.010
Third-octave band filter at 8000_Hz	-0.843	0.009
Third-octave band filter at 80 Hz	-0.846	0.008
Harmonic loudness	-0.850	0.007
Loudness (acc. to ISO 5321)	-0.855	0.007
Third-octave band filter at 12500 Hz	-0.858	0.006
Octave band filter at 16000 Hz	-0.864	0.006
Loudness (acc. to EBU R 128, integrated)	-0.864	0.006
Third-octave band filter at 10000 Hz	-0.869	0.005
Roughness (acc. to Sethares)	-0.873	0.005
Octave band filter at 63 Hz	-0.873	0.005
Third-octave band filter at 20000 Hz	-0.874	0.005
Third-octave band filter at 6300 Hz	-0.875	0.004

Third-octave band filter at 16000 Hz	-0.875	0.004
Harmonic energy	-0.876	0.004
Spectral flux	-0.912	0.002
Spectral strongpeak	-0.925	< 0.001
Spectral flux at frequencies below 100 Hz	-0.930	< 0.001
Third-octave band filter at 63 Hz	-0.934	< 0.001
Third-octave band filter at 40 Hz	-0.939	< 0.001
Third-octave band filter at 50_Hz	-0.941	< 0.001
Strength of major thirds in the spectrum	-0.953	< 0.001
Octave band filter at 32 Hz	-0.956	< 0.001
Third-octave band filter at 32 Hz	-0.966	< 0.001

Tabelle 2
Klangmerkmale, die mit der wahrgenommenen Lautstärke korrelieren.

Die Korrelationsanalyse zeigt, dass viele sehr unterschiedliche Klangmerkmale negativ mit dem Lautstärkeindruck korrelieren. Die einzige positive Korrelation besteht zum Spieltempo ($r = 0,775$); je schneller die Mazurka gespielt wurde, desto lauter wurden die Gitarren eingeschätzt. Die meisten negativen Korrelationen beziehen sich hingegen auf spektrale Klanganteile: Es sind einmal die tiefen Frequenzbänder (zwischen 32 und 63 Hz) und einmal die hohen Frequenzbänder (ab 6300 bis 20000 Hz), die mit dem Lautstärkeindruck zusammenhängen. Je weniger die (extremere) Tiefen und Höhen im Klang vertreten waren, desto lauter wurde er empfunden. Das klingt zunächst paradox, ergibt aber Sinn, wenn man den Verlauf der menschlichen Hörschwelle hinzunimmt: Unterhalb von 500 Hz und oberhalb von 5000 Hz hören Menschen weniger gut und besonders deutlich hören wir im Bereich zwischen 2000-4000 Hz. Wenn bei durchschnittlich mehr oder weniger gleichem Pegel die Tiefen und die Höhen weniger stark sind, bedeutet das, dass die Mitten stärker ausgeprägt sein müssen. Die Gitarren, deren starke Amplituden mehr in dem Bereich lagen, wo wir auch gut hören können, wurden lauter bewertet. An dieser Stelle wird deutlich, dass PADMEA die Ergebnisse nicht gewichtet und sie interpretationsbedürftig sind.

Es gibt noch eine zweite Möglichkeit, die kontraintuitiven Ergebnisse zu erklären. Hierfür wurden die Amplitudenverläufe und -verhältnisse noch einmal im Einzelnen untersucht und nicht nur, wie zuvor, die gemittelten Ergebnisse für das gesam-

33 Um diesen Wert zu ermitteln wurden Pegel bzw. Pegelunterschiede der einzelnen Audiobeispiele gesondert überprüft. Hierbei wurde mit den relativen Pegeln gearbeitet, da die Aufnahmen nicht kalibriert sind.

te Audiobeispiel verwendet. Auf diese Art konnte eine weitere positive Korrelation zwischen Lautstärkebewertung und Pegel-eigenschaften gefunden werden: die Kurtosis. Die Kurtosis beschreibt die Wölbung des Anstiegs, wenn alle verschiedenen Amplitudenwerte übereinandergeschichtet werden und man prüft, welche Werte häufiger und welche weniger häufig vorkommen. Hier ergeben sich für die leiser eingeschätzten Gitarren andere Verteilungen, als bei den lauter empfundenen Instrumenten. Dies kann man im folgenden Boxplot gut sehen, in dem die Streuung der auftretenden Amplitudenwerte dargestellt ist³⁴ (siehe Abb. 2).

Im Boxplot wurden die Gitarren gemäß den Lautstärke-einschätzungen des Publikums angeordnet, links beginnend mit der leisesten Gitarre und nach rechts zunehmend lauter werdend. Das grüne Rechteck beschreibt von der unteren (25 %) zur oberen Kante (75 %) den Bereich, wo die mittleren 50 % aller Amplituden liegen. Die grünen Rechtecke von Gitarre 2, 4 und 1 liegen verhältnismäßig gleich, jedoch höher als bei den anderen fünf Gitarren – sie waren durchschnittlich also lauter als die anderen Gitarren (wie dies auch die einzelnen PADMEA-Daten zeigen). Jedoch nehmen die Ausreißer, dargestellt durch die schwarzen Punkte, vom leisesten Instrument ganz links bis zur dritten Gitarre im Boxplot immer höhere Werte an. Und nun wird es interessant: ab Gitarre 8 wurden die Gitarren zunehmend lauter eingeschätzt, obwohl die mittleren 50 % der Amplituden (= grünes Rechteck) und der Median (= der absolute Mittelwert = der schwarze waagerechte Strich im Rechteck) niedriger liegen als bei den ersten drei Gitarren. Al-

lerdings sind die Ausreißer alle ähnlich hoch oder – wie bei Gitarre 6 – sogar höher als bei den drei linken Gitarren. Die einzig mögliche Erklärung lautet, dass bei den als lauter empfundenen Gitarren im Grunde der Dynamikumfang größer war und sie deswegen als lauter eingeschätzt werden. Die lauter wahrgenommenen Gitarren sind also nicht tatsächlich lauter, sondern der Unterschied zwischen den mittleren und den stärksten Pegeln (= den schwarzen Punkten) ist größer und durch diesen vergrößerten Abstand wirken diese Gitarren offensichtlich insgesamt lauter.

Zusammengenommen bedeutet dies, dass die Hörer wahrscheinlich eher die Spielweise des Gitarristen und nicht so sehr den Eigenklang der einzelnen Gitarren bewertet haben. Die Lautstärke der einzelnen Gitarren (so wie sie von diesem Gitarristen gespielt wurden) wird wahrscheinlich am besten von den gemittelten Werten wiedergegeben. Aber durch die Interpretation des Gitarristen, der die *Marieta* jede Testrunde naturgemäß ein klein wenig anders gestaltet und trotz aller Bemühungen nicht exakt gleich spielen kann, tritt der menschliche Faktor hinzu. Mal ist ein *forte* ein klein wenig kräftiger, mal ein bisschen weniger kräftig und schon ist ein Unterschied vorhanden. Auch dass von den PADMEA-Merkmalen nur die Spielgeschwindigkeit positiv mit der wahrgenommenen Lautstärke korreliert, ist ein deutliches Zeichen dafür, dass vor allem die Spielweise und nicht das Instrument selbst bewertet wurde. Beim Eigenklang zeigt sich, dass Gitarren, die den Klang in den empfindlichsten Frequenzbereichen des menschlichen Gehörs gut abstrahlen, am lautesten wahrgenommen werden.

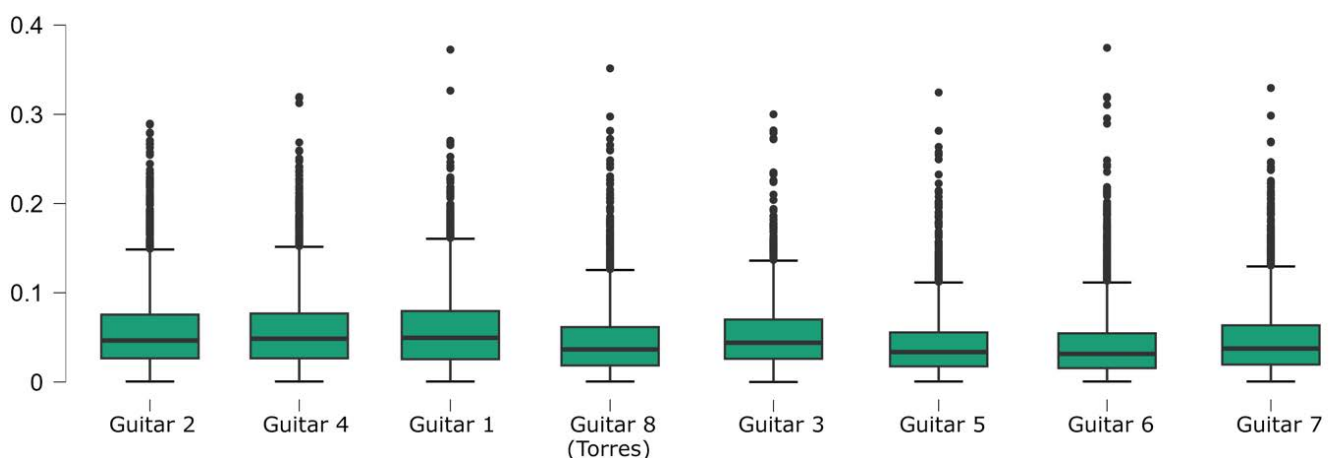


Abbildung 2 – Amplituden-Boxplots aller Testgitarren.

³⁴ Eine gute Übersicht zu den in einer Boxplot enthaltenen Informationen bietet der entsprechende Wikipedia-Artikel: https://en.wikipedia.org/wiki/Box_plot (30.06.2026).

3.2.3 Gefallen und Gesamteindruck

Weiter oben wurde dargelegt, warum die Aufteilung in Gefallen und Gesamteindruck im Hörtest als sinnvoll erachtet wurde. Jedoch waren die Punktwertungen beider Kategorien sehr ähnlich. Daher ist es wenig überraschend, dass eine starke positive Korrelation ($r = 0,949$) zwischen beiden existiert: Je mehr Punkte für Gesamteindruck vergeben wurden, desto mehr Punkte waren zugleich beim Gefallen zu finden (und umgekehrt).

Klangmerkmale, die mit dem Gefallen korrelieren	Pearson's r	p
Strength of major thirds in the spectrum	-0.723	0.043
Third-octave band filter at 4000 Hz	-0.727	0.041
Spectral flux at frequencies above 1000 Hz	-0.774	0.024

Tabelle 3a
Klangmerkmale, die mit dem Gefallen korrelieren.

Klangmerkmale, die mit dem Gesamteindruck korrelieren	Pearson's r	p
Gefallen	0.949	< 0.001
Roughness (acc. to Zwicker)	0.735	0.038
Timbral Brightness	-0.719	0.044
Formant 1 (Praat)	-0.740	0.036
Spectral complexity	-0.750	0.032
High frequency content	-0.770	0.026
Chords strength	-0.777	0.023
Third-octave band filter at 630 Hz	-0.830	0.011

Tabelle 3b
Klangmerkmale, die mit dem Gesamteindruck korrelieren.

Neben dieser starken positiven Korrelation überwiegen ansonsten negative, d. h. es können vor allen Dingen Klangmerkmale gefunden werden, die *nicht* zu der hohen Bewertung beim Gefallen oder dem Gesamteindruck beigetragen haben. Mit Hilfe von auf z-transformierten PADMEA-Werten basierenden t-Tests lassen sich aber einige Tendenzen angeben, die zumindest bei dieser Testgruppe ausschlaggebend für hohe Punktwertungen in den genannten Kategorien waren. Für den Gesamteindruck lässt sich festhalten, dass Gitarren, die fülligere Tiefen und insgesamt einen etwas weniger hellen Klangcharakter haben von dieser Testgruppe bevorzugt wurden. Eher

technisch, aber statistisch signifikant, ist das Ergebnis, dass Gitarren mit weniger ausgeprägte Amplituden bei 630 Hz einen besseren Eindruck hinterließen, als Gitarren mit stärker ausgeprägten Amplituden in diesem Bereich.

3.2.4 Wahrgenommene Klangbewertungen im Vergleich

Basierend auf den z-transformierten Werten für die wahrgenommene Ausgewogenheit, Lautstärke, Gefallen und den Gesamteindruck wurden in jeder Kategorie Gitarren mit positiven Werten mit solchen mit negativen Werten verglichen. Unterschiede zwischen den Gruppen wurden mittels t-Tests überprüft.

Wahrgenommene Ausgewogenheit:

Als weniger ausgewogen wahrgenommen		Als ausgewogener wahrgenommen	
Gitarre	z-score	Gitarre	z-score
Gitarre 1	-0.1921	Gitarre 7	1.4617
Gitarre 4	-0.1921	Gitarre 6	0.8174
Gitarre 3	-0.6646	Gitarre 2	0.7530
Gitarre 8 (Torres)	-2.0276	Gitarre 5	0.0442

Tabelle 4
Weniger ausgewogen wahrgenommene Gitarren vs. ausgewogener wahrgenommene Gitarren.

Die Hauptunterschiede zwischen diesen Gitarren zeigen sich in den folgenden Merkmalen:

Klangmerkmale der Gitarren mit mehr vs. weniger wahrgenommener Ausgewogenheit	t	p
Gefallen	2.997	0.024
Wahrgenommene Lautstärke	2.947	0.026
Third-octave band filter at 5000 Hz	-2.592	0.041
Loudness average	-2.744	0.034
Octave band filter at 4000 Hz	-3.015	0.024
Third-octave band filter at 4000 Hz	-3.409	0.014

Tabelle 5
Klangmerkmale der Gitarren mit mehr vs. weniger wahrgenommener Ausgewogenheit.

Die Daten deuten darauf hin, dass Gitarren, die als ausgewogener wahrgenommen wurden, allgemein bevorzugt und subjektiv als lauter eingestuft wurden (selbst wenn sie es nicht sind, siehe oben 3.2.2 Lautstärke). Sie weisen geringere Amplituden im Bereich von 4000 bis 5000 Hz auf.

Wahrgenommene Lautstärke:

Als leiser wahrgenommen		Als lauter wahrgenommen	
Gitarre	z-score	Gitarre	z-score
Gitarre 1	-0.5074	Gitarre 7	1.4027
Gitarre 4	-1.0717	Gitarre 6	0.8456
Gitarre 2	-1.7808	Gitarre 5	0.8384
		Gitarre 3	0.1438
		Gitarre 8 (Torres)	0.1293

Tabelle 6

Als leiser wahrgenommene Gitarren vs. als lauter wahrgenommene Gitarren.

Die Hauptunterschiede zwischen diesen Gitarren zeigen sich in den folgenden Merkmalen:

Klangmerkmale von Gitarren mit als lauter vs. leiser wahrgenommenem Klang	t	p
Wahrgenommene Ausgewogenheit	4.272	0.005
Rhythmic Irregularity	2.461	0.049
Strength of fifths in the spectrum	-2.469	0.049
Loudness (acc. to EBU R 128, momentary)	-2.553	0.043
Inharmonicity	-2.564	0.043
Octave band filter at 63 Hz	-2.610	0.040
Strength of major thirds in the spectrum	-2.619	0.040
Third-octave band filter at 125 Hz	-2.670	0.037
Octave band filter at 125 Hz	-2.735	0.034
Octave band filter at 5000 Hz	-2.932	0.026
Loudness (acc. to ISO 5321)	-3.003	0.024
Octave band filter at 32 Hz	-3.285	0.017
Third-octave band filter at 160 Hz	-3.315	0.016
Spectral Flux at frequencies below 100 Hz	-3.385	0.015
Third-octave band filter at 40 Hz	-3.419	0.014
Loudness (acc. to EBU R 128, short term)	-3.506	0.013
Octave band filter at 8000 Hz	-3.715	0.010
Third-octave band filter at 32 Hz	-4.009	0.007
Third-octave band filter at 6300 Hz	-4.010	0.007

Percussive energy	-4.163	0.006
Third-octave band filter at 50 Hz	-4.355	0.005
Third-octave band filter at 63 Hz	-4.554	0.004
Octave band filter at 250 Hz	-5.025	0.002
Loudness (acc. to EBU R 128, integrated)	-5.082	0.002
Roughness (acc. to Sethares)	-5.136	0.002
Harmonic loudness	-5.277	0.002
Third-octave band filter at 8000 Hz	-5.298	0.002
Spectral strongpeak	-5.305	0.002
Third-octave band filter at 20000 Hz	-5.564	0.001
Third-octave band filter at 10000 Hz	-5.575	0.001
Third-octave band filter at 16000 Hz	-5.607	0.001
Harmonic energy	-5.687	0.001
Spectral flux	-5.860	0.001
Third-octave band filter at 12500 Hz	-6.112	< .001
Octave band filter at 16000 Hz	-6.162	< .001

Tabelle 7

Klangmerkmale von Gitarren mit als lauter vs. leiser wahrgenommenem Klang.

Wie oben erläutert (siehe 3.2.2 Lautstärke), sind als lauter wahrgenommene Gitarren tatsächlich objektiv leiser, da sie geringere Amplituden im Hochfrequenzbereich (über 5000 Hz) und im Tieffrequenzbereich (unter 250 Hz) aufweisen. Ebenfalls erwähnt wurde, dass ein höheres Spieltempo positiv mit der wahrgenommenen Lautstärke korrelierte. Tabelle 7 zeigt eine weitere tempobezogene Auffälligkeit: Gitarren, die mit geringerer rhythmischer Präzision gespielt wurden, wurden als lauter wahrgenommen – was potenziell auf eine „ausdrucksstärkere“ Darbietung hindeutet. Darüber hinaus tragen auch eine geringere spektrale Rauigkeit und Modulationen zu einer lauterer Wahrnehmung des Gitarrenklangs bei.

Gefallen:

Gefallen weniger		Gefallen mehr	
Gitarre	z-score	Gitarre	z-score
Gitarre 1	-0.0082	Gitarre 7	1.8358
Gitarre 6	-0.1107	Gitarre 5	1.0256
Gitarre 3	-0.7254	Gitarre 2	0.3464
Gitarre 8 (Torres)	-0.9303		
Gitarre 4	-1.4332		

Tabelle 8

Gitarren, die weniger gefallen vs. Gitarren, die mehr gefallen.

Die Hauptunterschiede zwischen diesen Gitarren zeigen sich in den folgenden Merkmalen:

Klangmerkmale von weniger vs. mehr gefallenden Gitarren	t	p
Gesamteindruck	3,074	0,022
Musical hardness	3,004	0,024
Arousal	-3,213	0,018

Tabelle 9

Klangmerkmale von weniger vs. mehr gefallenden Gitarren.

Gitarren, die den Versuchsteilnehmern besser gefielen, hinterließen einen positiveren Gesamteindruck und besaßen einen härteren Klang.³⁵ Gleichzeitig ist das Merkmal der emotionalen Erregung (Arousal) weniger ausgeprägt; dies ist in erster Linie auf Unterschiede in der Interpretation der Mazurka zurückzuführen und nicht auf die Instrumente selbst.

Gesamteindruck:

Weniger positiver Gesamteindruck		Positiverer Gesamteindruck	
Gitarre	z-score	Gitarre	z-score
Gitarre 6	-0.2738	Gitarre 7	1.3409
Gitarre 8 (Torres)	-0.7707	Gitarre 5	1.2167
Gitarre 3	-1.0191	Gitarre 1	0.5956
Gitarre 4	-1.5611	Gitarre 2	0.4714

Tabelle 10

Gitarren mit einem weniger positiven vs. Gitarren mit einem positiveren Gesamteindruck.

Die Hauptunterschiede zwischen diesen Gitarren zeigen sich in den folgenden Merkmalen:

Klangmerkmale von Gitarren mit einem positiveren vs. weniger positivem Gesamteindruck	t	p
Gefallen	3,265	0,017
Timbral booming	2,614	0,04
Formant 1 (praat)	-2,566	0,043

³⁵ Das PADMEA-Merkmal der klanglichen „Härte“ ist ein High-Level-Merkmal, das sich aus verschiedenen anderen PADMEA-Merkmalen mit unterschiedlicher Gewichtung zusammensetzt. Zur Ermittlung dieses Merkmals wurde die wahrgenommene „Härte“ von Musikbeispielen aus Pop, Rock und Metal von Versuchspersonen eingeschätzt (vgl. Czedik-Eysenberg, *Semantische Modellierung wahrnehmungspsychologischer Musikdimensionen*, S. 170–184). Inwieweit dieses Klangmerkmal also Aussagekraft für klassische Gitarren besitzt, kann vorerst nicht abgeschätzt werden.

Third-octave band filter at 630 Hz	-2,845	0,029
Zero Crossing Rate	-2,917	0,027
Chords Strength	-3,047	0,023
Timbral brightness	-3,733	0,01

Tabelle 11

Klangmerkmale von Gitarren mit einem positiveren vs. weniger positivem Gesamteindruck.

Gitarren, die mehr Punkte in der Bewertungskategorie Gefallen erhielten, hinterließen bei dieser Testgruppe einen besseren Gesamteindruck. Ein positiverer Gesamteindruck wurde dann erzielt, wenn die Tiefen tendenziell fülliger sind (Timbral booming) und der Klang insgesamt weniger hell (Timbral Brightness) war.

Bei all diesen Angaben ist zu bedenken, dass bestimmte Audiofeatures auch stark von der Spielweise des Gitarristen abhängen und nicht direkt zum Eigenklang der Gitarren zu zählen sind. So ist beispielsweise die Einschätzung der Lautstärke relativ stark von der Spielweise abhängig, etwa wenn die rhythmische Genauigkeit, Spielgeschwindigkeit oder der Dynamikumfang mit in die Bewertung einfließen. Dies ist sowohl ein Vorteil wie auch ein Nachteil der Versuchsanordnung: einerseits konnte eine verhältnismäßig authentische Konzertsituation simuliert werden, andererseits ist mit dem Spieler und seinen Interpretationen eine Variable hinzugekommen, die starken Einfluss auf die Ergebnisse üben kann. Für den Hörtest ist die Konzertsituation sicherlich von Vorteil, für die Signalanalyse wäre ein standardisiertes Anrege-Verfahren der Gitarren sicherlich noch aussagekräftiger.

3.2.5 Der Torres-Klang?

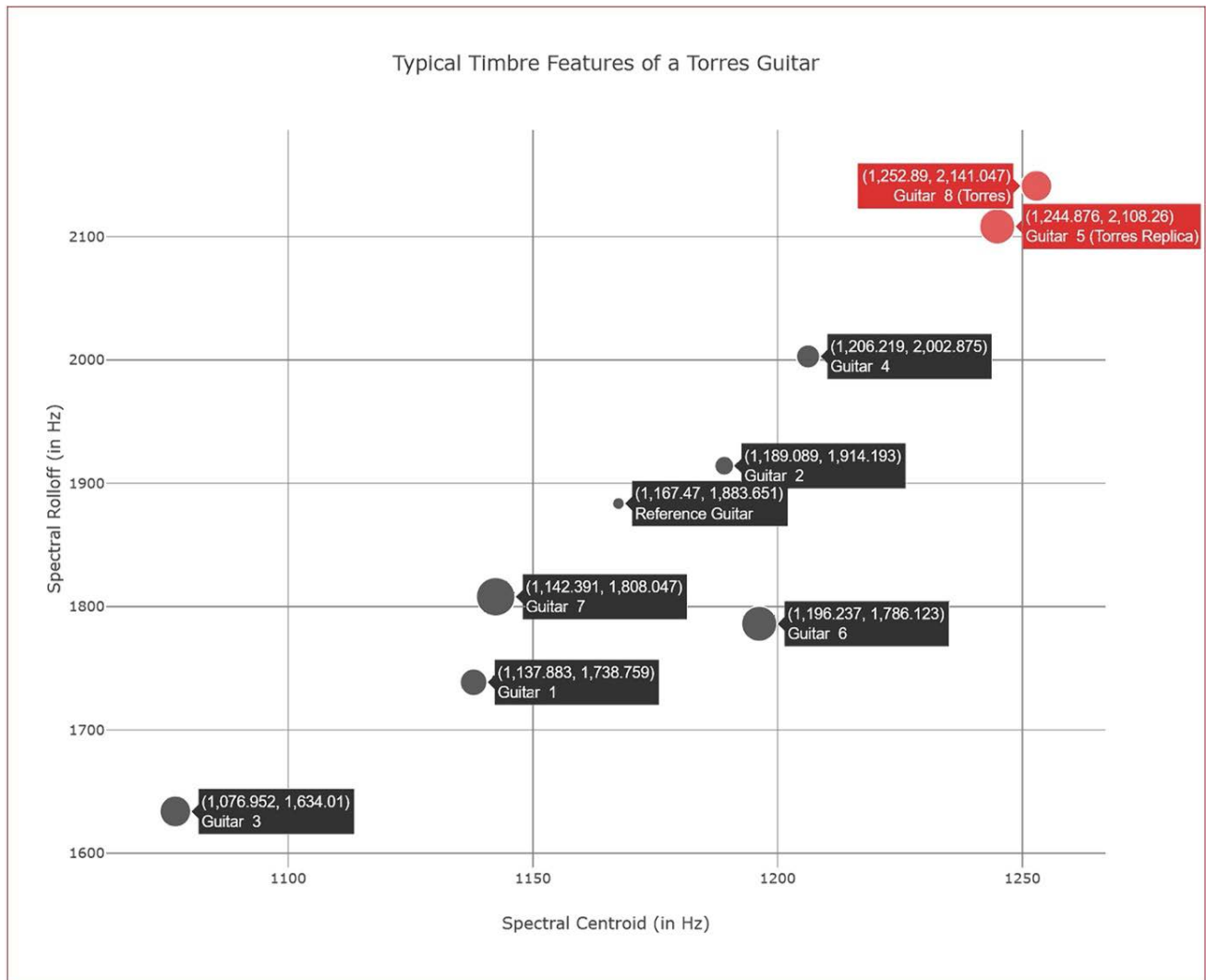
Wie in der Einleitung bereits erwähnt, gilt der Klang von Gitarren von Antonio de Torres nicht als seit her nie wieder erreichtes Ideal, so wie dies bei alten italienischen Geigen von Stradivari oder Guarneri der Fall ist. Trotzdem üben erhaltene und spielbare Gitarren aus der Hand des ‚Vaters des modernen Gitarrenbaus‘ unbestreitbar eine Faszination aus. Sie haben eine Aura. Den meisten klassischen Gitarristen dürfte es sehr schwerfallen, sich dieser auratischen Wirkung zu entziehen. Im Blindtest konnten die meisten Hörer die Torres Gitarre (und auch den Nachbau) jedoch nicht rein auditiv erkennen. Trotzdem bietet die Audiosignalanalyse die Möglichkeit herauszufinden, ob die Torres-Gitarre und Karl-Hermann Schäfers Nachbau klangliche Ähnlichkeiten aufweisen und ob diese Klangmerkmale sie von den anderen Instrumenten der Stichprobe unterscheiden.

Um die Fragen nach den klanglichen Ähnlichkeiten zu beantworten wurde folgendermaßen vorgegangen: da sich die z-transformierten, also auf eine Skala gebrachten, Werte besser miteinander vergleichen lassen, wurde hiermit gearbeitet. Zunächst wurden die Differenzen zwischen dem Wert für die Torres-Gitarre und dem Torres-Nachbau ausgerechnet und nach

Ähnlichkeit geordnet. Je kleiner die Differenz, desto ähnlicher die Werte der beiden Gitarren, und je ähnlicher die Werte, desto größer die klangliche Übereinstimmung bei diesem analysierten Klangmerkmal (0 würde eine exakte Übereinstimmung des Klangs für dieses Merkmal bedeuten). In einem nächsten Schritt wurden dann pro Feature die Unterschiede der 1886er und 2024er Torres zu den anderen Gitarren der Stichprobe errechnet – in diesem Fall bedeuten größere Werte größere klangliche Abweichungen. Gesucht wurden Merkmale, die eine besonders geringe Differenz zwischen den Torres-Gitarren aufweisen und gleichzeitig eine möglichst große Abweichung zu den Werten der anderen Gitarre zeigen. In Tabelle 12 sind die Merkmale zu sehen, bei denen Torres und Torres-Nachbau die größten Ähnlichkeiten aufweisen und die jeweiligen Unterschiede zu den anderen Gitarren sind aufgeführt. Die beiden markierten Zeilen zeigen die Merkmale, durch die sich die Torres-Gitarren am meisten von den anderen Gitarren abheben, nämlich den „spectral rolloff“ und den „spectral centroid“.

Feature	Torres	Torres Kopie	Ähnlichkeit	Unterschied zu anderen Gitarren	
				t	p
Spectral_rolloff	1,584027349	1,390606026	0,193421323	-3,194	0,019
RmsTerzband14_630_Hz	-1,074150512	-1,225807093	0,151656581	1,035	0,340
Spectral_centroid	1,416029634	1,270779024	0,145250611	-2,485	0,047
MfccStd5	0,422767071	0,295255074	0,127511997	-0,189	0,856
Mfcc6	0,889866662	0,782168963	0,107697698	-0,500	0,635
Praat_shimmer_local	0,277067923	0,264628262	0,012439661	-0,037	0,972
Length	0,516397779	0,516397779	0	NaN	NaN
PulseClarityMS	0,470716668	0,482411076	-0,011694408	-0,549	0,603
Spectral_bandwidth	1,428123929	1,454755125	-0,026631196	-2,378	0,055
RmsTerzband6_100_Hz	-0,358619991	-0,284437646	-0,074182345	0,409	0,697
Mfcc7	-0,150751804	-0,044118682	-0,106633122	0,973	0,368
Spectral_skewness	-1,259119609	-1,138549923	-0,120569686	1,972	0,096
Vibrato_rate_essentia	-1,019907538	-0,89188793	-0,128019608	1,080	0,322
Loudness_average	-0,595565426	-0,449177278	-0,146388149	0,551	0,602
Spectral_kurtosis	-1,202785831	-1,007968805	-0,194817026	1,747	0,131
Spectral_flatness	0,994587642	1,19217154	-0,197583898	-1,188	0,280

Tabelle 12 – Ähnlichkeiten zwischen der Torres Gitarre, dem Nachbau und den anderen Gitarren.



Beide Merkmale – und dies ist ein für die Auswertung erfreuliches Ergebnis – sind grundlegende Low-Level-Merkmale, die in nahezu allen Signalanalyse-Libraries zu finden sind und daher hohe Aussagekraft besitzen. Der „spectral rolloff“ bezeichnet die Frequenz, unterhalb der 85 % der spektralen Energie liegt, der „spectral centroid“ gibt den Schwerpunkt bzw. den arithmetischen Mittelwert der spektralen Frequenzverteilung an. Beide liegen bei der Torres Gitarre und dem Nachbau höher als bei den anderen Gitarren. Das heißt, dass diese beiden Gitarren heller klingen als die anderen und zwar mehr oder weniger gleich hell. Eine naheliegende Erklärung für den helleren Klang wäre die kleinere Korpusgröße, die zu einer tendenziell höher liegenden Helmholtz-Resonanz führt. (Allerdings weist z. B. die Gitarre von Dominik Wurth aus dem Jahr 2011 einen vergleichbar kleinen Korpus auf und hat – wie die anderen Gitarren der Stichprobe – deutlich niedrigere Werte bei beiden Merkmalen.)

Abbildung 3 – Spectral centroid und spectral rolloff (beide in Hz) der getesteten Gitarren. Der spectral centroid und spectral rolloff der Torres-Gitarren sind auffällig hoch.³⁶

Bei den anderen in Tabelle 12 gelisteten Features kann man ebenfalls sagen, dass sie bei den beiden Torres Gitarren sehr ähnlich sind, jedoch gibt es hier keine signifikanten Unterschiede zu den anderen Gitarren. Sie bieten also kein klangliches Alleinstellungsmerkmal, das für einen „Torres-Sound“ charakteristisch wäre. Einige andere Merkmale wie z. B. die percussive harmonic loudness difference, die Schärfe oder das Terzband bei 1600 Hz wurden bei der Besprechung der Ausgewogenheit bereits erwähnt; hier existieren zwar Unterschiede zu den anderen Gitarren, aber auch Unterschiede zwischen Torres und Torres Nachbau. Es ist zu bemerken, dass die 1886er Gitarre (von diesem speziellen Gitarristen gespielt) einen etwas schärferen Klang aufweist, der auch mehr Geräuschanteile (Anzupf-Geräusche, Lagenwechsel-Geräusche) besitzt und bei

³⁶ Interaktive Grafik mit allen Audiobeispielen unter: <https://muwiserver.univie.ac.at/guitars/torres.htm>.

1600 Hz größere Amplituden hat. Dies könnte der Grund dafür sein, dass die Gitarre in dieser Stichprobe als „weniger ausgewogen“ wahrgenommen wurde. Es ist allerdings nicht möglich, verallgemeinernde Aussagen hieraus abzuleiten.

Festzuhalten bleibt, dass die Torres Gitarre aus dem Jahr 1886 (SEU 03) und auch der Nachbau von Karl-Hermann Schäfer des Jahres 2024 einen vergleichsweise hellen Gitarrenklang haben, der zumindest in dieser Stichprobe deutlich identifizierbar ist. Ob dies ein generelles Klang-Charakteristikum für die Gitarren von Antonio de Torres ist, bedarf weiterer Untersuchungen.

4 Fazit

Bevor die Ergebnisse abschließend zusammengefasst werden, sollen die Grenzen der Studie noch einmal benannt werden, um diese Ergebnisse besser kontextualisieren zu können. Die drei hauptsächlichen Einschränkungen sind: die Anzahl der Versuchsteilnehmer, die mit 13 relativ klein war. Die Anzahl der Spieler – es hat lediglich ein Gitarrist die verschiedenen Gitarren gespielt. Und schließlich die Stichprobengröße, die auf acht Gitarren begrenzt war. Alle diese Einschränkungen begrenzen die Aussagekraft einerseits, waren andererseits aus praktischer Sicht nötig, um den Hörtest überhaupt durchführen zu können. Es hätten leicht weitere Hörer eingeladen werden können, aber dann wäre es kein reines Fachpublikum mehr gewesen. Auch hätten noch andere Gitarristen zusätzlich spielen können, aber dann wären die Urteile vermutlich noch stärker auf die Spielweise der einzelnen Gitarristen bezogen gewesen und nicht so sehr auf die Gitarren. Auch die Anzahl der gespielten Gitarren zu erhöhen birgt Gefahren, denn es kostet viel Aufmerksamkeit und Konzentration die unterschiedlichen Nuancen genau zu hören und zu benennen und je mehr Instrumente gespielt werden, desto größer die Ermüdung und das Nachlassen der Konzentration des Publikums. Schließlich ist es auch nicht leicht an wertvolle historische Instrumente heranzukommen, um interessante Hör- und Spielversuche mit ihnen durchzuführen.

Dennoch sind die Ergebnisse durchaus aufschlussreich. Zunächst einmal wurde deutlich, dass das Alter einer Gitarre keinen erkennbaren Einfluss auf die Publikumspräferenz ausübte, ja mehr noch, dass selbst ein Expertenpublikum nicht in der Lage war, das Alter einer Gitarre auch nur annähernd hörend zu bestimmen. Auch konnte gezeigt werden, dass für gewöhnlich benutzte Beschreibungen zum Klang der Torres-Gitarren wie „besonders ausgewogen“, „nicht sehr laut verglichen mit mo-

dernen Konzertgitarren“ oder „projiziert den Klang sehr gut“ nicht unbedingt auf unvoreingenommenen Klangeindrücken beruhen. Das Hörtest-Publikum urteilte hier deutlich anders und auch die signalanalytische Auswertung der Aufnahmen ergibt, dass solche Beschreibungen nicht zutreffend sind. Vielmehr zeigt sich, dass insbesondere die Lautstärke der Torres-Gitarre sich im Mittelfeld der Stichprobe bewegt und somit modernen Konzertgitarren vergleichbar ist. Auch wurde deutlich, dass die Gitarre von 1886 im Rahmen dieser Stichprobe nicht als besonders ausgewogen wahrgenommen wurde. Trotzdem konnte mit Hilfe der Signalanalyse auf ein klangliches Alleinstellungsmerkmal der Torres Gitarre und ihres Nachbaus aufmerksam gemacht werden: sie haben einen etwas helleren Klang als die Vergleichsinstrumente, der möglicherweise mit der Korpusgröße zusammenhängt.

Wie deutlich wird, können Hörtest und signalanalytische Auswertung keine Wunderdinge leisten und auf direktem Wege ‚das Geheimnis des guten Gitarrenklangs‘ lüften. Aber sie können die Diskussionsgrundlage erheblich verbessern, indem sie dabei helfen Mythen und Klischees zu hinterfragen und Diskussionen mit unvoreingenommenen menschlichen, technischen und digitalen Daten unterfüttern. Dabei geht es nicht darum, das menschliche Urteil zum Instrumentenklang langfristig durch Maschinenurteile zu ersetzen (wie dies vielleicht von manchen Akustikern gewünscht und von manchen Traditionalisten befürchtet wird), sondern die Urteilsfähigkeit des Menschen zu schärfen, indem neue Werkzeuge hierfür angewandt werden. Klangerzeugung, Klangwahrnehmung und Klangbeurteilung sind allesamt hochkomplexe Prozesse und daher sollte jedes Werkzeug willkommen sein, das hilft, diese Prozesse besser zu verstehen.

Nicht zuletzt bestätigen die Ergebnisse dieser Studie aber einmal mehr, dass Musikinstrumente in erster Linie tatsächlich das sind: Instrumente – und dass der Spieler einen entscheidenden Einfluss auf ihre Wahrnehmung durch ein Publikum nehmen kann. Das alte Musikerspruchwort „Man kann jedes Instrument schlecht spielen, auch das beste.“ gilt daher auch umgekehrt: „Man kann jedes Instrument gut spielen, auch das schlechteste.“ und erinnert daran, dass Spieler und Instrument eine stimmige Einheit bilden sollten, um wohlklingende Musik zu erschaffen.

Spiel mit kompositorischen Elementen – Gedanken und Analysen zu Lukáš Janatas XII: Antiphōna (2022) für Gitarrenduo

»The duo should perform in a dark hall with flashlights on« - die Spielanweisungen im Vorwort zu Lukáš Janatas Komposition *XII: Antiphōna*, das als Auftragswerk für das Bluvenduo komponiert wurde, zielen unmissverständlich darauf ab, einen musikalischen Dialog zwischen den beiden Instrumenten zu erzeugen. So schreibt er weiter, die Spielenden mögen nicht direkt nebeneinander sitzen, sodass sich der antiphonische Effekt auch räumlich vermittelt. Der Begriff der Antiphon wird im Sprachgebrauch meist einem liturgischen Rahmen zugeordnet, in dem ein Psalm proklamiert wird, auf den die Gemeinde sprechend oder singend mit einem Kehrsvers antwortet. Janata erweitert diesen Begriff und löst ihn aus dem religiösen Kontext, indem er sich auf das altgriechische Verständnis des Worts als „Harmonien“ bezieht, wovon einige der Strukturen und Ideen der Komposition inspiriert sind. Die Grundidee von *Antiphōna* lässt sich also als eine Art harmonischen Dialog beschreiben, wobei diese Zuschreibung bei der Fülle an verschiedenen musikalischen Ideen wohl etwas unzulänglich erscheint. Wie die *XII* im Titel andeutet, gliedert sich das Werk in zwölf Formabschnitte, denen jeweils eine kompositorische Idee zugrunde liegt. Interessanterweise lässt diese zwölfteilige, sehr parata-

tisch anmutende Form die These eines übergeordneten Formprinzips zu, das einen wesentlich größeren Bogen über die gesamte Komposition spannt. Global betrachtet lässt sich das Stück in drei klar gegliederte Abschnitte unterteilen, ehe diese Form zum Ende hin auseinanderzufallen scheint. Strukturgebende Punkte sind hierbei unter anderem die Tempoangaben. So lässt sich der schnellere *Con brio*-Abschnitt zu Beginn als einen größeren Formteil sehen, in dem die verarbeiteten musikalischen Ideen der eben beschriebenen Zwölfgliedrigkeit fließend ineinander übergehen. Eine eingefärbte, aber doch simple Harmonik verdichtet sich, kulminiert in einen linearen Abschnitt mit Phrasenverschiebung, ehe die harmonischen Elemente zurückkehren. Mit der Verlangsamung des Tempos durch das *Meno mosso* (Takt 79) und der klaren Veränderung der musikalischen Textur ins Flächige und zeitweise melodisch dominierte ist ein klarer formaler Einschnitt zu hören und markiert den Beginn des zweiten großen Formteils. Während auch hier verschiedene kompositorische Ideen verarbeitet werden und eine kleingliedrige Segmentierung durchaus denkbar wäre, behält dieser Formteil durch das ähnliche Tempo und die Verwandtschaft gewisser musikalische Elemente einen inneren Zusammenhang, der erst wieder mit dem Tempowechsel in das *Vivo* (Takt 220) endet und damit das Ende des zweiten Formteils markiert. Mit Einsetzen des dritten Abschnitts bricht das Formmodell auf, da der Anfang dieses Teils zwar noch klar zu erkennen ist, ein eindeutiges Ende aber nicht mehr auszumachen ist. Neue musikalische Elemente treffen



©Robert Martin

Biografie

Robert Martin studiert Musiktheorie im Bachelor bei Immanuel Ott und Birger Petersen an der Hochschule für Musik Mainz und wird im Sommer 2026 seinen Abschluss absolvieren. In seiner Abschlussarbeit untersucht er die Satztechniken der lange vergessenen Komponistin Julia Kerr. Parallel zu seinem Studium ist er in diversen Funktionen im Musiktheaterbereich am Staatstheater Mainz tätig und begleitete unter anderem die Uraufführung von Julia Kerrs Oper „Der Chronoplan“.

auf bereits dagewesene, werden variiert, entwickelt und miteinander verwoben. Auch die im Vorwort von Janata beschriebene zwölftellige Form scheint in dem Moment aufzubrechen, da bereits vorgestellte kompositorische Ideen wiederkehren. Es entsteht also der Eindruck eines sich auflösenden Formmodells, das aber durch den zum Ende hin intensivierten Dialog der beiden Gitarren legitimiert wird.

Wie eingangs erwähnt, sind weite Teile von *Antiphōna* aus einer harmonischen Perspektive gedacht. Janata äußert sich dazu im

Vorwort:

»XII: Antiphōna deals with twelve different musical elements, amongst which prominence gets my long-time pushed-back rock background and prog-rock era tendency to avoid simple four-chord progression. Starting the piece with such, the work showcases facing these hesitations in a more mature manner balancing sophistication and visceral connection.«

In der Tat lässt sich zu Beginn des Stücks eine simple Harmoniefolge herauslesen, die aber mit – um einen Terminus der moderneren Musiksprache zu bedienen – *chord extensions* angereichert sind und analytisch somit einer Reduk-

tion bedürfen, um das harmonische Gerüst freizulegen. So lassen sich die ersten Töne der ersten Gitarre (Takte 1-3) zu einem gut erkennbaren A-Dur-Akkord mit großer Septime, einen *Major-Seven*-Akkord, zusammenfassen, während die zweite Gitarre den Klang mit den Tönen *fis* und *h* weiter einfärbt und somit eine tonal eher schwebende Harmonie erzeugt. Durch die repetitive, den Rhythmus in den Fokus rückende Verarbeitung dieses Akkords und den im dritten Takt dazu tretenden Basston *a* entsteht trotz der akkordfremden Töne der Hörreindruck eines A-Dur-Akkords. Der gleichen Methodik folgend lässt sich der nächste Akkord im vierten Takt auffalten, mit der Ausnahme, dass sich eine ganz genaue Akkordbestimmung schwieriger gestaltet. Durch den Basston *h* und den darüber liegenden Tönen *d*, *fis*, *a*, *cis* und *e* ist zunächst ein h-Moll-Akkord die naheliegendste Option zur Definierung dieses Klangs. Da sich der Basston aber bei gleichbleibenden Harmonietönen zu einem *d* verändert, wäre auch ein D-Dur-Akkord als zugrundeliegende Harmonie denkbar. Eine dritte Option ist ein intendierter Akkordwechsel von h-Moll nach D-Dur, wobei dieser durch die ohnehin schon sehr fließend gestalteten Akkordübergänge, die eine absolute Qualität dieser Komposition darstellen, kaum hörbar ist. Eine ähnliche Ungewissheit ergibt sich auch bei der nächsten Harmonie in Takt sechs. Während die erste Gitarre wieder in den anfänglichen A-Dur-Akkord mit großer Septime zu wechseln scheint und auch die zweite Gitarre wieder drei der vier Töne aus dem ersten Takt anschlägt, kommen mit *cis* (als Basston) und *d* zwei neue Töne hinzu, die eine abweichende Deutung dieses Akkords – einen cis-Moll-

Klang – zulassen. Bereits hier wird deutlich, wie Janata es durch die geschickte Verbindung verwandter Harmonietöne schafft, trotz des simplen harmonischen Skeletts eine fließende und klanglich äußerst interessante Akkordfolge zu erschaffen. Gepaart mit der feinfühligsten, komplementär gestalteten und gerade deshalb äußerst virtuosen Rhythmik dieser Passage, entsteht schon in den ersten zehn Takten ein erstaunlich spannendes Dialogverhältnis zwischen den beiden Instrumenten. Die harmonische Reduktion auf Dur- oder Moll-Akkorde mag hier noch funktionieren, stößt aber schnell an ihre Grenzen. Im Folgenden verdichtet sich die Harmonik und es treten teils scharfe Dissonanzen hinzu, die klanglich trotzdem sehr gut ineinandergreifen (vgl. u.a. Takt 19). Janata scheint diesen Effekt sehr bewusst einzubauen und beruft sich – erneut im Vorwort der Komposition – auf die Beschaffenheit der Instrumente: »Much of the structure and its ideas are indeed harmony-driven, exploring the idiosyncratic plethora of possible chords that a non-guitarist composer would perhaps not think about. The voicings in the work indeed become fairly unique to the instrument, including numerous clashes that would clash differently at a different instrument.« Diese harmonischen *clashes* – häufig klingen beispielsweise zwei kleine Sekunden zusammen (vgl. Takt 19) – sind an dieser Stelle sehr deutlich wahrzunehmen. Sie steigern sich, bis die zweite Gitarre erstmals in eine aufbrechende, wenn auch immer noch harmonisch gedachte Linearität verfällt (vgl. Takt 23). Wenige Takte später nimmt auch die erste Gitarre diese Einstimmigkeit auf und eine neue kompositorische Idee entfaltet sich. Natürlich sind auch hier harmonische Zusammen-

hänge zu hören, die aber an Bedeutung verlieren, da der Fokus auf einer linear gedachten Kompositionstechnik liegt, dem sogenannten *Phasing* oder *Phase-Shifting* (Phasenverschiebung). Eine Kompositionstechnik der *minimal music*, die ihren Höhepunkt im 20. Jahrhundert erfahren hat und Steve Reich und Philip Glass zu ihren wichtigsten Vertretern zählt. Beim *Phasing* beginnen zwei Instrumente eine (melodische) Linie unisono vorzutragen. Nach einer gewissen Zeit und möglichst schleichend, beginnt die eine Stimme, noch immer das Gleiche spielend, sich langsam durch rhythmische Veränderung oder Variation des Tempos von der anderen Stimme zu entfernen. Es entsteht also eine Überlagerung zweier musikalischer Phrasen, die eine große rhythmische Komplexität annehmen kann. So bedient sich auch Janata ab Takt 37 dieser Kompositionstechnik und führt beide Stimmen unisono, ehe sich die Stimmen in Takt 39 voneinander lösen und rhythmisch variiert werden. Die einzelnen Linien werden zunehmend unabhängiger und unterschiedlich fortgeführt bis sie ab Takt 58 rhythmisch wieder verbunden werden, aber dennoch eigenständig bleiben. Janata nutzt die *Phasing*-Methode also geschickt, um eine einzige melodische Linie bruchlos aufzuspalten und in zwei unabhängige Stimmen fortzuführen. Gegen Ende dieser Passage, das gleichzeitig das Ende des ersten großen Abschnitts aus dem bereits vorgestellten Formmodell markiert, tritt erneut eine akkordische Komponente hinzu, die an die anfänglich verwendeten Harmoniestrukturen erinnert und somit ein kleiner Bogen zum Anfang des Stücks gespannt wird. Mit Beginn des zweiten Formteils in Takt 79 entsteht ein bemerkenswer-

ter Kontrast, der sich vor allem durch die musikalische Textur und die teils sehr simple Harmonik äußert. Bemerkenswert ist ebenfalls, dass melodisch-lyrischen Aspekten in diesem Formteil eine bisher nicht dagewesene Bedeutung zukommt. Die simple Harmonik – anders als zu Beginn des Werks handelt es sich hierbei tatsächlich um reine Dur- und Moll-Akkorde – lässt sich sehr gut ab Takt 92 beobachten. In der zweiten Hälfte dieses Takts sowie im gesamten Takt 93 und der ersten Hälfte von Takt 94 stagniert die Harmonik auf einem C-Dur-Akkord. Die eben erwähnte lyrische Komponente wird hierbei (wie auch an einigen anderen Stellen dieser Passage) durch das mit einem *cantabile* und *vibrato* versehene, doppelt angeschlagene *c* in der zweiten Gitarre transportiert. Zwar beschleunigt Janata den harmonischen Rhythmus in den nächsten Takten, die Dreiklangsharmonik wird aber mit f-Moll, Des-Dur, g-Moll, As-Dur und weiteren Akkorden nur selten verlassen. Sehr präsente, melodische Motive wie etwa in Takt 97 prägen diesen Abschnitt und erzeugen gepaart mit der flächigen dur-moll-tonalen Harmonik eine sehr ruhige, kontrastierende Stimmung. Diese schwebende Atmosphäre erweitert Janata ab Takt 103 um Arpeggien, ehe er den Abschnitt zu Ende führt und sich ein wiederum anders gearbeiteter Teil anschließt, der sich mit dem kompositorischen Element der Polyrhythmik auseinandersetzt. Dieses Prinzip lässt sich am besten in den Takten 119-126 beobachten, in denen das rhythmische Modell taktweise wechselt. Im ersten Takt (119) schlägt die zweite Gitarre ein *f*im Achtelrhythmus an, während die erste Gitarre eine über den ganzen Takt zu spielende Quintole mit dem Clusterklang *d, e* und

f darüberlegt und sich somit genau im Zwischenraum der Achtelschläge bewegt. Das gleiche Prinzip mit einer anderen rhythmischen Schichtung findet sich im nächsten Takt, in dem die Achtelschläge der unteren Stimme weiterlaufen, die obere aber vier Akkordschläge gleichmäßig auf die drei Schläge des Metrums verteilt. Im nächsten Takt verändert sich die rhythmische Anlage der unteren Stimme bei gleichbleibender Oberstimme und so experimentiert Janata mit den verschiedenen Kombinationen und rhythmischen Verhältnissen. Bemerkenswert ist dabei vor allem, dass sich der eben beschriebene Tonvorrat in dieser gesamten Zeit nicht verändert, sodass der volle Fokus auf die polyrhythmische Verarbeitung gelenkt wird. In gewisser Weise lässt sich dieser kompositorische Ansatz, zwei Stimmen in unabhängiger Funktion zu überlagern, in Verwandtschaft zum eben beschriebenen *Phasing* sehen und ist als musikalisches Mittel für die Idee der *Antiphōna* äußerst wirksam.

Anhand solcher beispielhafter Analysen lässt sich ein sehr guter Zugang zu Janatas Werk *Antiphōna* schaffen, der natürlich noch in diverse Richtungen vertieft werden kann. Es bleibt ein Werk von sehr großer stilistischer Fülle, großem Kontrast und Virtuosität. Die Interpreten des Bluvenduos – Sebastian Robles und Zhanxiang Shi – nannten bei der Frage nach den größten Herausforderungen mit diesem Werk vor allem die rhythmische Komplexität, die ihnen einiges abverlangte. Gleichsam ist es wohl die größte Stärke dieses ohnehin beeindruckenden Stücks: ein komplexer, differenzierter und einnehmender Dialog auf menschlich-musikalischer Ebene.

Das Charakterstück in zeitgenössischer Perspektive: Klangzentren, Dialogizität und musikalische Gestik in *Drei Charakterstücke für zwei Gitarren op. 93* (2022/23) von Lutz-Werner Hesse

©Ramon Schneeweiß



Biografie

Hye Min Lee studierte Lehramt mit den Fächern Mathematik und Musik, Elementare Musikpädagogik sowie Musiktheorie an der Hochschule für Musik/Johannes Gutenberg Universität Mainz mit den Hauptfachinstrumenten Klavier und Violine. Zur vertiefenden musikpädagogischen Ausbildung absolvierte sie den Studiengang Instrumentalpädagogik (SMP) mit dem Hauptfach Violine am Peter-Cornelius Konservatorium Mainz.

Sie ist Dozentin für Gehörbildung und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg. Parallel unterrichtet sie als Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik Mainz die musiktheoretischen Fächer Satzlehre, Gehörbildung und Blattsingen/Solfège. Seit Oktober 2024 promoviert sie im Rahmen des Minigraduiertenkollegs IKOPS (Ideengeschichtliche und kompositionsästhetische Perspektiven zur Symphonischen Dichtung) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Weitere pädagogische Erfahrungen sammelte sie seit 2017 im Instrumentalunterricht mit verschiedenen Altersgruppen sowie als Vertretungslehrkraft an weiterführenden Schulen. Daneben ist sie regelmäßig als Violinistin in Orchester- und Kammermusikprojekten aktiv.

Tonale bzw. tonzentrierte Kompositionen konstituieren sich durch das ständige Zusammenwirken unterschiedlicher musikalischer Parameter: Formale Anlage, melodisch-motivische Gestaltung, rhythmische Organisation und harmonische Struktur stehen dabei in wechselseitiger Beziehung und prägen die individuelle Gestalt eines Werkes. Hinzu treten Aspekte der Instrumentation und Klanglichkeit, die durch die spezifischen Möglichkeiten der eingesetzten Instrumente sowie ihrer Spieltechniken differenzierte Ausdrucks- und Charakterdimensionen hervorbringen können. Die ästhetische Realisierung dieser kompositorischen Anlage erfolgt schließlich im Prozess der Interpretation, in dem die im Notentext angelegten Ausdruckspotenziale klanglich erfahrbar werden. Diese Zusammenhänge lassen sich exemplarisch an *Drei Charakterstücke für zwei Gitarren op. 93* von Lutz-Werner Hesse (*1955) aus den Jahren 2022/23 beobachten.

Im Folgenden wird das Werk *Drei Charakterstücke für zwei Gitarren op. 93* aus musiktheoretischer Perspektive untersucht. Im Zentrum der Betrachtung stehen dabei sowohl formanalytische Aspekte als auch die melodisch-harmonische und motivische Gestaltung sowie die für seine Ausdrucksgestalt charakteristischen Satz- und Kompositionstechniken. Auf Grundlage der analytischen Beobachtungen werden die gewonnenen Erkenntnisse anschließend zusammengeführt und im Hinblick auf mögliche interpretatorische Perspektiven disku-

tiert. Besondere Berücksichtigung findet dabei die Frage, inwiefern sich Hesses Komposition in die Tradition des Charakterstücks einordnen lässt und welche interpretatorischen Implikationen sich hieraus ergeben.

Charakterstück

»Charakter, musikalischen, hat eine Composition, wenn sich eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist. So in der heroischen Sinfonie von Beethoven und in der militärischen von Haydn. Im höhern Sinne ist er sogar der moralische Hintergrund des Kunstwerks; denn wenn auch die Musik ohne Worte nichts Böses hinstellen kann, so hängt doch der moralische Mensch mit dem ästhetischen, das sittliche Wesen mit dem künstlerischen dergestalt zusammen, daß das, was in unsittlicher Leidenschaft erzeugt ist, auch im Kunstwerk seinen Ursprung nicht verbergen kann. – Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen (pittoresken), daß sie die Seelenzustände, während die andere Lebenszustände darstellt; meistens findet sich beides vermischt.«¹

Mit dieser Definition umreißt Robert Schumann sein Verständnis des musikalischen Charakters: Eine Komposition besitzt demnach einen musikalischen Charakter,

¹ Robert Schumann, »Charakter, musikalischer.«, in: *Damen-Conversationslexikon*, hrsg. von Karl Borromäus Sebastian Herloßsohn, Leipzig 1834, Band 2, S.330.

wenn sie einen bestimmten seelischen oder geistigen Gehalt mit solcher Eindringlichkeit vermittelt, dass alternative Deutungen weitgehend ausgeschlossen erscheinen. Charakteristische Musik zielt für Schumann folglich primär auf die Darstellung innerer Seelenzustände und Affekte, während er die pittoreske bzw. malerische Musik stärker mit der Darstellung äußerer Lebenssituationen verbindet. Darüber hinaus verknüpft Schumann den Begriff des musikalischen Charakters mit einer moralisch-ästhetischen Dimension: Die geistige und sittliche Haltung des schöpferischen Künstlers manifestiert sich im Kunstwerk und werde damit zum integralen Bestandteil seiner Ausdrucksgehalt. Charakter erscheint somit nicht allein als ästhetische Kategorie, sondern zugleich als musikalische Ausprägung einer künstlerischen Persönlichkeit, deren innere Disposition im Werk hörbar wird.

Die 1837 veröffentlichte *Davidsbündlertänze* op. 6 tragen in der Erstausgabe den Untertitel *Charakterstücke*: Der Begriff verweist hier – im Sinne des von Schumann formulierten Verständnisses – nicht lediglich auf die Darstellung unterschiedlicher Affektlagen, sondern auf die musikalische Konstitution zweier kontrastierender Figuren, *Florestan* und

Eusebius. Während *Florestan* die impulsive und extrovertierte Dimension des künstlerischen Subjekts repräsentiert, steht *Eusebius* für dessen introvertierte, kontemplative und poetisch geprägte Seite. Auch in weiteren Klavierzyklen Schumanns, etwa *Fantasiestücke* op. 12, *Kinderszenen* op. 15, *Waldszenen* op. 82, oder *Albumblätter* op. 124, erscheint das Charakterstück als eine Gattung poetisch-musikalischer Natur. Deren semantische Dimension erschließt sich weniger aus einer konkret ausformulierten Programmatik als vielmehr aus assoziativen Titelgebungen und der Evokation spezifischer Stimmungs- und Vorstellungsräume. Die Werktitel fungieren hierbei nicht als narrative Programme, sondern als rezeptionslenkende Bezugspunkte, die den musikalischen Verlauf semantisch rahmen. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür stellt *Der Dichter spricht* aus den *Kinderszenen* op. 15, Nr. 13 dar.



Abb. 1: *Der Dichter spricht*, T. 13–15.

An diesem Stück lässt sich beobachten, dass die semantische Offenheit des Charakterstücks nicht auf einer eindeutigen außermusikalischen Referenz beruht. Vielmehr konstituiert sich dessen poetische Dimension aus dem Zusammenwirken musikalischer Parameter wie Motivik, Rhythmik, Harmonik und Klanglichkeit, deren Gestaltung Assozi-

ationsräume eröffnet, die sich einer eindeutigen semantischen Festlegung entziehen. Die Nähe zur Poesie ergibt sich zugleich aus der Evokation von Stimmungen, Affekten und imaginativen Vorstellungszusammenhängen, die insbesondere durch frei-rezitativen und nicht strikt schematischen Umgang mit den musikalischen Parametern hervorgerufen werden.

Das Charakterstück bewegt sich somit im Spannungsfeld zwischen musikalischer Autonomie und poetischer Bedeutungszuschreibung und eröffnet einen Deutungsraum, der affektiv und assoziativ geprägt ist. Als Gattung des 19. Jahrhundert lässt es sich darüber hinaus als formal überschaubares, zumeist klar gegliedertes Instrumentalstück beschreiben, dessen Ausdrucksgehalt häufig durch eine Überschrift oder programmatische Bezeichnung vorstrukturiert wird.² Vorformen des Charakterstücks

2 Vgl. Bernhard R. Appel, »Charakterstück«, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/43398>.

tischen Charakterbegriff Schumanns, dessen ästhetischer Schwerpunkt weniger auf der Darstellung äußerer Gegebenheiten als vielmehr auf der musikalischen Vermittlung innerer Seelenzustände und Affekte liegt.

Besonders in der französischen Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich einschlägige Vorläufer: So begegnen sowohl in der Lautenmusik von Denis Gaultiers (1587–1672) *La Rhétorique des dieux* (1652) als auch in den *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (1726/27) von Jean-Philippe Rameau (1683–1764) charakterisierende Einzelstücke, die häufig von Tanztypen ausgehen und auf den ästhetischen Prämissen der barocken Affektenlehre beruhen. Charakterisierung erfolgt hier durch die Zuordnung spezifischer musikalischer Figuren und Satzmodelle zu bestimmten Affekten und Ausdrucksqualitäten. Ein prominentes Beispiel hierfür stellt Rameaus *La Poule* aus den *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* dar, dessen musikalische Faktur durch die konsequente motivische Ausgestaltung einer charakteristischen Klangfigur geprägt ist. Diese verweist durch Tonrepetitionen, Triller sowie schnelle rhythmische Figuren auf die Lautäußerungen einer Henne. Ab Takt 8 setzt eine melodische Phrase ein, die zugleich mit einem satztechnischen Modell kombiniert wird (vgl. Abb. 2): einem chromatisch geführten Lamentobass bzw. *passus duriusculus*. Die charakteristische Verbindung von motivischer Nachahmung und rhetorisch aufgeladener Satztechnik bildet dabei den zentralen Bezugspunkt der musikalischen Charakterisierung.



Abb. 2: *La Poule*, T. 1–13.

Vor dem Hintergrund dieses Gattungsverständnisses sollen im Folgenden Lutz-Werner Hesses *Drei Charakterstücke für zwei Gitarren* op. 93 betrachtet werden.

Zur Musik von Lutz-Werner Hesse

Das kompositorische Schaffen von Lutz-Werner Hesse umfasst ein breites Spektrum kameralmusikalischer und orchesterlicher Werke unterschiedlicher Gattungen. Hierzu zählen unter anderem die *Drei Charakterstücke für zwei Gitarren* op. 93 sowie mehrere Streichquartette, symphonische Werke und Solokonzerte, darunter Kompositionen für Violine, Horn und Mandoline.

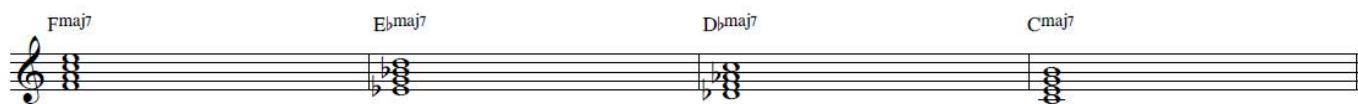
Den kompositorischen Prozess versteht Hesse als eine Form schöpferischer Gestaltung, die wesentlich von persönlichen Erfahrungen, Wahrnehmungen und Erlebnissen geprägt ist. Komposition erscheint dabei als ästhetischer und organischer Transformationsprozess, in dem subjektive Erfahrung in musikalische Strukturen überführt und für ein Publikum nachvollziehbar sowie emotional erfahrbar gemacht werden. Musik wird somit weniger als abstraktes Konstrukt denn als Medium künstlerischer Kommunikation verstanden, das individuelle Erfahrung in musikalisch-klingender Form vermittelt. Über seine Kompo-

sitionssprache äußert sich Hesse selbst folgendermaßen:

„Wichtig ist für mich, nur das zu schreiben, was ich auch hören kann. [...] Tonalität in einem allgemeinen Sinne ist in allen meinen Werken ganz selbstverständlich miteinbezogen und nicht mehr Gegenstand des Hinterfragens, ob sie denn sein darf. Freilich handelt es sich nicht um die Tonalität des 19. Jahrhunderts, sondern um eine freie, die sich an Zentraltönen, an Klangfeldern oder Akkordkonstellationen orientieren kann. Dabei können Akkordgebilde unterschiedlichster Art, extrem dissonant, aber auch einfach konsonant entstehen. Wichtig ist für mich auch eine ausgeprägte Sanglichkeit. Sie ist nach meiner Auffassung eine der Grundlagen für das Verständnis von Musik, da sie diese in besonderer Weise „sprechen“ lässt. Nur da aber, wo Musik regelrecht „spricht“, kann sie auch verstanden werden.“³

Diese Äußerungen verweisen auf zentrale Merkmale von Hesses Tonsprache: Charakteristisch ist insbesondere eine erweiterte bzw. freie Tonalität, die nicht primär funktional-harmonisch im traditionellen Sinn organisiert ist, sondern sich an Klangzentren, intervallischen Konstellationen und klangfarblichen Feldern orientiert. Zugleich kommt der melodischen Sanglichkeit eine zentrale Bedeutung zu, da sie für Hesse eine we-

3 Lutz Werner-Hesse, *Lutz-Werner Hesse – Komponist*. Online unter: <https://www.lutzwernerhesse.de/index.html>, Zugriff am 21.06.2026.

Abb. 3: Folge an *major7*-Klängen.

sentliche Voraussetzung musikalischer Verständlichkeit und dialogischer Wirklichkeit darstellt. Gerade die *Drei Charakterstücke* op. 93 lassen diese ästhetischen Grundprinzipien exemplarisch hervortreten. Die kompositorische Anlage des Werks verbindet differenzierte klangliche und rhythmische Prägnanz mit einer an Klangzentren orientierten harmonischen Organisation. Innerhalb dieser Struktur entfalten sich die melodischen Linien sowohl als motivisch-thematische Einheiten als auch als rhetorisch wirkende, gleichsam miteinander „sprechende“ Gesten, die in einen kontinuierlichen Austausch zwischen beiden Gitarren eingebunden sind. Dieser sich entwickelnde dialogische Prozess entsteht dabei weniger aus hierarchischen Beziehungen zwischen Melodie und Begleitung als vielmehr aus dem wechselseitigen Ineinandergreifen beider Stimmen.

Gewidmet ist das Werk dem Gitarrenduo *GolzDanilov*, bestehend aus den Gitarristen Sören Golz (*1994) und Ivan Danilov (*1992). Beide studierten unter anderem an der Hochschule für Musik und Tanz Köln/Standort Wuppertal und besuchten dort Lehrveranstaltungen in Musikwissenschaft und Tonsatz bei Lutz-Werner Hesse, der an dieser Institution als Professor für Musikwissenschaft, Musiktheorie und Gehörbildung tätig war. Die Komposition eröffnet somit nicht nur auf harmonisch-satztechnischer und formaler Ebene vielfältige analytische Perspektiven, sondern ist zugleich Ausdruck einer persönlichen und künstlerischen Verbindung zwischen Komponist und Interpreten.

Drei Charakterstücke für zwei Gitarren op. 93 (2022/23)

Das erste der drei Charakterstücke ist harmonisch wesentlich durch große Dur-Septakkorde, die sogenannten *major-seventh chords*, geprägt, die um die tonalen Zentren *F*, *Es*, *Des* und *C* organisiert sind. Die zugrunde liegenden Zentraltöne bilden eine zunächst absteigende und anschließend wieder aufsteigende Folge an *major7*-Klängen.

Die Fortschreitung der ersten vier absteigenden Zentraltöne erinnert dabei klanglich an das Modell des Lamentobasses, dessen traditionelle, diatonische Gestalt ebenfalls auf einer absteigenden Viertonfolge im Bass beruht. Bei Hesse erscheint dieses jedoch in harmonisch transformierter Form, indem die einzel-

nen Stufen durch *major7*-Klänge komponiert werden (vgl. Abb. 3). Die Akkordfolge fungiert bei Hesse – analog wie der Lamentobass – als harmonisches Ostinato und wird in Form arpeggierter Sextolen innerhalb eines 3/4-Taktes realisiert.

Die Arpeggien alternieren zwischen beiden Gitarren und erzeugen dadurch den Eindruck einer präludierenden Einleitung (vgl. Abb. 4). Mit dem Auftakt zu Takt 7 setzt in der zweiten Gitarre ein thematischer Gedanke ein, der nach Angaben des Komponisten dynamisch deutlich gegenüber den begleitenden Sextolen-Arpeggien hervortreten soll.

Das über dem arpeggierten Begleitostinato erklingende Thema ist vorwiegend durch Kleinterz- und Kleinsext- sowie Quart- und Quintsprünge geprägt. Die Tonauswahl orientiert sich dabei jeweils eng am zugrundeliegenden harmonischen Zentrum. Zwischen T. 6 und 9 exponiert zunächst die zweite Gitarre das thematische Material – ab T. 10 erfolgt ein Rollentausch zwischen beiden Instrumenten (vgl. Abb. 4).

Das harmonische Ostinato der alternierenden *major7*-Klänge bleibt bis T. 67 erhalten und schließt diesen großformalen Abschnitt zunächst mit dem *Fmaj7*-Klang ab. Innerhalb dieses Bereichs erfährt das thematische Material im dialogischen Austausch beider Gitarren eine kontinuierliche Weiterentwicklung, sowohl in rhythmischer als auch klanglich-harmonischer Hinsicht: Während die Melodik zu Beginn überwiegend auf Viertel- und halben Noten-

Gitarre I
p grazioso sempre, mit natürlicher Dynamik zwischen p und mf

Gitarre II
p grazioso sempre, mit natürlicher Dynamik zwischen p und mf

Git.
 Harm. XII³

Git.
 Thema immer ein wenig betont und dynamisch etwas stärker als die *p*

Git.
 Thema immer ein wenig betont und dynamisch etwas stärker als die *p*

Git.
 Harm. XII³

Abb. 4: Erstes Charakterstück *Andante*, T. 1–14.

Git.
pp sub. met. pp ma poco marcato

Git.
pp sub.

Git.
 Harm. XII³

Git.
p grazioso sempre, mit natürlicher Dynamik zwischen p und mf

Git.
p grazioso sempre, mit natürlicher Dynamik zwischen p und mf

Abb. 5: Erstes Charakterstück *Andante*, T. 44–52.

Git.
ff

Git.
mf cresc. f

Git.
ff

Git.
mf cresc. f

Abb. 6: Erstes Charakterstück *Andante*, T. 83–87.

Git.
f dim. p

Git.
f dim. p

Git.
cresc. f

Git.
cresc. f

Abb. 7: Zweites Charakterstück *Allegro comodo*, T. 1–7.

werten basiert, gewinnt sie im weiteren Verlauf durch vorwiegend schrittweise geführte Achtelbewegungen zunehmend an Beweglichkeit. Eine deutliche Veränderung der klanglichen Disposition tritt ab T. 44 ein: Hesse verlegt die Melodiestimme in eine höhere Lage und führt sie fortan in Oktaven (vgl. Abb. 5).

Diese Erweiterung zu einer Zweistimmigkeit bleibt auch ab T. 50 erhalten. Parallel hierzu treten markante dynamische Kontraste hervor: Während der Satzbeginn unter der Vortragsanweisung *piano grazioso sempre, mit natürlicher Dynamik zwischen p und mf* steht (vgl. Abb. 4), erfolgt in T. 44 ein abruptes *subito pianissimo*. Dadurch wird die fragile Klanglichkeit der oktaviert geführten Melodielinie in den Takten 44–49 zusätzlich hervorgehoben.

Der Schlussabschnitt des ersten Satzes kündigt sich ab T. 67/68 an, indem das bislang stabile harmonische Ostinato durch das kurzzeitige Auftreten eines *Gbmaj7*-Klangs aufgebrochen wird. Die Melodik verbleibt nun im *pianissimo* und wird weiterhin in oktavierter Zweistimmigkeit geführt, ehe die Harmonik ab T. 70 zum ursprünglichen Ostinatomodell zurückkehrt. Ab T. 77 treten beide Gitarren schließlich aus ihrem zuvor dialogisch organisierten Wechselspiel von Arpeggio-Figur und Melodik heraus und vereinigen sich in gemeinsamen, überwiegend gegenläufig geführten Arpeggien des harmonischen Modells im dreifachen *piano*. Die arpeggierten Vierklänge verdichten sich im weiteren Verlauf zunehmend und münden bei wachsender Dynamik ab T. 83 in eine akkordische Schlusssteigerung, die zwischen *Dbmaj7*- und *Fmaj7*-Klängen oszilliert. Der Satz endet schließlich in einem klanglich offenen *F6*-Akkord (vgl. Abb. 6).

Das zweite Charakterstück steht im 12/8-Takt und ist durch zwei deutlich kontrastierende Formabschnitte geprägt. Der erste Takt bildet die rhythmisch-harmonische Grundlage des Formteils A.

Charakteristisch ist hierbei ein motivisches Ostinato über einem Orgelpunkt auf *F* (vgl. Abb. 7). Harmonisch lässt sich die Struktur unterschiedlich interpretieren: Die erste Zählzeit vermittelt den Eindruck eines Pendels zwischen *F*-Dur als Klangzentrum und *C*-Dur als dominantisch wirkendem Gegenpol. Mit der folgenden Zählzeit die *As*-haltigen Klangkonstellationen zugleich Bezüge zu *f*-Moll, aber auch zu einem *Abmaj7*-Klangfeld in T. 2. Die harmonische Anlage bleibt somit bewusst ambivalent und entzieht sich einer eindeutig funktional-harmonischen Interpretation. Über diesem halbtaktigen Ostinatomodell entfalten sich zweistimmige thematische Bewegungen in der ersten Gitarre. Beide Instrumente wechseln dabei taktweise ihre Funktion zwischen ostinatener Begleitstruktur und thematischer Linienführung, wodurch erneut ein dialogisches Satzprinzip entsteht. In T. 14 löst sich die Musik vorübergehend von der ostinaten Anlage und geht in eine sequenzartig fortschreitende Passage über, die vor allem durch Terz- und Sextparallelen sowie ergänzende Quintklänge geprägt ist.

Hieraus entwickelt sich ein harmonisches Modell terzverwandter Klangbeziehungen, das schließlich in eine kadenzartige Wendung nach *Des*-Dur mündet (vgl. Abb. 8). Der hierzu kontrastierende Formteil B setzt in T. 18 ein (vgl. Abb. 9). Mit diesem Abschnitt verändern sich mehrere kompositorische Parameter grundlegend: Anstelle des bisherigen Orgelpunkts tritt nun ein auf dem Ton *E* basierendes Achtel-Ostinato, über dem sich eine neue thematische Linie entfaltet. Das Klangzentrum ist nun deutlich auf *E* bzw. *E*-Dur ausgerichtet. Wie bereits im ersten Formteil liegt jedoch keine funktional-harmonische Organisation im traditionellen Sinne vor – vielmehr wird das Tonmaterial auch hier primär durch die Orientierung an einem klanglichen Zentrum strukturiert.



Abb. 8: Zweites Charakterstück *Allegro comodo*, T. 14.

Ab T. 29 wird das Achtel-Ostinato unterbrochen. Über aus Quarten aufgebauten Dreiklängen entfaltet sich eine zweitaktige einstimmige Linie in bogenförmiger Anlage (vgl. Abb. 10).

Zunächst steigt sie schrittweise an, um anschließend wieder abwärts geführt zu werden. Diese lineare Bewegung mündet in ein akkordisches Pendel zwischen E-Dur bzw. e-Moll und D-Dur, das im weiteren Verlauf harmonisch zunehmend erweitert wird. Ab T. 41 beginnt schließlich – strukturell analog zu T. 18 – ein weiterer ostinater Abschnitt, nun jedoch über einem Orgelpunkt auf *Fis*.

Die Reprise bzw. die Wiederkehr des Formteils A in variiertester Gestalt A' setzt in T. 57 ein und wird durch ein Ostinato über einem Orgelpunkt *F* vorbereitet. Gegenüber dem ursprünglichen A-Teil erscheint dieser Abschnitt jedoch modifiziert: Das halbtaktige Ostinatomodell sowie die darüber geführte Melodik werden ab T. 68 nach E-Dur transponiert bzw. sequenziell weitergeführt. Dadurch entsteht eine Rückbindung an den Formteil B – nicht nur auf harmonischer Ebene durch die erneute Zentrierung auf *E*, sondern ebenso durch motivisch-thematische Bezüge. In den Takten 74 bis zum Schluss verdichtet sich die musikalische Struktur zunehmend, bis schließlich erneut der vollgriffige akkordische Satz beider Gitarren einsetzt (vgl. Abb. 11). Das zweite Charakterstück endet schließlich auf einem E-Dur-Klang.

Als wichtige Klangzentren des zweiten Satzes lassen sich *E*, *F* und *Fis* bestimmen. Die harmonische Organisation wird somit – anders als im ersten Charakterstück – wesentlich durch die Beziehung chromatisch benachbarter Klang-

zentren geprägt. An die Stelle einer musikalisch-funktionalen Entwicklungslogik tritt eine klangzentrierte Disposition, deren Spannungsverlauf aus der semitonalen Nachbarschaft und wechselseitigen Bezugnahme der Zentren *E*, *F* und *Fis* hervorgeht. Die harmonische Kohärenz des Satzes entsteht folglich durch die strukturelle Vernetzung dieser eng benachbarten Klangbereiche.

Das dritte Charakterstück ist in seiner großformalen Anlage zweiteilig konzipiert und gliedert sich in eine *Introduction* sowie ein anschließendes *Presto*. Die Einleitung beginnt mit einem markanten viertaktigen Ostinatomodell, das aus einer Folge von fünf abwärts geführten Ganztönen besteht und durch seine prägnante rhythmische Profilierung charakterisiert ist (vgl. Abb. 12).

In T. 5 setzt über dem wiederkehrenden Ostinato ein achttaktiger thematischer Gedanke in der ersten Gitarre ein, der sich aus zwei unterschiedlichen motivischen Gestalten zusammensetzt. Aufgrund seiner rhythmischen Anlage und intervallischen Struktur lässt sich die thematische Organisation als eine viergliedrige Form beschreiben. In den Takten 13 bis 20 erscheint das thematische Material erneut, wird nun jedoch durch zwei- bis dreistimmige Erweiterungen harmonisch verdichtet. Die ursprünglich lineare Faktur gewinnt dadurch zunehmend an klanglicher Dichte und satztechnischer Komplexität. Eine zweistimmige Flageolettpassage in den Takten 21 bis 23 fungiert schließlich als klanglicher Übergang zum *Presto* (vgl. Abb. 13).

Zugleich etabliert sie einen neuen Klangbereich, der einen deutlichen Kon-

trast zu den überwiegend arpeggierten und akkordisch geprägten Klanggestalten der vorangegangenen Sätze bildet. Das *Presto* setzt zunächst mit einem tonalen Zentrum auf *A* ein und führt zugleich eine neue rhythmische Organisation im 8/8-Takt ein (vgl. Abb. 14): Charakteristisch ist dabei die Gliederung des Taktes in ein 3+3+2-Modell, wodurch die metrischen Schwerpunkte gegenüber eines regulären 8/8-Taktes neu disponiert werden und ein charakteristischer Bewegungsimpuls entsteht.

Lediglich in den Takten 60 bis 61 wird dieses rhythmische Modell kurzfristig unterbrochen, ansonsten bleibt es über weite Strecken des Satzes strukturprägend. Über dem rhythmischen Ostinato, das zunächst für zwei Takte isoliert erklingt, entfaltet sich ein melodisch-lineares, symmetrisch angelegtes achttaktiges Thema (vgl. Abb. 14). Im weiteren Verlauf tauschen beide Gitarren ihre Funktionen: Während die erste Gitarre die Ostinatofigur übernimmt, exponiert die zweite Gitarre das thematische Material. Mit diesem Rollentausch geht zugleich eine Verschiebung des tonalen Zentrums einher, das sich sukzessive von *A* über *D* nach *B* verlagert.

Zunehmend verdichtet Hesse die klangliche Struktur durch akkordische Verdichtungen, die insbesondere ab T. 78 deutlich hervortreten: Besonders bemerkenswert erscheint darüber hinaus die bitonale Anlage ab T. 107, in der zwei unterschiedliche tonale bzw. skalare Bereiche simultan übereinandergeschichtet werden. Konkret begegnen sich hier eine a-Moll- und eine f-Moll-Skala im Abstand einer Terz, wodurch ein klanglich spannungsreiches Schichtungsmodell entsteht und die harmonische Komple-

Abb. 9: Zweites Charakterstück *Allegro comodo*, T. 18–23.

Abb. 10: Zweites Charakterstück *Allegro comodo*, T. 29–30.

Abb. 11: Zweites Charakterstück *Allegro comodo*, T. 74–77.

Abb. 12: Drittes Charakterstück *Introduction*, T. 1–4.

Abb. 13: Drittes Charakterstück *Introduction*, T. 21–23.

Abb. 14: Drittes Charakterstück *Presto*, T. 24–33.

Abb. 15: Drittes Charakterstück *Presto*, T. 126–134.

xität des Satzes deutlich zunimmt. Der Schlussabschnitt setzt ab T. 126 mit einem harmonischen Pendel zwischen D-Dur und E-Dur über einem ostinaten Ton *E* und erinnert damit an vergleichbare Verfahren des zweiten Charakterstücks. Der Satz mündet schließlich in eine Folge alternierender Schlussakkorde zwischen E-Dur und Des-Dur. Der Des-Dur-Klang wirkt dabei als bewusst gesetzter Fremdbereich zum tonalen Zentrum *E* und kann als Sekundverschiebung zum abschließenden E-Dur verstanden werden (vgl. Abb. 15).

Charakterstück und zeitgenössische Tonsprache

Insgesamt zeigt sich, dass das dreiteilige Gesamtwerk in seinen einzelnen Sätzen deutlich unterschiedliche harmonische Dispositionen sowie melodische, rhythmische und klangliche Profile ausbildet. Zugleich werden die drei Charakterstücke durch gemeinsame kompositorische Prinzipien zusammengehalten. Hierzu zählen insbesondere die vergleichsweise kompakte formale Anlage der einzelnen Sätze sowie die zentrale Bedeutung ostinater bzw. wiederkehrender Strukturen: Im ersten

Charakterstück begegnet man ein harmonisches Ostinato aus alternierenden *major7*-Klängen in arpeggierten Sextolen-Figuren, während das zweite Stück wesentlich durch die Kombination eines motivischen Ostinatos mit einem ostinaten Basston im 12/8-Takt geprägt ist. Das dritte Charakterstück arbeitet in seiner Einleitung mit einer auf Ganztonmaterial basierenden Motivik und entfaltet im anschließenden *Presto* ein rhythmisches Ostinatomodell in der Gliederung 3+3+2 innerhalb des 8/8-Taktes. Die einzelnen Sätze weisen dabei jeweils eine Dauer von etwa drei bis vier Minuten auf. Vor diesem Hintergrund des von Robert Schumann formulierten Verständnisses des Charakterstücks lässt sich Hesses Komposition weniger als Darstellung eines konkreten programmatischen Inhalts denn als Ausgestaltung unterschiedlicher musikalischer Ausdrucks- und Charakterbereiche verstehen. Die drei Sätze bilden zwar einen geschlossenen Zyklus, der als zusammenhängendes Gesamtwerk aufgeführt werden kann, besitzen zugleich jedoch eine hinreichende Eigenständigkeit, um auch unabhängig voneinander Bestand zu haben. Die Individualität der einzelnen Charakterstücke manifestiert sich dabei durch jeweils spezifische Konstellationen von Harmonik, Rhythmik, Klang und motivischer Arbeit. In diesem Sinne knüpfen die *Drei Charakterstücke für zwei Gitarren* op. 93 an die Tradition des romantischen Charakterstücks an, übertra-

gen dessen ästhetisches Grundprinzip jedoch in eine zeitgenössische Tonsprache, die von klangzentrierter Harmonik, dialogischer Satztechnik und differenzierter Klanggestaltung geprägt ist.

Die charakteristische Ausprägung der einzelnen Sätze entsteht somit aus der spezifischen Organisation musikalischer Parameter. Gerade hierin liegt die Nähe zu Schumanns Verständnis des musikalischen Charakters: Nicht die Darstellung äußerer Vorgänge, sondern die Herausbildung unverwechselbar klanglicher und gestischer Ausdrucksqualitäten steht im Zentrum der kompositorischen Konzeption. Hesses Werk zeigt damit exemplarisch, wie sich die Idee des Charakterstücks auch im 21. Jahrhundert als produktive ästhetische Kategorie behaupten und in einer eigenständigen kompositorischen Sprache weiterentwickeln lässt.

Literaturverzeichnis

- Bernhard R. Appel, »Charakterstück.«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lüticken. Kassel, Stuttgart, New York, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/43398>.
- Lutz Werner-Hesse, *Lutz-Werner Hesse – Komponist*. Online unter: <https://www.lutzwernerhese.de/index.html>, Zugriff am 21.06.2026.

Quellenverzeichnis

- Robert Schumann, »Charakter, musikalischer.«, in: *Damen-Conversationslexikon*, hrsg. von Karl Borromäus Sebastian Herloßsohn, Leipzig 1834, Band 2, S.330.

Nachruf auf Kazuhito Yamashita (1961 – 2026)

Am 24. Januar 2026 verstarb in Tokio Kazuhito Yamashita, mit nicht ganz 65 Jahren viel zu früh, und für viele seiner Freunde und Kollegen kam diese Nachricht vollkommen überraschend, ja geradezu schockierend. Der Tod hatte ihn aus seinem so bewegten und so erfolgreichen Leben gerissen, gleichzeitig seiner Familie den berühmten und charismatischen Vater geraubt, und der gesamten Gitarrenwelt einen Ausnahmekünstler, der schon in frühen Jahren zur eigenen Legende wurde, zum Synonym für zuvor ungeahnte Virtuosität.

Geboren in Nagasaki am 25. März 1961 war schon seine Kindheit maßgeblich geprägt durch die schon damals recht erfolgreiche Gitarrenschule seines eigenen Vaters, Tōru Yamashita, der in seinem Haus zahlreiche Schüler unterrichtete und darüber hinaus ein großes Gitarrenensemble leitete, ein Orchester mit ambitioniertem Repertoire, ein Ensemble, welches sich vorwiegend aus seinen eigenen Schülern zusammensetzte.

Auf diese Weise war Kazuhito schon in frühen Jahren mit großen Werken konfrontiert, Werke, die früher oder später in ihm den unaufhaltsamen Wunsch wecken mussten, sie auch solistisch für sich erobern zu wollen - auch wenn dies teilweise vollkommen neue Techniken und ungewöhnliche, ungeahnte Dimensionen von Virtuosität verlangen sollte.

Wer von uns kennt nicht seine schier atemberaubende, unfassbare Transkription von Mussorgskys ‚Bilder einer Ausstellung‘ - entweder in Form seiner CD-Aufnahme, die er noch vor Vollendung seines 20. Lebensjahres aufgenommen hatte, oder als Videomitschnitt seines legendären Konzerts 1984 in Toronto. Wenig später folgten weitere,

ebenso unglaubliche Projekte, Transkriptionen von sinfonischen Werken, allen voran Dvoraks Sinfonie ‚Aus der neuen Welt‘ und der ‚Feuervogel‘ von Igor Strawinsky, er nahm das Violinkonzert von Ludwig van Beethoven auf, und gemeinsam mit seiner jüngeren Schwester Nao-ko spielte er u.a. seine Transkription von Nikolai Rimsky-Korsakoffs ‚Sheherezade‘, er konzertierte kammermusikalisch mit zahlreichen Solisten, nicht nur aus dem Bereich der klassischen Musikszene...

Im September 1985 konzertierte Kazuhito Yamashita erstmalig in Deutschland, beim Gitarrenfestival in Mettmann, unweit von Düsseldorf. Und zufällig hatte ich damals Gelegenheit, in persönlich kennen lernen zu können, als ich gemeinsam mit Prof. Tadashi Sasaki ein ausführliches Interview und Portrait zeichnen durfte, damals im Auftrag des Freiburger Gitarrenmagazins ‚Nova Giulianiad‘. So besuchten wir in jenen Tagen unter anderem auch Prof. Kurt Hirschfeld, einen längst emeritierten Professor der RWTH Aachen, der neben seiner Tätigkeit als international anerkannte Koryphäe für Baustatik und Massivbau ein begeisterter Gitarrist war, und in seiner noblen Kollektion befanden sich neben anderen sehr illustren Gitarren auch Instrumente von Hermann Hauser I und Antonio Torres. Dies erwähne ich hier, weil es bei mir damals einen unvergesslichen Eindruck hinterlassen hatte, als Kazuhito auf einem dieser historischen Instrumente die gesamte Orchestereinleitung zu Giulianiis op. 30 spielte. Wie selbstverständlich nutzte er dabei seine verschiedenen Tremolo Techniken und zahlreiche Klangregister, und auf meine Frage, ob er das Concerto beziehungsweise seinen ‚Gitarrenauszug‘ komplett umgeschrieben hätte, entgegnete er, dass er

das gerade nur spontan und nach Gehör zum ersten Mal probiert hätte.....meiner Erinnerung nach klang es ziemlich erstaunlich und recht elegant!

Man mochte angesichts seiner absolut bahnbrechenden, aber auch immer spektakulären Transkriptionen durchaus unterschiedlicher Meinung sein, damals wie heute. In jedem Fall waren seine Konzerte nicht allein kraft seiner nahezu unbegrenzten Virtuosität absolut beeindruckend und schier atemberaubend. Es war auch seine einzigartige Konzentrationsfähigkeit, seine ungebremsste und doch absolut klare, ungetrübte Konsequenz in der Umsetzung seiner künstlerischen, klanglichen Visionen und interpretatorischen Ideale, einem Kosmos von Farben, dynamischen Ausbrüchen und einer oft eher ‚sinfonischen‘ Dramaturgie, für die selbst seine große Ramírez letzten Endes möglicherweise etwas zu klein war...

Ich persönlich habe seine Karriere und seine weit über 100 CD Einspielungen stets verfolgt und bewundert, sein Name wird auf immer verbunden bleiben mit seinen unbegrenzten instrumentalischen Möglichkeiten, seinen gigantischen Pionierleistungen auf dem Gebiet der kompromisslosen Transkriptionen und der Entwicklung innovativen Spieltechniken, sicherlich ebenso aber auch mit einigen seiner herausragenden Einspielungen - etwa seiner Aufnahme des *Gitarrenquintetts* von Mario Castelnuovo-Tedesco, gemeinsam mit dem Tokyo String Quartet, oder ‚Platero y Yo‘ in der Vertonung des gleichen Komponisten - diesmal gemeinsam mit der großen spanischen Mezzosopranistin Teresa Berganza - die hier nach Ende ihrer großen Karriere wohlgermerkt als ‚Erzählerin‘ in Erscheinung trat.

Viele, viele Jahre später kam Kazuhitos Tochter Kanahi zum Musikstudium an die UdK Berlin, um neben der Gitarre auch Gesang und Komposition zu studieren. Ich hatte das große Vergnügen, sie etwa fünf Jahre lang in meiner dortigen Klasse betreuen und ihre frühe Karriere begleiten zu dürfen. Anfang 2017 kam sie einmal auch in Begleitung ihres

Vaters zum Unterricht, und in ‚diskreter Zurückhaltung‘ lauschte Kazuhito unserer gemeinsamen Arbeit an Bachs dritter Cello-Suite. Leider wurde es unsere letzte gemeinsame Begegnung, doch über die langjährige Zusammenarbeit mit Kanahi und ihrem ebenso einzigartigen, absolut vergleichbaren Talent erlebte ich auf ganz eigene und faszinierende Weise

erneut all jene herausragenden Attribute und diese reich dimensionierte Ausnahmebegabung noch ein weiteres Mal - und ohne an dieser Stelle pathetisch zu werden: in Kanahi und ihrem überaus berührenden Spiel wird auch ihr Vater Kazuhito Yamashita weiterhin und in bester Weise zu erleben bleiben...

Thomas Müller-Pering

Nachruf auf Roberto Aussel

Am 26. Januar 2026 verstarb für viele von uns völlig überraschend unser geschätzter Kollege Roberto Aussel. Der 1954 in La Plata (Argentinien) geborene Musiker fand seine letzte Ruhestätte in seiner Wahlheimat Nantes in Frankreich.

Mehr als 25 Jahre war er mein und unser Kollege an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln und als Nachfolger in der Professur von Eliot Fisk ein weiterer herausragender Musiker, der den ausgezeichneten, internationalen Ruf der Gitarrenklassen der Hochschule auch auf seine besondere künstlerische Art prägte und bestätigte.

Seine Ausbildung begann er bei Jorge Martinez Zarate, einem Schüler von María Luisa Anido, die wiederum von Miguel Lobet und Domingo Prat, einigen prominenten Vertretern des Schülerkreises um Francisco Tárrega unterrichtet wurde. Schon früh (1975) gewann Roberto Aussel den so wichtigen „Radio France International Guitar Competition“ und später dann auch den Alirio Diaz Wettbewerb in Venezuelas Hauptstadt Caracas.

So formte sich eine große internationa-

le Karriere zu einem der bedeutendsten Vertreter unseres Instrumentes und seiner Musik. Aussel konzertierte weltweit und seine Aufführungen, die von der Alten Musik bis zur zeitgenössischen Musik nahezu alle Stilepochen umfassten, zeigten einen Künstler, dessen ernsthafte Auseinandersetzung mit jedem Stück seiner Programme deutlich zu hören und zu spüren war. Dabei waren seine Interpretationen voller Poesie und klanglichem Zauber.

Zahlreiche Komponisten wie Marlos Nobre, Marius Constant, François Rossé oder Astor Piazzolla, um nur einige zu nennen, widmeten ihm Werke wobei die „Cinco Piezas Para Guitarra“ von Piazzolla wohl zu den bekanntesten und auch heute noch sehr häufig zu hörenden Werken gehören. Darüber hinaus spielte er Konzerte mit dem BBC Orchestra London, dem Orchestre National de Lyon, dem Orchestre de Radio France u.v.a..

Als Autor und Herausgeber war er u.a. auch für den Verlag Henry Lemoine und eine eigene Edition von Gitarrenmusik verantwortlich. Mit dem legendären Gitarrenbaumeister Daniel Friedrich, der ihm wohl 7 Gitarren baute, war er in en-

gem Kontakt, wie auch mit dem Hause Marin in Granada, deren Gitarren (Paco Santiago Marin) er ebenfalls spielte.

Als Hochschullehrer hatte er eine sehr gute Klasse aufgebaut, aus der viele erfolgreiche Künstlerinnen und Künstler der Gitarre hervorgegangen sind. In zahlreichen gemeinsamen Gesprächen rund um Aufnahme- oder Abschlussprüfungen, aber auch auf Festivals oder Wettbewerben lernte ich Roberto als feinfühligem, bescheidenen und hoch kompetenten Kollegen kennen, der seine Bewertungen immer gut vertreten und begründen konnte, sich aber auch nicht gegenüber anderen Argumenten verschloss.

Seine Arbeit für unser Instrument ist beispielgebend und hat tiefgreifende Spuren in der Kultur unserer Instrumentes und seiner Musik hinterlassen. Wir werden ihm immer ein ehrendes Andenken bewahren

Prof. Alfred Eickholt für den Vorstand der EGTA D e.V.

Nachruf auf Ralph Towner

Am 18. Januar starb der großartige Jazz Gitarrist Ralph Towner im Alter von 85 Jahren in Rom.

Eine außergewöhnliche Persönlichkeit des Instrumentes, gehörte er doch zu den ganz wenigen, der sich sehr intensiv mit der klassischen Gitarre befasste hatten und daher in den Jahren 1963/64 und später dann 1967/68 bei Karl Scheit in Wien studiert hat.

Der 1940 geborene Musiker wuchs in einem professionell „musik-betonten“ Elternhaus auf. Seine Mutter war Klavierlehrerin und sein Vater Trompeter. So war auch seine Ausbildung zunächst klassisch traditionell mit einem Studium der Trompete, später auch der Komposition und dem eher autodidaktischem Erlernen des Klaviers, welches aber auch später in seiner Musik immer wieder eine Rolle spielte.

Nach seinen Studien ließ er sich 1968 in New York City nieder und gründete dort 1971 die weltbekannte Band Oregon, mit der er in unterschiedlichen Formationen bis nahezu zu seinem Tod verbunden war und in zahlreichen Konzerten und Produktionen zu hören war. Zur ersten Besetzung dieser Band gehörten Paul McCandless (Oboe, Klarinette, Englisch Horn und Saxophon) Glenn Moore (Bass) und Collin Walcott (Percussion).

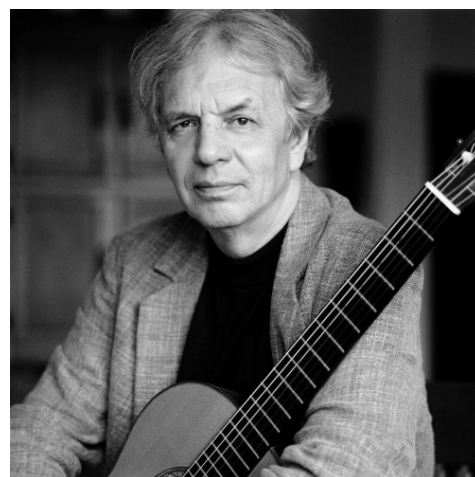
Ich lernte Ralph Towner in den 70er Jahren kennen. Ich hatte von ihm das erste Mal in einem ARD Feature anlässlich der Berliner Jazztage gehört. Er war dort solistisch mit der Gitarre aufgetreten, was zu einem großen Erfolg für ihn führte. Später war er dann mit seiner Band Oregon auf einer Tour in unserer Region, so dass wir nach mehreren Konzerten, die ich hörte, manchmal noch zusammen saßen und er mir, als jungem Studenten,

seine Erfahrungen des Studiums in Wien schilderte und wie die sogenannten klassischen Ausbildungstraditionen technisch, kompositorisch und gestalterisch in seiner Musik verschmolzen und immer wieder zu neuen, auch für ihn spannenden Ergebnissen gelangten, die er oft im Moment der Improvisationen weiter entwickelte, aber auch wieder zurückführte.

Später begegneten wir uns noch einige Male auf Festivals bzw. nach Konzerten und ich wollte ihn so gern auch für unser kleines Festival in Remscheid gewinnen, was aber terminlich (immer direkt am Jahresanfang) bei ihm einfach unmöglich war.

Seine Biographie verzeichnet die Zusammenarbeit mit nahezu allen ganz großen Kolleginnen und Kollegen seiner Zeit Keith Jarrett, Joe Zawinul, Wayne Shorter, Gary Burton, Jan Hammer, Egberto Gismonti, John Abercrombie, Peter Erskine, Markus Stockhausen, Jack DeJohnette u.v.a. Mit seiner Band Oregon hat er 30 Produktionen veröffentlicht und gastierte darüberhinaus auch solistisch und in anderen Besetzungen nahezu 6 Jahrzehnte in der ganzen Welt. In einem Interview für den Bayerischen Rundfunk äußerte er viel später einmal, warum und wie er den Weg zur Gitarre fand.

Nach seiner eingehenden Beschäftigung mit Trompete und Klavier habe er gemerkt, dass er sich mit diesen Instrumenten den Lebensunterhalt nicht verdienen können – vor allem mit dem Klavier, denn schon damals gab es so viele starke Jazzpianisten, denen er, wie er sagt, kaum hätte Konkurrenz machen können. Da entschloss er sich dann, die Gitarre zu vertiefen. Er hatte keine familiären Verpflichtungen, seine Eltern waren schon verstor-



©Paolo Scritani

ben, so entschloss er sich nach Wien zu gehen, um dort dieses Instrument bei Professor Karl Scheit zu studieren. Towner hatte ein kleines Zimmer im 17. Bezirk, zweimal pro Woche nahm er Unterricht in einer Gruppe mit anderen. Er übte wie ein Besessener, bis zu zehn Stunden am Tag schloss er sich dazu in seinem Zimmer ein. Denn er wusste, wenn er sich jetzt nicht richtig anstrengen würde, dann wäre alles verlorene Zeit, und er hätte ein weiteres Instrument, auf dem er keine Karriere aufbauen könnte. Ralph Towner: „Man musste schon ein bisschen verrückt sein, um das zu tun“ (Text: Roland Spiegel BR).

Ralph Towner gehörte für mich zu einem der sympathischsten und offensten Musiker, die ich je kennenlernen durfte, ausgestattet mit einer schier unerschöpflichen Fantasie und einem feinen Gespür für klanglich und gestalterisch überzeugende Prozesse in der Musik. Daraus resultierte eine beeindruckende langjährige, internationale Karriere eines beeindruckenden Musikers und Menschen.

Prof. Alfred Eickholt für den Vorstand der EGTA D e.V.

Aus der Welt gefallen.

Zu Hans Werner Henzes zweiter *Royal Winter Music*

©Moritz Reinisch



Biografie

Immanuel Ott (*1983) studierte Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock und unterrichtete im Lehrauftrag an den Musikhochschulen in Rostock, Lübeck, Osnabrück und Münster. Von 2008–2011 promovierte er bei Oliver Korte an der Musikhochschule Lübeck, 2014 erschien seine Dissertation unter dem Titel »Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen« im Olms-Verlag. Von 2011 bis 2015 war er Dozent für Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste in Essen, 2015 wurde er zum Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik Mainz berufen. Von 2017 bis 2023 war er dort Rektor. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf der Rekonstruktion von Kompositionsprozessen speziell der Musik der Renaissance sowie dem Zusammenhang zwischen Musiktheorie und -ästhetik im 19. Jahrhundert. Seine Kompositionen wurden unter anderem von der Württembergischen Philharmonie Reutlingen, der Norddeutschen Sinfonietta und der Greifswalder Bachwoche aufgeführt. Von 2016 bis 2020 war er Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

Im Vorwort zur ersten *Royal Winter Music* beschreibt Hans Werner Henze die Gitarre auf zwei Weisen, die einander zunächst zu widersprechen scheinen. Einerseits charakterisiert er sie als ein in vielerlei Hinsicht begrenztes Instrument, das aber zugleich »ungekannter weiten und tiefen« aufweisen würde;¹ andererseits beschreibt er sie gewissermaßen nicht als Instrument, sondern als eine Bühne — als Schwelle, durch die Figuren hindurchtreten können:

»die in diesem stück auftretenden *dramatis personae* treten durch den klang der gitarre hindurch wie durch einen theatervorhang. mit ihren masken, ihren stimmen und gesten sprechen sie zu uns von großen leidenschaften, von zärtlichkeiten, traurigem, komischem, seltsamen dingen im leben der menschen.«²

Die Gitarre als ein Geschehensort, nicht als Erzählerin — dieser Gedanke ist zentral für das Verständnis beider Sonaten und steht in engem Zusammenhang mit Henzes Konzept einer »musica impura«, einer von Pablo Nerudas Konzept der »poesía impura« abgeleiteten ästhetischen Kategorie, die besagt, dass Musik nicht in einer Sphäre der kompositorisch-konstruktiven Reinheit verbleibt, sondern von den Spuren des Lebens durchdrungen ist, von psychologischer, sozialer und politischer Wirklichkeit:

»Meine Musik hat diese menschlichen, allegorischen, literarischen Invol-

vements. Meine Musik ist »impura«, wie Neruda von seinen Gedichten sagt. Sie will nicht sauber sein, sie ist »befleckt«: mit Schwächen, Nachteilen und Unvollkommenheiten.«³

Die Shakespeare-Porträts der *Royal Winter Music* sind ein eindrückliches Beispiel für diese Ästhetik: Musik, die Figuren nicht abbildet, sondern sie entstehen lässt, die ihre Gesten annimmt, ihre Gebrochenheit teilt, in ihrem Scheitern verweilt.

Mit der zweiten Sonate setzte Henze das Programm der ersten *Royal Winter Music* fort und vervollständigte es. Er porträtiert drei weitere Shakespeare-Figuren aus drei verschiedenen Stücken: Sir Andrew Aguecheek aus *Was ihr wollt*, Bottom aus *Ein Sommernachtstraum* und Lady Macbeth aus *Macbeth*. Was diese Figuren auf den ersten Blick verbindet, ist nicht offensichtlich: Sie entstammen verschiedenen Gattungen, verschiedenen gesellschaftlichen Welten und verschiedenen moralischen Sphären. Was sie aber teilen, ist eine gemeinsame Grundkonstellation: Alle drei sind, jede auf ihre eigene Weise, aus der Welt gefallen. Aguecheek kann in ihr nicht leben, Bottom verlässt sie im Traum, Lady Macbeth zerbricht an ihr. Diesen drei Formen des Scheiterns und ihren musikalischen Umsetzungen gilt die folgende Analyse.

1 Hans Werner Henze, *Royal Winter Music. First Sonata on Shakespearean Characters for Guitar*, hg. v. Julian Bream, »Vorwort«, Mainz: Schott, 1976.

2 Ebd.

3 Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, mit einem Vorwort hg. v. Jens Brockmeier, erweiterte Neuausgabe München: dtv, 1984, S. 191.

Sir Andrew Aguecheek

Im Vorwort zur zweiten Sonate schreibt Henze über Sir Andrew:

»Aguecheek (Bleichenwang) gehört zu den Lieblingsgestalten meiner braunschweiger studentenzeit. Vielleicht war es nicht nur Shakespeare, sondern waren es auch der regisseur und der Bleichenwang einer inszenierung von »Was Ihr wollt« im dortigen theater, so gegen 1943, die mich veranlaßten, keine vorstellung davon zu verpassen. die komik Bleichenwangs liegt in seiner unfähigkeit, sich in der welt zurechtzufinden und in ihr zu leben. ja, er scheint auch physisch lebensunfähig. gleichzeitig ist aber eine zärtlichkeit um ihn, eine welke herbstzeitlose wehmut [...].«⁴

Diese Zärtlichkeit ist der Ausgangspunkt für das Verständnis des Satzes. Aguecheek ist in *Was ihr wollt* die einzige Figur, die am Ende vollständig leer aus-

geht — und dies ohne den Protest, den wenigstens Malvolio noch aufbringt: ohne die Frau, um die er geworben hat, ohne den Freund, der ihn ausgenommen hat, ohne Anschluss an das allgemeine Glück. Shakespeare beschreibt ihn als Figur, deren Körper dieses Scheitern bereits physisch ausdrückt: ein schwächlicher »manikin«,⁵ dünn, bläulich, in einer Liebeskomödie voller idealer Körper und gelungener Affekte eine dauerhafte Fehlanpassung. Dass er das auf einer gewissen Ebene selbst weiß, ist die eigentliche Tiefe der Figur: »Methinks sometimes I have no more wit than a Christian or an ordinary man has. But I am a great eater of beef, and I believe that does harm to my wit.«⁶ Aguecheek sieht sich für einen Moment ganz schonungslos selbst — und wendet sich sofort ab, indem er seine Begrenztheit auf etwas Harmloses schiebt: seinen übermäßigen Rindfleischkonsum. Das ist die tragikomische Geste der Figur, und es ist genau das, was Henze meint, wenn er von »Zärtlichkeit« spricht: eine Figur, die ihrem Scheitern nicht ausweicht, es aber auch nicht ganz zu tragen vermag.

Henze drückt dieses Scheitern in seiner Musik durch eine Verdichtung von Trauer- und Klagetopoi aus, die im Theater und in der Oper seit Jahrhunder-

ten etabliert sind.⁷ Bereits die Tempobezeichnung »Marcia, non troppo funebre« markiert den Satz als Trauermarsch – der allerdings nicht zu sehr trauert. Die musikalische Topik des Trauermarsches ist, wie Raymond Monelle gezeigt hat, nie bloße Gebrauchsmusik gewesen, sondern stets Evokation — ein stilisiertes Bild von Trauer, das seine Wirkung gerade aus dem Abstand zwischen Ritual und tatsächlichem Affekt bezieht.⁸ Die Zurücknahme, das *non troppo*, ist dabei keine bloße Tempoangabe, sondern selbst bereits eine Aussage über die Figur, eine wehmutsvolle Brechung: Der Marsch nimmt sich nicht deshalb zurück, weil er die Trauer parodiert, sondern weil er weiß, dass sie nicht ganz verdient ist.

Zwei musikalische Gesten tragen diesen Charakter. Zum einen setzt Henze absteigende melodische Linien — teils chromatisch, teils diatonisch — als tragendes Gerüst ein. Absteigende Basslinien, sogenannte Lamentobässe, sind seit dem Barock die kanonische Klagegeste der Musikgeschichte: Man kennt sie aus Claudio Monteverdis *Lamento della Ninfa*, aus Henry Purcells *Dido's Lament*, aus Johann Sebastian Bachs Passionen und aus unzähligen Trauer- und Klagestücken.⁹ Zum anderen exponiert Henze eine wiederkehrende dreitönige

4 Hans Werner Henze, *Royal Winter Music. Second Sonata on Shakespearean Characters for Guitar*, eingerichtet von Reinbert Evers, »Vorwort«, Mainz: Schott, 1983.

5 William Shakespeare, *Twelfth Night*, 3/2/52. – Der Ausdruck »manikin« bezeichnet bei Shakespeare eine Person von kleiner Statur und ist hier bewusst physisch abwertend gemeint. In einer weiteren Begriffsdimension meint es »Puppe« im Sinne von »Marionette« und ist deshalb zugleich psychologisch abwertend.

6 Ebd., 1/3/83–86.

7 Zum Begriff der musikalischen Topoi als konventionalisierte Ausdrucksgesten vgl. grundlegend Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer, 1980.

8 Vgl. Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*, Bloomington: Indiana University Press, 2006, S. 113–130.

9 Zu den Lamentobässen in der Musik des Generalbasszeitalters vgl. Ellen Rosand, »The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament«, in: *The Musical Quarterly* 65/3 (1979), S. 346–359.

darin, dass auf ihn das Erwachen folgen muss.

Der Satz ist mit »Adagietto, con comodo« überschrieben und fast durchgehend leise bis sehr leise — ein in sich versunkener Gedankenstrom. Henze gibt den einzelnen Phrasen eine charakteristische Bewegungsrichtung: Sie beginnen in unruhiger Synkope, verlangsamen sich zu einer gleichmäßigen Viertelbewegung und lösen sich dann in ausgehaltene Klänge und Pausen auf. Das ist das musikalische Bild eines sich beruhigenden Gedankenstroms, eines Menschen, der in den Schlaf sinkt.

Neben diesem rhapsodischen Verströmen bilden die vielfachen Wiederholungen von einzelnen musikalischen Zellen eine zentrale Geste des Stücks. Immer wieder verharrt die Musik bei einer Figur, die sich wiederholt und dabei langsamer und leiser wird — eine wiegende Qualität, die Henze der Struktur von Schlafliedern entnimmt. Das Wiegenlied gehört, wie Leonard Ratner in seiner einflussreichen Taxonomie musikalischer Topoi gezeigt hat, zu den elementaren Ausdruckstypen der musikalischen Tradition: ein gesungener Topos, der durch insistierendes Wiederkehren, enge Intervalle und beruhigende Regelmäßigkeit gekennzeichnet ist. Auch die über weite Strecken vorhandene Zweistimmigkeit drückt dies aus: In einander ergänzenden Rhythmen schreibt Henze zwei melodische Linien, die einander abwechseln und ein sanftes Hin- und Herwogen erzeugen — eine polyphone Wiegenbewegung, die das Hinübergleiten in die Bewusstlosigkeit nachzeichnet.

[Notenbeispiel 2: Beginn des 2. Satzes »Bottom's Dream«, T. 1–13 mit den charakteristischen Phrasengestalten Pendel, Wiederholung, zweistimmige Wiegen-Geste und Ausklang.]

Bemerkenswert ist der fast tonale Rahmen, den Henze dem Satz gibt. Das Stück beginnt mit einer Bewegung aus fallenden kleinen Sekunden, die sich harmonisch als Tonika-Dominant-Wendung in b-Moll hören lässt. Am Ende findet sich diese Geste erneut, nun aber mit einer anderen Stimmführung und überschrieben mit »As from far away«: Die Musik wird nicht beendet, sie entgleitet. Und auch der Inhalt von Zettels Traum entgleitet ihm, er kann sich schon nicht mehr genau daran erinnern, was er eigentlich geträumt hat.

Mad Lady Macbeth

Henzes Vorwort zum dritten Satz gehört zu seinen eindrücklichsten Prosa-Beschreibungen:

»der dritte und letzte satz [...] ist das bild von der wahnsinnigen lady die [...] mit langem gewand und aufgelöstem haar, irren blickes dem rauchig flackernden

kerzenlicht auf einem George III. kandelaber folgend [...] die leeren hallen ihres kalten schwarzen palastes [durchzieht]. [...] sie ist ungeheuer königlich dabei, majestätisch ist ihr wahnsinn, sie ist aus anderem holz geschnitzt als die kleine zarte Ophelia, die einem leid tut. diese dame tut uns nicht leid, wir haben angst vor ihr [...]«¹³

Die Gegenüberstellung mit Ophelia aus *Hamlet* ist aufschlussreich,¹⁴ weil sie den Charakter von Henzes Lady Macbeth ex negativo definiert: Der Wahnsinn von Ophelia ist Auflösung — er zersetzt die Sprache, die Identität und zuletzt ihren Körper. Lady Macbeths Wahnsinn ist dagegen Konzentration: eine Frau, die nicht zerfällt, sondern

¹³ Henze, *Royal Winter Music. Second Sonata*, »Vorwort«.

¹⁴ Die Gegenüberstellung von Lady Macbeth und Ophelia ist ein verbreiteter Topos der Shakespeare-Rezeption. Vgl. bspw. Carol Thomas Neely, »Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture«, in: *Shakespeare Quarterly* 42/3 (1991), S. 315–338.

sich an einer einzigen Wahrnehmung festfrisst — dem Blut an ihren Händen.

Dieser Wahnsinn ist dabei Teil einer dramatischen Figurenentwicklung: Im ersten Akt des Stücks stellt Lady Macbeth die kontrollierteste Figur auf der Bühne dar. Sie ist entschlossen, klar und furchtlos. In der Schlafwandelszene aber, auf die sich Henze in seiner Musik bezieht, ist diese Kontrolle nicht mehr sichtbar — und was ohne sie bleibt, zeigt Shakespeare in einem einzigen Satz: »Here's the smell of the blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.«¹⁵

Die Frau, die die größten Entschlüsse des Stücks gefasst hat, beschreibt ihre eigene Hand als »little«, allerdings nicht als Geste der Schwäche, sondern als Moment unzensurierter Wahrnehmung.

Ihren Wahnsinn bildet Henze in der Musik nicht einfach ab, sondern setzt ihn vielmehr strukturell um. Die eindrücklichsten Passagen sind jene, in denen sich die Musik an einzelnen Motiven festfrisst: Henze wiederholt einzelne Gesten geradezu obsessiv, steigert sie mit jeder Iteration, bis sie abbrechen und ohne Übergang durch etwas völlig anderes ersetzt werden. Diesen manischen Kreisbewegungen stehen Passagen gegenüber, in denen sich die Tempoangaben permanent ändern — Abschnitte ohne Halt, in denen fast pro Takt neue Bezeichnungen folgen.¹⁶ In der Unstetigkeit der Musik zeigt Henze einen klaren

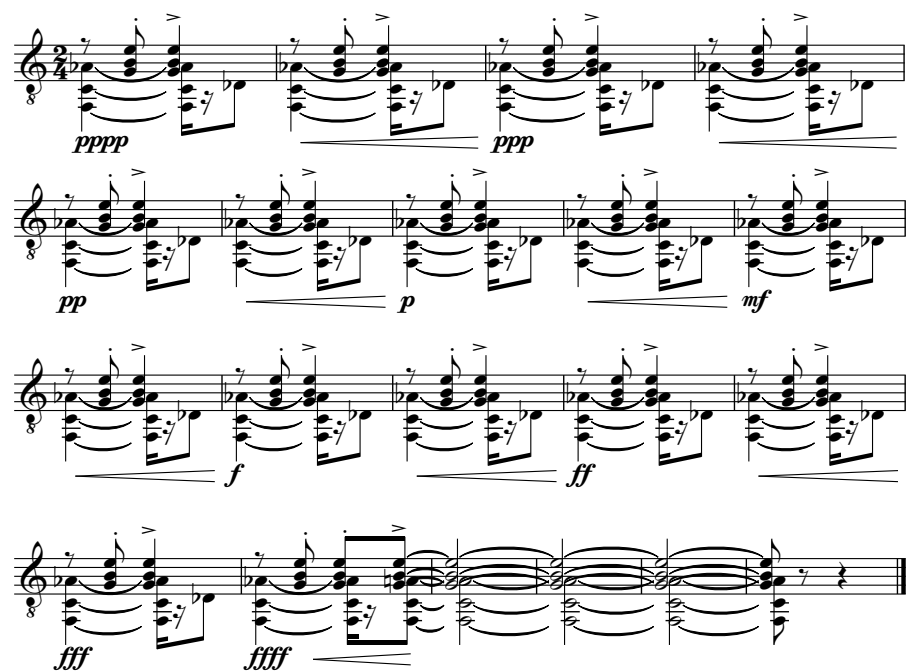
psychorealistischen Zugriff auf die Figur und ihre Gleichzeitigkeit von Fixation und Kontrollverlust.

Zudem schreibt Henze keine Zweistimmigkeit wie im vorangegangenen Satz, sondern eine latente Zweischichtigkeit: Zwei musikalische Ebenen laufen in komplexen Rhythmen gegeneinander. Wo im Bottom-Satz die beiden Stimmen einander ergänzten und ein Gleichgewicht herstellten, stehen sie hier in einem Verhältnis des Widerstreits — eine rhythmische Dissoziation, die das Auseinanderfallen einer Persönlichkeit in Klang übersetzt.

Dazwischen platziert Henze Fragmente anderer Musik: Eine Gavotte erscheint mehrfach als Abschnittsüberschrift, Walzeranklänge tauchen auf und lösen sich auf, eine Art Kinderlied erscheint kurz. Diese Einsprengsel sind nicht illustrativ gemeint, sondern repräsentieren die

gesellschaftliche Fassade, aus der die Musik der Schlafwandelszene immer wieder ausbricht und in die sie kurz zurückzufallen scheint. Es ist die Musik, die Lady Macbeth hörte und kannte, bevor der Riss kam — höfische Tänze, gesellige Formen, die Klänge eines Lebens, das noch Konvention hatte. Dass diese Fragmente als Klanggesten erkennbar bleiben, ist entscheidend: Gerade ihre Vertrautheit macht ihren Einbruch in den Wahnsinn so verstörend.

Der Schluss des Satzes ist dann eine Eskalation, keine Auflösung. Henze wiederholt 15-mal denselben Takt Musik, jedes Mal etwas lauter und intensiver, bis die Musik in einem langen Klang, der mit größter Lautstärke angeschlagen wird, ausschwingt und verklingt. Dass zuletzt noch Pausen ausnotiert sind, ist ernst zu nehmen: Der letzte Aufschrei der Lady Macbeth ist verklungen. Was bleibt, ist die leere Bühne.



[Notenbeispiel 3: 3. Satz »Lady Macbeth«, Schlussphase.]

¹⁵ William Shakespeare, *Macbeth*, 5/1/50–51.

¹⁶ Vgl. bspw. T. 29 ff.

Schluss

Henze stellt in seiner zweiten *Royal Winter Music* drei Figuren nebeneinander, ohne zwischen ihnen eine Hierarchie zu errichten. Aguecheek, Bottom, Lady Macbeth — der Unbeholfene, der Träumer, die Wahnsinnige — entstammen verschiedenen Welten Shakespeares und werden in verschiedenen emotionalen Temperaturen gezeigt: die stille, herbstliche Wehmut des ersten Satzes, die schlaftrunkene Seligkeit des zweiten, die unaufhörliche Eskalation des dritten. Was sie verbindet, ist nicht nur das Aus-der-Welt-Gefallen-Sein, sondern auch eine bestimmte Qualität der Wahrnehmung: Aguecheek in seiner hilflosen Aufrichtigkeit, Bottom in seiner vorbehaltlosen Seligkeit, Lady Macbeth in der Wahrheit ihres Wahnsinns.

Die Abfolge der drei Sätze beschreibt dabei einen dramaturgischen Bogen, der vom stillen Scheitern über den Traum zum Wahnsinn führt — von der Resignation über die Utopie zur Zerstörung.

Diese Anordnung formt Henzes Sonate als Ganzes zu einer Art komprimierten Theater und bestätigt damit

Henzes Grundüberzeugung, dass sich in seinem Schaffen alles auf das Theater hin bewege und von dorthier zurückkehre. Für die Interpretin und den Interpreten liegt in dieser theatralischen Struktur eine besondere Herausforderung. Die drei Sätze verlangen nicht nur unterschiedliche Klangfarben und Artikulationsweisen, sondern auch unterschiedliche Formen der Zeitgestaltung: den gemessenen Schritt des Trauermarsches, das freie Verströmen des Traums und zuletzt die atemlose Beschleunigung des Wahnsinns. Wer die zweite *Royal Winter Music* spielt, spielt so drei Rollen und muss zugleich einen Bogen über die drei Sätze spannen, der das Werk zusammenhält. Damit entsteht eine fundamentale Spannung, die über das Stück hinaus trägt, denn am Ende dieses Theaters wird der Vorhang nicht geschlossen. Der Raum bleibt offen. Das ist vielleicht das Verstörendste an der zweiten *Royal Winter Music*: Sie lässt uns nicht los.

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, Jörg Gauchel

Erscheinungsweise: halbjährlich
Redaktionsschluss: 15.9.2026
Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.
Für eingesandte Materialien wird keine Haftung übernommen!
Der EGTA zur Verfügung gestellte Beiträge, Fotos, Kompositionen werden grundsätzlich als honorarfreie Beiträge behandelt und frei von weiteren Rechten zur Verfügung gestellt. Namentlich oder durch ein * gekennzeichnete Beiträge, Leserbriefe etc. geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

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

Foto- und Abbildungsnachweis:
Autoren

Coverbild:
Stilleben mit Gitarre
Alexander Kanoldt (1881–1939)
(mit KI erweitert und gespiegelt)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

„New Guitar Works- Eine Reise ins Unbekannte“

©Sabina Radtke



Biografie

Die aus Slowenien stammende, in Karlsruhe und Basel lebende Gitarristin Klara Tomljanovič studierte an der Hochschule für Musik Freiburg sowie an der Musik-Akademie Basel. Bereits während ihres Studiums widmete sie sich intensiv der Neuen Musik und legte als Mitglied des Aleph Gitarrenquartetts den Grundstein für ihre internationale Konzerttätigkeit. Seit 2011 ist sie Solistin des SWR Experimentalstudios.

2021 erhielt sie gemeinsam mit dem Festival Imago Sloveniae eine Förderung der Ernst von Siemens Musikstiftung, aus der vier neue Werke von Márton Illés, Steingrímur Rohloff, Tomaž Bajželj und Alberto Carretero hervorgingen. Seit über zwei Jahrzehnten arbeitet Klara Tomljanovič eng mit bedeutenden Komponistinnen und Komponisten der Gegenwart zusammen; zahlreiche Werke wurden ihr gewidmet. Als Solistin und Kammermusikerin gastiert sie regelmäßig bei renommierten Festivals für Neue Musik und Gitarrenfestivals im In- und Ausland. Ihre künstlerische Arbeit verbindet technische Präzision, musikalische Neugier und eine außergewöhnliche Ausdruckskraft.

New Guitar Works entstand aus einer sehr einfachen, aber für mich und die mit befreundeten Komponisten unbedingt zu realisierenden Idee: gemeinsam neue aufregende Werke für Gitarre zu schaffen. Es waren ausschließlich Komponisten, deren Arbeiten ich seit vielen Jahren bewundere und deren künstlerische Entwicklung ich bei Festivals und in großen Konzerthäusern verfolgen durfte.

Bevor dieses Projekt konkret wurde, hatte ich bereits über viele Jahre hinweg einen intensiven Weg in der Neuen Musik zurückgelegt. Nach meinem Studium in Freiburg kam ich früh mit Ensembles wie dem Ensemble Aventure und dem Ensemble Recherche in Kontakt und begann, regelmäßig zeitgenössische Musik zu spielen. Die enge Zusammenarbeit mit Komponistinnen und Komponisten wurde schnell zu einem zentralen Teil meiner künstlerischen Arbeit.

Ein wichtiger Schritt war meine langjährige Mitgliedschaft im Aleph Gitarrenquartett. In dieser Zeit entstanden zahlreiche neue Werke für Gitarre, und der direkte Austausch mit Komponisten prägte mein Verständnis von Interpretation nachhaltig.

Seit 2011 bin ich zudem Solistin und festes Mitglied des Ensemble Experimental des SWR Experimentalstudios, wo Uraufführungen und enge Zusammenarbeit mit Komponistinnen und Komponisten meinen musikalischen Alltag bestimmen.

In diesem Umfeld entstanden auch die ersten konkreten Verbindungen zu den Komponisten von New Guitar Works: Alberto Carretero, Vito Žuraj. Marton Illes war mein Kollege an der Hochschule für Musik in Karlsruhe. Ihre sehr unterschiedlichen musikalischen Sprachen – von

klanglich verwurzelter mediterraner Tradition bis hin zu komplexen zeitgenössischen Orchesterstrukturen – machten sie für dieses Projekt besonders spannend.

Dank der Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung konnte ich die Kompositionsaufträge vergeben.

Im Februar 2022 – erhielt ich die meisten fertigen Partituren. Bis Juni sollte ich alle neuen Werke einstudieren, denn unmittelbar danach waren bereits die Uraufführungen sowie Konzerttourneen durch Spanien, Slowenien und Deutschland geplant.

Als ich die Partituren zum ersten Mal aufschlug, schwankte ich zwischen Begeisterung und Verunsicherung. Einerseits war ich von der Originalität der Kompositionen überwältigt. Die Komponisten hatten die spieltechnischen Möglichkeiten, die ich ihnen vorgestellt hatte, nicht nur aufgegriffen, sondern konsequent weiterentwickelt – bis an ihre Grenzen und oftmals weit darüber hinaus.

Andererseits wusste ich zunächst überhaupt nicht, wie sich viele dieser Ideen auf der Gitarre tatsächlich realisieren ließen. Immer wieder fragte ich mich, ob ich dieser außergewöhnlichen Herausforderung überhaupt gewachsen sein würde. Doch die Verträge für die Uraufführungen waren bereits unterschrieben – ein Zurück gab es nicht. Es folgten Monate intensiver Arbeit. Tag für Tag suchte ich nach neuen Lösungen, experimentierte mit Bewegungsabläufen, Klängen und Spieltechniken und entwickelte eigene Ansätze, um die klanglichen Visionen der Komponisten Wirklichkeit werden zu lassen. Gerade diese Suche machte den Reiz des Projekts aus und ließ mich trotz aller Zweifel nicht aufgeben.

Nach etwa fünf Monaten intensiven Übens – oft sechs bis acht Stunden täglich – wurden die ersten Ergebnisse hörbar. Die zunächst fremd wirkenden Klangwelten gewannen zunehmend Kontur, die musikalischen Formen wurden klarer, und allmählich entstand das Vertrauen, dass diese außergewöhnlichen Werke auf der Bühne ihre volle Wirkung entfalten würden.

Kurz vor Beginn der ersten Tournee nach Slowenien erlitt ich jedoch einen schweren Rückschlag: Ich erkrankte an COVID-19 und musste sämtliche Konzerte kurzfristig um zwei Monate verschieben. Auch nach meiner Genesung blieben die Schmerzen in meinen Händen bestehen. Dennoch war der Wunsch, dieses Projekt zu Ende zu führen, stärker als alle Rückschläge. Mit großer körperlicher und mentaler Anstrengung gelang es mir schließlich, die Tournee Ende November mit dem Abschlusskonzert in Sevilla erfolgreich abzuschließen.

Die Reaktionen übertrafen meine Erwartungen. Publikum, Komponisten,

Veranstalter und Musikkritik waren gleichermaßen begeistert von den neuen Werken und ihrer Interpretation. In diesem Moment wurde mir bewusst, dass sich die jahrelange Arbeit und jeder einzelne Zweifel gelohnt hatten.

Von da an entwickelte sich das Projekt mit großer Dynamik weiter. In der ersten Maiwoche 2023 entstanden im renommierten Hans-Rosbaud-Studio des SWR in Baden-Baden die Studioaufnahmen. Executive Producer des Projekts war die SWR-Redakteurin Lydia Jeschke.

Im November 2023 erschien schließlich beim Label NEOS die CD New Guitar Works. Neben den für das Projekt entstandenen Werken von Alberto Carretero, Márton Illés, Steingrímur Rohloff und Vito Žuraj enthält sie außerdem Lines von Nikolaus Brass, das bereits 2018 für mich komponiert wurde, sowie Sakura von Detlef Heusinger.

Mit der Veröffentlichung der CD bei Donaueschinger Musiktagen 2023 fand New Guitar Works seinen vorläufigen Abschluss –und zugleich begann ein

neues Kapitel. Die Werke fanden ihren Weg auf internationale Konzertbühnen und sind bis heute ein fester Bestandteil meines Repertoires.

Sie stehen für einen intensiven künstlerischen Dialog zwischen Komponisten und Interpretin und zeigen, welches kreative Potenzial entsteht, wenn gegenseitiges Vertrauen, Neugier und die gemeinsame Suche nach neuen Klangwelten zusammenkommen.

Ich wünsche mir, dass New Guitar Works nicht nur als Dokument eines außergewöhnlichen Projekts verstanden wird, sondern auch als Einladung, die Gitarre immer wieder neu zu denken.

Denn unser Instrument besitzt noch unzählige klangliche Möglichkeiten, die darauf warten, entdeckt zu werden. Genau darin liegt für mich die Faszination der Neuen Musik: Sie fordert uns heraus, Grenzen zu überschreiten, unsere Vorstellungen zu erweitern und immer wieder Neuland zu betreten.

New Guitar Works

Carretero – Illés – Žuraj
Rohloff – Brass – Heusinger

Klara Tomljanović, guitar

Alberto Carretero (*1985)

[01] **Phórmínx** (2022)

12:04

Márton Illés (*1975)

[02] **Psychogramm VII. Perlekedős (zankend)** (2022)

15:53

Vito Žuraj (*1979)

[03] **Interfret** (2017)

10:00

Steingrímur Rohloff (*1971)

[04] **Positive** (2022)

10:48

Nikolaus Brass (*1949)

[05] **lines** (2019)

11:54

Detlef Heusinger (*1956)

[06] **Sakura – Saku** (2003)

07:12

total playing time 67:56

Klara Tomljanović guitar

World premiere recordings

www.neos-music.com

NEOS 12322

Aus dem Booklet der CD „New Guitar Works“ verfasst von Lydia Jeschke

Entgrenzung eines Instruments

Es scheint alles recht überschaubar: Eine klassische Konzertgitarre wiegt wenig und lässt sich überallhin mitnehmen, schnell spielbereit, lässig aufs Knie gestützt. Zusätzliches Equipment wie Bogen oder Kinnhalter etc.: unnötig. Volumen und Reichweite des Klangs sind begrenzt, daher auch die Auftrittsmöglichkeit der Instrumentalist:in vor großem Auditorium oder im Zusammenspiel. »Klassische« Gitarrist:innen, so ahnt man, sind daher eher in sich selbst versunken.

Ihr eigenes Ohr, nah zum Instrument, empfängt musikalische Ereignisse, die sie mit sensibler Akkuratess minutios koordinierter Fingerbewegungen möglichst geräuscharm und als kurz aufleuchtende, zart-flüchtige Klänge erzeugen.

Nun – vermutlich müssen wir vergessen, was Sie bis hierhin gelesen haben. Denn diese Sammlung von neuen Werken tritt an, so etwas wie das Gegenteil zu beweisen. Es geht um Kraft. Um physische Grenzerfahrungen und um ein Klangspektrum, von dem immer wieder rätselhaft ist, wie es in und mit der Gitarre entsteht. Tatsächlich: Es handelt sich bei allen hier eingespielten Kompositionen um Klangerzeugungen einer Spielerin mit einer Gitarre. Live-Elektronik oder ähnliches ist, auch wenn

man das gelegentlich meinen könnte, nicht im Spiel, lediglich das ein oder andere mechanische Hilfsmittel bei der Erweiterung der gängigen Gitarrentechnik.

Klara Tomljanovič kennt alle beteiligten Komponisten, manche über viele Jahre, vielleicht ist es das daraus erwachsene Vertrauensverhältnis, das diese herausfordernde Andersartigkeit der Gitarre allererst ermöglicht. Hinzu kam – auf Seiten der Interpretin wie der Komponierenden – ein ausdauerndes Commitment: Aus ihrem eigenen Fundus lieh die Musikerin den nicht-

Gitarristen ein Instrument langfristig aus, und in gemeinsamen Tryouts ihre eigenen, über Jahrzehnte gewachsenen Spielmöglichkeiten. Womöglich befeuerte beides die bisweilen halsbrecherische Experimentierlust. Paradox oder nicht: Was bei den persönlichen Fähigkeiten und Spieltechniken sowie physischen Konditionen der Solistin seinen Ausgang nahm, führte am Ende zu einer immensen Erweiterung von ebendiesen.

Archaische Erfindung – Alberto Carretero: Phórmnix

Die Phorminx, eine antike Leier, fand in der Tartessos-Zivilisation der späten Bronzezeit im heutigen Andalusien Verwendung. Die Komposition ist mit all ihren progressiven Mitteln auch der Versuch einer Erinnerung, einer fantastischen Rückkehr »zu den Wurzeln«, wie der in Sevilla geborene Alberto Carretero »radikal« übersetzt. Aus größter Ferne, »come un rituale ancestrale« (wie ein Ur-Ritual) beginnt die Musik mit Schwingungen: Die Saiten werden durch einen E-Gong

angeregt, Luftsäulen zusätzlich durch eine kleine Pfeife, eigentlich ein Hilfsmittel beim Stimmen der Saiten. Weitere Zusätze im Stück: kleine Bälle (aus Blu Tack) und ein Stück Fahrradschlauch zur Präparation der Saiten, zwei Esstäbchen als Schlägel und zwei Spieluhren auf dem Resonanzkörper des Instruments. Die Interpretin durchlief in der Vorbereitung zunächst ein konzentriertes Flamenco-Studium, denn neben den experimentellen Präparationen und Zusatz-Klangerzeugern bildet diese Tradition die spieltechnische Basis der expressiven Spurensuche.

The image displays a musical score for the piece "Phórmnix" by Alberto Carretero. The score is written for guitar and includes various musical notations and performance instructions. Key elements include:

- Measure 107:** Starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a melodic line with a "sul pont." (sul ponticello) instruction and a dynamic marking of *p* (piano). A fermata is placed over a measure, followed by a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte).
- Measure 109:** Continues the melodic line with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a series of triplets marked with "3". The dynamic changes to *mp* (mezzo-piano).
- Measure 110:** Features a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a "filter" instruction. The dynamic changes to *mp* and then *f*.
- Measure 113:** Shows a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *fff* (fortississimo). The notation includes a "filter (natural harmonics)" instruction and a series of chords marked with Roman numerals: XII, 6:4, VII, V, 6:4, and IV.
- Measure 116:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a "sul tasto" instruction. The notation includes a "subito" instruction.
- Measure 117:** Continues the melodic line with a dynamic marking of *p*.

Excerpt from Alberto Carretero: Phórmnix

Nervöse Transformation – Márton Illés: Psychogramm VII. Perlekedős (zankend)

In einem Konzertprogramm stünde dieses Stück an letzter Stelle – denn es verlangt von der Spielerin körperlichen Einsatz an der Belastungsgrenze. Márton Illés erfindet die Gitarre komplett neu; er sucht nach den innersten Zuständen und Bewegungen, die sich in seiner Musik ungeschützt (und bislang ungehört) Bahn brechen sollen. Mit äußerster Intensität werden die Saiten bearbeitet: mittels einer Bierflasche und deren minutiös erforschten Möglichkeiten, etwa als Schlagwerk, als Reibfläche oder durch seitliche kleine Rillen oder Nippel am Flaschenboden als spezielles »Plektrum«. Kreatürliche Laute in großer Anspannung und Nervosität erwecken den Eindruck eines bisher verborgen gebliebenen Gitarrenwesens, das sich nun Bahn bricht – mit geballter Energie und notfalls auf Kosten aller Reserven.

16

Excerpt from Márton Illés: *Psychogramm VII. Perlekedős (zankend)*

Mehrschichtige Virtuosität – Vito Žuraj: Interfret

Zwei Winde, die bizarre Wolkenformationen erzeugen? Was laut Vito Žuraj der Titel seines Stücks bezeichnet, ließe sich auch gitarristisch als »zwischen den Bündeln« verstehen, den möglichen Unterteilungen der Saiten auf dem Griffbrett also. Naturgewalten erzeugt die Interpretin in diesem Stück durch die schwindelerregende Verwendung aller avancierten Spieltechniken (nicht zufällig war die Komposition anspruchsvolles Pflichtstück beim ARD-Musikwettbewerb). Die Gitarre ist Schlag-, Melodie-, Resonanzinstrument, linke und rechte Hand mit und ohne Bottleneck, und auch die einzelnen Finger agieren mit gleichzeitigen, aber eigenen Aufgaben und Bezeichnungen. Dass drei der Saiten um 50 Cent verstimmt sind, verstärkt noch den Eindruck von Gebilden, die uns, kaum dass wir sie zu erkennen meinen, schon wieder entgleiten. Zuvor aber behaupten sie sich und etwas – Gesten, kurz vor der Entladung.

*Advice for the execution of the lower staff in bars 197-199:

1. Tap C once with the 1st finger and keep it depressed for the full duration of the notes indicated.
2. Tap D₅ with the 2nd finger and remove it from the string as quickly as possible after every note.

Excerpt from Vito Žuraj: *Interfret* ©Edicije DSS

Sprechende Fantasie – Steingrímur Rohloff: Positive

Schon der Beginn ist ein Statement: „fff poss“ – so »sehr-laut« wie nur möglich – lautet die Vortragsbezeichnung: für das Instrumentalspiel und auch für die Stimme der Interpretin, die im Stück immer wieder einzelne (Nonsense-)Silben beisteuert. Auch wenn es nach wenigen Takten dann mit den einzelnen Flageolett-Tönen sehr viel leiser wird: Die Intensität des Spiels bleibt laut Partitur im Forte-Bereich. Ein beim Spielen aufwühlendes Stück, sagt Klara Tomljanovič, geschrieben aus einer genauen Kenntnis des Instruments heraus und mit der Verwendung von Gitarrentechniken aus Klassik, Pop und Rock. Intensität entsteht hier nicht durch Geschwindigkeit und Ereignisdichte, eher im jeweiligen Hineintauchen in die einzelnen Abschnitte, Rhythmen, Herausforderungen. Was geht da noch? »So viel Klang wie möglich ...«, steht über Takt 117ff. Beim Hören zeigt sich, wie viel möglich ist.

Herausgeforderte Physik – Nikolaus Brass: lines

Über (Un-)Möglichkeiten hat auch Nikolaus Brass nachgedacht. Der Versuch, für ein Instrument der gezupften flüchtigen Klänge »Linien« zu komponieren, mündet in einen Wechsel aus bestimmten, leise schwingenden Obertönen und verschiedensten, bisweilen quasi-anarchischen, weil unvermittelt auftauchenden Spieltechniken wie dem Tapping auf gedämpften Saiten oder dem Spiel mit Fingernägeln, Finger-Tremolo und Rock-Vibrato oder auch dem Schlagen mit der flachen Hand aufs Instrument. Wir lauschen dem Versuch, den schwindenden Klang festzuhalten, mal in seiner größten Feinheit, mal durch kraftvolle, beinahe trotzige Aktionen. Ob und wieviel die »Bögen«, die der Komponist erreichen will, tragen können – das Stück stellt nicht zuletzt diese, vielleicht fatalistisch-philosophische Frage.

Heimat in der Fremde – Detlef Heusinger: Sakura – Saku

Klara Tomljanovič hat die »traditionell« erzeugten Gitarrentöne der fünf Auftragskompositionen gezählt – es sind verschwindend wenige. Im 2003 entstandenen Stück des ausgebildeten Gitarristen Detlef Heusinger kehrt das Instrument zu Spielweisen und Klängen zurück, die wir eher mit ihm verbinden, die Interpret:innen vielleicht eher vertraut sind – und die zugleich auf andere Art fernrücken. Wie der Titel verweisen auch Klangeffekte und -verbindungen auf die japanische Kultur, wir ahnen eine buddhistische Rin-Glocke, wir imaginieren die japanische Laute Shamisen mit ihren Spieltechniken und das berühmte Volkslied über die Kirschblüte Sakura. Blühen und Verblühen, Werden und Vergehen – Heusingers Stück, das im Rahmen seiner geza-music entstand, sucht die Antwort auf unsere ureigsten Fragen durch den Blick in eine andere, ferne Kultur.

Herausragende Ergebnisse für die junge deutsche Gitarrenelite in Monheim

Der 14. Internationale Jugendwettbewerb für Gitarre -Andrés Segovia- ging am Samstag dem 06. Juni mit einem spektakulären Konzert der Preisträgerinnen und Preisträger in der Konzert-Aula am Berliner Ring in Monheim am Rhein zu Ende.

Zuvor hatten ca.60 junge Künstler*innen aus 20 Ländern in den dreitägigen Wertungsspielen den Jurys, die von unseren Vorsitzenden Prof. Alfred Eickholt und Prof. Dr. Fabian Hinsche geleitet wurden, die Preisvergabe sicher nicht leicht gemacht. Alle Jurorinnen und Juroren (Johannes Tonio Kreusch, Prof. Prof. Sebastian Montes, Prof. Jorgos Panetsos, Prof. Georg Schmitz und Liying Zhu) waren übereinstimmend der Meinung, dass dieser Wettbewerb einen weiteren Höhepunkt in der künstlerischen und technischen Entwicklung unseres hochbegabten internationalen Nachwuchses darstellte.

Besonders erfreulich war auch die hohe Beteiligung der jungen deutschen Teilnehmer*innen, die mit mehr als 20 Anmeldungen die stärkste Gruppe innerhalb des Wettbewerbes stellte. Der Wettbewerb, der mittlerweile von den Monheimer Kulturwerken in Partnerschaft mit unserem Berufsverband durchgeführt wird, ist somit in den Händen eines professionellen Veranstaltungs- und Organisationsteams um den Intendanten und Geschäftsführer dieser Institution Herrn Martin Witkowski. Ihm und seinem Team gebührt auch an dieser Stelle ein großer Dank für das Management im Vorfeld und die Durchführung des gesamten Projektes. Ganz besonders gilt unser Dank auch der neuen Bürgermeisterin der Stadt Frau Sonja Wienecke, die es sich nicht nehmen ließ, noch in der Nacht aus Hamburg zum Preisträgerkonzert und zur Preisverleihung anzureisen.

Natürlich möchten wir uns an erster Stelle auch bei unseren so talentierten jungen Künstlerinnen und Künstlern, ihren Lehrer*innen und Eltern für ihre Teilnahme und damit auch für die Unterstützung dieses Wettbewerbes bedanken. Man mag sich nur einmal „vor Augen führen“ welche Liebe und welcher Enthusiasmus zu einer solchen Entscheidung gehört, z.B. aus den USA, China, Korea oder europäischen Ländern anzureisen, um an diesem Wettbewerb teilzunehmen. Auch wenn der Wettbewerb mit Preisen im Wert von mehr als 25.000,- € dotiert ist, ist diese hohe und über Jahre stabile Teilnehmerzahl auch ein

Indiz für den hohen Stellenwert, den der Wettbewerb in der internationalen Gitarrenwelt besitzt.

Das Niveau aller Teilnehmenden war wieder so herausragend, dass sich alle in den oberen Kategorien der Bewertungen wiederfanden und dass man von Seiten der Jurys trotz der 17 Preise und der 12 Stipendien und Konzerte bzw. Konzertmitwirkungen bedauerte, dass nicht noch mehr Preise vergeben werden konnten.

Nachfolgend die Preisträger*innen der einzelnen Altersgruppen.

Die Preisträger*innen Altersgruppe I (unter 14 Jahre)

5. Preis	Tianle Shi	China
5. Preis	Manjana Zhao	Deutschland
4. Preis	Franciszek Jankowski	Polen
3. Preis	Luis Ren	Deutschland
2. Preis	Zian Huang	China
1. Preis	Chenyu Liu	China



Sonja Wienecke, Bürgermeisterin der Stadt Monheim am Rhein bei der Preisvergabe an Teilnehmer der Altersgruppe I

Die Preisträger*innen der Altersgruppe II (14 -16 Jahre)

4. Preis	Klara Grillenberger	Österreich
4. Preis	Wentian Wang	Deutschland
3. Preis	Helena Saad	Deutschland
2. Preis	Konstantin Schlösser	Deutschland
1. Preis	Jinyan Yang	Deutschland



von links: Jinyan Yang, Konstantin Schlösser, Helena Saad, Klara Grillenberger

Die Gewinnerin des EGTA Preises für die beste Interpretation eines Werkes aus dem 20./21. Jahrhundert wurde Klara Grillenberger für die Interpretation des 1. Satzes der Sonatina von Lennox Berkeley



Die Bekanntgabe der mit Spannung erwarteten Ergebnisse am Samstagnachmittag

Die Preisträger*innen der Altersgruppe III (17-19 Jahre)

4. Preis	Haruka Lee	Südkorea
4. Preis	Ruting Liu	China
3. Preis	Maciej Bartecki	Polen
2. Preis	Jakob Chachura	Polen
1. Preis	Benno Maria Panhans	Deutschland



Die Preisverleihung der Altersgruppe III durch Prof. Alfred Eickholt von links: Mackey Bartecki, Jakob Chachura, Benno Maria Panhans, Haruka Lee, Ruting Liu mit Helferin Jun

Hierzu sei noch bemerkt, dass mit Benjamin Ojstersek und Gabriel Johannes Barkalaja noch zwei weitere Deutsche in einem erstklassigem Finale dieser Altersgruppe standen, das auch professionellen Ansprüchen gerecht wurde.



Benno Panhans empfängt den Hauptpreis aus der Hand des Stifters und Gitarrenbauers Ernst Dering

So ging ein wirklich wunderbarer, von Fabian Hinsche gleichermaßen seriös wie humorvoll moderierter Wettbewerb zu Ende, der seit dem Beginn dieses Projektes im Jahr 2000 stetig an Qualität gewonnen hat und zeigt, dass die ursprüngliche Intention der Gründer aufgegangen ist; nämlich den nationalen wie internationalen Nachwuchs unseres Instrumentes in besonderer Weise zu präsentieren, zu fördern aber auch künstlerisch herauszufordern. So freuen wir uns schon auf die nächste Auflage des Wettbewerbes vom 14. - 17. Juni 2028.

Alfred Eickholt / Fotos: Anne Tucker, Köln



Sommerbrise

Rhythmus-Etüde Nr. 2 für Gitarre

Th. Oldenburger

II *i m a m i* *i m a a m i*

mp *1 p* *0 p*

4 *3* *1*

7 *m i m* *a m i a* *m i a m i*

mf *0*

10 *a m i a* *m i m* *a*

12 *a m i a m* *a i m* *a*

14 *a m i a m* *i m a m i*

16 *a m i p* *i m* *i m a m* *i*

18 *I i m a m i m*

mp

20 *i m a m a i* *i*

23 *i m a m i m a m i* *i m a m i m a m i*

p *p* *p*

25 To Coda

27 *mf*

29 D.S. al Coda

Coda

31 Flageolets

33 rit. - - VII 6

Biografie

Thomas Oldenburger: Studium an der Musikhochschule Köln bei Ansgar Krause und Hubert Käppel mit Abschluss Konzertexamen, Veröffentlichung von vier CDs mit dem „Kölner Gitarrenduo“, Preisträger von nationalen und interna-

tionalen Wettbewerben, Auftritte im In- und Ausland aktuell mit dem Gitarristen Daniel März im „Duo Jucunda“, Fachbereichsleiter für Saiteninstrumente an der Musikschule Rhein-Kreis Neuss.



Jubiläum: das 10. Internationale Gitarrenfestival Jüchen 2026

Das 10. Internationale Gitarrenfestival Jüchen findet vom 13. bis 15. November im Nikolauskloster und Schloss Dyck statt und umfasst Konzerte und Meisterkurse mit herausragenden Gitarristinnen und Gitarristen aus der ganzen Welt, die eigens für das Festival engagiert werden. Zusätzlich zu den Konzerten und Meisterkursen findet im Rahmen des Gitarrenfestivals ein Jugendwettbewerb für junge GitarristInnen im Alter von 6 – 20 Jahren statt, wobei sich die Altersgruppen, Kategorienbildung und Preis- / Punktevergabe an den Kriterien des in Deutschland seit langem etablierten „Jugend musiziert“-Wettbewerbs orientieren. Die EGTA NRW vergibt in diesem Rahmen einen Sonderpreis an den besten Teilnehmenden aus NRW. Außerdem können GitarristInnen aller Nationalitäten und Altersgruppen am internationalen Gitarrenwettbewerb teilnehmen und neben einer Gitarre des Gitarrenherstellers Altamira auch Preisgelder in Höhe von bis zu

1.000 Euro gewinnen. Das Finale findet erstmalig im Festsaal von Schloss Dyck statt. Des Weiteren wird während des Festivals zahlreichen regionalen und überregionalen Gitarrenbauern die Möglichkeit geboten, ihre Instrumente auszustellen und zu verkaufen.

Im Nikolauskloster gibt es Übernachtungsmöglichkeiten und eine Vollverpflegung, inkl. Cafeteria.

Weitere detaillierte Informationen (u.a. der genaue Ablaufplan) sind auf der Webseite des Gitarrenfestivals zu finden:

www.juechener-gitarrenkonzerte.de/festival.

Für EGTA-Mitglieder gibt es einen Rabatt für Wettbewerbs- und Meisterkursteilnahmen.

Anfragen an: anmeldung.festival@web.de.

Künstlerische und organisatorische Leitung:

Daniel März & Arne Harder

Herzliche Einladung!



JÜCHENER GITARRENKONZERTE
Verein zur Förderung der klassischen Gitarrenmusik in Jüchen e.V.



10. Internationales Gitarrenfestival

13. 11. - 15. 11.2026

Internationaler Wettbewerb

Jugendwettbewerb (Solo und Ensemble)

Konzerte

Meisterkurse

Ausstellungen

Information und Anmeldung:
www.juechener-gitarrenkonzerte.de/festival
English version: www.juechener-gitarrenkonzerte.de/festival_eng.htm

Künstlerische Leitung:
Daniel März und Arne Harder

Juror/innen und Dozent/innen (Wettbewerbe und Meisterkurse)

 Prof. Hubert Käppel Köln	 Prof. Tomasz Zawierucha Essen	 Prof. Hany Heshmat Luxemburg
 Prof. Eduardo Inestal Düsseldorf	 Josip Dragnic Luxemburg	 Dr. Denis Bizhga Tirana/Albanien
 Ema Kapor Düsseldorf	 Juan M. Molano Münster/Moers	 Corinna Schäfer Wuppertal
 Johann Jacob Nissen Hamburg	 Andreas Weitkämper Duisburg/Krefeld	 Thomas Oldenburger Jüchen
 Arne Harder Jüchen	 Daniel de Alcalá Neuss/Dormagen	 Daniel März Jüchen/Dormagen