



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Gerd-Michael Dausend	Fortune my Foe - eine populäre Henkerballade, gesetzt von John Dowland	4
Raphael Ophaus	Werkstattbericht: Einblicke in die Probenarbeit mit Helmut Lachenmann	15
Andreas Grün	„Wohin nun?“ Hans Werner Henzes Gitarrenmusik zum Rundfunkroman <i>Der sechste Gesang</i> - revisited / reloaded / reanimiert	18
Michael Koch	Nichts Genaues weiß man nicht - Linkshändigkeit und Gitarrenspiel	30
Stefan Hackl	GUITAROMANIE Kleines Panoptikum der Gitarre von Allix bis Zappa	32
Fabian Hinsche	Eine stille Natur - Leben und Schaffen des böhmischen Komponisten Rudolf Leberl (1884-1952)	35
	Since you are here - Notenbeilage	40
	Leserbriefe	43
Andreas Stevens	Neue biografische Erkenntnisse zu Josef Kaspar Mertz und zu seinem gitarristischen Umfeld	44
Roland Metzner	Die Klassische Gitarre und ihr Ton	49
Lars Wüller	Interkulturelles Konzertprojekt „Music between Cultures“	52
Gerhard Penn	Mauro Giulianis Rückreise von Wien nach Italien im Jahr 1819 - Bekanntes und Neues	56
	Interview mit Pepe Romero	61
	Impressum	62
Gerhard Wolters	Den Schüler beim Üben live erleben	63
	13. Gitarrenbauwettbewerb der European Guitar Teachers Association (EGTA-D) für Schülergitarren	66

Vorwort

Liebe Leserinnen und Leser,

wir freuen uns sehr, dass die erste Ausgabe des „EGTA Journal – Die neue Gitarrenzeitschrift“ Ende letzten Jahres auf so große und positive Resonanz gestoßen ist. Auch in dieser Ausgabe wollen wir Ihnen wieder ein breites Spektrum an Themen anbieten. Die historisch orientierten Artikel zu Dowland, Giuliani, Mertz, der Geschichte der „Gitarromanie“ oder zum vergessenen österreichisch-böhmischen Komponisten Rudolf Leberl werden ergänzt durch Artikel musikpädagogischen Inhalts, Werkstatt-, Erfahrungs- und Konzertberichte, einem Interview mit Pepe Romero sowie einem Artikel zu instrumentenbaulichen Aspekten von Gitarren.

Es freut uns des Weiteren außerordentlich, dass Artikel der letzten Ausgabe weitere Artikel und Beiträge angeregt haben, die wir in dieser Ausgabe präsentieren können. Eine lebendige und plurale öffentliche Diskussion ist ein wichtiges Merkmal demokratischer Medienkultur, weshalb wir zusprechende oder kritisierende Stimmen zu Beiträgen und Artikeln des EGTA Journals ausdrücklich befürworten möchten. Um Ihnen als Lesern die Möglichkeit der Meinungsäußerung und des Meinungsaustauschs zu bieten, möchte die EGTA zum Leserforum auf ihrer [Facebookseite](#) einladen. Dort finden Sie auch einen ausführlichen Leserbrief von Maren Trekel, die angeregt von Jürg Kindles Interview im letzten Journal die Aktivitäten des Musikverlegertums aus ihrer Sicht schildert. Wir sind gespannt auf Ihre Leserbeiträge!

An dieser Stelle möchte ich auch eine weitere Rubrik ankündigen, die ab der nächsten Ausgabe in der zweiten Jahreshälfte starten soll. EGTA Mitgliedern soll in dieser Rubrik die Möglichkeit geboten werden, aktuelle Neuerscheinungen von CDs, Notenausgaben, Büchern oder sonstigen Artikeln in kurzen Worten vorzustellen. Falls Sie als EGTA Mitglied Interesse daran haben, so richten Sie bitte eine kurze Mail an die Geschäftsstelle (info@egta-d.de), um die genaueren Modalitäten zu erfahren.

Der von Alfred Eickholt angekündigte Artikel zur Situation der Gitarre wird zuerst in „Üben & Musizieren“ erscheinen, um dann in der nächsten Ausgabe fachspezifisch ergänzt auch bei uns veröffentlicht zu werden.

Ich wünsche Ihnen nun viel Vergnügen mit dieser neuen Ausgabe des „EGTA-Journal - Die neue Gitarrenzeitschrift“.

Mit freundlichen Grüßen,

Fabian Hinsche
Chefredakteur des
„EGTA-Journal - Die neue Gitarrenzeitschrift“



Fortune my Foe -

eine populäre Henkerballade, gesetzt von John Dowland



Biografie

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

Fortune my Foe ist seit einigen Jahrzehnten eines der häufiger gespielten Stücke der späten englischen Renaissance-Lautenmusik. Spätestens seit der Aufnahme von Fortune in den zweiten Band der weit verbreiteten UE-Ausgabe *Leichte Stücke aus Shakespeares Zeit* von Karl Scheit, welche im Jahre 1978 publiziert wurde, wurde der Satz ein viel gespielter Bestandteil des Gitarrenrepertoires. Dies gilt zumindest für den Musikschulbereich und den Wettbewerb *Jugend musiziert*, während Fortune von den konzertierenden Gitarristen offensichtlich als zu leicht oder auch zu unspektakulär eingeschätzt wird, als dass es in ihre Programme aufgenommen würde. Im Gegensatz dazu gibt es jedoch eine ganze Reihe Lauten- und Consort-CDs, die diesen schönen Satz als Titelstück verwenden.

Der vorliegende Artikel möchte den inhaltlichen Hintergrund des Stückes skizzieren sowie einige Hinweise zur Aufführungspraxis geben, um damit zur intensiveren Beschäftigung mit diesem Satz und vergleichbaren Werken der englischen Renaissancemusik anzuregen.

Instrumentalmusik in England

Den weitaus größten Anteil an erhaltenen englischer Instrumentalmusik bilden die Lautenwerke. Ständig wurden und werden auch heute noch in Privatsammlungen weitere Tabulaturbücher gefunden, so dass eine abschließende Einschätzung der Quantität noch nicht möglich ist. In jedem Fall übertrifft der erhaltene Bestand denjenigen der Virginalmusik (erhalten sind ca. 700 Sätze für das Tasteninstrument) um ein mehr-

faches. Einen großen Teil der Überlieferung bilden Tänze, allen voran die beliebten Pavanen und Galliardten.

Weiter sind Arrangements von Vokalwerken, Fantasien in den verschiedensten Formen sowie Variationen über „Grounds“ (ostinate Bässe) oder über beliebte Melodien anzutreffen. Die Qualität der Kompositionen ist naturgemäß sehr unterschiedlich, aber die Werke der Großen der Zeit, allen voran John Dowland, sind überragend. Von Dowland selbst sind rund 100 Lautensätze mehr oder weniger verbürgt überliefert, dazu kommen seine Song-Books, Psalmen und geistlichen Gesänge sowie die Consortmusik.

Zu Ende des 16. und im 17. Jahrhundert kursierten in England viele schöne Volksmelodien, die sich aus unterschiedlichsten Quellen speisten. Einerseits gelangten sie aus der Kunstmusik in breitere Bevölkerungsschichten, andererseits wurden auch volkstümliche Weisen von Komponisten verarbeitet und adaptiert. Neben den Lautenwerken sind die bereits erwähnten Virginalstücke sehr bemerkenswert; auch das Repertoire für die Consorts oder die Vokalmusik - etwa von Thomas Morley oder John Dowland - ist von herausragender Qualität. Bei den Ensembles unterscheidet man zwischen den *Whole Consorts*, bei denen alle Instrumente aus einer Instrumentenfamilie stammen und den *Broken Consorts* mit gemischten Besetzungen, die auch ad hoc zusammengestellt sein konnten.

Die Laute in England

Die Laute war schon unter Heinrich VIII, dem Vater von Elisabeth I, ein sehr beliebtes Instrument. Mit der ersten im

Jahre 1568 veröffentlichten englischen Übersetzung der französischen Lautenschule von Adrien Le Roy durch James Roubothum¹ wurde die dort bereits sehr hoch entwickelte Spieltechnik aus Frankreich importiert. Diese Veröffentlichung mit ihren Instruktionen, 28 Tänden und Intavolierungen setzte auch gleich qualitative Maßstäbe für das englische Lautenrepertoire. Die gut durchdachte Notation der französischen Tabulatur wurde auf der Insel ebenfalls vollständig übernommen und musste kaum modifiziert werden.

Innerhalb weniger Jahrzehnte erreichte die Renaissance-Lautenkunst in England einen technisch und musikalisch nur mit den Werken des großen Francesco da Milano um 1540 vergleichbaren Höhe- und Schlusspunkt. Die Laute wies zu dieser Zeit zumeist sieben Chöre (= Sai-

tenpaare) auf. Die Grundstimmung war G-c-f-a-d'-g' (also in Altlage). Der erste Chor (Chanterelle) wurde mit einer Einzelsaite bezogen, die Chöre 2 und 3 wiesen Doppelbesaitung im Einklang auf, die Basschöre waren - zur Klंगाufhellung der dicken zusammen gedrehten Darmsaiten - mit zusätzlichen Oktavsaiten versehen. Die Umspinnung mit Draht zur Massenerhöhung der Saiten war technisch erst um 1680 möglich.

Der siebte Chor wurde im Abstand einer großen Sekunde oder einer Quarte eingestimmt. Diese Skordatur ergab sich entweder aus dem Kontext (erkennbar an der darüber stehenden Harmonie) oder sie wurde - vor allem später im Barock - zu Beginn eines Stückes bzw. eines Buches angezeigt. Bei der Ausführung auf der Gitarre könnte ein Kapodaster z.B. im 2. Bund die theoretische Grund-

stimmung auf G mit dem damals tieferen Kammerton nachvollziehen und auch ein helleres, der Laute näher stehendes Klangbild erzeugen.

Die Notation erfolgte in England in der bereits erwähnten französischen Lautentabulatur, deren System - man verwendet es bei den Lautenisten noch bis heute - aus den übersetzten Schulwerken übernommen wurde. Die Tabulatur bediente sich eines Sechsliniensystems zur Saitendarstellung und kleiner Buchstaben über oder auf den Linien zur Kennzeichnung der Griffstellen. Die oberste Linie stellte dabei die am höchsten klingende Griffsaite dar. Der Rhythmus bzw. die Toneinsätze wurde in stilisierten Mensuralnoten oberhalb des Systems angezeigt (s. Abb. 3). Dabei galten die Notenwerte in der Regel bis zu ihrer Ablösung durch ein neues Zeichen für alle folgenden Töne.

Zu den neben John Dowland bekanntesten englischen Lautenisten der Zeit zählten u. a. Francis Cutting, Thomas Robinson, Robert und John Johnson sowie Anthony Holborne.

John Dowland

John Dowland wurde entweder in Dalkey (bei Dublin/Irland) oder um 1563 zu Westminster (London) geboren, er starb im Februar 1626 in London. Dowland selbst gibt sein Geburtsjahr in zwei verschiedenen Kontexten an. Im Vorwort von *A Pilgrim's Solace* von 1612 schreibt er „being i am now entered into the fiftieth year of mine age“. In *Varietie of Lute Lessons* von 1610 vermerkt er „for myself was



Abb. 1 Titelseite aus: Barley, William: *A new Booke of Tabliture*, London 1596 (London, British Museum)

borne but thirty years after Hans Gerle's book was printed". Dieses Buch, die Tabulatur auff die Lautten, wurde 1533 gedruckt. Somit ist in beiden Fällen 1563² gemeint. Über seinen Heimatort äußerte sich der Komponist nicht, der irische Geburtsort wurde zuerst von Dr. Grattan Flood in *The Gentleman's Magazine* im Jahr 1906 genannt und wird seitdem immer wieder ohne weitere Belege zitiert.³ 1580 war Dowland in Diensten von Sir Henry Cobham, Botschafter am französischen Hof zu Paris. Er kehrte möglicherweise 1586 nach England zurück und promovierte (zusammen mit Thomas Morley) in Oxford zum Baccalaureus der Musik. 1590 wurde erstmals ein eigenes Werk aufgeführt. 1594 wurde durch den Tod von John Johnson die Stelle eines der sechs Hoflautenisten der Königin frei, Dowland bewarb sich um die Stelle, wurde aber - wohl aus Sparsamkeitsgründen - abgelehnt und entschloss sich daraufhin, ins Ausland zu gehen. Sein Weg führte ihn über den Wolfenbütteler Hof Heinrich Julius, des Herzogs von Braunschweig, nach Kassel an den Hof von Moritz, Landgraf von Hessen-Kassel („der Gelehrte“ genannt). Auf der Reise begleitete ihn der berühmte Lautenist Gregorio Howet. Schon 1595 brach Dowland zu einer Italienreise auf, die ihn nach Venedig, Padua, Genua, Ferrara und schließlich nach Florenz führte. Politische Gründe veranlassten ihn zur eiligen Abreise aus Florenz, er kehrte nach Deutschland zurück und kam über Nürnberg wieder nach Kassel. 1597 ist Dowland erneut in England, er gab

in London *The First Booke of Songes* heraus, das 21 Lieder mit Lautenbegleitung sowie die berühmte *Lord Chamberlain's Galliard* für zwei Spieler auf einer Laute enthält.

1598 lehnte er eine Anstellung in Kassel ab und trat in den Dienst Christian IV von Dänemark, diese Stellung behielt er bis 1606. Zur Edition seines zweiten und dritten *Booke of Songes* sowie von *Lachrimae, or seven Tears figured in seven passionate Pavans* für Laute und Violen kehrte er jeweils nach England zurück. Urlaubsüberschreitungen und finanzielle Unregelmäßigkeiten gaben dann möglicherweise den Grund zu seiner Entlassung aus dänischen Diensten im Jahre 1606.

1610 erschien wie erwähnt *A Varietie Of Lute-Lessons* von seinem Sohn Robert, das neben sieben Solostücken von John und zwei Stücken von Robert Dowland zahlreiche Werke von Batchelar, Ballard, Cato, Ferrabosco und anderen enthält. „Ebenfalls 1610 erscheint *A Musically Banquet* von Robert Dowland mit vier Liedern seines Vaters. Ein Jahr darauf gibt John Dowland sein letztes großes Werk, *A Pilgrims Solace* für 3-5 Stimmen und Instrumente heraus. [...] 1612 wurde Dowland als einer der königlichen Lautenisten angestellt, [...], diese Stellung bei Hofe behielt er bis 1625, sein Sohn Robert wurde sein Nachfolger. [...] Das genaue Sterbedatum ist bis heute unbekannt, sein Name erscheint am 20. 02.1626 im Totenregister von St. Anne in Blackfriars, London.“⁴

Songs und Ayres für Laute solo in Sätzen von John Dowland

Von Dowland sind uns elf Sätze von Songs und Ayres für Laute solo überliefert, es handelt sich um einige der bekanntesten Melodien der Zeit. Der Komponist hat die Stücke zum Teil sehr kunstvoll gesetzt und mit fantasievollen Diminutionen (s. u.) versehen, sie sind spieltechnisch und musikalisch anspruchsvoll und gehen meist über die Möglichkeiten von Laien weit hinaus.

Come Away
Orlando Sleepeth
Fortune
Complaint
Go From My Window
Lord Strang's March
My Lord Willoughby's Welcome Home
Walsingham
Aloe
Loth To depart
Robin

² Zitiert nach Poulton,
John Dowland, a. a. O., S. 21

³ ebda.

⁴ nach Dausend, a. a. O.

Die englische Ballade im 16. und 17. Jahrhundert

Eine um 1600 überaus beliebte musikalische Gesangsform war neben dem Madrigal und dem Kunstlied („Ayre“) die Ballade. Der englische Begriff bezeichnete ein volkstümliches, formal stets einfach gehaltenes Strophenlied. Diese Balladenmelodien wurden nicht nur mündlich überliefert, sondern zum Teil auch gedruckt vertrieben. Allerdings war die Musik oft so bekannt, dass es meist genügte, die Texte - den jeweiligen Anlässen angepasst - neu zu verfassen. Diese wurden oft auf einzelne lose Blätter („Broad-sides“ oder „Broad-sheets“ genannt) gedruckt. Am Kopf des Blattes befand sich ein kurzer Hinweis, auf welche Melodie die Ballade jeweils zu singen war („To the tune of, Fortune my Foe“, s. Abb. 2).

Fliegende Händler („Ballad mongers“) boten die Drucke auf den Plätzen der Städte und den dorthin führenden Straßen an, sie gehörten bei öffentlichen Darbietungen aller Art zum Straßenbild. Ähnlich der heutigen Boulevardpresse nutzten die Verleger aktuelle Ereignisse wie Krönungen, Geburten, militärische Erfolge oder auch Hinrichtungen zu immer neuen Textierungen der populären Melodien.

In einigen Fällen - etwa bei *Packington's Pound* - sind bis zum Jahr 1700 etwa einhundert verschiedene Texte nachzuweisen. Die meisten dieser Neudichtungen beschrieben gräuliche Verbrechen und deren entsprechende Bestrafung. Die Broad-sides geben jedoch kaum Hinweise auf die musikalische Ausführung, diese wurde stets improvisiert. Falls geschulte Musiker zur Ausführung von Bal-

lads hinzugezogen wurden, benötigten diese sicher keine Noten oder Tabulaturen, da ihnen die Melodien und die entsprechenden Begleitungen natürlich vertraut waren. Die Balladen fanden auch in diversen Bühnenwerken der Zeit Verwendung.

Nach Claude M. Simpson⁵ wurden drei Melodien am häufigsten auf den erhaltenen *Ballad Sheets* gefunden, man könnte sie demzufolge als die „Hits“ der damaligen Zeit bezeichnen. Es sind neben dem bereits erwähnten *Packington's Pound* noch die Balladen *Greensleeves* und *Fortune*.

Greensleeves - ein bis heute auch im Gitarrenunterricht populäres Lied - handelt von einer vornehmen Dame, vielleicht der Mätresse eines Edelmannes. Der Titel bedeutet wörtlich übersetzt „Grüne Ärmel“ und bezog sich wohl auf die modischen Puffärmel der zeitgenössischen Damengarderobe. Das Harmonieschema des Liedes gründet auf dem weit verbreiteten *Passamezzo antico*. Als Solostück für Laute ist *Greensleeves* nur in einer einzigen Fassung von Francis Cutting überliefert.

Fortune

Fortune my Foe („Glück, mein Feind“) wurde als Melodie für Henkerballaden bekannt. Neben den zahlreichen Lautenfassungen existieren weitere Instrumentalversionen, z. B. auch im *Fitzwilliam Virginal Book* (zusammengestellt ca. 1550-1620) von William Byrd⁶ oder in einem Virginalmanuskript von Thomas Tomkins⁷. Das Lied scheint seinen

DISNEY'S Last Farewell.

Being an Account of the Execution of William Disney Esqr, who was Drawn, hang'd, and Quartered, On Monday the 29th of this Instant June, 1685. For Printing of *Mormons*'s Treasonable declaration. To the Tune of, Fortune my Foe. This may be Printed, R. L. S. July the 1st. 1685.



Abb. 2 Disney's Last Farewell, aus: The English Broadside Ballad Archive, a. a. O.

⁵ Simpson, a. a. O.

⁶ Fuller Maitland, a. a. O., Bd. I, S. 254

⁷ MS, Paris, Bibliotheque Nacional

Ursprung in *The Lover's complaint for the Loss of his Love* zu haben⁸, Textauszüge sind weiter unten abgedruckt.

Im Laufe ihrer Geschichte wurde die Ballade noch mehrfach unter abweichenden Namen geführt, sie behielt ihre Beliebtheit als Henkerballade bis in das 18. Jahrhundert. Ein Bericht über die Hinrichtung eines gewissen Thomas Boulter im Jahre 1799 bezeugt dies: „Als er zum Galgen schritt, sang die Menge das beliebte Henkerlied >Fortune my Foe<, und tausend Taschentücher flatterten ihm als ein letzter Gruß nach.“⁹

Ein anderes kleines Stück von John Dowland, *Complaint* (Poulton/Lam Nr. 63), erinnert zu Beginn stark an den Satz von *Fortune*, wird aber im zweiten Teil abweichend fortgeführt.

Thema der erhaltenen Balladentexte sind in den meisten Fällen - hier eine Parallele zu *Packington's Pound* bildend - Hinrichtungen und diesen voraus gegangene Delikte.

Der in unserem Beispiel den Noten zugeordnete Text stammt aus „The Lamentation of George Stragwidge who for consenting unto the death of Mr. Page of Plimmoth was hanged at Barnstaple“ von 1601 und weist 12 Strophen auf.¹⁰ Hier folgt eine ungefähre Übersetzung des Textes: „Der Mann, der seufzt und seine Sünden beklagt, den Körper voll Sorge und Weh in schmerzvoller Art eingehüllt, dieser Schwanengesang, der auf den Tod wartet und sich danach sehnt,

1. The man that sighes and sor-rows for his
2. the corpse which care and woe hath wrap-ped

synne, in, in dole-full sort re-

cord this Swan like song, that waits for

death and loathes to live so long.

Notenbeispiel 1 (zitiert nach Poulton, *The black-letter...*, a. a. O., S. 430; die Melodie wurde zum besseren Vergleich mit der Lautenfassung nach h-Moll transponiert)

noch lange zu leben“ (Übersetzung des Verfassers).

Fortune passte in seiner Thematik perfekt zur damals modischen Laune der Melancholie (griech.: Schwarzgalligkeit), einem der vier Temperamente. Schon 1586 hatte eine Abhandlung von Timothy Bright, sein *Treatise of Melancholy*, bereits zwei Auflagen erlebt, ein Zeichen für das Interesse an dieser damals eher positiv gedeuteten Gemütsverfassung. Dies war keineswegs die einzige Veröffentlichung dieser Art, denn bis zum Ende der Jakobinischen Ära (um 1625) erschienen einige weitere Bücher zu diesem Thema. Die modische Vorliebe für Melancholie gas-

sierte nicht nur unter Künstlern, auch in der Aristokratie war sie weit verbreitet.

Auch und gerade unter den Werken Dowlands finden sich bemerkenswert viele, die sich dem Affekt der Trauer, des Leidens, der Hoffnungslosigkeit, der unerfüllten oder tragisch bestimmten Liebe usw. widmen. Nicht zufällig ist der größte Erfolg des Komponisten *Lachrimae* geworden, eine - wie sie Dowland selbst bezeichnet - leidenschaftliche Pavane, die unter dem Liedtitel *Flow my tears* und auch auf dem Kontinent in verschiedensten Besetzungen sehr beliebt wurde. Weitere Titel seiner Solowerke wie *Farewell*, *Forlorne Hope*, *Semper Dowland Semper Dolens*, *Solus Cum Sola*

⁸ Poulton, John Dowland, a. a. O., S. 166

⁹ ebda., (Übersetzung des Verfassers)

¹⁰ der komplette Text in Poulton, *The black-letter...*, a. a. O. S. 430

oder Lieder wie *Sorrow stay* und *In Darkness Let Me Dwell* - um nur einige wenige zu nennen - zeugen ebenfalls von Dowlands Affinität zu diesem modischen Gefühlsbereich.

Formaler Aufbau

Die Melodie von *Fortune* ist in zweiteiliger Liedform angelegt, sie folgt dabei der seit dem Mittelalter im Minne- und Meistergesang bekannten Barform. Diese überlieferte Folge aus Stollen-Stollen-Abgesang ist in unserem Fall in die so genannte Gegen-Barform abgewandelt worden. Die Anlage ist demnach A-B-B' mit einer in der hier vorgestellten Lautenversion leicht ausgezierten kompletten Wiederholung des Stückes (siehe Notenbeispiel 2).

Melodik und Satzweise

Die Melodik ist in üblicher viertaktiger Periodik angelegt und rhythmisch problemlos fasslich. Dabei ist sie auch technisch leicht zu singen, weder der Ambitus - er umfasst lediglich eine Septime - noch die Intervalle verursachen Probleme. Anders als bei einigen Kunstliedern der Zeit mit ähnlichem Affektgehalt wurde denn auch keine Chromatik verwendet, es treten weder komplexere Rhythmen noch Melismen auf. Die Melodie ist weitestgehend äolisch auf h angelegt, im zweiten Teil ist mit der Note gis auch ein dorischer Einfluss erkennbar.

Der Satz ist homophon ohne irgendwelche Ansätze zur Polyphonie gesetzt; die Bässe wurden als reine Stützbässe - zum Teil der leichteren Spielbarkeit wegen auch ohne große Rücksicht auf Stimm-



Abb. 3 Fortune by J. D., aus: Barley, William: A New Booke of Tabliture, London 1596, ff F3-F3v.

führungsregeln - hinzugefügt.

Es ist auffällig, dass keine der erhaltenen Soloversionen Dowlands von *Fortune* die überlieferte Melodie wörtlich übernimmt (dies ist z.B. in Byrds Fassung für das Virginal anders)¹¹. Das Stück ist insgesamt sechs Versionen für Laute solo erhalten, welche Dowland ausdrücklich als Bearbeiter nennen (zum Teil ist er nur mit den Initialen des Namens - wie auch bei Barley am Ende des Stückes - gekennzeichnet). Eine einzige dieser Fas-

sungen wurde gedruckt¹², die übrigen sind - wie die meisten Stücke des Golden Age - nur in Manuskriptform erhalten. Neben den o. a. Instrumentalversionen existieren weitere, zum Teil sehr ungenaue Lautenbearbeitungen von unbekanntem Autoren, die hier nicht angeführt werden.

11 Fuller Maitland, a. a. O., Bd. I, S. 254 ff.

12 Barley, a. a. O., ff. F3-F3v., s. Abb. 3

FORTUNE MY FOE JOHN DOWLAND
(Barley 1596)

Notenbeispiel 2, Transkription von Barleys Version (Autor), das # über den Noten zeigt eine Verzierung an (s.u.).

Hier seien die weiteren Fundorte der Lautenfassungen Dowlands angeführt:¹³

- 1) MS Cambridge, University Library, Dd.4.22
- 2) The Euing Lute Book, Glasgow, University Library R.d.43
- 3) The Mynshall Lute Book (Bibliothek Robert Spencer)
- 4) MS Thysius, Leiden, Bibl. Thysiana
- 5) William Ballet's Lute Book, Trinity College, Dublin D.I.21

„Dieses Arrangement von Dowland wurde ziemlich sicher als Solostück gespielt, obwohl es - wie der Titel in BD [*William Ballet's Lute Book*] nahe legt - ursprünglich einem Teil eines Consorts entstammt. Es passt dennoch in dieser Version nicht zu den überlieferten Gamben-, Flöten- und Cisterstimmen in den Quellen Dd.5.21, Dd.5.22 und Dd.14.24 [Cambridge Consort Books].“¹⁴ Unser Beispiel ist eine genaue Übertragung der Barley-Fassung.

Alle Abweichungen in den o. a. fünf Manuskripten finden sich in Poulton/Lam, so dass sich jede einzelne überlieferte Fassung rekonstruieren lässt.

¹³ Zitiert nach Poulton/Lam, a. a. O., S. 330

¹⁴ Zitiert nach Poulton/Lam, a. a. O., S. 330 (Übersetzung des Verfassers)



Abb. 4 Der Musicant, Kupferstich (Ausschnitt) aus: Christoph Weigel d. Ä. (1654-1725), Ständebuch, Regensburg 1698 (Autor)

Harmonik

Die schlichte und eher volkstümliche Harmonik ist - wie die Melodie - noch kirchentonale beeinflusst. So ist die Akkordfolge h-A-h-Fis in Takt 3/4 ebenso dem äolischen Modus zuzuordnen wie diejenige in Takt 13/14. Das Harmonieschema stellt sich wie folgt dar:

h-Fis / h-Fis / h-A-h / Fis ://
D / D / D / A / A / h / e-Fis / H /
D / D / D / A / D / h / e-Fis / H /

Auffällig, aber um 1600 zeittypisch, sind die Durbschlüsse mit der so genannten *Tierce de Picardie*. Im A-Teil ist dies durch die übliche, schon modern anmutende Dominante normal, während im zweiten Teil der Durbschluss durchaus überraschend wirkt. Ebenso bemerkenswert ist die harmonische Abweichung vom

Harmonieschema im B'-Teil in T. 21 in einigen Quellen (D-Dur statt A-Dur), die aber möglicherweise auf einem Schreibfehler in der Tabulatur (falsche Bassaite notiert) beruht. Sie findet sich nicht im Druck von Barley 1596 (s. unsere Übertragung) oder im MS Thysius. Auch William Byrds Virginalversion¹⁵ sieht diese Variante nicht vor.

Tempo

Das Tempo des Satzes ist der Thematik angemessen eher ruhig zu wählen, angelehnt an die geschritten getanzte Pavane. Es empfiehlt sich m. E. eine Übertragung und Zählweise im Alla-Breve-Takt.

Diminutionen

Der Terminus stammt vom lateinischen *diminutio* (= Verkleinerung) ab. Er bezeichnet die Aufspaltung bzw. Zerlegung einzelner Töne oder ganzer Passagen in kleinere Notenwerte. Oft improvisiert, wurden diese Diminutionen als ausgezierte Wiederholungen für weniger geübte Spieler auch komplett ausgeschrieben. Im Falle Dowlands sind sie meist originell und ausdrucksstark gestaltet und unterscheiden sich von den häufig floskelhaften Wendungen vieler Zeitgenossen ganz erheblich.¹⁶ In zahlreichen Stücken der Zeit sind die Wiederholungen nicht oder nur in Teilen diminuiert worden, in diesem Fall sollte man eine eigene Auszierung erarbeiten. Auch in *Fortune* sind Teile des Satzes in den Wiederholungen ausgeziert worden. Die trillerartige, der *Ribattuta* nahe stehende Diminution in T. 9 ist sehr auffällig und ungewöhnlich, zumal sie rhythmisch unvorbereitet im Satz erscheint (eine dem originalen Fingersatz vergleichbare Ausführung im Wechselschlag von Daumen und Mittelfinger erleichtert die Ausführung im übrigen enorm, auf der Gitarre sind aber auch Bindungen denkbar). Die übrigen Ausschmückungen Barleys sind durchaus nicht virtuos angelegt, aber doch originell erfunden. Man kann die hier vorhandenen Umspielungen im Sinne der damaligen Aufführungspraxis natürlich auch durch eigene Ideen ergänzen oder diese auch ganz neu erarbeiten.

¹⁵ Fuller Maitland, a. a. O., S. 254

¹⁶ Newcomb, a. a. O., er beschreibt Dowlands Diminutionspraxis ausführlich

Stenografisch notierte Verzierungen

In vielen Manuskripten der Epoche finden sich zahlreiche später eingetragene Zusatzzeichen, die in keinem der erhaltenen Lautendrucke anzutreffen sind. Dieser Umstand könnte u. a. dem Fehlen geeigneter Drucktypen geschuldet sein. Über ihre genaue Ausführung ist nichts überliefert. Vorteilhaft war in jedem Fall, sich gute Spieler anzuhören, um sich diese Verzierungspraxis anzueignen. Diesen Vorschlag, den 1550 schon Rudolf Wysesbach¹⁷ machte, wiederholte J.B. Besard 1617: „Wann von den Termulis und Mordanten so leichtlich zu reden oder zu schreiben were/ als leichtlich dieselbe mit der Hand gezeit/ und exprimirt werden können: So wolt ich von denen auch etwas hinzusetzen/ Dieweilen aber solches nit sein kann/ So rahte ich dir/du wollest in disem stuck/andern wol geübten Meystern auff die Hand mercken/ und bey dir selbst/so vil du immer kanst/ dich uben“.¹⁸

Die skizzierten Hinweise zeigen Verzierungen an, die später im Barock auch in Tabulaturen bzw. im Notendruck mit anderen stenografischen Zeichen oder kleinen Zusatznoten notiert wurden, z. B. für Mordent, Praller oder Vorschlag. In den barocken Lauten- und Gitarrentabulaturen ähneln einige dieser Zusatzzeichen den in der Renaissance verwendeten Hinweisen. Jedenfalls deuten sie eine eher improvisatorische Praxis an, Verzierungen nach eigenem Geschmack und technischem Geschick hinzuzufügen. Die Zeichen und ihre Ausführung sind keineswegs standardisiert, man

kann ihre jeweilige Realisierung aber meist aus dem Kontext, in den Tabulaturen vor allem aus dem ja weitgehend erkennbaren Fingersatz erschließen.

Wichtig ist die Unterscheidung zu den o. a. Diminutionen. Die Funktion der am häufigsten anzutreffenden stenografisch angezeigten Verzierungen, des Prallers und des Mordenten, ist eine musikalisch andere. Die Diminutionen sind - wie oben ausgeführt - melodische, wenn auch bei vielen Lautenisten häufig eher floskelhafte Umspielungen bzw. Ausschmückungen der Linien. Sie dienen sicher zum einen der Darstellung der eigenen Fingerfertigkeit, zum anderen aber auch der Präsentation des Einfallsreichtums des Vortragenden bei den Wiederholungen. Praller und Mordent sind hingegen eher harmonisch-metrische Verzierungen, sie wurden vor allem zur Hervorhebung von Betonungen, Dissonanzen usw. eingesetzt. Damit unterstützen sie häufig den Affekt des Satzes. Diese beiden wichtigen Ornamente finden sich auch überaus zahlreich in den Virginalmanuskripten der Zeit, z. B. dem berühmten *Fitzwilliam Virginal Book* (a. a. O.).

Daneben trifft man in den Lautenhand-schriften (z. B. dem *Margaret Board Lute*

Book)¹⁹, noch weitere Zeichen für den Vorschlag, das Vibrato, den (langen) Triller usw. an. Diese Zeichen sind - wie bereits erwähnt - nicht standardisiert, vor allem geben sie keine Hinweise auf ihre technische Ausführung oder Rhythmisierung (s. o.). In unserem Tabulaturbeispiel von William Barley (Abb. 3) ist neben anderen Spielzeichen - die u. a. mit dem Fingersatz zu tun haben - das (nachträglich handschriftlich hinzugefügte) liegende einfache oder doppelte Kreuz erkennbar. Man muss fallweise entscheiden, welches Ornament passend erscheint bzw. sich aus dem Fingersatz problemlos ergibt. Es ist aber in jedem Fall möglich, diese originalen Hinweise zu ignorieren, aber auch an anderen Stellen weitere Verzierungen hinzuzufügen. Die vielen Varianten in den erhaltenen Manuskripten geben genügend Hinweise für diese freiere Praxis. Dabei wurde auf eine leichte technische Ausführbarkeit geachtet. In der Regel werden Pralltriller oder Mordente angemessen sein (vgl. auch hier das *Fitzwilliam Virginal Book*, a. a. O.).

Ein Beispiel aus Dowlands bekanntester Fantasie (Nr. 7) soll die Praxis noch einmal illustrieren:

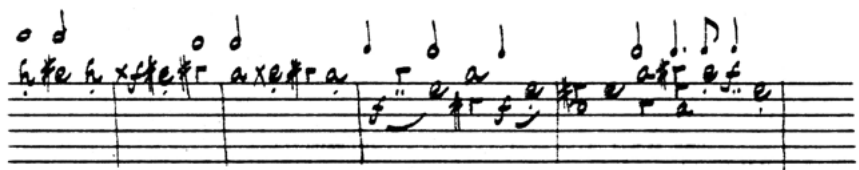


Abb. 5 Beginn der Fantasie (Nr. 7) in französischer Tabulatur (British Museum Add. 38539), aus: Poulton, *Graces of play*, a. a. O., S. 112

¹⁷ nach Poulton, *Graces of play*..., a. a. O., S. 108

¹⁸ zitiert nach Päßgen, a. a. O., S. 204

¹⁹ GB, Bibliothek Robert Spencer

Arranged for Guitar
by Tadashi Sasaki

John Dowland

③ = F#

Notenbeispiel 3: Fantasia (Nr. 7), arrangiert für Gitarre. Die Kreuze zeigen die Noten an, denen eine Verzierung hinzugefügt werden soll. Dabei wurde in Sasis Übertragung zwischen den beiden Formen der Kreuze (x und #) durch + und x unterschieden, welche die verschiedenen Verzierungen (Praller = + und Mordent = x) anzeigen.

Es sei angemerkt, dass die Verzierungen bei den weiteren Imitationen im Bass nicht mehr notiert sind. Auch bei den Zitaten und Varianten des Themas in den weiteren Durchführungen tauchen sie nicht mehr in dieser Vielzahl wie zu Beginn auf.²⁰ Hier wäre eine analoge Fortführung denkbar, möglicherweise sind jedoch die schwerfälligeren Ausführbarkeit auf den im Oktavzug stehenden Basschören oder technische Probleme Gründe für das Fehlen bei den Bässen. Man sollte sich durch das Fehlen von Verzierungen in alten Drucken oder modernen Ausgaben keineswegs davon abhalten lassen, solche hinzuzufügen. Man wird damit sicher der Aufführungspraxis der späten Renaissance ein gutes Stück näher kommen.

Fortune 1993

Zum Ende der 1980er Jahre beschäftigte sich der bekannte italienische Gitarrist, Komponist und Herausgeber Angelo Gilardino (*1941) zunehmend auch mit älteren historischen Vorlagen für seine eigenen Werke. Er hatte bis dahin zumeist Dichter, musikalische Vorbilder oder berühmte Maler in den Zueignungen seiner zahlreichen Werke vermerkt, diese reichten aber zeitlich gesehen meist nicht so weit zurück wie im vorliegenden Fall.

So schuf er 1989 die *Variazioni sulla Follia (studi di Francisco Goya)* und 1991 *Musica per l'angelo della melancolia (studi da Albrecht Dürer)*. Möglicherweise brachte ihn letzteres Werk mit seiner dem Sujet entsprechenden melancholischen Grundstimmung wieder zu dem Stück zurück, das er laut eigenen Angaben „unter Dowlands Stücken am meisten schätzte“,²¹ nämlich *Fortune*. Gilardino

komponierte im Jahr 1991 die *Variazioni sulla Fortuna (studi di John Dowland)*.

Während der Arbeit an diesem Werk reifte im Komponisten, Herausgeber sowie unermüdlichen Initiator neuer Gitarrenstücke der Gedanke, dass auch andere Komponisten von dieser eindrucksvollen Ballade zu einem neuen Stück inspiriert werden könnten. Er schlug mehreren seiner Kollegen das Projekt vor und schließlich erhielt er fünf weitere Kompositionen sehr unterschiedlichen Charakters, die von Angelo Gilardino in einem 88 Seiten umfassenden Sammelband 1993 veröffentlicht wurden.

In dieser in jeder Hinsicht bemerkenswerten Ausgabe sind neben Gilardinos erwähnten eigenen Stück Kompositionen von Luigi Biscaldi (*1962) *Quattro Ricercari Sulla Fortuna*, Dusan Bogdanovic (*1955) *Raguetta Nr. 2*, Antonio Giacometti (*1957) *European Dream In A South-Pacific Summer*, Giovanni Guanti (*1952)

²⁰ Eine vollständige Version mit allen Verzierungen in Sasis Notenausgabe *Music for Guitar*, a. a. O., s. Notenbeispiel 3

²¹ Ausgabe bei Berben, Ancona

For Tune und Rino Trasi (*1960) *Anthelias* enthalten. Es sind überaus kreative, neue und stark divergierende Ansätze von Komponisten der jüngeren Generation im Umgang mit einem historischen Thema, die wirklich mehr Beachtung verdienten.

Leider ist dieser wichtige Repertoirezugang in der Fachwelt wieder einmal wenig bis nicht beachtet worden, auch diese Stücke fanden keinen Eingang in die Programme konzertierender Künstler. Immerhin zeigt diese Ausgabe, dass ein kleines Stück aus dem frühen 17. Jahrhundert auch heute noch Aktualität besitzt, in seiner Aussage Bestand hat und heutige Komponisten stimulieren kann. Dass sich ein engagierter Verlag fand, der diese Werke gedruckt hat, ist bemerkenswert!



Abb. 6 Cover der Notenausgabe Fortune 1993, Ancona 1993

Verzeichnis der benutzten Quellen

Notenausgaben und Faksimiles

- Barley, William: *A New Booke of Tabliture*, London 1596
- Besard, Jean Baptiste: *Isagoge in artem testudinarium*, Augsburg 1614
- Dowland, Robert: *Varietie Of Lute-Lessons*, London 1610 (Faksimile London 1958, hrsg. von E. Hunt)
- Fuller Maitland, J. A. und Barclay Squire, W.: *The Fitzwilliam Virginal Book*, 2 Volumes, Reprint New York 1980
- Gilardino, Angelo (Hrsg.): *Fortune 1993*, Ancona 1993
- Poulton, Diana und Lam, Basil: *The Collected Lute Music of John Dowland*, London 1974
- Sasaki, Tadashi: *Music for Guitar*, Zen-On, Tokio 1980
- Scheit, Karl (Hrsg.): *Leichte Stücke aus Shakespeares Zeit*, Band 2, Wien 1978

Sekundärliteratur

- (Pepys 2.154r): emc.english.ucsb.edu/ballad_project
- Dausend, Gerd-Michael: John Dowland, in: *Zupfmusikmagazin* 1/86, S. 5 ff.
- English Broadside Ballad Archive, University of California - Santa Barbara
- Maurer, Michael: *Geschichte Englands*, Stuttgart 2000
- Mayer Brown, Howard: *Instrumental Music Printed Before 1600*, Cambridge Massachusetts 1965
- Newcomb, Wendell Newcomb: *Studien zur englischen Lautenpraxis im elisabethanischen Zeitalter*, Regensburg 1978
- Päffgen, Peter: *Laute und Lautenspiel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Regensburg 1978
- Poulton, Diana: *Graces of play in renaissance lute music*, in: *Early Music*, Vol. 3 Nr. 2, Oxford 1975, S. 107-114
- Poulton, Diana: *John Dowland*, Second Edition, London 1982
- Poulton, Diana: *The black-letter broadside ballad and its music*, in: *Early Music*, Vol. 9 Nr. 4, Oxford 1981, S. 427-437
- Simpson, Claude M.: *The British Broadside Ballad and its music*, New Brunswick, NY 1966

Werkstattbericht: Einblicke in die Probenarbeit mit Helmut Lachenmann

Am 29. Dezember 2016 traf das Daidalos Gitarrenduo, bestehend aus Stefan Koim und Raphael Ophaus, nach mehrmonatiger Korrespondenz den Komponisten Helmut Lachenmann in der Stuttgarter Musikhochschule, um mit ihm an seinem Gitarrenduo „Salut für Caudwell“ zu arbeiten.

Es ist kurz vor 14Uhr, ein wunderschöner Wintertag kurz nach Weihnachten. Die Musikhochschule in Stuttgart ist menschenleer, außer uns lediglich der Pförtner und einige wenige Studierende. Wir haben einen Schlüssel für einen Raum im dritten Stock erhalten. Die Tafel bemalt mit Kritzeleien, der Flügel abgedeckt und es riecht nach Klassenzimmer. In wenigen Minuten sollen wir hier Helmut Lachenmann, diesen Grand-Seigneur der Gegenwartsmusik, treffen, um mit ihm an seinem Gitarrenduo „Salut für Caudwell“ zu arbeiten.

Helmut Lachenmann, dessen musikalisches Schaffen Hans Zender so wunderbar mit den folgenden Worten beschrieb: „Durch Bewusstmachung, Kultivierung und äußerst raffinierte Handhabung aller vorstellbaren Geräuschfarben unseres gebräuchlichen Instrumentariums hat er eine neue Dimension des Klangs entdeckt, mit der er strukturell umgeht.“¹ Die Nervosität ist spürbar und wir vergänglich-wärtigen noch schnell die anspruchsvollsten Momente des Werks und versuchen ein Gefühl für Gleitstahl in der einen und Plektrum in der anderen Hand zu bekommen. Die Gitarre auf den Beinen liegend mit selbst gebastelten, bunten Schablonen, welche die Bundstäbchen bis kurz vor den Steg fort-

setzen, spielen wir noch schnell den Beginn und das Ende des Duos an.

Um 14Uhr nehmen wir Helmut Lachenmann an der Pforte des Instituts in Empfang. Nach einigen Begegnungen mit dem Komponisten bei den Ferienkurse in Darmstadt und verschiedenen vergleichbaren Gelegenheiten wird dies heute die erste intensive Arbeitsphase mit ihm. Er kommt wenige Minuten verspätet mit einer alten Mütze auf dem Kopf. Die Begrüßung fällt ausgesprochen freundlich aus. Nach einigen Minuten Smalltalk über die letzten Begegnungen gehen wir gemeinsam hinauf in den Probenraum.

Die Probe beginnt mit einem kurzen Gespräch über die bisherigen Aufführungen und die allgemeinen Schwierigkeiten des Werks. Die Atmosphäre ist überaus freundlich. Das „Du“ hatte „Helmut“ uns schon beim Wiedersehen an der Pforte angeboten. Wie der Verlauf der ganzen Probe, so ist auch der Beginn des Miteinanders von zahlreichen amüsanten, gleichzeitig aber auch überaus tiefe Einblicke erlaubenden Anekdoten seitens Lachenmann geprägt. So berichtet er, dass er nach der Uraufführung des Werks durch Wilhelm Bruck und Theodor Ross felsenfest davon überzeugt war, dass der „Salut“ mit diesen beiden Interpreten sterben würde und dass sich nach diesen Beiden wohl niemand mehr finden würde, der die Mühe, die die Einstudierung des Werks den Interpreten abverlangt, bereit wäre aufzubringen. Eine Annahme, die sich heute, da das Werk sich als eines der Standardwerke des 20. Jahrhunderts etabliert hat, als vollkommen falsch erwiesen hat.

Nachdem wir uns darauf geeinigt haben



Biografie

Raphael Ophaus wurde 1989 in Hamm/Westfalen geboren. Nach absolvierten Studiengängen an der „Hochschule für Musik Würzburg“ und an der „Musik-Akademie Basel“ studiert er derzeit in der Meisterklasse von Prof. Jürgen Ruck in Würzburg.

Er ist Preisträger diverser Wettbewerbe und Stipendiat diverser Stiftungen wie der „Studienstiftung des deutschen Volkes“. Als Gitarrist konzertierte er mit einigen der bedeutendsten Musikern der Gegenwart wie u.a. Heinar Goebbel, Dennis Russell Davies oder Ilan Volkov und gastierte dabei mit Ensembles wie u.a. dem „Ensemble modern“ oder der „Jungen Deutschen Philharmonie“ sowie auf Festivals wie der „Ruhrtriennale“ oder den „Darmstädter Ferienkursen“.

Über seine gitarristische Tätigkeit hinaus studiert er derzeit im „Master of Arts“ an der musikwissenschaftlichen Fakultät der Universität Würzburg. Neben einer vielbeachteten Arbeit mit dem Thema „Helmut Lachenmanns Salut für Caudwell - Analyse und Interpretation“, arbeitet er an einer von der „Studienstiftung des deutschen Volkes“ unterstützten Publikation zum Thema „Staunen. Perspektiven eines Phänomens zwischen Natur und Kultur“.

www.raphaelophaus.de

bis zum Anfang des Sprechteils zu spielen, beginnen wir mit unsrem Vortrag. Lachenmann zeigt sich zufrieden und bittet uns den Beginn noch einmal zu wiederholen. Die kleinen rhythmischen Fehler, die uns unterlaufen waren, scheinen ihm kaum aufzufallen, wohingegen er die Qualität der gespielten Klänge im Folgenden sehr genau in den Fokus nimmt. Es ist bemerkenswert mit welcher Sensibilität für die Qualität der geräuschhaften Klangereignisse, die sich jeglichem idiomatischen Gitarrenspiel widersetzen und die so überaus farbenreich den Anteil am Gitarrenklang hervorbringen, den man als Gitarrist gemeinhin als Unsauberkeit zu vermeiden sucht, er unsere Interpretation analysiert. Darin unterscheidet sich die Arbeit mit ihm deutlich von der Zusammenarbeit mit verschiedenen Interpreten.

Besonderes Augenmerk legt er am Beginn auf die feinen Unterschiede, die entstehen wenn man sich beim Anschlagen der Seite mit dem Plektrum in der Nähe des Stegs wenige Millimeter in die eine oder andere Richtung bewegt. Das Faszinandum des Moments in dem der Klang nicht mehr bloß erstickt erscheint, sondern langsam, beinahe unmerklich eine Tonhöhe erkennen lässt, stellt er in den Mittelpunkt seiner Betrachtung.

Auch im Sprechteil wird uns dieser Fokus seitens des Komponisten schnell deutlich. Der Beginn des Sprechteils ist wohl der einschneidendste Moment in dem halbstündigen Gitarrenduo. Es erklingt ein Text von Christopher Caudwell, einem weitgehend unbekanntem marxistischen Philosophen des beginnenden 20. Jahrhunderts, der von den Instrumentalisten in einer klar rhythmisierten Struktur zu rezitieren ist. Die Vielzahl an

energetischen Möglichkeiten diese Passage zu gestalten, hatte uns vor besondere interpretatorische Herausforderungen gestellt.

Ideal wäre es - so Lachenmann - den Text so vorzutragen, dass der Hörer in die Lage versetzt würde diesen quasi hörend zu lesen; gleichzeitig dürfe aber die musikalische Gestaltung der Passage nicht außer acht gelassen werden. Wir besprechen eine Zeit lang den Klang der Konsonanten, die in aller Deutlichkeit vorzutragen sind, sowie die Bedeutung des Aushaltens der Konsonanten „n“ und „m“ bei Worten die auf einen solchen Laut enden.

Auch von den „sch“-Lauten hat er eine klare Vorstellung. Der Klang, den er hervorbringt, als er uns die richtige Ausführung vorführt ist sehr dunkel und wirkt etwas überzeichnet, er schiebt dabei den Unterkiefer etwas vor und die Situation bekommt etwas Komisches, woraufhin wir wieder etwas vom Thema abschweifen. Er berichtet uns über Proben zu seiner Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ und über die Zusammenarbeit mit einer Sängerin, die den darin vorzutragenden Text, der ähnlich dem des Gitarrenduos ausgearbeitet ist, gesprochen hatte. Er persifliert die überdeutliche Vortragsweise dieser - wie er es nannte - „Phonetikmaschine“. Die Stimmung ist mittlerweile vollkommen gelöst, die anfängliche Spannung verfliegen und das Miteinander changiert zwischen Anekdoten wie dieser und einem sehr fokussierten, konzentrierten Arbeitsklima. Lachenmann schließt die Geschichte, indem er dem Bogen zu unserer Interpretation schlägt und noch einmal die musikalische Gestaltung des Abschnittes in den Vordergrund rückt.

Er hat die großen, losen Blätter der Partitur vor sich auf zwei Schultischen ausgebreitet und bevor wir fortfahren können, versucht er die Ordnung seiner Materialien, die er im Laufe des gemeinsamen Arbeitens des öfteren verlor, wiederherzustellen.

Der sich anschließende Abschnitt besticht durch seine mit dem Gleitstahl, beziehungsweise dem Plektrum erzeugten „Tupfgeräusche“. Durch ein Tupfen auf die Saite erklingt ein mit einer klaren Tonhöhe versehener, sehr heller Klang, der in einem Umfeld von starr und in ihrer Hervorbringung angestrengt erscheinenden Klangstrukturen eine bestechende Leichtigkeit aufweist. Als einer dieser Tupfer sich, da er von der zweiten Gitarre sehr nah am Steg zu erzeugen ist, als nicht mit genügend Klangqualität darstellbar erweist, entscheidet Lachenmann kurzerhand, dass in diesem Fall die Hörbarkeit einer Tonhöhe wichtiger ist als die angegebene Tonhöhe selber und lässt die zweite Gitarre den Ton etwas weiter vom Steg entfernt anschlagen. Ein Vorgang der, da sich das Werk in seiner Organisation als überaus stringent erweist, ein wenig Überraschung bei uns hervorruft, aber auch deutlich macht, dass musikalische Struktur für ihn kein Selbstzweck darstellt, sondern sich am Hören beweisen muss.

Einige Takte später erreichen wir den ersten „Wha-wha“-Klang des Duos. In der Regel wird dieser Klang durch das Aufsetzen des Gleitstahls an einem Schwingungsknotenpunkt erreicht. Wenn man nun im rechts vom Gleitstahl liegenden

Bereich die Saiten anschlägt, kurz abdämpft und wieder los lässt, ergibt sich, durch den links vom Gleitstahl weiter schwingenden Teil, ein „Wiederaufscheinen“ des rechten Saitenteils. Man kann somit quasi ein Crescendo auf der Gitarre vollführen.

An dieser besonderen Stelle allerdings (Takt 222f.) soll dieser Effekt ohne Gleitstahl hervorgerufen werden. Da dies physikalisch nicht möglich ist, habe ich diesen Moment durch Drücken auf die Decke zu simulieren versucht. Als ich Lachenmann darauf anspreche, fragt er mich, ob er die Gitarre kurz nehmen dürfe, um es selbst auszuprobieren. Einige Minuten lang versucht er, probiert verschieden Möglichkeiten aus und stellt, mit sich selbst redend, immer wieder die Frage: „Wie habe ich das den damals gemacht?“

Dieser scheinbar banale Vorgang lässt tief in die Arbeitsweise des Komponisten blicken. Dem Anspruch beim Komponieren „ein neues Instrument zu bauen“, neue Klänge zu finden und Ungehörtes aufzudecken, scheint er sich auf eine solch spielerische Weise anzunähern. Nachdem er mir die Gitarre ohne Lösung des Problems, aber mit der Anmerkung, dass er Wilhelm Bruck danach fragen werde, zurückgegeben hatte, berichtet er wie er sich damals - als er das Werk zu komponieren begann - von ei-

nem Freund eine alte „Ramirez“ ausgeliehen hatte, um darauf herumzuprobieren. Er beschreibt mit ein wenig Wehmut die damalige Situation, in der er keinerlei Angst davor empfand sich stilistisch zu nah an andere Zeitgenossen anzubiedern, und wie er in einem Gefühl von Euphorie dieses Werk komponierte.



Helmut Lachenmann (mitte) mit Stefan Koim (links) und Raphael Ophaus (rechts)

Für uns bietet sich im weiteren Verlauf noch die Möglichkeit Fragen zu stellen. Wir hatten einige Detailfragen zu Spieltechnik und Notation vorbereitet. Bei vielen dieser Fragen verweist er uns dann aber auf die Interpreten der Uraufführung. Die 40 Jahre die nunmehr zwischen Fertigstellung der Komposition und heute liegen haben auch beim Komponisten einige Fragen aufgeworfen, für deren Beantwortung Theodor Ross und Wilhelm Bruck nun die richtigen Ansprechpartner darstellen.

Die Probe ist nun, nach etwas mehr als 4 Stunden, an ihr Ende gekommen. Wir legen die Gitarren zurück in ihre Koffer und überreichen Lachenmann noch einige Kleinigkeiten, die wir ihm als kleines Geschenk aus unserer Heimat mitgebracht haben. Die enorme Dank-

barkeit mit der er die Geschenke entgegennimmt und ein sich anschließendes halbstündiges Gespräch beschließen die Begegnung mit einem der herausragenden Komponisten unserer Zeit. Lachenmann zieht noch sein Sakko über und setzt die Mütze wieder auf. Er geht zur nahe gelegenen Oper, um die Inszenie-

rung von Humpderdincks „Hänsel und Gretel“ anzusehen, während wir unsere Sachen zusammenräumen, die Tür hinter uns schließen und voll von neuen Erfahrungen und Eindrücken die Heimfahrt in Angriff nehmen.

„Wohin nun?“

Hans Werner Henzes Gitarrenmusik zum Rundfunkroman *Der sechste Gesang* - revisited / reloaded / reanimiert



Biografie

Der Gitarrist und Komponist Andreas Grün unterrichtet an der Musikhochschule Trossingen Gitarre sowie „Neue Musik für Gitarre“.

www.andreas-gruen.de

Alte Geschichten, alte Geschichten. Warum holt ihr sie noch einmal jetzt hervor?¹

Wer bereits meinen Artikel *Ein Gedankenstrich, der zitternd Wellen schlägt* in der Zeitschrift *concertino* (oder italienisch in *il Fronimo*)² gelesen oder etwa 2014 beim EGTA-Symposium in Garching meinen Vortrag gehört hat, kann sich die folgende Einleitung sparen und gleich zu „Wohin nun?“ springen.

Ansonsten empfehle ich die vorherige Lektüre des Aufsatzes - im Internet zu finden unter www.andreas-gruen.de/texte/agruen_henze6gesang.pdf -, als dessen Ergänzung der vorliegende Text zu verstehen ist (oder wenigstens der später in der *neuen musikzeitung* erschienenen Kurzfassung *Sechs Saiten für den sechsten Gesang - Die Wiederentdeckung einer verschollenen Gitarrenmusik Hans Werner Henzes*³, die allerdings auch schon einige der im folgenden Essay ausgebreiteten Gedanken enthält).

Für alle Fälle hier eine kurze Rekapitulation.

Was bisher geschah ...

Die Gitarre spielte im Schaffen Hans Werner Henzes (1926-2012) eine große Rolle. Mit *Kammermusik 1958* (1958), *El Cimarrón* (1969-70), *Royal Winter Music* (1976/79) oder *Ode an eine Äolsharfe*

(1986) schrieb er Marksteine der Gitarrenliteratur, er gab ihr in einigen kammermusikalischen Kompositionen zentrale Partien und besetzte sie in seinen Musiktheaterwerken immer wieder im Orchester. Dabei ist allerdings sein frühestes Werk für Gitarre, die Initialzündung für seine weitere Zuneigung zu diesem Instrument, bislang unbekannt geblieben: seine Musik für Ernst Schnabels Rundfunkroman *Der sechste Gesang* (1955).

Schnabel (1913-1986), bedeutender Vertreter der deutschen Nachkriegsliteratur, Pionier von Radio-Feature und Hörspiel, hatte den Sommer 1955 bei seinem Freund Henze auf Ischia verbracht und dort eine moderne Odyssee-Adaption geschrieben, in der er den Protagonisten entmythologisierte und als einen rast- und orientierungslosen Kriegsheimkehrer und Piraten in der Midlifecrisis darstellte: ein von seiner Mannschaft verlassener, grüblerischer Odysseus, der zwischen zweitem Frühling und Pflichterfüllung schwankt und dabei zur Marionette seines Biografen Homer wird, welcher für seine Story einen Helden braucht.

Henze komponierte für die damalige Rundfunkproduktion „musikalische Interpunktionen“: sparsame, fragmentarische Kommentare für Sologitarre, die

1 ERNST SCHNABEL: *Der sechste Gesang*. Roman. Frankfurt am Main 1956, S. 78.

2 ANDREAS GRÜN: „Ein Gedankenstrich, der zitternd Wellen schlägt“ - Hans Werner Henzes Annäherung an die Gitarre in seiner Musik zum Rundfunkroman „Der sechste Gesang“ (1955). 2013. In *concertino* 3/2013, 4/2013 und 1/2014. Im Internet: www.andreas-gruen.de/texte/agruen_henze6gesang.pdf. - Im Folgenden kurz *Ein Gedankenstrich mit Seitenangaben* laut pdf.

ANDREAS GRÜN: 1955: Hans Werner Henze si avvicina alla chitarra attraverso la musica per „Der sechste Gesang“. 2013. In *il Fronimo* Nr. 162, 163 und 164.

3 ANDREAS GRÜN: *Sechs Saiten für den sechsten Gesang - Die Wiederentdeckung einer verschollenen Gitarrenmusik Hans Werner Henzes*. 2016. In *neue musikzeitung* 7-8/2016. Im Internet: www.nmz.de/artikel/sechs-saiten-fuer-den-sechsten-gesang.

zwischen den Kapiteln des Textes gespielt werden sollten und teilweise bereits die Keime späterer Werke, insbesondere des ersten und dritten der *Drei Tentos aus Kammermusik 1958*, in sich tragen. - In der Sendefassung wurde allerdings nur ein verschwindender Bruchteil der vom Gitarristen Anton Stingl für diesen Zweck eingespielten Miniaturen verwendet; die einzige Reinschrift der Musik verblieb im Besitz Stingls und Henzes erste Annäherung an die Gitarre damit sechzig Jahre lang im Verborgenen.

Nachdem ich das Manuskript der in der damaligen Produktion kaum zur Geltung gekommenen Gitarrenmusik aufgespürt hatte, nachdem ich darüber geschrieben und auf Symposien darüber referiert hatte⁴, nachdem die Hans-Werner-Henze-Stiftung auf ihrer Homepage darüber berichtet und von „einer sensationellen Entdeckung“ gesprochen hatte, tauchte die naheliegende Frage auf: „Und nun?“



Hans Werner Henze (1963)

„Wohin nun?“

„Wohin nun?“ fragt Nausikaa in *Der sechste Gesang* den Odysseus. Es ist die typische Frage jeder Odyssee.

Meine ersten Überlegungen nach der Fertigstellung meiner Abhandlung gingen dahin, die Noten der aufgefundenen Musik zu veröffentlichen. Die Stücke waren ja Soli, warum sollte man sie nicht als solche spielen? Bald kamen mir allerdings Zweifel an einer Darbietung allein der „Interpunktionen“. Die größtenteils nur wenige Takte langen Miniaturen ohne einen Bezugspunkt, der ihnen Sinn verleiht, als eine fast vierzigsätzliche Suite zu spielen, wäre seltsam und musikalisch wenig befriedigend. Auch die Rechtsnachfolger signalisierten, dass das nicht erwünscht sei. Henze habe die Musik nie für eine konzertante Aufführung vorgesehen gehabt oder dafür aufbereitet; man könne daher lediglich einer Aufführung im ursprünglichen Kontext zustimmen.

Also gab es nur eine einzige Chance, die Musik öffentlich zu Gehör zu bringen, nämlich sie in Verbindung mit dem kompletten Rundfunkroman zu spielen.

Nur: *Der sechste Gesang* mit seinen 35 Personen (den Höllenhund Cerberus eingerechnet) hatte schon in der nahezu musikfreien Produktion des Jahres 1955 vier Stunden gedauert. An eine erneute Realisierung, diesmal mit Musik, war bei diesen Dimensionen überhaupt nicht ernsthaft zu denken. Auch war es für mich noch fraglich, ob Henzes schnell dahingeworfene Miniaturen als solche überhaupt tragen würden, ob es

sich lohnen würde, sie aus ihrem Dornröschenschlaf zu wecken. Ein Praxistest in Form einer mit riesigem Aufwand verbundenen Gesamtauführung wäre ein gigantisches Wagnis.

Nun gibt es zum Glück an der Trossinger Musikhochschule ein Sprechensemble, das mit einigen experimentellen Projekten bereits auf sich aufmerksam gemacht hat. Die Leiterin des Ensembles ließ sich durch die Lektüre des Rundfunkmanuskripts für den Roman begeistern - wir entschlossen uns, es zu riskieren.

Das Mammutprojekt, das wir nun tatsächlich in Angriff nahmen, benötigte einen soliden Rahmen, und so wuchs die Unternehmung zur großen, allein Hans Werner Henze gewidmeten Spezialausgabe unserer ansonsten zweijährlich stattfindenden „Tage der Neuen Gitarrenmusik“⁵.

Sechzehn Akteure präsentierten am 4. und 5. Juni 2016 in einer halbszenischen Lesung die bei dieser Premiere auf sechs Stunden angewachsene Rundfunkfassung von Schnabels Odyssee-Version, ich selbst saß dabei mit der Gitarre auf dem Schoß ebenso lange auf einem kleinen, die Bühne nach vorn erweiternden Podest und brachte auf diesem Vorposten die noch nie erklangenen „Interpunktionen“ Henzes zu ihrer posthumen Uraufführung.

Die Erarbeitung der Stücke, zunächst allein am Instrument, dann als Teil des Ganzen auch szenisch eingebunden, führte zu einem aufschlussreichen und bedeutenden Perspektivwechsel: Der

4 Zum ersten Mal am 2.4.2011 auf dem „3rd Lake Konstanz Guitar Research Meeting“ in Bad Horn am Bodensee.

5 Siehe www.andreas-gruen.de/tage.

Neugierige wurde zum Ausführenden, die Nachforschung, die „nur“ einem Erkenntnisgewinn hatte dienen sollen, zu einer Verwirklichung auf einer Bühne, zu einem Dialog mit Mitwirkenden und Zuhörern, zu etwas, das eine unmittelbare Aussage haben muss, um relevant zu sein.

Ein Notenblatt lediglich zu betrachten oder die Musik wirklich in die Hand zu nehmen - auch für einen erfahrenen Musiker ist das noch einmal etwas anderes; eine vertiefte Auseinandersetzung ist unvermeidlich, wenn etwas Gültiges entstehen soll. Durch die tägliche praktische Beschäftigung mit Henzes Gitarrenstücken gewann mein Verständnis der Musik von Woche zu Woche neue Konturen.

„weder künstlich noch kunstvoll“

Henze lebte von 1953 bis 1955, wie in meinem oben genannten Aufsatz breit ausgeführt, auf der Insel Ischia im Golf von Neapel und natürlich verbrachte er auch viel Zeit in der Metropole auf dem Festland. Die neapolitanische Kanzone hatte ihn beeindruckt. In seiner Oper *König Hirsch*, die er in seiner Inselklausur komponierte, wollte er an einer Stelle etwas in dieser Art einer neapolitanischen Kanzone schreiben, etwas, „das weder künstlich noch kunstvoll klingt, sondern als Signum sich spürbar in die Welt einritz [..], nur von wenigen gezupften Gi-

tarrentönen begleitet, die den Bereich der leeren Saiten kaum verlassen sollen.“⁶ Diese Idee - im *König Hirsch* nur die Gitarrenbegleitung einer Gesangsnummer betreffend - scheint ihn noch einige Zeit beschäftigt zu haben.⁷ Sie ist auch in der unmittelbar darauf entstandenen Musik zu *Der sechste Gesang*, in diesen seinen allerersten Gitarrensoli überall spürbar: Immer wieder findet man neben kantablen Linien die leeren Saiten der Gitarre. In der Nummer XIX etwa, dem Vorspiel zum zweiten Teil, sehen wir einen gesangnahen Tonsatz mit melodischen Ansätzen in zwei parallel geführten Oberstimmen, die von zerlegten Quinten und

Quarten begleitet werden. Die Begleitung orientiert sich stark an den leeren Gitarrensaiten, sei es in Originallage, wie in Takt 4, oder oft auch eine Oktave höher, wie zum Beispiel in Takt 2 oder in den letzten beiden Takten, wo sie, anders als im bis dahin ziemlich diatonischen Kontext dieser Nummer, dissonant gegen die unerwartete Quinte gis^1dis^2 stehen.⁸

Dass Henze hier mehr an neapolitanische Volksmusiker (und seinen neapolitanischen Prinzen⁹) dachte, als an klassische Vorbilder, zeigt sich auch in der Anweisung „col plectro“.¹⁰ Tatsächlich ist diese Nummer komplett mit Plektrum



6 HANS WERNER HENZE: *Über „Re Cervo“ (König Hirsch)*. 1956. In HANS WERNER HENZE: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. München 1984, S. 36. (In der 1. Auflage - *Schriften und Gespräche 1955-1975*. München 1976 - S. 32.) - Ausführlicheres Zitat in *Ein Gedankenstrich*, S. 2.

7 Mindestens bis zu den *Fünf neapolitanischen Liedern* (1956), bei denen im Orchester immer wieder die leeren Saiten der Gitarre erklingen, ohne dass eine Gitarre besetzt wäre; siehe *Ein Gedankenstrich*, S. 27-29.

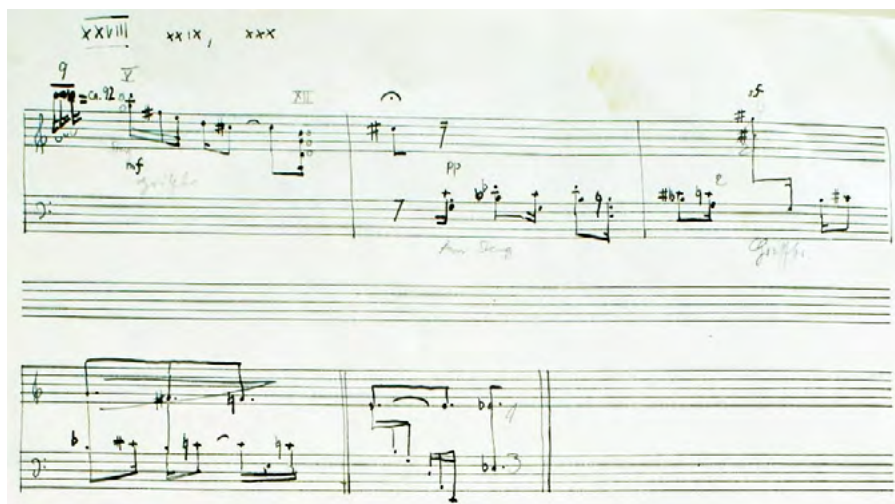
8 Henze notiert auf zwei Systemen real klingend, ohne die bei der Gitarre sonst übliche Oktavierung nach unten.

9 Siehe *Ein Gedankenstrich*, S. 22.

10 Es wäre interessant zu wissen, ob Henze bis zu diesem Moment überhaupt je ein Konzert oder eine Aufnahme eines „klassischen“ Gitarristen gehört hatte. Gut möglich, dass nicht. Die Besetzungen, in denen er zuvor eine Gitarre eingesetzt hatte - 1953 in der Rundfunkoper *Das Ende einer Welt* und 1950 im Kurzballett *Le tombeau d'Orphée* - legen nahe, dass er die Gitarre zuvor eher als Jazzinstrument wahrgenommen hatte.

spielbar. Und diese Spielweise schien ihm sogar so naheliegend, dass er gleich beim Vorspiel des ersten Teils vorsichtshalber ausdrücklich vermerkte: „tutto senza plettro“. (Anton Stingl hat beim hier abgebildeten Vorspiel des zweiten Teils, wie man in seiner Aufnahme deutlich hören kann, freilich kein Plektrum verwendet.¹¹ Der bei der Einspielung anwesende Komponist war also offensichtlich auch mit einer „klassischen“ Ausführung einverstanden.)

Während Teile des Leersaitenakkordes - in Originallage oder oktaviert - in vielen Nummern als harmonisches Element vorkommen, taucht er komplett eher selten auf, etwa am Ende des mehrfach vorzutragenden Kalypso-Themas (die Nummer XXVIII, die auch als XXIX und XXX dient).



Wir beobachten an diesem Beispiel auch gleich ein anderes Merkmal von Henzes Schreibweise. Während er einerseits sich durch den Bezug auf die Gitarrenstimmung mit der Idiomatik des Instruments auseinandersetzt und Leersai-

tenharmonien als Chiffre für archaische, volksnahe Einfachheit verwendete, führte ihn andererseits die nichtoktavierende Klaviernotation in vielen Stücken immer wieder in Register, die auf dem Papier zwar wie harmlose Mittellagen erscheinen, in der instrumentalen Wirklichkeit aber exponierte, unidiomatische, zum Teil kaum realisierbare Positionen sind. Die Lösungen, die man für solche Passagen suchen muss, sind oft genug weit entfernt von jeglicher folkloristischen Simplizität.

Anders als Stingl, der sich für die Terz am Beginn der Nummer XXVIII zwei Flageoletts am 5. Bund notiert hatte, entschied ich mich, um die Melodie besser hörbar zu machen, für gegriffenes g^2 (15. Bund) mit dem begleitenden h^2 als Terzflageolett auf der 3. Saite am 9. Bund. „Weder

künstlich noch kunstvoll“ sieht anders aus ...

Das Manuskript der *musiche per chitarra accompagnando il SESTO CANTO* zeigt uns klar, wie die vielen, für Henzes Musik scheinbar charakteristischen Flageo-

letts zustande gekommen sind: nämlich nicht durch den Komponisten, sondern durch seine Interpreten. Sämtliche Flageolett-Kreise sind Eintragungen Stingls und gehören zu dessen spielpraktischer Einrichtung des Notentextes.

Nur in zwei Nummern verlangt Henze selbst die Verwendung von Flageoletts (während er andere Anweisungen zur Spielweise recht häufig gibt): Im Vorspiel des ersten Teils bei einem als Echo bezeichneten Terzruf $fis^2-a^2-a^2-fis^2$ und später im selben Satz bei einem mehrfach wiederholten es^1 , mit dessen Farbe er im Wechsel von „flageolet“, „nat.“, „sord.“ und „vibr.“ spielt. Danach schreibt er noch in Nummer XIV für das Sekundmotiv h^2-b^2 , dessen hohe Lage aus dem Kontext fällt, zweimal „flag.“ vor.

Das heißt, dass die Flageoletts des ersten und dritten *Tento* tatsächlich auf Anton Stingl zurückgehen und ursprünglich nicht vom Komponisten gefordert waren. Wie Henze sie im Einzelnen bewertete, ob er ihren Klang als farbliche Bereicherung dann schätzte oder ob er Alternativen mit gegriffenen Tönen bevorzugt hätte, wenn es ihm jemand vorgespielt hätte, werden wir nie mehr erfahren. Ich selbst habe jedenfalls Stingls Eintragungen grundsätzlich kritisch hinterfragt und versucht, Notbehelf-Flageoletts, die die Linienführung stören oder nicht in den klanglichen Zusammenhang passen, möglichst zu vermeiden und nur mich ästhetisch überzeugende Flageoletts zu spielen. Es geht nicht überall und das Ergebnis ist am Ende - wie immer - das Resultat subjektiver Entscheidungen.

¹¹ XIX ist eine von nur vier Nummern, die bei der Produktion wirklich an den vorgesehenen Stellen gesendet worden sind.

Verknüpfungen

Henze schuf subtile musikalische Zusammenhänge zwischen den Nummern nicht nur durch die fast schon leitmotivischen Verweise auf die Gitarrenstimmung, mit denen er „an die Wurzeln der Musik gelangen“¹² wollte, sondern auch durch andere wiederholt auftauchende Klänge und Tonfolgen.

Zunächst fallen einem als Spieler die Verknüpfungen der aufeinanderfolgenden Nummern auf: Das es¹, mit dem I endet, ist anschließend der Anfangston von II; das Kopfmotiv von III, h²-a¹-c²g², ist auch der Beginn von IV; mit der Quinte d¹a¹, die am Ende von V repetiert wird, beginnt danach VI und sie bleibt die Basis für deren erste Hälfte. Die Beispiele ließen sich fortsetzen. Das harmonisch markante Ende von XIX etwa (Noten siehe oben) wird in der folgenden Nummer XX („Drei Punkte“) so weitergeführt:



Beim Üben sind die meisten dieser Verkettungen sofort sinnfällig. Spätestens mit den ersten szenischen Proben wurde mit aber klar, dass ein Zuhörer dagegen sie durch die enorme Dimension des Textes kaum wahrnehmen dürfte. Zwischen den Gitarrenstücken, die manchmal ja nur gerade zehn, zwanzig

Sekunden dauern, liegen häufig fünf oder mehr Minuten Text, so dass bei einer Aufführung ihre Verbindungen so gut wie wirkungslos sind.

Aber auch etwas anderes wurde mir durch die Proben mit den Sprechern immer klarer.

„mein altes Thema“

Während meines Quellenstudiums war ich stark auf die Informationen fixiert, die gerade diese von mir glücklicherweise entdeckten Quellen lieferten. Henzes Musik zu *Der sechste Gesang* hatte mich zunächst als Vorläufer der *Tentos* interessiert und nachdem ich sie und ihren Auslöser, Schnabels Rundfunkmanuskript, gefunden hatte, waren die „musikalischen Interpunktionen“ für mich vor allem in Beziehung zu setzen zu den sie betreffenden Vorgaben des Autors, als Lösungen der von jenem gestellten Auf-

gaben - siehe etwa oben die wörtliche Umsetzung von „Drei Punkte“ und all die anderen Beispiele meiner früheren Abhandlung.¹³ Dabei ist längst nicht bei allen Nummern eine derart deutliche Konkordanz zu beobachten, ja es gibt sogar Stücke, in denen Henze die Direktiven ganz offen missachtet und vollkommen

gegen Schnabels Intention komponiert hat.

Circe besitzt in Schnabels Version ein Marionettentheater und spielt dem Odysseus drei Stücke vor. Diese Stücke im Stück sind ein großer, zentraler Block im zweiten Teil des Romans. Vor dem Beginn des ersten Marionettenstücks notiert Schnabel im Manuskript für den Komponisten:

„Ein sehr kurzer Übergang aus der realen in die Marionettenwelt.“

- Henze aber ist ein Mann des Theaters und er kann nicht widerstehen,¹⁴ er gibt den Marionetten einen großen Auftritt und schreibt dafür einen Fandango: die längste aller Nummern, das einzige Stück, das über volle zwei Seiten geht, und er gibt ihm sogar einen Titel, „Teatro della bella Circe“. Zwischen und nach den Marionettenstücken möchte Schnabel lediglich „gewissermaßen Drei Sternchen“ als musikalische Interpunktionen; Henze verfolgt aber seinen eigenen Plan und lässt an allen diesen Stellen den Fandango wiederholen, so dass ausgerechnet diese ausgedehnte Nummer insgesamt ganze fünf Mal erklingt! - Henze verstand sich also durchaus nicht nur als Vollstrecker von Schnabels Wünschen und trägt mit seinem „Ungehorsam“ sicher auch eine Mitschuld daran, dass seine den Sendezeitrahmen sprengende Gitarrenmusik schließlich gestutzt wurde.

¹² HANS WERNER HENZE: *Über die Entstehung der Musik zu Edward Bonds ‚Orpheus‘*. 1979. In HANS WERNER HENZE: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. München 1984, S. 294. - Ausführlicher zitiert in *Ein Gedankenstrich*, S. 6.

¹³ *Ein Gedankenstrich*, S. 17-21.

¹⁴ „Doch war und ist das Theater meine Domäne - immer wieder muß ich auf das Theater zurückkommen.“ HANS WERNER HENZE: *We come to the river!*. 1975. In *Musik und Politik*, S. 255. (In der 1. Auflage S. 251.)

Als die ersten Bühnenproben näher rückten, begann ich, mir die Stichworte für meine Einsätze zu merken, denn ich konnte bei der Aufführung ja nicht den Text des Romans einfach mitlesen. Ich würde die ganze Zeit auf der Bühne sitzen mit unbeleuchtetem Pult und Licht erst in dem Moment bekommen, in dem ich schon spielen sollte. Beim Eintragen der Stichworte in die Noten fing es an, mir zu dämmern und bei den szenischen Proben wurde es mir dann immer mehr zur Gewissheit: Der Opernkomponist Henze hatte sich auch hier in seiner Musik zu *Der sechste Gesang* offensichtlich stark vom Text inspirieren lassen. Diese Musik ist zwar häufig eine Reaktion auf Schnabels Anweisungen, aber mindestens genauso, und manchmal noch mehr (auch) eine Reaktion auf den Text der Sprecher.

Henze war immer ein Komponist des Wortes, auch in seiner Instrumentalmusik und auch in seiner Gitarrenmusik, nicht nur in den Vokalpartien von *Kammermusik 1958* oder *El Cimarrón*. Der *Royal Winter Music* liegt Literatur zugrunde, *An eine Äolsharfe* ist eine zwar instrumentale, aber wortgetreue Vertonung von vier Gedichten, die *Neuen Volkslieder und Hirtengesänge* beruhen auf

einem Singspiel.

1978 hatte Henze ein weiteres großes Gitarrenwerk geschrieben, sein Ballett *Orpheus*. „Alle Arien des Orpheus beginnen mit ihrem Tönen“, es ist „die Orpheusmusik von Gitarrenklang ganz bestimmt“. In dieser Musik ist der Klang der Gitarre „wie das erste Wort, der Anfang eines neuen Lebens entsteht in ihrem Körper“.¹⁵ Henzes Brief an Josef Rufer über die Entstehung dieser Musik birgt zahlreiche für uns Gitarristen wertvolle Gedanken in sich.¹⁶ Am Ende seiner Ausführungen resümiert der Komponist: „Es geht auch [...] um mein altes Thema [...] - das Thema heißt: Sprachlichkeit der Musik.“¹⁷

In *Der sechste Gesang* war Schnabels Vorgabe für die 21. musikalische Interpunktion lediglich „ein Fragezeichen“, entsprechend dem fragenden letzten Satz des vorangegangenen Textes.

Erzähler: Wie er also sah, wie Wahrheit und die Kapitulation vor der Wahrheit sich vermengten, vermischten, einander ganz durchdrangen [...], sagte es immerzu nur hinter seinen Augenlidern: Das bin ich. Das bin ich. Das bin ich?¹⁸

Die drei fallende Gesten der nach diesen Worten erklingenden musikalischen Interpunktion scheinen mir aber eher ein unmittelbares Echo der dreimaligen Wiederholung zu sein, die Henze sich wohl mit resigniertem Tonfall gesprochen vorstellte.



15 HANS WERNER HENZE: *Über die Entstehung der Musik zu Edward Bonds, Orpheus*. 1979. In *Musik und Politik*, S. 293-294.

16 Siehe auch das Zitat in *Ein Gedankenstrich*, S. 1.

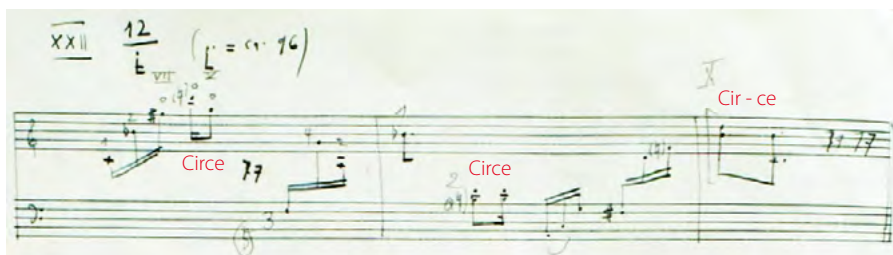
17 HANS WERNER HENZE: *Über die Entstehung der Musik zu Edward Bonds, Orpheus*. 1979. In *Musik und Politik*, S. 297.

18 ERNST SCHNABEL: *Der sechste Gesang*. Roman für den Funk. 1955, Typoskript, Archivexemplar des SWR, S. 84.

19 Ebenda, S. 91. - Ein hübsches Beispiel für den feinen Humor der Schnabel'schen Odyssee-Adaption: Bei Homer verwandelt Circe Odysseus' Mannschaft in Schweine - bei Schnabel gehen die Männer einfach in eine Spelunke, um sich mit leichten Mädchen zu vergnügen. Man denkt an Uli Steins berühmten Schweine-Cartoon: „Alle Männer sind Schweine!“ - „Ja. Und ...?“

Die folgende 22. Interpunktion soll „ein sehr graziöser Gedankenstrich“ sein. Graziös wohl wegen der bezaubernden Dame, die am Ende dieser Szene die Bühne des Geschehens betreten hat. Mehr noch höre ich aber aus Henzes Musik den Nachhall ihres Namens.

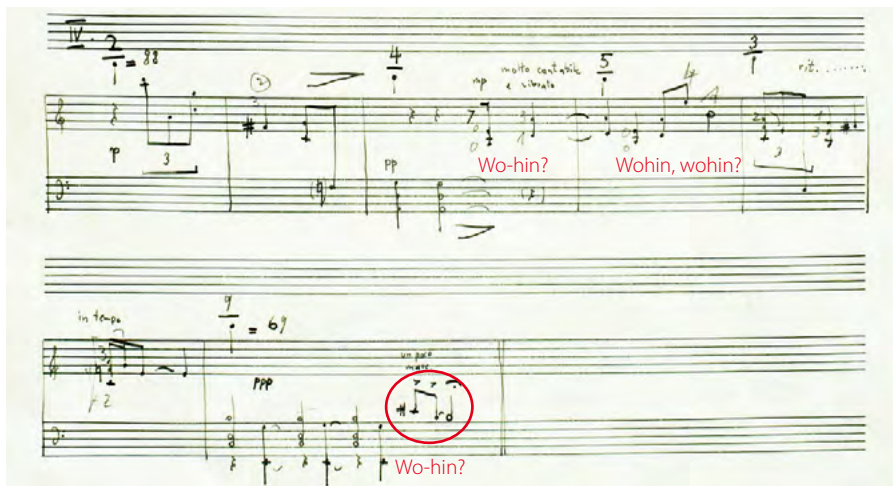
Odysseus: Da kam von der anderen Tür her eine schöne Stimme, etwas heiser, als gingen dem feinsten Samt die Worte leise gegen den Strich: Ich bin Circe. Und du bist der Admiral? Ich fuhr zusammen, und ich sagte: Ich bin Odysseus. Und über den Samt hin sprach es: Wir sagen hier Admiral, wenn wir von dir reden.¹⁹



Und auch solche mir vom Wort inspiriert zu sein scheinende Motive werden dann manchmal - als Bedeutungsträger einer tieferen Sinnebene? - in späteren Nummern aufgegriffen.

Erzähler: Und sie gab ihm Oliven und schenkte ihm Wein aus dem Krug in die Schale, und der Mann trank und schaute sie unverwandt an, bis sie ihn fragte, ohne ihn anzusehen:

Nausikaa: Und du willst weiter. Wohin nun?²⁰



Das die Nummer IV abschließende Motiv cis¹-h erklingt dann später wieder in Nummer VII:



Danach wird diese ausgeterzte Version von Nausikaas Frage zum Kern der Nummer XIX, des Vorspiels zum zweiten Teil (siehe oben unser erstes Notenbeispiel). Dabei darf man freilich nicht vergessen, dass dies - wenn es überhaupt vom Komponisten so gemeint war - ein sehr privates Spiel mit subkutanen Sinnebenen war. Zwischen den Nummern IV und VII liegen drei Szenen, darunter die längste des ganzen Romans, die allein schon über zwanzigminütige Lotophagen-Episode, so dass insgesamt mehr als eine halbe Stunde Text zwischen den beiden musikalischen Interpunktionen liegen. Und zwischen diesen beiden Nummern im ersten und dem Vorspiel zum zweiten Teil vergeht ein ganzer Tag ...²¹

Athene

Das Finale, den Abschluss der gesamten Rundfunkmusik, die Urfassung des dritten *Tento* aus *Kammermusik* 1958, überschreibt Henze mit dem Titel *egloga*: Hirten gesang. Über seine Verwendung im Tanzdrama *Maratona di danza* habe ich bereits ausführlich geschrieben.²² Einen neuen Blick darauf bekam ich aber erst, als ich bei den Proben mit dem Instrument auf der Bühne saß. Der von den Phäaken betrunken nach Ithaka gebrachte und dort am morgendlichen Strand zurückgelassene Odysseus wacht auf, ohne zu verstehen, dass er nun die Heimat erreicht hat. - „Wohin bin ich denn nun geraten?“, fragt er und beginnt zu rufen: „Ist denn keiner hier?“²³

20 Ebenda, S. 13.
 21 ... wenn jeden Abend ein Teil gegeben wird. Bei den Ursendungen des NWDR wären es sogar zwei Tage gewesen - bei unserer Uraufführung war es dagegen nur ein halber.
 22 *Ein Gedankenstrich*, S. 29-32.

Hinter seinem Rücken tritt ein junger Hirte aus dem Nebel, leise, für Odysseus unhörbar, und lacht angesichts des verzweifelt Schreienden heimlich in sich hinein. Ein Umstand, der dieser nicht wirklich glücklichen Heimkehr doch eine heitere Note gibt. Verständlich wird die Szene aber erst im Kontext des ganzen Romans. Das Motiv taucht bereits lange vorher im vierten Kapitel auf, Odysseus erzählt dort: „Ich war allein. Eine Eule, die sich in den Tag verflogen hatte, strich vorüber. Auf einem Aste blieb sie sitzen. Tollkirschenaugen blitzten heimlich. Als ich vorbei war, rief sie leise. Das Klang, als hielte einer sich den Mund zu und müsste trotzdem lachen.“²⁴

Die Göttin Athene hat sich den Odysseus als ihren Schützling ausgesucht. Sie hält die Fäden der Geschichte in der Hand und amüsiert sich kräftig dabei. In der Mythologie ist der Athene die Eule zugeordnet und so hat die Göttin in *Der sechste Gesang* neben ihren großen Szenen auch wortlose Auftritte eben als lachende Eule oder am Ende in Gestalt des sich belustigenden Hirten.

Es gehe um die „Sprachlichkeit der Musik“, hatte Henze geschrieben, und, wie er gleich ergänzt, „auch um die Gebärden, die Musik zu machen versteht“.²⁵ Ist es da nicht naheliegend, dass er dem blind der Handlung folgenden Rundfunkhörer die Figur der hier etwas albern auftretenden Athene durch eine sprechende musikalische Gebärde vor Augen führen wollte? Ich kann natürlich nicht meine Hand dafür ins Feuer legen, ob es Henzes Intention war oder ob es doch etwas ganz

anderes zu bedeuten hat (oder gar nichts) - jedenfalls höre ich in den *sul ponticello* zu spielenden Sechzehnteln dieses Hirtengesangs inzwischen eindeutig Athenes heimliches Gekicher.



23 ERNST SCHNABEL: *Der sechste Gesang*. Roman. Frankfurt am Main 1956, S. 167.

24 Ebenda, S. 18.

25 HANS WERNER HENZE: *Über die Entstehung der Musik zu Edward Bonds, 'Orpheus'*. 1979. In *Musik und Politik*, S. 297.

Dafür, dass Henze sich mit dem Text tatsächlich gründlich auseinandergesetzt hatte und daher wohl nicht nur schnell „ein-zwei Griffe in die Saiten“²⁶ als Interpunktionen abliefern wollte, fand ich dann ganz überraschend in der Schillerstadt Marbach eine überzeugende Bestätigung.

„Dein buch ist wunderbar“

Mit der Hoffnung, in der Korrespondenz von Gert Westphal oder Ernst Schnabel noch irgendeinen Hinweis auf das Verschwinden von Henzes Musik während der Produktion zu finden, fuhr ich zum Deutschen Literaturarchiv und sah die dort aufbewahrten und zeitlich relevanten Briefe aller Beteiligten durch. Auch eine Postkarte Ingeborg Bachmanns kam auf meinen Lesetisch - lauter ehrfurchtsgebietende Originale, die man kaum zu berühren wagt, die mir aber leider keine Auskünfte über die Funkproduktion gaben. Froh war ich dann allerdings doch über einen Brief Schnabels aus Ischia an seinen Freund Hanns Hartmann vom 2.8.55, in dem er unter anderem über den gerade entstehenden und offensichtlich bereits weit fortgeschrittenen Roman berichtet. Er schreibt seinem Freund, dass es ihm darin weniger um einen literarischen Gegenstand gehe, als vielmehr um etwas Persönliches.²⁷

Der Brief bestätigte mir, was ich früher bereits vermutet und geschrieben hatte, nämlich, dass Ischia Schnabels Scheiria sei, und er selbst mit seinen 41 Jahren ein Odysseus, der dort wieder zu sich

selbst finden wollte. Welcher Art der persönliche Hintergrund des Romans war - wir verzichten auf Spekulationen, denn es ist für unser Thema nicht weiter von Bedeutung.



Giulio Bargellini (1875-1936): Ulisse

Mehr noch als Schnabels Zeilen erfreute mich dann ein bräunliches Blatt mit Henzes unverkennbarer Handschrift, undatiert, auch im Katalog des Archivs ohne Entstehungsdatum. Ein Brief von irgendwann also, ich hatte ihn mitbestellt, für alle Fälle, ohne viel zu hoffen. Welch Glück, dass es 1955 noch keine SMS und kein WhatsApp gab! Der Anlass des Briefs war eigentlich nur, ein Treffen später am Tag zu regeln, das Blatt wurde wahrscheinlich einem Boten anvertraut und blieb daher ohne Datum. So kommen wir in den Genuss einer spontanen, ungefilterten Mitteilung Henzes an seinen Freund, dessen Manuskript er am Morgen gelesen hat:

lieber ernst

Dein buch ist wunderbar. am schluss muss man schlucken. wider erwarten ist es in einem atem, und der wird zarter und pfeifender, immer mehr. ich hätte von den einzelheiten, die ich kannte, nicht auf einen solchen bogen gerechnet.

aber es ist furchtbar traurig und einsam. es kommen einem die tränen. in jedem augenblick geht es wieder auf eines dieser dinge zu, von denen Dein werk voll ist: was man elegie auf die liebe nennen könnte. aber mein gott, es ist viel viel grösser und stärker als nur das.

Der Brief muss Mitte August 1955 verfasst worden sein, denn am 17. August schrieb Henze an Ingeborg Bachmann: „Ernesto Schnabel ha finito il suo libro che sembra abbastanza discreto“.²⁸ Diese etwas distanzierte Formulierung lässt vermuten, dass er an Bachmann noch vor der eigentlichen Lektüre des Buches geschrieben hatte, dass sein undatiertes Brief an Schnabel dann also wahrscheinlich kurz nach dem 17. entstanden ist. Nicht ganz undenkbar wäre freilich auch, dass er der verehrten Schriftstellerin gegenüber mit einem literarischen Urteil vorsichtshalber etwas zurückhaltend sein wollte.

Den Freund jedenfalls lässt er wissen: „ich habe schon um 7 uhr angefangen zu lesen, habe es sehr ernst und kritisch getan“, und wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln. Dass er dem Autor gegen-

26 Brief Schnabels an Henze vom 25.10.55. Historisches Archiv des SWR Baden-Baden. - Ausführlich zitiert in *Ein Gedankenstrich*, S. 21-22.

27 Gerne hätte ich diese aufschlussreiche Briefstelle hier wörtlich zitiert, leider konnte ich dafür keine Erlaubnis bekommen.

28 INGEBORG BACHMANN, HANS WERNER HENZE; HANS HÖLLER (Hrsg.): *Briefe einer Freundschaft*. München 2004, S. 304. - Auf S. 56 wird dies dort übersetzt mit: „Ernst Schnabel hat sein Buch beendet, das recht ordentlich zu sein scheint.“ Man könnte es aber auch mit leicht anderer Färbung übertragen, etwa: „Ernst Schnabel hat sein Buch fertig, das ganz anständig aussieht“.

über nicht einfach lobhudelt, sondern sich eine nuancierte Meinung gebildet hat, wird aus seinen weiteren Ausführungen deutlich:

VIII ist ganz einfach meraviglioso. und gegen das ende hin, etwa nach kirke wird es immer nervöser, zarter, dunklere töne -

ich ziehe den hut und gratuliere Dir von herzen.

von dem ritardier[en]den moment des ersten teils habe ich nichts gemerkt.

vielleicht hast Du selber noch nicht gesehen, wie gut und richtig, und wie fesselnd die form ist. formale [sic] ist es ganz phantastisch.

XXVIII !!!

kompliment noch für folgendes: es ist ganz undeutsch, oder sagen wir eine art von deutsch die sich gegen das schwere und plumpe im deutschen wendet.

[...] es ist vielmehr sehr französisch, elegant, leicht ironisch, et il y a le douceur francais. die seemannswelt ist griechisch-englisch eine merkwürdige und schöne überaus überraschende kombination. das liebe ich besonders weil ich doch diese welt hier so liebe. [...]

dann kommt noch das dritte: dolcezza Italiana, die ich überhaupt nicht vermutet hätte, und die vielleicht unbewusst hineingeraten ist durch die italienische Minderheit dieser Insel. [...] das ganze aber hat viel bitterkeit und es schmeckt nach abschied und resignation. das ende ist so unglaublich plastisch und sad (sad airs and tunes) wie als ob es einem selbst passiert. ausserdem hört

man es wie musik. ich möchte Dir heute alban berg vorspielen, „auf den tod eines engels“ auch ein abschiedsstück.²⁹

Fest steht: Henze schreibt hier ganz privat und nicht als ein Komponist, der sich mit seinem Librettisten über das nächste gemeinsame Projekt austauscht. Henze hatte zu diesem Zeitpunkt noch nicht die geringste Ahnung davon, dass er drei Monate später achtunddreißig musikalische Interpunktionen zu diesem gerade gelesenen „wunderbaren Buch“ komponieren würde - eine Musik, Fausto Cigliano sei es gedankt, für ein Instrument, zu dem er dann eine besondere, lebenslange Affinität entwickeln würde.

Premiere

Genauso wenig, wie ich 2010, am Beginn meiner Recherchen, ahnen konnte, dass am Ende eine veritable Aufführung stehen würde, die Uraufführung der vom Funk verschmähten Nummern.

„Vom guten Ende her, das jeder kannte, fiel ein getrostes Licht auf die Ereignisse, ein falsches Licht ...“³⁰ - Hinterher sieht es immer so aus, als ob alles sich von Anfang an geradlinig auf das Ziel zu bewegt hätte. Aber so war es natürlich nicht. Dass es auch nach der Entscheidung, anlässlich Henzes 90. Geburtstag im Rahmen der „Tage der Neuen Gitarrenmusik“ eine komplette Aufführung zu wagen, noch etliche Stolpersteine gab, die das Projekt beinahe zu Fall gebracht hätten, erspare ich den Lesern jetzt. Lassen wir es beim „getrosten Licht“ ...

Der mit den Vorbereitungen zur Auffüh-

rung eingetretene Perspektivwechsel machte es jedenfalls erforderlich, ernsthafte Fragen zu beantworten - nicht nur zur Musik.

Kann, was gerade noch ein interessantes Forschungsobjekt war, sich in der Realität einer Bühnensituation tatsächlich bewähren - mit sechzig Jahren Verspätung? Meine Recherchen hatten Henzes Gitarrenerstling gegolten, aber ihn aus der Taufe zu heben, würde bedeuten, auch einen umfangreichen literarischen Text mit vielen Rollen einzustudieren und in einer gigantischen, dreiteiligen Aufführung einem Publikum zu präsentieren. Einer halben Stunde Musik standen gut und gerne fünf Stunden Erzählung gegenüber. An Kürzungen war aus Gründen der Werktreue nicht zu denken. Hat der zwischen 1945 und 1970 die deutsche Rundfunklandschaft prägende, heute aber kaum mehr bekannte Autor Ernst Schnabel³¹ uns auch im 21. Jahrhundert noch etwas zu sagen? Wird die Odyssee als Handlungsschablone, dieses in der Nachkriegsliteratur gerne bearbeitete Sujet, auch ein heutiges Publikum berühren können? - Sicher, da gibt es die über das Mittelmeer fahrenden und darin ertrinkenden Flüchtlinge und wir könnten dem König von Ithaka zur Aktualisierung eine orangene Rettungsweste anziehen ... Aber hilft das bei diesem ausge-

²⁹ Deutsches Literaturarchiv Marbach.

³⁰ ERNST SCHNABEL: *Der sechste Gesang*. Roman. Frankfurt am Main 1956, S. 60.

³¹ Kurzbiografie im Programmheft, www.andreas-gruen.de/tage/MHTrossTagNeuGitMus2016Progheft.pdf, S. 22-23.

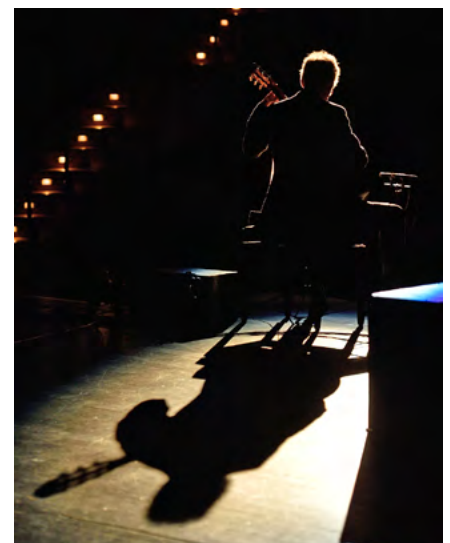
dehnten, manchmal etwas „umständlich“³² daherkommenden Text, um über drei komplette Teile, über all die Stunden hinweg bei einem an das heutige mediale Tempo gewöhnten Publikum das Interesse wach- und die Spannung aufrechtzuerhalten? Wer kennt überhaupt noch die Nuancen der Odyssee, die für die Radiohörer der 50er-Jahre wahrscheinlich ein als bekannt vorauszusetzendes Bildungsgut waren? Ismaros, Aiolos, Laistrygonen, Briseis und Chriseis, wer weiß denn, was und wer das ist? Und all die Anspielungen, die ohne ausführliche Textrecherche vollkommen unverständlich bleiben. Wer wird den Clou verstehen, der sich in der ganzen Pizzeriaarten-Szene verbirgt, in der der Autor den Kurzsichtigen (Homer) ständig versehentlich aus Odysseus' Becher trinken lässt (was man wohl symbolisch deuten darf) und damit nebenbei einen Insider-Gag bringt, der sich auf einen gerade 1954 auf Ischia bei Ausgrabungen gefundenen antiken Becher bezieht?³³ Unsere Regisseurin Elisabeth Gutjahr entschied sich schließlich für eine „zeitlose“ Inszenierung, die Raum ließ für die zahlreichen immer gültigen Inhalte des Romans, seine Poesie und Fantasie und die vielen Reflexionen über das Leben, die jeden Menschen, nicht nur 1955, sondern auch heute und zu jeder Zeit,

ansprechen können.³⁴

Es wurde eine halbszenische Lesung mit wenigen, aber markanten Requisiten. Die Positionen der Sprecher im Raum und untereinander, das wechselnde Licht und das unichrome Hintergrundvideo, in dem über die gesamte Aufführung hinweg Wasser, das zuerst noch lebendige Brandung ist, immer mehr zu Eis erstarrt, sorgten für wechselnde Konstellationen und fesselnde Entwicklungen.

So nahm das Objekt meiner zunächst nur historischen Neugier tatsächlich klingende Gestalt an. Es hat sich dabei am Ende als lebensfähig erwiesen - gerade in Verbindung mit der literarischen Vorlage, der es seine Existenz verdankt. Obwohl die musikalischen Interpunktionen eigentlich nur als Schwarzblenden zwischen den oft breit ausgeführten Szenen dienen, stellen Henzes sparsame Gitarrenstücke, wie sich gezeigt hat, eine bedeutungsvolle, aussagekräftige Schicht des Werks dar. In ihrer kontemporalen Grundhaltung werfen sie ein zusätzliches Licht auf die Ereignisse, auch indem sie oft genug unmittelbar an den Text anknüpfen, echoartig die letzten Worte aufgreifen oder sich gebärdereich auf die Handlung beziehen. Henze beweist uns auch in seinen Rundfunkminiaturen seine Qualitäten als Komponist

des Theaters. Und nicht trotz, sondern gerade wegen der aphoristischen Sparsamkeit hallt jede einzelne Interpunktion während der folgenden Szene noch lange im inneren Ohr nach, bleibt als eine die Stimmung des Geschehens prägende musikalische Gestalt, ein „Signum, das sich spürbar in die Welt eingeritzt hat“, im Gedächtnis stehen.



2016: Trossinger Premiere von
Der sechste Gesang

Ausblick

„Wohin nun?“

Die durchweg positive Resonanz auf die Aufführung ermutigt mich, das Projekt weiter zu verfolgen. Auch von unseren Ehrengästen, Corinna Schnabel, Schauspielerin und Tochter des Autors, sowie Michael Ker-

32 Über die erste Begegnung mit Schnabel (im Jahr 1951) berichtete Henze:

„Schnabel, ein kleiner knackiger Seemann mit blitzenden Augen, vielen Falten und einer dröhnenden, einfarbigen Stimme, waghalsiger Hurricane-Pilot und begabter, etwas umständlich denkender und erzählender Schriftsteller und brillanter Autor von Rundfunk-Features, empfing mich am nächsten Morgen in der Intendanz, offerierte mir einen Gin Tonic und gab mir einen neuen Funkopernauftrag.“

HANS WERNER HENZE: *Reiseliieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt am Main 1996, S. 128.

33 Dem antiken Becher fehlt ein Teil, wodurch seine Inschrift unvollständig ist. In der Funkfassung des Romans steckt der Kurzsichtige eine Scherbe von Odysseus' am Ende zerbrochenem Becher ein (und ist somit schuld daran, dass sie 1954 nicht gefunden wurde). Über die Versuche, die Inschrift des „Nestorbeckers von Ischia“ zu rekonstruieren, siehe Wikipedia und andere Internetquellen. In Schnabels Version lautet die Inschrift: „Zum Teufel mit Nestor! Wer aus meinem Becher trinkt, in den soll gleich die Liebe zur schönbekränzten Aphrodite fahren.“ - Henze verstand den Witz natürlich, der vielleicht noch weitere, private Konnotationen hatte, und schrieb in seinem Brief an Schnabel dazu: „a propos dass der abschied bei giorgio ist, und die sache mit der vase von Pythaeusa, ist sehr weh und gut.“ - In der Buchfassung ist diese Episode dann stark gekürzt, sie war wohl doch etwas zu „umständlich“.

34 Siehe auch Gutjahrs Text im Programmheft, www.andreas-gruen.de/tage/MHTrossTagNeuGitMus2016Progheft.pdf, S. 27.

stan, Geschäftsführer der Hans-Werner-Henze-Stiftung und langjähriger Assistent des Komponisten, kam deutliche Zustimmung.³⁵ Es liegt also nahe, weitere Aufführungen auch andernorts zu realisieren.

Schnabel schrieb im Vorwort seines Manuskripts unter der Überschrift „Zur Bearbeitung für den Funk“: „*Der sechste Gesang* ist kein Hörspiel, sondern ein erster Versuch eines ‚Romans für den Funk‘. [...] Viele der ausgespielten Szenen können volle Lebendigkeit entfalten, der ganze Duktus sollte aber zur epischen Form zurückführen, die in den langen Alleingängen des Erzählers oder Odysseus‘ für gewöhnlich eingehalten ist.“³⁶

In dieser „Bearbeitung für den Funk“ ist der Text dann, wie in einem Drama üblich, einzelnen Figuren zugewiesen: Nau-sikaa, Alkinoos, der Kurzsichtige usw.; anders als in einem Drama gibt es aber auch einen Erzähler - und selbst Odysseus ist Erzähler, der (episch) von früher Geschehenem berichtet, in diesen Berichten dann aber auch wieder (dramatisch) mit den anderen Figuren interagiert.

Auch in der 1956 veröffentlichten Buchfassung wechseln sich der persönlich betroffene und seine Zuhörer - uns - direkt ansprechende Odysseus und der neutralere Erzähler in der Berichterstattung ständig ab. Bei im Wesentlichen gleichem Inhalt änderte Schnabel lediglich das formale Erscheinungsbild des Textes:

Während das Sendemanuskript wie ein Theaterstück aussieht, gibt sich das Buch als reine Prosa. Nach wie vor mäandert die Geschichte aber zwischen eher dialogischen, „ausgespielten Szenen“ voller „Lebendigkeit“ und epischen „Alleingängen“ hin und her.

Diese Struktur, in der auch die dramatischen, auf mehrere Rollen verteilten Passagen eigentlich nur erzählt werden und nicht jetzt aktuell passieren, ist also der Grund, warum Schnabel den Begriff „Hörspiel“ grundsätzlich ablehnte - ein Hörspiel als dramatische Gattung würde eine momentan geschehende Handlung präsentieren. Andererseits legt es dieser Zwittercharakter³⁷ des Textes nahe, ihn tatsächlich auch als Lesung durch nur zwei Sprecher - Erzähler und Odysseus - darzustellen. Damit gäbe es



2016: Trossinger Premiere von
Der sechste Gesang

die Möglichkeit, das Mammutwerk auch mit vertretbarem personellem Aufwand „auf die Reise“ zu schicken.³⁸

Ein für viele Jahre verlorengegangenes Gesamtkunstwerk aus einem über seine Entstehungszeit hinaus gültigen Text und einer ebenso nicht nur historisch-dokumentarisch, sondern zeitlos künstlerisch wertvollen, diesen Text kommentierenden Gitarrenmusik hat damit die Chance, ein zweites Leben und Wirken zu erhalten.

Wohin, Eurylochos?

Eurylochos verstand mich. [...] Er schrie zurück:

Um die Welt, Odysseus!

Und ich tat, als überdächte ich es.

Um die Welt: All right, Eurylochos. Perimedes, setz den Kurs ab: Um die Welt!³⁹

Illustrationen

- Hans Werner Henze: Fritz Peyer, © Schott Music, Mainz
- Trossinger Premiere: Ralf Pfründer, © Staatliche Hochschule für Musik Trossingen
- Bargellini, *Ulisse*: Diesen wunderschönen und den Charakter der Schnabel'schen Figur bestens treffenden Odysseus habe ich im Internet gefunden (Pinterest u.a.). Wo sich das Original befindet, ist mir leider nicht bekannt. Nach deutschem Urheberrecht ist das Bild bereits nicht mehr geschützt.
- Alle Notenbeispiele: © Schott Music, Mainz

Dank

Für die Abdruckgenehmigungen der Fotos und Notenbeispiele sowie des Briefzitates bin ich zu Dank verpflichtet: dem Schott-Verlag, dem Pressekabine der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen, der Hans-Werner-Henze-Stiftung und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach.

35 Siehe auch www.andreas-gruen.de/tage/TagNeuGitMus2016Plateau.pdf.

36 ERNST SCHNABEL: *Der sechste Gesang*. Roman für den Funk. 1955, Typoskript, Archivexemplar des SWR.

37 Siehe auch *Ein Gedankenstrich*, S. 21, Fußnote 51.

38 Auch eine Version mit vier Sprechern (Erzähler, Odysseus, Kurzsichtiger sowie eine Sprecherin sämtlicher Frauenrollen) ist angedacht, als Mittelweg zwischen der eher epischen Lesung durch zwei Sprecher und der eher zur dramatischen Seite neigenden vollbesetzten Darbietung. Damit gäbe es drei unterschiedlich dimensionierte und verschiedene Akzente setzende Realisierungsmöglichkeiten, die aber alle Schnabels literarischem Hybridmodell verpflichtet wären.

39 ERNST SCHNABEL: *Der sechste Gesang*. Roman. Frankfurt am Main 1956, S. 150-151.

Nichts Genaues weiß man nicht - Linkshändigkeit und Gitarrenspiel



Biografie

Studium Schulmusik und Musikwissenschaft an Musikhochschule und Universität des Saarlandes, zeitgleich Lehrbeauftragter für Gitarre an der Musikhochschule des Saarlandes. Studium Künstlerische Ausbildung Gitarre bei Prof. Heinz Teuchert. Finalist beim „Concours International de la Guitare“ in Paris und Preisträger der „Bundesauswahl Konzerte junger Künstler“ des Deutschen Musikrats.

Dozent für Gitarre, Fachdidaktik, Unterrichtspraxis und Kammermusik an Peter-Cornelius-Konservatorium und Joh.-Gutenberg-Universität Mainz. Orchestergitarist unter Bruno Maderna, Hans Zender u.a. Mitwirkung bei „Witener Tage für Neue Kammermusik“ u.a. Mitglied im „Neues Münchner Gitarrenensemble“. Referent/Dozent im In- und Ausland und Autor von Fachbeiträgen mit Themenschwerpunkten: Didaktik des Gitarrenunterrichts und Ergonomie des Gitarrenspiels. Lektor und Herausgeber der Gitarrenmusikausgaben der Verlage Ricordi (Nachfolge Heinz Teuchert) und HUG/ ConBrio.

Seit Gründung der (EGTA-D) deren stellvertretender Bundesvorsitzender sowie Initiator und Juryvorsitzender der Gitarrenbauwettbewerbe der EGTA-D.

Um mit einem unbestrittenen Faktum zu beginnen: Der Mensch hat zwei Hände, die eine Hand ist „dominant“, die andere „nicht-dominant“. Die dominante Hand verfügt im Vergleich zur nicht-dominanten über mehr Kraft, sie agiert unmittelbarer, ist feinmotorisch geschickter und wird bevorzugt für Tätigkeiten eingesetzt, die mit kognitiven/mental Leistungen verbunden sind.

Die oben beschriebenen Eigenschaften der dominanten Hand korrespondieren in überraschender Weise mit den Aufgaben, vor welche beim Gitarrenspiel die Greifhand gestellt ist:

- Die Greifhand agiert - auch bei optimaler Saitenlage - mit mehr Kraft als die Anschlagshand; das spürt Jede/r beim Gitarrespielen, das lässt sich auch durch elektromyografische Messungen belegen.
- Die Greifhand setzt die „Befehle“ des Notentextes bezüglich Tonhöhenverlauf direkt um, unmittelbar vor der Anschlagshand. Zwei Belege dafür: Es kommt praktisch nie vor, dass eine Anfängerin/ ein Anfänger einen Ton anschlägt, bevor er gegriffen ist, das Umgekehrte dagegen häufig (eine der Ursachen für Non-legato-Spiel). Oder: Beim Auswendigspiel bezieht sich die mentale Führung über weiteste Strecken auf die Greifhand, die Anschlagshand „läuft mit“, und in der Regel um kleinste Sekundenbruchteile hinterher. - Weiteres könnte angeführt werden.
- Die Greifhand hat die feinmotorisch und auch kognitiv komplexeren Aufgaben zu bewältigen.

(„Greifhand“ ist, genau genommen, ein unpassender Begriff, wenn man bedenkt, dass „Greifen“ beim Menschen eigentlich eine gemeinsame Aktion von Fingern und(!) Daumen meint - aber das ist ein anderes Thema!)

In seiner Studie von 2012 (Übersicht unter <http://www.hmtm-hannover.de/de/aktuelles/meldungen/archiv/2012/juni/artikel/kein-nachteil-fuer-linkshaender-beim-spiel-auf-rechtshaender-instrumenten/>) kommt Reinhard Kopiez zu dem Schluss, „dass professionelle linkshändige Instrumentalisten keine Nachteile beim Spiel auf einem [Rechtshänder-] Standardinstrument haben“. Kopiez hat festgestellt, dass in der von ihm untersuchten repräsentativen Gruppe von professionellen Instrumentalisten der Linkshänderanteil bei „rechtshändig“ spielenden zwischen 27 Prozent bei Pianisten und 35 Prozent bei Streichern lag. In der Gesamtbevölkerung beträgt er 10 bis 15 Prozent.

Barbara Zizovic schreibt in „Linkshändigkeit im Instrumentalunterricht“ (EGTA-Journal 1/2016), man müsse Kopiez' Aussage „kritisch sehen, da aller Wahrscheinlichkeit nach Musiker, welche auf Grund ihrer veranlagten [Links-]Händigkeit beim Spiel auf einem Standardinstrument starke Probleme haben, schon vorzeitig aus dem Instrumentalunterricht ausscheiden oder ein bestimmtes Niveau nicht überschreiten können, so dass die Qualität ihres Spiels nicht für eine professionelle Laufbahn ausreicht.“ Zizovics Gedankengang könnte nachvollzogen werden, wäre der Linkshän-

deranteil in der untersuchten Gruppe deutlich geringer als in der Gesamtbevölkerung. Aber angesichts der o.a. Zahlen hätte sie zum umgekehrten Schluss kommen müssen: Der vergleichsweise hohe Anteil an „rechtshändig spielenden“ Linkshändern unter den professionellen Instrumentalisten spricht dafür, dass die Selektion genau in die andere Richtung stattgefunden hat, dass Rechtshänder mit Rechtshänderinstrumenten auf der Strecke geblieben, dagegen Linkshänder auf Rechtshänderinstrumenten erfolgreich sind!

(Müssten demnach rechtshändige Instrumentalisten nicht eigentlich auf Linkshänderinstrumenten spielen, um ihr volles Potenzial entfalten zu können? Diesen Gedanken formulierte kürzlich sogar ein angesehenes deutscher Musikerarzt in einem - vielleicht nicht ganz ernst gemeinten - Nebensatz eines Nebensatzes anlässlich eines Festvortrags. Auch die oben gemachten Ausführungen zur „dominanten Hand“ könnten dies nahelegen.)

Bei den 10 bis 15 Prozent Linkshänderanteil in der Gesamtbevölkerung handelt es sich lediglich um eine statistisch erfasste Größe, hinzu addieren muss man eine nicht quantifizierbare „Dunkelziffer“ unerkannter Linkshänder. Aber selbst wenn der tatsächliche allgemeine Linkshänderanteil in etwa Kopiez' Zahlen entspräche, so würde dies lediglich bedeuten, dass offenbar niemand wegen Linkshändigkeit-auf-einem-Rechtshänderinstrument sich gezwungen gesehen hat, „schon vorzeitig aus dem Instrumentalunterricht aus[zuscheiden] ...“.

Auch wenn der Versuch interessant wäre: Rechtshänder brauchen keine Linkshändergitarren! Denn wie allgemein bekannt, können sie problemlos auf Rechtshändergitarren das Spielen erlernen - Linkshänder nicht anders! Dafür spricht sowohl das oben Dargelegte wie auch meine gut fünfzigjährige Unterrichtserfahrung mit nicht wenigen Linkshändern, die es bis zu sehr guten Künstlerischen Abschlüssen oder ersten Bundespreisen bei „Jugend musiziert“ geschafft haben. Außerdem wäre es schon sehr verwunderlich, wenn es unter den international arrivierten klassischen Gitarristinnen und Gitarristen nicht auch Linkshänder gäbe - sie spielen übrigens alle auf Rechtshänderinstrumenten!

Es geht nicht darum, das Rad der Zeit zurück drehen, im Gegenteil: Die Zuordnung von Anschlagen zur dominanten und Greifen zur nicht-dominanten Hand wird bisher für selbstverständlich genommen - scheint es aber nicht zu sein. Zumindest eine Diskussion darüber, ob beim Instrumentalspiel wirklich der jeweiligen Hand die richtigen Aufgaben zugewiesen sind, kann von Interesse sein. Vor allem aber: Die Unsicherheit bezüglich der Zuweisung in Verbindung mit der Beobachtung, dass offenbar Linkshänder auf Rechtshändergitarren ebenso gut „klar kommen“ wie Rechtshänder, führt zu dem Gedanken, dass vielleicht die Aufgaben der Hände beim Gitarrespielen einander doch in einem solchen Maße ähneln, dass es für das Erlernen unseres In-

struments so ziemlich egal ist, wie herum man es hält. Das Gehirn ist überaus anpassungsfähig, wenn es darum geht, Neues zu lernen. Aber nichts Genaues weiß man (noch) nicht!

GUITAROMANIE

Kleines Panoptikum der Gitarre von Allix bis Zappa



Biografie

Dr. Stefan Hackl, geboren 1954, ist Fachgruppenleiter für Zupfinstrumente am Tiroler Landeskonservatorium und Lehrbeauftragter an der Universität Mozarteum Salzburg/Standort Innsbruck sowie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Von Stefan Hackl stammen zwei Bücher (Die Gitarre in Österreich - von Abate Costa bis Zykan und der Bildband Stauffer & Co. - Die Wiener Gitarre des 19. Jahrhunderts) und Beiträge in Büchern sowie zahlreiche Publikationen in internationalen Fachzeitschriften (Gitarre & Laute, Il Fronimo, Gendai Guitar, Soundboard, Classical Guitar Magazine, Zeitschrift für Musikpädagogik etc.), Notenausgaben (u.a. bei Doblinger, Orphee, Chanterelle, Helbling) und CDs (z.B. die Multimediale Dokumentation 200 Jahre volksmusikalisches Gitarrenspiel in Tirol).

Internet: <http://www.gitarre-archiv.at/>

Guitaromanie ist eine spezielle Form der Musikliebe, deren Extremformen nur mehr mit pathologischer Terminologie beizukommen ist: krankhaft, ansteckend, meist unheilbar. Benannt nach Charles de Marescots 1829 erschienener Musikpublikation, deren Illustrationen den damaligen Gitarrenkult liebevoll ironisch kommentieren: Gitarren überall, im Salon, im Freien, vor dem Fenster der Geliebten, in zarten Damen Händen und in den Händen von Herren, die damit die Damen betören; Gitarren aber auch als schlagkräftige Argumente in einer „Discussion“ zwischen den Anhängern von Carulli und Molino über den Köpfen geschwungen. Diese erste Guitaromanie grassierte vor allem in Frankreich und im deutschsprachigen Raum während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und brach nach dem Abklingen der Symptome um die Jahrhundertwende erneut aus. „Bazillus chitalalis“ nannte es Richard Schmid 1918 im Vorwort zu seiner Ausgabe von Schubert-Liedern. Ein weiterer Seuchenschub wurde in den 1960er Jahren durch den Siegeszug der Popmusik ausgelöst - er hält bis heute an. Die Guitaromanie treibt kuriose Blüten - dieses Büchlein ist eine Blütenlese „absaits“ der offiziellen Geschichtsschreibung.



Inhalt

Am Beginn steht eine Episode aus dem 17. Jahrhundert: die Hinrichtung des Franzosen Allix, dessen Gitarrenspielmaschine - eine Art Äolsharfe - von der Inquisition als Teufelswerk betrachtet wurde. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war die Gitarre vornehmlich Instrument des Volkes und der mediterranen Länder, im deutschsprachigen Raum hatte sie einen zweifelhaften Ruf, reflektiert in der Polemik von Theoretikern wie Prätorius, Mattheson und Baron.

In der neuen bürgerlichen Kultur des frühen 19. Jahrhunderts fand die Gitarre ein ideales Biotop. Sie wurde innerhalb weniger Jahre zum Massenphänomen und zum Modeinstrument, speziell für die Frauen. Frauenjournale enthielten nicht selten Abbildungen mit Gitarren, ja sogar Gitarrennoten - Mauro Giulianis Sang aus Norden erschien erstmals in der Wiener Modenzeitung. Die Gitarre war modisches Accessoire und das Gitarrenspiel ein „Utensil der familiären Gemütsbildung“ wie Nähen und Stricken. Neue Hauptfiguren des Musiklebens waren einerseits die Dilettant(inn)en, anderer-

seits die Virtuos(inn)en. Das konzertante Gitarrenspiel erreichte einen hervorragenden künstlerischen Standard, führte aber auch zu Auswüchsen zirkusmäßiger Darbietung, die um die Mitte des Jahrhunderts schließlich zum Ende der Hochblüte führten. Konzertberichte und Anekdoten dokumentieren die Ära der ersten Guitaromanie.

Nach einer Zeit der Stagnation setzte um Jahrhundertwende eine Renaissance des Gitarrenspiels ein, die vorerst hauptsächlich vom Laienmusizieren bestimmt war. Es bildeten sich Vereine und Verbände und für Jugendbewegungen wie die der „Wandervögel“ war die Gitarre bzw. „Laute“ ein ganz wichtiges Attribut. Die jungen Leute pilgerten scharenweise mit der Klampfe in die freie Natur und sangen dazu alte und neue Lieder, Instrumentenmanufakturen vor allem im Vogtland produzierten Wandervogellauten und billige „Zupfgeigen“ von der Stange, Verlage druckten Lieder zur Laute in riesigen Auflagen - die Gitarre wurde von der Industrialisierung

erfasst. Griffschriften und Akkorddiagramme wurden neu erfunden, allerlei



Schnellsiedekurse angeboten, um den Weg zum Lautenlied zu erleichtern. Es entstanden Fachzeitschriften, in denen über verschiedenste Themen diskutiert wurde - ein wunderbarer Spiegel des gitarristischen Lebens. Dieses blühte bis etwa Anfang der 1930er Jahre und wurde durch Wirtschaftskrise und Krieg allmählich zum Stillstand gebracht.

In der Nachkriegszeit war es wieder eine Jugendbewegung, die der Gitarre zu einem neuen Höhenflug verhalf. Durch die Popmusik wurde die Gitarre zum Masseninstrument, Objekt eines riesigen Marktes. Wie schon in den vorangegangenen Epochen der Guitaromanie entwickelte man wieder neue Konzepte, das zeitraubende und kostspielige Lernen zu vermeiden oder zumindest abzukürzen. Der Markt offeriert allerlei Hilfsmittel und Accessoires für den schnellen Weg zum Erfolg, und die Silhouette der Gitarre ist Verkaufsvehikel für allerhand seltsame Artikel. Am Ende der Entwicklung steht die selbstspielende Gitarre - womit der Bogen vom tragischen Erfinderschicksal des Allix bis in die Gegenwart gespannt wird.



Der Text des Buches befasst sich vor allem mit den heiteren und kuriosen Facetten dieser Geschichte, dargestellt durch zahlreiche historische Texte (Konzertberichte, Zeitschriftenartikel und literarische Zeugnisse) und reich illustriert mit seltenem ikonografischen Material. Er ist eine kleine Sozialgeschichte der Gitarre, aus deren Perspektive betrachtet auch die Hauptfiguren in einem neuen Licht erscheinen.



Stefan Hackl

GUITAROMANIE
Kleines Panoptikum der Gitarre von Allix bis Zappa

Format: A5, 112 Seiten mit 83 Abbildungen, Vierfarbendruck Offset
Ladenpreis € 17,90
erhältlich direkt über
order@gitarre-archiv.at oder bei:
Haus der Musik Trekel, Hamburg
<http://trekel.de/>
International: www.amazon.de

Textauszug

Dies und das - ein kleines Gitarren-Sammelsurium

Gitarrenrochen (Platyrrhinidae) sind lt. wikipedia „träge Bodenbewohner und stellenweise sehr häufig“.

Spaghetti alla chitarra ist ein Gericht, das in der Regel aus mindestens sechs Nudeln besteht.

Laut Werbung der Fa. Barilla verdanken sie ihre Bezeichnung „dem Gerät, mit dem sie früher hergestellt wurden“.

Ein bewohnte Gitarre

Einmal hatte ich eine alte Jazzgitarre für 5 Euro am Flohmarkt erstanden. Auf der Suche nach einem Herstellerzettel entdeckte ich im Inneren ein Wespennest. Seither nenne ich sie „El abejorro“ und verwende sie vorzugsweise für den Hummelflug.

Die **Luftgitarre** ist eine pantomimisch gespielte imaginäre E-Gitarre. Der Luftgitarrenspieler zeigt in nonverbaler Kommunikation mit seiner Mimik und Gestik das Spielen einer E-Gitarre. Typisch hierfür ist die Haltung und Bewegung der Arme und Hände. Zu den dargestellten Figuren gehören beispielsweise der Duckwalk und die Windmill. Da zudem noch in typischer Weise die komplette Körperbewegung von E-Gitarrenspielern zum Takt nachge-

ahmt wird, entsteht eine Art Tanz. Ein Bewertungskriterium ist die Airness genannt Luftigkeitstauglichkeit der darstellenden Person. Die World Air Guitar Federation definiert Airness als die Fähigkeit, „das Luftgitarrespielen über die bloße Imitation hinaus zu transzendieren“. Manche Luftgitarrenspieler imitieren dabei auch Gitarrentöne mit ihrem Gesang.
wikipedia. 1.September 2015.

Dieses Babyfoto wurde bei ebay angeboten mit dem Text: „Sieht es nicht aus, als würde es eine Gitarre halten?“



Die Luftgitarre ist nicht zu verwechseln mit der **aufblasbaren Gitarre**.

Die **WC-Brillengitarre** (mit Korpus in Form eines Klodeckels) war vielleicht ein von Frank Zappa inspirierter Scherzartikel, aber die **Scheiß-Gitarre** ist tatsächlich ein Markengerät (gefunden bei ebay, „das ist kein Scheiß, googelt es mal“, hieß es in der Artikelbeschreibung). Auch den WC-Sitz bzw. Pissoirs in Gitarrenform gibt es wirklich und in vielen Varianten (siehe ebay, amazon). Das **Loophonium** aber ist ein Unikat - eine Kreuzung von Scheißgitarre und einem Blechblasinstrument (Klomschel mit Sitzbrett in Lyraform und drei Saiten, Spülkasten aus einem Euphonium, gebaut 1960 von Fritz Spiegl, am 25. November 2003 bei Sothebys um 2160 Pfund versteigert).

Gitarrenmotive finden sich auf Weinetiketten, Briefmarken und sogar Geldscheinen. Ein Schein aus Paraguay zeigt Gitarre und Konterfei von Agustin Barrios Mangoré. Dass er 50 Mille wert ist, zeigt die große Wertschätzung der Gitarre. Es handelt sich übrigens um eine seltene Serie, denn aufgrund eines großen Bankraubes mussten neue Scheine gedruckt werden.



Eine stille Natur - Leben und Schaffen des böhmischen Komponisten Rudolf Leberl (1884-1952)

Es ist bekannt, dass Renommee und Qualität von Komponisten und ihren Werken nicht in Zusammenhang stehen müssen. Betrachtet man die eher lokale Bedeutung Bachs, dessen Wirken sich auf wenige Orte eingrenzen lässt, mit der schon zu Lebzeiten europaweiten Bekanntheit Händels, so könnte man meinen, dass Bach als provinzieller Komponist in der Vergessenheit der Musikgeschichte hätte enden müssen.

Zumal er besonders in seinen letzten Lebensjahren öffentlichen Angriffen wie denen von Scheibe ausgesetzt war, die die Aktualität seines Werkes in Frage stellten. Heutzutage werden selbst die (Kaffee-) Flecken der Deckblätter von Bachs Kantaten einer gemiatrischen und zahlenmystischen Untersuchung unterzogen. Auch Franz Schubert hatte wie sein Landsmann Gustav Mahler zu Lebzeiten auf den großen Bühnen Wiens eher geringen Erfolg, ihre Werke sollten posthum das 19. bzw. 20. Jahrhundert erobern und zum Inbegriff



Leberl auf dem Gipfel des Schönöinger

der (Früh- und Spät-) Romantik werden. Dafür zählen im 19. Jahrhundert verehrte und gefeierte Komponisten wie Giacomo Meyerbeer oder Gaspare Spontini heutzutage nicht zu mehr zu den primär memorierten Musikmeistern der Vergangenheit.

Zahlreiche Komponisten, die zu Lebzeiten Erfolg hatten, indem sie den Geschmack des Publikums trafen, gerieten in ihrer historischen Bedeutung zu einer musikgeschichtlichen Fußnote. Dabei wird sich auch bei heute etablierten Komponisten wie den schon verstorbenen „Klassikern“ Henze, Stockhausen oder Boulez zeigen müssen, ob ihre Werke die Zeiten der Jahrhunderte überdauern werden. Komponisten, die jedoch außerhalb des Diskurses der Musikästhetik ihrer Zeit standen - also zu konservativ oder zu progressiv waren - oder es, welchen Gründen auch immer geschuldet, nicht vermocht haben, sich zu Lebzeiten Gehör zu verschaffen, hatten - oftmals bedingt durch zufällige oder glückliche Umstände - mitunter erst posthumen Erfolg, der der Qualität ihres Werkes dann wenigstens nach ihrem Ableben Rechnung trug. Manchen Komponisten ist diese Ehre jedoch bis heute nicht zu Teil geworden. Die Frage, nach welchen Kriterien Musikgeschichte geschrieben wird und ob es in ihr rückblickend einen „Fortschritt“ gibt, der oftmals im Gegensatz zum Zeitgeschmack stehen muss, kurzum: wie der Diskurs der Musikgeschichte verläuft, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

In den letzten Jahrzehnten sind zahlreiche Komponisten, deren Leben und Schaffen in Vergessenheit geraten ist,



Biografie

Fabian Hinsche ist Gewinner und Preisträger zahlreicher Gitarrenwettbewerbe in ganz Europa.

Seine internationale Konzerttätigkeit führt ihn als Solisten sowie im „Mare Duo“ durch zahlreiche Länder Europas, Asiens sowie Nord- und Südamerika. Fabian Hinsche unterrichtete als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Wuppertal, an der Heinrich-Heine-Universität zu Düsseldorf sowie momentan an Musikschule Konservatorium Zürich/Schweiz. Seine aktuelle Solo-CD „Selected Works for Guitar by Rudolf Leberl“ ist als Doppel-CD beim renommierten Label Naxos erschienen. Fabian Hinsche schloss kürzlich seine Dissertation zum Thema „Ästhetik der musikalischen Interpretation“ ab, hält Vorträge und publiziert zu historischen, gitarristischen und ästhetischen Thematiken. Fabian Hinsche studierte Gitarre bei Prof. A. Eickholt, Prof. C. Marchione und Prof. H. Käppel.

Mehr Informationen:

www.fabian-hinsche.de

wieder entdeckt worden. Historische Forschung, die Digitalisierung von Archiven oder glückliche Umstände haben dabei geholfen, vergessene Werke dem Schlummer der dämmerigen Lagerstätten zu entreißen und der Öffentlichkeit in Form von (Noten-) Publikationen, Werkvorstellungen, Biographien oder CD-Aufnahmen zur Verfügung zu stellen. Dabei haben manche Entdeckungen eher akademische Bedeutung und werden im Konzertleben einen marginalen Platz einnehmen, auch wenn sie für die Geschichte des Instrumentes, einer Region oder eine bestimmte Zeit Wichtigkeit besitzen.

Auch viele Werke von komponierenden Gitarristen sind bis heute noch nicht gehoben worden. Immer wieder hat es jedoch Funde gegeben, in denen in Vergessenheit Geratenes wiederentdeckt wurde, um heute zum Standardrepertoire zu gehören, wie bspw. die Entdeckungen der Werke von Barrios oder Mertz zeigen.



Jahrgangsbild mit Professoren und Studenten, Jahr 1930; Leberl sitzend, vierter von rechts

Auch das Werk des österreichisch-böhmischen Komponisten Rudolf Leberl (1884-1952) ist ein ungehobenes. Ob es sich auf den Konzertbühnen etablieren wird, ist noch ungewiss, jedoch sprechen einige Aspekte dafür, dass Leberls Werk mehr als eine musikgeschichtliche Fußnote für das Gitarrenrepertoire bleiben wird.

Nicht nur seine knapp 300 Werke für Gitarre solo, die zumeist in mehr als 30 Zy-

klen zusammengefasst sind, sondern auch seine über 1000 Werke für Orchester, Streicher, Klavier, Orgel, Bläser, Chor, Gesang und verschiedenste Kammermusikbesetzungen mit und ohne Gitarre warten darauf, (wieder-) entdeckt zu werden. Dieser Umstand ist zu einem großen Teil Leberls Wesen¹ und Lebensumständen geschuldet, die die politischen und sozialen Umbrüche der Weltkriege beispielhaft illustrieren. Um sich Leberl zu nähern, muss man sich zunächst seiner Heimat „Böhmen“ zuwenden.

Böhmen ist eine traditionsreiche Region in der heutigen Tschechien und der ehemaligen österreichischen k.u.k. Monarchie mit hoher kultureller und musikgeschichtlicher Bedeutung. Musiker wie Stamitz, die Brüder Benda, Duscek, Zelenka im 18. Jahrhundert, Dvorak, Janacek, Smetana, Suk sowie Mahler im 19. Jahrhundert und Martinu im 20. Jahrhundert entstammen dieser traditionsreichen Region zwischen Bayrischem Wald und Prag.



Historische Ansicht von Leberls Geburtsort Hochsemelowitz

1 In einem Nachruf nannte ihn sein Freund Prof. Isidor Stögbauer eine „stille, verschlossene Natur“. <http://www.kohoutikriz.org/priloha/leber.php>



Eduard Gurk
Blick auf Rudolfstadt und Budweis, im
Hintergrund der Schöninger Berg - 1840

Auch bekannte Schriftsteller des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie Stifter, Rilke, Kafka oder Werfel sind in Böhmen geboren worden und zeugen von der kulturellen Blüte der Region zu dieser Zeit.

Leberl ist ein Teil des böhmischen Kosmos, 'ein echter Böhmerwäldler²', was die authentische Qualität seiner Musik ausmacht.

Leberl wurde 1884 in Hoch-Semlowitz, damals Teil der riesigen österreichisch-ungarischen k.u.k. Monarchie, geboren und musikalisch im Elternhaus ausgebildet. Leberls Tochter Gertrude Leberl-Bauer berichtet:

„Mein Vater entstammte einer weit verzweigten außerordentlich musikalischen Familie Leberl im nördlichen Böhmerwald! Es gehörte dazu, dass fast jedes Familienmitglied nicht nur ein Instrument beherrschte, so auch mein Großvater Franz Leberl. Mein Vater bekam von ihm schon früh Unterricht in Klavier, Orgel, Violine und auch Gitarre. Mein Vater beherrschte, so wie sein Vater, alle dieser Instrumente. Und

es war in diesem Haus Usus: Wer ein Saiteninstrument spielte, für den spielte es keine Rolle, dass er Viola und Cello spielte. Und wer Gitarre spielte, der wusste auch mit der Mandoline umzugehen. Klavier und Orgel wurden dann seine Lieblingsinstrumente, die er bis zur Virtuosität beherrschte.³“

Ab 1912 studierte er in Prag und Wien, auf Anregung seiner Kollegin und späteren Ehefrau Gabriele Kriz, Musik. Von 1915-1918 war er zunächst Substitut, dann Supplent, ab 1922 Professor an der „Deutschen Lehrerbildungsanstalt“ in Budweis.

Nach der Niederlage Österreichs an der Seite des Deutschen Kaiserreichs im 1. Weltkrieg wurden große Teile beider Länder neu verteilt und umgestaltet. So wurde Leberl mit Kriegsende 1918 quasi über Nacht zum „Sudetendeutschen“ und damit zum Angehörigen einer ethnischen Minderheit im neu gebildeten Staat der Tschechoslowakei, die von der neuen tschechoslowakischen Regierung ebenso repressiv behandelt wurde, wie es die Österreicher mit den Tschechen und Slowaken in den Jahrzehnten zuvor taten. Im neuen tschechoslowakischen Staat gab es für „Sudetendeutsche“ strenge Richtlinien, bspw. durfte Leberl nicht mit seiner Frau Gabriele, die auch Lehrerin war, und seiner Tochter Gertrude im selben Ort

wohnen. Dadurch wurde ein ständiges Familienleben verunmöglicht, man durfte sich nur in den Ferien und an Feiertagen sehen.

Ab 1938, nach der „Angliederung“ ans Deutsche Reich, musste Leberl auf Befehl der Nationalsozialisten seine Unterrichtstätigkeit ins nahegelegene Prachatitz verlegen. 1941 wurde er zwangspensioniert. Im Winter 1945/46 floh er nach einem Hinweis eines befreundeten tschechischen Apothekers vor einer erneuten Internierung über den Bayrischen Wald nach Sulzbach a.d. Donau bei Regensburg zu einem ehemaligen Schüler. Durch die Unterstützung weiterer ehemaliger Schüler sowie seiner Tochter Gertrude Leberl-Bauer (1917-2017), die dort zu ihm stieß, konnte er, zunehmend erblindend, in Bayern bis zu seinem Tode 1952 ein erträgliches Dasein fristen, trotzdem er noch keine staatlichen Pensionszahlungen für seine langjährigen akademischen Dienste erhielt.

Leberls Leben war ein fragmentarisches und spiegelt das Schicksal vieler Menschen des 20. (und wohl auch des 21.) Jahrhunderts in düsterer Schärfe wider.



Lehrerbildungsanstalt Budweis

2 Interview mit der Tochter des Komponisten

3 Aus einer E-Mail der Tochter des Komponisten

Es gibt von Leberls Werken nahezu keine Veröffentlichungen zu Lebzeiten, da die geplante Drucklegung einiger Werke in den 1930ern aufgrund der verworrenen politischen Verhältnisse nicht zustande kam. Sein kompositorisches Werk wurde von zwei ehemaligen Schülern, Julia und Wilhelm Walter, in mehreren Grenzgängen „gerettet“ und befindet sich heute in der „Österreichischen Nationalbibliothek Wien“ sowie als Kopie im „Sudetendeutschen Musikinstitut“, Bezirk Oberpfalz, in Regensburg.

Thomas Englberger hat ein „Systematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Rudolf Leberl“⁴ erstellt, das auf dem Verzeichnis von Gertrude Leberl-Bauer, der Tochter des Komponisten, beruht und vom „Sudetendeutschen Musikinstitut“ veröffentlicht wurde.

Leberl war, wie auch viele andere Gitarrenkomponisten, ein „verzögerter“ Komponist. Sein Stil ist zu Lebzeiten eigentlich schon veraltet, so wie es bspw. beim späten Fernando Sor der Fall war. Jedoch, was gibt es „Aktuelleres“ als einen

lebenden Komponisten, dessen Werk in der Retrospektive „veraltet“ erscheinen mag, das jedoch in der Gegenwart des Komponisten in einer, zumindest regionalen, Lebenswirklichkeit „zeitgemäß“ war? Auch Segovias

bevorzugte Komponisten spiegeln nicht unbedingt die avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts wieder, sondern haben ein konservatives Element inne, das an seinem Erfolg sicherlich nicht unbeteiligt war. Der Umstand des zurückblickend möglicherweise „Altbackenen“ schmälert in jedem Fall nicht die Qualität der Leberl’schen Musik (wie auch nicht bei Barrios), die eine Zusammenfassung der deutsch-österreichischen (Klavier-)Romantik in ihrer „akademischen“ und „volkstümlichen“ Tradition zu sein scheint. Aufgrund von Leberls lebensweltlicher Einbettung in



Professoren der deutschen Lehrerbildungsanstalt in Böhmisches Budweis, Jahrgangsbild 1927/28; Leberl stehend ganz rechts

sowohl die akademischen Kreise der restriktiven und enklavischen ehemaligen k.u.k Kultur in der abgelegenen Provinz Böhmens, als auch in die ländliche, naturnahe Bauernkultur der Region⁵, erhält seine Musik eine besondere, von biographischen Einflüssen geprägte Klanglichkeit und Authentizität. Sein Werk spiegelt ein Leben im retrospektiven, idealisierten „Volkston“ einer vergehenden kulturellen Elite in der Umbruchszeit zur „Moderne“.

Nichtsdestotrotz war Leberl weniger den Klassikern der Gitarre verpflichtet als eigenen Modellen, die sich natürlich trotzdem mit seinen Vorgänger punktuell berühren. Er schrieb idiomatisch, ohne epigonal zu sein. Die Hochphase seines Schaffens für Gitarre waren die Jahre 1924-1928, danach folgten vereinzelte Kompositionen in den 1930er und 40er Jahren.

Er hinterließ kleine „Unterhaltungsstücke“, Studien, mehrsätzliche Zyklen, 3 Sonatinen, 3 Sonaten, Tänze, Variationen, Suiten, einen Gitarrenlehrgang sowie

2. Böhmi.-Budweis.
Staatliche Lehrerbildungsanstalt.

Obj.: 1791 als Pädagogium, 1870 als LW. Wahlfr. F.: Kl., Sten., Hdbll., w. Hdarb., naturgesch. u. physik. Abg.

pr. Leiter Prof. **Wonesch** Wenzel, 1868, Groß-Rammerschlag, B.; I. Jgr.; Fsch. f. BSch.; 3. f. gew. Hsch.; Blindenll.; 1. 9. 88.

Prof. **Raul** Ferdin., 1868, Graditz, B.; I. Jgr.; V., Kl., D. f. BSch.; 1. 9. 87; beurl.

Prof. **Konstanz** Laurenz, 1872, Kalching, B.; Rel. f. MSch.; 1. 9. 96.

Prof. **Sojchet** Rudolf, 1876, Welleschin, B.; II. u. III. Jgr.; B. f. BSch., Lw., Staatsverrechnungsl., Fsch. f. BSch.; 1. 10. 95.

Prof. **Blumentritt** Friedrich, 1879, Leitmeritz, B.; Ng., nl., math. f. MSch.; 19. 7. 00.

Prof. **Granz** Alois, 1881, Wegstädtl, B.; III. Jgr.; Sten. f. MSch., Hdbll.; 1. 10. 00.

Prof. **Richter** August, 1868, Philippsdorf, B.; I. u. Sten. f. MSch.; 12. 6. 03.

Prof. **Leberl** Rud., 84, Hoch-Semlowitz, B.; I. Jgr.; Gg., B., Kl., D.f.MSch.; 1. 10. 03.

Prof. ad pers. Dr. **Kubitschek** Rud., 95, B.-Nöhren, B.; D., Gg., Gsch. f. MSch.; 1. 12. 20.

MLDr. **Lilienfeld** Ernst, 1871, Nicin, B.; Dozent f. Schulhbg. u. Schularzt; 20. 9. 23.

Silfs-In. Kolaczek Konstanze.

Liste der Professoren der Staatlichen Lehrerbildungsanstalt in Böhmisches Budweis

4 Thomas Englberger - Systematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Rudolf Leberl (1884-1952); Sudetendeutsches Musikinstitut, (Träger: Bezirk Oberpfalz), Regensburg 1994

5 Aufgrund einer Tuberkuloseerkrankung ab den 1920er Jahren war Leberl nahezu lebensnotwendig dazu gezwungen, an der frischen Luft der Wälder zu wandern, was er oftmals zwischen den Vorlesungen tat.

Transkriptionen von Werken von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Grieg oder Reger für eine oder mehrere Gitarren. Der Schwierigkeitsgrad der Werke reicht von einfach bis schwer.

Die stilistischen Einflüsse seiner Gitarrenmusik sind in drei Merkmale zu gliedern:

- 1.) Deutsch-österreichische Romantik
- 2.) Lyrik - Lied (ohne Worte)
- 3.) Volksmusik (des Böhmerwalds)

Leberl greift die Traditionen der deutsch-österreichischen (Klavier-) Romantik à la Schubert, Mendelssohn, Schumann, Grieg (der in Leipzig studierte), Reger oder Mahler auf und verbindet sie auf originelle, idiomatische und persönliche Weise mit der Gitarrentradition des 19. Jahrhunderts. Dabei ist Leberls Satztechnik makellos (ein Umstand, der nicht selbstverständlich bei allen Gitarrenkompositionen gegeben ist). Die idiomatische Schreibweise orientiert sich nicht epigonal an der Tradition des 19. Jahrhunderts, sondern erfindet vielfältige neue Spieltechniken, die in der damaligen Zeit ungewohnt und neuartig waren. Bspw. in den „12 Stimmungsbildern“ (Werk 62) oder in der Studie (LWV 664) verwendet er eine sich über alle 6 Saiten bewegende Arpeggiotechnik, die erst seit Rodrigos „Concierto de Aranjuez“ zu einem gängigen Arpeggiotyp wurden. Die Skordatur der 6. Saite nach D kommt in einigen Werken vor, ebenso wie originelle Flageolettpassagen. Die Tonarten Leberls sind (für Gitarrenkompositionen) ungewöhnlich reichhaltig, so dass auch nicht gängige Tonarten wie fis-Moll, g-Moll, c-Moll oder in Modulationsabschnitten auch Fis-Dur,

b-Moll etc. häufig berührt werden. Seine Melodik und Harmonik bewegt sich im Gitarrenwerk, bis auf wenige Ausnahmen, im Rahmen der Früh- und Hochromantik. Mediantische Verbindungen, Alterationen, Rückungen,

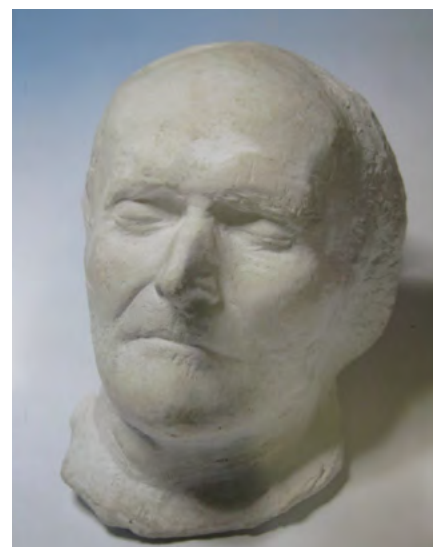
enharmonische Umdeutungen, chromatisch-harmonische Verbindungen sind auf der Höhe der damaligen Zeit.

Leberl zeigt sich in seinen Gitarrenwerken als Meister der kleinen Form. In seinen subtilen Miniaturen umschreibt Leberl eine poetische Stimmung oder einen lyrischen Moment, die in sich ihre Geschlossenheit finden. Wie eine Aneinanderreihung von einzelnen Gedichten zu zusammenhängenden Zyklen in der Poesie reiht Leberl emotionale Stimmungen und Landschaftsbilder, die eine Vollendung der kleinen Form darstellen, zu musikalischen Kaleidoskopen. Das „Lied ohne Worte“ Mendelssohns scheint ebenso durch wie Schumanns poetische Titel (bspw. „Lenzesstimmen“, „Fallende Blätter“, „Nachtstück“, „Bange Stunde“ etc.) oder Griegs formale Kürze sowie die Sammlung von kleinen Stücken in mehrsätzigen Zyklen. In diesen lyrischen und persönlichen Stücken ist kein Platz für Durchführungsarbeit oder musikalisches Entwickeln in der großen Form, wie der Komponist es in seinen letzten Streichquartetten („Böhmerwaldquartett“ und das „Bayerische“) vollführt. Die poetischen Momente scheinen als



Budweis, Ringplatz-1905

musikalische Landschaftsbilder entstanden zu sein, die der naturverbundene Komponist auf Wanderungen, auf denen ihn oft seine Gitarre begleitete, quasi aus dem Stehgreif spielte, um sie zuhause auszuarbeiten. Wie ein Landschaftsmaler der Böhmisches Wälder fing er kleine Szenen und Nuancen ein. Titel wie „Skizze“ oder „Stimmungsbild“ scheinen dieser Vermutung zu entsprechen. Welches Instrument könnte der Malerei unter freiem Himmel mehr entsprechen als die Gitarre, die aus dem Rucksack des Wandernden ragte? Auch romantische Titel wie „Im Mondenschein“ (aus Werk 48)



Totenmaske Leberls

oder „Abendstück“ (aus Werk 90) scheinen eher einem „naturalistischen“, improvisatorischen Erleben entsprungen zu sein als der Arbeit am Schreibtisch.

Leberls kammermusikalische Werke streifen zahlreiche Besetzungen: Duo, Trio, Quartett, mit Blöckflöte, Geige, Klavier, Gambe, Cello, Laute, Gesang, Chor und in gemischten Besetzungen. Leberl schrieb des Weiteren über 300 Lieder mit Gitarre zwischen den Jahren 1909 bis 1935. Neben Einzelwerken entstanden Zyklen von Minne-, Kinder- und Volkslieder mit Vertonungen von Dichtern wie Storm, Kerner, Mörike, Hoffmann von Fallersleben, Löns, Fontane, Rückert, Morgenstern, Eichendorff oder Lenau. Die Gitarre wird als Begleitinstru-

ment dabei äußerst abwechslungsreich und vielfältig, jenseits aller Stereotypen, eingesetzt. Die melodische Qualität der Werke ist dabei außerordentlich und erinnert an die Schuberts.

Schließlich befasste sich Leberl in einer Vielzahl seiner Werke mit der Volksmusik Österreichs und Böhmens. Das „böhmische“ Element Dvoraks, Smetanas und Mahlers (bspw. kleine Sexte in Dur) scheint immer wieder durch, ebenso wie plötzliche Dur/Moll Kontraste, die Freude und Leid, Licht und Schatten in unmodulierte Relation setzen. Des Weiteren finden sich dutzende Ländler, die in ihrer Unterschiedlichkeit äußerst abwechslungsreich und originell sind. Ebenfalls finden sich Tanzstücke, Reigen

oder charmante Tänzchen, die die tänzerische Tradition und rhythmische Lebendigkeit Böhmens und Österreichs schillernd darstellen. Hier paart sich die lyrische Subtilität und Eleganz mit der vibrierenden Rustikalität der Tänze dieser traditionsreichen Region, diesem untergegangenen Musikland zwischen den Zeiten.

Rudolf Leberls Schaffen, insbesondere das für die Gitarre, ist es mehr als wert gehoben zu werden.

Beispiele für Leberls Musik:

Präludium



Audiodatei abspielen

Erinnerung



Audiodatei abspielen



Biografie

Der Gitarrist und Komponist Jörn Michael Borner gilt als eine Art Grenzgänger zwischen den Musikstilen des Jazz und der Klassik. Während seiner Ausbildung als klassischer Gitarrist verfolgt er die Entwicklung der modernen Jazzgitarre. Bereits als Jugendlicher produziert er zahlreiche Aufnahmen eigener Stücke und bringt seine musikalischen Ideen zu

Papier. Seitdem konzertiert er in unterschiedlichen Besetzungen und als Solist. Unter seinen Veröffentlichungen sind „The Kick“ für zwei Gitarren, „Last Door Left“ für 4 bzw. 3 Gitarren (Verlag Hubertus Nogat), „Sliding Around“ für Gitarre solo, „Let’s Play Together“ für zwei Gitarren (Schott Music) die bekanntesten. Ensemblestücke wie „Festival Songs“ oder „Already Tuned“ sind im Joachim-Trekkel-Musikverlag erschienen.

Bei ihm wurden mehrere Auftragskompositionen für verschiedene Besetzungen bestellt. Seine Musik verbindet im allgemeinen rhythmische Akzente mit Jazz, Experimenteller Stilistik, oder auch Worldmusic. Einen Überblick über sein Schaffen gibt die Webseite michael-borner.de, wo zunehmend unveröffentlichte Stücke als Download bereit stehen.

Neben seinem mittlerweile umfangrei-

chen Œuvre von Jazz-Stücken, die auf mehreren Tonträgern in unterschiedlichen Besetzungen zu hören sind, stellt vor allem die Solo-CD „Thoughts ... unspoken“ eine Art „Konzentrat aller meiner musikalischen Erfahrungen“- wie er es nennt - dar, reduziert auf die Konzertgitarre solo.

Jörn Michael Borner begann als Autodidakt, bekam seine erste Gitarrenstunde mit 19 Jahren, studierte Gitarre bei Alfred Eickholt und Komposition bei Ingo Schmitt an der Musikhochschule Köln/Abteilung Wuppertal. Er ergänzte sein Studium mit Meisterkursen bei John Williams, Alexandre Lagoya, Eliot Fisk. Er ist Lehrer und Leiter der Radevormwalder Musikschule, daneben Gastdozent an verschiedenen Institutionen.

www.michael-borner.de

Since you are here

Jörn Michael Borner

♩ = 120

i m a

p Damen geräuschhaft aufsetzen

mf

6 (3. time to Coda)

mp

p i m a m i p i m a m i


mp


mp

mf *p i m a p a m*

17 VII *p* *i m a m i*

19

21 **D.C. (2x)**
(3. time al  to Coda)

 **Coda**

23

25

28

Leserbrief zum Interview mit Jürg Kindle, Maren Trekel, Hamburg

Als Inhaberin eines kleinen eigenen Musikverlags, aber auch einer ausgesprochen stark auf Musik für klassische Gitarre und Mandoline spezialisierten Musikalienhandlung ist es mir ein dringendes Bedürfnis, auf einige Aspekte in Jürg Kindles Interview in der ersten Ausgabe des EGTA-Journals zu reagieren:

Ich habe mich natürlich sehr über seine freundlichen und lobenden Worte über unser Unternehmen gefreut! Es tut mir sehr leid für Herrn Kindle, dass er die beschriebenen Erfahrungen gemacht hat und ich weiß aus vielen Gesprächen, dass nicht alle Musikverlage gleich sorgfältig mit ihren Autoren umgehen.

Nichtsdestotrotz vermittelt Herr Kindle ein sehr grundsätzliches, negatives Bild von einer ganzen Branche, das ich weder angemessen noch fair finde und mit ein paar Fakten gerade gerückt werden muss.

Eine der wichtigsten Erkenntnisse formuliert er am Anfang des Interviews selbst, aber es tritt im weiteren Verlauf zu stark zurück: sein heutiger Bekanntheitsgrad verdankt Herr Kindle u.a. dem großen Erfolg seiner ersten Veröffentlichung im Hug Musikverlag, der damals für die Ausgabe einen Notensatz erstellt, den Notendruck vorfinanziert und jede Menge kostenintensive Werbung veranlasst hat (Investitionen, die zu der Zeit allerdings deutlich höher waren als heute). Es stimmt, dass man heute mit Hilfe des Internets viele mögliche Interessenten erreichen kann - allerdings jede Menge andere Anbieter auch. Um sich dort durchsetzen zu können, muss man erst den Bekanntheitsgrad von Herrn Kindle

erreichen oder einen starken Partner haben! Ein engagierter Verlag wirbt noch heute kostenintensiv in Fachzeitschriften, verschickt Rezensionen- und Lehrprüfexemplare, stellt mit seinem Verlag auf Veranstaltungen aus, verkauft seine Exemplare an den Groß- und Einzelhandel mit Rabatt, damit auch diese für eine weitere Verbreitung sorgen usw. Neben den Kosten die allein hierfür entstehen, muss das ja jemand tun, der auch einen Arbeitsplatz und entsprechende -mittel braucht. Kosten, die getragen werden müssen. Es ist nicht fair zu empfehlen, Musikverlage als Sprungbrett zu nutzen, die sich vorher engagiert haben!

Herr Kindle beschreibt nicht, was er noch tun muss, damit er seine Ausgaben erfolgreich zum Kunden bekommt: die Notensätze erstellen, eine Webseite mit Downloadmöglichkeit anbieten, weitere Aktivitäten im Internet, zu Veranstaltungen fahren, bei denen er sich und seine Notenausgaben vorstellt, falls nicht gedownloadet wird, die Notenausgaben an Kunden zu verschicken, Musikalienhändler zu finden, die seine Notenausgaben in ihr Sortiment aufnehmen und sie regelmäßig über Neuerscheinungen zu informieren usw. Alles Aktivitäten, die Zeit und auch Geld kosten und die man korrekterweise vom direkten Ertrag aus den eigenen Notenverkäufen abziehen muss. Wenn das ordentlich kalkuliert wird (also auch die selbst investierte Zeit), wage ich zu bezweifeln, dass am Ende der Rechnung mehr als 10% stehen!

Dass Herr Kindle in der Schweiz einen unverhältnismäßig höheren Preis für sei-



ne Ausgaben bezahlt als in Deutschland, ist ein länderspezifisches Perversum, worunter auch viele andere Unternehmen dort leiden - es gibt aber auch eine ganze Menge Nutznießer dieser Situation! Die politische Diskussion über diese Zusammenhänge führt hier jedoch zu weit...

Unbedingt widersprechen muss ich der Aussage, dass man alle seine Rechte abgibt! Das ist so, wenn man z.B. in Japan verlegt und mag so sein, wenn man in Kanada verlegt, was ich nicht weiß. Wenn man in Deutschland verlegt, gibt man die Rechte ab, die man abgeben möchte - passend zum Geschäftsmodell, für das man sich entscheidet. Einem klassischen Musikverlag überträgt man das Vervielfältigungsrecht, was logisch ist, weil man sich diesen Partner sucht, damit dieser obige Aufgaben übernimmt und räumt üblicherweise auch eine Beteiligung ...

[Lesen Sie hier weiter](#)

Neue biografische Erkenntnisse zu Josef Kaspar Mertz und zu seinem gitarristischen Umfeld



Biografie

Andreas Stevens wurde 1958 im nieder-rheinischen Anrath geboren. Er absolvierte sein Studium an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf in der Gitarrenklasse von Prof. Maritta Kersting. Andreas Stevens unterrichtet seit 1980 an der Städtischen Clara-Schumann Musikschule in Düsseldorf und hat seit 2013 die Fachleitung „Zupfinstrumente“ inne. In den letzten Jahren ist er verstärkt zum Ansprechpartner für die Geschichte und das Repertoire der Gitarre im deutschsprachigen Raum geworden. Seit 2007 veranstaltet er im Zweijahresturnus gemeinsam mit Gerhard Penn das „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“, von dem internationale Impulse für die Gitarrenforschung und Musizierpraxis ausgehen.

2009 wurde seine Ersteinspielung mit ausgewählten Solowerken Heinrich Alberts und 2014 eine CD mit ausgewählten Solowerken Anton Stingls veröffentlicht. Beide fanden national wie international Beachtung fand.

2012 erhielt er zudem in Alessandria (Italien) den Preis „chitarra d'oro“ (Goldene Gitarre) in der Kategorie ricerca musicologica (Musikforschung).

www.stevens-gitarre.de

Betrachtet man die Quellen, die für die biografischen Informationen zu Josef Kaspar Mertz bisher zur Verfügung standen, so entspringen alle Kenntnisse zwei biografischen Texten. Der verbreitetste Text, der, weil er in englischer Übersetzung¹ vorliegt, eine umfangreiche Rezeption erfahren hat, wurde von Makarow verfasst. Dieser hatte in seinen Lebenserinnerungen eine - überaus subjektive - Bestandsaufnahme der Situation der Gitarre in der Mitte des 19. Jahrhunderts vorgenommen². Auf seiner Suche nach den aktiven Repräsentanten des Gitarrenspiels begegnete er in Wien Josef Kaspar Mertz und hörte ihn im privaten Rahmen zweimal spielen. Der daraus gewonnene Eindruck führte dann zu seiner Einschätzung von Mertz als Komponist und Spieler, die bislang, mangels anderer Aussagen, unwidersprochen geblieben ist und bis heute als Grundlage zur Einschätzung Mertz' als Spieler gilt. Makarow schrieb über Mertz:

„Unter den Gitarrevirtuosen, die (ich) in Deutschland kennen gelernt hatte, war Mertz unter allen Umständen der bedeutendste. In seinem Spiel war viel Kraft, Empfindung, Präzision, Ausdruck und Sicherheit. Aber ihm hafteten auch einige Nachteile der damaligen deutschen Schule an. So war beim Anschlagen der Bässe zuweilen ein Nebengeräusch zu hören und bei manchen schnellen Passagen kamen einzelne Noten nicht immer sauber heraus. Besonders aber in der Ausarbeitung der Phrasierung und in der Zartheit des Ausdrucks trat er hinter Zani de Ferranti und

Schulz zurück.“

Makarow hörte Mertz nicht ein einziges Mal im Konzert und dem Charakter ihrer privaten Begegnungen war es geschuldet, dass Mertz ihm Kompositionen vorstellte, die vermutlich nicht alle in seinem aktuellen Konzertrepertoire waren. Liest man hingegen einen Konzertbericht eines unbekanntes Rezensenten, so erscheinen die gitarristischen Fähigkeiten von Mertz in einem völlig anderen Licht:

„Mit einer Fertigkeit, die an das Unglaubliche grenzt verbindet er eine ungemeine Deutlichkeit des Anschlags und in den schwierigsten Passagen hört man die Oberstimme, die Mittelstimme und vor allem den Grundbaß, Vorzüge, die sich selten, selbst bei berühmtesten Virtuosen auf diesem Instrument vereinigen.“³

Interessant ist es, die Gitarristen zu benennen, denen Makarow in Deutschland vor dem Zusammentreffen mit Mertz begegnete und an denen er dessen Fähigkeiten gemessen hat. Ebenso wichtig ist es zu wissen, welche Begegnungen nicht stattgefunden haben.

Makarow erwähnte als Reisestationen für das Jahr 1851 die Städte Hamburg, Köln, Mainz, Frankfurt, Kreuznach und Schoenebach.

In Mainz begegnete er einem Gitarristen „der in der Rheingegend für den bekanntesten Gitarrespieler galt.“

Makarows Beschreibung eines Mannes „von etwa 30 Jahren“ lässt die Vermutung zu, dass es sich bei seinem Gegenüber um Friedrich Karl Josef Kamberger

1 Guitar Review 1948

2 Der Autor bevorzugt für diesen Artikel die Übersetzung Fritz Bueks, die in Der Gitarrenfreund 6 1910 begonnen wurde.

3 Eduard Fack: Materialien

(1824-1892) handelte, der im Mainzer Adressbuch des Jahres 1850 als Klavierlehrer aufgeführt ist⁴. Über Kambergers Auftreten als Gitarrist und seine - ausschließlich in Manuskriptform vorliegenden Kompositionen - liegen bislang keine Erkenntnisse vor.

Weitere Gitarristen, die er anlässlich einer erneuten Reise 1856 namentlich aufführte, sind Jansen und Fischer. Fischer, von dem nicht einmal der Vorname erwähnt wird, hatte, so Makarow, „den Ruf des bedeutendsten Gitarrespielers an den Ufern des mittleren Rheines“; fiel aber in Makarows Wertschätzung völlig durch.

Diese Gitarristen haben keine nachweislichen Spuren in der Gitarrenhistorie hinterlassen, weder in Form von Konzertberichten, noch als Schöpfer irgendwelcher Werke.

Von Fischer wurden Makarow jedoch noch drei Namen genannt, die für ihn bedeutende Gitarrespieler in Deutschland darstellen:

- Rilling in Fulda⁵
- Brand in Würzburg
- Franz in München⁵

Über Rilling liegen bislang keine Informationen vor. Brand, der in Würzburg als Domchormeister tätig war, hatte als reisender Virtuose, ebenso wie im Duo mit Adam Darr (den Fischer und Makarow unerwähnt lassen) große Erfolge. Über Josef Franz, dessen Kompositionen zum Teil durch die „Freie Vereinigung zur Förderung guter Gitarrenmusik“ zur Veröffentlichung kamen, steht die Forschung



ebenfalls erst am Anfang.

Auf Kambergers Rat hin verzichtete Makarow darauf, diese drei Gitarristen zu treffen.

Auffallend ist es in jedem Fall, dass Makarow es schon zu Beginn seiner Reise in Hamburg versäumte, den dort ansässigen und aktiven Virtuosen Eduard Bayer aufzusuchen. Er unterließ es also, einige der aktiven und wichtigen Spieler und Komponisten der Zeit zu treffen und zeichnet deshalb auch ein unvollständiges und unzutreffendes Bild der Gitarrik im Deutschland seiner Zeit auf.

Als zweite Quelle zum Leben des J. K. Mertz gilt jene Biografie, die Josefine Mertz für den „Gitarrefreund“ verfertigt hatte und die dort im Dezember 1901, sowie im Januar 1902 erschienen ist. Zweifelsohne ist Josefine, die mit ihrem Mann ungefähr seit 1842 gemeinsam aufgetreten ist, diejenige, die am vertrautesten mit dem Spiel und den Kompositionen ihres Gatten war.

Auch diese Quelle ist bereits mehrfach berücksichtigt worden. Ebenfalls aus ih-

rer Hand stammt darüber hinaus eine Biografie, die sie in Form eines Briefes an J.M. Miller in die Vereinigten Staaten geschickt hatte. Dieser Brief Josefines wurde 1895 in „The Cadenza“ vom Empfänger in übersetzter Form veröffentlicht. Brian Torosian hat sich in seiner Doktorarbeit intensiv mit diesem Text auseinandergesetzt.

Erst im Jahr 2011 fand sich in dem Material, welches ich an die Bayerische Staatsbibliothek vermittelt hatte, die Korrespondenz von Josefine Mertz, die die Biografie und den Verkauf von einigen Manuskripten an den Internationalen Guitarristen-Verband begleitet hat.

Im Folgenden werde ich auf einige neue Aspekte eingehen, die aus diesen Dokumenten ersichtlich werden.

⁴ Auskunft des Stadtarchiv Mainz vom 26.06.2007

⁵ Im Verzeichnis des RISM finden sich 195 Treffer zu Friedrich Brand, davon sind 39 eigene Kompositionen. Josef Franz ist mit 2 Treffern vertreten.

Mertz als ausübender Gitarrist

Zweifelsohne war Josefine die kompetenteste Kennerin des Gitarrenspiels ihres Gatten, einerseits war sie selber, bevor sie ihn kennenlernte, konzertierende Pianistin, andererseits war sie bekanntermaßen auch seine Duopartnerin. Und, wie wir einer Äußerung entnehmen können, auch Mitkomponistin einiger Werke für Klavier und Gitarre.

Schon früh scheint ihr jedoch der Sinn für Objektivität gegenüber ihrem Ehemann abhanden gekommen zu sein. Dies wird aus dem folgenden Brief vom September 1902 ersichtlich:

„Die Solopiece „Les Adieux“ mit der Flageolettmelodie spielte mein seliger Gatte so wunderbar, und entzückte mich dermaßen, daß in Folge dessen unser Ehebund entsprang“

Nichtsdestotrotz kommt ihren notierten Beobachtungen ein hoher Stellenwert zu, der, im Zusammenhang mit den überlieferten Konzertkritiken, der instrumentalischen Fähigkeit von Mertz eine andere Qualität attestiert als es Makarow in seiner Schilderung nahe legte.

Die Flageolettmelodie, die für dieses Werk von zentraler Bedeutung ist und die sich nicht in der heute zugänglichen Druckfassung von 1985 wiederfindet, wird später noch mehrfach von ihr thematisiert. In einem ande-

ren Brief spricht sie von der *„Flageolet Fantasie“* an anderer Stelle von *„Fantasie „Les Adieux“ mit Flageolet“*. (01.06.1902)

Dieser Part machte die größte Wirkung im Konzert:

„Die Flageolet-Melodie (sic) erregte in unseren Konzerten immer stürmischen Applaus, da sie selbst im großen Saal, bis in die entferntesten Ecken wie Glockentöne gehört wurden.“

(September 1901)

Später fand sie in ihren Unterlagen noch eine zweite Version des Finales dieser Komposition, das, *„wenn er es im Concert spielte, solche Sensation erregte, daß sich das ganze Publikum erhob, um seine Finger sehen zu können, nur spielte er es in so rasende Tempo, daß man wirklich nicht wußte, ob das menschliche Finger seien, oder Milliarden von Würmern, die auf den Saiten herumwirbelten.“* (Ohne Datum)

In einem Artikel von Elsa Just über *„Die Flageolettöne und ihre Notierung“* findet sich ein kurzes zweitaktiges Beispiel aus Mertz's Fantasie, das Teile des verlorenen Flageolettparts wiedergibt.⁵

Über die Tongestaltung ihres Mannes schrieb sie am 17.02. 1902:

„Aber einen so schönen Ton erzielte er (Dubetz) doch nie wie mein Gatte. Denn darin war er ganz unerreichbar und wenn er auch mit der größten Kraftanwendung die

Unserem Fond zur Erwerbung der Mertz'schen Compositionen sind zugegangen:

Vortrag laut Liste in No. 1 M. 74.70. Ortsgruppe Bremen M. 4.—, Hegemann, Neapel (Lire 15.—) M. 11.85, Cottin, Paris (Fr. 15.—) M. 12,10, Dr. Hübner, Dresden M. 4.—, Helmsdorfer, München M. 3.—, Staatsrat Stockmann, Kursk (Ro. 10.—) M. 21.55, Dr. Rensch, Berlin M. 2.—, S. Schmid, München M. 4.—, Baron de Crano, Berlin M. 10, Dr. Herrmann, Berlin M. 3.—, Schindler, Berlin M. 3.—, Jürgensohn, Petersburg M. 4.—, Wm. Foden, St. Louis M. 11.45, Dr. Sajaitzky, Moskau (Ro. 10.—) M. 21.55, L. Maue, München M. 4.—, Halbing, München M. 2.—, Seiler, Dresden M. 1.—, Colonius, Hannover M. 2.—, Afromejef, Tjumen und Bulgakoff, Belgorod (Ro. 11.— zus.) M. 23.71, F. Sprenzinger, Lechhausen M. 10.—, Gauhe, Hechingen M. 20.—.

Wir schliessen damit die Sammlung und danken namens der Frau Josefine Mertz in Wien, der wir die eingegangenen Beträge übermittelt haben, allen Spendern aufs herzlichste.

Die Redaktion.

Saiten beinahe aus den Bündeln hob (sic), so blieb sein Ton doch immer wunderschön und er war weder mit dem Orchester, noch dem stärksten Konzertflügel zu decken.“

In diesem Zusammenhang wirft der Vergleich mit einem Orchester die Frage auf, ob und wo Josefine die Gelegenheit hatte, ihren Mann zusammen mit einem Orchester zu hören.

Die Flageolettechnik scheint ebenfalls eine von Mertz bevorzugte Technik gewesen zu sein (siehe Les Adieux). Josefine bemerkte dazu:

„Auch unerreicht waren seine Flageolet-Töne.“ (17.02.1902)

Mertz Kompositionen

Josefine gab in ihren Briefen einige Datierungen an, die aber mit einer gewissen Vorsicht betrachtet werden sollten:

„Die Opernrevue erschienen von März 1843 an nach unserer Niederlassung in Wien, die Bardenklänge im Jahr 1845, wo er auch

[1] Just, Elsa: *Die Flageolettöne und ihre Notierung* in *Der Gitarrefreund* Heft 4 Juli-August 1919, S.35

eine Gitarreschule schrieb, und zu meinem Erstaunen nirgends eine Erwähnung gemacht wurde, folglich gar nicht weiß was damit geschehen ist. Für die Zither schrieb er im Jahre 1851 oder 1852 die Gebirgs-Bleameln, für Mandoline schrieb er auch viel..." (17.02.1902)

Zur Aufführung des anstehenden „3.Gittaristentag“ in München empfahl sie besonders die Walzer Partie in C für Gitarre und Klavier von 1848, „die in unseren Konzerten immer stürmisch zur Wiederholung verlangt wurden, weil sie sehr lustig sind.“

Am anspruchsvollsten bewertete sie die konzertanten Duos für diese Besetzung: „Die concertanten Duos für Guit. und Clavier stellen wohl große Anforderungen an die Guitar und dürften vielleicht als Raritäten dem Congreß empfohlen werden; da bis jetzt außer mir Niemand so dreist war, eine derartige Clavierbegleitung zur Guitar zu schreiben.“ (September 1901)

Erwähnung fanden auch einzelne Werke, die bislang nicht aufgefunden worden sind:

„Wirkungsvolle Quartette für zwei Mandolinen, Gitarre und Klavier schrieb auch mein Gatte, die wir wöchentlich dreimal beim Graphen Ledochowsky aufführten.“ (17.02.1902)

Von diesen Werken, die sich im Privatbesitz von Mertz' Mandolinenschülerin, der Gräfin Ledochowska, befanden, gab es keine Abschriften und so hat sich scheinbar keine Komposition in dieser ungewöhnli-

chen Besetzung erhalten.

Unter den zahlreichen erhaltenen Skizzen ihres Mannes fand sie bei wiederholter Durchsicht noch einige Blätter, mit denen sie Werke rekonstruieren wollte.

So schrieb sie am 01.06.1902:

„Unter den vorhandenen reichlichen Skizzen des sel. J.K. Mertz befinden sich noch manche sehr hübsche Sachen, die ich mich nach und nach zu entziffern bestreben werde.“

Offensichtlich verfolgte sie diese Absicht weiter, denn am 03.05.1902 schrieb sie:

„Unter den Skizzen befinden sich noch mehrere hübsche Sachen aber es ist schwierig, und mühsam unter dem Geschreibsel den Zusammenhang heraus zu finden, es gehört Zeit und Geduld dazu.“

In einem weiteren undatierten Brief konkretisiert sich dann diese Aktion:

„Auch auf einzelnen Blättern (denn dieß war seine Gewohnheit Skizzen hinzuwerfen) fand ich noch eine original Fantasie und mehrere Walzer, die ich vermögens meines guten musikalischen Gedächtni-

ßes zusammen stellen könnte, und eine Hugenotten Fantasie, wie sie Thalberg für das Clavier schrieb, so arrangierte er sie für die Guitar, ob sie aber komplett ist weiß ich noch nicht.“

Josefine erwähnte auch, dass sie mehrfach Abschriften von Kompositionen weitergegeben hatte:

„Durch Vermittlung eines Guitare Fabrikanten habe ich im Jahre 1858 Abschriften einiger Stücke verkauft, die er mit seiner Guitarre nach Rußland geschickt - (wohin? Oder an wen? Ist mir unbekannt). Im Jahre 1891 habe ich ebenfalls Abschriften einiger Stücke nach Schweden an Herrn Boije, und nach Amerika an Herrn Miller geschickt. Die wirklichen Handschriften meines selig. Gatten befinden sich in den Händen des Guitar-Club.“ (13.02.1902)

In einem weiteren Brief erwähnte sie noch einmal diesen Vorgang, ohne jedoch weitere Details hinzuzufügen:

„1858 durch Vermittlung eines Gitarrenfabrikanten aus Rußland (wofür und an wen) weiß ich nicht, und vor zehn Jahren nach Schweden und Amerika...“ (23.03.1902)

Das Mertz Portrait

Josefine beschrieb ihren Mann mit den folgenden Worten:

„Hohe ritterliche Gestalt, schlank nicht breitschultrig, 6 Schuh hoch weniger zwei Linien, dunkel blondes Haar, hohe Stirne, schelmisch blickende graue Augen, zartes blondes Schnurbärtchen, Kinn und Wangen bartlos, volle zart rothe Wangen bis zu seinem letzten Lebenshauch.“ (01.06.1902)

Diese Beschreibung hatte sie mangels eines Fotos für einen amerikanischen Gittaristen verfasst. Josefine ist mehrfach

J. K. Mertz'scher Nachlass (Originalhandschr.).

243.	I.K. Mertz, »Original-Walzer« f. Gitarre und Klavier.
244.	— »Walzer im Ländlerstyl« für Gitarre und Klavier.
245.	— »Fantasie aus Montecchi«.
246.	— »Fantasie aus Norma«.
247.	— »Originalfantasie in D-moll und Mazurka«.
248.	— »Fantasie Les Adieux«.
249.	— »Thema aus Il Pirata«.
250.	— »Elixire d'amore«.
251.	— »Lucia di Lammermoor«.
252.	— »Romanze«.
253.	— »Walzer«, in den Skizzen gefunden und gestiftet von Frau Josefine Mertz.
Musikbeilagen.	
254.	H. Scherrer, »Stille Nacht«.



nach einem Bild von Mertz gefragt worden und antwortete folgendermaßen:

„Leider besitze ich kein Bild von meinem selig. Gatten: da es einmal so schlecht gemacht war, dass es in kurzer Zeit ganz verblaßte und keine Züge zu erkennen waren, und ich durfte nicht in ihn dringen sich noch einmal fotografieren zu lassen; da er sehr ängstlich war und glaubte, er müßte schon bald sterben.“ (01.06.1902)

Schon neun Tage später schrieb sie noch einmal über diese Angelegenheit:

„Mit dem größten Vergnügen würde ich Ihnen das Bild zur Verfügung stellen, wenn ich es noch hätte, aber vor 50 Jahren hatte niemand eine Ahnung, dass man aus so einem Ding ein Bild machen könnte, und da es so Garnichts war, hatte ich keine Freude daran und bewahrte es nicht auf während ich doch Alles was von meinem Gatten Interessantes existiert sorgfältig aufbewahrt habe.“

Josefine ließ es nicht darauf beruhen und stellte in ihrem Umfeld Nachforschungen an:

„Auch habe ich mich bei allen meinen Bekannten erkundigt, ob vielleicht jemand ein Bild besitzt; aber auch ohne Erfolg.“ (10.06.1902)

Es bleibt also festzuhalten, dass weder Josefine das Foto ihres Mannes besaß, noch in ihrem Umfeld ein Bild existierte. Der Verbleib des vermutlich einzigen von Mertz existierenden Fotos ist ungeklärt. Das von Erwin Schwarz-Reiflingen ohne Angabe der Quellen als Portrait

des Komponisten benutzte Bild steht bislang ohne irgendeinen nachvollziehbaren Zusammenhang mit dem vermissten Foto da.

Mertz Vornamen

Josefine erwähnte nirgendwo in der gesamten Korrespondenz die vollständigen Vornamen ihres Mannes, entweder benutzte sie die Abkürzungen J.K. oder sie sprach von ihrem selig. Gatten. Im Text der veröffentlichten deutschen Fassung findet sich die Version Joseph (Josef) Kaspar, ebenso im englischsprachigen Artikel. Beide Artikel stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit Josefines „offiziellen“ Vorlagen, so dass man diese beiden Vornamen genauso verwenden sollte.

Anekdoten

Die folgende Anekdote beinhaltet zwar auf den ersten Blick keine direkte Relevanz zur Werkrezeption, verdeutlicht aber, dass die Eheleute Mertz über einen ausgeprägten Sinn für Humor verfügten, der sich möglicherweise dann doch in einigen Werken wiederfinden lässt. Josefine selbst beanspruchte für sich selber einen „unverwüsthlichen Humor“, so bezeichnete sie die eigene Biografie, die sie verfasst als „Pechvogel“. Einen Brief unterzeichnete sie als „Clavier-Trommlerin und Mandolinen Zupferin“. (September 1901)

„Die jetzigen gegebenen Seancen und Gedankenlesen erinnern mich, daß wir in Privat Gesellschaften ähnlichen Ulk getrieben haben. Ich war das Medium und mußte

durch die Musik, in meiner Abwesenheit, aufgegebene Worte oder Sätze errathen. Ein Clavierspieler oder mein Gatte spielten ganz unauffällige Sachen, aus denen ich das Wort oder Satz herausfinden mußte. Ein Mahl wurde ein polnisches Wort aufgegeben, ich horchte ganz verblüfft, nachdem der Spieler aufgehört, fragte ich das Wort scheint nicht Deutsch zu sein, da stutzten schon Alle. Ich bat um Papier und Bleistift, der Clavierspieler fing wieder an, spielte aber ganz andere Sachen, und ich schrieb einen Buchstaben nach dem anderen auf. Nach Abschluss sagte ich, das Wort kann ich zwar nicht aussprechen aber hier steht es! Großes Halloh und Staunen, und keiner, weder Johann Strauß noch Franz Suppe und andere konnten unseren Ulk ergründen.“ (13.02.1902)

Abgesehen vom Unterhaltungswert dieser Anekdote zeichnet sich ab, in welchem musikalischen Umfeld die Eheleute Mertz eingebunden waren. Vielleicht lassen sich in Briefen, Tagebucheinträgen und Biografien Wiener Musiker der Jahre 1843-1856, wie Johann Strauß oder Franz von Suppé, weitere Informationen zu Josef Kaspar Mertz und seiner Gattin finden.

Die jetzt durch die erstmalige Einsicht dieser Korrespondenz neu gewonnenen Erkenntnisse und Einsichten ergänzen und korrigieren den bisherigen Kenntnisstand über diesen bedeutenden Gitarrenkomponisten der Romantik. Wenn jetzt noch die seinerzeit vom IGV angekauften Manuskripte wieder auftauchen würden, wäre ein wichtiger Schritt in Richtung einer umfassenderen Kenntnis unseres Instruments und des Repertoires getan.

Die Klassische Gitarre und ihr Ton

Vorwort

Als Gitarrenbauer bin ich auf der ständigen Suche nach Verbesserungen im Ton meiner Instrumente. Dabei versuche ich einerseits dem höchst subjektiv zu beurteilenden „typischen“ Charakter einer Gitarre möglichst nahe zu kommen, andererseits aber auch die physikalischen Voraussetzungen für ein Konzertinstrument zu schaffen. Oft sind diese Eigenschaften im Fall der „Gitarre“ nur schwer zu vereinen.

Wenn ich Gitarristen nach dem idealen Ton einer Gitarre frage, bekomme ich häufig zur Antwort, dass das Wichtigste die „Seele“ des Instrumentes sei. Dieser Aspekt steht in direktem Zusammenhang mit einer gewissen Literatur oder einem bestimmten Musikstil - bei der heute gebräuchlichen Gitarre ist dies fast immer spanische oder südamerikanische Musik. Kein Wunder: Klassische Gitarre, wie wir sie heute benutzen, ist hauptsächlich die Kreation eines spanischen Gitarrenbauers, Antonio de Torres (1817-1892). Vieles der Standardliteratur für Gitarre, die wir heute noch spielen (z. B. Tarrega, Llobet etc.), wurde auf Instrumenten aus der Werkstatt dieses außergewöhnlichen Gitarrenbauers komponiert. Im Verhältnis zu den älteren italienischen und Wiener Gitarren hat Torres die Deckenfläche, also die Membran der Gitarre, deutlich vergrößert. Dabei musste er die Deckenbalkung, den heute in den meisten Gitarren verwendeten Fächer, weiterentwickeln, um die Statik sicherzustellen. Der entscheidende Unterschied im Ton ergab sich aus dem größeren Korpus mit der vergrößerten Membran: die Eigenfrequenzen wurden deutlich tiefer. Die Umriss sind heute oft noch größer, als die von

Torres entworfenen. Inwieweit das speziell für ein Zupfinstrument, das konzertant genutzt werden soll, Sinn macht, möchte ich hier nun erläutern.

Der gezupfte Ton

Die Gitarre gehört zu den Zupfinstrumenten. Zeitlich gesehen bedeutet das für jeden gespielten Ton, dass nach dem Loslassen der Seite das komplette System Saite/Gitarre einschwingt und nachdem es seine größte Amplitude erreicht hat, wieder ausschwingt. Der Einschwingvorgang ist dabei wesentlich kürzer als das Ausschwingen. Ein langsamer Einschwingvorgang bildet dabei einen weichen Ton, was allgemein geschätzt wird. Erreicht wird das entweder durch Masse an der jeweiligen Stelle der Membran oder durch eine Vergrößerung der Fläche. Das Ausschwingen wird dann wesentlich durch die Dämpfung beeinflusst. Eine große Membran besitzt normalerweise mehr Masse und damit auch mehr Fläche. Damit wird der Ton meist weich und angenehm.

Obertöne

Jeder gespielte Ton auf der Gitarre besteht aus einem Grundton und seiner Obertonreihe. Diese stellen in ihrer Frequenzhöhe immer ein Mehrfaches ihres Grundtones dar. Wenn der Grundton 220Hz hat, wären das dann 440Hz, 660Hz, 880Hz usw. Dadurch ist für jede Obertonreihe nur ein Grundton möglich. Unser Gehör kann aufgrund dieser Voraussetzung den Grundton auch erkennen, wenn er nicht vorhanden ist. Deshalb ist es nicht zwingend notwendig, dass der Grundton vom Instrument abgestrahlt werden kann. Der tiefste Ton der Gitarre ist das E mit einer Grundtonfrequenz von 82,4Hz. Die tiefste Eigen-



Biografie

1977 geboren in München

1995-1998 Ausbildung zum Zupfinstrumentenmacher in der Fachschule für Geigen- und Zupfinstrumentenbau in Mittenwald

2000-2005 Anstellung bei Firma Hanika in Baidersdorf

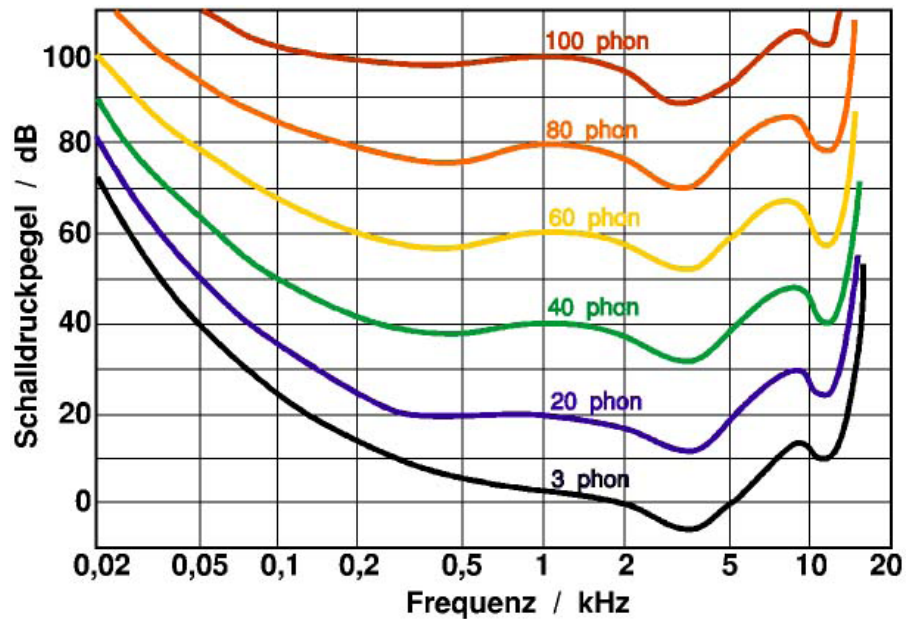
2004 Verleihung des Meisterbriefes
seit 2005 eigene Werkstatt in Wall in Oberbayern

www.gitarrenbau-metzner.de

frequenz liegt meist zwischen 100Hz und 140Hz, meist auf G oder Gis. Da die tiefste Eigenfrequenz der Gitarre eine Luftresonanz ist, kann man wie bei einem Flaschenhals in das Schallloch hineinsingen, um diese herauszufinden. Wenn man sie gefunden hat, vibriert der Korpus sehr stark. Das Obertonspektrum hängt davon ab, wo und wie kräftig man die Saite anzupft und natürlich auch, welche Saiten man benutzt. Je weiter am Ende man anspielt, desto mehr Obertöne werden sich ausbilden, weil die Saite stärker unterteilt schwingt. Durch die Flageolettöne kann man die Stellen finden, an denen sich die leere Saite unterteilt. Wenn an einem Knotenpunkt angezupft wird, wird der zugehörige Oberton unterdrückt.

Klangfarben

Die Fähigkeit eines Instrumentes, ein breites Spektrum an Klangfarben zu haben, hängt also wesentlich damit zusammen, wie stark die Gitarre auf das in der Saite erzeugte Obertonspektrum reagiert. Eine wenig elastische Saite oder steife Decke kann sich weniger unterteilen und unterdrückt die Obertöne, aber auch störende Geräuschanteile. Eine noch relativ neue Bauweise, die hier ansetzt, verwendet die sogenannte Doubletopdecke. Dabei werden 2 sehr dünne Decken (ca. 0,5 bis 0,7mm) auf einem Papierwabenkern zu einem Sandwich verklebt. Resultat ist eine sehr leichte Membran, die sich nicht so leicht unterteilt. Gitarren, die mit einer solchen Decke ausgestattet sind, sind meist sehr angenehm zu spielen, weil sie unangenehme Nebengeräusche gut herausfiltern und



oft relativ laut sind. Die großflächigen Schwingungen erzeugen zwar weniger Interferenzen, die Möglichkeiten der Klangfarbenbildung und damit eines der wesentlichen Stilmittel im Gitarrespiel wird dadurch allerdings eingeschränkt.

Dynamik

Ein weiteres Kriterium, das wesentlich mit den Obertönen zusammenhängt, ist die Dynamik. Wenn ich eine Saite an jeweils derselben Stelle einmal leise und dann laut anspiele, wird sich nicht die Lage sondern die Stärke der einzelnen Obertöne verändern. Bei leisem Spiel dominiert der Grundton. Je stärker man anspielt, desto größer wird der Anteil an Obertönen im Klangspektrum.

Da die Lautstärkewahrnehmbarkeit unseres Gehöres frequenzabhängig ist (am besten hört man zwischen 3000Hz und 5000Hz), klingt für uns der Ton damit wesentlich lauter. Kann sich die Decke zu wenig unterteilen, können keine hohen Frequenzen abgebildet werden und der Dynamikumfang bleibt geringer.

Tragfähigkeit

Die Gitarre ist für ein Instrument, mit dem akustisch konzertiert wird, sehr leise. Dabei ist Lautstärke, wie schon gezeigt, für unser Ohr ein sehr frequenzabhängiges Erlebnis. In der Grafik ist die Lautstärkewahrnehmung (phon)/ Schalldruck (db) dargestellt (hier bitte Abbildung Akustik_db2phon einfügen).

Man sieht deutlich das Optimum bei ca. 2000Hz bis 5000Hz. Auch die Hörschwelle (niedrigster Schalldruck, der dem Wahrnehmenden möglich ist) ist in diesem Bereich deutlich niedriger. Wenn man bedenkt, dass der Grundtonbereich der Gitarre ca. 80Hz bis 1000Hz beträgt, wird die Bedeutung des Obertonspektrums, vor allem im Bass- und Mittenbereich, deutlich. Bei jedem Ausschwingen eines Tons werden in größerer Entfernung die Grundtöne als erstes unter die Hörschwelle fallen und einen anderen Eindruck hinterlassen, als vom Spieler beabsichtigt. Wenn man mit Tragfähigkeit des Tones die Eigenschaft eines Instrumentes meint, dass der Musiker vom Publikum so gehört wird, wie er spielt, ist ein grundtonlastiger Ton nicht von Vorteil.

Zum Instrument

Die Gitarre stellt im Prinzip eine Konstruktion dar, mit der die Bewegungen der angezupften Saite verstärkt werden, um sie besser hörbar zu machen. Angeregt wird das System hauptsächlich über den Steg, der Hals spielt normalerweise eine geringe Rolle. Der Deckenbe-

reich um den Steg stellt sicherlich den wichtigsten Teil der Gitarre dar: Er ist die „Membran“ der Gitarre. Im Normalfall hat heute eine klassische Gitarre die tiefste Eigenfrequenz an der Decke bei 200Hz bis 250Hz. Alle tieferen Frequenzen müssen über den Hohlraum des Korpus abgestrahlt werden, welcher seine tiefste Eigenfrequenz meist eine Oktave tiefer als die Decke hat, also bei ca. 100Hz bis 120Hz. Uns stehen für die Abstrahlung der Töne bei der Gitarre also Platten- und Hohlraumresonanzen zur Verfügung. Für alle höheren Frequenzen muss sich die Decke unterteilen. Die beiden genannten Eigenfrequenzen geben meist eine ganz gute Vorstellung, welchen Charakter das Instrument hat. Wie man sehen kann, besitzen die meisten Gitarren bis zum G oder Gis keinen Grundton. Antonio de Torres hat teilweise Instrumente gebaut, deren tiefste Hohlraumresonanz bei 80Hz liegt, der Grundton kann also auch beim E noch abgestrahlt werden. Das Ergebnis ist ein warmer, grundtöniger Ton, wie er auch heute noch geschätzt wird. Der Einfluss dieser Gitarren auf das Klangideal war und ist größer, als alles zuvor Entstandene. Gitarrenbauer

wie Herrmann Hauser oder Richard Jakob Weißgerber haben sich davon inspirieren lassen und haben Instrumente gebaut, die Weiterentwicklungen der „Torresgitarre“ waren. Der Einzug in die großen Konzerthallen dieser Welt war wahrscheinlich mit Hilfe dieser Instrumente erst möglich.

Seit Antonio de Torres hat sich in den Proportionen und in der Größe der Gitarre nur wenig getan. Die meisten Gitarren sind heute ähnlich gebaut wie vor 150 Jahren. Neu hinzugekommen sind einige noch junge Konstruktionen wie die schon erwähnte Sandwichdecke oder das Latticebracing, bei dem die Deckenbeleistung ein Rautenmuster beschreibt und dadurch sehr dünne Decken (1mm) möglich sind. Das Klangideal ist dennoch immer noch stark von den spanischen Instrumenten des späten 19. Jahrhunderts geprägt. Dabei wird offensichtlich vergessen, dass viele auch heute noch gespielte



Komponisten der Gitarre wie Sor, Giuliani, Legnani, Carcassi usw. mit Instrumenten gespielt haben, die einen ganz anderen Ton hatten. Die ersten 6-saitigen aus Italien stammenden und dann hauptsächlich in Wien weiterentwickelten Instrumente waren deutlich kleiner. Die Eigenfrequenzen fallen folglich deutlich höher aus. Bei einer typischen Wiener Gitarre aus dieser Zeit ist die tiefste Hohlraumresonanz des Korpus oft bei 140Hz oder höher. Ich behaupte, Stauffer und Co. hätten die Korpi ihrer Instrumente auch größer bauen können, wollten es aber gar nicht. Wer schon Instrumente dieser Bauart im Konzert hören durfte, wird meist überrascht gewesen sein von ihrer Präsenz und Tragfähigkeit (z. B. bei Pavel Steidl), dabei sind sie nicht besonders „laut“.

Fazit

Wenn man die im Artikel vorgestellten Zusammenhänge zusammenfasst, sollte deutlich werden, welche Bedeutung die Größe des Korpus und die Steifigkeit/Masse der Decke auf die Obertöne und auf die wichtigsten Eigenschaften des Tons hat. Speziell für ein Instrument, das in Konzerten gespielt werden soll, macht eigentlich eine tiefe Abstimmung keinen Sinn.

Allzu oft kann man leider beobachten, wie ein Gitarrist ein wunderbares Konzert spielt, sich aber für den Zuhörer kein Genuss einstellen kann. Die Tonvorstellung des Gitarristen deckt sich scheinbar oft nicht mit den Voraussetzungen, die ein Konzertinstrument mitbringen sollte. Meiner eigenen Erfahrung nach haben sich die Gitarren diesbezüglich nicht unbedingt verbessert. Dabei liegt es meist nicht, wie oft vermutet, an der „Lautstärke“.

Als Gitarrenbauer empfinde ich das Wunderbare an der Gitarre, dass bis heute in ihrer Entwicklung in Ton und Aussehen noch kein Ende abzusehen ist und die Auseinandersetzung mit ihr und ihren Interpreten zu immer neuen Entdeckungen führt. Die Künstler geben dabei maßgeblich vor, welche Instrumente auf den Bühnen zum Einsatz kommen. Der Anspruch an den Musiker und das Instrument ist in modernen Konzertsälen, die oft eine deutlich höhere Dämpfung als die alten Säle haben, extrem hoch. Um weiterhin als akustisch gespieltes Konzertinstrument bestehen zu können, sollte sich auch der Gitarrist damit auseinandersetzen, welche Voraussetzungen sein Instrument mitbringen muss, um seine Zuhörer im jeweiligen räumlichen Kontext zu erreichen. Dies hängt, wie wir nun gesehen haben, in einem modernen Konzertsaal wesentlich mit dem Obetonspektrum der Gitarre zusammen.

Interkulturelles Konzertprojekt „Music between Cultures“

- ein persönlicher Erfahrungsbericht von Lars Wüller -

Auf Anregung der EGTA NRW habe ich mich Anfang 2016 dazu entschlossen, das Konzertprojekt Music between Cultures in Rheine mit meiner Musikschule, dem Gitarrenlernstudio Rheine, durchzuführen.

Das Gitarrenlernstudio ist eine private Musikschule, die sich neben Schlagzeug, Klavier, Gesang und Musiktheorie vor allem der Gitarre als Hauptunterrichtsinstrument verschrieben hat. Geleitet wird die Musikschule von meiner Kollegin Anja Korthaneberg und von mir. Konzerte haben wir schon sehr oft ausgerichtet,

das Konzertprojekt Music between Cultures war aber in vielerlei Hinsicht eine ganz besondere Herausforderung:

In Rheine wurden bis Mitte 2016 ca. 800 „Flüchtlinge“ untergebracht. Teilweise in Notunterkünften, aber zum Großteil dezentral in über 200 Wohneinheiten, die über das gesamte Stadtgebiet verteilt sind.

Unsere Vermutung war, dass unter allen Menschen, die vor Krieg und Verfolgung nach Deutschland geflohen sind, sich sicher auch ein prozentualer Anteil an Musikern befinden müsste, die ein In-

strument professionell oder auf hohem Niveau spielen können und mit denen man gemeinsam ein Konzert veranstalten könnte.

Ein Grundgedanke bei diesem Projekt war es, einen kleinen Beitrag zu einer Willkommenskultur zu leisten, die die Gemeinsamkeiten jenseits vermeintlicher kultureller Grenzen betont und die „Flüchtlinge“ als Individuen und Musiker sichtbar macht. Wir strebten ein Konzert an, bei dem verschiedene musikalische Kulturkreise auf Augenhöhe zur europäischen Musikkultur präsentiert werden.

Die Musiker sollten aus der direkten Umgebung von Rheine kommen, um so für das Publikum stets auch den unmittelbaren Bezug zum eigenen Ort zu bewahren.

Die größte Hürde, die es zu bewältigen gab, war geeignete Musiker in Rheine oder der näheren Umgebung ausfindig zu machen. Erste Anlaufstelle war die Fachstelle Migration der Stadt Rheine, die dem Projekt sehr aufgeschlossen gegenüber stand und uns bei der Suche nach Musikern sehr unterstützt hat. Letztlich war es aber doch schwieriger als erwartet, Kontakt zu geeigneten Musikern zu bekommen. Städtische Einrichtungen sind in der Regel bereits sehr damit ausgelastet, die wichtigsten Grundbedürfnisse der „Flüchtlinge“ zu organisieren (Unterkünfte, Kindergartenplätze, Sprachkurse, etc.) und so ist man bei außerplanmäßigen Projekten doch sehr auf die eigene Initiative angewiesen.

Im Nachhinein lässt sich konstatieren, dass es eine gute Idee ist,

neben den städtischen Ämtern auch frühzeitig nach kleineren gemeinnützigen Vereinen vor Ort Ausschau zu halten, die einem bei der Durchführung solch eines Projektes unterstützen können. Wir selbst sind leider erst relativ spät auf die Flüchtlingshilfe Rheine e. V. aufmerksam geworden, denen wir letztlich auch den Erlös des Konzertes haben zukommen lassen. Dieser Verein beruht rein auf ehrenamtlicher Arbeit und unterstützt unbürokratisch die Zufluchtsuchenden vor Ort in Rheine. Ein so engagiertes Team könnte auch im Vorfeld schon einige Beihilfe zum Projekt leisten. Diese und ähnliche Erfahrungswerte werden uns gewiss bei vergleichbaren Veranstaltungen helfen, unsere Vorbereitungsarbeiten zukünftig weiter optimieren zu können.

Letztlich ist es auch vielen glücklichen Zufällen zu verdanken, dass wir doch noch einige wunderbare Musiker ausfindig machen konnten, die gemeinsam mit Lehrern und fortgeschrittenen Schülern unseres Gitarrenlernstudios das Konzert gestaltet haben. So traf ich sowohl den Perkussionisten Joseph Bortey als auch das Duo Hadipur und Barbai bei einem Konzert in einer benachbarten Kirchengemeinde. Alle drei sind schon seit vielen Jahre in Deutschland. Frau Hadipur und Herr Barbai sind Mutter und Sohn und flohen vor etwa 14 Jahren aus dem Iran. Joe Barbai spielte die Tonbak. Er ist im täglichen Arbeitsleben Sozialarbeiter und kümmert sich insbesondere um Integration und Hilfen für „Flüchtlinge“. Frau Hadipur sang und spielte die Setar dazu, ein hier eher selten zu erlebendes Instrument mit vier Saiten, die erstaunlich locker gespannt sind. Auch das Instrument selbst ist äußerst leicht





und wiegt kaum ein halbes Kilo.

Joseph Bortey stammt aus Teshie, einem Vorort der Hauptstadt Accra in Ghana. Auch er lebt schon seit vielen Jahren in Deutschland und hat seine Leidenschaft zum Beruf gemacht. Schon in seiner Heimat hat er als "Master Drummer" traditionelles afrikanisches Trommeln und Tanzen unterrichtet. Nun gibt er Workshops und Konzerte auch in Deutschland. Bei seinem Konzertbeitrag erzählte er viel von der Kultur und Tradition der afrikanischen Musik. Oft hat er das Publikum auch mit Sprechgesängen und Klatschrhythmen eingebunden, was die Gäste mit viel Freude annahmen.

Der intensivste Austausch im Vorfeld ergab sich vor allem mit Didar Hamo, einem jungen Syrer aus Aleppo, der in einer Flüchtlingsunterkunft in Rheine untergebracht war. Er hatte in seiner Heimat das Spielen der Saz erlernt, konnte aber aus verständlichen Gründen kein Instrument auf seiner Flucht nach Deutschland mitnehmen. Nach anfänglichen Bemühungen, ein geeignetes Leihinstrumente für ihn zu finden, entschlossen wir uns schließlich, ihm ein Instrument vom Gitarrenlernstudio aus zu sponsern. Seine Freude war riesig, als wir ihm eröffneten, dass er die Saz wirklich behalten kann!

Schon beim ersten Ausprobieren des In-

struments wurde klar, dass wir in ihm einen ganz besonderen Musiker gefunden hatten. Nach über einem Jahr ohne Instrument spielte er die Saz mit so wundervoller Klarheit und tiefem Ausdruck, dass mir der Atem stockte. Er selbst beschwichtigte noch und sagte mir, er müsse erst noch einmal üben, um wieder gut spielen zu können. Ihm war es sehr wichtig, dass wir uns nach einigen Tagen noch einmal trafen und er mir erneut etwas vorspielen konnte.

Letztlich haben wir uns bis zum Konzert noch etwa fünfmal getroffen und viele musikalische Ideen ausgetauscht. Dabei entstand auch der Gedanke, ein gemeinsames Stück aufzuführen. Didar zeigte mir eine Melodie aus seiner Heimat: Şêrîna min - ein kurdisches Liebeslied. Ich notierte die Noten der Melodie und eine geeignete Akkordfolge dazu. Dabei musste ich - als eigentlich erfahrener Musiker und Komponist - überrascht und etwas verunsichert feststellen, dass es mir zunächst erstaunlich schwer fiel, die Melodie und rhythmische Struktur dieses eigentlich sehr einfachen Liedes zu erfassen und zu notieren. Ich brauchte einige Zeit, mich in der Ästhetik dieser Musik zurechtzufinden und meine abendländische Musiksozialisierung abzulegen. Eine sehr ungewohnte Erfahrung, die mein Interesse für die Musik

umso mehr weckte.

Das Stück probten wir zunächst gemeinsam mit einigen fortgeschrittenen Schülern unserer Musikschule. Schließlich entwickelte sich daraus aber sogar ein Werk, das wir mit allen am Konzert beteiligten Musikern gemeinschaftlich aufführten. Es wurde nicht nur musikalisch, sondern auch emotional ein Höhepunkt des Konzertes, den das Publikum mit spontanen Standing Ovationen belohnte! Eröffnet haben wir das Konzert aber zunächst etwas unkonventionell mit einem Song aus der Populärmusik. Die erst 15-jährige Sängerin Elisa Caffier sang, von mir auf der Gitarre begleitet, das Stück Europa von den Toten Hosen. Auch dies ist eher einer zufälligen Fügung zu schulden, denn sie hatte kaum ein halbes Jahr zuvor in meinem Tonstudio ein Demo mit diesem Song aufgenommen. Bei der Aufnahme wurde klar, dass das Stück perfekt in unser Konzert passen würde.

Schließlich nahm aus unserer Musikschule noch ein Gitarrentrio teil: Naemi Fislage, Julius Hanekamp und Marie Gövert hatten sich schon auf dem Jugend Musiziert Bundeswettbewerb bewiesen und spielten hier die romantische Komposition Trio Magico von Roland Dyens. Auch bei unseren eigenen Beiträgen achten wir also auf einen thematischen

Bezug. Die Komposition von dem Kosmopoliten Dyens schien uns ebenso passend wie das Stück Koyunbaba für Sologitarre von Carlo Domeniconi, das Julius Hanekamp in Ausschnitten aufführte. Domeniconi, ein italienischer Komponist, der in Deutschland lebt und dessen Stück von türkischen Motiven inspiriert ist, ist einer von vielen Komponisten, die zeigen, dass in der Musik Landesgrenzen kaum Bedeutung haben.

Aufgeführt haben wir das Konzert am 13. November 2016 im Moriensaal des Falkenhof Museums Rheine. Dort finden regelmäßig „gehobene“ Konzertveranstaltungen statt, in der Regel mit Eintrittsgeld. Wir entschlossen uns aber für eine freiwillige Spende, um wirklich jedem Interessierten den Besuch des Konzertes zu ermöglichen. Der Raum bietet neben der besonderen barocken Atmosphäre auch eine ausgesprochen gute Akustik.

Etwa 80 Besucher hatten den Weg zum Konzert gefunden und waren zum Ende sichtlich begeistert. Viele Besucher bestätigten mir in anschließenden Gesprä-

chen, dass sie zunächst etwas skeptisch waren, ob der zu erwartenden „fremdartigen“ Musik, schließlich aber überwältigt wurden von der Vielfalt an Klängen und Musikeindrücken und das Konzert in Gänze genossen hätten. Bei der anschließenden Spendensammlung kamen 560,50 € zusammen, die wird der Flüchtlingshilfe Rheine e. V. für ihre gemeinnützige Arbeit vor Ort in Rheine übergeben.

Als persönliches Fazit möchte ich sagen, dass dies sicherlich ein Projekt war, das teils sehr schwierig und aufwändig zu organisieren war. Doch die Strapazen waren schnell vergessen, als ich beim tosenden Schlussapplaus in die Gesichter der Gäste, aber auch in die lächelnden Gesichter der Musiker schaute.

Ja, es war die Mühe wert! Neben dem guten Gefühl, vielleicht wirklich einen kleinen Beitrag zur gegenseitigen Wertschätzung der Menschen in Rheine beigetragen zu haben, war es auch in musikalischer Hinsicht eine überaus inspirierende Zeit. Der intensive Austausch mit Didar Hamo und den anderen Musi-

kern hat auch in mir eine Tür zu einem erweiterten Musikverständnis geöffnet, was ich als große Bereicherung empfinde.

Ich würde mich freuen, wenn das Projekt viele Nachahmer fände!

Einige Videoausschnitte vom Konzert gibt es unter diesem Link zu sehen:

<https://youtu.be/DPICPeuXI0Y>

Beteiligte Musiker:

- **Elisa Caffier** (Gesang) & **Lars Wüller** (Gitarre)
- **Didar Hamo** (Saz)
- Gitarrentrio aus Rheine (**Naemi Fislage, Julius Hanekamp, Marie Gövert**)
- **Julius Hanekamp** (Gitarre Solo)
- **Frau Hadipur** (Gesang & Setar) und **Herr Barbai** (Tonbak)
- **Joseph Bortey** (Percussion)
- **Ensemble International** (alle Musiker zusammen)



Mauro Giulianis Rückreise von Wien nach Italien im Jahr 1819 - Bekanntes und Neues



Biografie

Gerhard Penn ist 1958 in Graz (Österreich) geboren, wo er 1984 ein Chemiestudium mit dem Doktorat abgeschlossen hat. Seither ist er in Basel als Chemiker tätig. Mit dem Gitarrenspiel beschäftigt er sich seit 1972. Seit 2003 betreibt er Forschung zur Geschichte der Gitarre im 19. Jahrhundert, mit besonderem Fokus auf die Zeit der Wiener Gitarrenblüte. Hauptergebnis dieser Forschungen ist die Entdeckung zahlreicher Dokumente, die ein neues Licht auf Mauro Giulianis Wiener Zeit und seinen Leben werfen. Darüber hinaus hat seine Arbeit in zahlreichen Archiven vergessene und verloren gegangene Kompositionen von de Fossa, Matiegka und Rebay ans Licht gebracht. Diese sind unterdessen zum Teil in Neuauflagen wieder zugänglich und auch von führenden Gitarristen eingespielt worden. 2007 gründete Gerhard Penn zusammen mit Andreas Stevens das zweijährlich stattfindende „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“ mit dem Ziel, Gitarrenforscher aus aller Welt in einer nur diesem Zweck gewidmeten Konferenz zusammenzubringen. Für seine Forschungsarbeiten erhielt Gerhard Penn 2015 die „Chitarra d'oro“ am „Convegno Internazionale di Chitarra“ in Alessandria (Italien).

Nach fast dreizehn Jahren verlässt Mauro Giuliani 1819 wieder die Haupt- und Residenzstadt Wien, wohin er im Spätjahr 1806 gekommen war und wo er eine glänzende Laufbahn als Gitarrist, Komponist und Lehrer für sein Instrument erlebte¹. 1819 scheint das Interesse an der Gitarre in Wien im Rückzug zu sein. Friedrich August Kanne (1778-1833) beschreibt ein solchen Rückzug in einer Reihe von Aufsätzen in der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung². Er drückt darin auch seine Hoffnung aus, dass dies nicht zu einer Abnahme von Giulianis Aktivitäten führen möge. Kanne schreibt:

„Die Gitarre scheint mit einem Fusse im Grab zu stehen; doch möge daraus nicht der Nachtheil fließen, dass einige treffliche Meister z.B. Giuliani ihre grosse Kunstfertigkeit etwas vernachlässigen, denn zu Galanterie und Serenaden, so wie zur Begleitung der Stimme ist und bleibt dieses Instrument vortrefflich.“

Bisher finden wir für das Jahr 1819 in Wien nur vier Konzerte an denen Giuliani teilnahm. So spielt er am 7. März in einem Benefizkonzert für eine Familie, die ihre ganze Habe bei einem Brand verlor, und am 19. April spielt er eine Polonaise bei einer Mittagsunterhaltung des Geigers Joseph Böhm. Schließlich nimmt er am 25. April in einem Benefizkonzert für Demoiselle Anna Wrantzky, der die Variationen op.102 gewidmet sind, und am 25. Mai 1819 an einem Konzert zu Gunsten



seines Freundes Ignaz Moscheles teil. In den beiden letzten Konzerten wirkt er an der jeweiligen Schlussnummer „Der Abschied der Troubadours“ mit.

„Es ist alles eins, ob wir Geld haben oder keins“, dieses fast prophetische Motto, wie es Thomas Heck ausdrückt³, beschreibt wohl recht treffend Giulianis ungünstige Situation im Jahr 1819. Die Worte gehören zum Thema der Variationen für Gitarre op. 99 welche dem belgischen Edelmann Constantin Moretus (1797-1866) gewidmet sind. Das Thema selbst stammt aus der musikalischen Parodie „Die Büchse der Pandora“ des ungarischen Komponisten Johann (János) Evangelist Fusz (1777-1819). Eine Abnahme des Interesses an der Gitarre, vielleicht durch Krankheit versäumte Konzert- und Unterrichtsgelegenheiten, sowie die Verpflichtung, mehrere Kinder zu unterstützen, all dieses führte wohl zu einer angespannten Finanzsituation in

1 Zu neuen Erkenntnissen über Mauro Giulianis Wiener Zeit siehe die drei Aufsätze von G. Penn, „Mauro Giuliani a Vienna - Nuovi Documenti“ in Il Fromimo, Hefte 169, 170 und 171 (2015).

2 F.A. Kanne, „Blick auf die Tonkunst beym Antritt des Jahres 1819“, in Allgemeine Musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (kurz: Wiener AMZ), Vol. 3, Seite 9 (6. Jan. 1819).

3 Thomas F. Heck, in „Mauro Giuliani, Virtuoso Guitarist and Composer“, Editions Orphee 1995.

Giulianis Haushalt. Auch der möglicherweise nicht überwundene Verlust von Nina Wiesenberger⁴ lässt die Zukunftsaussichten trüb aussehen. Obschon Giuliani seit 1808 in Wien dem inneren Kreis „*unserer ersten Musiker*“⁵ angehört, hilft das jetzt, im Jahr 1819, wohl nicht mehr viel. Darum finden wir Giuliani im Sommer dieses Jahres zum zweiten Mal nach 1816 auf dem Weg, Konzert- und Publikationsmöglichkeiten ausserhalb Wiens zu suchen.

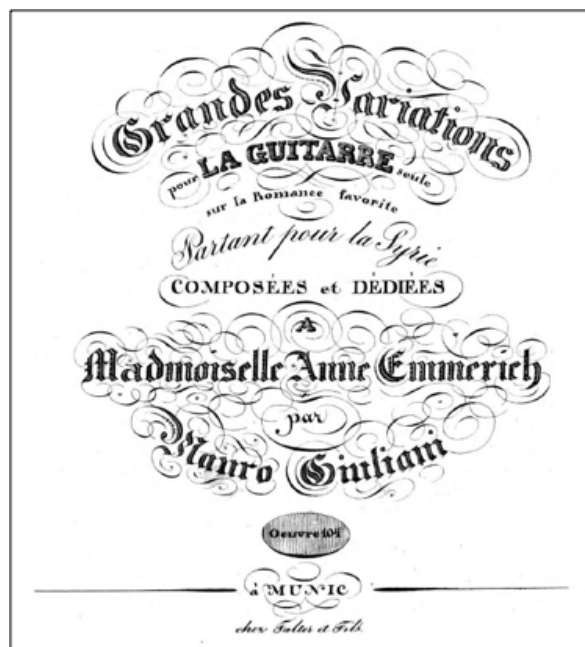
Seit langer Zeit ist Giulianis Abreise aus Wien von einem Mysterium überschattet. Immer wieder wird behauptet, Giuliani sei, verschuldet und von Gläubigern verfolgt, bei Nacht und Nebel aus Wien verschwunden. Besonders auf CD-Booklets findet sich diese Geschichte häufig, entbehrt sie nicht einer gewissen Spannung ja sogar Dramatik. Nur, so hat es sich wohl nicht abgespielt. Wie aus einer Eintragung in der *Wiener Zeitung* hervorgeht, ist Giuliani am 3. August 1819 aus Wien abgereist.⁶ Nicht direkt nach Italien, wie man bis anhin meinte, sondern nach Karlsbad. Und auch Constantin Moretus reist am selben Tag aus Wien nach Karlsbad ab. Drei Tage später, am 6. August, kommen beide in Prag an und steigen im „Hotel zum Bad“ ab.⁶ In den Prager Gazetten findet sich für den Sommer 1819 kein Hinweis auf ein Konzert Giulianis in der Stadt und ob er nach Karlsbad gereist ist, bleibt ungewiss. Aus

einem Brief, den Giuliani an seinen Wiener Freund und Verleger Domenico Artaria aus Venedig im November 1819 schreibt, geht hervor, dass er die Absicht hat, rasch nach Wien zurückzukehren. Nichts deutet darauf hin, dass er Wien endgültig verlassen möchte, schließlich leben sein Sohn Michele und seine Töchter dort. Eine unbeglichene Rechnung über 660 Gulden beim Schneider Jacob Scholze (ca. 1780-1844) führt in Giulianis Abwesenheit im November 1819 zu dessen Pfändung⁷ und zum Verlust eines Teils seines Hausrates⁸.

Auf welchem Weg ist Giuliani dann nach Italien gereist? In seinem Brief an Artaria berichtet er unter anderem über die miserable Situation bezüglich Konzertmöglichkeiten in einigen oberitalienischen Städten. Von Verona, Vicenza und Padua ist die Rede, dann ist er in Venedig und nach Triest möchte er weiterreisen, um seine betagten Eltern dort zu besuchen. Falls Giuliani das Erlebte chronologisch beschreibt, wird seine Reiseroute erkennbar. In Verona ankommend, muss er die Alpen über den Brennerpass überquert haben und falls er über den Brenner gereist ist, wird er seinen Weg von Prag (oder

Karlsbad), durch Bayern und Tirol genommen haben. Eine intensive Suche in Bayerischen und Tiroler Zeitungen des Jahres 1819 bringt Gewissheit. Am 18. September 1819 meldet der *Königlich-Baierische Polizei-Anzeiger von München*, dass Giuliani am 13. September in München angekommen sei. Gleichzeitig kommt auch Constantin Moretus mit seiner Familie dort an, womit klar wird, dass sie zusammen reisen. Ab München finden sich dann keine weiteren Hinweise einer gemeinsamen Weiterreise.

Zwar finden im September 1819 in München Konzerte statt, jedoch lässt sich aus den Anzeigen in der Münchner Zeitung nicht sicher auf ein Konzert Giulianis oder dessen Beteiligung an einem dieser Konzerte schliessen. Andererseits



4 Maria Anna (Nina) Wiesenberger (1784-1817). Mit ihr hatte Giuliani während seiner Wiener Zeit vier Töchter, von denen zwei schon als Kleinkinder wieder starben. Später bekannt wurde Emilia Guglielmi-Giuliani (1813-1850) als Gitarristin und Komponistin. Zum mehr Details siehe die in Fussnote 1 genannten Aufsätze.

5 Das Sonntagsblatt, Jhg. 2, Nr. 66, Seiten 312-3 (3. April 1808).

6 Wiener Zeitung, 5. August 1819, Seite 709 und Prager Zeitung, 13. August 1819, Seite 626.

7 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Contentiosa S, Fasc. 7, Reg. 2568.

8 Giuliani selbst erwähnt den Verlust in einem Brief an Domenico Artaria (Rom, 23. Juli 1822). Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, J.N. 69731.

haben wir nun eine gute Erklärung, warum die Variationen op.104 über „*Partant pour la Syrie*“ in einer Münchner Ausgabe beim Verleger Falter und Sohn erschienen sind. Das Werk wurde auch in Wien bei Jeremias Bermann gedruckt, der es einige Tage vor Giuliani's Abreise in der Wiener Zeitung ankündigt. Ein Vergleich zeigt, dass Giuliani die Münchner Fassung in Details noch weiter verfeinert hat. Zudem weist die Wiener Ausgabe ein Fräulein Anna Barton als Widmungsträgerin auf, während die Münchner Ausgabe Anne Emmerich⁹, einer sehr talentierten Gitarristin aus München, gewidmet ist. Von letzterer wird berichtet, sie sei eine Schülerin Giuliani's gewesen¹⁰ und hätte in den 1820er Jahren immer wieder Werke Giuliani's aufgeführt.

Im Oktober 1819 setzt Giuliani seine Reise fort und *Der Kaiserlich Königlich privilegierte Bothe von Tyrol* kündigt in seiner Ausgabe vom 11. Oktober ein Konzert in Innsbruck an:¹¹

„Mittwoch den 13. Oktober wird Mauro Giuliani, Cammer-Virtuos Ihrer Majestät der Frau Erzherzogin Maria Luise, Herzogin von Parma & Piacenza bei seiner Durchreise nach Italien auf allgemeine Aufforderung der hiesigen Musikfreunde ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert in dem Casino-Saale um halb 7 Uhr Abends geben, und sich auf der Guitarre hören lassen.“

Über das Konzert selbst sind keine weiteren Angaben bekannt aber Giuliani's Absicht wird jetzt klar, er ist auf dem Weg nach Italien. Im November 1819 ist Giuliani in Venedig und von dort schreibt er den schon erwähnten Brief an Domenico Artaria.¹²

„Venedig, 20. November 1819
Liebster Freund,¹³

Ich antworte auf Eure liebe Korrespondenz vom 14. [November], die ich nicht erwartet hatte, da ich Euch zurück in Wien glaubte... werde ich also so glücklich sein und hoffen dürfen, Euch in Venedig zu umarmen? Ich hoffe, noch 15 Tage in dieser Stadt zu bleiben und danach habe ich vor, eine Woche in Triest zu verbringen um meine Eltern zu sehen. Dort möchte ich ein Konzert geben um diese Unglücklichen zu trösten, von denen ich seit langer Zeit keine Nachricht mehr habe. Von Triest aus gedenke ich nach Parma zu meiner Gönnerin¹⁴ zu fahren um Briefe nach Florenz und Mailand zu schicken. Ich zweifle, ob ich nach Neapel und Rom fahren werde, denn, lieber Freund, das Elend ist gross, und vor allem ist der Geschmack bei der Instrumentalmusik so gefallen, dass es eine Schande ist, ausser man lebt in grösster Unwissenheit. Stellt Euch vor, der Eintritt in die Theater ist bei 90 Hunderstel, bei einem Konzert kostet die Eintrittskarte nicht mehr als einen Franken, was bei Eurem Geld 20 Kronen

macht und Ihr seid nicht sicher, dort 200 Personen anzutreffen.

In Verona raten mir alle meine besten Freunde, kein Konzert zu geben, da sie sicher sind, dass es nichts bringt, wie auch der arme Paganini nicht einmal die Unkosten eingenommen hat, vielmehr musste er aus seiner Tasche zusetzen. In Vicenza, wo ich den Sohn des Marschalls Bellegard¹⁵ wiedertraf, sagte er mir, dass sich in diesem Moment alle Welt auf dem Lande befände, und dann handelte es sich um einige fünfzig Franken, deshalb gab ich dort nichts. An Padua fuhr ich vorbei, den Gestank des Elends roch man in allen Strassen. Jetzt hier in Venedig habe ich geglaubt in einer Stadt zu sein, wo ich mich wenigstens der Hoffnung hingeben könnte, eine Bezahlung von tausend Franken zu verdienen aber die Proteste des Herrn Perucchini¹⁶ lassen mich zittern. Er sagt mir, dass Paganini nicht mehr als 300 Karten zu 3 Franken verkauft hat, und dass der berühmte Berman¹⁷ aus eigener Tasche zugesetzt hat. Übrigens, der Himmel stehe mir bei [und] komme was wolle, ich werde ein Konzert geben... besser verletzt als tot. Ich habe keine andere Hoffnung als Parma, Mailand, Bologna und Florenz, worauf ich mit einem Kurier nach Paris fahren werde, wo ich einen anderen Kurs bezüglich meiner Rückkehr nach Wien zu nehmen hoffe; das heisst über die Niederlande fahren, Holland bis Hamburg, Berlin bis Frankfurt, und dann nach Hause,

9 Über Anne Emmerich wird schon im Jahr 1813 im Münchner Gesellschaftsblatt für gebildete Stände berichtet. Ein Konzert ihres Lehrers, einem gewissen Herrn Carmello aus Neapel, an dem die zu der Zeit ca. Elfjährige am 27. November 1813 im kleinen Museum mitwirkt, wird überschwänglich besprochen und ihr Talent gerühmt.

10 Siehe Flora, Ein Unterhaltungsblatt, Jahrgang 11, Seite 232 (1831).

11 Ich bedanke mich bei Stefan Hackl für seine Hilfe beim Auffinden dieser Referenz.

12 Aus der Adresse geht hervor, dass sich Artaria in seinem Geburtsort Blevio am Comer See aufhält und die Wiener Zeitung meldet zuvor Artarias Abreise aus Wien in Richtung Mailand für den 18. September 1819.

13 Nach einer Übersetzung dieses Briefes aus dem Italienischen in Gitarre & Laute, 6/1993, Seite 61.

14 Kaiserin Marie-Louise, Herzogin von Parma (1791-1847) deren Virtuoso Onorario di Camera Giuliani war.

15 August Karl Graf von Bellegarde (1795-1873), Sohn des Marschalls Heinrich Johann Graf von Bellegarde.

16 Giovanni Battista Perucchini (1784-1870).

17 Heinrich Joseph Baermann (1784-1847), deutscher Klarinetist und Komponist.

wo ich mit einem kleinen Kapitälchen (gemäss der öffentlichen Meinung und dem Ruf) zurückzukehren glaube.

Das, mein lieber Freund Domenico, ist mein Plan, aber das Sprichwort sagt, dass der Mensch denkt und Gott lenkt; da ich keine gesundheitlichen Widrigkeiten zu beklagen habe, wird es gut gehen.

Die Abreise nach Wien reizt und richtet es ein, dass ich Euch umarmen kann bevor wir uns weit voneinander entfernen. Ich wohne in der Locanda della Gran Brettag-nia¹⁸, wohin Ihr die an mich gerichtete Antwort schicken könnt.

Die Post fährt ab und ich höre in Eile auf, liebe mich und halte mich für den aufrichtigsten Freund.

Mauro Giuliani

P.S.: Antworte mir mit einem sehr langen Brief, und nicht geizig sein.“

Dieser Brief erhellt einige Aspekte der Motivation und Reiseumstände Guilianis. Aus der jetzt bekannten Reiseroute und dem Eingangssatz des Briefes kann man schliessen, dass Artaria genau wusste, wohin er seinen Brief an Giuliani vom 14. November 1819 schicken musste, entweder weil sich beide unterwegs zufällig getroffen hatten (z.B. in Tirol) oder Giuliani seinen Reiseweg mit Artaria schon vorher in Wien abgesprochen hatte. Giuliani kündigt an, seine Eltern in Triest besuchen zu wollen zu denen er, seiner

eigenen Aussage zufolge, länger keinen Kontakt mehr hatte. Es fällt auf, dass er seine Frau, Maria Giuseppa del Monaco (1779-1826), mit keinem Wort erwähnt.¹⁹ Der dargelegte aber wohl nie realisierte Plan, eine Reise nach Paris, durch die Niederlande und durch Deutschland zu machen, verdeutlicht seinen Versuch, mittels einer Konzertreise seine Finanzsituation zu verbessern, um, wie er meint, „mit einem kleinen Kapitälchen“ nach Hause, also nach Wien, zurückzukehren. Wie aus seiner Wiener Zeit bekannt, hat Giuliani ein grosses Netzwerk etabliert und darum wundert es nicht, dass er auch in so entfernten Orten wie Verona Freunde findet²⁰ oder in Vicenza einen Bekannten aus Wien trifft. In Venedig hat er einen konkreten Plan für ein Konzert, worüber auch die *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* am 18. Dezember 1819 zu berichten weiss:

„Hr. Giuliani ist vor mehreren Tagen in Venedig angekommen, und gedenkt eine musikalische Akademie zu geben, wobey die unlängst über Triest eingetroffene Dlle. Teyber vermuthlich mitwirken wird. [...]“

Diese kurze Notiz zeigt, dass interessierte Leser in Wien sehr wohl wissen konnten, wo sich Giuliani im Spätherbst 1819 aufhält, was klar gegen ein Verschwinden aus Wien bei Nacht und Nebel spricht.

Aus Venedig reist er dann nach Triest weiter, wo er am 9. Dezember 1819 ankommt, um dann doch wesentlich länger als ursprünglich angekündigt zu bleiben nämlich bis zum 2. März 1820.²¹ Von einer Mitwirkung Giulianis in einer privaten Abendunterhaltung in Triest berichtet Giovanni Guglielmo de Sartorio (1789-1871)²² in seinen Erinnerungen. Kürzlich ist ein bisher unbekannter Brief erschienen, den Giuliani von Triest an Domenico Artaria geschrieben hat.²³

„Triest, 26. Januar 1820

Lieber Domenico:

Mit Ungewissheit schicke ich Dir diesen Brief, weil ich nicht weiss, ob Ihr aus Italien zurückgekehrt seid.

Ich bitte dich, den beiliegenden Wechsel einzulösen und das Geld [daraus] meinem Sohn Michelino auszuhändigen, womit er unterdessen seine Ausgaben begleichen kann.

18 Heute Palazzo Farsetti direkt am Canal Grande.

19 Der Umstand, dass Giuliani 1806 ohne seine Familie aus Triest nach Wien kam, in der Folge in Wien mit Nina Wiesenberger quasi eine "Parallelfamilie" gründete und auch nachher in seinen Briefen sich seiner Frau mit keinem einzigen Wort erinnert, lässt vermuten, dass es um diese Ehe nicht besonders gut bestellt war.

20 Etwa zur selben Zeit befindet sich zum Beispiel Giovanni Battista Velluti (1780-1866) in Verona.

Mit ihm ist Giuliani schon 1811 in Wien in einem Konzert aufgetreten und er wird ihn in Triest in wenigen Wochen wieder treffen.

21 B. Tonazzi in *Il Fronimo* No. 37, Seite 34 (1981).

22 Diesen Bankier aus Triest kannte Giuliani sicher schon aus Wien. Siehe auch G. Radole in *Il Fronimo* No. 84, Seite 59 (1993).

23 Der Brief ist im Facsimile in einem Buch von Nicola Giuliani, „La sexta cuerda - Vida narrada de Mauro Giuliani“, Editorial Piles (2015)

publiziert worden. Teile des Briefes werden im genannten Buch in einer Übertragung in spanischer Sprache wiedergegeben, welche nicht ganz korrekt erfolgt ist. Hier wird nun die erste Übertragung des gesamten Briefes in deutscher Sprache präsentiert. Mein Dank geht an Andreas Stevens für die Unterstützung bei der Übertragung und Übersetzung des Briefes.

Versäume übrigens nicht, ihm auch das beiliegende Briefchen zu geben, worauf [er] mir mit grösster Eile antworten soll, wegen meiner baldigen Abreise aus Triest nach Florenz.

Aus Zeitmangel halte ich mich nicht länger auf. Viele Grüsse an [Eure Frau] Teresina, [die Herren] Boldrini, Nava und Call sowie Herrn Righetti, dem Lästermaul.

Wenn Du mich mit ein paar Zeilen trösten möchtest, erreichst Du mich bis zum 11. des folgenden [Monats] in Triest.

Lebe wohl, lieber Domenico, liebe mich und glaube an mich. Dein wahrer und aufrichtiger Freund

Mauro Giuliani

Ich empfehle Dir die Baroness Scloissnigh [sic], welche von Euch viele meiner Werke kaufen wird.“

Wie in vielen späteren Briefen, so ist schon hier von Giulianis Bemühen die Rede, seine in Wien gebliebenen Kinder zu versorgen. Vermutlich kümmert sich sein Sohn Michele Giuliani (1801-1867) anfänglich um seine Schwestern in Wien und deshalb schickt der Vater einen Wechsel zur finanziellen Unterstützung. Es ist jedoch ungewiss, ob das beigefügte Briefchen den Sohn erreicht hat, denn die *Brünner Zeitung* berichtet, dass Michele am 17. Dezember 1819 nach St. Petersburg gereist ist²⁴, wohl um seinen Onkel Nicola zu besuchen. Giuliani bestellt im Brief Grüsse für einige Personen wie Artarias Frau Teresina sowie dessen Geschäftsteilhaber Carlo Boldrini (1779-1850). Peter Nava (ca. 1786-1864) war ein Mitarbeiter in Artarias Verlag und bei Herrn Call könnte es sich um Oberst Carl von Call, den jüngeren Bruder von Leonhard von Call handeln, der auch musikalisch tätig war. Mit einem Augenzwinkern bezeichnet Giuliani den gefeierten Sänger Luigi Righetti (ca. 1737-1828), als „Lästermaul“ („il maldicente“). Er wird diesen Namen in einem weiteren Brief aus dem Jahr 1822 erneut erwähnen. Am Schluss empfiehlt er noch die Baroness Anne Marie von Schloissnigg, geborene de Baraux (1792-1878), welche die Widmungsträgerin der *Variationen op. 2* und der *Grande Serenade op. 85* ist.

Schon zu Giulianis Wiener Zeit beginnen andere Gitarristen wie etwa sein Schüler Heinrich Gründler (gest.

1817) oder das Wunderkind Franziska Bolzmann (1805-1821),²⁵ dessen Musik in Konzerten zu spielen und zu verbreiten. Die Wiener selbst, obschon sie Mauro Giuliani so lange er sich in Wien aufgehalten hat enthusiastisch gefeiert haben, gedenken ihres Stars wohl eher nach dem geflügelten Wort „*Aus den Augen, aus dem Sinn*“, wenn man einem Rezensenten glaubt, der im Februar 1820 in der Wiener Allgemeinen Theaterzeitung nach einem Auftritt des Gitarristen Onorato da Costa (aktiv in Wien um 1820) meint:

„Sonntags am 27. Februar [1820] gab Hr. Kapellmeister Adalbert Gyrowetz um die Mittagsstunde im k.k. grossen Redoutensaale eine Musikalische Akademie. [...] Die Guitarre fand wieder ihren Helden an Hrn. Costa; Giuliani wird nun nicht mehr vermisst. [...]“

Doch schon bald wird von Wiener Boden aus eine junge Generation von hochtalentierten Gitarristen beginnen, Giulianis Musik und Andenken mit viel Erfolg nach ganz Europa zu tragen: Leonhard Schulz (1813-1860), Felix Horetzky (1796-1870), Franz de Paula Stoll (1807-1866) und *last but not least* Mauro Giulianis Tochter Emilia Guglielmi-Giuliani (1813-1850). Giuliani selbst, der seinen Wunsch einer Rückkehr nach Wien noch mehrfach in seinen späteren Briefen an Artaria beteuert, wird es nicht mehr schaffen die Stadt wiederzusehen.

²⁴ Mährisch Ständische Brünner Zeitung, Nr. 355, 26. Dez. 1819. Mauro Giulianis Bruder Nicola Giuliani (1778 - nach 1850) wirkte als Kapellmeister in St. Petersburg.

²⁵ Franziska Bolzmann war Schülerin von Andreas Schulz, dem Vater von Leonhard Schulz.

Interview mit Pepe Romero

1. Herzlich Willkommen, Herr Romero, wir sind sehr glücklich, dass Sie heute hier sind. Sie sind einer der wichtigsten Gitarristen der Welt und haben seit Jahren Erfolg als Solist und als Kammermusiker mit Ihrer Familie, dem berühmten „Los Romeros“ Quartett. Sie spielen überall auf der Welt Konzerte und verdienen wirklich den Namen „König der Gitarre“. Um so erfolgreich zu sein, bedarf es selbstverständlich einer fundierten Ausbildung am Instrument. Wer hat Sie unterrichtet und wer hat Sie maßgeblich beeinflusst und begleitet, um so ein großartiger Künstler zu werden?

Ich habe nur einen einzig wahren Lehrer gehabt - meinen Vater Celedonio. Manchmal wurde ich aber auch von meinem Bruder Celin unterrichtet, der einige Jahre älter ist als ich. Wirklich begleitet hat mich während meiner Karriere jedoch mein Vater. Seine Ideen und Anregungen prägen mich bis heute. Sein Unterricht war so unglaublich inspirierend, dass ich mich immer daran erinnere, wenn ich die Gitarre in der Hand halte.

2. Sie haben trotz der bereits langen und sehr beeindruckenden Karriere auch heute noch viele Konzerte auf der ganzen Welt. Deshalb die Frage: Wie sieht Ihr Tournee-Alltag aus? Gibt es neben den Auftritten genügend Zeit zur Entspannung?

Ich muss sagen, dass meine bevorzugte Art der Entspannung das Gitarrenspiel ist. (lacht) Neben vielen Konzerten habe ich durchaus etwas Zeit übrig. Diese nutze ich aber tatsächlich zum Gitarrespielen und Üben. Ich bereite mich auf jedes Konzert so gut wie möglich vor. Das einzige Problem an einer Tournee ist das Reisen. Es ist unvermeidbar und kostet sehr viel Zeit. Zeit, die ich viel lieber mit meiner Gitarre verbringen würde. Aber auch die Reisezeit nutze ich sinnvoll, indem ich Entspannungsübungen für meine Schultern, meinen Nacken und meine Finger mache. Als „Arbeit“ habe ich den Konzertalltag nie wirklich empfunden. Ich liebe das Gitarrenspiel und genieße jeden Moment.



3. Was tun Sie unmittelbar vor einem Konzert?
- Unmittelbar vor einem Konzert gehe ich in die Konzerthalle, spiele mich ein, indem ich die Werke des Programms in einem gemäßigten Tempo durchspiele und dann freue ich mich einfach auf das Konzert. Kurz bevor ich auf die Bühne gehe, widme ich das Konzert in Gedanken einem Menschen, den ich liebe. Ich versetze mich gedanklich in eine Situation, in der ich mich sehr wohl gefühlt habe und äußerst glücklich war - denn die Musik geht durch Herz und Seele und kann sich nur in diesem Zustand angemessen entfalten.

4. Viele berühmte Komponisten haben Ihnen diverse Werke gewidmet, u.a. auch Joaquin Rodrigo, der mit Ihnen und Ihrer Familie gut befreundet war. Wie müssen wir uns Ihre Zusammenarbeit mit Rodrigo vorstellen, wenn er Werke für Sie komponiert hat? Er war ja blind...wer hat die Kompositionen aufgeschrieben? Rodrigo schrieb die Musik in seinem Geiste. Er konnte sich jede Stimme der jeweiligen Instrumente genau vorstellen. Manchmal saß er, den Kopf auf seine Arme gestützt, am Tisch - es sah aus, als würde er schlafen. Plötzlich fing er dann an, eine Stimme zu singen. Ich wusste manchmal gar nicht, was genau er tat. Gelegentlich waren es auch einfach nur merkwürdige Geräusche, die er von sich gab. Das Klavier war eines seiner Hilfsmittel beim Komponieren, da er es auch blind spielen konnte (er war übrigens ein brillanter Pianist). Ein von ihm engagierter Kopist schrieb dann die Töne auf, die er ihm am Klavier diktierte. Die gesamte Partitur, Instrument für In-



strument. Wenn das Grundgerüst notiert war, laß ihm seine Frau die Noten vor und er nahm ggf. Korrekturen vor. Das Ganze war ein sehr langwieriger, aber auch wunderbarer Prozess.

5. Nun leben Sie in den USA. Wie beurteilen Sie die dortige Zukunft der klassischen Gitarre?

In den letzten zwei Tagen habe ich nicht so sehr über die Zukunft der Gitarre in den USA nachgedacht; ich habe über die Zukunft der USA nachgedacht. (lacht) Und nun mache ich mir Sorgen um die USA. Und auch um den Rest der Welt.

Aber zurück zum Thema: Ich denke, die klassische Gitarre wird eine brillante Zukunft haben. Eine weltweite Zukunft. Es gibt so viele wunderbare, junge Künstler. Die Zukunft der Gitarre wird großartig sein - vorausgesetzt, es gibt Frieden auf der Welt.

Vielen Dank für
das Interview!

Das Interview führte Sören
Golz im November 2016
Übersetzung aus dem
Englischen: Sören Golz

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 Fabian Hinsche.

Weitere Redaktionsmitglieder:

u.a. Prof. Gerd-Michael Dausend,
Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansorge,
Michael Koch, Helmut Richter,
Raphael Ophaus

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 10.03.2017

Für angekündigte Termine und Daten
keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine
keine Haftung übernommen!

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

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

Foto- und Abbildungsnachweis:

Autoren

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Den Schüler beim Üben live erleben

Stellen Sie sich einmal vor, Ihr Chef würde Ihren Unterricht besuchen und sagen: „Bitte tun Sie so, als wäre ich nicht da. Unterrichten Sie ganz normal wie immer!“

Wie „normal“ wäre Ihr Unterricht? Würde Ihr Chef Sie so erleben, wie Sie Tag für Tag unterrichten? Würden Sie ausnahmslos alles in seiner Gegenwart genau so tun, als wenn Sie mit Ihrem Schüler alleine wären?

Genau so ergeht es wahrscheinlich Ihrem Schüler, wenn Sie mit ihm „Üben üben“. Wie oft haben Sie ihm schon erläutert, wie er sich am besten einspielt, wie er die schwere Stelle möglichst effektiv übt oder wie er lernt, sein eigenes Spiel zu beurteilen?!

Leider können Sie Ihren Schüler im „normalen“ Unterricht nicht alleine üben lassen, denn die Eltern haben zu Recht Anspruch auf die bezahlte Unterrichtszeit. Und trotzdem beschleicht Sie das Gefühl, es wäre ab und zu doch ganz gut, wenn Sie die Möglichkeit hätten, für ein paar Minuten den Unterrichtsraum zu verlassen? Vielleicht haben Sie das ja auch schon getan - mit mehr oder weniger schlechtem Gewissen...



Eine Anregung: Verlängern Sie beispielsweise einmalig den Unterricht eines „30-Minuten-Schülers“ auf 40 Minuten (z.B. falls der anschließende Schüler fehlt - oder falls Sie nach dem Unterricht eine kleine Pause haben - oder auch beim letzten Schüler am Nachmittag ... dann dürfte das zum einmaligen Ausprobieren meist problemlos machbar sein).

So kann Ihr Schüler 10 Minuten (oder zwei mal 5 Minuten) alleine üben; ob Sie dabei von draußen zuhören oder das Übe-Ergebnis abwarten und sich dieses erst anschließend anhören, sei zunächst einmal dahingestellt. Wir möchten Ihnen empfehlen, das Üben erst einmal wahrzunehmen und möglichst nicht gleich zu beurteilen.

Viele Schüler, die diese „10 Minuten“ schon einmal erlebt haben, meldeten uns zurück, dass sie dieses „in den Unterricht integrierte Üben“ sehr schätzen. Sie genießen es, wenn sie zwischen durch auch einmal ohne die ständige



Biografie

Gerhard Wolters, *1963, studierte Blockflöte, Allgemeine Musikerziehung und Fagott in Detmold und Duisburg. Fast 20 Jahre in der Leitung von großen Musikschulen in D und der CH tätig. Veröffentlichung eigener Kompositionen. Gerhard Wolters schrieb 1999 das Buch „Wege aus der Eintönigkeit“, 2007 ein Buch mit DVD zu „Musikalischen Spielen“ sowie ganz aktuell den Ratgeber „Üben ist cool...!“.

An Musikschulen und Universitäten leitete er inzwischen über 300 Weiterbildungen zu den Themen „Üben“, „Musikalische Spiele“ und „Flexibler Instrumentalunterricht“.

Als Leiter der Akademie für musikpädagogische Innovation bildet er seit 2007 interessierte Lehrpersonen in den drei Modulen des von ihm entwickelten MultiDimensionalen Instrumentalunterrichts (MDU)[®] aus.



Kontrolle der Lehrperson musizieren oder sogar einfach einmal ein wenig ausruhen können.

In der Praxis haben sich diese „10-Minuten-Übemöglichkeiten“ schnell herumgesprochen, sodass einige Kollegen den neuen Stundenplan nach den Ferien wie einen Akkordeon-Balg auseinander gezogen haben. Wenn das nicht möglich war, haben Schüler(eltern) ihre Telefonnummer gegenseitig ausgetauscht, sodass bei fehlenden Schülern eine Verlängerung problemlos möglich wurde.

Diese 10 (oder 2x5) Minuten können an verschiedenen Stellen des Unterrichts eingefügt werden.

So beginnt das Buch „Üben ist cool...!“ der in der Schweiz ansässigen Akademie für musikpädagogische Innovation. Und aus dieser erstmaligen - eher zufälligen - Integration des Übens in den „normalen“ Unterricht hat sich inzwischen ein großes Projekt entwickelt, das sowohl päd-

agogisch als auch organisatorisch in der Lage ist, dass

- viele Schülerinnen und Schüler (SuS) tatsächlich freiwillig mehrere Stunden pro Woche die Musikschule besuchen,
- die SuS ihre Lehrpersonen (LP) nur noch dann um Rat fragen, wenn sie sie wirklich brauchen; das bedeutet: das Üben mit dem Schüler entfällt (bis auf das sog. „exemplarische Üben“),
- die SuS von- und miteinander lernen und so den Begriff der sog. „Musikalischen Bildung“ auf ihre eigene Art und Weise interpretieren: es geht weniger um „Höhenmeter“ als um „Kubikmeter“ (sie stellen also das gewohnte „immer-vorwärts-kommen-Wollen/Müssen“ infrage und schätzen ganz besonders



den Wert einer breiteren Literatur, die musikalisch mit noch mehr Qualität gestaltet werden kann, da sie nicht immer am obersten Ende der Leistungsskala liegen muss),

- die SuS verschiedene LP als Ansprechpartner haben; und da muss es nicht zwangsläufig immer die LP des Hauptfachs sein, sondern es gibt auch andere LP mit unterschiedlichen Kompetenzen, Verhaltensweisen und auch Geschlechtern (ein gar nicht mal so unwichtiger Faktor!),
- Organisationsstrukturen von Musikschulen so flexibel gestaltet werden können, dass die meist fixe „Zeit = Gebühr“ aufgehoben werden konnte und verschieden intensiv nutzbare Formen von einer Art „Jahres-Abo“ gebucht werden können,
- ...und viele, viele fast unbeabsichtigt aufgetretene positive Effekte quasi „nebenbei“ entstanden sind.



Wenn Sie dieses Projekt näher interessiert, finden Sie auf Youtube drei verschiedene intensive Video- Dokumentationen dieses Projekts (https://www.youtube.com/user/Tagesmusikschul/videos?sort=dd&view=0&shelf_id=0)

Die soeben beschriebenen Visionen sind aber gar keine „Visionen“, sondern bereits an mehreren Musikschulen und auch von Einzelteilnehmern (an Musikschulen und privat, dann logischerweise ohne das Team-Teaching) mit unterschiedlichsten Rahmenbedingungen (Schulgröße, Infrastruktur, Instrument/e, u.v.a.) umgesetzt worden. Also keine Vision, sondern Realität. Die Grundsätze des Projekts zeigen sich dabei so flexibel, dass seine Umsetzung individuell in jedem Fall möglich ist - guten Willen und die Bereitschaft, auch mit einer gesunden Portion Selbstkritik und dem Willen zur Veränderung (evtl. auch zur persönlichen Veränderung) vorausgesetzt. Bei solch einer „Tagesmusikschule“ kommt es natürlich zu sog. „Spitzenzeiten“, bei denen das Raumangebot und die Kapazitäten der LP an ihre Grenzen stoßen; hier wurden die „Musikalischen Spiele“ entwickelt, die für viele SuS eine willkommene Ergänzung zum inzwischen „normalen“ Instrumentalunterricht darstellen.

(Darum sei an dieser Stelle einmal gesagt, dass das hier beschriebene Projekt mit der - markengeschützten - Bezeichnung „MDU“ (MultiDimensionaler Instrumentalunterricht®) leider immer noch von (zu) vielen Kolleginnen und Kollegen auf die „Musikalischen Spiele“ und den normalerweise nicht vorhandenen zweiten Raum reduziert wird - dazu: das Raumproblem konnte bislang bei allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern der MDU®-Ausbildung befriedigend gelöst werden - daher gibt es in der MDU®-Ausbildung inzwischen zu diesem Aspekt sogar eine „Geld-zurück-Garantie“!)

Und damit Sie selbst gleich in der Praxis beispielhaft testen können, dass die hier beschriebenen Ergebnisse tatsächlich funktionieren, sei an dieser Stelle ein weiterer Tipp aus dem Buch „Die 7 grössten Irrtümer im Instrumentalunterricht“ zitiert:

In der MDU®-Ausbildung lernen die Teilnehmer die sog. „Rot-Gelb-Grün-Technik“ kennen: Rot/Gelb bedeutet: „Ich kann diesen Teil des Stückes noch nicht“, Grün bedeutet: „Ich kann diese Stelle“. Der Unterschied zwischen Rot und Gelb ist:

Rot = Gelb = Grün = Welches Verhältnis „Rot zu Gelb“ vermuten Sie in der Praxis? Die Erfahrung aller MDU®-Lehrpersonen bestätigt, dass der weit überwiegende Anteil Gelb ist (im Schnitt werden 70-80% genannt)!

So gibt es - je nach Farbe - drei Verhaltens-Standards der LP:

Rot = Gelb = Grün =
 „Lieber Schüler, bitte stelle mir eine Frage!“ „Brauchst Du noch eine Übehilfe? Falls Nein: Tschüss!“ (nur bei einer o.g. 10-Min-Verlängerung) „Dann lass uns Dein Vorspiel nun gemeinsam genießen!“

„Lieber Lehrer, ich brauche hierbei Deine Hilfe!“ „Hab ich verstanden, muss es nur noch üben!“ „Diese Stelle möchte ich Ihnen nun vorspielen!“

Gelb und Rot konsequent anzuwenden führt dazu, dass Sie im Unterricht mit ihrem Schüler lediglich exemplarisch üben (also quasi „die Reiseroute erklären“) und dann diejenigen Stellen für Daheim für's Üben notiert werden, die noch „gelb“ sind.

Ich wünsche Ihnen und Ihren Schülerinnen und Schülern im Namen der Akademie für musikpädagogische Innovation viel Freude bei der Umsetzung dieser ersten (von vielen weiteren) Ideen!



Bücher, Hörbücher und DVDs:

www.mdu.ch/shop („Üben ist cool...!“ / „Musikalische Spiele“ / „Die 7 grössten Irrtümer im Instrumentalunterricht“)

Weitere detaillierte Informationen:

www.mdu.ch

Wir bieten sowohl Seminare in D, A und der CH als auch individuelle Beratungen (z.B. per Skype) an.

Kontakt für Nachfragen:
akademie@mdu.ch

13. Gitarrenbauwettbewerb der European Guitar Teachers Association (EGTA-D) für Schülergitarren

Der 13. Gitarrenbauwettbewerb der EGTA-D ist zu Ende. Er war wieder für Schülergitarren aller Mensurlängen bis maximal 64 cm ausgeschrieben. Die Jury unter Vorsitz von Michael Koch (zweiter Bundesvorsitzender der EGTA, Gitarrendozent i.R. an Konservatorium und Musikhochschule Mainz) bestand aus Sebastian Bödeker (Gitarrenlehrer in Duisburg), Thomas Cieslik (Gitarrenlehrer in Krefeld), Ernst Dering (Gitarrenlehrer und Gitarrenbauer in Bielefeld) und Karl Sandvoss (Vorsand des Instituts für Saiteninstrumente Gitarre & Laute – ISIGL). Drei Teilnehmer hatten 25 Gitarren zum Wettbewerb eingesandt. Die Bewertung durch die Jury, organisatorisch betreut durch Dr. Helmut Richter (Bundesgeschäftsführer der EGTA), erfolgte Mitte März im Willy Brandt-Berufskolleg der Stadt Duisburg. Sie erbrachte folgendes Ergebnis:

Es wird 18 Gitarren das Prädikat „Von der EGTA empfohlenes Modell. 2017/2018“ zuerkannt. Es sind

Mensurlänge 41 cm:

- La Mancha Rubinito CM 41

Mensurlänge 47 cm:

- La Mancha Rubi CM 47

Mensurlänge 53 cm:

- La Mancha Rubi CM 53
- La Mancha Rubi S 53
- La Mancha Rubinito CM 53
- La Mancha Rubinito LSM 53

Mensurlänge 58 cm:

- Hellweg Junior III SH

Mensurlänge 59 cm:

- La Mancha Rubi CM 59
- La Mancha Rubi S 59
- La Mancha Rubi SM EX 59
- La Mancha Rubinito CM 59
- La Mancha Rubinito LSM 59



Mensurlänge 62 cm

- Hellweg CS 30 II

Mensurlänge 63 cm:

- Alborada 63
- La Mancha Rubi CM 63
- La Mancha Rubi S 63
- La Mancha Rubi SM EX 63
- La Mancha Rubinito CM 63

Detaillierte Informationen zur Bewertung der einzelnen Instrumente durch die Jury auf www.EGTA-D.de.