



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift



Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Gerd-Michael Dausend	A teacher of outstanding ability...	4
	Nachruf für Prof. Gerd-Michael Dausend	18
Ulrike Merk	Frisch und unverbrauchte Musik – Leo Brouwer zum 80. Geburtstag	20
	Interview mit Nobert Kraft	25
	Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 2	28
Heike Matthiesen	Wieviele Komponistinnen für Gitarre kennen Sie eigentlich?	44
	Buchvorstellung Neue methodische Wege im Anfangsunterricht mit Grundschulkindern	46
Cla Mathieu	Die neue Llobet-Edition	48
	Fabian Zeller - Notenbeilage	57
	EGTA-Mitglieder stellen vor	60
Andreas Stevens	24 Sonatines pour la Guitarre	61
Michael Kerstan	Fragmente eines alten Lieds	64
	Sonderpreis der EGTA-D	80
	Impressum	81
	14. Gitarrenbauwettbewerb für Schülergitarren	82

Vorwort

Liebe Leserin,
lieber Leser,

die Veröffentlichung unser aktuelles Journal wird vom traurigen Ableben von Prof. Gerd-Michael Dausend überschattet. Ich habe Gerd-Michael, der seit der ersten Ausgabe mit viel Energie und Tatkraft im Redaktionsteam unseres Journals mitgewirkt hat, aufgrund seiner Bescheidenheit, Kompetenz, Höflichkeit und seines Humors sehr geschätzt und bin persönlich sehr traurig, ihn nicht mehr unter uns zu wissen. Gerd-Michael, aus dessen Sammlung auch das aktuelle Titelbild stammt, hat trotz seiner Erkrankung einen Artikel über Karl Scheit fertig gestellt, den wir im aktuellen Journal ablichten. Er hatte sogar schon Pläne für einen Artikel über die Schubert Zeit für die nächste Ausgabe in der zweiten Jahreshälfte. Leider wird es dazu nicht mehr kommen. Umso mehr freue ich mich, im vorliegenden Artikel noch ein letztes Mal von Gerd-Michaels Wissen und Leidenschaft profitieren zu können. Es wird schwer für uns, die Lücke, die er hinterlässt, zu füllen.

Das aktuelle Journal versammelt wieder abwechslungsreiche und interessante Artikel rund um unser Instrument.

Ich freue mich, einen Artikel über Hans Werner Henzes Verwendung der Gitarre in seinen Musiktheaterwerken von Dr. Michael Kerstan präsentieren zu können, der einige Werke dieses faszinierenden und den Zupfinstrumenten so aufgeschlossenen Komponisten facettenreich beleuchtet.

Dr. Ulrike Merk aus Berlin gratuliert in ihrem Artikel Leo Brouwer, einem Freund Henzes, zum 80. Geburtstag, während unsere Interviewreihe mit einer anderen Komponistengröße des 20./21. Jahrhunderts, Carlo Domeniconi, fortgesetzt wird.

Zwei weitere Interviews mit Stefano Grondona sowie mit Norbert Kraft komplettieren das Gesprächstrio dieser Ausgabe.

Heike Matthiesen weist in ihrem Beitrag auf das Archiv „Frau und Musik“ in Frankfurt hin, in welchem Werke von Komponistinnen, deren Musik heute im Konzertleben leider immer noch unterrepräsentiert sind, gesammelt werden. Vielleicht sollte es heute an der Zeit sein, mehr qualitätsvolle Werke von Komponistinnen in Ausbildung und Konzertwelt fest zu verankern?

Andreas Stevens weist im runden Offenbach Jahr (200. Geburtstag) auf einige vergessene Kompositionen des Vaters Isaac Offenbach hin, welche dieser für die Gitarre anfertigte. Auch sein berühmter Sohn Jacques widmete sich in seinen ersten Kompositionen, 2 Liedern für Gitarre und Gesang, unserem Instrument, an welchem auch Berlioz ausgebildet wurde. Ist es nicht faszinierend, welche überraschenden Erkenntnisse gitarristische Forschung zutage bringen kann?

Prof. Jens Wagner stellt seine mit Anna Tasiemka entwickelte Gitarrenschule für Kinder im Grundschulalter vor, welche einen interessanten pädagogischen Ansatz verfolgt.



Mit Lars Wüllers Beitrag zu seinen neu komponierten „12 Mysterien“ können wir nun die schon vor einiger Zeit angekündigte Rubrik „EGTA-Mitglieder stellen vor“ eröffnen.

As Notenbeilage haben wir diesmal das Vergnügen, unseren LeserInnen Musik des jungen Gitarristen und Komponisten Fabian Zeller anzubieten. Es lohnt sicherlich, die Entwicklung von Fabian Zeller weiter zu verfolgen.

Weitere Berichte zu EGTA Aktivitäten runden die Inhalte der aktuellen Ausgabe ab.

Ich wünsche Ihnen eine inspirierende Lektüre!

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

A teacher of outstanding ability...*

Karl Scheit zum 110. Geburtstag

(*Zitat Julian Bream, 1989)



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.

In diesem Artikel geht es weder um den ausübenden Künstler Karl Scheit noch um den bedeutenden Herausgeber von *Musik für Gitarre* (so der Titel seiner Ausgabenreihe bei der Wiener Universal-Edition) sowie zahlloser Kammermusikausgaben bei Doblinger – dies sind dankbare Themen für weitere Artikel. Diese Tätigkeitsfelder des Gitarristen werden dennoch naturgemäß gestreift. Im Mittelpunkt sollen hingegen der mehr als fünf Jahrzehnte wirkende Lehrer und Hochschulprofessor Karl Scheit und dessen Lehrwerke stehen, dem auch heutige Spieler*innen des Instrumentes – oft ohne es noch zu wissen – sehr viel zu verdanken haben. Einige persönliche Erinnerungen mögen das Bild abrunden.

Kurzbiographie¹

Karl Scheit war ein Sohn des böhmischen Militärmusikers Emanuel Adalbert Scheit (*1875), der vorwiegend Klarinette spielte, aber auch Geige, Fagott und das obligate Schlagzeug beherrschte. Der Junge wuchs demnach in einem musikalischen Umfeld auf. Er wurde als siebtes von elf Kindern am 21. April 1909 in Schönbrunn in Österreichisch-Schlesien geboren, wohin sein Vater in das dortige Regiment verlegt worden war. Albert, ein jüngerer Bruder Karls, wurde ebenfalls Berufsmusiker, er war Flötist bei den Wiener Symphonikern und wechselte anschließend in das Orchester der Wiener Volksoper. Scheit hat mit ihm später viel

Kammermusik gespielt.

Nach der Kinderzeit auf dem dortigen Kasernenhof hießen die nächsten Stationen Salzburg und Linz, wo die Familie letztlich blieb. Vater Scheit beendet seine militärische Laufbahn nach dem 1. Weltkrieg und wurde Beamter der dortigen Eisenbahnbundesdirektion. Er stellte aus ehemaligen Militärmusikern eine Kapelle zusammen, die er jahrelang leitete. Karl Scheit besuchte in der damals etwa 50 000 Einwohner zählenden Stadt nach der Grundschule das Realgymnasium und erhielt ersten Musikunterricht: Geige beim Vater, daneben ein wenig Klarinette und Fagott. Am Konservatorium wurde der Geiger Glaubauf ein sehr wichtiger Lehrer. Neben dem häuslichen Musizieren spielte Scheit in Linzer Kirchen und lernte so das gängige Kirchenmusikrepertoire kennen.

Später trat Scheit in den Singkreis des Gitarrenlehrers Robert Tremel² ein. Er gründete aber bald auch einen eigenen kleinen Chor, wichtiges Instrument zur Begleitung war die „Zupfgeige“, also die Gitarre, die in einer zumeist kleinen Form als heute oder auch mit dem mandelförmigen Korpus der „Wandervogellaute“ (Abb. 1) verbreitet war. Scheit

¹ Angaben in diesem ersten Abschnitt ohne weitere Kennzeichnung zumeist aus Partsch, a. a. O.

² Tremels Enkel Wolfgang Jungwirth wurde später Professor für Gitarre am Bruckner-Konservatorium in Linz.

begann, das Instrument auszu-
probieren – zunächst noch ohne
große Ambitionen.



Abb. 1: Anonyme „Wandervogellaute“,
wohl 1920er Jahre
(Sammlung Gerd-Michael Dausend)

Das beliebteste Liederbuch der
Zeit war der zu Hunderttausenden
gedruckte *Zupfgeigenhansl* (Abb. 2),
der schon 1909 erstmals erschienen war
und unter anderem auch unzählige Sol-
daten in den 1. Weltkrieg begleitet hatte.
Die hier abgebildete Ausgabe (Abb. 2)
von 1921 trug auf dem Schmutztitel den
Auflagenvermerk „639-643. Tausend“ (!).
Das damalige Zupfinstrument wurde oft
– und so auch in diesem Büchlein mit
rund 240 Seiten – als *Klampfe* titliert,
unabhängig davon, ob es nun von der
Korpusform her eher zur Gitarren- oder
Lautenfamilie gehörte.

Die für die Liedbegleitung benutzten
Gitarren der Zeit waren etwa so klein
und leicht wie heutige Kindergitarren,

sie waren in der Regel mit Drahtsaiten
bespannt (Nylonsaiten gab es erst seit
den späten 1940er Jahren) und konnten
wie die „Lauten“ – an einem Band um-
gehängt – auch beim Wandern gespielt
werden. Der Kopf der Instrumente wur-
de gern mit selbstgeknüpften oder be-
stickten bunten Bändern geschmückt.
Heute werden diese kleinen Gitarren im
Internet häufig unter dem bereits seit
Ende des 19. Jahrhunderts gebräuchli-
chen Namen „Parlor-Gitarren“ angebo-
ten und preisgünstig verkauft.

Die wenigen gängigen Gitarrengriffe im
Anhang des *Zupfgeigenhansl* hatte der
damals sehr bekannte Münchner Git-
tarrist und Autor mehrerer Schulwerke
Heinrich Scherrer beigezeichnet. Weitere
Zupfinstrumente, die während der Wan-
dervogelbewegung gern verwendet
wurden, waren die in Köln entwickelte
„Stössel-Laute“, die Waldzither sowie die
Neapolitanische Mandoline.

„Die Wandervogelbewegung war ein
Massenphänomen: Nach einer Statistik
aus dem Jahre 1931 wurden allein zwi-
schen 1918 und 1922 über 20.000 Lau-
tenlieder verkauft [...] Das Lied zur Lau-
te [wurde] bald sehr populär und bis in
die 1930er Jahre gepflegt. Für Luise Wal-
ker und Karl Scheit bildete es quasi den
ersten Kontakt zur Gitarre. Scheit war
selbst in der Wandervogelbewegung ak-
tiv. Walkers erste Lehrerin Else Hoß-Hen-
niger war eine Lautensängerin, und ihr
Unterricht bei Joseph Zuth erfolgte nach
der Schule Heinrich Scherrers.“³

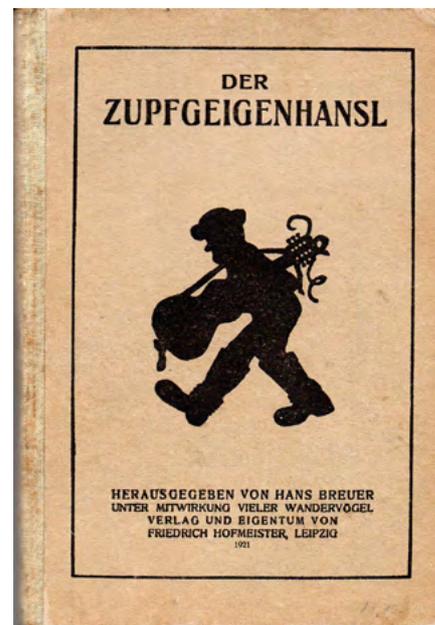


Abb. 2: Der Zupfgeigenhansl,
Verlag Hofmeister, Leipzig 1921
(Sammlung Gerd-Michael Dausend)

„Das erste, was Karl bei den Gitarristen
seiner Umgebung auffiel, war das na-
hezu ausschließliche Spiel in der ersten
Lage. Von der Geige her an den Lagen-
wechsel gewohnt, versuchte er von An-
fang an, dieses Prinzip auf die Gitarre zu
übertragen. Als Probematerial dienten
vorerst Melodien aus der Geigenliteratur.
Damit wich er zugleich der beliebten ak-
kordischen Liedbegleitung aus; er wollte
>mehr< wagen.“⁴ „Aus der anfänglichen
Neugier war in der Zwischenzeit Begeis-
terung für das Instrument geworden [...] Das
Geigenspiel wurde zugunsten der
Gitarre vernachlässigt.“⁵

Gegen den massiven Widerstand des Va-
ters, der für den Sohn den Arztberuf vor-
gesehen hatte, setzte sich Karl – heim-
lich auf einer versteckten Gitarre üben-
d – durch. Auch die vom Vater erwogene

³ Hackl, S. 98 f.

⁴ Partsch, S. 15

⁵ Partsch, S. 16

Alternative des Ganges in ein Kloster (!) kam für Karl nicht in Frage, und so verließ der junge Mann 1926 beinahe fluchtartig Linz in Richtung Wien. Rasch machte er die Aufnahmeprüfung an der Musikakademie, wo Jakob Ortner als erster und einziger in Österreich (und wohl in allen deutschsprachigen Ländern) eine Hauptfachklasse für Gitarre leitete (s. Abb. 3). Karl Scheit ging häufig in „Bibliotheken auf die Suche nach Tabulaturen alter Lautenmusik, Johann Sebastian Bachs Lautenwerke und das Continuospiel auf der Gitarre faszinierten ihn.“⁶

„1924 waren bereits 30 Studenten bei Ortner inskribiert. Der Star unter ihnen war die junge Luise Walker, ihr Erfolg trug wohl zur steigenden Attraktivität der Gitarrenklasse bei. Neben der regulären Konzertsach-Ausbildung wurden von 1923/24 bis 1937/38 >Volkstümliche Akademieurse< abgehalten.⁷ Im Rahmen dieser Kurse „übernahm auch Karl Scheit im Studienjahr 1936/37 einen Kurs über Gitarrenunterricht. Ein anderer Kurs Scheits hatte >System des Fingersatzes, Tonbildung und Studium wertvoller und alter Gitarreliteratur< zum Inhalt.“⁸ Im Rahmen des Musikpädagogischen Seminars war Scheit auch einer der Lehrer für Didaktik, Methodik und Unterrichtspraxis.⁹ Dieses Seminar wurde neben anderen im Rahmen des Anschlusses Österreichs an das Hitlerdeutschland im Jahr 1938 aufgelöst. Im Umfeld dieser Aktionen wurde „Ortner in den Ruhestand versetzt, Karl Scheit aber konnte seine Position festigen und Luise Walker nach einem Vorspiel bei [dem be-

rühmten Dirigenten] Wilhelm Furtwängler einen ersten Vertrag erhalten, vorerst mit sechs Wochenstunden.“¹⁰

Im Oktober 1926 spielte Segovia ein Konzert – mit einem zeittypischen dreiteiligen Recitalprogramm (Abb. 4) – in Wien und stellte damit das künstlerische solistische Gitarrenspiel – entgegen der gängigen rein akkordischen Spielpraxis zur Liedbegleitung – auf für damalige Verhältnisse beinahe unvorstellbarem Niveau vor.



Abb. 3: Jakob Ortner (Gitarre-Archiv Österreich)

Das Solospiel war in den Jahren zuvor zwar auch schon, von München ausgehend, verbreitet worden, allerdings auf deutlich bescheidenerem Niveau. Protagonisten wie Erwin Schwarz-Reiflingen (als Herausgeber von Zeitschriften und Noten) oder der damals überragende Virtuose Heinrich Albert müssen hier ge-

nannt werden. Allerdings verblasste der Glanz Alberts rasch, nachdem Emilio Pujol, Miguel Llobet, Andrés Segovia und Regino Sainz de la Maza in Deutschland konzertierten.



Abb. 4: Konzertprogramm Andrés Segovia, aus: Partsch, a. a. O., S. 18

„Schon zuvor hat auch in Wien eine Rückbesinnung auf die Tradition des Biedermeier eingesetzt, welche nun eine wahre Renaissance der Gitarre begünstigt. Die von Guido Adler begründete moderne Musikwissenschaft erhält mit Richard Batke (>dem geistigen Wiedererwecker der jungen Wiener Gitarristik<), Adolf Koczirz, Josef Zuth, Emil Karl Blümml, Karl Koletschka und Karl Prusik hervorragende Vertreter dieser Disziplin. Diese wirken auch überaus verdienstvoll als Gitarrenlehrer und Herausgeber. Von 1909 bis 1914 erteilt Batka in Form von Vorträgen „Unterricht im Gitarrenspiel“ an der [...] Akademie für Musik und darstellende Kunst, an ihr hält dann von 1919 an Jakob Ortner Gitarren- und Lautenurse

6 Koch, S. 82

7 Hackl, S. 140

8 ebda., S. 140

9 ebda.

10 ebda., S. 141

ab [...] 1924 wird ihm der Titel >Professor< zuerkannt. In der Folge besorgt er auch die „Akademischen Ausgaben“ von Unterrichtsliteratur und ist Herausgeber der angesehenen >Österreichischen Gitarzeitschrift<.¹¹ Schon in den ersten Jahren „an der Akademie erkannte Ortner sehr schnell die Begabung und das Niveau seines neuen Schülers und überließ ihm zeitweise sogar die Betreuung seiner Schüler.“¹² So konnte der kaum 20-jährige Scheit erste Unterrichtserfahrungen sammeln.

Der junge Musiker verfolgte schon während seiner Studienzeit das Ziel, „die Gitarre als vollwertiges Instrument zu propagieren. Deshalb versäumte er als Student kaum eine Gelegenheit, Musikkollegen die spieltechnischen Möglichkeiten vorzuführen.“¹³ Paradestücke waren dabei die Suite d-Moll von Robert de Visée und die Suite e-Moll BWV 996.¹⁴ Scheits erstes öffentliches Konzert fand 1928 in Schärding statt, gemeinsam mit seinem langjährigen Duopartner, dem Geiger Erwin Schaller. 1928 lernte Scheit Andrés Segovia auch persönlich kennen, dies war „der Auftakt zu einer jahrzehntelangen Bekanntschaft.“¹⁵ In diesem Jahr war für kurze Zeit übrigens auch ein anderer junger Mann – ein später bekannter Gitarrenprofessor – als Student bei Ortner eingeschrieben: Anton Stingl, der

viele Jahre in Freiburg als Dozent unterrichtete.¹⁶



Abb. 5: Karl Scheit im Jahre 1928, aus: Partsch, a. a. O., S. 20

1929 schloss Scheit sein Studium ab, er bestand die Reifeprüfung mit Auszeichnung. Neben seiner Lehrtätigkeit spielte er in der Continuogruppe des *Collegium musicum* seines Studienkollegen Josef Mertin Gitarre und Laute. Scheit blieb auch in späteren Jahren ein gesuchter Continuospielder, er wirkte in der Nachkriegszeit u.a. auf Schallplatten unter Leitung von Karl Richter, Eduard Melkus oder Herbert von Karajan (!) mit.¹⁷

Nach Abschluss seines Studiums suchte Scheit nach einer auskömmlichen Beschäftigung, aber Schüler gab es fast keine, das Interesse an der Konzertgitar-

re war gering und das Instrument war noch nicht an Schulen etabliert.¹⁸ „1932 ergab sich eine berufliche Chance. In der Bundeserziehungsanstalt XVII für Mädchen in Hernalz [...] waren Gitarrenstunden zu vergeben. [...] Das unterrichten verlief gut; nun konnte sich der Gitarrist didaktischen Fragen widmen und Methodisches ausprobieren. Einige Zeit später wurde eine zweite Lehrverpflichtung [...] vakant. Dort war die Anstellung ohne Probleme möglich.“¹⁹

Scheit spielte auch öfter in Volksbildungsstätten vor, „in den dreißiger Jahren hielt er an den wichtigen Wiener Volksbildungshäusern Kurse ab. [...] Die damalige Blütezeit der Volksbildung bot denkbar günstige Voraussetzungen für die Verbreitung der Gitarre.“²⁰

Gängige Gitarrenlehrwerke der Zeit in Wien war die stark erweiterte Neuausgabe der Carulli-Schule durch Josef Zuth, aber für „Dilettanten“ fand auch gern Zuths *Volkstümliche Gitarre-Schule* von 1921 Verwendung.²¹ Weitere Schulwerke stammten von Jakob Ortner (Wien 1934), Gustav Moißl (Wien 1933) und Josef Bacher (*Lautenfibel*, Kassel 1938). Innovativ für die 1930er Jahre war die Schule von Robert Tremml (Hannover 1938).²²

11 Witoszynski, S. 21

12 Partsch, S. 19

13 ebda., S. 20

14 Beide Werke kann man noch (in späteren Einspielungen) auf YouTube anhören

15 Partsch, S. 22

16 Brill, S. 42

17 Eine Auswahl seiner Einspielungen in Partsch, S. 89 f.; er listet immerhin 24 Schallplatten auf!

18 Eine detailliertere Schilderung von Scheits beruflichem Werdegang und seinen Lehrtätigkeiten in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg in: Libbert, S. 128 ff.

19 Partsch, S. 26

20 Partsch, S. 26

21 Hackl, S. 146

22 Kurze Beschreibung in Hackl, S. 147 f.

Die frühen Editionen

Mitte der 1930er Jahre begann Karl Scheits editorische Tätigkeit, das erste Projekt war eine neue Gitarrenschule. „Das wichtigste österreichische Kompendium des 20. Jahrhunderts ist Schaller-Scheits *Lehrwerk für die Gitarre*. Karl Scheit und Erwin Schaller brachten das schon lange geplante und praktisch erprobte Konzept in einem einzigen Sommer zu Papier“²³ (Abb. 6). Zu Papier kann man in diesen Jahren wörtlich nehmen, denn der Text wurde mit der Schreibmaschine und die Noten mit der Hand geschrieben.



Abb. 6: Titel von Schaller-Scheit, Lehrwerk Band 1, Karlsbad 1936, aus: Partsch, a. a. O., S. 31
© Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A.G., Wien

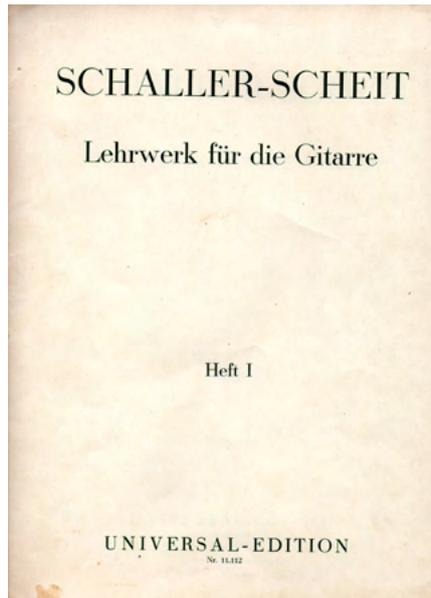


Abb. 7: Titel von Schaller-Scheit, Lehrwerk Band 1, Neuauflage Wien 1939
(Sammlung Gerd-Michael Dausend)
© Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A.G., Wien

„1936 erschien das erste Heft des ursprünglich zweibändig angelegten Werkes beim Heinrich Hohner Verlag in Karlsbad. 1939 wurde das nunmehr auf fünf Bände erweiterte Lehrwerk von der Wiener Universal-Edition übernommen [Abb. 7]. Die Arbeitsteilung der beiden Autoren war folgende: Scheit war für das methodische Konzept verantwortlich, Schaller für die Musikbeispiele. Mit diesem Rückgriff auf die Tradition der Schulen des 19. Jahrhunderts, deren Autoren in der Regel nur eigene Kompositionen verwendeten, wurde ein stilistisch homogenes Werk geschaffen. Neu war die Radikalität des methodischen Ansatzes: Konsequenterweise wurde auf dem einstimmigen Melodiespiel aufgebaut, nach und nach Mehrstimmigkeit zuerst ohne, später mit gegriffenen Bässen bis schließlich zum vierstimmigen Satz eingeführt – tonartenbezogen, ausgehend vom

Fünftenraum. Damit wurden von Beginn an Lagenspiel und Lagenwechsel eingeführt, das Akkordspiel aber weitgehend vermieden. Im fünften Band wurden auch spezielle Themen wie Skordatur, Tabulatur- und Generalbassspiel berührt. Damit behandelte das Schaller-Scheit-Lehrwerk das ganze Spektrum vom allerersten Einstieg bis zum Ende der Ausbildung. Dieses neue Konzept bildete die Grundlage für die Gitarre-Methodik der Nachkriegszeit nicht nur im deutschsprachigen Raum – viele jüngere Schulen wie z. B. von Dieter Kreidler waren nichts anderes als modifizierte Scheit-Schulen mit aktuellem Musiziergut.“²⁴

Der vierte Band war in seiner Beschränkung auf die Zusammenstellung von Technikübungen für diese Zeit außergewöhnlich – die in dieser Hinsicht wesentlich ambitionierteren Werke etwa von Emilio Pujol kamen erst später heraus.²⁵ Pujols auf fünf Bände angelegte Schule wurde bereits 1923 konzipiert, der erste und zweite Band erschienen aber letztlich erst 1934 und 1935 im argentinischen Buenos Aires, sie waren zur Zeit des 3. Reiches in Österreich sicher kaum bekannt. Der dritte und vierte Band – diese sind nahezu ausschließlich Technikbände mit ergänzenden Etüden – erschienen erst 1954 bzw. 1971. Der geplante fünfte Band der *Escuela razonada* blieb unvollendet und liegt nur in wenigen Skizzen vor.

Inhaltlich vergleichbares zu Band 4 der Schaller-Scheit-Schule hatte im deutschsprachigen Raum in den Jahren zwi-

²³ Hackl, S. 148

²⁴ Hackl, S. 148; die Kreidler-Schule folgt aber methodisch und didaktisch deutlich stärker dem Lehr- und Spielbuch von Scheit

²⁵ Vgl. Moser, S. 21 ff

VORWORT

Das vorliegende Lehrwerk behandelt die musikalischen und technischen Probleme des Gitarrespiels auf völlig neuer Grundlage. Zur strengen Durchführung unserer Grundsätze war es notwendig, für diesen Zweck neu geschaffenes Übungsmaterial*) zu verwenden. Das Lehrwerk verzichtet sowohl auf die sonst übliche Einführung in die allgemeine Musiklehre, als auch auf alle historischen Rückblicke hinsichtlich des Instruments und seiner Spielweise.

Wir sehen in der Gitarre ein lebendiges Musik-Ausdrucks-mittel, das sich — wenn auch mit großen Unterbrechungen — ebenso weiterentwickelt hat, wie die meisten anderen Musikinstrumente. Auch ein Festhalten an Überlieferungen muß als unrichtig angesehen werden, sofern diese verbesserungsfähig sind.

Es ist wohl sehr wichtig, daß eine dem Musikempfinden der Gegenwart entsprechende Literatur entstehe, wir werden es aber in unserem Lehrgange keineswegs versäumen, auch auf die Standardwerke erprobter alter Gitarrenmusikliteratur hinzuweisen.

Erwin Schaller

Karl Scheit

Im Sommer 1936

Neuauflage 1939

Abb. 8: Vorwort aus: Schaller-Scheit Band 1, Neuauflage von 1939

(Sammlung Gerd-Michael Dausend)

© Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A.G., Wien

schen den Kriegen lediglich der Lehrgang von Heinrich Albert im IV. Teil zu bieten.²⁶ Die Abbildung 9 gibt einen Überblick über die Konzeption der ersten vier Bände von Schaller-Scheit, die ersten drei Bände waren in Neuauflagen bereits 1939 bei UE erschienen. Das Werk war auch kommerziell überaus erfolgreich, so waren 1992 „z. B. vom ersten Teil des Lehrwerkes Schaller-Scheit bereits 167.000 Exemplare gedruckt.“²⁷ Das kurze Vorwort der Neuauflage von 1939 kann die Intentionen der Herausgeber noch einmal verdeutlichen:

„Während des Kriegsdienstes von Karl Scheit in den Jahren 1943 und 1944 war Luise Walker die einzige Gitarrenlehrerin an der Akademie. Die Verhältnisse waren chaotisch – Unterricht im Luftschutzkeller, der eigentlich nur ein normaler Keller war, völlige Einstellung des Betriebes im Zeichen des >totalen Krieges< ab dem Studienjahr 1944/45.“²⁸

„Nächstes Projekt waren die 10 Stücke, ediert in 2 Hefen, von Alfred Uhl. Damit war der Grundstein zu einer der erfolgreichsten Gitarreneditionen des 20. Jahrhunderts gelegt. Noch vor Beendigung des 2. Weltkrieges sollten einige der künftigen >Bestseller< in der noch jungen Reihe erscheinen: die Giuliani-Sonate op. 15 (1943) und die Suite d-Moll von Robert de Visée (1944).“²⁹

„Visées d-Moll-Suite war eines der ersten Solowerke in Scheits Repertoire und *Drei leichte Stücke* aus dem Lautenwerk Bachs seine erste Neuauflage. Auch wenn er dort noch um Annäherung an moderne Gitarrentechnik und Klangvorstellung bemüht war, zählen Scheits Neuauflagen alter Musik historisch gesehen zu den frühesten im neuen editorischen Standard. Sorgfältiges Quellenstudium, Abdruck der Vorlage (Manuskript bzw. Tabulatur) und Kommentar [...] waren da-



Abb. 9: Schaller-Scheit Band 1, Neuauflage von 1939, Rücktitel

(Sammlung Gerd-Michael Dausend)

© Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A.G., Wien

mals keine Selbstverständlichkeit.³⁰ „Man hat mich [von Verlagsseite] sogar vor den Literaturangaben gewarnt, mit dem Hinweis: Mein Gott, wenn Sie sagen, woher die Sachen sind, druckt die doch jeder nach.“³¹

26 Albert, Heinrich: Moderner Lehrgang des künstlerischen Gitarrespiels, 4 Bde., München Gitarrefreund 1914, später: Berlin-Lichterfelde: Lienau

27 Partsch, S. 37

28 Hackl, S. 142

29 Koch, S. 82

30 Hackl, S. 115

31 Paffgen, S. 11

Neben der Edition Alter Musik (vor allem elisabethanischer Musik, etwa von John Dowland) bemühte sich Scheit – wie vor ihm z. B. auch Segovia und Pujol – auch um die Erweiterung des zeitgenössischen Repertoires. Als erster reagierte Alfred Uhl (1909-1992) auf Scheits Ansinnen, er schrieb seit 1930 an einer Sonate (für Segovia), die Uraufführung erfolgte jedoch durch Karl Scheit 1937 (sie erschien aber erst 1969 im Schott-Verlag). Mit Uhls *Zehn Stücke* startete Scheit wie erwähnt seine überaus erfolgreiche Serie von Gitarrenausgaben im Wiener Verlag Universal-Edition, eigentlich einem Spezialverlag für Neue Musik! „Die Stücke von Uhl hat man also gedruckt, und man hat geglaubt, sie würden nicht gehen. Ich habe da etwas ganz anderes gemacht, ich bin von Geschäft zu Geschäft gegangen und habe Uhl verlangt und gekauft. So geht es, es geht wirklich. Die Stücke von Uhl sind ein Schlager geworden.“³²

Nach Uhl folgten zahlreiche – überwiegend österreichische – Komponisten der Bitte von Karl Scheit, unter ihnen Johann Nepomuk David, Franz Burkhart oder Hans Erich Apostel. Zahlreiche dieser Komponisten schrieben in neoklassizistischer Art in der Nachfolge von Paul Hindemith, nur wenige – z. B. Apostel – folgten der Manier der zweiten Wiener Schule, wo die Gitarre u.a. von Schönberg, Berg und Webern im kammermusikalischen Umfeld Verwendung gefunden hatte.

Scheit besorgte bei UE später aber auch die Edition weiterer wichtiger Gitarrenwerke, die nicht von ihm selbst ange-regt worden waren, z. B. die *Quatre Pièces Breves* von Frank Martin oder die *Five Impromptus* von Richard Rodney Bennett. Auch die Avantgarde der Zeit war u. a. mit Werken von Axel Borup-Jørgensen, Roman Haubenstock-Ramati oder Cristobál Halffter vertreten. Der Katalog der Scheit-Ausgaben „erreichte im Jahre 1979 111 Titel, im Jahre 1992 bereits 160 Titel.“³³

Die Nachkriegszeit

„Nach 2 Jahren in Uniform war die Rückkehr in den Beruf nicht leicht. Scheit baute eine neue Gitarrenklasse an der Wiener Musikakademie auf, wo er 1952 zum Professor ernannt wurde.

Anfang der fünfziger Jahre begann auch der planmäßige Ausbau der U.E.-Reihe, die 1957 noch durch die nun bei Doblinger erscheinenden Kammermusikausgaben ergänzt wurde.“³⁴ Die Reihe wuchs auf etwa 150 Ausgaben, Originalwerke und Bearbeitungen mit ausgesetzten Generalbässen. Letztere wurden zum Teil auch von Kollegen wie Erwin Schaller oder Robert Brojer gestaltet.

„Nach 1946 wurde das >Lehrwerk für die Gitarre ein richtiger Verkaufsschlager und war wesentlich am Höhenflug der Gitarre in der zweiten Jahrhunderthälfte beteiligt. [...] Schaller und Scheit haben es jedoch versäumt, ihre Lehrhefte, die sie selber zu Standardwerken erhoben, im Laufe der Zeit mit kritischem Sach-

verstand praxisorientiert zu überprüfen. Denn die eingefügte Spielliteratur, vor allem die Auswahl der Lieder aus den 1930er Jahren, passte einfach nicht mehr in die 1950er und 1960er Jahre mit ihren soziologischen Umwälzungen. [...] Bis 1997 druckte der Verlag 27 Auflagen mit einer Gesamtstückzahl, die in die Hunderttausende ging.“³⁵

Die Situation in den 1950er und 1960er Jahren

Etwa ab Mitte der 1950 Jahre wurden in Deutschland erste öffentliche Musikschulen gegründet, zahlreiche von ihnen sind ab Mitte der 1960er Jahre als Jugendmusikschulen in kommunaler Trägerschaft eingerichtet bzw. fortgeführt worden. Interessanterweise gab es gelegentlich auch Versuche, Jugendkunstschulen zu etablieren, was sich aber letztlich nicht durchsetzen sollte. Die öffentlichen (wie auch private) Musikschulen benötigten – stark befördert durch die Rock&Roll- und Beatmusik der Fünfziger und Sechziger Jahre – eine große Anzahl von Gitarrenlehrern. Zu Beginn wurde häufig auch auf weniger qualifizierte Lehrkräfte – z. B. die berüchtigte gitarrespielende Hausfrau – zurückgegriffen, bis allmählich die Hochschulen und Konservatorien auch ein Gitarrenstudium ermöglichten und so nach und nach ausgebildete Gitarrist*innen an die Schulen kamen.

Die Bedingungen eines Gitarrenstudiums ab den 1950er Jahren bzw. auch nur eines qualifizierten Unterrichtes

32 ebda., S. 9

33 Partsch, S. 37

34 Koch, S. 82

35 Libbert, S. 139

kann der Ausschnitt eines Interviews, das die spätere Düsseldorfer Professorin Maritta Kersting (1935-2009) ihrer Kollegin Sonja Prunnbauer – ebenfalls eine Scheit-Schülerin – gab, recht anschaulich schildern.³⁶ Die entsprechenden Passagen des Gesprächs sind im Folgenden zusammengefasst.

„1956 wurde in Düsseldorf die Musikschule gegründet. Ich habe mich sofort als Klavierlehrerin beworben, nur - die Musikschule Düsseldorf brauchte keine Klavierlehrer. [...] Da es noch keine Klaviere in den Schulen gab, brauchte es Lehrer, die ihr Instrument mitbringen konnten [...] Der Leiter der Düsseldorfer Musikschule fragte mich, ob ich nicht Gitarre unterrichten könnte. Ich traute mir das damals nicht zu. Schließlich hatte ich keinen Unterricht gehabt [...] Der Leiter [...] machte mich daraufhin mit Walter Gerwig bekannt, der an der Kölner Musikhochschule die Lautenklasse leitete. [...] 1957 machte ich mit der Gitarre die Aufnahmeprüfung in Gerwigs Lautenklasse, aber mit Lautentechnik auf der Gitarre. [...]

1960 lernte ich Karl Scheit in Deutschland kennen. Er hielt einen Lehrerfortbildungskurs an der Musikschule Düsseldorf. [...] Ich bin dann 1961 zu ihm nach Wien gegangen, hatte aber nur für ein Studienjahr Geld. In diesem einen Jahr machte ich mein Staatsexamen. [...] Ich musste ganz auf Null zurückschalten. Vom ersten Wechselschlag an alles neu erarbeiten. Bei Scheit lernte ich, was Technik war. Also kontinuierlich arbeiten, von der 5-Ton-Reihe aufwärts. [...] Es war nicht so einfach, aber es hat sich

dann doch gelohnt. [...] Das eine Jahr in Wien war zwar sehr kurz, aber ich wusste genau, wie ich weiter arbeiten musste. 1963 erhielt ich dann einen Lehrauftrag am Robert-Schumann-Konservatorium, der heutigen Musikhochschule in Düsseldorf. Es sprach sich jetzt schnell herum, dass man in Düsseldorf studieren konnte, ein Examen machen konnte. Die Schüler kamen aus allen Teilen der Bundesrepublik angereist.“

1973 erhielt Maritta Kersting eine Professur, zu ihren bekanntesten Studenten gehören Reinbert Evers und Dieter Kreidler.

In den 1960er Jahren war der Boom der Konzertgitarre noch nicht so stark wie in den folgenden Jahren fortgeschritten, und so nahm auch Karl Scheit – vielleicht, um seine Klasse, auch in Konkurrenz zu Luise Walker, stets voll besetzt zu haben – auch begabte Autodidakten in seine Klasse auf. So wurde zum Beispiel 1963 der später weltbekannte amerikanische Jazzgitarrist Ralph Towner (*1940) Student bei Karl Scheit. Er berichtete von seinem Unterricht: „Aber mir wurde klar, wenn ich dieses Instrument [die klassische Gitarre] wirklich spielen wollte, musste ich es studieren [...] So suchte ich nach einem guten Lehrer, und man sagte mir: >Karl Scheit in Wien<. [...] Beim Vorspiel brauchte ich nur zwei Werke zu können, sie akzeptierten mich an der Akademie. Das Schulgeld für Auswärtige betrug zwanzig Dollar im Semester [...] und ich studierte und spielte die Gitarre während neun Monaten Schritt für Schritt, mit einem großartigen Lehrer [...] Karl Scheit konnte bei Null anfangen mit einem wirklichen Musiker. Er fand es

großartig...Am Ende war ich in der Lage, klassische Gitarrenkonzerte zu geben und hatte eine gute Technik“.³⁷ Towner ging 1964 nach seiner Rückkehr in die USA für ein weiteres Jahr zu Scheit nach Wien zurück, um seine Studien zu vervollkommen.

In einem Interview schilderte Scheit einige wichtige Elemente seines Unterrichtes:

„Für die Technik finden Sie alles bei Tárrega; mit seinen Studien kann man jedes Problem lösen. Daneben sollte man natürlich die Erweiterungen von Pujol mit einbeziehen [...]

Technik ist Sitzfleisachsache. Mir hat Llobets Bonmot, dass man die ganze Gitaristische Technik auf ein >Blatt Papier< bringen kann, immer gut gefallen [...] Sie ist einfach Mittel zum Zweck. [...]

Ich hatte [bei der Interpretation] immer Interesse an individuellen Vorstellungen. Wenn sie sinnvoll waren, habe ich sie zu untermauern geholfen. Wenn Sie sich an meine Klassenabende zurückerinnern, so hat es doch nie gleichartige Scheit-Interpretationen von ein- und demselben Stück gegeben [...]

[Zum Fingersatz] finde ich aber, dass der Fingersatz möglichst frei gewählt werden sollte, so lange er nicht die eigenen Interpretationsvorstellungen stört [...]

[Vermitteln wollte ich] erstens rhythmisches und zweitens tonliches Gefühl [...] Ein guter schöner Ton wiederum ist nur durch genaues sensibles Zuhören in Verbindung mit dem Tonvorstellungsvermögen erreichbar.

³⁶ Prunnbauer, S. 206 ff.

³⁷ Primus, S. 12 und 13

Bestimmte Etüden und Vortragsstücke sind natürlich Pflicht, ebenso damit verbunden ein Längsschnitt von der Renaissance bis in die Gegenwart. Aber die Mischung und die Schwerpunkte kristallisieren sich durch die Individualität und den Geschmack des Studierenden allmählich heraus. Ich halte nichts von allzu früher Spezialisierung.“³⁸

Einige Beobachtungen von Konrad Ragossnig sollen hier noch eingefügt werden:

Karl Scheit besaß den unbestrittenen Vorzug, der u.a. den großen Pädagogen kennzeichnet: lebendige Demonstration anstelle trockenen Dozierens [...] Zum Imperativ griff Prof. Scheit nur in seltenen Fällen und eher bei geringeren Talenten [...] Eine falsche Note wertete Scheit als einen Akt des Zufalls, sofern sie singulär blieb. Wer aber einen Jambus von einem Trochäus nicht deutlich unterschied, konnte nicht lange mit seiner Zuneigung rechnen [...] Er fühlte sich in erster Linie als Lehrer der M u s i k, wobei er das instrumentale Handwerk keinesfalls unbesorgt ließ.“³⁹

Eine kleine Auswahl der im deutschsprachigen Raum bekannteren Kolleg*innen, die bei Karl Scheit studiert und ihre künstlerische Reifeprüfung abgelegt haben, möge seine Bedeutung als Lehrer in diesem Teilbereich aufzeigen.⁴⁰

Konrad Ragossnig

Mario Sicca

Hans-Michael Koch

Melitta Heinzmann

Maria Kämmerling

Bernard Hebb
Sonja Prunnbauer
Richard Pilkington
Reinbert Evers
Christoph Jäggin
Jens Wagner
Eugenia Kanthou
Harald Lillmeyer
Ulrich Müller

Diese keineswegs vollständige Liste zeigt schon, wie viele von uns sich heute als Enkel- oder Urenkelschüler von Karl Scheit sehen können. Daneben ist er durch seine unermüdliche Kurstätigkeit und seine Fernsehkurse für sehr viele andere Gitarristen zu einem wichtigen Impulsgeber geworden. Die Fernsehkurse – insgesamt waren es schließlich mindestens 20 Folgen – wurden Mitte der 1960er Jahre produziert (s. Abb. 10) und wurden auch von ausländischen Sendern ausgestrahlt. Diese Form des Unterrichts war damals revolutionär und hatte nur in Japan ein Vorbild.⁴¹

Neben diesen Fernsehkursen war Karl Scheit ein sehr gesuchter Lehrer bei den sich allmählich etablierenden Fortbildungs- und Meisterkursen für Gitarre im gesamten deutschsprachigen Raum. Er vertrat auf diesen Kursen natürlich stark seine eigene Methodik (z.B. mit dem einstimmigen Beginn mit Fünftonleitern in der II. Lage) und vor allem seine Klangvorstellungen und war damit in Deutschland der große Gegenpol zu Heinz Teuchert, der methodisch einen konträren Weg verfolgte, aber mit seinen Schülern zu ebenso überzeugenden Er-

folgen kam. Auch Teuchert leitete sehr zahlreiche Kurse, diese waren überwiegend im Großraum Frankfurt angesiedelt. Diese beiden die deutsche Gitarristik beherrschenden Lager standen sich lange Jahre beinahe unversöhnlich gegenüber und diese kontroverse Haltung hielt bis in die frühen 1980er Jahre an.

Erst als in diesen Jahren junge Virtuosen wie z. B. Eliot Fisk, Kazuhito Yamashita oder Manuel Barrueco in Deutschland auftraten und auch erste Meisterkurse gaben, ergab sich ein neues und offeneres methodisch-didaktisches Nachdenken, da diese Spieler ja auf gänzlich anderen Ausbildungswegen zu einer überragenden Technik gelangt waren. Diese Techniken wurden (z. B. von Abel Carlevaro) durch die stark expandierende Publikationstätigkeit der Verlage, aber auch durch zahllose Lehrgänge sowie die aufkommenden Gitarrenfestivals in Europa propagiert und fanden allmählich auch Aufnahme in die Studiengänge der Hochschulen.

³⁸ Partsch, S. 67 ff.

³⁹ Partsch, S. 66

⁴⁰ Eine vollständige Liste der Diplomschüler von 1945-1985 in Partsch, S. 88

⁴¹ Partsch, S.72



Abb. 10: Fernsehkurs *Gitarre für alle*, mit Melitta Heinzmann (rechts), um 1965 (Gitarre-Archiv Österreich)

Inhalt	
	Seite
Das Instrument	2
Die Haltung	4
Das einstimmige Spiel	6
Der Wechselschlag	6
Das Abdämpfen der Saiten	10
Fünflonreihen	13
Das Transponieren	16
Durtoneleitern ohne Verwendung von leeren Saiten	18
Der Daumenschlag	22
Das zweistimmige Spiel	25
Das zweistimmige Spiel mit leeren (nicht gegriffenen) Bässen	24
Das zweistimmige Spiel mit gegriffenen Bässen	30
Das zweistimmige Spiel mit gegriffenen Ober- und Unterstimmen	34
Der Lagenwechsel	40
Der Anschlag drei- und vierstimmiger Akkorde	42
Der Quer- oder Barrégriff	55
Die Tonbindung	62
Das Umstimmen der E-Saite auf D	71
Modulationen durch die chromatische Tonleiter	72
Tägliche Übungen für den großen Quergriff sowie für verschiedene Anschlagsformen	75
Studien für das Terzen- und Oktavenspiel	74
Tonleitern (Dur, melod. u. harm. Moll)	75

Abb. 11: Ausschnitt aus der Ausgabe von 1953, innere Umschlagseite (Sammlung Gerd-Michael Dausend)

© Mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Bundesverlages, Wien

„Als Scheit 1984 als Emeritus in den Ruhestand trat, hatte er mehr als 50 Jahre Hochschularbeit hinter sich, eine lange Zeitspanne mit individueller Prägung. Die Gesamtanzahl der Studenten, die bei ihm in der Konzertklasse und Musikpädagogik war, ist im buchstäblichen Sinne unüberschaubar, die Nationalitäten sind weit gestreut: aus allen europäischen Ländern sowie aus Japan, Amerika und Australien.“⁴² Seine Nachfolger in Wien wurden zunächst Konrad Ragossnig und ab 2002 Alvaro Pierri.

Das Lehr- und Spielbuch

Karl Scheit entschloss sich in den frühen 1950er Jahren, ein gänzlich neues Lehrwerk für die Gitarre zu konzipieren. Wegen des für die Mangelwirtschaft der Nachkriegszeit mit 76 Seiten doch recht beachtlichen Umfangs wurde das *Lehr- und Spielbuch für Gitarre* (Abb. 12) in Fachkreisen gern liebevoll als *Dicke Berta* apostrophiert. Scheit verließ das bewährte und erfolgreich Konzept des Schaller-Scheit-Lehrwerks, das ja – u. a. ausgehend vom Violinspiel – mit dem Lagenwechsel begonnen hatte. Nun war nach einigen

Leersaitenübungen das Erarbeiten des Tonraumes in der zweiten Lage – ohne Verwendung von Leersaiten und mit konsequentem Einsatz des Kleinfingers! – der neue methodische Einstieg. Über das Spiel in der II. Lage mit Leerbässen wurde allmählich auch die I. Lage erreicht, wenngleich in der Auswahl des Übematerials nicht immer geschickt und folgerichtig. Das Inhaltsverzeichnis einer Ausgabe von 1953 (Abb. 11) gibt einen Überblick der Lernschrittfolge.



Abb. 12: Titel der Ausgabe von 1953 (Sammlung Gerd-Michael Dausend)

© Mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Bundesverlages, Wien

Die Edition wurde kommerziell ein außerordentlicher Erfolg, mein weiteres Exemplar aus dem Jahre 1973 (mit dem heute noch verwendeten Titelbild) gibt auf dem Innentitel lapidar an: 100.-114. Auflage (!), eine Zahl, von der man bei Verlagen in heutigen Zeiten nur träumen kann. Zum Lehrwerk erschien 1970 auch eine Schallplatte, sicher einer der frühesten Versuche, ein gedrucktes Werk durch dieses heute beinahe schon anachronistisch anmutende Medium zu ergänzen.⁴³ Die LP ist ausdrücklich als Unterrichtshilfe für Lehrer (!) und Schüler gedacht, dem schon erwähnten großen Lehrermangel und Ausbildungsstand der Zeit Rechnung tragend. Interessant ist der Text auf dem Cover (Abb. 13), in welchem Scheit durch die Aufzählung einiger wichtiger Komponisten die allgemein noch wenig anerkannte Gitarre offenkundig aufwerten wollte. Kurioserweise sind auf der Rückseite der Plattenhülle – und nicht etwa in einer Beilage zur LP oder einem separaten Heft – auch zusätzliche Stimmen und methodische Hinweise zu einigen Stücken des Schulwerks gedruckt worden (Abb. 14).

⁴² Partsch, S. 62

⁴³ Amadeo AVRS 13057 St (Sammlung Gerd-Michael Dausend)



Abb. 13: Cover der Amadeo-LP *Gitarrelehrgang von und mit Karl Scheit* (Ausschnitt, Sammlung Gerd-Michael Dausend)

2. Block: ZWEISTIMMIGES SPIEL MIT LEEREN BÄSSEN • 9.05'

87 Zweistimmige Übung mit leeren Saiten
 91 Der Meien ist kommen
 Ausführung: a) Melodie allein (Man beachte: 1. Finger bleibt immer liegen, nur 2. und 4. Finger greifen)
 b) Melodie mit Baß
 c) mit einer 2. Gitarrestimme

101 Fünffonreihe auf d mit leeren Saiten als Baß
 103 Ei, ei, ei sagt mei Wei
 Ausführung: a) Melodie gesummt, Gitarre spielt nur den Baß
 b) Gitarre spielt beide Stimmen
 104 Mäus' und Grilln
 Ausführung: a) eine Gitarre
 b) mit einer 2. Gitarrestimme:

Abb. 14: Rückseite des Plattencovers (Ausschnitt, Sammlung Gerd-Michael Dausend)

Das „Lehr- und Spielbuch“ wurde wie geschildert in jeder Hinsicht außerordentlich erfolgreich. Wie beim Lehrwerk Schaller-Scheit versäumte Scheit es aber auch in diesem Fall, die in den 1970er Jahren inzwischen völlig unzeitgemäße Spielliteratur des Bandes (er war 1953 u.a. zum „Unterrichtsgebrauch an Bil-

dungsanstalten für Kindergärtnerinnen“ zugelassen worden) zu aktualisieren und den musikalischen Bedürfnissen der aus dem Boden sprießenden Musikschulen anzupassen. Dies führte letztlich dazu, dass die Methode Karl Scheits von anderen Autoren in ihren Schulwerken – nun häufig auch ergänzt durch eine Reihe von Spielheften und andere Medien – übernommen wurde. Das Original wurde allmählich vom Markt verdrängt, was Scheit 1984 durchaus verdrößlich kommentierte: „Schauen Sie, die Idee kann man stehlen, man kann eine Idee nicht schützen, merkwürdigerweise. Und dieser Ideen haben sich auch viele meiner eigenen Schüler bedient, was ich zunächst komisch gefunden habe. Heute finde ich nichts mehr komisch an der Sache.“⁴⁴

Editionspraxis

Karl Scheit hat eine große Zahl von weiteren, oft eher pädagogisch motivierten Sammlungen und Zusammenstellungen ediert, u.a., um als Spiel- und Studienmaterial – auch ergänzend zu seinem Schulwerk – zu dienen. Verweise auf diese Hefte finden sich oft in Fußnoten in der Gitarrenschule. Die Notentexte wurden von Scheit in den frühen Jahren häufig erleichtert, als Beispiel mögen seine frühen Ausgaben mit Stücken von John Dowland dienen, bei denen er auf die fis-Stimmung der 3. Saite, teils auch auf die ausgezierten Wiederholungen verzichtete, um den Erwartungen und dem Spielniveau der damaligen Zeit Rechnung zu tragen. Dies gilt z.B. auch für die jahrzehntelang als Referenz dienende Ausgabe der d-Moll-Suite von Robert de Visée aus dem Jahr 1944, die u. a. der mit Scheit gut befreundete

44 Paffgen, S. 12

te Julian Bream in dieser Form einspielte. Diese Fassung – sie soll maßgebend von Erwin Schaller mitgestaltet worden sein⁴⁵ – ist von Karl Scheit gespielt auch auf YouTube zu hören.

Die Reihe der Ausgaben wurde durch den zweiten Weltkrieg unterbrochen, nach seiner Rückkehr aus dem Krieg – der auch sein komplette Sammlung von Noten und Instrumenten vernichtet hatte – nahm Scheit seine Editionstätigkeit für die Universal-Edition jedoch unverdrossen wieder auf. „Das zweite publizistische Standbein, das Scheits Ansehen unter den Gitarristen stützte, war die seit 1957 etablierte Ausgabenreihe GKM - >Gitarre-Kammermusik< beim Doblinger-Verlag in Wien [...] Mit dieser Verlags-

sparte GKM steht den Gitarristen heute ein fast einmalig zu nennendes Angebot zur Abdeckung fast aller kammermusikalischen Ambitionen zur Verfügung.“⁴⁶

Scheit war am Rande bemerkt einer der ersten Herausgeber, der für die Notation von Gitarrenmusik den klanglich korrekten oktavierenden Violinschlüssel schon in seinen frühen Notenausgaben konsequent verwendete – eine Praxis, die bis heute leider keineswegs Standard ist! Eine weitere Besonderheit in einigen pädagogischen Ausgaben ist das Hervorheben von Scheits Intentionen durch fettere Drucktypen, Akzentzeichen, Halssetzung und einen diesen Absichten entsprechenden Fingersatz (Abb. 15, 15a).

Bemerkenswert ist zudem die Tatsache, dass Scheit – vor allem in seinen früheren Ausgaben – Notentexte ohne weitere Erwähnung bzw. Begründung, wenn auch in bester Absicht, änderte und damit nicht mehr dem vom Komponisten intendierten technischen Inhalt folgte (s. Abb. 16, 16a). Diese Praxis änderte sich im Laufe der Jahrzehnte, die späten Editionen sind sehr viel zuverlässiger an den Originalen orientiert.



Abb. 15: Mauro Giuliani Beginn der Etüde op. 51/5 (Boije Collection Stockholm)

M. Giuliani, op. 51/5

Andantino

 This image shows a different edition of the beginning of the 5th Etude by Mauro Giuliani, Op. 51/5. It is also in G major and 2/4 time. The tempo marking is 'Andantino'. The notation includes specific fingering instructions (e.g., 'm', 'a', 'm', 'm', 'm') and accents (marked with 'V' or 'a') over certain notes. The score is written on a single staff with a treble clef.

Abb. 15a: Etüde op. 51/5, aus: Die ersten Etüden für Gitarre, Bearb.: Scheit, Karl
© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien /UE 14471

45 Libbert, S. 151

46 ebda, S. 146



Abb. 16: Ausschnitt aus der Etüde op. 60 Nr. 20, Paris 1837 (Abb aus: Boije Collection Stockholm), der Text bedeutet übersetzt: „Das Ziel dieser Lektion ist es, zu lernen, einen Finger, auf dem die Ausführung einer Passage basiert, zu fixieren.“ (Übersetzung des Autors)



Abb. 16a: Ausschnitt aus: Sor, F.: 12 leichte Etüden für Gitarre aus op. 60, © Copyright 1951 by Universal Edition A.G., Wien /UE 11843

Innovativ und beispielgebend war Scheits Idee, vielen Etüden z. B. eine den Tonraum vorstellende Vorstudie, ergänzende Anschlagsübungen- bzw. Varianten (s. Abb. 17), oder auch alternati-

ve Rhythmisierungen beizugeben. Die technische Ausführung (wie z. B. das Dämpfen beim Saitenwechsel oder bei Pausen) wird nicht erklärt.⁴⁷



© Copyright 1972 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 14456

Abb. 17: Österreichische Tanzweise in Variante 1a, aus: Erstes Musizieren, Lieder und Tänze verschiedener Nationen für Gitarre
Bearb.: Scheit, Karl, © Copyright 1972 by Universal Edition A.G., Wien /UE 14456

Technische Studien und Etüden (in Auswahl, alle bei UE verlegt)

Aguado, D.: *Sämtliche Stücke mit erklärendem Text aus der Gitarrenschule* (2 Bde.)

Carcassi, M.: *Etüden aus op. 60 für die Mittelstufe*

Coste, N.: *9 Studien*

Giuliani, M.: *24 Etüden op. 48*

Scheit, K.: *Tonleiterstudien*

Scheit, K.: *Die Daumenanschlagsarten in ausgewählten Stücken*

Scheit, K.: *Die ersten Etüden*

Sor, F.: *12 leichte Etüden aus op. 60*

Sor, F.: *Mittelschwere Etüden* (aus op. 6, 29 und 31)

Sor, F.: *16 mittelschwere und schwere Etüden* (aus op. 6, 29 und 31)

Tárrega, F.: *Sämtliche technische Studien*

Tárrega, F.: *Etüden*

Die meisten dieser Ausgaben entstanden sehr lange vor dem Internet, alte Drucke als Vorlagen standen den Spielern, aber auch den Herausgebern und Bearbeitern nicht oder nur in wenigen, sehr teuren Faksimile-Ausgaben zur Verfügung. Mikrofilme waren schwer zu bekommen und kostspielig im Umkopierverfahren, und so blieb – Fotokopierer gab es zwar schon, sie standen aber nur selten und ggf. kostspielig zur Verfügung – oft nur der mühsame und zeitraubende Weg einer eigenhändigen Abschrift der Quellen – wenn man denn wusste, wo die Werke aufbewahrt wurden. Die Fundorte der frühen Drucke – viele befanden sich in Privatsammlungen – waren nur schwer herauszufinden bzw. häufig durch die Kriegswirren nicht mehr am ursprünglichen Ort. Die Quellen wurden in den Ausgaben meist

⁴⁷ Genaue Hinweise zu den verschiedensten Gitarrentechniken, die auch weit über die Grundelemente in den Schulwerken hinaus gingen, gab im deutschsprachigen Raum erst Scheits Wiener Kollege Robert Brojer in „Der Weg zur Gitarre“, Wien 1973

nicht genannt bzw. durften auf Weisung der Verlage (s. Anmerkung oben) nicht genannt werden (!), auch das berühmte Quellenlexikon der RISM-Serie berücksichtigte kaum Gitarrenwerke. Die zu großen Teilen in den Museen oder Privatsammlungen vorhandenen Werke (z.B. in der Boije-Collection, der Rischel-Berket-Smith-Collection oder über IMSLP.org), waren kaum oder gar nicht zugänglich bzw. überhaupt bekannt. So blieben Scheits Notenausgaben vor allem in Europa sehr lange der auch Maßstäbe setzende Standard. Inzwischen werden einige seiner Ausgaben in der *Neue Karl Scheit Gitarren Edition* neu herausgegeben, verantwortlich zeichnen hierfür die Professoren Johannes Monno, Thomas Müller-Pering und Olaf van Gonnissen.

Eine persönliche Erinnerung von Prof. Gerhard Reichenbach soll das Bild des Lehrers Karl Scheit abrunden.

Gerhard Reichenbach: Persönliche Erinnerungen an Karl Scheit

Im Frühjahr 1978 hatte ich die Gelegenheit, bei Karl Scheit Unterricht im Rahmen eines Meisterkurses am Niederrhein (im Kloster Langwaden, organisiert von Reinhard Froese) zu bekommen. Meine altersbedingte gewisse Scheu – ich war gerade 13 Jahre alt geworden – vor der international sehr bekannten Persönlichkeit des Meisterkurses beim Zuhören, denn Karl Scheit war im Umgang mit allen Kursteilnehmern stets sehr zuvorkommend und liebenswürdig. Niemals verlor er die Geduld und auch in musikalisch wenig gelungenen Momenten hörte er aufmerksam zu, so dass ich, als ich selbst an die Reihe kam, trotz vorhandener Aufregung bereits das Gefühl hatte, einem Menschen vorzuspielen, der es gut mit mir meint.

Vorbereitet hatte ich den ersten Satz aus Mauro Giuliani's Sonate op. 15. Als Gitarrist befand ich mich damals in der Phase einer bedingungslosen Julian Bream-Kopie – mit allem denkbaren Eifer und um den Preis einer großen körperlichen Verkrampftheit hatte ich versucht, die schon Hunderte Male gehörte Aufnahme des großen Vorbildes zu imitieren und jeden Klangfarbenwechsel genauso hinzubekommen. Karl Scheit hörte sich das ganze an und ich erinnere mich heute noch eines vergnügten Schmunzelns auf seinem Gesicht, als ich die Saiten nach dem Schlussakkord abgedämpft hatte: Ihm war als sehr erfahrenem Pädagogen und Menschenkenner nicht entgangen, mit

welchem glühenden Eifer dort welcher Künstler imitiert worden war.

Gleichzeitig hatte er in meinem Spiel auch sofort die Problematik der Imitation und die sich daraus ergebenden Grenzen, die mir mein damals eingeschlagener musikalischer Weg in Zukunft aufzeigen würde, klar erkannt, als er meinen Vortrag wie folgt kommentierte: *„Ja, da hast du ja schon wunderbare Farben auf unserem herrlichen Instrument entdeckt! Vergiss später niemals, diese Farben immer einzusetzen. Aber eins musst du lernest: Wenn du Gitarre spielst musst du locker sein. Schau...“* (in diesem Moment nahm er seine eigene Gitarre in die Hand), *auf einen einzelnen Ton muss immer sofort eine völlige Entspannung folgen. DAS musst Du lernen, sonst bist' irgendwann mal am Ende!“* Zur Demonstration spielte er einzelne Noten und ließ jeweils nach dem Verklingen demonstrativ seinen linken Arm locker herunterfallen.

Die Situation vor einem Publikum, der berühmte Lehrer und die spezielle wienische Färbung seiner Vokale nahmen mich vollständig gefangen und ich machte das, was er sagte, einige Male nach. Im weiteren Verlauf der Stunde ging es immer wieder um mehr Zeit am Ende von Phrasen und um mehr eigenes Genießen von Klang, von Entspannung, von Pausen usw. Als der Unterricht vorbei war, hatte ich selbst jedoch das Gefühl, nicht das gesagt bekommen zu haben, was ich gebraucht hätte. Ich hatte damals erwartet, eine ganze Liste von Verbesserungsvorschlägen für meine instrumentaltechnischen Fähigkeiten in die Richtung: „schneller und lauter“ zu bekommen. So kam es, dass ich zwar diese erste Stunde als angenehmen Moment in Erinnerung behielt, aber die überaus wichtige Botschaft Karl Scheits

an mich, den Reflex des auf muskuläre Spannung folgenden Entspannens, zur Gänze missachtete und vergaß.

Für diese Unbekümmertheit und Ignoranz musste ich später ein teures Lehrgeld bezahlen: Etwa drei Jahre später bekam ich, inzwischen an hochvirtuosen, kraftraubenden Werken mit der immer noch gleichen Spielweise arbeitend, plötzlich Sehnenprobleme, die mich erst zu kurzen und dann zu immer längeren Spielpausen zwangen. Insgesamt hatte ich fünf Monate zu pausieren und mein schon damals bestehender Traum, selbst Konzertgitarrist zu werden, schien sich für immer in Luft aufzulösen. An diesem Punkt war ich damals durch meine eigenen Probleme zur Einsicht bewegt worden, dass ich mit dem Gitarrespielen noch einmal bei Null anzufangen hätte. Von der Stunde an, in der sich mir die volle Einsicht in das für mich Richtige darbot, war ich von meiner zu ungestümen und ungeduldigen Art kuriert und lernte, mich mit einzelnen Tönen und mit meinem Körper zu beschäftigen. Wie oft dachte ich damals beim endlosen Wiederholen einzelner Töne und Anschlagsbewegungen an die wichtigen Worte Karl Scheits! Sie haben mir geholfen.“

Das Schlusswort dieser kleinen Würdigung des Lehrers Karl Scheit möge noch einmal Konrad Ragossnig gehören. Dieser gleichfalls sehr bedeutende Spieler und Pädagoge – er verstarb 2017 – war wie erwähnt nach der Emeritierung Scheits dessen Nachfolger an der Wiener Hochschule. Er schrieb in einer Würdigung zu Scheits 75. Geburtstag: „Wer Karl Scheit, [...] diesen wahrhaft berufenen Lehrer erlebt hat, der weiß, wie viel Ge-

duld, Nachsicht und kritische Analyse er seinen Studenten stets entgegenbringt. Gitarristen aus zwei Generationen, eine unübersehbare Zahl von Schülern, die als konzertierende Künstler, Dozenten und Professoren über die ganze Welt verstreut sind, haben Karl Scheit viel zu verdanken.“⁴⁸

Bibliographie

- Brill, Hans Gerd: *Meinen Werken lag immer das Volkslied zugrunde*, Anton Stingl zum achtzigsten Geburtstag, in: *Zupfmusikmagazin* Heft 2/88, S. 42 ff.
- Hackl, Stefan: *Die Gitarre in Österreich*, Innsbruck 2011
- Koch, Hans Michael: *Zum Tod von Karl Scheit*, in: *Zupfmusikmagazin* 2/94, S. 82
- Libbert, Jürgen: *Die Wiener Gitarristik im 20. Jahrhundert*, Regensburg 2012
- Moser, Wolf: *Emilio Pujols Theoretisch-Praktische Gitarrenschule*, in: *Gitarre & Laute*, Köln Heft 2/86
- Päßgen, Peter: *Das war's, was ich zu bieten habe*, Interview mit Karl Scheit, in: *Gitarre & Laute*, Köln Heft 4/84, S. 8 ff.
- Partsch, Erich Wolfgang: *Karl Scheit: Ein Portrait*, Wien 1994
- Primus, Oliver: *John Abercrombie Ralph Towner*, Interview in: *Gitarre aktuell* III/02, S. 8 ff.
- Prunnbauer, Sonja: *Interview mit Maritta Kersting*, in: *nova giulianiad*, Freiburg 4/84
- Ragossnig, Konrad: *Karl Scheit zum 75. Geburtstag*, in: *nova giulianiad* 2/84, Freiburg, S. 80
- Witoszynski, Leo: *Über die Kunst des Gitarrespiels*, Wien 2003

Weblinks

- www.gitarre-archiv.at
- https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Scheit

Nachruf für Prof. Gerd-Michael Dausend

Am Sonntag, dem 03.02.2019 verstarb unser so geschätzter Kollege und Freund Gerd-Michael Dausend im Alter von 66 Jahren nach langer, schwerer und mit großer Kraft und Tapferkeit ertragener Krankheit. Über mehr als 4 Jahrzehnte gehörte er dem Kollegium unserer Hochschule für Musik und Tanz Köln am Standort Wuppertal an und leitete zudem lange Jahre einen großen Bezirk der Bergischen Musikschule, an der er auch der Fachbetreuer für die gesamten Kolleginnen und Kollegen der Zupfinstrumente war.

Gerd Michael Dausends Weg zur Musik führte, wie bei so manchen seiner Generation und des Instrumentes, in seiner Jugend zunächst über die Pop- und Rockmusik, bevor er dann zur „klassischen“ Gitarre fand. Nach seiner schulischen Laufbahn hat er zunächst eine Berufsausbildung als Setzer bei einer Druckerei absolviert, bevor er dann ein Studium der Musik, damals noch beim leider auch so früh verstorbenen Kollegen Prof. Hans-Michael Koch begann, welches er nach dem Ruf von H. M. Koch nach Hannover bei Prof. Dieter Kreidler in Wuppertal abschloss. Mit ihm und Hans-Michael Koch waren die drei Kollegen auch die Gründer des noch heute so erfolgreichen Internationalen „Bergischen Gitarrenfestivals“, das damals, vor mehr als 40 Jahren, noch als Werkstattkurs „Die Gitarre in Unterricht und Praxis“ begann.

⁴⁸ Ragossnig, S. 80

Im Wintersemester 1976/77 nahm er seinen ersten Lehrauftrag an der Hochschule in Wuppertal für die Gitarre an und seit dieser Zeit war er dem Hause verbunden. Er war damit der dienstälteste Kollege des Hauses.

In seiner langjährigen Berufstätigkeit und weit über diese hinaus, hat Gerd-Michael die Entwicklung des Instrumentes an unserem Haus, aber auch darüber hinaus nachhaltig mit gestaltet, ja geprägt. Seine Arbeit als Instrumentalpädagoge mit seinen Studierenden und Schülerinnen und Schülern war gekennzeichnet durch eine enorme Kompetenz, die den jeweiligen historischen Kontext der Werke, die analytische Ebene und die künstlerischen Aspekte gleichermaßen berücksichtigend, als Basis der interpretatorischen Auseinandersetzung mit den zu erarbeitenden Werken ansah. Sein diesbezügliches Wissen durfte man ohne Übertreibung geradezu als lexikalisch bezeichnen. Er sah sich immer als Lehrer, der seine Schüler zur selbständigen Auseinandersetzung mit dem Werk herausforderte, fachlich begleitete aber nicht gängelte oder gar reglementierte.

Sein untrügliches Wissen um Qualität war ein hoher Maßstab, von dem viele seiner Studierenden aber auch Kolleginnen und Kollegen profitieren bzw. teilhaben konnten. Seine Empfehlungen zu Ausgaben und Werken waren auch für unsere Klassen und uns als Dozenten*innen immer beachtenswert und hilfreich. Dabei war seine Art der Vermittlung den Studierenden gegenüber nie präventiv, sondern sachlich, fürsorglich und bescheiden.

In seinen zahlreichen Ausgaben, die bei renommierten Verlagen erschienen, hat er stets seinen hohen Anspruch und seine Seriosität bewahrt. Seine Bücher zur Geschichte des Instrumentes zählen noch heute zur Standardliteratur und seine zahlreichen Artikel in Fachbüchern oder Magazinen sind in der Fachwelt nach wie vor hoch anerkannt. Seine Ausgaben, ob als Herausgeber oder Bearbeiter von Werken für die Gitarre, waren stets gekennzeichnet von großer Sorgfalt, stilistischer wie historischer Kompetenz und wissenschaftlicher Redlichkeit.

Viele Jahre verband ihn eine kollegiale Freundschaft mit wichtigen Kolleginnen, Forschern und Herausgebern der Musik unseres Instrumentes. Ein damit verbundener fachlicher Diskurs und Austausch fand nicht selten seinen Niederschlag in seinen so geachteten Publikationen.

So war er beispielsweise auch im Redaktionsteam der ersten Ausgaben von „Gitarre & Laute“, oder auch dem „Zupfmusikmagazin“ und vielen weiteren Publikationsorganen der Gitarre. Viele seiner Artikel wurden übersetzt.

Bis zuletzt war er im Redaktionsteam unseres „EGTA Journals“ und selbst vom Krankenbett aus noch Ratgeber für die Studierenden bei der Recherche der wissenschaftlichen Anteile ihrer Master oder Bachelor Projekte. Unzählige Examensarbeiten hat er thematisch inspiriert und betreut und stellte seine fachliche Kompetenz auch für die Erarbeitung und inhaltliche Gestaltung neuer Studienprofile, beispielsweise des



„Profil Individuale“ im Bereich der Aufführungspraxis und Konzertgestaltung zur Verfügung.

Seine Menschlichkeit und Zuverlässigkeit, seine Hilfsbereitschaft und seine Integrität waren und bleiben für uns Kollegen*innen und unsere Studierenden ein stetes Vorbild. So hinterlässt er eine kaum zu schließende Lücke in unserem Kollegium aber auch im Kreis derjenigen, die sich um die Vermittlung der Musik unseres Instrumentes und ihre damit einhergehende historische Auseinandersetzung verdient gemacht haben.

So verbleiben wir sehr traurig über seinen so frühen Tod, aber auch sehr dankbar für seine großartige Arbeit, seine Kollegialität und Freundschaft.

In stillem Gedenken,

für den Vorstand der EGTA D e.V.

Prof. Alfred Eickholt

1. Vorsitzender

Frisch und unverbrauchte Musik – Leo Brouwer zum 80. Geburtstag



Biografie

Nach erfolgreichem Hauptfachstudium Gitarre an der UdK-Berlin bei Prof. Martin Rennert absolvierte Ulrike Merk ein solistisches Aufbaustudium bei Prof. Angelo Gilardino an der Accademia Internazionale Superiore di Musica „Lorenzo Perosi“ in Biella (Italien). Sie ist zudem Diplom-Musiklehrerin und wurde 2015 an der UdK-Berlin mit einer Arbeit über ein gitarristisches Thema zum Dr. phil. promoviert. Von 2003 bis 2015 war sie Lehrbeauftragte an der UdK-Berlin. Als Komponistin erhielt sie Unterricht von Prof. Dr. Hartmut Fladt und besuchte Kurse bei Leo Brouwer und Frangis Ali-Zade. Für ihre Bläsersextett „music for six“ wurde sie im Int. Wettbewerb für Komponistinnen ausgezeichnet. Ihre Notenausgaben sind bei Furore-Kassel, Doblinger-Wien und im Verlag Neue Musik-Berlin erschienen, ihre Dissertation im Sierke-Verlag. Ulrike Merk konzertiert solistisch und in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen und unterrichtet Gitarre und Komposition.

Für viele Gitarristen sind Werke von Leo Brouwer die erste Begegnung mit Neuer Musik und seine Kompositionen haben professionelle Gitarristen auf vielen Stationen ihrer Ausbildung begleitet. Doch Leo Brouwer ist mehr als ein Erneuerer des gitarristischen Repertoires, er ist Instrumentalist, Komponist, Dirigent, Lehrender und vor allem eines: ein Künstler, der alle Facetten seines Talents auslebt. Die Werke von Leo Brouwer gehören festverankert zum Gitarrenrepertoire seit den 1960-er Jahren. Angelo Gilardino bezeichnet ihn als den bekanntesten Gitarristen-Komponisten der Nachkriegszeit, dessen Werke sich in der Beliebtheit bei den Instrumentalisten nur mit den Werken von Villa-Lobos und dem *Concierto de Aranjuez* vergleichen lassen.¹

Auch außerhalb der Welt der 6-Saiten hat Leo Brouwer zahllose Spuren hinterlassen, so dass sich nicht nur Gitarristen mit ihm und seinem Werk auseinandersetzen, sondern auch Komponisten, Dirigenten und Orchestermusiker. Der kubanische Musikwissenschaftler Olavo Alén Rodríguez schreibt „Aurelio de la Vega (*1925), Juan Blanco (*1920) und Leo Brouwer (*1939) sind Komponisten, die sich besonders mit elektronischer Musik sowie seriellen Techniken auseinandergesetzt haben.“² Diese Auflistung könnte nun anhand der lexikalischen Einträge unter seinem Namen oder unter der Rubrik „kubanische Musik“ weitergeführt werden. Doch seine Vita nachzuzeichnen, Widersprüche in den lexikalischen

Einträgen festzuhalten und der insgesamt noch etwas dünnen Dokumentation eventuell einen inspirierten Halbsatz hinzuzufügen, scheint im digitalen Zeitalter durchaus verzichtbar. Trotzdem wird nachfolgend sein Arbeitsstipendium im Berliner Künstlerprogramm über den DAAD im Jahr 1972 einmal genauer vorgestellt. Dieser Arbeitsaufenthalt wird, wenn überhaupt erwähnt, in den meisten lexikalischen Einträgen und Artikeln sehr knapp abgehandelt. Doch gerade für das Ausreifen einer künstlerischen Persönlichkeit gehen von solchen Aufenthalten in der Regel ganz entscheidende Impulse aus. Zuvor hatte Brouwer zwischen 1959 bis 1960 (manchmal findet sich auch noch die Angabe des Jahres 1961) ein Stipendium des kubanischen Staats für einen Studienaufenthalt in den Vereinigten Staaten. Dieser erste Studienaufenthalt an der Ostküste der USA (Juilliard - und Hartt School) dient noch eher der professionellen Aus- und Weiterbildung in Komposition bei Stefan Wolpe, Vincent Persichetti, Edward Diemente, Isadore Freed und Gitarre und Alte Musik beim Lautenisten Joseph Iadone.³ Weiter schreibt Rainer Kremser „1960 wurde Brouwer mit der Leitung des Departamento de Música

1 Angelo Gilardino, *Manuale di storia della chitarra, La chitarra moderna e contemporanea* (= Bd. 2), Ancona 1988, S. 189.

2 Olavo Alén Rodríguez, „Kuba“, in: *MGG Sachteil*, Bd. 5, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1996, Sp. 805.

3 Vgl. Rainer Kremser, „Leo Brouwer“, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. v. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 26. Nlfg., München 2003, S. 1.

des für die Propaganda im postrevolutionären Kuba essenziellen Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematografica (ICAIC) betraut.“⁴ Zudem unterrichtete er am Konservatorium von La Habana die Fächer Musiktheorie und Komposition und wird Berater des Senders Radio Habana Cuba.

Er trifft Luigi Nono und Hans Werner Henze während ihrer Aufenthalte auf Kuba in den Sechziger-Jahren. Hans Werner Henze (Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms im Jahr 1964) komponiert 1969 auf Kuba seine 6. Symphonie und das Rezital „El Cimarrón“. Das Libretto zu El Cimarrón basiert auf der autobiographischen Lebensdokumentation des entflohenen Sklaven⁵ Esteban Montejo, die von Miguel Barnet aufgezeichnet⁶ und von Hans Magnus Enzensberger übersetzt und für Musik eingerichtet wurde. 1970 wurde „El Cimarrón“ (Bariton: William Pearson, Flöte: Karlheinz Zöller, Gitarre: Leo Brouwer und Perkussion: Stomu Yamashta) bei den Berliner Festspielen⁷ aufgeführt. In einem weiteren Konzert während dieser Festspiele dirigiert Hans Werner Henze am 3. Oktober 1970 zwei Uraufführungen.⁸ In der ersten Hälfte das Ensemblewerk Exaedros II⁹ von Leo Brouwer (mit Brouwer als Zweitdirigent) und nach der Pause Henzes eigene 6.

Symphonie, bei der Leo Brouwer den darin enthaltenen Gitarrenpart spielte. Für Leo Brouwer eine intensive Begegnung mit Berlin, der im Jahr 1972 das Jahresstipendium des Berliner Künstlerprogramms des DAAD folgen wird.

In *Memorias de ‚El Cimarrón‘* arrangiert Leo Brouwer das Rezital von Henze für Sologitarre und dies wird nicht nur bei Schott herausgegeben, sondern ist mit der Bezeichnung „frei bearbeitet von Leo Brouwer“ fester Bestandteil im Werkverzeichnis von Hans Werner Henze. Nebenbei bemerkt ist das Arrangieren für Leo Brouwer ein besonderer Ausdruck seines kompositorischen Schaffensdrangs, eine Mischung aus Annäherung, autodidaktischem Selbststudium und Wertschätzung zugleich.

Im Jahr 1972 nahmen 25 Stipendiaten am Berliner Künstlerprogramm des DAAD aus den drei Kategorien Bildende Kunst, Literatur und Musik teil, darunter auch folgende sieben Komponisten: Sylvano Bussotti, John Cage, Jaques Calonne, Franco Donatoni, Alcides Lanza, Jan Mortheson, Aurel Stroé und Leo Brouwer. Der Stipendiat Morton Feldman (eigentlich Stipendiat im Jahr 1971) wird in der Chronik des Künstlerprogramms auf einem Foto zusammen mit John Cage ebenfalls unter dem Jahrgang 1972 aufgeführt. Dieser Arbeitsaufent-



Quelle: de.wikipedia.org

halt ermöglichte Brouwer somit einen regelrechten Cocktail aus künstlerischen Kontakten, Inspirationen und Impressionen, die nicht auf den direkten Kontakt mit der internationalen und europäischen Avantgarde und der Darmstädter Schule begrenzt blieben, sondern zum Beispiel auch das Erleben von Proben mit Herbert von Karajan und den Berliner Philharmonikern ermöglichten. Informationen zu einer Mitgliedschaft der Akademie der Künste¹⁰ konnten nicht bestätigt werden, vielmehr findet sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin folgender Eintrag: 27. Oktober 1988 - Konzert Leo Brouwer (Internationaler Kongress für kulturelle Zusammenarbeit Mittelamerika - Karibik 1988).¹¹ Auf einem Kompositionskurs Ende der

4 Ebd.

5 Entflohene Sklaven wurden als Cimarrón bezeichnet.

6 Im Jahr 1963 wird der kubanische Autor Barnet auf den 104 Jahre alten Montejo aufmerksam und veröffentlichte mit Hilfe von Tonbandaufnahmen 1966 den autobiographischen Roman „El Cimarrón“.

7 Für die Uraufführung von *El Cimarrón* gibt das Werkverzeichnis von Henze bei der Edition Schott eindeutig den 22. Juni 1970 beim Aldeburgh Festival in der oben angegebenen Besetzung an.

8 Angaben: Archiv Stiftung Berliner Philharmoniker. Dort befindet sich ein Telegramm von H.W. Henze aus Havanna vom 30. 11. 1969, in dem das Konzertprogramm vom 3. 10. 1970 mitgeteilt wird.

9 Leo Brouwer, *Exaedros II*, für Solo-Schlagzeug, zwei Orchester-Gruppen und zwei Dirigenten, (als Leihmaterial bei Ed. Schott- Mainz erhältlich).

10 Victoria Eli Rodriguez, „Leo Brouwer“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, Bd. 4, hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrell, London 2001, S. 437.

11 Information auch online unter: <https://archiv.adk.de/objekt/2218269>.

1990-er Jahre beim Gitarrenfest in Nürtingen hat Leo Brouwer den Seminar-Teilnehmern seine Begegnungen während seines Aufenthalts in Berlin und die Auseinandersetzung mit der Darmstädter Schule immer wieder eindrücklich geschildert. Diese Begegnungen beschäftigte ihn auch 20 Jahre später noch, genauso eindrücklich, wie mich die Begegnung auf eben jenem Kompositionseminar mit Leo Brouwer bis heute beschäftigt.

Sind wir dem Komponisten Leo Brouwer durch die bisherige Ausführung näher gekommen? Es ist schwer Künstlerpersönlichkeiten umfassend darzustellen, die in Personalunion so unterschiedliche Betätigungsfelder in sich bündeln. Gerade weil sie die Vielfalt ihrer Begabung in Gleichzeitigkeit ausleben, greifen Kategorisierungen oft nicht. Fraglos gibt es gerade ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl von Gitarren-Komponisten, wie sie von Angelo Gilardino bezeichnet werden.

Wodurch gelingt es Leo Brouwer sich unbestritten an die Spitze dieser Gruppe zu setzen, zu deren Ausbildung er zweifellos einen großen Beitrag geleistet hat? Ihm gelingt ein großer Spagat zwischen kompositorischer Absicht, Satztechnik, Innovation über spezifische instrumentale Spielweisen und realisierbarer Instrumentaltechnik. Dabei schafft er es einerseits der Neuen Musik im Allgemeinen die Klangtextur von gitarristischen

Spielweisen als Innovation hinzuzufügen und andererseits im Gitarrenrepertoire spielbare neue Ansätze „hineinzukomponieren“. Dadurch unterscheidet er sich sowohl von Komponisten Neuer Musik als auch von Gitarristen-Komponisten, weil er beide Berufsfelder in seiner Person vereint und es zudem schafft dabei nicht vorhersehbar in der Wahl seiner Mittel zu werden. Hinter jedem Taktstrich kann etwas Neues und Unerwartetes auf den Instrumentalisten warten, das er uns entdecken lässt. Weil er nicht bis ins letzte Detail die Parameter jedes Tons festlegt, lässt er den Interpreten Raum für eine individuelle Interpretation und kreiert dadurch eine interpretatorische Vielfalt in seinem Werk, wofür man ihm nur dankbar sein kann.

Und so erscheint sein Gesamtwerk im Jahr 2018 frisch, jugendlich und zeitlos und mag so gar nicht zum physischen Alter seines Komponisten passen.

Preludios Epigramaticos von Leo Brouwer

Die Preludios Epigramaticos¹² bestehen aus 6 Stücken und sind auf der letzten Seite mit 28. Dezember 1981 datiert. Ein Epigramm ist ein kurzes, zugespitztes Sinngedicht, das eine zwei-zeilige Strophenform (Distichon) besitzen kann und als Inschrift zur Bezeichnung und Bedeutung eines Kunstwerks dient. Epigramme sind als

musikalische Form durchaus gängig. Leo Brouwer benutzt für diese Sinnzuschreibung zwei- und dreizeilige Abschnitte aus Gedichten des spanischen Lyrikers Miguel Hernández, die bei den betreffenden Preludios näher bezeichnet werden. Die Vita des Autors Miguel Hernández ist schlichtweg ergreifend und es lohnt sich durchaus seine Gedichte zu lesen, wenngleich diese bislang nicht ins Deutsche übersetzt wurden. Die von Brouwer auf den Noten verzeichnete Ausgabe als „Poemas de Amor“ war leider nicht verfügbar, alle Gedichte waren jedoch in einer spanischen Gesamtausgabe des Autors¹³ vorhanden.

Die ersten beiden Epigramme werden in der nachfolgenden Beispielanalyse ausführlich vorgestellt. Die Epigramme der Preludios drei bis sechs sind folgende:

Nr 3: **„Alrededor de tu piel, ato y desato la mía“**^{14 15}

Nr.4: **„Ríe que toda rié: que toda es madre leve „**^{16 17}

Nr. 5: **„Me cogiste el corazón y hoy precipitas su vuelo“**^{18 19}

Nr. 6: **„Llegó con tres heridas: la del amor, la de la muerte, la de la vida*“**^{20 21}

(* im Originaltext: vida)

¹² Léo Brouwer, *Preludios Epigramaticos*, (Ed. Musicales Transatlantiques, TRAT 1740), Paris 1984.

¹³ Miguel Hernández, *Obra Poetica Completo*, hrsg. v. Leopoldo de Luis und Jorge Urrutia, Madrid 1977³

¹⁴ Hernandez, a.a.O., S. 484, erste zwei Zeilen des 4. Verses aus dem Gedicht „Cantar“.

¹⁵ Sinngemäß übersetzt: Um deine Haut herum löse und binde ich meine.

¹⁶ Hernandez, a.a.O., S. 422, erste Zeile vom 5. Vers des Gedichts „Desde que el alba quiso ser alba“.

¹⁷ Sinngemäß übersetzt: Ich habe gelacht, dass alle gelacht haben: dass alles leichte Mutter ist.

¹⁸ Hernandez, a.a.O., S. 172, erste zwei Zeilen des Gedichts „Primavera celosa“.

¹⁹ Sinngemäß übersetzt: Du hast mein Herz genommen und heute stürmst du seinen Flug.

²⁰ Hernandez, a.a.O., S. 441, erste Strophe des Gedichts „Llegó con tres heridas“.

²¹ Sinngemäß übersetzt: Ich komme mit drei Wunden an: der der Liebe, der des Todes, der des Lebens.

Constantinos Chizaris bezeichnet in seiner Dissertation die Preludios Epigramaticos mit Klammerzusatz als Hai Ku beziehungsweise Six Hai Ku,²² und variiert sogar den Titel.²³

Die Bezeichnung als Haiku entspricht nicht der Notenvorlage und ist überdies inhaltlich falsch. Ein Haiku besitzt ein festes Silbenschema von 5-7-5 Silben, eine dreiteilige Form und ist in sich abgeschlossen und die Textaussage ist zugespitzt. Die verwendeten Epigramme sind jedoch Ausschnitte aus längeren Gedichten, zudem passen Silbenanzahl und Form ebenfalls nicht in das literarische Formschema eines Haiku. Doch solche Ungenauigkeiten sollen nicht Gegenstand dieser Analyse sein.

Alle sechs Preludios tragen persönliche Widmungen, immer im Wechsel für seine Frau Cristina und den Gitarristen Ichiro Suzuki,²⁴ Eli Kassner²⁵ und Paul Century, der eine Dissertation²⁶ zu Brouwers atonaler Kompositionstechnik verfasst hat.

Bemerkenswert ist übrigens, dass Brouwer in den Preludios neben modalen Skalen und Pentatonik sogar ein 12-töniges Klangfeld im 6. Preludio ausbreitet.

Beispielanalyse von zwei Preludios aus den Preludios Epigramaticos

No. 1 „Desde que el alba quiso ser alba, toda eres madre“

Das Epigramm des ersten Preludios ist Titel und Incipit des Gedichts „Desde que el alba quiso ser alba“ von Miguel Hernandez.^{27 28}

Bereits im ersten Preludio wird Klangtextur zu einem grundlegenden kompositorischen Element des Zyklus. Klangtextur bedeutet, dass der Klang eines Tons sich je nach Ort der Klangerzeugung verändert und zu einer Schwebung in der Tonhöhe und der Klangfarbe führt.

Dies zeigt sich bereits in der ersten Figur h-d'-h-d',^{29 30} die weit mehr ist als nur eine pendelnde kleine Terz, weil der Ton h zunächst als Leersaite und auf der dritten Achtel als gegriffener Ton im 9. Bund auf der d-Saite erzeugt wird. Auch das d' wird nicht auf der h-Saite im 3. Bund, sondern auf der g-Saite im 7. Bund gegriffen und so entsteht durch legato ein In-Sich-Kreisender Klang aus vier Tönen auf drei Saiten.

In der dritten Figur (nat. Flag. 7. Bund auf E-Saite und nat. Flag. 12. Bund auf d-Saite) entstehen dieselben Tonhöhen mittels Quint- und Oktavflageolet. Somit wird hier die Klangtextur um weitere

zwei Klangfarben bereichert.

In Figur vier bietet es sich an das Quintflageolet mit der rechten Hand am 19. Bund zu erzeugen um die Bindung h'-a' grifftechnisch ungestört ausführen zu können: noch eine weitere Klangtextur. Der Ton d' wird wieder im 7. Bund g-Saite gegriffen, die zweiten Bindung ist ohne Flageolet mit Leersaite h.

Die fünfte und letzte Figur in der ersten Zeile wird vom Komponisten bezüglich Klangerzeugung nicht klar definiert, es bietet sich für die Kombination aus Bindung und „Grundfigur“ jedoch an, die Griffpositionen der ersten Figur mit der Bindung in der 5. Lage zu kombinieren.

Ab Zeile zwei bilden die beschriebenen Klangtexturen nun, in sich gleichender und variiertes Abfolge einen schwebenden Klangfluss mit melodischer Entfaltung von h-Phrygisch. Der Klangfluss wird dabei durch das Fehlen des Akzentstufentakts auch optisch nicht gebremst und wirkt freier und eher fließend, schwebend und meditativ. In der Tonartencharakteristik wird der Phrygischen Skala ein melancholischer Charakter zugeschrieben.



22 Vgl. Constantinos Chizaris, *Leo Brouwer a penetrating insight into the life and work of the composer*, eBook, Ed. Lulu, 2018, ohne Seitenzahl, jeweils unter der Jahressangabe 1981 in a) Kapitel 2.8.3. Third Period (...), b) Anhang: Guitar Workshop, und c) Anhang: Total Workshop.

23 Im Anhang verwendet er den Originaltitel auf Spanisch, wohingegen in der Werkliste zur dritten Schaffensphase der Titel zu „Preludes Epigramas“ wird, wengleich der französische Verlag den spanischen Titel verwendet.

24 Japanischer Gitarrist, 1948 in Kobe geboren.

25 Kanadischer Gitarrist (1924-2018), geboren in Wien.

26 Paul Reed Century, *Principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar*, Dissertation (Ph. D.) University of California, Santa Barbara 1991.

27 Miguel Hernández, *Obra Poetica Completo*, hrsg. v. Leopoldo de Luis und Jorge Urrutia, Madrid 1977³, S. 421.

28 Sinngemäß übersetzt: Da die Morgendämmerung die Morgendämmerung sein wollte, seid ihr alle Mutter.

29 Die Zählung der Figuren erfolgt gemäß dem Schriftbild in der Ausgabe Ed. Transatlantique.

30 Leider musste in diesem online-Magazin aus Kostengründen auf einen Abdruck von Notenbeispielen verzichtet werden. Das Urheberrecht schützt das Werk von Komponisten bis 70 Jahre nach ihrem Tod und dieses Recht wird von der herausgebenden Edition gewahrt.

Scheinbar durch das Ausfüllen des Dezimenabstands H-d' entsteht die erste Zweiunddreißigstel-Quintole, deren Fingersatz zu einem weiteren Baustein für nachfolgende Zweiunddreißigstel- und Quintolenfiguren wird, kleine Fingersatzänderungen sind tonalen Anpassungen geschuldet.

Zum Vergleich bietet sich die Zweiunddreißigstel-Quintole aus Zeile 2 (H-c-e-a-d' mit Barrée in VII) mit den zwei Zweiunddreißigstelfiguren aus Zeile 4 (Fis-G-H-e und H-c-e-a mit Barrée in II und Saitenwechsel) und der sich anschließenden Zweiunddreißigstel-Quintole (e-fis-a-d'-fis') an.

Fingersatz-Patterns und ihre Rückung auf andere Griffpositionen und/oder Saiten lassen sich in vielen Werken von Leo Brouwer als eines seiner ganz persönlichen Stilmerkmale finden. Dies ist ein grundlegend gitarristisches Merkmal, das sich Nichtgitarristen über den Notentext nicht zwangsläufig erschließt.

Nun ist Leo Brouwer nicht der erste Komponist, der Fingersatzrückungen benutzt, man denke zum Beispiel an die Werke von Heitor Villa-Lobos oder allgemein an Griffrückungen im Flamenco.³¹ Fingersatzrückungen sind somit ein gängiges technisches Merkmal gitarristischer Spieltechnik.

Leo Brouwer jedoch generiert aus Fingersatzpatterns neues kompositorisch-melodisches Material, das er geschickt in die Konzeption seiner Werke eingliedert und weiterentwickelt ohne reine Effekthascherei. Ja, man mag anmerken, dass in seinen frühen Werken

der Effekt noch eher inszeniert wirkt, doch die Preludios Epigrammaticos werden allgemein bereits zu seiner dritten Schaffensphase gerechnet.

Die Einteilung der Werke Leo Brouwer in Schaffensphasen sehe ich jedoch kritisch, weil ich keine klaren Brüche, Verwerfungen, Abkehren o. ä. in seinem umfangreichen Oeuvre erkennen kann. Vielmehr erleben wir einen Komponisten, der mit großer Neugier alles Neue für sich erobert, jedoch immer zu seinem Personalstil zurückkehrt, zweifellos um neue Erfahrungen reicher, die in weiteren Werken vertieft werden oder nicht.

No. 2 „Tristes hombres si no mueren de amores“

Das Epigramm ist der dritte Vers des Gedichts *Tristes guerras*^{32 33}

Dieses Preludio ist dem japanischen Gitarristen Ichiro Suzuki gewidmet.

Wichtiges Motivmaterial liefert die eröffnende pentatonische Linie (a-h-d'-e'-g'-a') und ist zugleich Klangtextur im Wechsel zwischen Oktav- und Quintflageolett-Tönen, die an japanische Koto erinnert. In den beiden Vivace-Teilen erscheint als neue Klangtextur der Wechsel zwischen Leersaite und Bindung zum Ton im 2. Bund. Eine Figuration, die aus dem Fingersatz in der Spielpraxis entnommen scheint. Die Flageolets werden wieder zu ordinario gespielten Tönen (8 va basso). Die pentatonische Linie verwandelt sich zu einem beständig schwebenden Quartklang H-e-a mit Großsekundvorhalten, der an beiden Endungen/Schlussstellen den Beginn des Preludios nachbildet.

Der erste Tempo 1 –Teil zeigt ein Bicinium mit Freude am Variieren, mit Verweis auf den Beginn. Im zweiten Tempo 1 –Teil wird eine einfache Melodie zunächst mit Quintakkorden begleitet und weiter entwickelt und kehrt zu einer, sich beständig verkürzenden Flageolettlinie zurück, die in Auskomponiertem „morendo“ dynamisch und im Ambitus auf ein Schlussflageolett h', den Zentralton des Stücks, in dreifachem pianissimo zusteuert.

Doch keine Bange, der für viele Werke Leo Brouwers typische pulsierend-rhythmische Fluss, man könnte auch von „Drive“ sprechen, versiegt auch in diesen sechs Preludios erst mit dem letzten Ton.

31 Vgl. Ulrike Merk, *Musik aus Al-Andalus als Erneuerungs- und Inspirationsquelle für die Spanische Moderne – Kontextualisierungen und Exemplarische Analysen des Gitarren-Repertoires*, Göttingen 2017, S. 64 f.

32 Miguel Hernández, *Obra Poética Completo*, hrsg. v. Leopoldo de Luis und Jorge Urrutia, Madrid 1977³, S. 456.

33 Sinngemäß übersetzt: Traurige Männer, wenn sie nicht aus Liebe sterben.

Interview mit Norbert Kraft

Du wurdest in Linz in Österreich geboren, Warum sind Deine Eltern nach Kanada gezogen?

Unsere Familie zog von Europa nach Kanada im Jahre 1953 um einen Neuanfang zu wagen. Meine Eltern waren beide Buchhalter und wollten ein besseres Leben für sich und ihre junge Familie. Meine Eltern waren beide Amateurmusiker und größtenteils Autodidakten, obwohl meine Großmutter Konzertpianistin war, deren Karriere durch den Krieg verkürzt wurde.

Wie bist du in Berührung mit der klassischen Gitarre gekommen und wer war Dein erster Lehrer?

Wie viele meiner Generation habe ich angefangen „populäre“ Gitarre zu spielen und habe mit Rock Bands bei Schulfeiern gespielt usw. Ich hatte einige Kenntnisse und Praxis im Klavierspiel, aber in meinen frühen Teenagerjahren war die E-Gitarre ein Pluspunkt in Sachen Popularität. Ich wurde schnell von der Einfachheit der Musik der 60er Jahre gelangweilt und begann, mich sehr für Jazz zu interessieren. Im Prozess, professionelle Anleitung zu erhalten, schrieb ich mich am „Royal Conservatory of Music“ in Toronto ein und bemerkte, dass die klassische Gitarre das grenzen- und schrankenlose Instrument war, nach dessen Studium ich mich sehnte. Ich schaute danach niemals mehr zum Jazz zurück. Ich hatte das Glück, einen sehr warmherzigen und musikalisch couragierten Lehrer dort zu haben, Carl van Feggelen, der sowohl ein guter Spieler als auch ein passionierter Lehrer war.

Wie verlief deine Studienzeit?

Ich arbeitete sehr hart mit vielen Überstunden und schien einiges Talent zu haben, da ich schnell durch das Studium der Hochschule schritt. Ich gab sogar Unterricht, hatte 40 Schüler pro Woche, alle in Methodik und Repertoirekunde. Nach kurzer Zeit spielte ich kleine Konzerte und wurde sogar Dozent am Konservatorium. Ich dachte, ich sei gestorben und schon im Himmel! In den frühen 70er Jahren nahm ich ein Jahr frei und ging nach London, um zu studieren und die Atmosphäre dort aufzusaugen, da die Gitarre dort in voller Blüte stand, mehr als irgendwo sonst in der Welt. Nach diesem Sabbatjahr, in dem ich lernte und mich entwickelte, kehrte ich nach Kanada zurück und traf bald darauf meine Frau, Bonnie Silver, eine fantastische Konzertpianistin, von der ich wahrscheinlich mehr als von irgendjemand sonst gelernt habe. Ich sage immer, dass sie die „wahre Musikerin“ der Familie ist.

Und dann begann deine künstlerische Karriere?

Ja, zusammen gingen Bonnie und ich auf Tour und spielten viele Konzerte mit ihr am Cembalo. Kurz danach hatte ich auch eine Solokarriere und etablierte mich in Konzertgesellschaften, bei Kammermusiksponsoren und speziell als Solist mit Symphonieorchestern. Während dieser Zeit unterrichtete ich immer noch an der „University of Toronto“ und auch für kurze Zeit an der „Manhattan School of Music, New York City“. Nach ein paar signifikanten Karrierehöhepunkten, wurde ich von mehreren guten Agenturen unter Vertrag genommen und meine Konzertkarriere wuchs stetig.



Biografie

Norbert Kraft gilt als einer der besten Gitarristen seiner Generation. Er gewann als erster nordamerikanischer Gitarrist 1985 den Segovia International Competition auf Mallorca.

Kraft nahm 17 CDs auf, die internationale „best-seller“ waren und positive Rezensionen in Zeitungen wie New York Times, London Times, Gramophone Magazine's oder Classic CD's erhielten. Seine Aufnahme von Rodrigos Concierto de Aranjuez wurde als beste Aufnahme des Werkes von Gramophone & Classic FM in 111 Greatest Works ausgezeichnet.

Kraft konzertierte als Solist und Kammermusiker sowie als Solist mit zahlreichen bekannten Orchestern und vertrat Kanada auf mehreren Weltausstellungen.

Als preisgekrönter Produzent hat Kraft über 450 CD Aufnahmen gemacht, darunter solche mit Orchestern, Opern, Chören, etc. Er ist künstlerischer Leiter der Naxos Guitar Collection, dem größten und breitesten Aufnahmeprojekt das Gitarrenrepertoire betreffend. Er wurde für 4 Grammys nominiert und einmal mit einem Grammy ausgezeichnet.

Kraft war Professor für Gitarre an der University Toronto und der Manhattan School of Music (New York).

Bevor ich mich an Naxos heranwagte, hatte ich mehrere Aufnahmen mit anderen Plattenfirmen gemacht, davon vielleicht vor allem 4 CDs mit dem Chandos Label in Großbritannien. Sie waren freundlich genug, mich fast jedes Repertoire aufnehmen zu lassen, das mich interessierte und zu meiner großen Überraschung haben wir angefangen mit einer CD mit wichtigen Werken des 20. Jahrhunderts: Musik von Tippett, Britten und Schafer. Es war klar, dass dies garantiert kein kommerzieller Erfolg werden würde, aber es ist fantastische Musik und die Rezensionen in allen großen Blättern waren sehr gut (nicht nur die für Gitarre). Ich habe auch eine CD mit spanischer Musik, eine mit großen „romantischen“ Werken und eine mit Duo Cembalo und Gitarre aufgenommen, bevor ich schließlich das Label verließ.

Du hast dann selbst für Naxos aufgenommen und die Gitarrenreihe bei demselben Label 1994 initiiert. Wie kam der erste Kontakt mit Naxos zustande und wie wurde die Idee der Gitarrenreihe geboren und umgesetzt?

Damals, in den frühen 1990er Jahren, war Naxos ein relativer „Newcomer“ im Geschäft, klang aber sehr interessant. Sie erschufen schnell einen großen Katalog und nahmen in den ersten Jahren ihrer Existenz große Mengen an Musik auf. Der Gründer und Direktor der Firma, Klaus Heymann, schien wirklich an meinem Spiel interessiert zu sein und wir fingen an, Gitarrenkonzerte aufzunehmen (wieder ein eher riskantes Wagnis, dachte ich). Ich habe auch einige Solo- und Kammermusik CDs aufgenommen, aber es war klar, dass Klaus Heymann einen großen Aufnahmekatalog des klas-

sischen Gitarrenrepertoires erschaffen wollte. Ich erinnere mich mit einigem Humor, dass er mich fragte, wie viele CDs im Jahr ich aufnehmen könne: 12, 15 oder 20? Zu diesem Zeitpunkt begriff ich, dass wir etwas Einzigartiges und historisch Bedeutsames für die Gitarre aufbauten.

Eine Art Enzyklopädie.
Ja, grundsätzlich alles das aufgenommen, was für das Instrument geschrieben wurde! Ich lud meine engsten Kollegen ein, an unserem ersten „großformatigen“ Projekt teilzunehmen, das Komplettwerk von Fernando Sor, insgesamt 16 CDs.

Wie viele Aufnahmen hast Du bisher gemacht und warum hast Du Dich für den berühmten Aufnahmeort der meisten dieser CDs, eine Kirche in der Nähe von Toronto, entschieden?

Seitdem haben wir wahrscheinlich insgesamt mehr als 200 Gitarren CDs über die Jahre aufgenommen. Schon seit meinen frühen „Rockmusiktagen“ war ich vom Aufnahmeprozess fasziniert und trug auch einiges an sehr gutem Equipment zusammen. Naxos erlaubte mir die Freiheit, nach eigenem Ermessen aufzunehmen und die Kontrolle über alle Stadien der Produktion zu behalten, von der Aufnahmesitzung über das Schneiden bis hin zum finalen Master. Also suchten wir überall nach einem Ort, der ein großartiges akustisches Resultat erbringen würde. Ich fand einen phänomenalen Raum nicht weit nördlich von meiner Heimatstadt Toronto in Kanada! Es ist eine Kirche, die 800 Plätze fasst und architektonisch etwas ungewöhnlich ist. Es ist ein recht modernes Gebäude, das in etwa

die Form einer Torte mit einer sehr hohen Decke hat, so dass es einen großen Nachhall gibt. Besonders der Ziegelstein der Innenwände hat genau die richtige Textur, um genügend Absorption zu geben und einen warmen aber doch tiefen dynamischen Klang für das Instrument zu liefern. Perfekt! Bonnie und ich arbeiteten zusammen, sie war die Produzentin im Aufnahmestudio während ich für die Mikrophone spielte.

Du nimmst ja nicht nur Gitarristen auf, sondern auch viele andere Instrumente. Wie hat sich das entwickelt?

Fast sofort in diesen frühen Jahren wurden wir gefragt auch andere musikalische Genres für Naxos aufzunehmen, basierend auf unseren guten Ergebnissen in der Gitarrenabteilung. Wir entwickelten eine Art Spezialisierung auf Barockorchester und –opern sowie auf Kammermusik und auf Solisten aller Instrumente. Unser größtes Projekt kam in Form der Aufnahme von Berlioz' Requiem – 400 Musiker insgesamt!! Ich schätze, dass wir bis heute etwa 500 CDs aufgenommen haben und es scheint nicht weniger zu werden. Ich liebe die „Arbeit“ (die für mich keine Worthülse ist) und ich fühle mich bereichert von dem tiefen Ausgesetztsein von klassischer Musik – Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Debussy... Und ich habe das Privileg, eng mit großartigen Musikern und wunderbaren Menschen zusammenzuarbeiten. Ich werde oft gefragt, ob ich das Reisen, die Tournée und die Konzertbühne vermisse. Natur-

lich vermisse ich den Kontakt zu einem echten Publikum (und den Applaus), aber die Belastung des Reisens wurde sehr ermüdend nach meinen 30ern. Für mich ist der Aufnahmeprozess und der Kontakt mit diesem Aspekt der musikalischen Welt total erfüllend und auf seine eigene Weise aufregend.

Was glaubst du, kann die Gitarrenreihe bei Naxos zur generellen Entwicklung der Gitarre beisteuern?

Ich fühle, dass wir eine „Enzyklopädie“ des Repertoires für die Gitarre erschaffen haben, oder wenigstens damit begonnen haben. Es gibt immer noch viel, was aufgenommen werden muss, aber als Referenz für jeden, der sich für die Gitarre interessiert – ob als seriöser Spieler oder einfach als Liebhaber des Instrumentes – bietet die Naxos Gitarrenreihe eine riesige Menge Gitarrenmusik, die von erstklassigen Interpreten gespielt und in einer reichen Akustik aufgenommen wurde. Das verleiht der Musik nicht nur eine Stimme, sondern auch diesen wunderbaren Interpreten, die sonst vielleicht nicht so eine unglaubliche Verbreitung fänden, die Naxos zur Verfügung stellt.

Ich bin auch sehr stolz darauf, dass wir jedes Jahr mehrere Wettbewerbsgewinner von großen Wettbewerben in der „Laureate Series“ unterstützen. Wir haben diese ins Leben gerufen, um jungen Künstlern auf der Schwelle einer großen Karriere eine

Plattform zu bieten, was ihnen sicherlich einen gewaltigen Schub an dieser Stelle ihrer professionellen Entwicklung gibt. Viele der heute führenden Spieler hatten ihre erste Aufnahme mit uns im Rahmen der „Laureate Series“.

Welche Aufnahmesitzung hat dich am meisten beeindruckt und warum?

Das ist sehr schwer zu beantworten. Es ist ein bisschen wie: „Wer ist dein Lieblingskomponist?“ Es gab in so vielen Jahren so viele Highlights, Brahms Streichquartette, Chorwerke, Händels Feuermusik, Oratorien, Klaviermusik... Momentan arbeite ich mit einem fantastischen Cellisten, Amit Peled, der auf dem Cello von Pablo Casals spielen darf!! Stell dir vor, wir nehmen die Bach Cello Suiten auf demselben Instrument auf, mit dem Casals sie entdeckte. Sie wurden seit der historischen Aufnahme aus dem Jahr 1937 nicht auf diesem wundervollen Goffriller Cello aufgenommen.

Wenn du auf die Gitarrenreihe von ihren Anfängen 1994 bis zum Jahr 2019 schaust – immerhin eine Zeitspanne von 25 Jahren –, würdest du sagen, dass sich das spielerische Level oder das künstlerische über die Jahre geändert hat?

Der gitarristische Standard scheint sich in jedem Jahrzehnt zu erhöhen. Die Spieler*innen sind in der Lage Dinge zu machen, von denen man in den 80er und 90er Jahren niemals geträumt hätte und es geht weiter! In erster Linie zeigen sich diese Fortschritte in Transkriptionen für die Gitarre, die immer abenteuerlicher und komplexer werden. Das ist natürlich eine gute Sache, da es anzeigt, dass Gitarristen auch andere Genres se-

riöser Musik hören. Wenn jemand bspw. einige Werke Klaviermusik aus dem französischen Barock adaptiert, dann wird er diesem einzigartigen Stil mit seinen Verzierungen zuhören. Oder impressionistischem Repertoire, wenn man Musik von Debussy transkribiert usw. Gitarristen müssen aus ihrer kleinen Nische treten und die größere Welt der Musik erfahren. Aber wenn ich mir eine Sache wünsche, dann, dass sich mehr „seriöse“ Komponisten dafür interessieren, für unser Instrument zu schreiben. Julian Bream hat in dieser Hinsicht mehr als jeder andere getan, indem er eine große Masse von Werken bei führenden Komponisten in Auftrag gegeben hat, was sicherlich sein größtes Vermächtnis ist. Ich hoffe, dass andere einen ähnlichen Weg einschlagen und große Komponisten inspirieren, große Musik für die Gitarre zu schreiben.

Was sind Deine Pläne für die Zukunft, persönlich, künstlerisch und für die Gitarrenreihe bei Naxos.

Ich sage meinen Freunden immer: „Ich werde mit meinen Mikrofonen begraben werden...“ Anders gesagt, ich werde immer Aufnahmen machen. Ich habe eine Leidenschaft für jeden Aspekt dieser Arbeit und jedes Projekt befriedigt mich immens. Ich fühle, dass wir einen Beitrag für die künstlerische Welt und speziell für die der Gitarre stiften. Aber ich denke darüber nach, etwas kürzer zu treten. Momentan sind es immer noch 25 CDs pro Jahr, was sehr zeitaufwändig ist. Wir müssen immer noch viel Repertoire und ebenfalls die „Laureate Series“ abdecken, daher werde ich wohl noch eine Weile dasselbe machen...

Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 2



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

Als du 1966 in Berlin angekommen bist, bist du zu deinem Onkel gezogen und hast angefangen, zu studieren?

Erst einmal war ich bei meinem Onkel, der sehr nett war, im Gegensatz zu seiner Frau. Mein Onkel war behindert, hatte nur ein Bein, da er eins im Krieg mit 17 verloren hatte. Trotzdem war er ein Mensch, der für die Jugend noch etwas übrig hatte. Auf jeden Fall haben wir zusammen Schach gespielt. Aber es hat nicht lange gedauert, dann bin ich ausgezogen.

Das war dein Onkel mütterlicherseits?

Ja, das war der Bruder meiner Mutter. Dann bin ich in meine erste Wohngemeinschaft gezogen. Mit diesen Leuten habe ich teilweise jetzt immer noch zu tun, z.B. war da ein Medizinstudent, der meistens nur an den Wochenenden zu Hause war. In dieser Zeit haben wir viel Quatsch gemacht. Ich hatte eine Phase, in der ich den Mitbewohnern immer alles festgeklebt habe.

Wieso?

Zum Spaß. Der müde Arzt kam also nach 3 Tagen Dienst nach Hause und fand seine Hockeyseibe in der Mitte des Zimmers. Er trat mit seinem Fuß dagegen, sie war aber fest geleimt. Da konnte er sich gleich den Fuß verbinden. Er hatte sich in seinem Zimmer sein ideales Arztempfangszimmer aufgebaut, quasi als Theaterstück. Ich hatte einen Korbstuhl ein bisschen weiter weg gerückt und ihn dort angeklebt. Er wollte ihn nehmen und riss dabei 4 Stücke Linoleum raus usw. Ja, das war damals eine sehr schöne Zeit und wir haben immer noch Kontakt.

Klingt nach glorreichen Streichen. In Berlin lebte auch ein Jugendfreund von mir, der sehr dazu beigetragen hatte, dass ich mich der Kunst völlig zuwendete. Er war Zeichner und später Sänger.

Die ersten Monate ging ich immer nur als Gasthörer in die Hochschule. Auf Empfehlung meines Freundes meldete ich mich am Julius-Stern-Institut, dem Konservatorium, an.

Dort habe ich den damals schon alten [Erich Bürger](#) getroffen und ihm gesagt, dass ich gerne in Berlin studieren würde, obwohl ich schon in Italien studiert hätte. Er war sehr freundlich, aber meinte, mitten im Semester sei es schwierig.

Dann hat er mir die Aufgabe gestellt, etwas vom Blatt zu spielen. Auf dem Pult lagen ein sehr einfaches und sehr schweres Stück. Ich kannte beide auswendig, habe also das Schwierigere gespielt. Er war begeistert von meinem Blattspiel. „Vom Blattspiel kann gar nicht die Rede sein, ich kann das Stück auswendig.“ Aber er war trotzdem von mir sehr angetan.

Na ja, nach meinem glorreichen Abschluss in Italien, wo ich die Transpositionsaufgabe durch das Verstimmen der Gitarre bewältigt hatte, war so eine Aufgabe überhaupt kein Hindernis für mich. Ich wurde aufgenommen. Außer dass der Kollege [Wölki](#) – ein unangenehmer Typ mit einem steifen Finger – sich damals über diesen unbürokratischen Vorgang aufgeregt hatte, gab es keine Probleme und

Na ja, nach meinem glorreichen Abschluss in Italien, wo ich die Transpositionsaufgabe durch das Verstimmen der Gitarre bewältigt hatte, war so eine Aufgabe überhaupt kein Hindernis für mich. Ich wurde aufgenommen.

Außer dass der Kollege [Wölki](#) – ein unangenehmer Typ mit einem steifen Finger – sich damals über diesen unbürokratischen Vorgang aufgeregt hatte, gab es keine Probleme und

ich wurde im Herbst 1966 Student der damaligen Hochschule für Musik.

Und nur Bürger und Wölki unterrichteten dort?
Ja, nur die beiden.

Beide für Gitarre?
Ja. Wobei Gitarre, Akkordeon und Mandoline zusammen waren, als ein Fach.

Du wurdest also aufgenommen.
Ja. Irgendwann hatte ich dann genug und wollte meine Abschlussprüfung machen. Ich rief in der Hochschule an und wollte mich anmelden. „Abschlussprüfung für Gitarre? Um Gottes willen, so etwas gibt es doch gar nicht bei uns.“

Ich sagte, dass so ein Studium doch wie alle anderen mit einem Abschluss enden müsste. „Sie wollen wirklich eine Abschlussprüfung machen? Ich habe gar keine Ahnung, wer da in die Jury kommen soll.“ Ich sagte, dass ich das leicht sagen könnte, nämlich ein Komponist, mein Lehrer, ein anderer Gitarrist, ein Theorieprofessor und vielleicht noch ein Pianist. Und dann habe ich die Jury zusammengestellt. Der Komponist war [Heinz Friedrich Hartig](#), bei dem ich sowieso Unterricht hatte. Auch er hat so reagiert: „Was, in der Jury sitzen? Was soll der Quatsch, das muss doch gar nicht sein. Wozu müssen Sie jetzt eine Abschlussprüfung machen in so einem lächerlichen Fach wie Gitarre?“

Gab es denn keine Regelstudienzeit?
Nein, ich war der erste in Berlin, der ein Gitarrendiplom gemacht hat.

Aber es gab schon eine Klasse, die Bürger und Wölki unterrichteten? Aber alle studierten ewig?

Wenn sie fertig waren, dann waren sie fertig. Jeder konnte das selbst entscheiden. Einer war, glaube ich, schon im 31. Semester.

Und wie groß war die Klasse?
Ich weiß es nicht, ich schätze ca. 10 Schüler.

Dort habe ich Klaus-Michael Krause kennengelernt, der immer nach mir zum Unterricht kam. Er war der Einzige, der auch wirklich gute, flinke Finger hatte. Wir haben dann jahrelang im Duo gespielt.

Und auch Schallplatten aufgenommen, oder?

Ja, es zumindest versucht. Es gibt auf einer CD ein Stück, das ich mit ihm eingespielt habe. Es ist mir ein Rätsel, dass dieses Stück, mein Opus 1, „Hommage a Rodrigo“, von keinem anderen Duo jemals gespielt wurde, obwohl es ein ziemlich gutes Stück ist.

Opus 1 klingt wahrscheinlich noch frisch.

Ja, aber es gibt ja Leute, die danach suchen, wie jemand angefangen hat. Ich war 19 als ich das schrieb.

Du hast dich damals auch mit [Siegfried Behrend](#) getroffen, der ja nicht an der Hochschule war?

Ja, in Berlin war eben Behrend zu Hause! Und wenn er mal in Berlin war, dann gab er auch ein Seminar wie z. B. „Die Geschichte der Gitarre“. Das war sein Lieblingsthema. Dabei konnte er immer einen Batzen Noten mitnehmen und alles runter spielen. Danach hat er die Gitarre vielleicht auch einmal gestimmt und ist dann gegangen. Ich hatte ihn, da wir in Italien gemeinsame Freunde hatten, angesprochen und wir kamen in eine gewisse Nähe zueinander.

Du hast ihn auch besucht?
Ja, ich habe ihn besucht.

Und habt ihr dann zusammen gespielt?

Nein, um Gottes willen. Behrend hatte überhaupt keine Lust dazu, nur wenn er sein Image aufbauen konnte. Wenn er mit den [Philharmonikern](#) ein zeitgenössisches Stück aufführen konnte, machte er das natürlich. Alles stand ihm offen, alles. Der ganze SFB, also die Sender, die Verlage, die Philharmoniker. Er hat alle drei bekommen.

Du meinst, er hat wenig aus dem gemacht, was er für Chancen hatte?

Ja, also es gab eben auch andere Leute, die sehr viel konnten und längst nicht soviel Chancen hatten. Er war zwar technisch ziemlich gut – vielleicht nicht im heutigen Sinne, vielleicht gibt es heutzutage bessere – aber er war schon gut. Aber nicht besonders musikalisch, für meinen Geschmack. Er war der typische Repräsentant eines Stars der Nachkriegszeit.

Und was habt ihr bei euren Treffen gemacht?

Wir haben gesoffen, wie die Löhner gesoffen. Ja, das ist eine ganz lange Geschichte...meine Besuche bei Behrend. Er versuchte mir zu helfen. Ich war noch jung und dachte: „Mensch...eigentlich gar nicht schlecht...!“ Aber irgendwie wollte ich nicht zu seiner Gilde gehören. Trotzdem hat er mich kurz vor seinem Tod noch grüßen lassen.

Er ist 1990 gestorben.

Ja, mit 56. Er hat praktisch die ganze Gitarrenliteratur im SFB aufgenommen, einfach so, die Noten mitgenommen, los Aufnahme. Ob Fehler, ob verstimmte Gitarre oder nicht, das war ihm egal. Und was er alles bei Bote & Bock verlegt hatte, diese ganzen Bearbeitungen, diese Stücke für Anfänger und weiß der Geier was. Richtig Geld haben die mit ihm gemacht und er mit ihnen.

Und wie war das mit deinem Kompositionsunterricht? Du hattest bei Hartig?

Ja, damals spielte ich ein Stück von ihm -Thema mit Variationen.

Es hatte mich, ohne zu wissen, dass er an der Berliner Hochschule für Musik lehrte, interessiert.

Ich sah auf dem Lehrplan, dass ein „Hartig“ am Haus war, und dachte, „Kann es sein, dass er das ist?“ Ich bekam rote Flecken im Gesicht vor Aufregung und versuchte sofort, mich bei ihm einzuschleichen. Ich fragte ihn, ob er das sei, der diese drei Stücke für Gitarre komponiert hatte, was er bejahte. Ich wollte von ihm dann gerne Kompositionsunterricht nehmen und er hat mir später auch ein Stück geschrieben.

Wie hieß das?

„Reflexe“ für Gitarre und Cembalo, das bei Bote & Bock erschienen ist.

Und ihr habt auch zusammen gearbeitet?

Ja, er war ein guter Lehrer, das muss ich schon sagen. Sein System bestand aus einer Art von Gleichspannung, die in den Stimmläufen herrschen musste, d. h. es musste immer ein bestimmter Dissonanzgrad gewährleistet werden, damit eine bestimmte Spannung nicht abfällt.

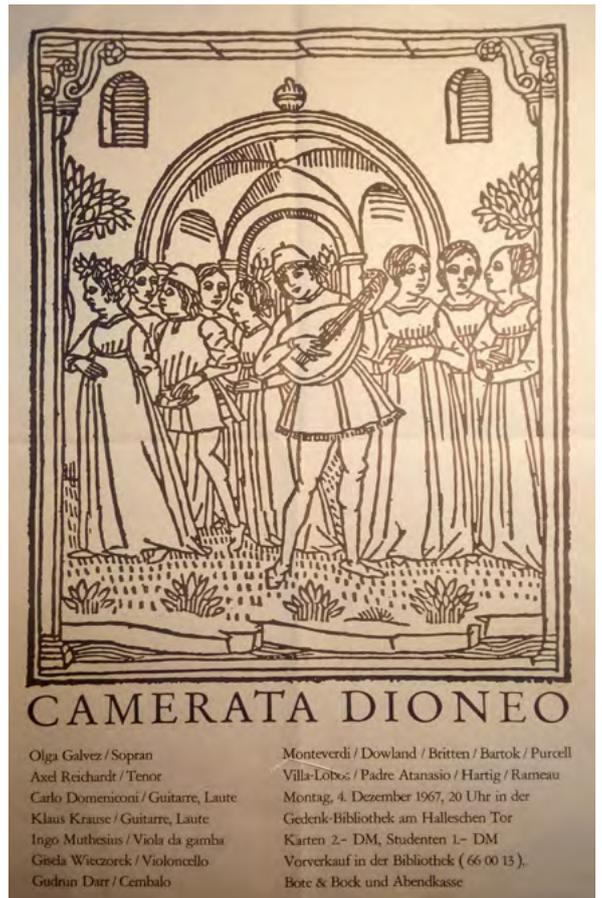
Er war ein sehr aufmerksamer Lehrer, das muss ich

sagen. Neben Boris Blacher, zu meiner Zeit Direktor der Hochschule, war er einer der wichtigen Komponisten Deutschlands. Er war ein sehr willensstarker Mensch. Ich erinnere mich noch sehr lebhaft, dass er ohne Krücken 2 Treppen hoch ging, obwohl er ab den Waden Beinprothesen hatte.

Aber es waren höchstens 6 - 7 glückliche Stunden, die ich bekam, dann starb er. Es gab ein Memorationskonzert mit Musikern aus dem Philharmonischen Orchester, bei dem ich mitgewirkt habe.

Wie sah dein Studienalltag aus? Du hattest Unterricht bei Bürger und hast die üblichen Fächer Theorie, Musikgeschichte usw. gehabt?

Ja, klar.



Wie viele Jahre hast du studiert?

Vier Jahre bestimmt, denn es war sehr angenehm. Ich wohnte in der Nähe. Dort gab es auch ein Gambenbauer-Atelier, was passte, denn damals liebte ich sehr die Alte Musik. „Vielleicht baut der auch Laute?“, dachte ich mir. Da ich damals auch Laute spielte, haben wir, der Sänger aus meinen Jugendtagen, Axel Reichardt, mein Studienkollege Klaus-Michael Krause und der Gambenbauer, Ingo Muthesius und andere, ein Ensemble gegründet. Das zeige ich Dir jetzt mal.

Carlo Domeniconi, Gitarre.

Ja Gitarre, mein Sängerfreund bestand darauf. Er meinte, Gitarre klänge so peinlich.

Wie nannten Euch „Camerata Dioneo“?

Ja.

Und das war ein „Alte Musik Consort“?

Nicht nur. Mit Klaus-Michael Krause habe ich Gitarrenduos gespielt, mit Olga Galvez aus Brasilien die Villa-Lobos Arie Nr. 5 usw.

Ich habe noch jahrelang mit Klaus im Duo gespielt, bis wir endgültig den Kontakt verloren haben.

Wobt der noch?

Ja. Ich habe noch vor zwei Jahren seine Schwester getroffen.

Was waren damals deine künstlerischen Tätigkeiten neben der „Camerata Dioneo“? Komposition, Duo, Soloauftritte?

Ja, alles, was ich kriegen konnte. Ich habe damals schon improvisiert. Ein legendäres Improvisationskonzert war das beim *British Council*. Ich musste für einen Gitarristen, der krank geworden war, einspringen.

Es gab zuerst einen Pianisten, dann kam ich, dann wieder der Pianist, dann gab es eine Pause. Ich hatte mir gerade ein Riesen-Tonbandgerät gekauft, womit ich ein Echo machen konnte (*singt*)... wahnsinnig! Ich dachte, ich improvisiere, aber wenn mir nichts mehr einfällt, dann kann ich immer noch diesen tollen Effekt benutzen.

Der Pianist donnert also auf seinem Kasten herum, was das Übelste ist, was einem Gitarristen vor seiner Performance passieren kann. Schon in der Pause bin ich vor Aufregung auf die Bühne gegangen und habe angefangen, zu spielen. Hinter mir war alles aufgebaut, Mikrophon und Tonbandgerät, ich war sofort

„drin“.

Die Zuhörer fühlten sich wohl gestört in ihrer Pause, kamen aber dennoch rein, teilweise waren es auch Freunde von mir. Und so, wie alle saßen, war mein Einfall einfach zu Ende, weg. Mehr als Dominante und Tonika habe ich nicht mehr hingekriegt, absolut weg. Danach habe ich noch ein paar mal Dominante und Tonika gespielt, bis jemand anfing und rief: „Ha, das ist toll!“.

Danach ein Ehepaar in der ersten Reihe, ein älteres: „Das ist ja unverschämte, was man heute so geboten bekommt“, stand auf und ging im Gleichschritt nach draußen während ich begleitete mit Dominante und Tonika und eine kleine Abschiedsmelodie spielte (*Melodie gesummt*). Und dann ging der Krawall im Publikum los: Die einen fanden das unglaublich unverschämte, was ich tat, die anderen dagegen erlebten es als „cool“, wie man heute sagen würde. Sie fing an, sich richtig zu zanken und zu beleidigen, die beiden Publikumshälften.

Ich saß auf der Bühne und wartete, was sollte ich denn anderes machen? Als es sich etwas beruhigt hatte, brachte ich als letzte Hoffnung meinen Echo-Effekt. Ich fuhr das Gerät hoch und eine Rückkopplung zerriss den Raum und ich bekam das Ding nicht mehr aus, ich konnte machen, was ich wollte, es piff laut weiter. Nachdem ich es doch geschafft hatte, diesen wahnsinnigen Ton abzustellen, fanden manche Leute das Spektakel ganz super und die anderen wussten gar nicht, was sie damit anfangen sollten.

Danach habe ich noch 3 Minuten gespielt und es ist mir tatsächlich noch etwas Gutes eingefallen.

Als ich dann Jahre später noch ein weiteren Auftrag vom *British Council*

bekam, hieß es: „Aber Herr Domeniconi, diesmal improvisieren sie aber nicht?!“

Ja, das waren noch Zeiten, in denen das Publikum noch polarisiert war, in den 60ern/70ern. Bei dir war es aber eher Zufall als Provokation.

Das war die Zeit, wo [Friedrich Gulda](#) im Berliner Kantkino nackt aufgetreten ist.

Er ist nackt aufgetreten?

Völlig nackt. Seine Frau am Schlagzeug war auch nackt.

Sehr spannend...Und wie war der Unterricht bei Bürger? Du sagtest einmal, er sei sehr am Fingersatz orientiert gewesen?

Ja. Er war ein lieber Mensch, ein ganz liebevoller alter Mann. Er sagte nicht „Segovia“, sondern „Ze-Ko-Fia.“ Er sagte: „Ich nehme immer die Plätze, wissen Sie, wo man hinter ihm sitzt. Da kann ich sehen, wie sein Daumen hinter dem Gitarrenhals arbeitet. Da habe ich etwas verstanden. Der Daumen... Und wissen Sie, was ich mit „Zekofia.“ so schön finde? Wenn er ein Menuett von Haydn spielt, dann ist man sofort im 18. Jahrhundert...“

Und was habt ihr für ein Repertoire gearbeitet?

Viel Technik haben wir gemacht. Bei den Stücken habe ich das gemacht, was ich sowieso immer spielen wollte. Wir haben bspw. die *Chaconne* und *Nocturnal* gemacht. Es war alles weit über seinem technischen Horizont, aber er konnte sich auch für sehr schwierige Sachen, die er niemals hätte

spielen können, begeistern, besonders für Fingersätze. Er machte sich wirklich gute Gedanken, was Fingersätze betrifft. Ich denke, da gibt es auch wirklich eine Grundlogik.

In erster Linie kann man das Instrument horizontal, also linear oder vertikal betrachten. Das weiß jeder. Eine melodische Linie klingt besser, wenn sie auf einer Seite gespielt ist, weil man die Intervallik besser gestalten kann. Wenn andere Töne hinzukommen, muss man auf die Vertikale ausweichen und das ergibt eine große Vielfalt an Fingersatzmöglichkeiten.

Hinzu kommt der Konflikt zwischen denen, die einen stufenlosen Übergang von Seite zu Seite bevorzugen und den anderen, die sich an die alte Theorie halten, nämlich dass eine Seite einem bestimmten Charakter entspricht. So hatten früher die Saiten einen Namen, der ihre Funktion bestätigte. Bekannt ist heute nur noch der Begriff für die erste Saite, „Chanterelle“, gebräuchlich.

Es ist schon wichtig, dass man etwas davon versteht. Es gibt Leute, die suchen sich einfach eine Situation aus und üben diese so lange, bis sie sie können. Ich mache das immer anders, ich spiele jedes mal einen neuen Fingersatz und irgendwann wird ein Fingersatz der, den ich am liebsten spiele. Aber manchmal entdeckt man im letzten Moment, dass eine andere Art viel plausibler oder klanglich besser ist.

Es hängt ja auch davon ab, was für ein Stück man spielt. Ich hatte letztes im Unterricht einen Studenten mit der Krenek-Suite. Man kann sie auf unendlich verschiedene Weisen fingersatztechnisch spielen. Wenn man sagt, für mich ist eine Stimme tatsächlich auch eine Stimme, dann versuche ich einen Verlauf auch so zu legen. Oder man entscheidet sich für einen heterogenen Fingersatz wie bspw. bei Weberns Bearbeitung des *Bach-Ricercars für Orchester*, bei der jedes Instrument einen anderen Ton einer Linie bekommt, so dass eine Melodie aufgeteilt ist auf viele Instrumente.

Wo bspw. die Oboe immer das Cis spielt.

Ja, ein serieller Ansatz, wenn man möchte. Und das finde ich spannend, weil man einen Fingersatz bei einem Stück wie Krenek auf ganz viele verschiedene Weisen machen kann und jede davon richtig ist. Wohingegen ich sagen würde, dass ein Stück aus dem 19. Jahrhundert, bspw. von Giuliani oder Sor, zumeist schon in Positionen gedacht ist und diese eigentlich klar sind. Ein künstlicher Fingersatz wäre in diesem Fall für mich einer, bei dem man gewisse Sachen in der Lage spielt, bspw. bei der Wiederholung.

Ja, man muss ja auch bedenken, wenn die heutigen Saiten noch ungenau sind, wie waren sie wohl zur Zeit von Giuliani? Daher hat man möglichst viel in tiefen Positionen gespielt, in denen die Saite noch genauer war und hatte noch dazu den Vorteil, dass die Saite länger klingt.

Und Du bist schon während des Studiums Lehrbeauftragter geworden?

Ja, ca. 1968, mit 21 Jahren.

Und du hattest dann durchgehend Studenten?

Ja. Damals war es anders, wir durften nur 8 Studierende haben.

Und Deine Klasse war immer voll?

Ja.

Woher kamen die Studierenden, waren das alles Deutsche?

Am Anfang ja, aber dann kamen auch viele aus dem Ausland, ein paar aus dem Osten und aus Südamerika.

Zurück zu deinem Abschluss in Berlin. Irgendwann nach vier Jahren hast du dann gedacht, du könntest deinen Abschluss einleiten, als du alles belegt hattest.

Dann habe ich eben alle Leute für die Jury zusammengetrommelt. Hartig wollte zuerst nicht kommen, dann habe ich gesagt: „Ich spiele ihre Stücke!“ „Ach so, na das ändert einiges.“ Dann kam er.

Was hast du gespielt beim Abschluss?

Stücke von Hartig, eine Bach-Suite, die Ponce-Weiß Suite am Schluss, das spielte ich sehr gerne damals, dann von [Erich Apostel](#) „6 Musiken“ und andere auch...

Erich Apostel, ein Zwölftöner?

Ja, das war immer meine Lieblingsblattspielübung. So etwas konnte ich vom Blatt spielen. Heute nicht mehr, weil ich den Bündeln nicht mehr feste Töne zuordnen kann. Ich spiele in so vielen Stimmungen, für mich kann alles alles sein, fast alles. Ich muss mich beim Spielen immer erst einhören, was ist was.

Hast du schon damals angefangen mit Skordaturen zu experimentieren?

Ja, natürlich. Das ist eine sehr volkstümliche Sache. Im Blues gibt es auch eine offene Stimmung.

Dadurch, dass du viel improvisiert hast, bist du dann auch mit vielen Stilen in Berührung gekommen?

Aber erst später, bis dahin war ich reiner Klassiker. Das habe ich alles aufgegeben mit meiner Indienreise. Danach wollte ich nicht mehr. Ich habe alles verkauft, die Noten, die Platten, alles wollte ich nicht mehr. Das war ein Bruch, weil ich gesehen habe, dass sich alles an irgendwelche Gehirne wendet und nicht an den Menschen. Das war ein sehr wichtiger Punkt für mich und hat diesen ganzen spießigen Umgang mit Musik beendet.

In dieser Flower-Power-Zeit sind sehr viele nach Indien gegangen.

Alle sind nach Indien, man musste in Indien gewesen sein. Es war auch ein Abenteuer! Wir sind mit ganz wenig Geld los und sozusagen zu Fuß nach Indien. Natürlich nicht zu Fuß, aber immer auf dem Landweg. Es gab Reiche, die sind einfach nach Kalkutta geflogen oder nach Dehli, aber die haben dann auch den entsprechenden Kulturschock gehabt.

Damals war Deutschland im Umgang mit seinen Menschen etwa 1/3 so frei wie heute. Von der Kommunikationsfreudigkeit eines Italieners aus gesehen, war es total unmöglich, „normalen“ Kontakt zu Menschen zu haben. Es gab Konventionen, die sehr stark waren.

Ich war einmal in England zusammen

mit Colin Cooper in einem Gitarrenduo-Konzert. Nachdem dieses zu Ende war, es fand in einer kleinen Music Society in London statt, war Colin Cooper beschäftigt, mit irgendjemandem zu reden.

Ich bin daher allein zu diesem jungen Duo gegangen und habe gesagt, dass es mir sehr gut gefallen und ich von meinem Verlag Noten für sie als Geschenk habe. Sie haben einfach weggeguckt. Ich dachte: „*Na gut, die wollen nicht mit mir sprechen*“, bin zurück zu Colin Cooper gegangen und habe gesagt: „*Komische Leute, niemand will mit mir sprechen*.“ „Ah, *maybe you were not introduced to them?*“ Das ist doch seltsam, oder?

Tatsächlich.

Ich bringe ein Geschenk und die beachten mich nicht.

Ja, weil sie dich sozusagen noch nicht kennen. Du könntest ja ein Unbekannter sein, dem man nicht gewachsen ist. Ja, die Etikette... Wann genau bist du nach Indien gegangen?

1972.

1 972 warst du 25 Jahre alt. Wo genau warst du dort für wie lange und wie bist du dort hingekommen?

Von Ost-Berlin aus sind wir nach Istanbul geflogen, mit einer DDR-Maschine. Da mussten wir erst einmal über die Grenze, was nicht so einfach war.

Wir waren zu zweit, ein Freund von mir und ich. Er hatte noch viel weniger Geld als ich. Ich war inzwischen immerhin schon Lehrbeauftragter an der Hochschule. Er hatte für drei Monate, die wir wegbleiben wollten, in etwa 400 Mark dabei, weil Indien so billig wäre. Da er

so wenig Geld hatte, wollte er dort LSD-Trips verkaufen, weil diese angeblich dort sehr stark gesucht würden und man sie dort angeblich gut verkaufen könnte. Er hatte eine ganze Tüte mit 200 Stück im Portemonnaie dabei.

An der Grenze im Ost-Berliner Flughafen Schönefeld sagte ein Beamter: „*Ich möchte ihr Portemonnaie sehen!*“, Die Behörden wollten wissen, wie viel Geld man reinbringt. „*Was sind das für Tabletten?*“, „*Das sind Kopfschmerztabletten.*“ „*Ja gut, das überprüfen wir, sie kriegen das wieder zurück.*“ Dann sind wir ins Flugzeug gestiegen. Ich muss sagen, mein Freund hat sich damals nicht viel anmerken lassen.

Aber das Flugzeug startete und startete nicht. Mit einem Male kamen zwei Vopos rein, gaben ihm die Tüte mit den 200 Trips und sagten: „*Es ist alles in Ordnung, danke schön, guten Flug.*“ Es war natürlich nur ein Bluff von denen. Sie hatten nämlich gar keine Möglichkeit, das zu kontrollieren.

Von Istanbul aus sind wir immer mit dem Bus, Zug, Bus und Zug gefahren. Zuerst nach Teheran, dann nach Mashhad, dann Herat, Kandahar, Kabul, Lahore, Delhi.

Wie war der Eindruck für dich?
Berlin war eine Großstadt, in der du viele Jahre gelebt hast und auch in Italien herrschten eher geordnete Verhältnisse im Vergleich zu den Reiseorten, die du nach Teheran erfahren hast?

Es ging schon los in Istanbul. Istanbul war damals ganz anders als heute. Damals war es wirklich noch ziemlich orientalisch. Es gab viele, die orientalische Kleider trugen, wie noch heute in Ägypten. Heute sieht man in Istanbul keinen

Menschen so gekleidet. Diese Gewänder sind viel zu einfach, heute muss man Hosen und Jackets tragen.

Und ihr habt irgendwelche Hotels genommen?

Klar, wir haben immer das Allerbilligste genommen, weil wir kein Geld hatten.

Hattest du die Gitarre dabei?
Nein.

Hast du jemanden getroffen, der eine Gitarre dabei hatte?
Ja.

Wahrscheinlich viele Hippis?

An der Grenze zu Afghanistan gab es Krieg in dieser Zeit. Deshalb war die afghanische Grenze nur einmal die Woche geöffnet. Man wollte dort, dass alle nachts in einem riesigen Zelt zusammenkommen und übernachteten. Am nächsten Morgen gingen wir dann über die Grenze. In diesem Riesenzelt waren bestimmt 200 - 300 Jugendliche. Zwei neben mir haben sich in einer unmöglichen Sprache verständigt. Der eine wollte dem anderen Gitarrenunterricht geben.

„*Ju must put se finger in se secont fret.*“ So ein schlechtes Englisch hatten beide... Am nächsten Tag konnte der andere eben A-moll und E-dur spielen. Damit war seine Karriere ...

...schon auf dem Höhepunkt.

Am nächsten Morgen, bei der Grenzkontrolle, standen sie nebeneinander und waren ein wenig befreundet. Als es darum ging, die Pässe zu zücken, haben sie festgestellt, dass sie beide Deutsche sind.

So kann es gehen. Und was waren das für Leute, die du auf deiner Reise getroffen hast? Waren das hauptsächlich Jugendliche aus Europa?

Das war sehr kosmopolitisch. Es gab wenig Asiaten, für die ist der Vorderorient scheinbar nicht so interessant. Es gab viele Amerikaner, Italiener, Franzosen, Holländer, wenige aus Spanien.

Generalissimo Franco war ja auch noch in Amt und Würden. Ich habe letztes erfahren, dass Ramirez, der Gitarrenbauer, von Franco persönlich einen Orden für seine Gitarren überreicht bekommen hat. Franco war kurz vor dem Ableben, er sah schon sehr alt aus.

Ihr seid dann jedenfalls irgendwann in Indien angekommen? Oder wo kommt man an?

Es kommt darauf an, auf welchem Weg. Normalerweise kommt man zuerst nach Delhi, weil es von Pakistan, von Lahore, am nächsten ist. Und dann entscheidet man sich: Norden oder Süden. Wenn man viel Zeit hat, geht man nach Süden. Aber es war die falsche Jahreszeit, zu heiß. So sind wir nach Norden, nach Kaschmir, gegangen, um ein bisschen Ruhe zu haben. Es war August und es waren gefühlte 48 Grad, was mit Rucksäcken sehr anstrengend ist.

Wie waren deine Erfahrungen, die du dort gemacht hast? Du hattest beschrieben, dass du früher insgesamt ein eher konservatives Umfeld hattest. Bspw. deine Lehrerin Frau Lenzi-Mozzani, die dich zwar sehr inspiriert, aber wahrscheinlich auch nur eine bestimmte Form der Ästhetik vermittelt hat. Auch in Deutschland waren die Literaturauswahl und der gesamte Studienbetrieb sehr konservativ. Und dort machtest du eine besondere Erfahrung, die dich bis heute – wenn man sich die Inhalte deiner musikalischen Welt anschaut – auch sehr geprägt haben.

Das war absolut keine Leistung, weil es einfach in der Luft lag. Ich habe indische Musik gehört, ich habe Erfahrungen mit Drogen gemacht. Wir suchten etwas Anderes.

Zum Teil waren das auch bleibende Erfahrungen, die ich bis heute schätze. Die rationale Einstellung zur Kunst, die wir im Studium gelernt hatten, wollte überhaupt nicht mehr funktionieren. Was ich vorher völlig akzeptiert hatte, eine aus dem Gehirn geborene Musik, konnte und wollte ich nicht mehr verstehen. Ich war davor ein großer Fan von [Anton Webern](#). Je schräger, desto besser. Ich habe selbst noch alte graphische Kompositionen von mir, wo für die Sänger irgendwelche verrückten Linien erstellt wurden.

Aber das hat mich dann einfach nicht mehr interessiert. Ich wollte mich nicht mehr hinter irgendwelchen rationalen Entscheidungen verstecken, das war die Lehre Indiens.

Dieser aufgesetzte Intellektualismus, auch in der Musik, ist ja nichts als eine Krankheit. Bei Komponisten, die wirklich hoch intellektuell waren – Bach z.B. war es ganz bestimmt – ist es etwas anderes.

Gerade im akademischen Bereich waren bzw. sind natürlich Zwänge gegeben. Wollte man in den 60ern und 70ern Aufträge bekommen, bspw. über die Rundfunkanstalten, musste man in einem gewissen Idiom schreiben, um akzeptiert zu werden. Viele haben womöglich mitgemacht, weil sie es mussten oder so gelernt haben, obwohl es eigentlich nicht ihre eigene Sache, sondern eine Kopie ohne Liebe war.

Hier scheiden sich die Geister: für die einen ist Kunst Mittel zum Zweck, für die anderen Selbst und Welterkenntnis.

Es gibt verschiedene Arten von Menschen: die einen interessieren sich nur für Fußball, da kommst du mit Musik gar nicht an.

Man könnte meinen, dass ich mehr Leute erreiche, wenn ich *Asturias* und *Alhambra* spiele. Dieses „Erreichen“ ist ein komisches Wort. Es bedeutet, ich bekomme mehr Publikum und auch dessen Geld.

Erreichen? Was erreichen, womit erreichen? Was will ich überhaupt damit erreichen, was ist meine Sendung, wenn ich *Asturias* spiele? Diese Überlegung ist sehr wichtig für die Musik und für den sogenannten Künstler. Er kann etwas und er verkauft es. Sagen wir einmal, da ist ein Clown im Zirkus. Er kann einen Zauber auf der Geige spielen, dann kann er ein tolles Ding auf der Trompete, dann kann er *Asturias* auf der Gitarre. Und alles sehr schnell, alles ganz richtig. Das ist sein Job und der ganze Zirkus applau-

diert wie wahnsinnig, weil er ein richtiges „Musikgenie“ ist. Und diesen Gedanken kann man weiterführen: *„Wir machen ein bestimmtes Programm, das und jenes setzen wir an den Schluss, etwas, das mitreißt.“* Wir benutzen daher die Musik für unsere eigenen Zwecke, was bis zu einem gewissen Punkt legitim ist. Es gibt andererseits Komponisten wie [Shostakowitsch](#), der eine Sinfonie mit den Sätzen *Adagio*, *Adagio Molto* und *Adagio moltissimo* schrieb. Drei langsame Sätze hintereinander, das gehorcht keiner Verkaufsstrategie!

Für mich ist Musik eine Sache, die dazu da ist, das Bewusstsein im Menschen zu steigern, seine Kreativität zu steigern und

ihn mit der geistigen Welt zu verbinden. Musik hat diese Kraft, diese Möglichkeit. Wenn ich z.B. ein Mendelssohn Violinkonzert höre, dann gibt es einen Vermittler, der mir diesen Weg in die Geistigkeit zeigt. Das kann ich natürlich mit einem Moreno-Torroba oder mit einem Castelnuovo-Tedesco Stück meistens nicht erleben, weil diese hohen geistigen Werte da einfach nicht drin sind.

Die Gitarre hat natürlich ein riesiges Repertoire Problem, vollgestopft mit zweit- und drittklassigen Werken, die für das Instrument noch nicht mal hundertprozentig geeignet sind, eher das Gegenteil. Damit muss sich jeder Gitarrist abfinden. Er stellt sich ein Repertoire zusammen, sehr häufig mit eigenen Transkriptionen, die mit dem Original nicht konkurrieren können und höchstens den Unwissenden befriedigen.

Deswegen ist es so, dass wir ein völlig neues Gitarrenbild entwickeln müssen. Die Gitarre ist in meinen Augen nicht für das erkannt worden, was sie wirklich kann. Ein bisschen wird sie forciert, Dinge zu tun, die sie eigentlich nicht kann. Ich habe versucht, das neulich in einem Vortrag vor Kollegen darzustellen. Aber es ist schwierig, wenn Musiker schon sehr weit mit der konventionellen Idee des klassischen Gitarrenrepertoires fortgeschritten sind und man ihnen das wegnimmt, was bleibt dann übrig?

Es besteht das Problem des irregulären Transfers schon länger in der Gitarre, da nämlich die Komponisten, die die Gitarre mit ihren Werken wieder bekannt gemacht haben, sehr konservativ und eher romantisch waren. Ponce und Castelnuovo-Tedesco haben eine Musik geschrieben, die für das Instrument nicht besonders adäquat war, die aber gleichzeitig Segovias Ruhm mit begründet hat. Auf der Gitarre haben wir eigentlich eine verkorkste Technik von Pianisten angenommen, die das Instrument nicht kannten.

Ja. Außerdem haben sich die Dinge, die die Gitarre einzigartig machen, nicht besonders entwickelt. Kaum ein Gitarrist kennt sich mit Obertönen aus, keiner kennt sich damit, welche Töne rauskommen, wenn man links von der gegriffenen Hand spielt. Einerseits wird einfach nicht genug geforscht. Andererseits zwingen dich die zeitgenössischen Komponisten, Dinge zu tun, ohne zu wissen, ob es geht und was dabei herauskommt. Das nennt man „experimentell“, aber was das Instrument von Natur aus hergibt, wird nicht erforscht. Die Gitarre ist ein vollständiges Klanginstrumentarium, wogegen man entweder kämpfen oder mitgehen kann.

Die Gitarre ist wirklich ein sehr farbreiches Instrument, das kann man nicht anders sagen: Vom Bartok-Pizzicato bis zu anderen Pizzicato-formen, abgestuft

und in -zig Farben. Es ist auch ein Unding, dass wir einfach nur *e i n* Pizzicato kennen, welches wir „Pizzicato“ nennen, was ein schlechtes Wort ist, weil es nichts anderes bedeutet, als das, was wir die ganze Zeit tun, wir „zupfen“ die Saiten. Das französische „Étouffée“ ist da schon besser. Dieses „Pizzicato“ kommt von der Geige und wenn man das auf der Geige macht, dann ist es auch „gezupft“. Aber auf der Gitarre funktioniert das nicht so. Auch das haben wir einfach blind übernommen. Geschweige denn, dass man sagen könnte: *„Ich kenne mindestens drei verschiedene Formen von „Pizzicato“; eine, wo der Ton noch fast da ist, aber die Hand ein bisschen die Obertöne dämpft, dann die Mitte davon und zum Schluss die, bei der der Ton fast weg ist.“* Das wäre überhaupt kein Problem, drei Bezeichnungen zu geben. Aber keiner hat davon Ahnung, weil keiner auf den Klang des Instrumentes achtet, wenn er für Gitarre solo schreibt. Stattdessen sind die Partituren voll mit Sonderbezeichnungen, die von jedem Komponisten einzeln benutzt werden und dem Instrumentalisten nichts bedeuten.

Nº 10.
Andante con moto.
étouffez.

7^{me} et 12^{me} touche.

Fernando Sor op. 11, Nr. 10

Ich habe letztes einen Vortrag über so genannte „Multiphonics“ auf der Gitarre gehört, den ich sehr interessant fand. Der Zugang war rein naturwissenschaftlich, physikalisch und hatte viele Graphiken. Es war sehr interessant und auch die Referentin sagte, dass dies auf der Gitarre noch nicht erforscht sei. Ein Freund von mir sagte, dass bspw. Doppelklänge auf Blasinstrumenten schon weitestgehend erforscht seien und jeder genau wisse, wie er was wann wo machen muss. Auf der Gitarre noch nicht in vergleichbarem Maße. Man kennt natürlich die Flageolets, die natürlichen und auch die künstlichen, aber besondere dieser Klänge, sagen wir mal im sechsten Bund, die auch bei Sor übrigens vorkommen, sind eher ungewöhnlich.

Bei Sor gibt es ja auch z. B. die sogenannte Trompetenimitation, die ist auch interessant. In einem Menuett aus Opus 11 macht er ein Thema als Trompetenimitation und er möchte, dass man direkt auf dem Bund bleibt. Und dann, wenn man eine andere Saitenlage hat als die meisten heutigen Gitarren, kommt tatsächlich so eine Art Trompetenklang heraus. Es ist etwas Wahres daran, wenn man sagt, das „Goldene Zeitalter“ der Gitarre war damals. Da kümmerte man sich noch um die Gitarre. Danach hat man eigentlich nichts Neues mehr gefunden, mit Ausnahme des sehr strapazierten „Bartok-Pizzicatos“.

Die Übernahme einer bestimmten Ästhetik, manchmal vielleicht auch fälschlicherweise, sieht man ja besonders bei Segovia, der die Gitarre wieder groß gemacht und nicht nur eine gewisse Art von Repertoire favorisiert hat, sondern auch eine gewisse Art von Gitarrenbau. Viele andere Dinge sind dabei aus der Sicht verschwunden. Betrachtet man bspw. den Gitarrenbau im Wien des beginnenden 19. Jahrhunderts, so sagte mir ein befreundeter Gitarrenbauer, hätten in wenigen benachbarten Straßen Anfang des 19. Jahrhunderts Geigenbauer, Klavierbauer und Gitarrenbauer gelebt, und zwar dutzende, Haus an Haus. Wenn man schaut, was für Patente damals angemeldet wurden, waren das zahlreiche Patente auf Gitarren, bei denen irgendwas Neues erfunden wurde, bspw. eine Bebalkung oder ein besonderer Rahmen. Das war eine sehr spannende Zeit, von der dann mit der sogenannten „Renaissance der Gitarre“ etwa 100 Jahre später auch wieder viel in Vergessenheit geraten ist.

Aber zurück zu Indien: Wie lange warst du insgesamt in Indien? Einen Monat?

Ja, circa.

Und diese Erfahrungen hast du dann auch erst verarbeiten müssen? Man macht ja nicht etwas und wird sich dessen sofort bewusst, weil es auch nachwirkt. Vielleicht auch erst in vertrauten Gefilden, wobei der Alltag infrage gestellt wird und sich aus einer anderen Sicht zeigt?

Ja, aber erst später in meinen Werken.

Wir sollten an dieser Stelle vielleicht etwas spezifischer über deine Werke sprechen.

Was sind für dich deine wichtigsten Werke?

Für mich ist es [Sindbad, ein Märchen für Gitarre solo](#), ein abendfüllendes Werk. Es gibt von dieser Sorte Stück nur ein paar.

Sehr wenige.

Ja. Ich denke, dass solche Werke wie *Platero y yo* von Castelnuovo-Tedesco diesen Anspruch haben, aber es ist eine Lesung mit Musik, während bei *Sindbad* die Musik die Bilder alleine beschreibt.

So ein Stück in einem gewöhnlichen Konzertprogramm zu spielen, beinhaltet natürlich das Risiko, vom Publikum als einseitig gesehen zu werden. Der ganze Abend ein einziger Komponist mag wohl noch akzeptabel sein, aber ein einziges Stück, auch wenn es in drei mal sieben Stücken eingeteilt ist, ist eher ungewöhnlich.

Aber ich kann mit ruhigem Gewissen sagen, dass in diesem Stück mehr Abwechslung stattfindet als in einem gesamten anderen Gitarrenprogramm.

Ja, das stimmt.

So viele Stile, die darin vorkommen, so viele Farben.... ich hab das zumindest immer so erlebt. Und deswegen denke ich, dass das ein wichtiges Stück von mir ist. Genauso wie die [Hommage a Jimi Hendrix](#) ein wichtiges Stück ist. [Toccata in blue](#) auch.

Ich würde z. B. [Koyunbaba](#) nicht unbedingt dazu zählen, weil *Koyunbaba* improvisatorisch entstanden ist und diese Improvisation dann aufgeschrieben wurde. Ich habe eine Aufnahme gemacht und es war das erste Mal, dass das Stück



in dieser Form, vierteilig, da war. Im Studio war das einfach so, ich habe gespielt und habe am Schluss aufgehört. In der Originalversion ist kein einziger Schnitt, noch nicht mal zwischen den Sätzen.

Die Aufnahme, die aus deiner *Selected Works* ist?

Ja. Komponieren und improvisieren treffen sich zwar an einem bestimmten Punkt, aber trotzdem sind das zwei verschiedene Ansatzpunkte.

Das finde ich sehr spannend. Wenn man dich fragen würde: „Du kannst zwar viele Stile bedienen, aber wo ist dein Personal-Stil?“ Was würdest du antworten?

In der Art, wie ich die Gitarre behandle. Das, glaube ich, ist mein individueller Stil.

Du hattest ja gerade Werke aufgezählt, z. B. *Hommage a Jimi Hendrix* oder *Toccata in Blue*, was sozusagen auch eine Hommage ist, in denen du dich einem fremden Stil näherst. Du kannst, wie ich es von dir oft gehört habe, auch schnell sehr viele Stile adäquat erfassen und darstellen. Aber was, bei aller Vielseitigkeit, ist für dich deine musikalische Heimat? Gibt es irgendetwas, wo du dich am meisten zu Hause fühlst? Ob das jetzt Bach oder indische oder anatolische oder Rockmusik ist.

Ich würde sagen, jede Musik ermüdet mich nach einiger Zeit. Ich kann zwar für eine Zeitlang sehr intensiv Bach hören und studieren, das habe ich gerade mit der *Kunst der Fuge* gemacht, nochmal und nochmal und nochmal. Aber dann waren auch wieder ein paar Monate Pause. Es ist so, als ob man für eine

Weile eine Art homöopathisches Medikament nehmen würde und dieses dann eine Nachwirkung hat.

Das heißt, ich kann in einen anderen Aufgabenbereich wechseln, während die vorigen Erfahrungen unterbewusst weiterarbeiten.

Das sind immer meine Punkte, zwischen denen ich mich bewege: Die klassische Ausbildung, Harmonielehre und Kontrapunkt, das historische Wissen und die Wahrnehmung der globalen musikalischen Kultur. Wenn ich bedenke, was für Wunderwerke geschrieben worden sind, wäre es dumm, wenn ich das nicht genießen oder kennen würde.

Jedoch zurück zur Gitarre. Das Einheitliche bei mir ist die Art, wie ich mit der Gitarre umgehe, z. B. dass ich nichts von der Gitarre verlange, was sie nicht kann.

Ich verstehe, was du meinst.

Wenn du sagst, die Art wie du die Gitarre behandelst, ist das Besondere bei Dir, wie würdest du diesen Punkt bezeichnen? Ist das ein technischer Aspekt oder ein idiomatischer oder ein kompositorischer?

Es ist natürlich ein Gemisch aus allen dreien. Die Musik stellt bestimmte Anforderungen, die man auf jedem Instrument anders umsetzen muss. Die Verwirklichung einer organischen Technik ist deshalb sehr wichtig, weil sie ein Gedanken freies Spiel ermöglicht. Gitarristen üben monatelang schwierige Stellen, doch wenn sie glauben, sie zu beherrschen, stehen ihre Gedanken und



Ängste laut im Raum.

Es entstehen also Gedanken und was haben diese Gedanken in der Musik zu suchen? Ich höre sofort, ob die Musik nicht mehr reine Musik ist, sondern sie so gemacht wird, als ob die Haupttätigkeit im Moment das Denken sei.

Ich muss etwas einfügen von einem Wettbewerb, in dem ich in der Jury saß. Da war jemand im Finale, ein junger Franzose. Ich fand ihn eigentlich hervorragend, er war absolut feinsinnig und ganz detailliert, ein vielseitiger, minimalistischer Spieler mit sehr vielen Möglichkeiten. Was spielte er? Er spielte in beiden Runden, in denen ich ihn gehört hatte, ein kleines Stück zum einspielen, ein-

mal Assad, einmal Bogdanovic. Sehr gut war das, er machte es nahezu perfekt. Danach spielte er immer eine Bach-Bearbeitung einer Klavierpartita. Das hat er gut absolviert, wobei es sehr schwer war, aber es war nicht dasselbe. Im Finale hat er die *Sonate* von Castelnuovo-Tedesco gespielt, in der er leider ein paar Fehler hatte, wobei er auch die sehr schwere Manuskriptversion gespielt hat. Leider hat er keinen Preis erhalten. Nach dem Finale bin ich zu ihm gegangen und habe gesagt: „Du, ich fand dich hervorragend! Denk aber doch einmal darüber nach, ob dein Repertoire

gut ist. Wäre es nicht besser, ein Repertoire zu wählen, bei dem du sozusagen nur die Hälfte üben musst, von dem was du jetzt machen musst und was für die Gitarre geschrieben ist und nicht gegen die Gitarre? Du spielst 75 % Stücke, die gegen die Gitarre geschrieben sind und übst dafür 50 % mehr, hast aber 50 % weniger Ergebnis. Die Stücke von Bogdanovic und Assad, die du gespielt hast, waren zwar die einfachsten Stücke, aber du hast sie perfekt gespielt! Nicht weil sie einfach waren, sondern weil sie für die Gitarre geschrieben wurden. Und kaum hast du Bach gespielt – du hast es hervorragend gemacht – oder die Castelnuovo-Tedesco Sonate – die sein zweites Werk für die Gitarre war, das jeder 10-Jährige auf dem Klavier spielen kann – wird es schwer. Auf dem Klavier ist das Thema des 1. Satzes ganz einfach, nur wenn man es auf der Gitarre spielt, übt man daran viele Stunden mehr, damit es in ähnlicher Weise funktioniert.“ Da guckte der mich überrascht an und sagte: „I never thought about this... I think you my be right.“

Er hat einfach seine unglaubliche Energie verschwendet.

Ja, aber das ist der Mainstream.

Da hast du recht, auf der einen Seite gebiert die Gitarrenwelt mitunter Machismo und auf der anderen Seite hat sie einen Minderwertigkeitskomplex. Das sieht man manchmal schon an einer gewissen Haltung beim Spielen. Ich habe dabei oftmals das Gefühl, dass es die ganze Zeit nur um die Zurschaustellung von Dominanz, von Souveränität geht, dass ich die Gitarre beherrsche und nicht um die Musik.

Na ja, das ist vielleicht für die meisten Leute einfach der einzige Weg, den es gibt, um sich mit Musik auseinanderzusetzen. Wie kann ich die Musik für meine Zwecke benutzen? Was ich tue, soll mich berühmt machen, es geht nicht um die Musik.

Nein, es geht immer um den, der da scheint durch die Musik. Dazu muss man auch die Gelegenheit bekommen, denn ein idiomatisch schlecht geschriebenes Stück verführt zu überflüssigen Surrogaten und diese werden meistens von übertriebenem Ego unterstützt.

Wo würdest du den Unterschied sehen zwischen Improvisation und Komposition? Du sagtest einmal etwas flapsig, du wärst eigentlich ein Improvisator, der sich nur gemerkt hätte, wie er angefangen hat.

Ich bin eigentlich kein richtiger Komponist im Sinne unserer großen Vorbilder. Die Improvisation eine ganz wichtige Angelegenheit für mich. Ich kann als

Komponist im Kopf verschiedene Wege gehen, um zu einem bestimmten Punkt zu gelangen. Das geschieht im Kopf, da muss ich keine falschen Töne spielen und habe dadurch den Vorteil, Zeit für meine Entscheidungen zu haben.

Wenn ich aber improvisiere, muss ich in der Gegenwart meine Entscheidungen treffen und die Form konstruiert sich im Moment.

Die Sache muss für mich aus einem Guss sein. Eine Komposition, denkt man vielleicht, ist auch immer aus einem Guss, aber das ist nur spekulativ.

A Iso würdest du sagen, dass Komposition so etwas wie eine Verlangsamung und ein Auswählen von Ideen im Gegensatz zur Improvisation ist?

Ja. Natürlich gibt es Genies, wie Mozart, die eine Sinfonie einfach so diktieren bis zum Schluss. Deren Inspiration kennt keine Störung und keine Interferenzen. Aber der normal Sterbliche hat diese Probleme und muss damit klarkommen.

U nd wie ist das bei dir? Du sagtest oftmals, du hörst irgendwas, suchst eine Region auf der Gitarre und es diktiert sich dir sozusagen ein Ausdruck oder es diktiert sich etwas in dir, was du dann nur ausführst. Ist das richtig?

Nein, das ist zu hoch gegriffen. Natürlich, es kann passieren, dass du die Gitarre am Morgen hochheben möchtest und du fasst sie am Griffbrett an und es entsteht ein Klang, der faszinierend ist, der eine Welt eröffnet. Das kann ein Anfang sein und du denkst: „Das ist eine gute Idee!“ Dann setzt du dich richtig hin und versuchst nochmal, die Gitarre so zu halten und du schaffst es nicht, denn vorhin hast du anders gegriffen. Dann denkst du: „Gut, mache ich etwas anderes Interessantes.“ Dann fantasierst du für 20 Minuten, machst es einmal so und einmal so, schiebst da und dort. Du kannst machen, was du willst, es funktioniert nicht. Es gibt ja auch Leute, die nichts wegschmeißen können und die sagen, ich muss etwas daraus machen, aus diesem Ding, und dann entstehen diese Millionen von Kopfgeburten. Eine Kopfgeburt stirbt in dem Moment, in dem man sie loslässt. Ein Stück, das wirklich ein Stück ist, lernt von alleine zu leben, d. h. es wird zu Etwas, es geschieht etwas mit diesem Stück. Und das habe ich jetzt verstanden, dass es eine große Ehre für mich ist, dass es zwei oder drei Stücken von mir passiert ist, dass sie weiterleben.

D ie Interpretation betreffend?
Ja, aber nicht nur.

W ürdest du sagen, dass es eine Schwierigkeit ist, zu notieren, was man hört oder was man hören will? Würdest du nicht sagen, dass schon jede Notation eine Interpretation für jemand Anderen ist?

Stimmt, es ist auf dem Weg der Materialisierung. Du musst das Stück materialisieren und lächerlicherweise wird so ein wahnsinnig komplizierter Vorgang wie Musik mit dunklen Punkten auf ein paar Linien notiert und ein bisschen crescendo und ein bisschen diminuendo.

J a. Wenn du etwas hörst und es notierst es, materialisiert es sich dadurch schon, denke ich, in einer anderen Form. Es gibt für uns keine andere Möglichkeit, das „Stück“ zu hören, außer wenn es sich materialisiert. Wenn Du eine Vorstellung von irgendetwas hast, ist es ja schön und gut, aber in dem Moment, in dem du das kommunizieren möchtest, jenseits dessen, was du selber spielst, musst du es aufschreiben. Wenn du improvisierst, hast du eine Vorstellung, spielst es selber im Moment und dann ist es in günstigen Momenten vielleicht so, dass beides – Vorstellung und Klang – eins ist. Aber wenn man es auch kommunizieren will, und Komponisten schreiben nun mal auf, dann ist es doch eigentlich schon zerstört durch die Materialisierung in Schrift, oder nicht?

Nein, es ist eine Sprache. Wenn man diese Sprache sprechen oder lesen kann, kann man das wieder entmaterialisieren.

Eins zu eins?

Ich denke ja. Weil man versteht, wozu alles da ist. Du musst dir ein Theaterstück vorstellen: der eine tritt dem anderen auf den Fuß und sagt (ironisch gesprochen): „*Oh Entschuldigung!*“ Mit dieser Art von Betonung meint er etwas, das viel mehr ist, als einfach nur zu sagen „*Entschuldigung*“.

Bei uns merkt man so etwas an der Art von Rhythmik, an der Art von Intervallik, an der Art der Musik. Das setzt natürlich voraus, dass der Komponist ein bewusster Mensch ist, der die Dinge auch wirklich richtig benutzt.

Ja, aber es setzt auch voraus, was z. B. ja bis zur Französischen Revolution gegeben war, dass der Interpret einen Kontakt zum Komponisten hat. Früher haben die Kapellmeister oder die Kantoren immer mit ihren Musikern zusammen gearbeitet. Jeder Fürst hatte sein Orchester und jede Kirche ihren Chor und ihren Kantor. In diesem Moment konnte man auch den Komponisten kennenlernen und seine Personalsprache lesen. Z. B. Bach hat nicht viel in die Noten geschrieben, weil sehr vieles selbstverständlich war in der damaligen Zeit, aber auch, weil er sehr direkt mit den Musikern arbeiten konnte und diese schon wussten, wenn Bach das schreibt, dann meint der in etwas das oder das. Und das haben wir in der Regel gar nicht mehr, dass wir die Komponisten kennen. Heute kaufst du dir irgendein Heft, da steht irgendein Name drauf, manchmal verbindet man mit dem Namen etwas, manchmal nicht, und dann hat man eigentlich keine Chance, denjenigen in seiner Art zu sprechen und kennenzulernen, oder nicht?

Hm. Heute scheint das nicht mehr Mode zu sein. Vielleicht ist die Kluft zwischen den Komponisten und Interpreten viel zu groß inzwischen. Das kann sein, ich weiß es nicht.

Ja, sie sind nicht so greifbar. Deswegen finde ich es sehr schön, wenn man miteinander sprechen kann.

Wenn wir einige neuere Stücke konkret aufgreifen, was ist mit Gamelan? Ist das auch ein wichtiges Stück für dich?

Ja, es ist wichtig, weil es ein sehr einmaliger Versuch gewesen ist.

Ich wollte ein Gamelan-Orchester imitieren. Nicht, indem ich es nachmache, sondern indem ich versuche, ähnliche Atmosphären zu schaffen. Dann hat es auch noch eine ziemlich verrückte Stimmung. Aber ich weiß noch nicht, ob das für mich ein *sehr* wichtiges Stück ist.

Ergibt sich das auch durch die Praxis auf der Bühne?

Ja, z. B. um zu sehen, wie lange bleibt dieses Stück bei mir. Das ist mit den *Basse Danse* ähnlich. Immer wieder habe ich sie hervorgenommen, aber immer wieder lasse ich sie auch fallen. Aber es gibt andere Stücke, bei denen ich mir sicher bin, dass sie wirklich meine Musik sind, wie z. B. *luminata*. Ich spiele es zwar nicht mehr und könnte es auch nicht mehr, ehrlich gesagt.

Das hängt aber immer mit deiner eigenen Anschauung der Stücke zusammen und nicht damit, wie die Stücke von anderen gespielt werden.

Ja. *Durandarte*, neunsätzliche Suite für Mandoline und Gitarre ist auch ein sehr schönes Stück. Kennt keiner, oder?

Noch nicht.

Ich sage nur, es hat nichts damit zu tun, ob ein Stück Erfolg oder keinen Erfolg hat.

Wie ist das generell mit Interpretationen deiner Stücke? Ob man sich die Anzahl der Videos auf Youtube anschaut oder irgendwelche Diskographien, du bist ja einer der Komponisten für Gitarre, die so oft aufgenommen wurden, wie wahrscheinlich kaum ein Zweiter. Wie bist du mit den Interpretationen deiner Stücke zufrieden?

Na ja, ich muss sagen, es gibt viele Klischees, die auf Menschen wirken. Die Leute suchen sich eine Eselsbrücke, indem sie die Bilder, die sie kennen, auf das Stück übertragen. Es geht einfach nicht darum, sie müssten sich erst von ihren Klischees freimachen, bevor sie ihre interpretatorischen Entscheidungen treffen.

Ich glaube, ich werde mich mit dem Gedanken anfreunden müssen, dass die Leute z.B.

aus *Koyunbaba* machen, was sie wollen. Ursprünglich war ich der Meinung, dass es ganz besonders bei *Koyunbaba* keinen Sinn hat, dieses Stück zu veröffentlichen, denn dieses Stück hatte ich nur für mich geschrieben. Überhaupt hat die Notation in unserer Musik ihren absoluten Stellenwert verloren, da eine Partitur, die aus Noten, Rhythmus und Dynamik besteht – *Koyunbaba* hat noch nicht einmal das – niemals den Inhalt der Musik preisgibt.

Ich habe das Stück erlebt und ich glaube, es würde nie, niemals jemanden interessieren. Bis zu dem Tage, an dem ich es David Russell in meiner Wohnung vorspielte. Er war der erste begeisterte Anhänger dieses Stückes und seine Interpretation war durch unserer Begegnung gefärbt.

Die späteren Interpreten waren ohne diese Erfahrung und hatten nur eine Notenausgabe.

Aber, was soll aus einer so schlechten Ausgabe, wie sie ist und wo nichts drinsteht, erwachsen? Die Leute können mit so einem Stück

nichts anfangen. Kennst Du das Spiel *Stille Post*? Am Schluss kommt irgendwas raus. So kommt es mir manchmal vor.

Eine bessere, musikalischere Partitur von *Koyunbaba* habe ich bereits geschrieben, doch die Gesetze erlauben mir nicht, sie in Umlauf zu setzen, weil das Stück bereits verlegt ist.

Koyunbaba ist eines der meist gespielten Stücke für Gitarre überhaupt und ich glaube, dass gerade der Punkt, dass es nur von dir für dich geschrieben wurde auch seine Qualität oder Authentizität ausmachen könnte, die die Menschen spüren, was aber nicht unbedingt funktioniert außerhalb deines Kosmos!

Mittlerweile sehe ich, dass dieses Stück nicht totzukriegen ist. Der eine spielt es so, der andere spielt es so, manchmal wissen sie nicht, wieviel sie voneinander klauen. Da spielt z. B. John Williams den Schluss auf eine bestimmte Art und garantiert werden mindestens 20 Leute ihn nachahmen. Dass ich das Stück anders spiele und das nicht so mache, interessiert niemanden, weil John Williams natürlich John Williams ist.

Aber ich sehe, dass sich in den Menschen immer mehr irgendeine Vision von diesem Stück formt und langsam kann ich, denke ich, damit leben.

Verstehe. Ich meine, es ist nicht so, dass die Leute nur Dummheiten in *meinen* Stücken machen, sondern es ist eine allgemein verbreitete schlechte Angewohnheiten, wie bereits besprochen.

Nicht nur in deinen Stücken, sondern überhaupt? Ja, nicht nur in meinen Stücken. Deswegen nehme ich das nicht so persönlich.

Du sagtest, dass ein Interpret, wenn er deine Personalsprache kennt, sich dem Stück so nähern kann, wie du es dir vorstellst. Aber das ist die Frage, weil jeder Mensch, der sich dem Stück nähert, ja immer ein anderer ist. Ich glaube, dass auch du jemand bist, der sagen würde, wenn du auf einen guten Interpreten triffst: „Der hat einen Zugang gefunden, den ich so noch gar nicht gesehen habe, den ich aber auch interessant und gültig finde.“ Ich glaube, das Ideal, das du hast und das Ideal, das sich der Interpret bildet, können durchaus verschieden sein. Ist es denn so, dass du denkst, wenn du komponierst und der Interpret das für dich „richtig“ liest, es „richtig“ 1 zu 1 übersetzt, man sich einem höheren, quasi metaphysischen Bereich des Musikalischen nähert? Der zu erreichen ist, wenn man eine gewisse Form der Erkenntnis erreicht hat, eine höhere musikalische Stufe?

Es ist ein bisschen hoch ausgedrückt, aber es eine Interpretation kann sich tatsächlich niemals wiederholen.

Ja, genau! Kennst du das Prinzip einer Reuse? Eine Reuse zum Fischfang ist ein Trichter, der sich verjüngt. Der Fisch schwimmt rein und sucht im Raum, wie er wieder rauskommt. Er kommt nicht auf die Idee, dass die Öffnung in der Mitte ist. In seiner Aufregung schwimmt er durch einen weiteren Trichter, und wenn er dann drei passiert hat, ist er in anderen Räumen, aus denen er nicht mehr

herauskommt. Das Verstehen eines Musikstückes ist ähnlich. Du verstehst eine bestimmte Ebene, und diese Ebene bestimmt dein Verständnis von diesem Stück. Innerhalb dieser Ebene gönnst du dir bestimmte Freiheiten, weil du dich auf dieser Ebene sicher fühlst. Auf dieser Ebene passt es sehr gut mit dir und dem Stück.

Jetzt kann es durchaus sein, dass du durch Erfahrungen auf eine weitere Ebene springst. Dann werden Sachen, die du dir davor erlauben konntest, nicht mehr natürlich, nicht mehr gut. Dafür erlaubst du dir wieder etwas anderes. Schon bist du in der Reuse gefangen. Ohne den goldenen Faden der Ariadne, der dir immer wieder erlaubt, an den Anfang zu gelangen, ist ein lebendiges Verstehen nicht möglich.

Das würde ich ja auch sagen. Aber deine Behauptung der 1:1 Übersetzung müsstest du vielleicht präzisieren. 1 : 1, was meinst du damit?

Mit 1 : 1 meine ich nicht, dass wir synchron spielen, sondern dass wir die gleichen Werte erkennen.

Gut, das verstehe ich.

Ich gebe ein Beispiel, wie ich an ein Stück herangehe. Eine Schülerin spielt im Moment ein Bach Präludium aus den Cello-Suiten.

Sie hat das Stück das erste Mal vorgespielt. Dann haben wir aus der Bearbeitung erst einmal alle Bässe herausgenommen und gesehen, dass wir mit dem, was da steht, das Maximale an Kraft gewinnen. Dann habe ich ihr gesagt, sie solle das ganze Stück im legato spielen und darauf achten, dass sie die richtigen Töne ansteuert. Dann habe ich ihr gesagt, jetzt müsse sie den Unterschied sehen: wo sind Konsonanzen, also Akkordbrechungen oder wo ist Bewegung, also Laufwerk. Sie sollte dann diesen beiden Sachverhalten verschiedene Tempi im Kopf geben, nicht in den Händen, aber im Kopf. Das hat sie dann gemacht und gemeistert. Es ist interessant, wenn du alle diese Dinge tust, dann ist es eine Form von Bescheidenheit und es ist großartig, was dabei herauskommt. Das sind die verschiedenen Lernebenen, die mit den Reusenkammern zu vergleichen sind und ich gebe ihr den Ariadnefaden, damit sie das Stück von außen sehen kann und den Weg mehrmals gehen kann. Anders wäre es, wenn sie sich nur auf das Gefühl verlassen würde, sie wäre in ihrer Interpretation nicht frei. Diesen Prozess durchzuführen sollte jeder Interpret alleine können.

Ja, sehr spannend.

Wieviele Komponistinnen für Gitarre kennen Sie eigentlich?

40 Jahre Archiv Frau und Musik in Frankfurt



Biografie

Heike Matthiesen hat einen in der Klassikszene einzigartigen Werdegang: Als Kind einer Opernfamilie erhielt sie bereits in frühester Kindheit Klavierunterricht, wechselte erst mit 18 zur Gitarre und begann bereits ein Jahr später das Studium an der Frankfurter Musikhochschule. Weitere zwei Jahre später begann sie im Opernorchester Frankfurt zu spielen und wurde zu einer gefragten Kammermusikerin, wobei sie sich einer langjährigen Zusammenarbeit mit der Villa Musica Mainz erfreut. Nach dem Diplom wurde sie Meisterschülerin von Pepe Romero, der ihr den Weg zur Wandlung in eine Weltklassemolistin öffnete.

Zeugnis ihrer musikalischen Bandbreite geben auch die 4 CDs, die sie inzwischen veröffentlichte. Ausgelöst durch ihre Recherchen für die letzte CD „Guitar Ladies“ engagiert sie sich ehrenamtlich für das Archiv Frau und Musik in Frankfurt, der weltweit größten Sammlung mit Werken von Komponistinnen.

Portrait: Melissa Messerschmidt.

Fotos: Andrea Späth Fotodesign

Vor nunmehr 40 Jahren wurde damals noch in Kassel der *Internationale Arbeitskreis Frau und Musik* gegründet. Auslöser war ein Artikel in der „Emma“ der Dirigentin Mascha Blankenburg zum Fehlen von Dirigentinnen in der Welt der Klassik. Der Verein war schnell auch Sammelpunkt für Werke von Komponistinnen, da sich Blankenburg und ihre Mitgründerinnen Sigrid Ernst und Barbara Heller ebenso das Archivieren von Werken von Komponistinnen zum Ziel gesetzt hatten.

Inzwischen gibt es auch in anderen Ländern ähnlich arbeitende Institutionen, die sich speziell der Förderung der Werke von Komponistinnen widmen.

Heute umfasst unsere inzwischen in Frankfurt beheimatete Sammlung über 25 000 Medieneinheiten von circa 2000 Komponistinnen aus aller Welt. Es werden Noten, Aufnahmen aller Art, Bücher, Dissertationen, Fachartikel und sogenannte „Graue Literatur“ gesammelt, also auch Briefwechsel und natürlich komplette Nach- und Vorlässe. Als Präsenzbibliothek ist das Archiv für Forscher, Musiker, Veranstalter, Schulklassen und Studierende zugänglich und es schlummern noch Themen für unzählige Doktor- und Examensarbeiten in den Regalen.

Seit vielen Jahren war ich Mitglied im Verein, hatte aber nie Anlässe gehabt, mich ernsthafter mit den Gitarrenbeständen zu beschäftigen.

Dank meines Auftritts beim *Gitarrenland-Festival* von Wolfgang Weigel, der mich bat, für ihn zwei Konzerte von Sylvie Bodorova zu lernen, fing ich an, neugierig zu werden!

Vorher kannte ich wie jeder Teuchert Schüler natürlich Maria Linnemann und hatte Stücke von Obrovska, Peyrot und Giuliani gehört, aber weitere Stücke von Komponistinnen tauchten im typischen erweiterten Kanon der Stücke, die man als zukünftiger Profi spielte, in den 1990ern noch nicht auf.

Ich begann, für mich selbst zu sammeln und habe mein Konzertprogramm mit „schönen“ Stücken angereichert sowie auf Anregung des Archives tatsächlich eine CD nur mit Musik von Komponistinnen aufgenommen.

Seit 2017 bin ich im Vorstand und zuständig für das Gitarrenrepertoire. Wir haben zur Zeit etwa 500 Titel in unseren Regalen, Noten, Aufnahmen etc., davon circa 150 Kompositionen für Gitarre solo.

Es gibt nur wenig Sekundärliteratur zum Thema, deswegen ein kurzer Überblick:

In Zeiten vor der Klassik gab es vor allem die Sängerin mit Zupfinstrument, die sich selbst begleitete, es ist jedoch nur extrem überschaubare Literatur überliefert. Das Grundproblem dabei war

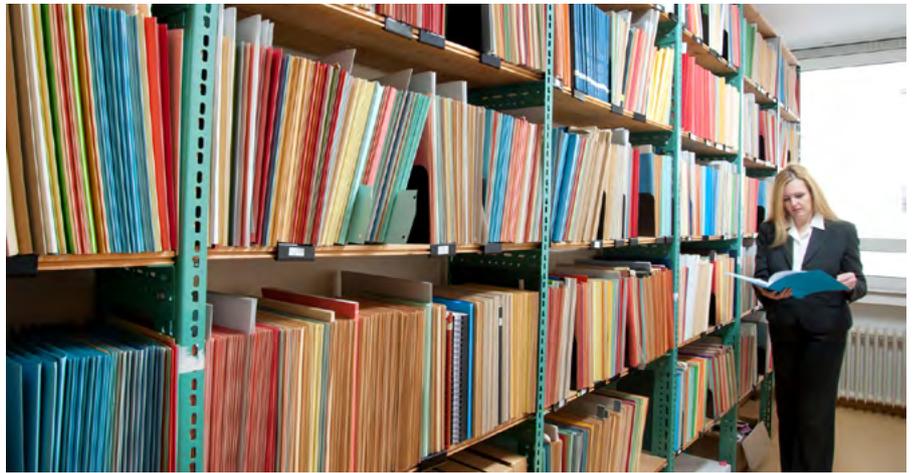


immer, dass ungedruckte Werke nicht unbedingt nach heutigem Bild sinnvoll bewahrt wurden. Außerdem haben immer wieder Manuskripte für den Eigenbedarf keine Namensnennung des Autors oder der Autorin, Zuschreibungen können daher sehr kompliziert werden. Mit dem „Boom“ der sechssaitigen Gitarre tauchten auch erste Gitarristinnen auf, die komponierten, bekannteste ist natürlich Emilia Giuliani, deren gesammelte Werke heute wieder vorliegen. Lange Zeit war nur ihr erstes *Prelude* im kulturellen Gedächtnis als Erkennungsmelodie einer SWR2-Sendung.

Zeitgleich erschienen einige weitere Gitarristinnen auf den Bühnen. Man darf nicht vergessen, dass die Gitarre im frühen 19. Jahrhundert als Modeinstrument auch ein schickes Accessoire der „Dame von Welt“ war und viele der widmungstragenden Damen beachtliche Spielerinnen gewesen sein müssen. Aber im gesellschaftlichen Leben war eine professionelle Künstlerin immer großen Problemen ausgesetzt. Karrieren wie die von Catharina Pelzer, die als Kind mit Regondi spielte und später im viktorianischen England zu einer der prägenden Figuren der Gitarren – und Konzertszene wurde, waren Ausnahmen.

Im 20. Jahrhundert waren Maria Luisa Anido und Ida Presti dann in Personallunion Komponistinnen und legendäre Interpretinnen.

Heute habe ich inzwischen in meinen Datenbanken über 300 Komponistinnen alleine für Gitarre solo erfasst und finde ständig neue Namen und mir noch nicht bekannte Stücke.



Für das Archiv Frau und Musik habe ich unsere Bestände mit Kurzkommentaren und Einsortierung nach Schwierigkeitsgraden versehen, auch diese Ressource ist online abrufbar und wird von mir immer wieder aktualisiert.

Und als Spielerin versuche ich, in JEDES Konzertprogramm mindestens ein Stück einer Komponistin einzubauen.

Es gibt immer wieder Alternativen: Statt Mauro doch Emilia Giuliani, statt Mertz Sidney Pratten, statt der üblichen Spanier doch mal Teresa de Rogatis oder Matilde Salvador, statt Domeniconi Franz-Zadeh oder Guegamian usw. Außerdem gibt es unendlich viele gute Stücke für Unterricht bis Mittelstufe z.B. von Maria Linnemann, Annette Kruisbrink oder Tatiana Stachak.

Daher ergeben sich für mich Fragen: Welche Stücke von Komponistinnen passen zu Jugend Musiziert? Welche Stücke von Komponistinnen könnten Wettbewerbspflichtstücke sein? Welche Stücke von Komponistinnen passen in Examenprogramme? Welche Stücke von Komponistinnen passen in Ihre Konzertprogramme?

Auf alle diese Fragen kann das Archiv bei der Recherche helfen, ich bin gerne mögliche Ansprechpartnerin.

Außerdem baue ich auch Playlists auf Spotify und Youtube zum Reinhören.

Und ich hoffe, daß Sie meine Titelfrage jetzt schon viel ausführlicher beantworten könnten – oder Sie wissen jetzt, wo Sie nachgucken können!

Ressourcen:

Archiv Frau und Musik:

<https://www.archiv-frau-musik.de/>

Komponistinnendatenbank

Heike Matthiesen:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Aon-s8y3Y9rDtvw7M6d5Vb-f3yoglyTsstFF5FC4kM/edit#gid=0>

Repertoireliste Gitarre

Archiv Frau und Musik:

<https://www.archiv-frau-musik.de/wp-content/uploads/2018/07/Repertoire-Liste-Gitarre-Heike-Matthiesen-Juli-2018.pdf>

Women of the classical guitar: Komponistinnen, Gitarrenbauerinnen etc

<https://womenoftheclassicalguitar.wordpress.com/>

Neue methodische Wege im Anfangsunterricht mit Grundschulkindern

Eine kurze Vorstellung der Gitarrenschele

„Mein erstes Gitarrenbuch“ von Anna Tasiemska und Jens Wagner

Mein erstes Gitarrenbuch wendet sich an Kinder zwischen 5 und 10 Jahren und ist für den Einzel- und Gruppenunterricht mit einem qualifizierten Gitarrenlehrer bestimmt. Das Konzept der Schule ist aus der langjährigen Unterrichtspraxis mit Kindern entstanden und führt in vielfältiger Weise in die Grundlagen des Gitarrenspiels ein. Die Texte auf den Seiten für die Kinder sind besonders groß gedruckt und enthalten nur die wichtigsten Informationen. Kindgerechte Illustrationen regen die Phantasie an und motivieren zum Musizieren. Ausführungshinweise und Erklärungen finden sich auf den Lehrer/Elternseiten.



Die Schülerinnen und Schüler lernen im Verlauf des Buches besonders wichtige musikalische und technische Grundlagen des Gitarrenspiels kennen. Lieder mit vielen Strophen und Stücke mit unterschiedlichen Aufführungsmöglichkeiten trainieren das Spielvermögen ohne dabei für die Kinder langweilig zu werden. Mit Hilfe von freier und rhythmischer Sprache und durch gemeinsames Singen werden erste Lieder und Übungen gelernt.

Schüler

Kleiner Musikant

E
Bin ein kleiner Musikant,
E A D G D A E
fahre auf und ab das Land,
H
spiele auf der Geige fein,
G
blase auch die Flöte klein.
D
Nimm' zuletzt die Trommel her,
A
aber dann, dann kracht es sehr!

x x x x x x x x
Tsching täterä, tsching täterä,
• • • • •
bum, bum, bum, bum, bum.

Sprich den Text des kleinen Musikanten und spiele dazu.

Hörbeispiel abspielen

Schüler

Das Würmchen

D G D G D G G
Es war einmal ein Würmchen,
D G D G D G G
das klettert auf ein Türmchen,
da kam ein Stürmchen,
e H G D A E x x
da flog das Würmchen vom Türmchen.

FINGERTRAINING

Hörbeispiel abspielen

Zum leichteren Einstieg und zum allmählichen Kraftaufbau der linken Hand wird in den hohen Lagen des Griffbretts begonnen. Besonders erfolgreich ist das Greifen bzw. Aufklopfen mit zunächst nur einem Finger. Das ermöglicht das Spielen von interessanten Melodien auf einer Saite in Verbindung mit natürlichen Bewegungen. Eine belastende starre Fixierung in einer Lage wird so vermieden.

Schüler

Der Storch

Storch, Storch, Schniebschnabel,
mit der langen Heuegabel,
mit den langen Beinen.
Wenn die Sonn' tut scheinen,
steht er auf dem Kirchendach,
klappert laut, bis alles wach.

Begleitung

Daumen / Zeigefinger / Mittelfinger / Zeigefinger / ...
⑥ ① ① ①

E-Dur-Akkord

		1	
2	3		

FINGERTRAINING

Hörbeispiel abspielen

Schüler

VII (7. Bund) IV (4. Bund)

①

Hörbeispiel abspielen

Demgegenüber ist das Greifen von Akkorden, notiert mit den üblichen Akkorddiagrammen, eine willkommene Abwechslung und wird schon früh mit in die Spielstücke einbezogen.

Schüler

Abendmelodie

- Jeden Abend nach dem Spiel geht die Sonne unter. Über'm Meer am Horizont da funkeln Sterne munter.
- Auch der Mond in schwarzer Nacht leuchtet heut ganz helle. Langsam wandt das alte Schiff ganz sanft auf einer Welle.
- Tief im Schlaf kommt mir ein Traum, sehe schöne Dinge. Ruh mich aus und fühl' mich gut, dass ich am Morgen singe.



e-Moll-Akkord

	2	3			

Hörbeispiel abspielen

Als Notation werden die traditionellen Fingersatzbezeichnungen verwendet, die später nicht umgelernt werden müssen. So ergibt sich z.B. aus der chromatischen Grundstellung der linken Hand eine Art „Fingersatztabulatur“, die genaue Informationen liefert und einfach und nachvollziehbar ist. Noten werden als Rhythmuskomponenten eingeführt aber ohne das für Kinder sehr abstrakte Fünfliniensystem.

Schüler



Traum

- Will in meinen Garten geh'n, will die Zwiebeln gießen, steht ein kleines Männlein da, fängt laut an zu niesen.
- Will in meine Küche geh'n, will mein Süpplein kochen, steht ein kleines Männlein da, hat den Topf zerbrochen.
- Will mein Zimmer jetzt aufräumen, alles sauber machen, steht ein kleines Männlein da, fängt laut an zu lachen.
- Jetzt hab' ich die Nase voll, Männlein, das soll gehen, wache aus dem Traume auf, ist nicht mehr zu sehen.

A-Dur-Akkord

X					
	1	2	3		

Hörbeispiel abspielen

Schüler

VII (7. Lage)

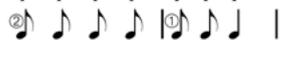
4 4 4 4 1 1 1



3 1 3 1 1 0



4 4 4 4 1 1 1



3 1 3 1 4 4




85

Ein wichtiger Bestandteil des Buches sind die Fingertraining-Übungen, die neben den Spielstücken fest verankert werden und sowohl im Unterricht als auch zu Hause praktiziert werden. Beim Fingertraining werden alle Finger der linken und rechten Hand einbezogen.

Schüler

Fingertraining

1. Die Wanderübung

1	2	3	4




87

Schüler

2. Die 2x3-Übung

m	i	m	i	m	i
a	m	a	m	a	m
e	a	e	a	e	a

m i:




e a:



89

Auf der Begleit-CD sind alle Stücke in kindgerechter Weise vom Autorenteam improvisierend eingespielt. Das Musikalische steht im Vordergrund, d.h. unterschiedliche Tempi, Dynamik, Agogik sind im Spiel erwünscht.

Der Lehrer hat zudem genügend Freiraum, das Material kreativ zu verwenden bzw. zu erweitern.

Am Ende des Buches besitzen die Kinder eine umfangreiche Gitarrentechnik, haben musikalische Spielkompetenz erlangt und sind gut gerüstet für die zahlreichen Gitarrenschulen und Spielbücher, die mit der klassischen Notenschrift arbeiten. Das Erlernen der komplexen Notenschrift ist so bestens vorbereitet.

Die neue Llobet-Edition

Ein Gespräch mit Stefano Grondona von Cla Mathieu

Einer der großen der klassischen Gitarre, der Katalane Miguel Llobet (1878–1938), war bezüglich der Verfügbarkeit seiner Partituren schon immer ein schwieriger Fall. Obschon er als der wohl wichtigste und erfolgreichste Vertreter des Instruments im frühen 20. Jahrhunderts gelten kann, wurden wenige seiner Werke und Bearbeitungen zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Und jene Partituren, welche im Druck erschienen, fanden ihren Weg an die Öffentlichkeit häufig nicht durch die Vertriebskanäle der großen Verlagshäuser, sondern in wenig bekannten Fachzeitschriften wie *La Guitarra* (Argentinien). Erst in den 1960er Jahren brachte die Unión Musical Española (UME) in Zusammenarbeit mit Llobets Tochter zahlreiche Kompositionen und Bearbeitungen Llobets an die Öffentlichkeit. Rund zwanzig Jahre später, Ende der 1980er Jahre, folgte eine weitere Llobet-Edition, vorgelegt von Ron Purcell für den *Chanterelle*-Verlag, welche sich jedoch ganz auf die von UME publizierten Notentexte stützte. In der Folge haben Gitarristinnen und Gitarristen zunehmend Llobets Musik auf Tonträger eingespielt, neue Materialien wurden ans Licht gebracht und biographische Arbeiten haben zu einem neuen Verständnis der Person Llobets und seines Platzes in der Geschichte der Gitarre geführt.

Eine Person, die mit ihrem Wirken stark für das wiedererwachte Interesse an Llobet verantwortlich ist, ist der bekannte italienische Gitarrist Stefano Grondona (*1958). Nach dem er, einer von Segovias letzten Studenten, um 1980 an wichtigen Wettbewerben Preise errungen hatte, begann Grondona eine internationale Solistenkarriere. Sein auf zahlrei-



Stefano Grondona.
Photo J. Melo.



Illustration 1: Der junge Miguel Llobet.
© Stefano Grondona.

chen Aufnahmen dokumentiertes Schaffen umfasst die gesamte Spannweite von barocker Musik bis hin zu zeitgenössischen Werken. Sein reges Interesse am Gitarrenbau kam im gemeinsam mit Luca Waldner und Massimo Mandelli herausgegebenen Buch *La Chitarra di Liuteria: Masterpieces of Guitar Making* (2001) zum Ausdruck.

In den Jahren nach der Jahrtausendwende begann Grondona, Llobets ganzes Schaffen für Gitarre, seine Kompositionen und Transkriptionen einzuspielen. In Zusammenarbeit mit der italienischen Gitarristin Laura Mondello nahm er Llobets Arbeiten für Gitarrenduo auf und mit seiner Gruppe *Nova Lira Orfeo* dessen Musik für Kammerensemble. Diese für das Plattenlabel Stradivarius entstandenen Aufnahmen sind auf insgesamt sechs CDs versammelt. Für seine Bemühungen um Llobet erhielt Grondona 2011 von der katalanischen Regionalregierung die *Creu de Sant Jordi*, die höchste kulturelle Auszeichnung der Region, zugesprochen.

Neben seinen Aufnahmen initiierte Grondona im Jahre 2009 die bislang umfassendste Ausgabe von Llobets Werken beim damaligen Chanterelle-Verlag. Leider kam dieses Projekt nach nur einem Band zum Erliegen, da Chanterelle von den Zimmermann-Verlagen erworben wurde, die in der Folge selbst vom Schott-Verlag aufgekauft wurden. Nach neunjähriger Pause erschienen nun vergangenes Jahr zwei weitere Bände beim neuen, in Heidelberg beheimateten Verlagsprojekt *Guitar Heritage* des ehemaligen Chanterelle-Gründers und Besitzers Michael Macmeeken (für eine kurze Zeit waren die Bände auch durch einen kanadischen Verlag erhältlich). Diese beiden Bände enthalten vorwiegend Llobets Kom-

positionen sowie technisches Material. In den ersten Wochen des Jahres 2019 erschienen zwei weitere Bände, in denen Llobets Fassungen von Carcassis und Sors Etüden versammelt sind. Zum Erscheinungszeitpunkt dieses EGTA-Journals dürften ein weiterer Band mit Bearbeitungen von Musik von Bach, Beethoven und Mozart und anderen auf dem Markt sein.

Mitte November 2018, zwischen Arbeiten an einer in Kürze erscheinenden CD mit Musik von Manuel Ponce und den kommenden Bänden der Llobet-Edition empfing Stefano Grondona das EGTA-Journal an seinem Arbeitsplatz am Konservatorium von Vicenza, einer mittelalterlichen Stadt in Norditalien zwischen Mailand und Venedig. Das auf Englisch geführte Gespräch wurde ins Deutsche übersetzt und zwecks größerer Klarheit ediert und gekürzt.



Stefano Grondona mit Llobets Torres-Gitarre im Jahr 2013.

Photo J. Melo.

Herr Grondona, was war der Beginn Ihrer Faszination für Miguel Llobet und seine Musik?

Nun, Segovia war der Anfang von allem und indirekt auch für meine Annäherung an Llobet! Segovia hatte einen enormen Einfluss auf meinen Weg als Gitarrist, von Anfang an. Sogar jetzt, in einer ganz anderen Situation, ist er mir immer noch ein zentraler Referenzpunkt. Zunächst inspirierten mich Segovias Schallplatten dazu, Gitarrist zu werden, und er war die generelle Inspirationsquelle für meine gesamte Ausbildung. Später hatte ich dann Gelegenheit, bei ihm Unterricht zu nehmen. Aber an einem gewissen Punkt fühlte ich, dass ich mich von Segovias Einfluss befreien musste. Ich konnte es nicht riskieren, mich von seinem Schatten definieren zu lassen, wenn ich meinen eigenen genuinen Kern als Künstler finden wollte. Meine Intention war es natürlich nicht, meine Leidenschaft für Segovia beiseite zu legen, sondern einzig seine versteckten Seiten aufzudecken – die tiefen Geheimnisse dieses „perfekten Planeten“ seiner überragenden Gestalt.

Und ein Teil dieses Suchprozesses war, nach den Quellen Segovias Ausschau zu halten, und zu seinen Wurzeln vorzustoßen. Im Zuge dieser Erkundungen fand ich Miguel Llobet.

Beim Studium von Llobets Musik, bei der Suche nach seinen Partituren und der genauen Lektüre seiner Manuskripte empfand ich einen bestimmten Ruf, hörte ich eine Botschaft: Llobet gab mir einen neuen Grund, ein guter

Gitarrist, ein guter Künstler zu sein und authentische Dinge anzugehen. Ich erhielt gewissermaßen Fern-Unterricht von diesem unbekanntem Meister. Aufgrund dieses frühen Erkundens und meiner Faszination begann ich, sämtliche originalen Kompositionen Llobets und dazu auch seine Transkriptionen und Bearbeitungen für Duo und Ensemble auf CD einzuspielen. Was ich nun als Edition vorlege, entspringt meiner Arbeit zur Vorbereitung dieser Aufnahmen.

Wie würden Sie den kulturellen und historischen Kontext des Künstlers Miguel Llobet beschreiben?

Die für den jungen Llobet wohl prägendste kulturelle Strömung war der sogenannte *katalanische Modernismus*, welcher als ein Ausdruck der Individualität des katalanischen Volkes verstanden werden sollte. Ein wichtiger Moment war dabei die *Exposición Universal*, die Weltausstellung von 1888 in Barcelona, welche neue Energien hervorbrachte und Poesie wie Kunst beflügelte. Die deutsche Romantik war dabei ein wichtiger Referenzpunkt für die Katalanen, die nach einem neuen Bewusstsein für eine eigenständige Identität und Tradition strebten. Llobet war jung und natürlich Teil dieser revolutionären künstlerischen Entwicklungen. Andererseits war er dann aber auch in den traditionellen Strukturen eingebunden – der Familie, er besuchte Konzerte, war Teil der Gesellschaft und so weiter.

Und jetzt spezifischer auf die Geschichte der Gitarre bezogen – wo verorten Sie Llobet hier?

Nun, Llobet wird häufig einfach in die Schublade „bester Tárrega-Schüler“ gesteckt. Meiner Ansicht nach hatte er diesen jedoch rasch hinter sich gelassen – vor allem aufgrund seiner einzigartigen Persönlichkeit. Stellen Sie sich vor: mit achtzehn Jahren komponierte Llobet bereits die *Romanza*, ein Werk, das alles, was Tárrega je geschrieben hat, in den Schatten stellt; Llobet war schon in jungen Jahren ein gereifter Künstler. Und dennoch fühlte Llobet zeitlebens eine starke Verbindung zu seinem Lehrer. Nur einen Monat nach Tárregas Tod schrieb Llobet das Stück *El Mestre* – der Meister, der Lehrer – was nicht nur Llobets klangsprachlich avancierteste Komposition ist, sondern auch eine Art Tribut an seinen verstorbenen Maestro darstellt.

Andererseits hatte Llobet auch selbst zahlreiche hervorragende Studenten, worunter die bekannteste, aber bei weitem nicht einzige, María Luisa Anido gewesen sein dürfte. Viele andere Gitarristen und Gitarristinnen profitierten von Llobets Ratschlägen nicht als Schüler, sondern eher als Freunde; Llobet war zu jener Zeit nun mal für alle das leuchtende Beispiel. In diese Gruppe möchte ich auch Emilio Pujol miteinschließen, der – obgleich selbst Tárrega-Schüler – ein enger Weggefährte Llobets war, als dieser auf der ganzen Welt konzertierte, im Gespräch war und aktiv komponierte.

Generell halte ich es für wichtig, Llobet nicht auf seine Rolle als großartigen Gitarristen zu reduzieren, denn dies schränkt den Blick auf sein künstlerisches Potential ein. Er war weit mehr als ein ge-

nialer Instrumentalist. Er war ein guter Maler, der Lehrer einer ganzen Generation von Gitarristinnen und Gitarristen sowie ein katalanischer Intellektueller. Fokussiert man sich auf einen Aspekt, dann vernachlässigt man die anderen. Um ehrlich zu sein, über Llobet, den herausragenden Virtuosen, stelle ich Llobet, den Komponisten. Wäre *El Mestre* nicht von einem Gitarristen komponiert worden, würde man es heute als das wichtigste Werk für Gitarre des frühen 20. Jahrhunderts ansehen. Meiner Meinung nach war Llobet nicht ein komponierender Gitarrist, sondern ein Gitarre spielender Komponist.

Neben Tárrega ist Andrés Segovia der andere bekannte Gitarrist, mit dem Llobet oft verglichen wird. In welcher Beziehung sehen Sie die beiden Persönlichkeiten zueinander?

Segovia war in mancher Hinsicht der erste, in einem modernen Sinne verstanden, „richtige“ Interpret in der Geschichte der Gitarre, der fast ausschließlich Musik anderer Komponisten spielte. Llobet dagegen war stärker in der Tradition der Virtuosen des 19. Jahrhunderts verwurzelt, die hauptsächlich ihre eigenen Kompositionen oder – wie im Falle Llobets – ihre eigenen Transkriptionen beziehungsweise Re-Kompositionen spielten. Auch wenn er nicht Gitarre spielende Komponisten wie Manuel de Falla, Agustí Grau und Eduardo López-Chávarri zum Komponieren für das Instrument bewegen konnte, so verkörpert Llobet in dieser Hinsicht doch eine Zwischenposition.

Dazu kamen charakterliche Unterschiede.



Stefano Grondona mit Llobets Torres vor seinem Grab auf dem Poblenou-Friedhof in Barcelona. Photo J. Melo.

de. Segovia warf hundert Prozent seiner Energie in die Entwicklung seiner Individualität; er hatte die Persönlichkeit eines Löwen, er hatte die Mission, die Gitarre und sich selbst voranzubringen. Llobet war etwas scheuer, vorsichtiger, weniger draufgängerisch. Wenn Segovia Feuer war, dann wäre Llobet ... vielleicht Wasser oder Wind!

Und dennoch übernahm Segovia sehr viel von Llobet. Auch wenn unklar ist, ob ihre Beziehung in den mittleren 1910er Jahren als ein Lehrer-Schüler-Verhältnis in einem engeren Sinne gesehen werden sollte, profitierte Segovia enorm von Llobet. Schauen Sie sich zum Beispiel Segovias Konzertprogramme an: Er beendete zeitlebens praktisch jedes Konzert mit einem auf Transkriptionen Llobets beruhenden Stück. Andererseits – und das habe ich in Band 13 meiner Edition aufgezeigt – spielte Llobet in seinen Konzerten auch Stücke, die ursprünglich für Segovia komponiert worden waren, wie etwa Musik von Moreno Torroba, Ponce, Roussel und anderen.

Poc à poc

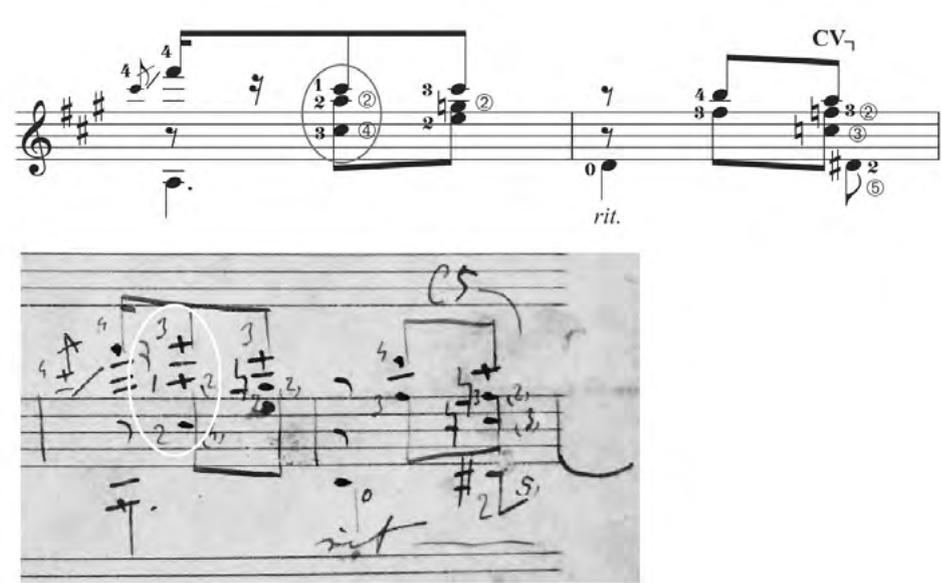
Llobet, der Komponist: Miguel Llobets *Cançó catalana* (ca. 1896) für Gesang und Klavier. © Michael Macmeeken.

Wenn wir nun wieder auf die Edition zu sprechen kommen, könnten Sie uns einen Überblick über das ganze Projekt verschaffen? Welche Bände planen Sie?

Im Moment sind insgesamt sechzehn Hefte geplant. Band 1 mit Llobets bekannten Bearbeitungen katalanischer Volksweisen wurde schon 2009 veröffentlicht. Die Bände 2 und 3, die wir dieses Jahr [2018 – Anm. d. Verf.] veröffentlicht haben, enthalten Llobets eigene Kompositionen und neu entdecktes Material zur Gitarrentechnik. Dann folgen vier Bände mit Llobets Transkriptionen für Sologitarre: Band 4 mit Musik von Bach, Mozart, Beethoven und sogar Wagner wird im März 2019 folgen. Dann fol-

gen einige Hefte mit den romantischen Komponisten wie Schumann, den spanischen Meistern Albéniz und Granados. Einen Band widme ich der Musik Manuel de Fallas, darunter natürlich die für Llobet geschriebene *Homenaje*, aber auch Llobets Arrangements von Fallas Musik. Nach diesen acht Bänden mit Musik für Sologitarre folgen vier Hefte mit den Partituren, die Llobet für seine Auftritte mit seiner jungen Schülerin María Luisa Anido in Argentinien vorbereitet hatte. Beim Edieren dieser Bände wird mich Laura Mondello unterstützen, jene Virtuosa, die mit mir sämtliche Arbeiten Llobets für Gitarrenduo aufgenommen hat und mit der ich schon seit fast zwanzig Jahren im Duo auftrete. Schließlich folgen zwei Bände mit Stücken für Zupfmusik-Ensemble; Stücke, welche Llobet für die von ihm gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Barcelona geleitete Zupfmusik-Gruppe *Lira Orfeo* kreierte hatte. Diese Musik kommt auch in einer Fassung für Gitarrenensemble, wie ich sie mit meiner Gruppe *Nova Lira Orfeo* aufgenommen habe. Und schon sehr bald [im Januar

2019 – Anm. d. Verf.] folgen zwei Hefte, die Bände 13 und 14, die von Llobet mit Fingersätzen versehene Etüden von Sor und Carcassi beinhalten. Diese beiden Bände werden bislang kaum wahrgenommene, aber sehr interessante Aspekte von Llobets Wirken als Interpret und Pädagoge ins Blickfeld rücken. Das Problem ist natürlich, das ganze Projekt in seiner Gesamtheit zu sehen. Und je mehr man daran arbeitet, desto mehr stößt man auf Neues, entdeckt bislang Unbekanntes, und das Projekt verändert sich. Trotzdem glaube ich, dass wir die restlichen Bände in den kommenden zwei bis drei Jahren veröffentlichen können, da ein Großteil der Arbeit schon gemacht ist. An dieser Stelle möchte ich auch meinem Freund Michael Macmeeken danken, der immer schon an dieses Projekt geglaubt hat und es nun schon über viele Jahre stark unterstützt.



Chanterelle,
Gendai Guitar

Llobet's original Ms

Kritischer Kommentar: Auszug aus Llobets *Scherzo-Vals* (1909). © Michael Macmeeken.

Die Edition verbindet textkritischen Kommentar – meist aufgrund neuer, autographischer Quellen – mit zum Teil sehr persönlichen Essays. Wie verstehen Sie Ihre Rolle als Herausgeber und welche Leitideen liegen Ihrer Arbeit zugrunde?

Nun, der Punkt für mich ist, nicht nur die Notentexte mit kritischem Kommentar zu den philologischen Details zu präsentieren, sondern auch einen Schlüssel bereitzulegen, um Llobets Musik und seine Vision der Gitarre zu verstehen und spürbar zu machen – auf rationaler aber auch emotionaler Ebene. Mein Ziel ist, dass sich die Leute für Llobet begeistern können. Miguel Llobet braucht kein rein akademisches Interesse. Er braucht nicht noch mehr Literatur. Er braucht unser Feuer, er muss geliebt werden.

Ich glaube, dies kann unter anderem dadurch entstehen, dass die Leserinnen und Leser einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten erhalten. Dies ist

mit ein Grund, weshalb ich Manuskripte Llobets in den Heften abgedruckt habe. Es geht nicht nur um das Vergnügen, Quellen vergleichen zu können, sondern auch darum, eine Tür in Llobets private Welt des Schreibens zu öffnen. Seine Handschrift ist so einnehmend, so liebevoll, so schön und sie widerlegt den bei gewissen Autoren zu lesenden Kommentar, Llobet sei faul gewesen. Kein fauler Mensch würde schreiben wie Llobet – so perfekt geometrisch, alle Fingersätze und Lagen klar bezeichnend, und alles ohne jeden Fehler.

Auf diese Weise öffnen sich einem viele Aspekte von Llobets Persönlichkeit, die durch rein biographische Fakten nicht zu erschließen sind. Seine Lebensgeschichte ist die Geschichte von jedermann: reisen, hier Erfolg haben, da erfolglos sein, Pech haben, glücklich sein... aber das sind nur Äußerlichkeiten. Taucht man hingegen in sein Werk ein, in die verschiedenen Facetten seiner Persönlich-

keit, entdeckt man letztendlich seine eigenen Emotionen. Und dies ermöglicht einer kultivierten Gitarristin, einem sensiblen Gitarristen, die Gitarre – wie sie von Miguel Llobet aufgefasst und entwickelt wurde – wertzuschätzen und in ihrer Bedeutung zu würdigen.

Band 1 der Edition stellt die katalanischen Volksweisen vor, Llobets bekannteste Werke.

Genau, und diese Musik wurde lange Zeit als einfache Musik für Anfänger angesehen, während das Gegenteil wahr ist; es ist qualitativ hochwertige Musik, viele der Stücke sind fantasti-

sche Kompositionen. Das wohl wichtigste Stück ist bekanntermaßen *El Mestre*, gefolgt von *Plany* und *Cançò del Lladre*, die ich beide für gleichwertig halte.

Das Sammeln von Volksliedern und deren künstlerische Weiterverbreitung war natürlich ein wichtiger Bestandteil des Modernismus' in Katalonien – das Liedgut wurde zum Symbol für die Glorie der katalanischen Nation. Der andere Hintergrund für Llobets Volksliedbearbeitungen ist die katalanische Chorbewegung, die von Persönlichkeiten wie Antoni Nicolau, Josep Anselm Clavé, Lluís Millet und Enric Morera geprägt wurde. Chöre wie der *Orfeó Català* spielten eine bedeutende Rolle im Musikleben zu Llobets Lebzeiten. Viele seiner Werke zeigen diesen Einfluss ganz deutlich. Schreibt Llobet für Gitarre, so schreibt er im Grunde für einen Chor.

Der erste Band enthält auch einen kurzen Essay zur Rolle der Portamenti und Glissandi in Llobets Werk. Soweit ich weiß, dürfte dies einer der wenigen Orte sein, wo die Thematik in der Gitarrenliteratur angesprochen wird.

Ich bin froh, dass Sie das erwähnen! Portamenti werden von vielen missverstanden und allzu oft als ein altertümelnder Manierismus abgetan, der ohne weiteres ignoriert werden kann.

Wenn die Gitarre zu sehr eine Gitarre, wenn das Klavier zu sehr ein Klavier, die Violine zu sehr eine Violine ist, dann fehlt eines – die menschliche Stimme. Der springende Punkt ist, dass jedes Instrument mit der menschlichen Stimme in Verbindung stehen möchte, eine Tatsache, die insbesondere beim Umgang mit dem Portamento klar zum Ausdruck kommt. Hört man sich Sänger aus Llobets Zeit an, zum Beispiel Enrico Caruso (1873–1921) und Fernando de Lucia (1860–1925), hört man viele Portamenti; es war ein Element des damaligen Musikgeschmacks, welches allerdings

manchmal auch missbraucht wurde.

Wie im damaligen Gitarrenspiel üblich, benutzte Llobet viele Portamenti. Aber seine Portamenti waren immer funktional, niemals nur um dem Publikum zu schmeicheln. Auch der junge Segovia verwendete viele Portamenti, später dann allerdings sehr viel weniger.

Aber für uns heute stellt sich die Frage, wie wir die Zeichen – den schriftlichen Code - in der Partitur interpretieren; gerade dies wird heute von den meisten Gitarristinnen und Gitarristen komplett missverstanden. Normalerweise stehen ja zwei Noten, die einfach verbunden werden, wodurch eine lineare Passage entsteht. Korrekt wäre aber, Portamenti als eine Bewegung hin zur zweiten Note aufzufassen – es ist nur eine einzelne Note, die verziert wird. Was zählt, ist die Phrase, die Welle, nicht ein fragmentierter Fokus auf eine einzelne Note. Das muss man allerdings eine Zeitlang üben; man muss lernen das Portamento zu benutzen und ein Gespür dafür entwickeln. Schlussendlich ist das Portamento nichts Formales, es ist etwas in der Substanz der

Novena Lección (*En Valparaiso*)

(*Martes 23 de julio de 1918 - 11 a. m.*)

Miguel Llobet
a J. P. R.



Virtueller Meisterkurs: Notizen aus einer Lektion mit Llobet in Chile 1918. © Michael Macmeeken.

The image shows two staves of handwritten musical notation for guitar. The top staff is numbered '12.' and the bottom staff is numbered '14'. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The tempo is marked 'Andante'. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. There are numerous handwritten annotations in black ink, including fingerings (e.g., '0', '2', '3', '4'), accents ('a'), and other markings. The handwriting is clear and professional.

Llobets handgeschriebene Fingersätze zu Sors *Etüde* op. 6 no. 12. © Michael Macmeeken.

Musik. Wenn man die Substanz versteht, kann man das Portamento machen oder auch nicht, aber man „trägt“ [von it. *portare*, Wortbestandteil von Portamento – Anm. d. Verf.] die Note. Ich möchte kein Priester sein und sagen, was gut und schlecht, was Sünde ist. Mein Ziel ist es, der Gruppe, welche die irri- gere Ansicht verbreitet, dass Portamenti heutzutage nicht mehr verwendet werden sollten und die deren Gebrauch ohne

tieferes Verständnis verurteilt, entgegenzutreten.

Band 2 und 3 beinhalten Llobets eigenständige Kompositionen. Sie stellen einige Neuentdeckungen vor, wie etwa die kurze Improvisation, die Llobet 1921 einem deutschen Gitarristen widmete. Quantitativ gesehen gibt es hingegen viel mehr Transkriptionen Llobets als originale Werke. In welcher Beziehung stehen die beiden Genres zueinander?

Llobet war ein wirklich großartiger Komponist, und es ist schade, dass wir nicht mehr eigenständige Kompositionen von ihm haben. Er hatte so viele Aspekte in sich drin – der Gitarrist, der Pädagoge, der Komponist, der Intellektuelle, dass er sich nie ganz dem Komponieren verpflichtete. Vielleicht sah er sich selbst auch zu ausschließlich als Gitarrist.

Gleichwohl erachte ich sein Transkribieren als einen Akt der Komposition oder möglicherweise der Re-Komposition. Seine Arbeit an Transkriptionen der deutschen Klassiker, Bach, Beethoven, Schumann und so weiter, war ein Entdeckungsprozess der Gitarre und ihres Po-

tentials durch die hochstehendste Musik der Zeit. Ich habe diese Transkriptionen in meinen CDs *Quadrat d'Or* und *Sin Palabras* aufgenommen, und die Notentexte werden in Band 4 bis 6 der Edition erscheinen. Ein weiterer Band (7) wird Llobets Bearbeitungen von Albéniz und Granados gewidmet sein. Und es bin nicht nur ich, der so denkt: Im Band zu Manuel de Falla – wo ich neben der für Llobet geschriebenen *Homenaje* auch dessen Transkriptionen von Fallas Musik präsentiere – werde ich zeigen, dass sogar Falla Llobets Re-Kompositionen seiner Partituren zustimmend gegenüberstand.

In Band 3 stellen Sie faszinierendes Material vor, das Licht auf Llobets Konzept der Gitarrentechnik wirft. Könnten Sie uns einen Einblick in die Quellen geben, die Sie herangezogen haben, und erläutern, was das Besondere an Llobets technischem Ansatz ist?

Eine der Hauptquellen ist ein Manuskript eines chilenischen Gitarristen, José Pavez Rojas (1888–1959), der während Llobets Tour durch Chile im Jahre 1918 bei ihm Unterricht nahm und detaillierte

Notizen gemacht hat. Für uns ist es eine Art virtueller Meisterkurs mit Llobet. Eine andere wichtige Quelle waren Übungen, die der Llobet-Schüler Domingo Prat (1886–1944) in Buenos Aires veröffentlichte. Dabei publizierte Prat viel Material, das er von Llobet übernommen hatte unter eigenem Namen – was leider auch andere immer wieder taten. Ich habe Exemplare von Prats Publikationen zusammengetragen, die Llobet später selbst zu Unterrichtszwecken verwendet hat, und worin er gekennzeichnet hat, welche Übungen ursprünglich von ihm stammen und welche Prat plagiiert hatte.

Zum anderen Punkt ihrer Frage: Normalerweise, wenn Gitarristen versuchen, ihre Technik zu verbessern, fokussieren sie sich auf den physischen Aspekt, auf die Bewegungen der Finger. Bei Llobet sieht es auf den ersten Blick ähnlich aus, aber der Eindruck täuscht. Llobets Übungen haben immer auch eine musikalische Dimension. So konstruiert er zum Beispiel Perioden, er lässt nicht einfach Skalen rauf- und runterspielen. Er schreibt Übungen, die kleine Musikstücke sind – und das ist der Hauptunterschied zu Gitarrenschulen, die sich rein auf das Erlernen der Bewegungen der Hände beschränken.

Sie haben erwähnt, dass bald zwei Bände mit Etüden von Sor und Carcassi erscheinen werden, die Llobets mit Fingersätzen versehen hat. Könnten Sie uns die beiden Hefte kurz beschreiben?

Nun, das eine Heft ist ein wiederhergestellter Reprint einer Ausgabe der berühmten Carcassi-Etüden, die Llobet 1914 für den Rowies-Verlag in Paris besorgte und später mit handgeschriebe-

nen Eintragungen versah. Sie ergänzt das technische Material aus Band 3 und beleuchtet Llobets pädagogische Seite, die bislang kaum bekannt ist.

Das andere Heft besteht, neben einigen neu gesetzten Werken, aus einem Faksimile von Llobets handgeschriebenen Fingersätzen zu den Sor-Etüden opp. 6, 29, 31 und 35. Llobet schrieb diese Fingersätze in einen Band mit Teilen der Simrock'schen Sor-Ausgabe, den er von Erwin Schwarz-Reiflingen, einem deutschen Freund, zu seinem fünfzigsten Geburtstag erhalten hatte. Ein Jahr später, 1929, bemerkte Llobet in einem Interview, dass er vorhabe, Sors Werke herauszugeben. Das ist leider nicht geschehen, aber jetzt – 90 Jahre später – wird es zumindest teilweise Realität.

Betrachten wir die Editionen von Sor-Etüden in ihrer Gesamtheit, so haben wir im 19. Jahrhundert zunächst die Ausgabe, die zu Sors Lebzeiten erschien, gefolgt von Napoleon Costes Ausgabe von 1845. Dann springen wir direkt zu Segovias schöner Sammlung von 1945, welche Generationen von Gitarristinnen und Gitarristen prägte. Llobets unvollendete Publikation ist das fehlende Glied zwischen Coste und Segovia, und bislang völlig unbekannt. Das Wichtigste dabei: Es legt ein anderes Konzept Sors offen, Sor durch die Linse des modernistischen Künstlers Llobet.

Wie würden Sie denn Llobets Verhältnis zu Sors Musik charakterisieren?

Llobet war einer der Ersten, die Sors Musik wirklich tiefgründig verstanden haben. Er erklärte Sor zur Glorie der Gitarre und spielte dessen Stücke sehr häufig,

meist allerdings nur die kürzeren. Dabei floss das Element der Wiederentdeckung der katalanischen Tradition mit ein, bei der Sor zunehmend als wichtige Figur hervortrat.

In ihrer Kompositionsweise zeigen beide, sowohl Llobet wie auch Sor, einen chorischen Zugang zur Musik. Sor erhielt natürlich seine Musikausbildung als Knabe in den Chören des Montserrat-Klosters und Llobet war – wie schon erwähnt – stark von den für das katalanische Musikleben so wichtigen Chören beeinflusst. Zudem schrieb Llobet die *Variationen über ein Thema von Sor*, die die starke symbolische Verbindung der beiden Komponisten unterstreicht. Und schließlich: Llobet war ein Pionier im Spielen von Sors Musik auf den modernen Instrumenten von Antonio de Torres, was ebenfalls neue Seiten, neue Aspekte Sors ans Licht brachte.

Sie selbst setzen sich schon seit vielen Jahren mit den Gitarren dieses legendären Gitarrenbauers auseinander und haben einige Ihrer CDs mit Llobets Musik gar auf seiner eigenen Torres-Gitarre aufgenommen.

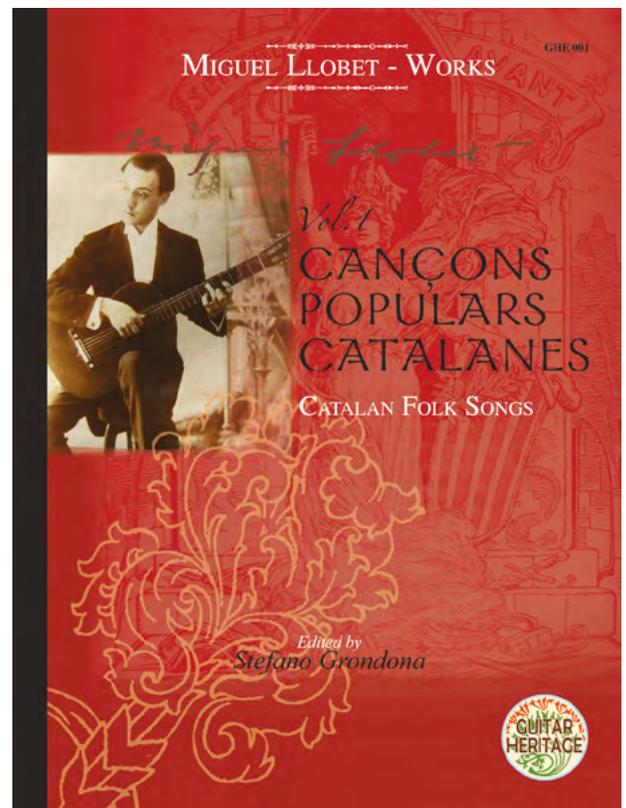
Ja, Llobet spielte diese absolut fantastische Torres, die in Barcelona aufbewahrt wird. Ich meinerseits, wurde mit der Zeit des Klanges meiner Gitarre von José Ramirez III etwas überdrüssig, die ich als Student Segovias spielte. Ich spürte, dass etwas fehlte. Die Gitarre hatte sich zu sehr in eine Richtung entwickelt, in der das Perkussive, die Lautstärke und das Geräusch im Vordergrund standen. Als ich mit meiner Ramirez Llobets Bearbeitung von Granados' *Spanischem Tanz Nr. 5* einstudierte (in der Fassung von UME), fand ich, dass viele von Llobets Fingersatzangaben auf diesem Instrument nicht gut funktionierten. Als ich die Fingersätze

dann später auf einer Torres ausprobieren konnte, stellte ich fest, dass sie sehr natürlich klangen und Aspekte des Gitarrenklanges erkennen ließen, die ich mir bis anhin auf meinem Instrument nicht hatte vorstellen können.

Die Instrumente von Torres können für mich in den Klang der Musik „hineingehen“. Meiner Meinung nach sind diese Instrumente auf eine gewisse Art weniger Gitarre, sondern vielmehr kondensiertes musikalisches Potential, sie transzendieren die Gitarre. Und wir sollten sie nicht nur als „die Gitarre Tárregas“ oder so ähnlich auffassen. Torres war einer jener Künstler, deren Werke außerhalb zeitlicher Beschränkungen gesehen werden sollten, seine Gitarren sind für verschiedenste Repertoires, von barocker bis zu moderner Musik geeignet. Auf einer meiner jüngsten CD, *La Guitarra Callada*, spiele ich etwa Musik von Mompou und Scarlatti auf verschiedenen Torres-Gitarren. Und vor einigen Jahren, an einer Gedenkveranstaltung für Llobet, habe ich Britten's *Nocturnal* auf Llobets eigener Torres von 1859 gespielt. Als Gitarrist muss man allerdings erst lernen, diese Instrumente zu spielen – man muss existenziell in ihnen verwurzelt sein.

Herr Grondona, vielen Dank, dass Sie sich für dieses Interview Zeit genommen haben.

Die neue Llobet-Ausgabe ist im normalen Musikalienhandel erhältlich. Weitere Informationen unter www.guitarheritage.org.



Biografie

Als Wanderer zwischen den Welten mit portugiesischen und deutschen Wurzeln verbindet der Gitarrist Fabian Zeller (*1992) auf ganz natürliche Weise die emotionale Intensität des Fado (Saudade) und sein jugendliches Temperament mit der fundierten Struktur und Klarheit klassischer Musiktradition.

Ob als gefragter Solist von Orchestern wie der Robert-Schumann-Philharmonie, ob mit seinem Soloprogramm, von dem 2018 die CD „Novo Mundo“ erschien oder in Projekten wie dem Duo Resonado: der junge Künstler verschafft sich sowohl bei Festivals als auch in Konzertsälen in Lateinamerika, Asien und vielen europäischen Ländern internationale Anerkennung.

Seine Konzerte gelten bei Publikum und Presse als „Gitarrenfeuer“ (Ostseezeitung).

Seine Kompositionen, die unter anderem beim Verlag Edition Margaux Berlin verlegt werden, werden von namhaften Musikern wie Nora Buschmann interpretiert.

Fabian Zeller studierte in Deutschland und Brasilien und gehört zu den wenigen ausgewählten Musikern, die an der Hochschule für Musik Dresden die Meisterklasse im Fach „Akustische Gitarre“ erreicht haben.

Er ist Finalist des EUROPEAN GUITAR AWARD 2016 und wurde als Stipendiat von der Yehudi-Menuhin-Stiftung „LIVE MUSIC NOW“ viele Jahre gefördert.



Fotograf: Arnold Bagdasar.

Homepage: www.fabian-zeller.de



Teatime auf Kepler-62f

Fabian Zeller

⑥ = D

♩ = 45

Musical notation for the first system, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Fingering numbers 4, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 4 are written below the notes. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 2 contains a guitar chord VII. Measure 3 contains a guitar chord VII X. Measure 4 contains a guitar chord VII. The system ends with a fermata over the final note.

Musical notation for the second system, measures 5-8. Measure 5 continues the melody with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Fingering numbers 2, 3 are shown. Measure 6 contains a guitar chord VII. Measure 7 contains a guitar chord VII. Measure 8 contains a guitar chord VII. The system ends with a fermata over the final note.

Musical notation for the third system, measures 9-12. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is *rall.*. Measure 10 contains a guitar chord CIII. Measure 11 contains a guitar chord CIII. Measure 12 contains a guitar chord CIII. The system ends with a fermata over the final note.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is *stringendo*. Measure 14 contains a guitar chord CIII. Measure 15 contains a guitar chord CIII. Measure 16 contains a guitar chord CIII. The system ends with a fermata over the final note.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. Measure 17 contains a guitar chord CVIII. Measure 18 contains a guitar chord CX. Measure 19 contains a guitar chord CX. Measure 20 contains a guitar chord CX. The system ends with a fermata over the final note.

Tempo primo

26

mp

Poco più

29

CVI

p

CVIII 6

leggiero

33

CIV

mf

f

38

f

42

rall.

f

p

„12 Mysteries“ für Gitarre Solo von Lars Wüller

Ich freue mich sehr, hier meine jüngste und bisher umfangreichste Komposition für Gitarre Solo vorstellen zu können. Mit den *12 Mysteries* habe ich mir einen lang gehegten Traum erfüllt, indem ich alles, was ich an unserem Instrument so sehr liebe und schätze, in einem großen, konzeptionell gestalteten Zyklus zusammengebracht habe.

12 Mysteries ist somit eine Sammlung von Solostücken für die klassische Gitarre, die als eine Hommage an die wundervolle und mysteriöse Kunst des Gitarrenspiels komponiert wurde. Insbesondere werden die verschiedenen Spieltechniken und Klangfarben der Gitarre in dieser Komposition als zentrales Ausdrucksmittel genutzt, um musikalische Charaktere und atmosphärische Klangwelten zu erschaffen.

Klassische Spieltechniken wie Flageolett, Pizzicato oder Tremolo werden ebenso angewandt wie ausgefallene Spielweisen mit perkussiven Klängen (Goblin Prelude) oder präparierter Gitarre (Elegy of the Machine).

Die speziellen Klangatmosphären werden teils auch durch Umstimmung der Gitarrensaiten unterstützt (Skordatur): Im Verlauf der Komposition verändert sich die Stimmung der Saiten zunehmend. Beim *Surreal Waltz* sind gar vier der sechs Gitarrensaiten auf andere Tonhöhen gestimmt.

Das Gesamtwerk besteht aus insgesamt 13 Kompositionen, die jeweils auch einzeln als Konzertstücke aufgeführt werden können. Je nach Satz ist der Schwierigkeitsgrad mittel bis hoch.

Allen Stücken ist gemein, dass sie einen ausgeprägten erzählenden Charakter haben. Zusätzliche Inspiration für die musikalische Gestaltung erhält der Interpret auch durch die der Notenausgabe

beigefügte Kurzgeschichte: Eine mystische Erzählung, in der sich eine Figur auf die abenteuerliche Suche nach der „anderen Seite“ begibt. Diese Kurzgeschichte kann auch im Konzert zwischen den Stücken vorgetragen werden, falls mehrere Sätze oder das Gesamtwerk aufgeführt werden.

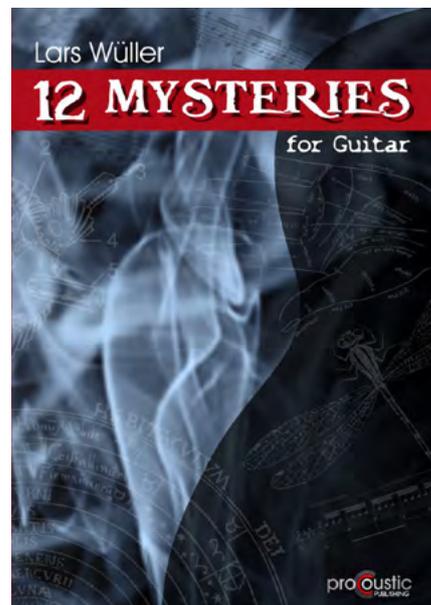
Die „12 Mysteries“ wurden auf einer Doppel-CD von dem Gitarristen Fabian Hinsche eingespielt, der auch bei der Entstehung der Komposition eng mit mir zusammengearbeitet hat. Bei dieser CD-Aufnahme hat außerdem der bekannte Sprecher und Schauspieler Johannes Steck mitgewirkt. So ergab sich auch ein äußerst reizvoller Weg zu einer neuartigen CD-Produktion, die zwischen Instrumentalmusik, Hörbuch und Konzeptalbum schwankt und somit vielleicht auch den Zugang für neue Hörer eröffnet, die bisher noch wenig Kontakt zur klassischen Gitarre hatten.

Notenausgabe und CD können online bestellt werden unter:

<https://www.larswueller.de/shop/>

Klangbeispiele, Videos und Notenauszüge zu den Kompositionen gibt es hier:

<https://www.larswueller.de/work-s/12-mysteries/>




movements	dominant playing technics	scordatura					
		⑥	⑤	④	③	②	①
Prologue	various	-	-	-	-	-	-
No. 1 Martial Arts	interchanging fingers	-	-	-	-	-	-
No. 2 Lullaby	barré	-	-	-	-	-	-
No. 3 The Antihero	scales	-	-	-	-	-	-
No. 4 Cumulus	trills (l.h. and r.h.)	D	-	-	f#	-	-
No. 5 Momentum	arpeggios & shifting positions	D	-	-	-	-	-
No. 6 The full Monty	Rasgueados (strumming)	D	-	-	-	-	-
No. 7 Goblin Prelude	percussiv sounds & tapping	D	-	-	g#	-	-
No. 8 Zombie Dance	pizzicato & staccato	D	-	-	g#	-	-
No. 9 Moshpit	slurs	D	-	-	g#	-	-
No. 10 Legend of the ancient Dragonfly	tremolo	C#	-	-	g#	c#	-
No. 11 Surreal Valse	flageolett	C	F#	-	g#	a#	-
No. 12 Elegy of the Machine	prepared guitar	C#	-	-	g#	-	-

24 Sonatines pour la Guitarre

Das rätselhafte J. oder I.???

Ein cöllsches Capriccio anlässlich des 200. Geburtstages von Jacques Offenbach (1819-1880)

Als ich mich vor zehn Jahren durch 38 Umzugskartons mit Gitarrenmusik einer bis dahin als verschollen geltenden Privatsammlung arbeitete, stieß ich auf eine mir bis dahin unbekannte Ausgabe von *Douze Sonatines pour la Guitarre*, gedruckt bei keinem der bekannten Verlage, sondern als Litografie des aus Offenbach stammenden Friedrich August Mottu (1786-1828) veröffentlicht.

Als Komponist war J(I). Offenbach genannt, meine nachfolgende Recherche über Jacques Offenbach als Gitarrenkomponist brachte allerdings keine belastbaren Ergebnisse, selbst der ansonsten oft gut und verlässlich informierende Josef Zuth hatte nichts dazu beizutragen. Das Todesjahr des Litografen Mottu ist mit 1828 angegeben, zu diesem Zeitpunkt war der kleine Jacques neun Jahre alt. Eine Rücksprache mit Christoph Dohr 2016 ergab, dass es sich bei dem Autor eher um Isaac Offenbach (1779-1850) handeln dürfte. Dieser war laut Wikipedia in Köln als „Gitarre-, Flauto- und Singlehrer“ tätig. Seine Gitarre hat ihm mutmaßlich auch bei seinen Einsätzen in Gastronomie- und Vergnügungseinrichtungen, von denen berichtet wird, treue Dienste geleistet.

Sehen wir auf die in beiden Heften vertretenen Stücke, so handelt es sich in der Mehrzahl um Tänze, die in diesem Umfeld von Nutzen gewesen sein könnten. 2 Märsche, 2 Polonaisen, 6 Walzer, 4 Eccossaisen, 2 Angloisen, 2 Cossaccas (Kosakentänze), ansonsten finden sich 3 Rondos und 3 weitere nicht näher bezeichnete Allegro-/Allegrettosätze ohne tänzerischen Hintergrund.

Die Stücke sind durchweg in einfacher

Liedform gehalten. Als Tonarten kommen C-Dur, G-Dur, D-Dur, A-Dur und F-Dur zum Einsatz. Moll erscheint nur in den beiden Cossacca Sätzen, selten in einem Mittelteil, der meistens in die Subdominante wechselt. Wenn man es so möchte, dominiert hier eine rheinische Fröhlichkeit. Die spieltechnischen Anforderungen bleiben im Mittelstufenbereich. Flüssiges Melodiespiel, Lagenwechsel, Bindungen und Verzierungen sowie angesichts der häufigen Wiederholungen auch die Gestaltungskraft sind allerdings Voraussetzungen, diese melodisch schwungvollen Sonatinen zum Leben zu erwecken.

Der erste Band der *Douze Sonatines* befindet sich in einer Privatsammlung. Die Jubiläumsfeier zu Jacques Offenbach Geburtstag rücken auch sein musikalisches Umfeld in den Blick. Es ist also an der Zeit, diesen Stücken Beachtung zu kommen zu lassen und ihnen als Baustein der Biografie Jacques Offenbachs nachzugehen. Die ersten Kompositionen des zwölfjährigen Jacques, 2 *Lieder*, sehen jedenfalls auch die *Guitarre* (und das Klavier) vor...



Biografie

Andreas Stevens fokussiert seine Forschungen auf die Geschichte der Gitarre und ihr Repertoire im deutschsprachigen Raum. Er veröffentlichte Bücher und Artikel in deutschen und internationalen Magazinen. Er ist verantwortlich für die Wiederentdeckung der langverlorenen Sammlung der Gitarristischen Vereinigung, welche nun in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter dem Namen Gitarristische Sammlung Fritz Walter und Gabriele Wiedemann liegt. 2012 erhielt er in Alessandria den Preis Chitarra d'oro in der Kategorie „Musikforschung“. Seit 2007 veranstaltet er gemeinsam mit Dr. Gerhard Penn das Lake Konstanz Guitar Research Meeting. Er hielt Vorträge in Österreich, England, Deutschland, Italien und der Schweiz. In seiner Reihe *Alla tedesca: Guitar music of the German-speaking countries* hat er 2 CDs mit ausgewählten Kompositionen von H. Albert und A. Stingl aufgenommen. Ausgaben der Werke Albert wurden bei Trekel und Zimmermann, sein neu entdecktes Werk von Regondi bei Chanterelle/Allegra veröffentlicht. Stevens ist Fachleiter für „Zupfinstrumente“ an der Clara-Schumann Musikschule in Düsseldorf.

www.stevens-gitarre.de

386498
No. 2. *All^o quasi Andantino.*

The musical score is written on nine staves. The first six staves contain the main body of the piece, characterized by rhythmic patterns and dynamic contrasts. The seventh staff begins with a double bar line and a repeat sign (II), indicating a second ending. This section includes specific fingerings (4, 3, 1, 4, 3) and a fermata. The final two staves conclude the piece with a final chord marked piano (p).

The image shows a page of handwritten musical notation, likely for a single instrument. It consists of eight staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and the letters 'DC' (Da Capo). A section of the music is marked with Roman numerals 'IV' and 'III' above the staff, and the word 'Cadence' is written below the staff with a dashed line leading to the start of the 'Tempo 1^{mo}' section.

Fragmente eines alten Lieds

Die Gitarre – und ihre Verwandten – im Musiktheater Hans Werner Henzes



Biografie

Nach seinem Studium (Erziehungswissenschaften, Psychologie) wurde der Autor und Regisseur Michael Kerstan Assistent von Hans Werner Henze, den er auch in dessen letzten Lebensjahren betreute. Nach der Promotion an der Universität Tübingen war Kerstan künstlerischer Leiter des Jugendmusikfests Deutschlandsberg, der jungen Kultur in Hallein und der KulturRegion Stuttgart. Als Regisseur inszenierte er u.a. beim Maggio Musicale Fiorentino die ital. Erstaufführung von Hans Werner Henzes *Phaedra*, die mit dem ital. Kritikerpreis „Premio Abbiati“ ausgezeichnet wurde, und arbeitete auf Festivals und in Opernhäusern in Deutschland, Österreich, Italien und den USA. Er ist Regisseur und Mitbegründer des El Cimarrón-Ensembles, das mit Ur-aufführungen von Kammermusiktheaterstücken und deren CD-Einspielungen international eine herausragende Reputation erlangt hat. Zu seinen Publikationen gehören die Biographien von Bella Rosenkranz und Kurt Leo Sourrisseaux; jüngst publizierte er die Erstveröffentlichung der Gemälde Henzes „Canti di Colore“. Die dazugehörige Ausstellung war in Montepulciano, Rom und Berlin zu sehen. Kerstan lebt in Nürnberg und Rom.

Hans Werner Henzes Musiktheaterwelt ragt gewiss als Solitär aus dem Musikleben der letzten 70 Jahre heraus – oft genug wurde die Oper für tot erklärt, sollten alle Opernhäuser in die Luft gesprengt, Sänger und Musiker am besten arbeitslos gemacht werden. Ästhetische, politische und ökonomische Argumente gegen das Musiktheater wurden zuhauf ins Feld geführt, jedoch: sie haben sich allesamt als wenig stichhaltig erwiesen.

Nicht zuletzt war es Hans Werner Henze, der der Gattung neues Leben einhauchte. Mit dem Aufbau der *Münchener Biennale für Neues Musiktheater* ab 1988 hatte er geradezu einen Boom an Opernaufträgen für junge Komponisten ausgelöst und so eine ganze Reihe von Karrieren auf die Spur gesetzt – Adriana Hölzsky aus Rumänien, Mark Anthony Turnage aus Großbritannien, die Deutschen Detlev Glanert und Jörg Widmann, den Chinesen Tan Dun, die Cubanerin Tania León, um nur einige Beispiele zu nennen, sind Entdeckungen Henzes und haben sich im internationalen Musikleben bravourös und nachhaltig durchsetzen können.

Henze selbst hat 15 abendfüllende Opern komponiert, sowie fünf abendfüllende Ballette oder Tanztheaterstücke. Dazu kommen verschiedene Revisionen, Kurzfassungen, Radio- und Fernsehoper, Zwischenformen wie die „*Show*“, das „*Vaudeville*“, das „*Rezital*“ und das „*imaginäre Theater*“, über das wir noch genauer reden müssen. *Boulevard Solitude* (UA 1953), *Elegie für junge Liebende* (UA 1961), *Die Bassariden* (UA 1966) oder sein Spätwerk *Phaedra* (UA 2007)



Hans Werner Henze (https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Werner_Henze)

sind längst zu Klassikern geworden, bei anderen Stücken ist die permanente Präsenz auf der Bühne nurmehr eine Frage der Zeit. Allein die *Bassariden* haben es bislang auf 23 eigenständige Produktionen gebracht, seine Kinderoper *Pollicino* von 1980 auf 34 Produktionen an Stadt- und Staatstheatern weltweit sowie weiteren 45 Produktionen auf Festivals, in Musikschulen, Gemeindehallen usw. mit weit über 750 Aufführungen.

Angesichts dieser Statistik kann man nicht wirklich von einer sterbenden Gattung sprechen. Selbst die notorischen Henze-Antipoden Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen flirteten mit der Oper – der eine als Dirigent mit analytischen Ambitionen, der andere als Monumentalist mit seinem siebenteiligen Opernzyklus *Licht*.

Nun ist hier aber nicht der Ort für eine umfassende Würdigung von Henzes Operschaffen, denn es geht ja um die Stellung der Gitarre darin.

Noch heute klingen in meinen Ohren

die Gitarre und Mandolinen einer römischen Bassariden-Aufführung von vor einigen Jahren. Das ist insofern bemerkenswert, als man diese Instrumente in der immensen Orchester-Besetzung von mehr als 90 Musikerinnen und Musikern in vorangegangenen Produktionen eher selten so deutlich wahrnehmen konnte, wenn überhaupt.

In der römischen Oper, dem *Teatro Costanzi*, waren die Zupfinstrumente sehr geschickt in einer der linken Proszeniumslogen platziert - für die Gitarre war es eine Interpretation der Regieanweisung „hinter der Szene“, die Mandolinen wanderten, vielleicht aus Platzmangel im Orchestergraben, dorthin - so dass ihr Erklängen einen direkten Zusammenhang mit dem Bühnengeschehen erzeugte, was der Komponist ja durchaus beabsichtigt hatte. Während die Gitarre dem verführerischen, süßlich werbenden Dionysos beige stellt, vertreten die Mandolinen ihn, wenn seine kalte, rächende Seite zum Vorschein kommt.

An dieser Stelle ist eine kurze Inhaltsangabe der Oper Die Bassariden angebracht, die 1966 bei den Salzburger Festspielen mit den *Wiener Philharmonikern* unter Christoph von Dohnányi in einer Produktion der *Deutschen Oper Berlin* uraufgeführt wurde. Vorweg schicken möchte ich noch die Anmerkung, dass Auden eine Bedingung stellte, bevor er, nach den guten Erfahrungen mit ihrer gemeinsamen vorangegangenen Oper *Elegie für junge Liebende*, einen weiteren Text zusagte: Henze musste sich in

Wien eine Aufführung der *Götterdämmerung* anhören, mit Chester Kallman, Audens Lebensgefährten und Autorenpartner als Aufpasser, damit er sich nicht in der 1. Pause davonstellen würde¹. Der Dichter wollte den Komponisten dadurch soweit bringen, dass dieser keine Furcht mehr hatte vor der „kruden Schamlosigkeit der musikalischen Aussage“, wie der Betroffene es selbst formuliert hatte².

Der junge Pentheus hat von seinem Großvater Kadmos die Herrschaft in Theben übernommen und verbietet sogleich den Kult um den Gott Dionysos und dessen Mutter Semele. Ein Fremder, den Pentheus nicht als Dionysos erkennt, erscheint in Theben und verführt das Volk zu rauschhaften Feiern, zur Hingabe an Vergnügen und Lust auf dem Berg Kytheron. Auch der blinde Seher Teiresias und Pentheus' eigene Mutter Agaue folgen dem Kult. Pentheus glaubt, sich der Macht der Triebe mithilfe der Vernunft entgegenstellen zu können. Er sucht das Gespräch mit dem Fremden, was ein Fehler ist, denn: Dieser überredet ihn, in Frauengewändern verkleidet heimlich die nächtlichen Riten zu beobachten. Auf Kytheron treibt Dionysos seine Anhänger in dieser Nacht zu wilden Exzessen und hetzt sie schließlich auf den Eindringling Pentheus. Seine eigene Mutter er-

schlägt diesen in der Annahme, er sei ein wildes Tier. Erst am nächsten Morgen begreift Agaue, dass sie den Kopf ihres Sohnes in den Armen hält. Dionysos gibt sich zu erkennen, fordert Anbetung und erklärt seine Tat als Rache an Pentheus und all jenen, die seinem Kult nicht folgen wollten.

Nachdem er das Libretto erhalten hatte, entschied sich Henze für die formale Anlage einer viersätzigen Sinfonie mit einem Intermezzo für diese Oper³.

Dionysos' Verführungslied, eine sinnliche Serenade, findet am Ende des 1. Satzes statt. Hier kommt die Gitarre zu ihrem ersten großen Auftritt, den sie eben auch Henzes großartiger Instrumentationskunst zu verdanken hat. Schauen wir uns die Takte 570-615 des 1. Satzes an:

The image shows a page of a musical score for 'Die Bassariden, T. 575-581'. It features a vocal line for the 'Soprano' (Sop.) and a piano accompaniment. The vocal line includes German lyrics: 'AUFZUGS greift er in die Beine...'. The piano part includes staves for Violin 1 (Vcl. 1), Violin 2 (Vcl. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score is marked with dynamics like 'pp' and 'ppp'. The time signature is 3/4.

Die Bassariden, T. 575-581

1 MuP, 115

2 So Henze, MuP 115

3 Das Intermezzo wurde nach der Uraufführung herausgenommen, dann isoliert als eigenständiges Werk mit dem Titel *Das Urteil der Calliope in Gießen* uraufgeführt und unlängst (München 2008) wieder in das Stück integriert.

Die Gitarre läuft zur Einführung mit den Harfen mit, und unter dem Crescendo der Holzbläser wird sie allenfalls als Farbe wahrgenommen, aber immerhin: sie ist schon dabei!

Dionysos (der Fremde) setzt a cappella ein und wird zunächst nur von der Gitarre begleitet (T. 577). Ist dieses Duo einmal für den Hörer etabliert, fügen Harfen und Streicher im pp (das 1. Cello spielt mit Dämpfer) die vertikale Struktur hinzu (T. 580).

Später (T. 589) reduzieren sich die tiefen Streicher auf ein ppp., und die ganze Cellogruppe spielt nun mit Dämpfern. Wir sehen, der Komponist tut alles, um die Gitarre in dem riesigen Apparat hörbar zu machen.

Schließlich, ab T. 607 (*Un poco meno mosso*), spielen Dionysos und Gitarre zum Tanz auf, und wird dieser einmal verstanden (ab T. 612), stimmen Holz, Harfen und Streicher und schließlich auch die Hörner ein (T. 619). Am Ende haben der Gott der Freude und seine Gitarre Agave und Autonoe fest in ihrer Hand (T. 626).

Musikbeispiel 1:

Teil des 1. Satzes der Bassariden in einer Aufnahme mit dem *Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Rom* unter Stefan Soltesz.

<https://www.youtube.com/watch?v=5dJGHQ8yxdE&t=1676s>

(ab Minute 21.35)

Voice off stage

Ah!
How fair is wild Cytheron:
Lush and green in her scented glades
Grow ivy, vine, and bryony;
From her caverns of cool stone
Crystal-clear fountains flow.

Agave and Autonoe

O ...

Voice off stage

Birds hold a tuneful parliament
And the honey-bee loudly hums,
Here the fawn and the wolf-cub
Sport and play in an amity:
Men and maids also dance.

Agave and Autonoe

Dance ...

Voice off stage

O what a pleasant hermitage,
Far from Nemesis, the overjust.
Come. Come. Yourselves associate
With our glad unanimity:
Join the dance. Come away.

(*Agave and Autonoe begin to turn like dancing dolls.*)

Agave and Autonoe

Come away. Join the dance.
Away. Away. Dance. Dance.

Stimme hinter der Bühne

Ah!
Wie lieblich ist Kytheron:
Dicht und grün in den duftenden Auen
wächst Efeu, Wein und Waldnacht-
schatten;
aus der Höhle von kühlem Stein
fließt kristallklar der Strahl.

Agave und Autonoe

Ah ...

Stimme hinter der Bühne

Die Vögel regieren liederreich,
und die Honigbiene summt,
hier sind Rehkitz und Jungwolf
froh im Spiel verbunden,
auch Mann und Mädchen ergreift der
Tanz.

Agave und Autonoe

Tanz ...

Stimme hinter der Bühne

O, welch schöne Einsamkeit,
fern von Nemesis, der Rächerin.
Kommt, kommt, gesellt euch zu uns,
teilt die Freuden, seid mit uns vereint.
Eilt zum Tanz, kommt, hinweg, kommt.

(*Agave und Autonoe beginnen sich wie tanzende Puppen zu drehen.*)

Agave und Autonoe

Kommt, hinweg, eilt zum Tanz.
Kommt. Kommt. Tanzt, Tanzt.

Dionysos verbündet sich auf ähnliche Weise wieder mit der Gitarre, wenn er Pentheus hypnotisiert, damit dieser in Frauenkleidern, genau er gesagt, im Kleid seiner Mutter, zum Fest auf dem Kytheron geht.

Die Inszenierung an der Mailänder Scala 1968 von Konrad Swinarski hat vor allem wegen der Bühnenbilder Renzo Vespignanis den Vorhang vor den politisch möglichen Implikationen geöffnet.

2005 wurde das Stück in Paris im *Theâtre du Châtelet* von Yannis Kokkos auf die Bühne gebracht.

Nun aber zu den kalten, rächerischen Mandolinen: (Partitur, S. 582, T. 1025 – T. 1080.):

Langsam und mit Hilfe von Kadmos dämmert es Agaue, wen sie für einen Löwen gehalten und wem sie da den Kopf abgerissen hat: Es ist ihr eigener Sohn, Pentheus! Die Mandolinen lassen einem an dieser Stelle das Blut in den Adern gefrieren, vor allem, wenn man sie so gut hören kann wie bei der erwähnten Aufführung in Rom.

Musikbeispiel 2:

https://www.youtube.com/watch?v=qtzDh_1QQRw&frags=pl%2Cwn
(ab Minute 6:00)

Es fehlt noch eine Anmerkung zur Uraufführung in Salzburg: Das Stück wurde enthusiastisch aufgenommen, aber der Komponist empfand, dass der Applaus von der falschen Seite kam, und er „kam sich schuldig vor“, wie ein lang-

jähriger Weggefährte, der ehemalige Stuttgarter Operndirektor Wolfram Schwinger (anlässlich der Stuttgarter EA 1989) feststellte. In der Tat, die Musikkritik feierte ihn schon als den „legitimen Nachfolger von Richard Strauss“, und in diese Ecke wollte Henze wirklich nicht gestellt werden.

Da sind wir mitten-
drin in einer musikästhetischen Debatte, die in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts verbissen und militant geführt wurde, und der sich Hans Werner Henze entzog, indem er konsequent seinen eigenen Weg ging und im fernen Italien den Hass seiner Kollegen (Boulez bezeichnete ihn in einem SPIEGEL-Interview als „gelackten Friseur“), der Musikkritik und des Musikwesens auf sich zog. Doch das ist auch nicht unser Thema, und so bleiben wir noch einen Moment bei der äußerst fruchtbaren Zusammenarbeit mit W.H. Auden, dem wohl bedeutendsten englischen Lyriker des 20. Jahrhunderts. Nach dessen Berliner Jahren, die er gemeinsam mit seinem damaligen Partner Christopher Isherwood verbracht hatte, (dem wir die Vorlage zum unsterblichen Musical Cabaret verdanken), desertierte er im 2. Weltkrieg (gemeinsam mit Benjamin Britten) als Kriegsdienstverweigerer nach New York. Dort lernte er Chester Kallman kennen, der bis zum Schluss sein Lebensgefährte blieb und mit ihm gemeinsam die



Hier sehen wir den Regisseur der Uraufführung, Gustav Rudolf Sellner, und weiter von links nach rechts Chester Kallman, W.H. Auden und Hans Werner Henze.

(<http://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze/>)

Opern-Libretti für Britten, Strawinsky und Henze verfasst hatte. Neben den szenischen Kantaten mit dem Titel *Moralitäten* gibt es ja noch die Oper *Elegie für junge Liebende*, ein Dauerbrenner auf den Opernbühnen der Welt, zuletzt in Ancona, Neapel, Venedig, Essen, London, München, Wiesbaden, Budapest, Detmold und Wien in Neuproduktionen zu sehen. Insgesamt hat das Werk seit seiner Uraufführung 1961 in Schwetzingen mehr als 70 Produktionen mit weit über 700 Aufführungen erlebt.

Auden war damals (Ende der 50er Jahre) vom Atheismus zum Katholizismus konvertiert und hatte inzwischen, nach den Wohnorten London, Berlin, Oxford, New York und Ischia ein Haus in Kirchstetten bei St. Pölten in Niederösterreich bezogen. So blieb es nicht aus, dass die *Elegie* ein Alpendrama werden musste, in dem der Name seines neuen Heimatdorfes einer Protagonistin (der Sekretärin Carolina von Kirchstetten) verliehen wurde und auch die lokale Mundart Einzug in das Libretto hielt (aus dem „Alpenstern“ (Edelweiß) wird ein „Alvetern“).

Den Nachnamen der jungen, liebes-
hungrigen Liebhaberin Elisabeth hat
Auden dem Indologen (und Tantrolo-
gen) Heinrich R. Zimmer (1890-1943)
entwendet, mit dem er in New York
Freundschaft geschlossen hatte, und
der mit einer Tochter Hugo von Hof-
mannsthal verheiratet war.

Die drei Autoren widmeten das Werk:
*To the memory of Hugo von Hofmannsthal, Austrian, European and Master Libret-
tist, this work is gratefully dedicated by its
three makers*

Wystan H. Auden
Chester Kallman
Hans Werner Henze

Die Austrophilie Audens kommt auch
kurz in der 2. Szene des 1. Aktes zum
Ausdruck: Caroline bringt die Kri-
tiken (über das letzte Werk

ihres Meisters) und regt sich über ei-
nen Verriss auf. Leibarzt Dr. Reischmann
schimpft direkt über den Kritiker, Zitat:
„Der Kerl aus der **FAKEL** liebt doch nur
sich selbst.“ Der informierte Zuschauer
erkennt sofort die Anspielung an Karl
Kraus, der die Zeitschrift, die von 1899
bis 1936 erschien, gegründet hatte und
deren Ausgaben sozusagen Krausens
„Gesammelten Werke“ enthielten (Mit
Ausnahme der *Letzten Tage der Mensch-
heit*). In Anlehnung an die damals übli-
che Schlagzeile in den Tageszeitungen
„Was wir bringen“ übertitelte er seine
Ausgaben mit „Was wir umbringen“.
Lustvoll zieht Mittenhofer, der Dichter-
fürst, in der 5. Szene des 1. Aktes über die
Wiener Konkurrenz her: Stefan George,

Rainer Maria Rilke und Hugo von Hof-
mannsthal, die „Plüschdreifaltigkeit“. Na-
türlich ist es Auden selbst, der hier über
die Kollegen lästert.

Bei so vielen Anspielungen braucht
es noch ein Zitat aus dem Libret-
to, bevor wir dann kurz zum In-
halt kommen. Diese besagte 2. Sze-
ne trägt den Titel „Tagesordnung“,
und hier ist diejenige des Leibarztes,
der mit physischen Parametern die poeti-
schen diagnostiziert:

Die Übersetzung weicht stark vom Ori-
ginal ab, aber hier geht es ja um die Be-
ziehung Krankheit-Dichtkunst und um
Reim und Rhythmus.

The image shows a musical score for the opera 'Elegie für junge Liebende, 1. Akt, II. Tagesordnung'. The score is written for three characters: Chit., Elizabeth, and Toni. The music is in 8/8 time and features various dynamics and articulations. The lyrics are in German and English. The score includes measures 5 through 22, with some measures containing multiple lines of music for different characters. The lyrics are as follows:

Chit. (measures 3-4): *allegro, cantando*

Elizabeth (measures 5-6):
To - - - ni!
To - - - ni!

Toni (measures 7-8):
E - li - za - beth!
E - li - za - beth!

Chit. (measures 9-10):

Elizabeth (measures 11-12):
My dear!
Mein Lieber!

Toni (measures 13-14):
My dearest!
O Lieb - ste!

Chit. (measures 15-17):

Elizabeth (measures 18-19):
Look at me! Tell me, tel me it's true!
Sieh mich an! Sag mir, sag, es ist wahr!

Toni (measures 20-22):
look at me! Tell me, tel me it's true!
Sag mir, sag, es ist wahr! True that you
Hast dich mich wirk - lich im Arm.

Chit. (measures 23-24):

Elizabeth (measures 25-26):
True that I am in your arms.
Du: hältst mich wirk - lich im Arm.

Toni (measures 27-28):
are in my arms.
wirk - lich im Arm?

Elegie für junge Liebende, 1. Akt, II. Tagesordnung

„Zahn verfault,
Muse mault;
Blutdruck sinkt,
Der Versfuß hinkt;
Bauchkrawall,
Sprachzerfall;
Magensenkung,
Bildverrenkung;

Knochen rheumatisch,
Rhythmus erratisch;
Haut zu spröd,
Form zu öd;
Muskel hart,
Sinn vernarrt;
Verdauung zu schwach,
Das Genie läßt nach.“

Man könnte jetzt beinahe eine komische Oper vermuten, doch es kommt ganz anders: Hier nun ihre Kurz-Zusammenfassung:

Der Dichterstern Gregor Mittenhofer hält Hof im Alpengasthof Schwarzer Adler. Dort hat sich seit vierzig Jahren Hilda Mack eingemietet, die auf die Rückkehr ihres Bräutigams wartet, den sie immer noch auf einer Bergtour wähnt. Sie strickt seit damals an einem Schal für ihn, weil sie vermutet, er habe sich erkältet, wo er doch so lange draußen war. Und sie hat Visionen, lebt in ihrer ganz eigenen Welt, wie es scheint. Mit Mittenhofer kommt auch dessen Entourage: Sekretärin Carolina von Kirchstetten, Geliebte Elisabeth Zimmer und Leibarzt Dr. Reischmann. Die Ankunft dessen Sohnes Toni mit der Bergbahn wird noch erwartet. Der Dichter tyrannisiert die Schar, von der jede und jeder Einzelne vom erfolgreichen Künstler abzuhängen scheint, emotional, finanziell, symbiotisch. Als Toni ankommt, verliebt er sich sofort in Elisabeth und sie sich in ihn, was dumm ist, denn sie ist ja die Geliebte des Dichters. Solange aber Hilda Mack noch ihre Visionen hat, die er einfach mitschreibt und dann als eigene Gedichte höchst erfolgreich verkaufen kann, sind ihm die Menschen ohnehin gleichgültig. Die Probleme beginnen, als man nach vierzig Jahren den Leichnam von Hilda

Bräutigam auffindet, der von einem auftauenden Gletscherfluss freigegeben wird – er ist seit seinem Tod um keinen Tag gealtert. Nun hören sofort Hildas Visionen auf, d.h. Mittenhofers Geld- bzw. Inspirationsquelle versiegt, und er braucht dringend eine neue. Er bittet das junge glückliche Paar, ihm doch eine letzte Freude zu machen und ihm vom Hammerhorn ein Edelweiß zu holen, dann wäre es frei. Das Paar geht also auf den Berg, und ein Wetterumschwung wird angekündigt: Jetzt könne man noch Bergwanderer herunterbringen, wer aber oben bliebe, sei dem Tod durch Erfrieren ausgesetzt. Der Dichter hält still, genau wie seine Entourage, obwohl jeder weiß, dass dies den Tod von Elisabeth und Toni bedeutet. Sie werden Tage später tot aufgefunden, und endlich kann der Dichter seine vor einiger Zeit begonnene Elegie beenden, die er dem verstorbenen Paar widmen wird, die „Elegie für junge Liebende“.

Der Komponist hatte die Vorstellung von einer psychologisch sehr nuancierten Kammeroper mit „rein musikalischen Ideen von Klangfarben und Formen“ entwickelt⁴. In der kleinen Besetzung, die solistische Streicher vorsieht, werden die sechs Protagonisten durch ihnen zugehörige Instrumente charakterisiert: Elisabeth durch die Violine, Toni durch die Vi-

ola; Hilda bekommt Altflöte und Flöte an ihre Seite, Carolina das Englischhorn und Dr. Reischmann das Fagott. Mittenhofer wird polarisiert: Wenn er sich seiner Autorität sicher ist, steht ihm Blech zur Seite (Horn, Trompete, Posaune), und wenn er sich unsicher fühlt, schwingt/erklingt das Flexaton.

Äußere und zwischenmenschliche Atmosphäre werden durch eine Anzahl von Kurztoninstrumenten zum Tönen gebracht, außer Gitarre und Mandoline sind das Klavier und Celesta, Harfe sowie Marimba- und Vibraphon.

Die Themen und Motive des Werks sind traditioneller Stoff – die konservierte Gletscherleiche mit all ihren Derivaten füllt bis heute das Sommerloch in den Medien (z.B. in Form des Kultes um „Ötzi“, die Bergwerke von Falun, neue Methoden, sich für die Zukunft einzufrieren zu lassen). Es geht dabei natürlich auch um die Vorstellung von ewiger Jugend, und um welchen Preis sie erreichbar ist, und in der Figur des Poeten um Unsterblichkeit, ein verwandtes Motiv. Das größere Thema indessen ist die Figur des schöpferischen Künstlers – wie weit darf er gehen, was darf er sagen, schreiben, tun, was muss er lassen, damit ihm der Nachruhm zurecht bleibt, wenn er denn bleibt.

Gelegentlich wurden wahlweise Auden oder Henze selbst mit Mittenhofer identifiziert, und Henze machte daraus ein Vexierspiel, wenn er seine jährliche Spende für die Münchener Biennale mit „Gregor Mittenhofer“ unterzeichnete.

Die Gitarre wird in der Elegie für junge Liebende noch traditionell verwendet – oft mit einstimmigen Tonfolgen oder

4 MuP 1984, 87

Melodien und mit Akkorden oder Arpeggien, und sie geht auf in dem Klangfarbenspektrum der Kurztoninstrumentengruppe.

Einmal jedoch, zu Beginn des 2. Aktes, 1. Szene, wenn Toni sich in Elisabeth verliebt und sie sich in ihn, kommentiert die Gitarre solistisch die aufkeimende Leidenschaft.

Musikbeispiel 3:

Aufnahme des „Schönberg Ensemble“ aus dem Jahre 2000; Dirigent: Oliver Knussen

<https://www.youtube.com/watch?v=Z-lxtnJW5Rlg&frags=pl%2Cwn>

DER SPIEGEL, 31.05.1961

Ohne Zwischenrufe, ohne das Geräusch von Trillerpfeifen und hohlen Hausschlüsseln und ohne provokantes Gelächter - Premierenzutat, an die sich der 34jährige Komponist Hans Werner Henze resignierend gewöhnt hat - war im Theatersaal der ehemaligen Sommerresidenz der pfälzischen Kurfürsten zu Schwetzingen, im Zentrum der deutschen Spargelkultur, die „Elegie für junge Liebende“ zum erstenmal gespielt worden, vollkommen auf die Geräusche, Töne, Worte und Gesten beschränkt, die ihr die Librettisten und der Komponist gegeben hatten.

Springen wir wieder nach vorn, ins Jahr 1966:

Nach dem Erfolg der Bassariden in Salzburg war sich Hans Werner Henze bewusst geworden, dass das Werk vollkommen missverstanden worden war, nämlich als kulinarisch-süffiger Genuss antiker Mythen. Was sich mittlerwei-

le herausgestellte hatte, ist ja, dass in den Mythen alles enthalten ist, was zwischenmenschliche Beziehungen oder geheime Begierden auszulösen vermag und welche sozialen und politischen Implikationen dies haben kann. Nichts anderes aber war mit der Forderung der Berliner Studentenbewegung gemeint, das Private habe im Politischen aufzugehen.

Die fehlende Aufarbeitung des deutschen Nationalsozialismus und das Fortbestehen der Nazigesetze gegen Homosexualität, der US-amerikanische Imperialismus in Vietnam, Chile und nicht zuletzt die

Freundschaft mit Hans Magnus Enzensberger haben Henze mit Rudi Dutschke und dem Poeten der Berliner Studentenbewegung, Gastón Salvatore, sowie dem Theaterautor Peter Weiss zusammengebracht.

1965 hatte Henze noch gemeinsam mit Ingeborg Bachmann und Günter Grass Wahlkampf für Willy Brandt gemacht, und nun, 1968 führte die Große Koalition mit Kiesinger und Brandt die Notstandsgesetze ein. Es gab im Bundestag keine wirksame Opposition mehr, und so wurde die APO (die „außerparlamentarische Opposition“) zum Sprachrohr des Widerstands gegen diese Regelungen, die an das Reichs-Ermächtigungsgesetz der untergehenden Weimarer Republik erinnerten. Die Helden der APO waren u.a. Ho Chi Minh, der Führer der Vietcong gegen die US-Soldaten in Vietnam und Che

Guevara, Arzt und Berufsrevolutionär an der Seite von Fidel Castro.

Dies alles muss man wissen, um den Skandal um die geplatzte Uraufführung des Oratorium *Das Floß der Medusa* am 9. Dezember 1968 in Hamburg zu verstehen.

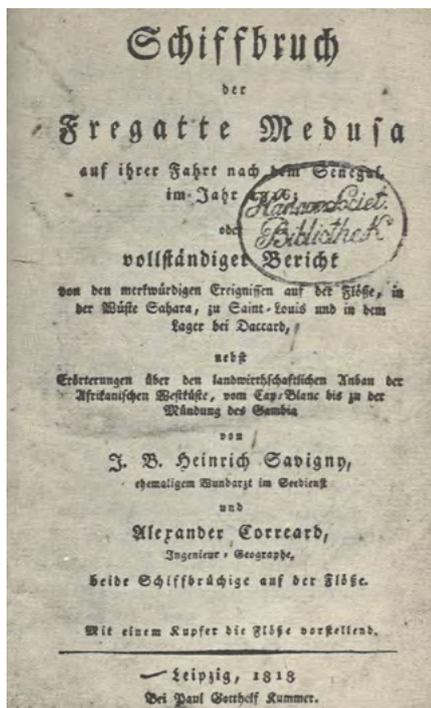


Die Schlusszene, wenn das Floß von einem Schiff aufgefunden wird, ist in dem gleichnamigen Bild von Théodore Géricault festgehalten worden. (https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Floß_der_Medusa)

„Dieses monumentale Gemälde voller Pathos kann man als den inspiratorischen Ausgangspunkt des Stils und der Farbe der Partitur betrachten.“⁵

Wie gesagt, bei *Elegie* und bei den *Bassariden* war der Einsatz der Gitarre noch konventionell, überwiegend ging sie im Atmosphärischen auf. Nun aber, unter dem Eindruck der aufbegehrenden Jugend, verwendet Hans Werner Henze zum ersten Mal Elektrogitarren und Elektrobassgitarren, Symbole dieser Jugend der 50er und 60er Jahre. Er komponierte das Oratorium *Das Floß der Medusa*, ein Auftragswerk des Norddeutschen Rundfunks, mit einem Libretto von Ernst Schnabel.

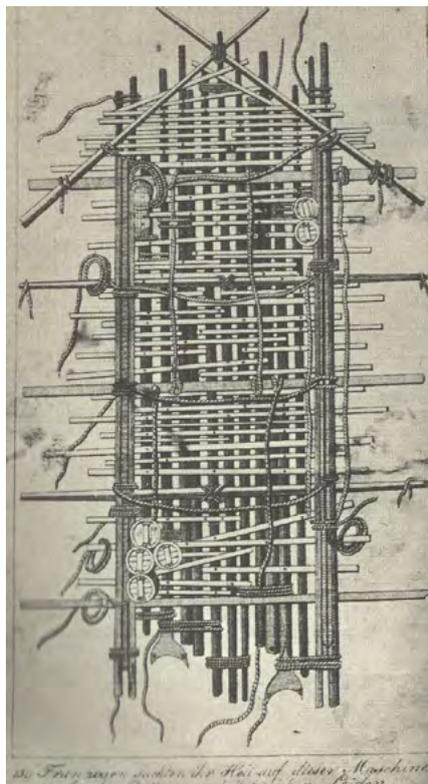
⁵ Henze 1984, 234



Frontispiz von Jean Baptiste Henri Savigny;
https://books.google.de/books?id=XltCAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Es handelt sich dabei um Einträge im Logbuch von Heinrich Savigny, Arzt, und Alexandre Corréard, Geograph und Ingenieur, zwei der überlebenden Schiffbrüchigen:

Schiffbruch der Fregatte Medusa auf ihrer Fahrt nach dem Senegal im Jahr 1816 oder vollständiger Bericht von den merkwürdigen Ereignissen auf der Flöße, in der Wüste Sahara, zu Saint-Louis und in dem Lager bei Daccard, nebst Erörterungen über den landwirtschaftlichen Anbau der Afrikanischen Westküste, vom Cap-Blanc bis zu der Mündung des Sambia, Leipzig 1818



„Plan für das Floß der Medusa an dem Punkt war sie verlassen“ - zeitgenössische Gravur; Frontispiz Alexandre Corréard und Jean-Baptiste Savigny's *Naufrage de la frigate Méduse* (Paris, 1818); aus der Bibliothèque Nationale, Paris. 1817.

In Henzes *Floß der Medusa* kommen ganz verschiedene Dinge zusammen: der nüchterne Bericht zweier Schiffbrüchiger, Henzes Verbindung zur Studentenbewegung und das aufgeheizte politische Klima 1968, dazu die Instrumente der revoltierenden Jugend (neben den E-Gitarren auch die E-Orgel), die per se schon einen Affront für die etablierte Musikwelt bedeuteten, und, am Schlimmsten, der Widmungsträger: Revolutionär Ernesto Che Guevara.

Am 8. Dezember 1968 standen also auf dem Podium der Messehalle B in Hamburgs *Planten un Blomen* Sinfonieorchester und der Chor des NDR, der RIAS-Kammerchor, der Knabenchor St. Nikolai, Edda Moser, Dietrich Fischer-Dieskau,

Charles Regnier und der Komponist, der die Uraufführung dirigieren sollte. Im Auditorium, so die Erinnerung von HWH, entfalteten junge Menschen Transparente mit dem bekannten Konterfei Guevaras und rote Fahnen, die sie am Bühnenrand befestigten. Als erstes trat der RIAS-Chor in Streik: „Wir singen nicht unter Roten Fahnen“, dann Fischer-Dieskau: „Hans, ich mache Dich für die Konsequenzen verantwortlich“.

Der Programmleiter des NDR zerriss das Guevara-Transparent, und auf dem Podium entfesselte sich eine Diskussion, desgleichen im Auditorium, bis schließlich eine Hundertschaft von Polizisten den Saal stürmte und auf alles einprügelte, was nach „Student“ aussah, also alle Menschen unter 30. Auch Ernst Schnabel, der Librettist und ehemalige NDR-Intendant, wurde krankenhaushausreif geschlagen. All dies wurde live auf 22 Rundfunkstationen

Europas übertragen, bis jemand beim NDR beherzt die Sendung unterbrach und die Tonbandaufnahme von der Generalprobe abspielte.

Der eigentliche Skandal spielte sich jedoch in den Tagen danach ab: Alle deutschen Opernhäuser setzten Henzes Werke von ihren Spielplänen ab, die Orchester nahmen seine Stücke aus ihren Programmen und die Deutsche Grammophon Gesellschaft mit Siemens als Mehrheitsgesellschafter nahm die Platten mit Henzes Musik vom Markt (inzwischen wurden die DGG Aufnahmen digitalisiert und schon zum vierten Mal recycelt).

Die szenische Anlage des Oratoriums war von Schnabel vorgegeben – links auf dem Podium befindet sich „Der Chor der Lebenden“ mit Blasinstrumenten und ihrem Sprachrohr, dem Seemann Jean-Charles, rechts „Der Chor der Toten“ mit Streichinstrumenten und einer Sopranistin, La mort. Die Mitte des Podiums ist besetzt von Schlaginstrumenten mit dem Sprecher Charon, dem Fährmann auf dem Todesfluss. Wann immer im Verlauf des Stückes von neuen Todesopfern die Rede ist, wechseln einzelne oder Gruppen von Choristen vom Reich der Lebenden ins Totenreich über. Das ist, wenn man so will, ein szenischer Effekt, was das Oratorium zu einer Art Theaterstück macht, aber es ist natürlich auch ein akustisches Signal, wenn sich der Höreindruck mit der zunehmenden Zahl der Todesopfer räumlich verändert.

Die Wochenzeitschrift DER SPIEGEL hatte bereits eine Woche vor der Uraufführung ihre vernichtende Kritik formuliert, ohne

Kenntnis der Partitur und ausschließlich politisch motiviert. Wie Schnabel später nachweisen konnte, war zwei Stunden vor Beginn der Uraufführung ein Mitarbeiter des SPIEGEL beim Hamburger SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) erschienen und hatte zur Sabotage des Konzertes aufgefordert, mit dem Argument, dass der Komponist für seine Arbeit ein hohes Auftragshonorar erhalten habe⁶.

Henze indessen hatte offensichtlich 30 Tickets für die Uraufführung gekauft, die er dem Berliner SDS zukommen ließ. Man darf davon ausgehen (und Ernst Schnabel hat das später auch so beschrieben), dass er sich erhoffte, dass am Ende der Aufführung sich eine Diskussion entspinnen würde. Er komponierte ein aggressives Finale mit den revoltierenden E-Gitarren und dem Rhythmus des Schlachtrufes der Studentenbewegung: Ho Ho Ho Chi Minh, den, so hoffte er, die SDS-Leute dann spontan skandieren würden.

Die E-Gitarren unterstützen den Komponisten da auch im Hinblick auf die Dynamik, und mithilfe der Elektrik wird aus dem Kurztonein Langtoninstrument, aber die kompositorische Behandlung des Instruments bleibt immer noch recht konventionell.

Musikbeispiel 4:

Schlussakte von *Das Floß der Medusa*; Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Hans Werner Henze

https://www.youtube.com/watch?v=-CkJqyS2ta8&list=RD-CkJqyS2ta8&start_radio=1

(ab Minute) 1:13:44

Mit einem Abstand von 28 Jahren schrieb Henze über sein wohl umstrittenstes Werk:

„Während ich diese Musik komponierte, wirkte die Außenwelt, also eine andere Wirklichkeit als die meiner Musik, in die Arbeit hinein: Durch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem brennenden Thema unseres Gegenstands veranlaßt, durch die Darstellung von Verrat, Elend und Not, von Agonie und Wahnsinn gezwungen, mich mit den Opfern zu identifizieren, die in diesem Stück zu Worte kommen, gewann ich in zunehmendem Maße Nähe zu ihnen, und es wuchsen in meinem Innern Mitgefühl, Liebe und Solidarität für die Verfolgten, zu Menschen, die ja eigentlich eine Mehrheit darstellen, den Erniedrigten und Verletzten. Schnabel und ich haben das ganze Werk als eine Allegorie gesehen, als Beschreibung eines Kampfes: eines Kampfes ums nackte Leben, aus dem später einmal kämpferischer Geist und die Entschlossenheit zur Änderung unerträglicher Verhältnisse hervorgehen sollten.“⁷

⁶ Schnabel 1969, S. 48

⁷ Henze 1996: Werkverzeichnis

1980 führte Hans Werner Henze für sich den Begriff „Imaginäres Theater“ ein - er verstand darunter eine Art narrative Musik, mit oder ohne ausgesprochenem Text, aber mit durchaus szenischen Elementen oder Elementen, die eine Szene nahelegen. Zu dieser Gruppe gehören mindestens die Vertonung des Lorca-Gedichts *El Rey de Harlem*. Imaginäres Theater I (1980) und dessen Komplementär, das Klarinettenkonzert *Le Miracle de la Rose*. Imaginäres Theater II (1982), das auf ein Gedicht Jean Genets zurückgeht, obwohl kein Text vertont worden ist. Aber auch verschiedene Orchesterwerke, wie das 2. Violinkonzert (1971), oder *Helio-gabalus Imperator*. Allegoria per musica (1972) und nicht zuletzt das einstündige Werk *Immolazione* für Orchester, Tenor, Bass-Bariton, Vokalensemble und konzertierendes Klavier auf ein Gedicht von Franz Werfel von 2010 hat er später unter dem Dach des „Imaginären Theaters“ versammelt. Henzes „Imaginäres Theater“ sieht eigentlich überhaupt keine Bühnenhandlung vor, gleichwohl hat er selber den Musikern oder Sängern einige Regieanweisungen in die Partituren geschrieben, und überlässt es ihnen, ob und welche szenischen Aktionen und Aktivitäten sie in ihr Spiel einbauen.

Eine weitere quasi-szenische Konzertform hat Henze mit seinem „Rezital für vier Musiker“ *El Cimarrón* (1970) geprägt.

Es gehört zur Gruppe seiner cubanischen Kompositionen, die 1969-1972 entstanden sind. Zu ihr gehört die Fernsehoper *La Cubana* (1972, sozusagen eine weibliche Komplementärin zum Cimarrón, einige der Lieder in der Sammlung *Voices* und seine *Sinfonia N. 6* (die „cubanische“, 1969).

Es versteht sich ja schon fast von selbst, dass in diesen Werken die Gitarre und ihre Verwandten eine gewichtige Rolle spielen. Henze war auf Vermittlung von Hans Magnus Enzensberger im April 1969 und von Oktober 1969 bis April 1970 nach Cuba eingeladen worden, um in Havanna zu lehren. Er nutzte die Zeit aber auch, um bei der Zuckerrohrrente zu helfen und um cubanische Künstler kennen zu lernen, darunter die Dichter Heberto Padilla und Miguel Barnet sowie den Komponisten und Gitarristen Leo Brouwer. Der Gitarrist zeigte ihm eine große Bandbreite anderer, neuer Spieltechniken und Möglichkeiten der Klangerzeugung auf der Gitarre.

HWH: „Leo hat bei der Komposition geholfen, indem er mit neuen Ideen über Erweiterungen des Gitarrenklangs kam.“⁸. Erste Ergebnisse dieser Zusammenarbeit kann man in der Sinfonia N. 6 hören, in der neben der Gitarre auch ein Charango (10saitig, mit einem aus einem Gürteltierpanzer bestehenden Korpus) und/oder ein Banjo besetzt ist.

Da unser Thema das Musiktheater ist, wenden wir uns direkt dem Rezital *El Cimarrón* zu. Wie schon gesagt, handelt es sich hierbei um eine Hybridform, ein „imaginär“ gedachtes Theater, eigentlich ein Konzert. Das lässt sich schon daran

erkennen, dass die Besetzung aus vier „Musikern“ besteht: Bariton, Flöte, Gitarre und Schlagzeug, mithin keine „Rolle“ vergeben wird. Der Bariton ist **nicht** der Cimarrón. Gleichwohl wird das Stück in den meisten Aufführungen als szenische Version gegeben und der Sänger dunkel geschminkt.

Bei seinem ersten Cuba-Aufenthalt lernte Hans Werner Henze den Ethnologen und Schriftsteller Miguel Barnet kennen. Dieser hatte soeben die Biographie des entlaufenen Sklaven Estéban Montejo veröffentlicht, nach einigen Jahren, in denen er mit Montejo Interviews geführt hatte. Auf Cuba wurden die entlaufenen Sklaven als „Cimarrónes“ bezeichnet, daher der Titel „*El Cimarrón*“. Montejo wurde 1860 geboren und gleich verkauft, so dass er seine Eltern nie kennenlernen konnte. Schon als Kind lief er mehrmals seinen Besitzern davon, wurde eingefangen und auf das Übelste bestraft und gefoltert. Dann erlebte er den ersten Sklavenaufstand mit, die Abschaffung der Sklaverei und beteiligte sich am Kampf gegen die Spanier bis zur cubanischen Staatsgründung unter US-amerikanischer Protektion 1902.

Ich gestatte mir in diesem Zusammenhang einen winzigen Exkurs: Die cubanische Verfassung von 1902 wurde in Washington formuliert und enthält einen Zusatz, das sogenannte „Platt-Amendment“: In diesem wird den USA das Recht eingeräumt, jederzeit auf Cuba militärisch intervenieren zu dürfen, wenn sie ihre Interessen gefährdet sehen, und sie haben auf ewig das Recht, Guantanamo Bay zu pachten für 2.000,00 Dollar

8 Henze 1971, 39

Pachtgebühr im Jahr. Die cubanische Geschichte von 1902 bis 1968 – die Batista-Diktatur, die Revolución, die Verminderung der cubanischen Häfen, elegant als „Embargo“ umschrieben, und die darauf folgende Hinwendung Castros zur Sowjetunion – das politische Tagesgeschäft ist nicht Thema des Stücks, auch wenn dessen politische Brisanz auf einer anderen Ebene bis in die Gegenwart ragt.

Das Revolutionäre an Miguelo Barnets Ansatz war, Geschichte und Biographie aus der Sicht des Betroffenen und nicht aus Sicht der Be-Herrschenden zu erzählen. Und in der Tat, mit Barnets/Montejos *El Cimarrón* wurde die Disziplin der ethnobiographischen Forschung begründet.

Enzensberger hat aus dem Buch Barnets fünfzehn Bilder extrahiert, die dann das



Esteban Montejo im Alter von 104 Jahren
http://2.bp.blogspot.com/_StEfgRKULTs/TECz-RctCOxl/AAAAAAAAARg/oMrPagyHxKM/s1600/esteban+montejo.jpg

Libretto für Henzes Rezital wurden.

Hans Werner Henze hatte Estéban Montejo noch persönlich kennen lernen können, da war dieser schon 108 Jahre alt. Er schreibt:

„Ich hatte noch nie einen so alten Mann gesehen. Er war baumlang, ging langsam und hochaufgerichtet, seine Augen waren lebendig, er strahlte Würde aus, schien sich klar darüber, eine historische Persönlichkeit zu sein. (...) Er erzählte Geschichten aus der Cimarronería und von seinem Sexualleben, das von ungewöhnlicher Promiskuität gewesen sein muss. Seine Stimme hatte den melodiosen Klang, der jeden Augenblick in Singen überzugehen scheint, wie man ihn bei Creolen häufig findet. Unser Besuch dauerte etwa zwei Stunden, während derer Estéban eine Zigarette nach der anderen rauchte. (...)“⁹

Schon der Beginn des Stückes vermittelt einen Eindruck von den erweiterten Spieltechniken, die der Komponist mit Hilfe von Leo Brouwer entwickelt hatte: Der Gitarrist hält sein Instrument wie eine Gambe auf den Knien und bearbeitet die Saiten mit einem Violinbogen, der Flötist erzeugt, ebenfalls mit einem Bogen, ein surrendes Geräusch am Rande eines hängenden Beckens, der Schlagzeuger versetzt die Temple Bells in Schwingungen, bis ein obertonreicher Klang entsteht. Der Sänger trägt den Vokal „u“ bei, und der gemeinsame Sound beschreibt Cubas Landschaft, sein Klima, seine Naturkatastrophen.

„Ein ausgedehntes Stück für Gitarre allein, wie Fragmente eines alten Lieds, steht für den Transfer des Afrikanischen in die karibische Welt.“¹⁰

Aus diesem Zitat stammt der Titel meines Artikels, und von Henze ist es nachgerade philosophisch gemeint: Von dem „alten Lied“ gibt es nur mehr Fragmente, Erinnerungs-Bruchstücke, und, ich zitiere weiter, dieser Beginn sei wie „eine Brücke zu dem Märchen vom Ursprung der Sklaverei.“

Henze wusste noch nicht, dass z.B. der Staat New York an seinen staatlichen Schulen den Gebrauch des Wortes „Sklaverei“ abgeschafft hat, um den Nachfahren der Sklaven keine „schlechten Gefühle“ zu vermitteln. - Das ist die Gegenseite der sogenannten „political correctness“. Eher wollen die Weißen in den USA die Erinnerung daran verwischen, auf welchen Grundlagen ihr teilweise obszöner Wohlstand aufgebaut ist. Henze wusste natürlich, dass die Sklaverei kein Märchen war, aber er wusste auch, dass Menschen ihre Schandtaten und die ihrer Vorfahren gerne vergessen machen, verfälschen oder verklären.

Die „Fragmente eines alten Lieds“ beziehen sich aber auch auf Henzes Komponierweise – die Gitarre singt ja im *Cimarrón* erstmals das „Neue Lied“.

Musikbeispiel 5:

Das *El Cimarrón-Ensemble* mit dem Schlagzeuger Ivan Mancinelli, dem Bariton Robert Koller, der Flötistin Vera Klug und der Gitarristin Christina Schorn. Die Aufführung ist vom Juli 2007 am Stadttheater Konstanz. mit dem Anfang des I. Bildes von *El Cimarrón*.

<https://youtu.be/w-HFzm1Y-58>

9 Henze 1971, 41

10 Henze 1971, 41

Das ist gewiss nicht alles, was der Gitarrist oder, wie wir gesehen haben, die Gitarristin, sich an neuen Spieltechniken aneignen muss.

Hier ist eine kurze Liste der Klopf- und Schlagtechniken, mit denen die Gitarre als Perkussionsinstrument eingesetzt wird:

improvisieren (frei oder mit der vorherigen Notengruppe, die mit [bezeichnet ist)
 kurzer Halt
 längerer Halt
 langer Halt
 sehr langer Halt (mind. 5 Sec.)
 Zungenschnalzen, auch Fingerschnalzen
 Händeklatschen mit den Fingerspitzen
 mit den Fingerknöcheln
 mit den Fingernägeln
 mit der Handfläche
 mit dem Handballen
 auf den Instrumentenkörper klopfen, bzw. tonlos Betätigen der Klappen auf der Flöte

Klopfen und Schlagen im *El Cimarrón*

und hier das Arsenal an Schlagwerk, an dessen Bedienung die Gitarristin nicht unerheblich beteiligt ist.

So gehört zu ihrem Instrumentarium die Marimbula, die verschiedenen Chimes (Glas, Bambus und Muschel), Kuhglocken, Bongos, Claves, die Matraca und ein großes Tam Tam.

Im 6. Bild, wenn von den Geistern die Rede ist, hat Henze für jeden „Geist“, der dort erwähnt wird, und für jeden Musiker ein „Feld“ komponiert, in dem er sich mit seinen Instrumenten völlig frei verhalten kann. Hier sieht man, was auf den Gitarristen/die Gitarristin alles zukommt.

Besetzung

Sänger *

Flötist

- Piccoloflöte
- Große Flöte
- Altflöte
- Baßflöte
- Ryuteki (kann durch Piccoloflöte ersetzt werden)
- Mundharmonika (Harmonetta)
- Trillerpfeife
- Maultrommel

Gitarrist

Schlagzeuger

- 3 Bongos (klein, mittel, groß)
- 13 Tomtoms (e-c chromatisch)
- 4 Log-drums (g-c)
- 8 Bambustrummeln (boo-bams) (F-f)
- Afro-kubanisches Marimbula (african harp) oder Zimbal
- Kleine Trommel
- Große Trommel (mit Fußmaschine)
- 2 Tamtams (hoch, tief)
- 3 hängende Becken (hoch, mittel, tief)
- Maracas
- Guiro
- 3 Tempelglocken (hoch, mittel, tief)

Marimba
 Vibraphon (P mit Pedal, P ohne Pedal)
 Zimbelen
 Trinidad-Gongtrommel
 Bündel geschabter Muscheln
 Bündel hängender Bambusrohre
 3 Kuhglocken (hoch, mittel, tief)
 Conga (Tumba)
 Claves
 Matraca
 Kette fällt auf Holzplatte
 Kette fällt auf Eisenplatte
 2 Donnerbeche (sehr groß, etwas kleiner)
 Vogelpfeife
 hängende Glasstäbe
 Holzschlägel
 Filzschlägel (weich)
 Filzschlägel (hart)
 Eisenschlägel
 Lederschlägel
 Vibraphonschlägel

Sänger, Flötist und Gitarrist beteiligen sich am Schlagzeug.
 Die Piccoloflöte klingt eine Oktave höher als notiert.
 Die Altflöte klingt eine Quarte, die Baßflöte eine Oktave tiefer als notiert.
 Die Gitarre klingt eine Oktave tiefer als notiert.

Die Mehrstimmigkeit in den Flötepartien ist als Vorschlag anzusehen, ihre Realisierung ist dem Interpreten überlassen. (Bruno Bartolozzi "New Sounds for Woodwind", Oxford University Press, London W. I. 1967, 2. Auflage 1969, englische Original-Version, mit Anmerkungen versehen, von Reginald Smith Brindley, „Neue Klänge für Holzblasinstrumente“ deutsche Ausgabe bei B. Schott's Söhne, Mainz, Ed. 0.951) oder kann als „arpeggio“ genommen werden. Es können auch Töne weggelassen werden. In diesem Fall sollte jeweils der obere Ton des Akkorde geblasen und ein oder zwei tiefere als kurzer Vorschlag verwendet werden.

* benötigt ein Handmikrofon und eine Kette.

Perkussion im *El Cimarrón*

98 Anhang Appendix to p. 42 et seq. (VI Ghosts)

Gitarrist

(für Gitarre) *at the choice* and for *both hands*
 beide Hände flüßl. Die Mittelstimmungen $\Delta = 92$ sind weniger
 $\Delta = 112$
 Außer in A und B sind *Libertad*, *Libre* oder *Time* und *Prose*, *Amor* in A und B, die *rehearsal*, die *length of notes* and *rests*, *Rhythmus*, *Phrasierung* und *Charakteristika* der *Stücke*
 (für Gitarre) *at the choice* and for *both hands*
 beide Hände flüßl. Die Mittelstimmungen $\Delta = 92$ sind weniger
 $\Delta = 112$

A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R

(sehr schnell) *into quick*
 Ziemer alle 8 *Stellen* *der*, *Trommel* *schlägt* *die* *Handfläche*. *Always* *at* *the* *beginning*, *beginning*. *Always* *change* *of* *figures*.
arpeggio *matraca*

Anhang zu Bild 6, Gitarrenstimme

Außer in den Feldern A und B sind Lautstärke, Länge der Töne und Pausen, Rhythmus, Phrasierung und Geschwindigkeit *ad libitum*. Feld D (ein rein perkussives) hat der Komponist mit „Homenaje a Leo Brouwer“ unterschrieben und Feld I mit „también“ (desgl.), dieses stellt also die Fortsetzung der Hommage an Brouwer dar. Leo Brouwer schrieb in seinem Kommentar zur Uraufführung: „Vieles an der Gitarrenpartie hatten wir in Habana zusammen erarbeitet. Abgesehen von den häufig vorkommenden Mikronoten, die durch Druck auf die a-Saite glissandohaft vom „Normalton“ aus nach oben oder unten erzeugt werden, haben wir Dämpfer-Effekte (*apagados*), tremoli von ganzen Akkorden, *ponticello*-Wirkungen, natürliche und künstliche Flageoletts, Serien von glissandi von einer Doppel-Oktave zur anderen, *laissez-vibrer* gemischt mit *staccati*, Klopfgeräusche auf

Saiten und Holz...“¹¹

Der Komponist hatte auf Cuba auch die Gelegenheit erhalten, den Yoruba-Kult kennen zu lernen, eine afrikanische Religion, die auf der Insel bis heute überlebt. Die Anbetung der Göttin

Babalou-Ayé hatte ihn stark beeindruckt, und ihr Rhythmus, der *Toque Lucumi*, findet sich in *El Cimarrón* wieder.

Weitere volkstümliche Rhythmen im *Cimarrón* sind z.B. der *Son* im 8. Bild, in dem der Sänger über die Frauen spricht, die *Rumba* oder die *Habanera* im 2. Bild.

Musikbeispiel 6:

Habanera: Das *El Cimarrón-Ensemble*, diesmal in einer Aufführung vom Oktober 2007 in Sassari auf Sardinien.

<https://youtu.be/2gEAbyQ3rGw>

So wie die *Habanera* als Mittel zu Ironisierung eingesetzt wird, spielt der Komponist mit den verschiedensten Ausdrucksmöglichkeiten der Parodie und musikalischen Satire: Wenn im 13. Bild Cuba „befreit“ ist, halten die US-Amerikaner Einzug – es ertönt eine verzerrte und kaputte Interpretation von „Oh Susanna“ auf der Mundharmonika oder wahlweise Melodika. Im 10. Bild, das von den Pfarrern handelt, klingen verstimmte und gelangweilte *Litaneien*, heult ein kaputtes Harmonium, der Pfarrer stimmt seine größten Lügen im Falsett an.

Dazu kommen zahlreiche komponierte szenische Elemente wie im 4. Bild, der „Flucht“. Der Sänger muss zahlreiche Perkussionsinstrumente bedienen, und um die zu erreichen, muss er rennen,

fliehen, Gitarrist und Perkussionist ihm hinterher. Der an sich neutrale Sänger steigert sich so sehr in die Gefühlswelt des *Cimarrón*, dass er doch plötzlich mit ihm zu verschmelzen scheint und das konzertante Rezital zum absoluten Theater wird.

Henzes *Cimarrón* besitzt außerdem eine Ebene, die ich mit „Einübung in demokratisches Musizieren“ bezeichnen möchte. Auf den Proben schon müssen sich die vier Beteiligten auf Vieles verständigen: auf diverse Tempi, gelegentlich muss einer den Einsatz geben, über die Dauern improvisierten Musizierens muss ein Einverständnis erzielt werden und vieles mehr. Es ist ausdrücklich **KEIN** Dirigent vorgesehen.

Leo Brouwer formulierte es nach der Uraufführung so:

„Im *Cimarrón* geht eine freiheitliche Entfaltung von Musik und Aktion vor sich: ich meine dabei eine sozialistische Freiheit, (...) in der das Maß von Freiheit für alle gleich ist, weil alle in ihr aufeinander angewiesen sind.“¹²

Ich persönlich glaube mit meiner Erfahrung als Regisseur des *Cimarrón-Ensembles*, dass aus einer solchen Produktion jeder Beteiligte mit enormem Zugewinn an „sozio-musikalischer Intelligenz“ herausgeht, einem Kapital, das ihn vielleicht weniger für das Tutti-Spiel prägt (was bei den eingesetzten Instrumenten ohnehin selten der Fall ist), er aber dafür um so mehr kooperativ, inventiv und neugierig auf neue Partituren sein wird. Und die Zukunft liegt auch in der Musik in der Entstehung neuer Werke.

11 Henze 1971, 50

12 Henze 1971, 49

Musica impura

In Cuba wurde HWH um eine „nueva sinfonia“ gebeten, die dann als „Sinfonía N. 6“ auch bei der Weltausstellung in Osaka, Japan, im Cuba-Pavillon feierlich uraufgeführt wurde.

Zugleich aber war die neu sich bildende, links-bürgerliche, Adorno-abhängige Musikszene der Meinung, „man“ könne nach dem Nationalsozialismus keine Sinfonien mehr schreiben, weil das Material „kaputt“ sei – verbraucht, missbraucht, korrumpiert. Genau dieses „Material“ aber hat den Komponisten interessiert: einer jungen Nation (Cuba) im „revolutionären Prozess“ ihr „kaputtes“ Material (Fragmente eines alten Liedes) vorzulegen, Traditionen, soziale Belange, Mentalitäten, diese neu zusammensetzen und so die Revolution zu befeuern, den ganzen sozialen und kulturellen Untergrund und Hintergrund zu befragen und neu, anders zu nutzen, mit offenen Augen. Zitat:

„Meine Musik ist impura, wie Neruda es von seinen Gedichten sagt. Sie will nicht abstrakt sein, sie will nicht sauber sein, sie ist ‚befleckt‘: mit Schwächen, Nachteilen und Unvollkommenheiten.“¹³

Henze grenzt sich mit diesen Gedanken vollständig ab von den damaligen Kollegen, die absolute, „reine“ Musik schreiben und Avantgarde sein wollten und sich in die Nachtstudios der Rundfunkanstalten verkrochen, wo die Insider sich gegenseitig wissend auf die Schultern klopfen. Den Begriff „musica impura“ hat HWH geprägt in Anlehnung an die Poesía impura des größten chilenischen Dichters Pablo Neruda während eines Interviews mit dem Journalisten Hans-

2nd part/2. teil
8th scene/8. szene

GARDEN
GARTEN

STAGE II-III
(ORCH. II- FACILE)

Sages III and II: Madhouse garden.
The mad people are quiet, slow and withdrawn. They move like clouds on top of mountains. Some of them sit in isolation and hold monologues. Daring the other mad people start to build an irrevocable boat.

Nähen III und II: Garten der Irrenanstalt.
die wahnhaften sind ruhig, langsam und zurückgezogen, sie bewegen sich wie wolken auf den spitzen der berge, einige von ihnen sitzen isoliert und halten monologartige wahnreden. dann beginnen die wahnhaften an einem unumkehrbaren boot zu bauen.

Madman 10: The Drummer
Vollständiger 10: der trommler

drum stick
finger cymbals
tree of bells
checalbott
taiko (japanese skin drum)
tibetan rattle drums
roll bells

Der Trommler in „We come to the river“

Klaus Jungheinrich im Jahr 1972.

Während seines Banns in Deutschland konnte Hans Werner Henze glücklicherweise seine kompositorische Laufbahn in Großbritannien fortsetzen. Sein Freund Benjamin Britten sicherte ihm zu, dass er fortan (ab 1969) alle Werke, die er schreiben würde, beim Aldeburgh Festival uraufführen könne, und so geschah es mit El Cimarrón. Die Einstudierung und Inszenierung übernahm der Komponist selbst, geprobt wurde im Wohnzimmer seines Hauses in Marino bei Rom. Der Bariton war William Pearson, der Flötist Karlheinz Zöller von den Berliner Philharmonikern. Leo Brouwer hatte wie gesagt den Gitarrenpart, und den reichhaltigen Perkussionspart hatte der japanische Schlagzeuger Stomu Yamash'ta übernommen, der seinerseits zahlreiche neue Instrumente einbrachte.

Für Yamash'ta schrieb Henze dann auch den Schlagzeugpart für sein nächstes großes Opernprojekt, einen Auftrag des Royal Opera House Covent Garden in London. In dem pazifistischen Bekenntniswerk We Come to the River hat der Schlagzeuger sogar eine richtige Bühnenrolle bekommen (Trommler/Wahn-

sinniger 10), und die Perkussionsmusik ist immens, dramaturgisch und szenisch von erheblichem Belang.

In dem Stück wird ein Aufstand niedergeschlagen, ein General vermeldet den Sieg – der doch nur eine Atempause für den nächsten Krieg verschafft. Da wollen aber nicht mehr alle Soldaten mitmachen, ein Deserteur wird verurteilt und hingerichtet. Frauen und Kinder suchen nach Männern und Vätern im Feld.

¹³ MuP 1984, 191

Auch sie werden gemeuchelt – als Leichenfledderer. Der General befiehlt all diese Untaten, wird offiziell dafür gewürdigt, kann sich aber längst nicht mehr in die Augen sehen. Denn er hat erfahren, dass er erblinden wird. So gewinnt er Verständnis für das Leid und die Leiden des Krieges, was von der Umwelt für Wahn gehalten wird. Man steckt ihn in ein Irrenhaus, wo von einer Insel des Friedens geträumt werden darf. Außerhalb dieser unwirklichen „Oase“ herrscht weiterhin das kaiserliche Schreckensregime. Der General soll dagegen aufbegehren, verweigert sich aber den Aufwieglern und will auch nicht in die Dienste des Kaisers zurückkehren. Dessen Drahtzieher fürchten das Aufbegehren des Volkes, ihre Gewalt wird immer rücksichtsloser. Auch der Kaiser fühlt sich in die Enge getrieben und lässt den General blenden. Dem erscheinen daraufhin die Opfer seiner Verbrechen, er wird an sich selbst irre und so als Gefahr in einer längst irrationalen Welt gesehen – und folglich ermordet. Am Ende stehen wir wieder am Fluss. Wir alle.

Der antike Mythos spielt hier wieder hinein, wenn auch nur fragmentarisch durch Motive (Wahnsinn, durch Erblindung „sehend“ werden), die der englische Theaterautor Edward Bond in das Libretto gepackt hat. Mit ihm hat Henze danach noch zwei abendfüllende Musiktheaterprojekte realisiert: 1978 das Ballett *Orpheus*, UA in Stuttgart mit dem Choreographen William Forsythe und 1983 die Buffo-Oper *Die englische Katze*, UA bei den *Schwetzingen Festspielen*, produziert von der *Stuttgarter Staatsoper*. Das Ballett-Libretto förderte zudem ei-

nen a cappella-Chorzyklus zutage: *Orpheus Behind the Wire*. Bond hatte nach der Übernahme zahlreicher englischer Privat-Theater durch kommunale Träger eine enorme Karriere gemacht und wurde in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts zum bedeutendsten englischen Theaterautor, vergleichbar mit der Bedeutung von Bertolt Brecht in den 50er Jahren, davor und danach.

Die Komplexität der Partitur erinnert an B.A. Zimmermanns *Soldaten*. Auf drei Bühnenebenen finden gelegentlich drei Handlungen simultan statt, und drei Orchester spielen, in unterschiedlicher Besetzung und ebenfalls zuweilen simultan. Eine Militärkapelle durchschreitet musizierend sämtliche Schauplätze und auch den Zuschauersaal. Bei der Uraufführung in London sollte es eine Abteilerstellung der *Royal Army* werden, doch ihr Vorgesetzter hatte nach einer Durchsicht des Librettos die Mitwirkung bei der Uraufführung wieder abgesagt. Immerhin verwandelt sich darin der Huren-Song „Dem Leutnant Jones wurden die Beine weggeschossen“ (ein englisches Volkslied) in einen stolz präsentierten Militärmarsch.

In *We Come to the River* hat der Gitarrist wieder Einiges zu tun, von den einmal erworbenen Fähigkeiten lässt der Komponist nicht mehr ab. Der Gitarrist muss Gitarre, E-Gitarre und Tenorbanjo spielen können, auch *Sarténes* = die man bürgerlich als Bratpfannen bezeichnen würde.

Hans Werner Henze bringt die Gitarrenfamilie das nächste Mal in der freien Rekonstruktion der Monteverdi-Oper *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (UA 1985, Salzburger Festspiele) ein: „Fragmente eines

alten Lieds“ verbinden sich mit neuen Instrumenten zu neuen Kängen und neuer Hoffnung. (Gitarre, E-Gitarre, E-Bass, Tenorbanjo, Mandoline, aber auch eine *viola d'amore* spielen mit, genau so wie das von Henze geliebte Heckelphon.)

Musikbeispiel 7:

Il Ritorno d'Ulisse in Patria; Uraufführung 1985 Salzburger Festspiele; **Prolog:** Menschliche Zerbrechlichkeit: Thomas Allen; Wiener Philharmoniker, Jeffrey Tate

<https://www.youtube.com/watch?v=MN8HiX7vYBI&list=PL2AF7187C-2C830A01>

In der Folge erhält die Gitarre von Henze prominente Auftritte in dessen Gitarrenkonzert *An eine Äolsharfe* (1986) und in den beiden *Deutschlandsberger Mohrentänzen* (1985 und 1986) für Jugendorchester. Mit der Neu-Orchestrierung von Paisiellos Heldentragödie *Il Re Teodoro in Venezia*, die Henze für den *Cantiere Internazionale d'Arte Montepulciano* 1992 angefertigt hatte, schließt er seine Arbeiten für die Gitarre (und ihre Verwandten) ab.

Nun fehlt nur noch der Hinweis auf Henzes meistgespieltes Werk, die abendfüllende Kinderoper *Pollicino*, die sich vieler Gitarren versichert, und die schon Gegenstand zahlreicher akademischer Examensarbeiten gewesen ist.

Abschließend stelle ich zwei Thesen in den Raum, die hoffentlich durch diesen Artikel unterfüttert werden konnten:

1. Die Gitarre (und ihre Verwandten) in Henzes Musiktheater spiegelt sehr gut seine musikalische Ästhetik im Hinblick auf sein politisches Engagement. Das heißt, wenn Hans Werner Henze politisch diskret war (unpolitisch hat er nie komponiert), blieb der Einsatz der Gitarre konventionell, wurde er politisch explizit, wurde die Gitarre laut und unkonventionell eingesetzt.
2. Alle Betrachtungen zusammengenommen, lassen vermuten, dass sowohl der Gitarre ihr Platz im europäischen Kulturorchester gesichert ist als auch das Musiktheater für viele Jahrzehnte mit neuem Leben erfüllt wurde und weiterhin erfüllt werden wird.



Dr. Michael Kerstan und Hans Werner Henze im Jahre 2011

Literatur:

- **Norbert Abels/Elisabeth Schmierer** (Hrsg.): Hans Werner Henze und seine Zeit, Laaber (Laaber) 2012
- **Walter Bernhart:** Prekäre angewandte Opernästhetik: Audens, 'sekundäre Welt' und Hans Werner Henzes, 'Elegie für junge Liebende', in: Walter Bernhart (Hrsg.): Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse; eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag, Tübingen (Narr) 1994, S. 233-246.
- **Lutz Glasenapp:** Die Gitarre als Ensemble- und Orchesterinstrument in der Neuen Musik unter besonderer Berücksichtigung der Werke Hans Werner Henzes, Regensburg (Bosse = Kölner Beiträge zur Musikforschung 167) 1991.
- **Hans Werner Henze:** El Cimarrón. Ein Werkbericht, Mainz 1971.
- **Hans Werner Henze:** Musik und Politik. Erweiterte Neuausgabe (Hrsg. Jens Brockmeier), München 1984.
- **Hans Werner Henze:** Werkverzeichnis, Mainz (Schott) 1996.
- **Peter Petersen:** Hans Werner Henze – ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen, Hamburg (Argument) 1988.
- **Peter Petersen:** Hans Werner Henze. Symposition Hamburg 2001, Frankfurt (Lang) 2001
- **Dieter Rexroth** (Hrsg.): Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt, Frankfurtfest 1986
- **Ernst Schnabel:** Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von H.W. Henze. Zum Untergang einer Uraufführung, Postscriptum, München (Piper) 1969.
- **Wolfram Schottler:** „Die Bassariden“ von Hans Werner Henze - Der Weg eines Mythos von der antiken Tragödie zur modernen Oper. Eine Analyse von Stoff, Libretto und Musik, Trier (WVT) 1992.

Internetseiten:

- <http://www.hans-werner-henze-stiftung.de>
- <http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/hans-werner-henze>
- <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/home.html>
- <http://www.schott-music.com/shop/resources/622223.pdf>

Partituren: (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Schott Verlages)

- Hans Werner Henze: Die Bassariden
- Hans Werner Henze: Elegie für junge Liebende
- Hans Werner Henze: El Cimarrón
- Hans Werner Henze: We Come to the River

Sonderpreis der EGTA D für Jona Aaron Steinmeyer

Jona Aaron Steinmeyer aus Rosen-
garten ist der Gewinner des aus-
gelobten Sonderpreises der EGTA
D e.V. im Bundeswettbewerb „Jugend
musiziert“ 2018. Er gewann den Wett-
bewerb, der in Lübeck ausgetragen
wurde, mit der Höchstpunktzahl in
der Altersgruppe IV in der Kategorie
„Gitarre Solo“.

Mit dem Gewinn des Sonderpreises ist
ein Preisgeld von € 500,- verbunden.

Jona wurde 2002 in Seattle (USA) gebo-
ren, wo seine Eltern insgesamt 5 Jahre
lang lebten, bevor sie im Jahr 2005 wie-
der nach Deutschland zurückkehrten.
Er besucht die 9. Klasse des Erasmus-Wid-
mann-Gymnasiums in Schwäbisch Hall.
Über die Wahl seines Instruments und
die ersten musikalischen Erfolge sagt
er: „Gitarre spielen wollte ich schon mit 5
Jahren, aber es war der Wunsch mei-
ner Eltern, dass ich nach der mu-
sikalischen Früherziehung erst
mit Klavier anfangen sollte, da wir
dieses Instrument be-
reits zu Hause hat-
ten. Da ich wei-
terhin auf



*das Gitarrenspiel beharrte, bekam ich das
ersehnte Instrument zum 8. Geburtstag
und begann im Jahre 2010 mit dem Gitar-
renunterricht im Gitarrenforum bei Katja
von Döring in Schwäbisch Hall. Da ich be-
reits Noten kannte, ging es recht schnell vo-
ran, so dass ich schon 2012 meinen ersten
Wettbewerb beim Tonkünstler-Verband
Baden-Württemberg in der Altersklasse 1b
absolvierte und einen 2. Preis gewann. Ein
Jahr später, im Jahr 2013 veranstaltete der
Lions-Club Schwäbisch Hall mit dem ‚Li-
Mus‘ erstmalig einen Musikwettbewerb für
alle jungen musikalischen Talente aus un-
serer Region, bei dem alle Instrumente und
alle Altersklassen gegeneinander antra-
ten. Da wurde ich als jüngster Teilnehmer
4. Preisträger und gewann meinen ersten
Preis.“*

Seine Wettbewerbserefolge können sich
schon jetzt sehen lassen. Bereits 2015
erreichte er im 52. „Jugend Musiziert“
Wettbewerb in der Altersgruppe III in der
Kategorie ‚Gitarre Solo‘ den Bundeswett-
bewerb. Während der Wettbewerbspha-
se kam es auf Wunsch von Katja von Dö-
ring zu einem Lehrerwechsel zu Helmut
Oesterreich.

Im gleichen Jahr wurde er 3. Preisträger
beim 2. LiMus-Wettbewerb Schwäbisch
Hall. 2016 erreichte er beim 53. Jugend
Musiziert Wettbewerb in der Altersgrup-
pe III in der Kategorie ‚Zupfensemble-Gi-
tarrenduo‘ mit seinem Duo-Partner Leon
Kunz, der ebenfalls Schüler von Herr
Oesterreich ist, auf Bundesebene einen
2. Preis. Im selben Jahr trat er auch beim
61. Jugendwettbewerb des Tonkünst-
lerverbands BW in der Kategorie ‚Gitar-
re Solo‘ an und erhielt einen 1. Preis mit
Auszeichnung. 2017 nahm das Gitarren-
duo beim 54. Jugend Musiziert Wettbe-
werb in der Altersgruppe III in der Kate-
gorie ‚Neue Musik‘ wieder teil und erhielt
einen 1. Bundespreis. Im gleichen Jahr

fand der Nationale Gitarrenwettbewerb ‚Gitarrophilia‘ in Trossingen statt. Hier gewann Jona in der Altersgruppe 2 (14-16 Jahre) in der Kategorie ‚Gitarre Solo‘ den 1. Preis. Danach bewarb er sich auf Vorschlag seines Lehrers für die Jugendklasse an der Musikhochschule Trossingen bei Prof. Michael R. Hampel, wurde angenommen und begann dort den Unterricht im Oktober 2017.

2018 nahm er wieder beim Solowettbewerb ‚Gitarrophilia‘ in Trossingen teil und musste dort als Vorjahresgewinner in der höheren Altersklasse (17-20 Jahre) antreten, die auch international ausgeschrieben war. Er erreichte das Finale und dort einen 4. Preis. Im selben Jahr bekam er von der Dr. Winkler-Stiftung, die Jungtalente der Region fördert, ein Stipendium für das Sommersemester 2018 an der Musikhochschule Trossingen.

Zu seinen musikalischen Vorlieben und weiteren Hobbys schreibt er: „Besonders gerne mag ich die Präludien aus den Lautensuiten von J.S. Bach. Aber auch zeitgenössische Musik finde ich spannend, insbesondere gefällt mir Minimal Music sehr gut. Daneben begeistern mich Kompositionen der Romantik sehr. Meine Idole unter den Komponisten sind derzeit J.S. Bach und Philip Glass. Außerdem spiele ich in meiner Freizeit sehr gerne Tennis und bin ein großer Fan von Harry Potter!“

Die Gitarre in irgendeiner Form zum Beruf zu machen, kann er sich sehr gut vorstellen, da sie aus seinem Leben nicht mehr wegzudenken ist. Da er erst 2021 Abitur macht, möchte er die nächsten Jahre nutzen, um herauszufinden, welche Möglichkeiten ein Musikstudium für ihn bieten würde. Daneben hat er aber auch ein großes Interesse an Naturwissenschaften, so würde ihm sicherlich auch ein Beruf in der Richtung Medizin, Pharmazie oder Chemie gefallen.

Wir wünschen Jona Steinmeyer alles Gute auf seinem weiteren musikalischen Weg.

Impressum

Herausgeber: EGTA Deutschland e.V.

Homepage: www.egta-d.de

Mail: info@egta-d.de

Postanschrift: EGTA c/o Dr. H. Richter
Waldhuckstr. 84
D-46147 Oberhausen

Herausgeber und Chefredakteur:

EGTA D und Dr. Fabian Hinsche.

Weitere Redaktionsmitglieder:

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

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 15.3.2019

Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine Haftung übernommen!

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

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

Foto- und Abbildungsnachweis:

Autoren

Coverbild:

Sammlung Gerd-Michael Dausend

Gestaltung: Florian Janich

www.florian-janich.de

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

Der 14. 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-D, Gitarrendozent i.R. an Konservatorium und Musikhochschule Mainz) bestand diesmal aus Ernst Dering (Gitarrenlehrer und Gitarrenbauer in Bielefeld), Dr. Fabian Hinsche (Gitarrendozent in Osnabrück und Zürich), Bernd Kresse (Gitarrenbauer in Köln) und Andreas Stevens (Fachleiter Zupfinstrumente und Gitarrenlehrer an der Musikschule Düsseldorf). Karl Sandvoss (Vorsitz des Instituts für Saiteninstrumente Gitarre & Laute – ISIGL), einer der Gründerväter des Wettbewerbs und Jurymitglied von Beginn an, konnte in diesem Jahr leider nicht mehr dabei sein, er ist Ende 2017 verstorben.

Fünf Hersteller hatten 30 Gitarren angemeldet und schließlich 28 zum Wettbewerb eingesandt. Die Bewertung durch die Jury, organisatorisch betreut durch Dr. Helmut Richter (Bundesgeschäftsführer der EGTA-D), erfolgte am 9. und 10. Februar 2019 im Willy Brandt-Berufskolleg der Stadt Duisburg. Sie erbrachte folgendes Ergebnis:

Es wird 17 Gitarren das Prädikat „Von der EGTA empfohlenes Modell. 2019/2020“ zuerkannt. Es sind:

Mensurlänge 41 cm

- ▶ La Mancha Rubinito CM 41

Mensurlänge 47 cm

- ▶ La Mancha Rubinito CM 47

Mensurlänge 53 cm

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

Mensurlänge 59 cm

- ▶ La Mancha Rubinito LSM 59
- ▶ La Mancha Rubinito CM 59
- ▶ La Mancha Rubi CM 59
- ▶ La Mancha Rubi S 59
- ▶ La Mancha Rubi SMX 59

Mensurlänge 62 cm

- ▶ Granada F1/62MW
- ▶ Granada Z1/62W

Mensurlänge 63 cm

- ▶ La Mancha Rubinito CM 63
- ▶ La Mancha Rubi CM 63
- ▶ La Mancha Rubi S 63
- ▶ La Mancha Rubi SMX 63



Die Gitarrenbauwettbewerbe der EGTA-D sind so angelegt, dass nur die empfohlenen Instrumente Erwähnung finden. Hersteller von Gitarren, die keine Empfehlung erhalten haben, werden von der EGTA-D umfassend über die Gründe für den Nicht-Erfolg ihrer Instrumente informiert, um ihnen auf diese Weise Gelegenheit zu geben, die weitere Fertigung gezielt zu verbessern.

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

