



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Stefan Hackl	Die Sammlung von Karl Scheit (1909-1993)	4
Ya'qub Yonas N. El-Khaled	Claudio Monteverdi und die ‚spanische Gitarre‘	12
Andreas Stevens	Die Grillen des Don Fernando- Ein pandemiologischer Blick auf Fernando Sors op. 60	34
Michael Koch	Wider den Klotz am Bein – der Begriff der Vergleichsmensurlänge	47
	Interview Pablo Sáinz-Villegas	48
	Impressum	53
	CONNECTED: aus einer kleinen Idee wird ein weltumspannendes Projekt	54
	Johannes Öllinger - Notenbeilage	55
	Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre	58

Vorwort

Liebe Leserinnen,
liebe Leser,

ich freue mich, dass die Autoren unseres aktuellen Journals, das bereits die 10. Ausgabe ist, erneut Spannendes und Wissenswertes rund um unser Instrument zusammen getragen haben.

Stefan Hackl öffnet Karl Scheits Archiv für uns und stellt Preziosen eines der Pioniere der Gitaristik im deutschsprachigen Raum der Nachkriegszeit vor, darunter Instrumente, Handschriften, Briefe und Notenausgaben.

Ya'qub Yonas N. El-Khaled entführt uns in die Zeitenwende zwischen Renaissance und Barock zu Claudio Monteverdi, der einige seiner Lieder zur Begleitung der „spanischen Gitarre“, der 5-chörigen Barockgitarre, veröffentlichen ließ. Das größtenteils noch unerschlossene Repertoire der Alfabeto-Lieder wird auf diese Weise in Verbindung mit einem der ganz großen Namen der Musikgeschichte sicht- und hörbarer werden.

Andreas Stevens „pandemiologischer Blick“ auf Fernando Sor's op. 60 verbindet Didaktisches mit Analytischem sowie Biographischem und entbirgt die 25 Etüden als vielschichtige „Charakteretüden“. Eine Entdeckung der Coronazeit!

Michael Koch verdeutlicht in seinem Artikel zur Vergleichsmensurlänge anschaulich und mit einem Augenzwinkern wie wichtig die Passung Mensur und Körpergröße ist.

Pablo Sáinz-Villegas spielte vor kurzem das Silvesterkonzert mit den *Berliner Philharmonikern*. Eine Ehre für den Künstler, die Gitarre und alle ihre Liebhaber, die er sehr professionell löste. Im Interview lernen wir Sáinz-Villegas sowie seine Sicht auf die Gitarre, die Musik und die Aufgaben des Künstlers kennen.

Berichte vom *United Mandolin & Guitar Orchestra* sowie vom *XI. Internationalen Jugendwettbewerb Andrés Segovia* und eine Notenbeilage von Johannes Öllinger runden unser Journal ab.

Ich verbleibe mit den besten Wünschen für den Sommer,

Ihr Fabian Hinsche
Chefredakteur des EGTA-Journal -
Die neue Gitarrenzeitschrift



©Aleksandra Karłowski

Die Sammlung von Karl Scheit (1909-1993)



Biografie

Stefan Hackl, Dr. phil., geb. 1954, beschäftigte sich nach seiner Ausbildung an Konservatorium und Universität Innsbruck besonders mit historischen Instrumenten und Aufführungspraxis, mit der Kammermusik des 19. Jahrhunderts, mit Volksmusik sowie mit Recherchen zur Geschichte der Gitarre. Er veröffentlichte zahlreiche Fachartikel in Büchern und internationalen Zeitschriften (*Soundboard*, *Classical Guitar Magazine*, *Gitarre & Laute*, *Gitarre aktuell*, *Il Fronimo*, *Gendai Guitar* etc.), Notenausgaben (u.a. bei Doblinger, Edition Helbling, Chanterelle, DGA Editions, Orphée), CDs (*200 Jahre volksmusikalisches Gitarrenspiel in Tirol*) und Bücher (*Die Gitarre in Österreich*, Stauffer & Co. – *Die Wiener Gitarre des 19. Jahrhunderts*, *Guitaromanie – Kleines Panoptikum der Gitarre von Allix bis Zappa*). Die Entdeckung bisher verschollener Werke u.a. von Giulio Regondi und Johann Padovetz erregte internationales Aufsehen. Stefan Hackl unterrichtet nach seiner Pensionierung am Tiroler Landeskonservatorium und am Mozarteum Salzburg/Standort Innsbruck noch geringfügig an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie bei internationalen Gitarrenfestivals. 2016 wurde ihm vom Bundespräsidenten der Berufstitel „Professor“ verliehen.

Unser Musizieren, Lehren und Forschen gründet wesentlich auf den Ressourcen, die uns die vergangenen Generationen hinterlassen haben – historische Instrumente, Partituren, Literatur, Tonträger, Dokumente aller Art.

Nicht nur Institutionen wie die *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* und Vereine wie die *Gitaristische Vereinigung München*, auch viele Privatpersonen – professionelle Musiker wie Amateure – haben im Laufe ihres Lebens Sammlungen angelegt, die heute in Museen, Bibliotheken und Archiven verwahrt werden und zum Teil online zugänglich sind: Josia Andrew Hudleston (1799-1865, Dublin), Carl Oscar Boije af Genäs (1849-1923, Stockholm), Thorvald Rischel (1861-1939, Kopenhagen), Vahdah Olcott-Bickford (1885-1980, USA) oder Robert Spencer (1932-1997, London), um nur die wichtigsten zu nennen. Sie sind erfasst in Robert Coldwells Digital Guitar Archive <https://digitalguitararchive.com/archive/>.

Weitere Sammlungen wie jene von Georg Meier (1865-1942, Hamburg) sind noch zu erschließen, viele andere wurden nach dem Tode der Besitzer aufgelöst und leider oft in alle Winde verstreut. Eine der umfangreichsten Sammlungen der jüngeren Zeit ist jene von Karl Scheit (1909-1993, Wien), ihre wichtigsten Objekte sind mittlerweile öffentlich zugänglich.

Karl Scheit war für die Gitarre in Österreich eine der wichtigsten Persönlichkeiten im 20. Jahrhundert. Als Lehrer begründete er eine neue, auf dem Melodiespiel aufgebaute Schule. An der Wiener Akademie (später Hochschule) für Musik und darstellende Kunst bildete

er zwischen 1933 und 1985 eine ganze Reihe prominenter Gitarristen aus, die in ganz Europa wirkten – Konrad Ragossnig, Heinz Wallisch, Melitta Heinzmann, Michael Buchrainer, Wolfgang Jungwirth, Bernard Hebb, Maritta Kersting, Sonja Prunnbauer, Mario Sicca, Richard Pilkington, Reinbert Evers, Sonja Prunnbauer, Hans Michael Koch, Maria Kämmerling, Reinbert Evers, Eugenia Kanthou, Christoph Jägglin, Per Olof Johnson und Ralph Towner.

Von großer Bedeutung war Scheit als Herausgeber von Gitarrenmusik. Die Reihe *Musik für Gitarre* bei der Universal-Edition Wien umfasst an die 150 Werke, ebenso viele die Reihe *Gitarre-Kammermusik* bei Doblinger. Er erschloss damit Musik der Laute für das Repertoire der klassischen Gitarre, publizierte Studienmaterial und zeitgenössische Musik.

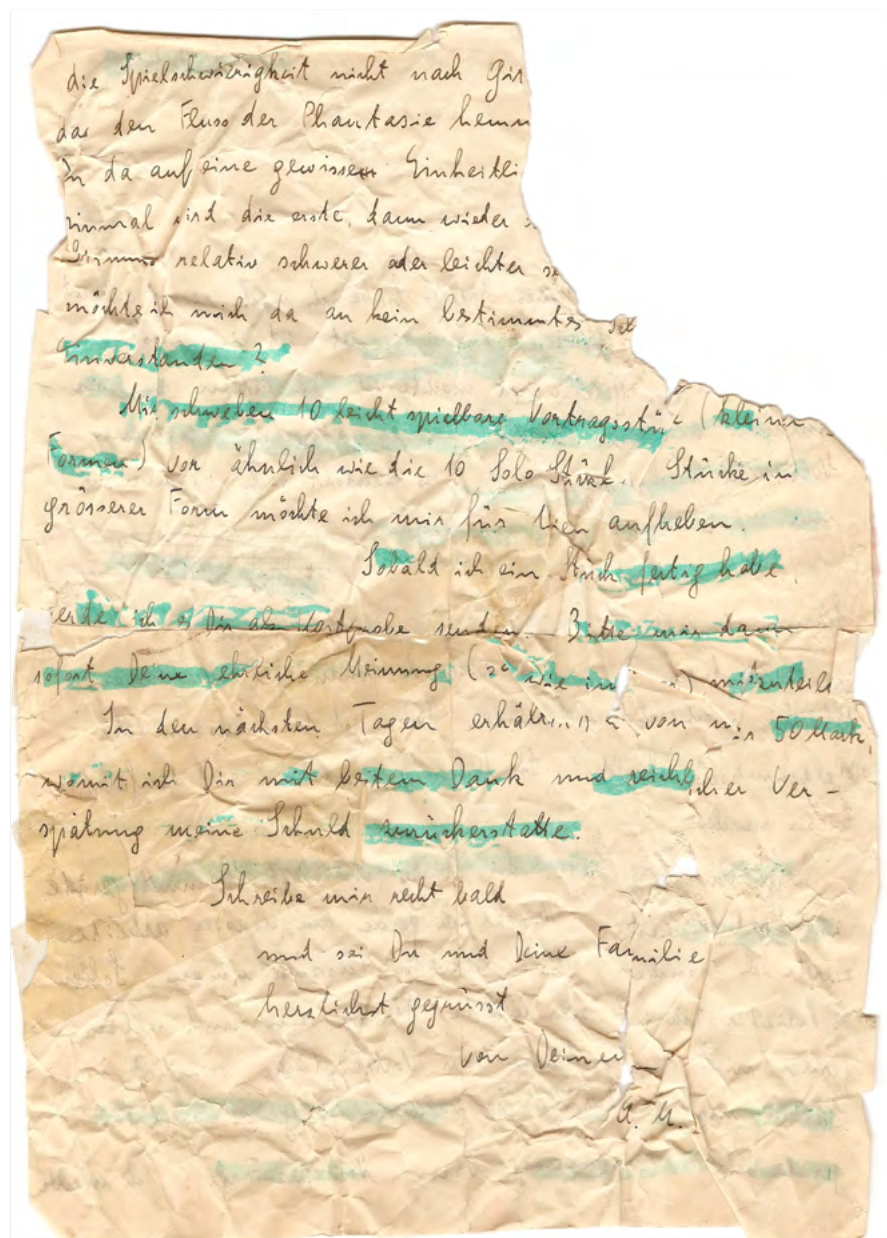
Anstelle einer ausführlichen Würdigung verweise ich auf den Artikel von Gerd Michael Dausend anlässlich Scheits 110. Geburtstag im EGTA-Journal 3-2019, eine kritische Betrachtung von Persönlichkeit und Wirken findet sich in Jürgen Libberts Buch über die Wiener Gitaristik im 20. Jahrhundert.

Karl Scheit sammelte Zeit seines Lebens alles, was mit der Gitarre zu tun hatte: Instrumente, Noten, Tabulaturen, Bücher, Zeitschriften, Tonträger, Bilder und Dokumente aller Art. Seine Witwe Luise Scheit, die heuer ihren 91. Geburtstag feiert, verwaltete seinen Nachlass auf vorbildliche Weise. Die interessantesten historischen Instrumente werden im *Kunsthistorischen Museum* in Wien ausgestellt. Einige seiner modernen Gitarren, wurden zuerst an Studierende verliehen und später verkauft bzw. verschenkt. Mit dem Erlös aus dem Ver-

kauf der wertvollen Gitarren finanzierte Luise Scheit einen großen Wettbewerb, der zwischen 2002 und 2010 an Scheits Wirkungsstätte, der MdW (Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien), alle zwei Jahre abgehalten wurde (Internationaler Gitarrenwettbewerb Karl Scheit). Der MdW überließ Luise Scheit auch den größten Teil seiner Sammlung von Noten, Büchern, Schallplatten und anderen Musikalien, dort bildet er heute eine erstklassige Fachbibliothek für Studierende und Lehrende (Karl-Scheit-Archiv).

Karl Scheits Instrumente

Karl Scheits erste Gitarre war ein einfaches Instrument des in seiner Heimatstadt Linz ansässigen Instrumentenbauers und -händlers Anton Bauer. Oft musste er zum Üben Spagatschnüre aufziehen, denn die Darmsaiten waren sehr kostspielig und schnell abgenutzt. Nach und nach konnte er sich Instrumente der Oberliga leisten, von Hermann Hauser und Richard Jacob „Weissgerber“ – Gitarren und auch Lauten, denn schon früh hatte sich Scheit mit historischen Instrumenten befasst. Scheits Korrespondenz mit Hauser und Weissgerber¹ vermittelt ein eindrucksvolles Bild von den schwierigen Verhältnissen, unter denen Musiker und Instrumentenbauer in den Kriegsjahren und der Zeit davor und danach arbeiten mussten. Weissgerber arbeitete 18 Stunden täglich sechsmal die Woche, um sich im Konkurrenzfeld der vogtländischen Manufaktur behaupten zu können und kam dann im DDR-Regime erneut unter die Räder. Auch Hauser litt trotz großer Nachfrage unter der allge-



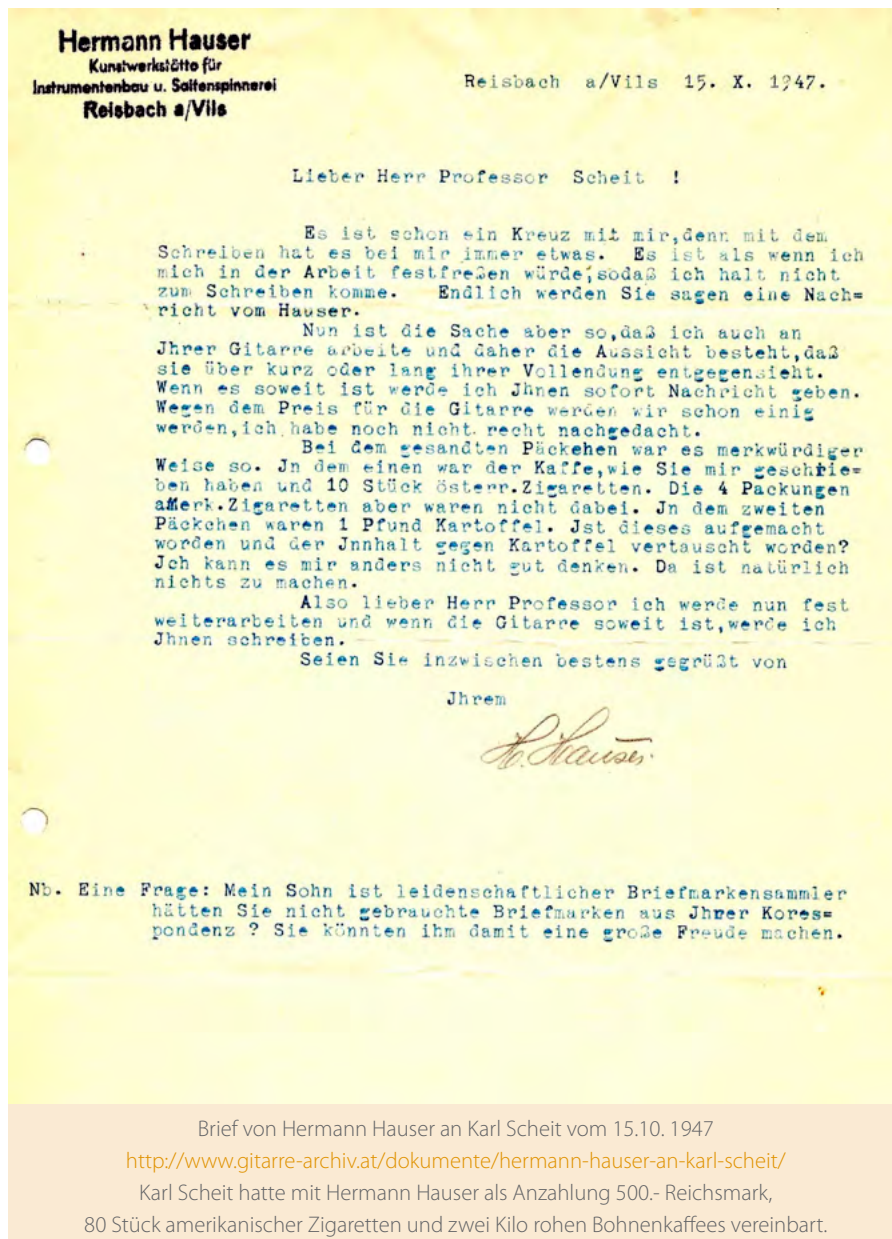
Fragment eines Briefes von Alfred Uhl – es stammt aus den Trümmern des Bombenangriffs im Frühjahr 1945, als Scheit gemeinsam mit seinem Freund, dem Komponisten Franz Burkhart, nur noch einen kleinen Teil seines Besitzes sicherstellen konnte.

meinen Not, denn auch die prominente Kundschaft hatte nicht viel Bares. So kam es zu der kuriosen Situation, dass Scheits letzte Hauser aus dem Jahre 1950 mit Kartoffeln angezahlt wurde (s. Brief). Das war Scheits Lieblingsgitarre – Julian Bream hatte sie für längere Zeit ausgeliehen und wollte sie unbedingt kaufen, aber

Scheit konnte sich nicht von ihr trennen. Von Emil Winkler, einem Tiroler Lautensänger, erwarb er nach dem Krieg eine Francisco Simplicio – eine von fünf, die 1929 über Miguel Llobet nach Tirol gekommen waren². Erst in den 1960er Jahren konnte Scheit nach und nach Gitarren bei den besten Gitarrenbauern

¹ Siehe Christof Hanusch, *Weissgerber – Gitarren von Richard Jacob*, Markneukirchen 2011.

² Diego Milanese und Umberto Piazza, *Francisco Simplicio Luthier, Note di viaggio sulle tracce dei liutai Francisco e Miguel Simplicio nella Barcellona fra modernismo e seconda Repubblica*, Mailand 2010.



seiner Zeit bestellen – Robert Bouchet (eine zweite Bouchet stammte aus dem Besitz von Konrad Ragossnig), Ignacio Fleta, José Ramirez, Manuel Contreras, Georg Bolin, Dieter Hense, Gerold K. Hannabach und anderen.

Historische Gitarren waren damals kaum in Verwendung und auch nicht im Handel. Scheit besaß mehrere davon (u.a. von Johann Anton Stauffer, Bernard Enzensperger, Martin Stoß, Ludwig Reisinger und eine aus der Panormo-Werkstätte), betrachtete sie aber mehr als Dokumente und spielte sie kaum. Wah-

re Kostbarkeiten sind seine Lauten: allein drei aus der Tiefenbrucker-Dynastie, eine davon mit Elfenbeinkorpus; eine Theorbe von Mathias Alban, Mandoren von Georg Aman und Mathäus Stautinger sowie eine Renaissancelaute von Genaro Fabricatore (Neapel 1807, ein seltenes Beispiel eines Nachbaus aus dem 19. Jahrhundert). Zum Spielen waren diese Lauten zu fragil und zu heikel, da benutzte Scheit lieber Nachbauten von Anton Guggenberger (Wien 1963) und Bernd Holzgruber. Der Kärntner Bernd Holzgruber (geb.

1939) war Student in der Klasse von Scheit und ein begabter Gitarrenbauer. Er wartete und restaurierte Scheits Instrumente und hatte damit Gelegenheit, viele Meisterinstrumente zu studieren. So baute er als einer der Ersten Lauten exakt nach historischen Vorbildern, zuvor hatte man Lauten hauptsächlich für die Erfordernisse gitarristischer Spieltechnik gebaut, mit festen Bündlen und starken Decken. Für Karl Scheit baute Holzgruber zwei Renaissancelauten, eine Barocklaute, eine Barockgitarre und eine moderne Gitarre.



Ein Blick in Scheits Instrumentenzimmer (2014)

Die Instrumente im Kunsthistorischen Museum

Laute, 12-chörig, mit Elfenbeinmuschel

Zettel: Magno Tiffenbrucker, Padua 1504;
Reparaturzettel Hagiopolita Renoni 1675
restauriert von Bernd Holzgruber 1983.

Laute, 7-chörig

Zettel: Magno dieffopruchar a venetia
restauriert v. Josef Krenn 1953

Laute, 13-chörig

Zettel: Jacob Ulrich Tieffenbrucker in Venetia (1539):
Thomas Edlinger 1696 Lauten- und Geigenmacher in Prag zugericht
Decke von B. Holzgruber ersetzt (1983, die Originaldecke ist erhalten)

Theorbe, 14-chörig

Zettel: Albanus 16.. (Mathias Alban, Bozen um 1650)
restauriert von Josef Krenn 1959

Mandora , 6-chörig

Zettel: Stautinger Mathäus Wenceslaus, me fecit Wirceburgis 1756

Mandora, 6-chörig

Zettel: Aman Georg, Augspurg 1735;
rep. Johannes Jeiß, Botzen 1775

Laute, 8-chörig

Zettel: Gennaro Fabricatore, Napoli 1807, Strada S. Giacomo 26

Chitarra spagnola, 5-chörig

anonym, um 1700
Zettel: restauriert v. Peter Kukelka 1970

Chitarra battente, 5-chörig

vermutlich Italien um 1730

Gitarre Panormo

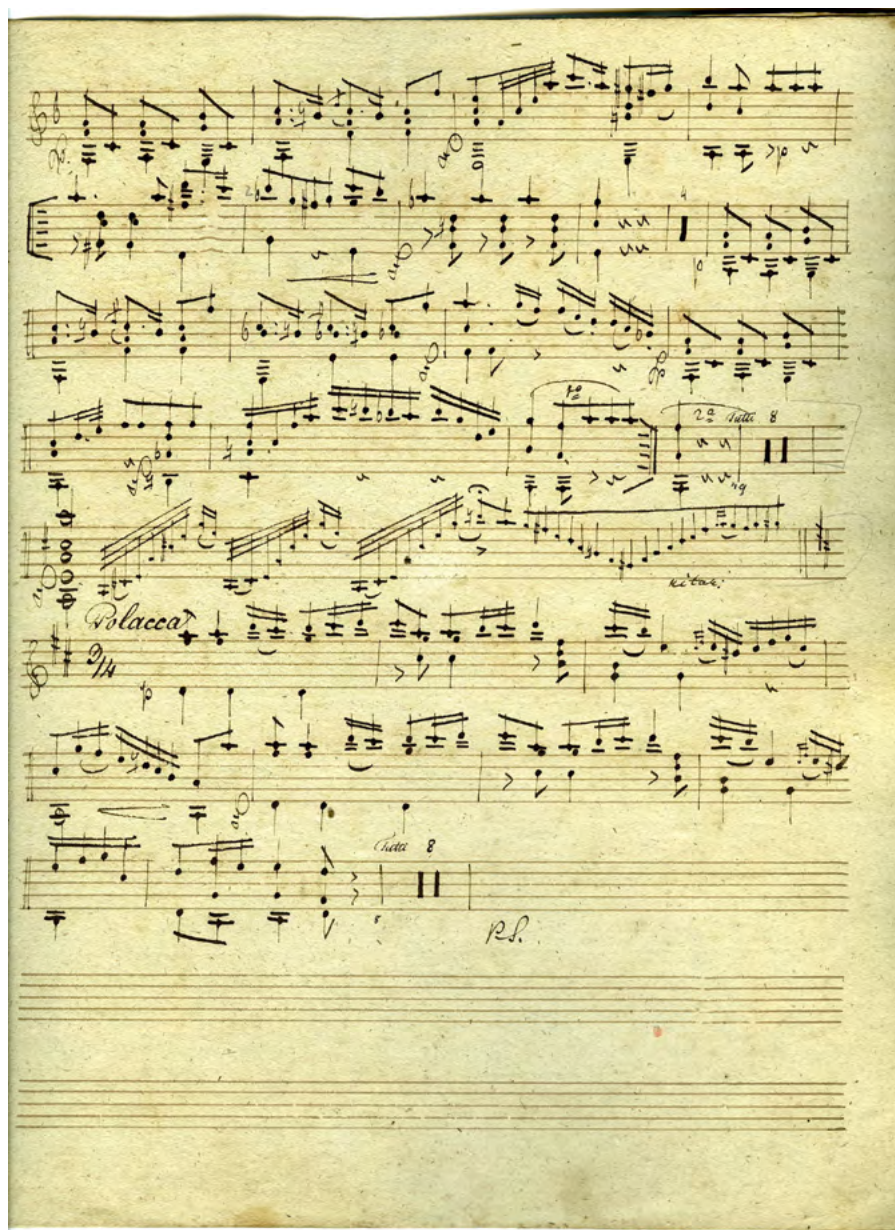
Zettel: Panormo fecit 1827, Nr. 894 London
mit originalem Holzkoffer

Terzgitarre Stoss

Zettel: Martin Stoss, Wien 1817



Terzgitarre von Martin Stoss (Wien 1817). Nach Angaben der Vorbesitzerin Hilde Faltis, einer Enkelin von Franz Liszt, stammt die Gitarre aus dem Besitz der Tänzerin Fanny Elßler.

Ausschnitt aus dem *Second Concertino* von Johann PadowetzDie Schlusstakte von *Air variée* de Bellini und der Beginn von *Solo on Don Giovanni* von Giulio Regondi, (Hudleston Manuskript)

Karl Scheits Bibliothek

Karl Scheit war immer bestrebt, sein Wissen über sein Instrument zu vertiefen und hatte schon seit seiner Studienzeit alles zusammengetragen, was mit Gitarre und Laute zu tun hatte. Obwohl er durch einen Bombenangriff im letzten Kriegsjahr fast alles verlor und 1945 von vorne beginnen musste, kam noch eine der weltweit bedeutendsten Sammlungen zustande – eine wichtige Quelle für seine musikalische, pädagogische und editorische Arbeit.

Er kaufte alles was irgendwie greifbar war, jede Neuerscheinung und viel Antiquarisches. Kaum ein relevantes Buch und kaum eine Notenausgabe aus seiner Wirkungszeit fehlt in seiner Bibliothek. Darüber hinaus bestellte er Kopien, Mikrofilme und Fotografien in Bibliotheken und Archiven aus aller Welt. Er war geradezu besessen von Tabulaturen, deren Entzifferung damals für viele noch ein Buch mit sieben Siegeln war. Teilweise sind noch Materialien zu Scheits Notenausgaben vorhanden – sie illustrieren die Mühen, die damals für die Publikation eines Werkes erforderlich waren: Recherche der Quellen aus Büchern, Briefe an Bibliotheken und Archive, Abschriften von Hand, Bearbeitung und Einrichtung ... Scheits Notenausgaben wurden vielerorts hoch geschätzt, aber auch oft kritisch betrachtet. Wenn man sie aber im Kontext der jeweiligen Editionspraxis und im Vergleich mit ande-

ren Ausgaben aus derselben Zeit sieht, steigt der Respekt vor Karl Scheit. Man bedenke, dass die ersten Ausgaben von Bach bereits 1940 entstanden sind und Scheit später einer der Ersten war, die den praktischen Ausgaben Tabulaturen und Informationsmaterial beifügten.

Die Bestände im Scheit-Archiv

1999 übergab Luise Scheit der *Universität für Musik und Darstellende Kunst* den Großteil der Sammlung mit dem Ziel, eine Fachbibliothek für die Gitarre aufzubauen. Die Auswahl wurde gemeinsam mit dem Musikwissenschaftler Erich Wolfgang Partsch (1959-2014) getroffen, wobei Scheits Ordnungssystem beibehalten wurde. 2005 wurde unter der Ägide von Prof. Walter Würdinger eine Datenbank mit Signaturen angelegt.

Das Archiv wurde vorerst kaum wahrgenommen, ich war der erste Besucher und für längere Zeit der einzige (heute kennt kaum jemand von den Studierenden den Namen Scheit). Bei der Sichtung des Materials traten einige historische Kostbarkeiten zutage, die für internationales Aufsehen sorgten. Darunter waren zwei bisher unbekannte Concertini für Terzgitare und Streicher von Johann Padowetz, unbekannte Lieder von Fernando Sor und verschollene Kompositionen von Giulio Regondi. All diese Werke wurden mittlerweile in Neuausgaben publiziert.



Ein Kasten im Scheit-Archiv mit Zeitschriften, Noten und verschiedenen Dokumenten

Nach Würdingers Emeritierung im Jahre 2015 wurde ich mit der Betreuung des Archivs betraut. Inzwischen wurden die wertvollen historischen Drucke von den übrigen Notenausgaben getrennt, wissenschaftlich katalogisiert und die wichtigsten digitalisiert. Weitere Teilbestände aus dem Besitz von Luise Scheit kamen hinzu, Konrad Ragossnig (1932-2018, Scheits Nachfolger and der MdW) überließ dem Archiv eine umfangreiche Dokumentation seiner Laufbahn: Konzertprogramme, Kritiken, Fotos, Briefe u.a. An einer Online-Präsentation der wichtigsten Archivalien wird gearbeitet, vorläufig sind Verzeichnisse und einzelne Digitalisate auf <http://www.gitarre-archiv.at/verzeichnisse/scheit-archiv/> sowie in Robert Coldwells *Digital Guitar Archive* <https://digitalguitararchive.com/archive/> verfügbar. Ein kleiner Überblick:

Noten

Der Bestand umfasst Notenausgaben aus dem 20. Jahrhundert (geordnet nach Gitarre solo, Gitarre-Kammermusik und Gitarrenschulen), Originaldrucke und Handschriften aus dem 19. Jahrhundert, Manuskripte zeitgenössischer Musik, Abschriften und handschriftliche Bearbeitungen von Karl Scheit sowie Mikrofilme, Fotografien und Fotokopien von Lauten- und Gitarrentabulaturen. Die Tabulaturen, die zu Scheits Zeiten so schwer zugänglich waren, sind heute von geringem Wert, denn man findet mittlerweile fast alles online, kostenlos und in wesentlich besserer Qualität, als es Mikrofilme und Xerox-Kopien damals bieten konnten. Unter den historischen Gitarrennoten aber sind einige Raritäten und Unikate, und auch unter den Neuausgaben findet sich so manches, was heute schon vergriffen ist. Scheit hatte einen Teil der Notensammlung von Carl Dobrauz (1900-1963) nach dessen Unfalltod gekauft und einen Teil der Sammlung von Sepp Bacher (1900-1978). Letztere enthielt ein großes Konvolut seltener Gitarrenkammermusik aus dem 19. Jahrhundert, angelegt vermut-



Von den *Quatre Pièces Brèves* von Frank Martin wurden zwischen 1959 und 1993 fünf Auflagen gedruckt.

lich von einem Insider der Wiener Gitarrenszene³. Groß war die Freude der kroatischen Gitarrenzunft, als ich in diesem Konvolut die beiden Concertini für Terzgitarre und Streicher von Ivan Padovec (Johann Padowetz) fand – schließlich sind das (abgesehen von einer Ausnahme) die einzigen Instrumentalkonzerte von kroatischen Komponisten vor 1900.

Mitten in einer Reihe von Liederaltären aus der Wandervogelzeit entdeckte ich einen Irrläufer: ein zweibändiges, insgesamt über 600 Seiten starkes Manuskript, das der englische Gitarrist Josiah Andrew Hudleston in den 1860er Jahren für Madame Sidney Pratten (Catharina Josepha Pratten, geb. Pelzer, 1821-1895) angelegt hatte. Neben eigenen Werken hatte er Stücke von Fernando Sor, Luigi Moretti, Trinidad Huerta, José Maria Ciebra und anderen abgeschrieben, und am Ende des zweiten Bandes stand Musik von Giulio Regondi, darunter eine frühe Fassung der zu Regondis Lebzeiten nie gedruckten Etüden und zwei weitere unveröffentlichte Werke!

Wertvoll sind auch die Manuskripte zeitgenössischer Komponisten, die für Karl Scheit geschrieben hatten. Bekanntermaßen hatte Scheit viele Hochschulkollegen und Komponisten aus Österreich für die Gitarre motiviert (Alfred Uhl, Ernst Krenek, Johann Nepomuk David, Thomas Christian David, Roman Hauben-



Julian Bream zu Besuch bei Karl Scheit (1992)

stock-Ramati, Hans Erich Apostel, Jenő Takács, Heinz Kratochwil, Paul Angerer etc.), aber auch internationale Kontakte gepflegt und wichtige Werke von Frank Martin, Richard Rodney Bennett und Cristobal Halffter seiner Reihe bei der Universal Edition Wien veröffentlicht. Nur ein Teil der Scheit gewidmeten Werke wurde gedruckt, und unter den unveröffentlichten wäre noch Einiges zu entdecken.

Fachliteratur

Was seinerzeit an deutschsprachigen Büchern zu Gitarre verfügbar war, ist ziemlich komplett vorhanden, auch viel fremdsprachige Literatur. Dazu gehören weitere nicht gitarrenspezifische Musikbücher, die Gitarristen aber kennen sollten, insbesondere über Aufführungspraxis Alter Musik.

Von großem Wert sind die Gitarrenzeitschriften: alle jemals erschienenen deutschsprachigen und zahlreiche inter-

nationale von der argentinischen *Revista de la Guitarra* bis zum englischen *Lute Society Journal* – nicht alle vollständig, aber doch in beträchtlichem Umfang. Ich kenne keine größere Zeitschriftensammlung zur Gitarre und sie wird vielen Forschern noch eine große Hilfe sein. Die älteren deutschen und österreichischen Zeitschriften sind bereits digitalisiert und können in Coldwells *Digital Guitar Archive* mit Volltextsuche erschlossen werden.

<https://www.digitalguitararchive.com/journals/>

Die Informatiker der MdW arbeiten noch an der Vernetzung mit anderen Plattformen wie GND, VIAF und Worldcat.

Tonträger

Auch Scheits Schallplattensammlung ist eine bedeutende Ressource mit einigen Raritäten. Tonbänder, Audio- und Videokassetten enthalten Aufnahmen von diversen Konzerten und Kursen an der Hochschule und internationalen Veranstaltungen.

3 Siehe Stefan Hackl, *Una collezione di musica da camera del Ottocento con chitarra*, in: *Il Fronimo* Nr. 168 (2014), S. 15–23.

Buchankündigung



Luise Scheit und Eugenia Kanthou (Schülerin und später Assistentin von Karl Scheit, 2020)

Dokumente

Des Weiteren enthält das Scheit-Archiv Dokumente verschiedenster Art: Fotos, Briefe, Konzertprogramme, Zeitungsausschnitte, Materialien zu Scheits Notenausgaben und Unterlagen zum Karl-Scheit-Wettbewerb. Manche dieser Archivalien sind von größtem Interesse für die Gitarre-Forschung weltweit. So findet man z.B. Informationen über die Sonate von Alfred Uhl oder die *Quatre Pièces Brèves* von Frank Martin, die sonst nirgendwo verfügbar sind.

Karl Scheit, Robert Spencer, Vahdah Olcott-Bickford und alle anderen, deren Sammlungen heute öffentlich zugänglich sind, wären wohl glücklich gewesen, hätten sie zu Beginn ihrer Karriere derartige Ressourcen vorgefunden!

alle Bilder: Stefan Hackl

Notenausgaben von Werken aus dem Scheit-Archiv:

- **Giulio Regondi**, *Fantasie über Don Giovanni* (Doblinger, Wien 2010)
- **Giulio Regondi**, *Air varié de Bellini "I Montecchi e capuleti"* (Editions Orphee, Columbus USA 2009)
- **Ivan Padovec**, *Premier Concertino* (DGA Editions, San Antonio USA 2009)
- **Ivan Padovec**, *Second Concertino 2* (DGA Editions, San Antonio USA 2009)
- **Fernando Sor**, *Five Song Arrangements from the Hudleston Manuscripts* (Editions Chanterelle, Heidelberg 2010)

Literatur:

- **Dausend, Gerd Michael**: *A teacher of outstanding ability...*, Karl Scheit zum 110. Geburtstag, in: EGTA-Journal 3-2019, S. 4 -18.
- **Hackl, Stefan**: *Die Gitarre in Österreich*, Innsbruck/Wien/Bozen 2011
- **Hebb, Bernard**: *Over the Years – A Journey in Time, Reflections of a Guitarist*, Wilhelms-haven 2017 (=Acoustic Music books 5026)
- **Koch, Hans Michael**: *Zum Tod von Karl Scheit*, in: Zupfmusikmagazin 2/94, S. 82
- **Libbert, Jürgen**: *Die Wiener Gitarristik im 20. Jahrhundert*, Regensburg 2012
- **Päffgen, 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
- <http://www.gitarre-archiv.at/>

The Renewed Guitar - The Instrument's Evolution Seen Through Period Pictures (1775-1925)

Ein ikonografisches Projekt zur Entwicklung der Gitarre von c. 1775-1925, vom Übergang des post-barocken fünchörigen Instruments zur „klassischen“ Gitarre mit sechs Einzelsaiten bis zum Beginn einer neuen technischen und musikalischen Ära, die durch die Erfindung der elektromagnetischen Verstärkung eingeleitet wurde.

Mehr als nur eine Geschichte in Bildern – historische Darstellungen vermitteln eine neue Perspektive zu technischen Neuerungen, Spieltechnik, musikalischem Kontext, sozialem und kulturellem Hintergrund.

560 Bilder in Topqualität, ausführlich dokumentiert und kommentiert - Porträts, Genreszenen, Allegorien, Karikaturen; Ölgemälde, Zeichnungen, Stiche, Fotografien und andere Medien; Postkarten, Poster, Cover und Illustrationen von Lehrwerken und Partituren, Werbung, Gitarrenlabels.

Die ersten 150 Exemplare können im Rahmen einer Subskription zum Preis von 125.- statt 150.- erworben werden, die Namen der Subskribenten werden im Buch veröffentlicht. Die Aktion gilt bis 27. Juni 2021

ephofmann@wanadoo.fr
stefan@gitarre-archiv.at

<https://erik-pierre-hofmann.webnode.fr/editions-des-robins-en/>





Biografie

Ya'qub Yonas N. El-Khaled promoviert und lehrt derzeit an der *Kunstuniversität Graz* im Fachbereich historische Musikwissenschaft. Thema der Dissertation sind Melchior Neusidlers *Teutsch Lautenbuch* (1574) und seine Lautenfantasien. El-Khaled studierte klassische Gitarre und historische Zupfinstrumente an der Hochschule für Musik Würzburg sowie Philosophie und Musikwissenschaft an der *Julius-Maximilians-Universität Würzburg*.

Claudio Monteverdi und die ‚spanische Gitarre‘

Claudio Monteverdi (1567-1643) zählt zweifellos zu den bedeutendsten Komponisten der europäischen Musikgeschichte. Als prominentester Vertreter der um 1600 entstehenden *seconda prattica*, als Komponist zahlreicher Madrigale, geistlicher Werke und der ersten bedeutenden Opern der Musikgeschichte ist er seit seiner breitenwirksamen Wiederentdeckung ab den 1960er Jahren aus den Konzertprogrammen heutiger Spiel- und Aufführungsstätten nicht mehr wegzudenken. Bei vielen Menschen dürfte der Name Monteverdis daher vielfältige Assoziationen hervorrufen – *Orfeo*, *Lamento della Ninfa*, Marienvesper, Monodie, Generalbass und anderes mehr. Den wenigsten dürfte allerdings der Begriff „Gitarre“, oder genauer gesagt „spanische Gitarre“, im Zusammenhang mit Monteverdi einfallen. Und doch ist diese Verbindung – Monteverdi und die *chitarra spagnola* – durchaus statthaft. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich im Folgenden die Aufmerksamkeit auf einige Kompositionen Monteverdis richten, die in der bisherigen Monteverdi-Forschung als sog. Nebenwerke eher am Rande Erwähnung fanden. Um diese Kompositionen besser verorten zu können, ist es sinnvoll, die Geschichte der Gitarre(n) des 16. und frühen 17. Jahrhunderts mit Blick auf Italien in groben Zügen zu skizzieren. Da es sich bei Monteverdis Kompositionen um Lieder mit *alfabeto*-Begleitung handelt, ist es darüber hinaus sinnvoll, spezifische Charakteristika speziell dieses Liedrepertoires in den Fokus zu rücken (1). Im Anschluss gehe ich der Frage nach, ob und wenn ja welche Berührungspunkte zwischen Monteverdi und der *chitarra spagnola*

bestehen (2), ehe ich mich ausführlicher den Publikationsorganen der angesprochenen Kompositionen zuwenden werde (3). Sodann werden einzelne Aspekte verschiedener Kompositionen und Fragen der praktischen Ausführung genauer unter die Lupe genommen (4). Ein kurzes Fazit (5) sowie Transkriptionen dreier Lieder mögen den Artikel abrunden (6).

(1) *Chitarra spagnola: alfabeto, battuto und pizzicato*

Die Vorfahren der modernen klassischen Gitarre erlebten in den Jahren vor und nach 1600 einen enormen Aufschwung, der sie erstmals deutlich aus dem Schatten ihrer Verwandten – den anderen Lauteninstrumenten – heraustreten ließ. Zwar bietet bereits das 16. Jahrhundert erstaunlich viel überlebendes Quellen- und Spielmaterial – größtenteils für 4-chörige Gitarre – doch erreichte die Breitenwirksamkeit der Gitarren erst mit der Einführung einer spezifisch-gitarristischen Notationsform, dem *alfabeto* (s. u.), und dem allgemeinen musikalischen Stilwechsel um 1600 neue und bis dahin ungekannte Dimensionen. Unabhängig von der jeweils geforderten Instrumentenstimmung war der Gitarrenstil des 16. Jahrhunderts grundsätzlich dem Lautenstil dieser Zeit vergleichbar. Mit anderen Worten: Gitarristen versuchten weitestgehend den polyphonen Stil der Vokalmusik auf ihrem

Instrument zu adaptieren, um sich künstlerisch sozusagen ‚auf der Höhe der Zeit‘ zu bewegen. Wie eindrucksvoll dies bei einem verhältnismäßig limitierten Instrument wie der 4-chörigen Gitarre gelingen konnte, belegen erhaltene Fantasien Albert de Rippes oder Gregor Brayssings.¹ Auch als Begleitinstrument zum Gesang ist die Gitarre im 16. Jh. bereits nachweisbar, doch hier orientierten sich die Komponisten und Arrangeure ebenfalls am Lautenstil. Die Gitarrenlieder bestehen zumeist aus einer Gesangsstimme mit ausgesetztem und in Tabulatur notiertem Gitarrenpart.² Geschlagene Akkorde finden zumindest in den schriftlich erhaltenen Zeugnissen keine Verwendung. Doch lässt sich aus Traktaten ableiten, dass zumindest in Spanien bereits seit den 1550er Jahren das Akkordschlagen zur Begleitung des Gesangs üblich gewesen sein muss; es existierte also eine mündliche Tradition des *rasgueado*-Spiels.³ Etwa ab Mitte der 1580er Jahre schlägt sich diese andere Art des Be-

gleitens dann zum ersten Mal schriftlich nieder: erste italienische Manuskripte, in der die Akkordkurzschrift *alfabeto* Verwendung findet, sind bis heute erhalten geblieben. Im *alfabeto* wurden Akkordgriffe mit den Buchstaben des Alphabets verknüpft, die nun über einen Liedtext oder eine notierte Liedmelodie geschrieben werden konnten⁴ (s. Abb. 1); ähnlich wie in der heutigen Pop- und Rockmusik Gitarrenakkorde über die Texte und/oder Melodien berühmter Hits notiert werden. Nach den ersten Verwendungen in Manuskripten dauerte es nicht lange, bis das *alfabeto* auch in gedruckten Liedsammlungen angewandt wurde.⁵ Wie schnell und erfolgreich sich das *alfabeto* etablier-

te, belegt die eindruckliche Zahl der erhaltenen italienischen Quellen mit Vokalmusik und *alfabeto*-Begleitung: mehr als 250 Bücher sind aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert belegt.⁶

Die Verbreitung des *alfabetos* wurde durch zwei zeitlich parallele Entwicklungen begünstigt. Zum einen setzte sich die zunächst aus Spanien und Süditalien stammende 5-chörige Variante der Gitarre in verschiedenen Stimmungen⁷ zunehmend auch in den nördlicher gelegenen Musikzentren Italiens – Rom, Florenz, und Venedig – durch. Die neue, nun *chitarra spagnola*⁸ genannte 5-chörige Gitarre verdrängte die ältere 4-chörige Gitarre im 17. Jahrhundert beinahe



Abbildung 1: Alfabetotabelle aus C. Milanuzzis *Secondo scherzo delle ariose Vaghezze* (Venedig, 1625). Wie ersichtlich, stimmen die Griffe der *chitarra spagnola* – bis auf das Fehlen der sechsten Saite – mit den Griffen auf modernen Gitarren überein.

1 De Rippes Fantasien sind zu finden in Guillaume Morlayes (ca. 1510 – nach 1558) *Quatriesme livre [...]* (1552), Brayssings Fantasien sind in seinem *Quart Livre de tabulature de Guitte* [...] (1553) enthalten. Die vollständigen Inhaltsverzeichnisse dieser Bücher sind zu finden in Brown, 1979, 138f., 148. Gründliche Auskunft über die Gitarrenquellen des 16. Jahrhunderts liefern Tyler/ Sparks, 2002, 5-45.

2 Vgl. z. B. die Lieder in Adrain Le Roys *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons [...]* (1556). Ein Inhaltsverzeichnis ist zu finden in Brown, 1979, 172f.; kurze einführende Informationen zu diesem Buch bieten Tyler/ Sparks, 2002, 18f.

3 Vgl. Eisenhardt, 2015, 12.

4 In Spanien wurde eine ähnliche Akkordschrift verwendet, die *cifras*, in der anstelle von Buchstaben Zahlen verwendet wurden.

5 Einen guten ersten, nicht ganz vollständigen, Überblick über erhaltene Manuskripte und Drucke mit *alfabeto* liefern Tyler/ Sparks, 2002, 85-99. Eine umfangreichere Übersicht für gedruckte *alfabeto*-Liederbücher findet sich bei Gavito, 2006, 176-185.

6 Vgl. Tyler/ Sparks, 2002, 49.

7 Kennzeichnend waren sog. re-entrant Stimmungen. Als re-entrant werden Stimmungen bezeichnet, bei denen die Saiten eines Instruments nicht sukzessive von hoch nach tief oder umgekehrt gestimmt werden (wie beispielsweise bei einer modernen Gitarre), sondern bei denen Sprünge diese Regelmäßigkeit durchbrechen. Anders als bei der Renaissancelaute im Jahrhundert zuvor, setzte sich bei der *chitarra spagnola* allerdings keine vereinheitlichte Standardstimmung durch, sondern Stimmungen konnten je nach Region und Zeitpunkt variieren. Die vermutlich verbreitetsten Stimmungen ähnelten einander stark und unterschieden sich lediglich in der Stimmung des vierten und fünften Chors: a/a d'/d' g/g h/h e' bzw. a/a d'/d' g/g h/h e' bzw. A/a d'/d' g/g h/h e'. Detaillierte Informationen zur Stimmung der *chitarra spagnola* und über den aktuellen Forschungsstand hierzu liefert Eisenhardt, 2015, 124-149.

8 Der heute gebräuchliche Name lautet Barockgitarre. Im Folgenden verwende ich die Begriffe *chitarra spagnola* und Barockgitarre synonym.

vollständig. Zum anderen passte die akkordische Spielweise (span. *rasgueado*, ital. *battuto*), die grundlegend mit der *chitarra spagnola* verbunden war, hervorragend zu den neu formulierten ästhetischen Ideen, die die Musik um 1600 nachhaltig verändern sollten. Schauplatz dieser Veränderungen waren genau jene Musikzentren, in denen die *chitarra spagnola* heimisch geworden war: Rom, Florenz und Venedig.

Worin bestanden nun die Veränderungen in der Musik und wie hängen sie mit der Barockgitarre zusammen? Vereinfacht gesagt wurde die polyphone Satzkunst des 16. Jahrhunderts ab den 1580er Jahren zunehmend als in bestimmter Hinsicht unzureichend erlebt: sangen vier oder mehr nahezu gleichberechtigte Stimmen einen Text, war dieser häufig nicht mehr zu verstehen. Auch konnten kontrapunktisch komponierte Werke nur sehr bedingt auf den emotionalen Gehalt eines Texts eingehen, ohne dafür größere Regelverletzungen in Kauf zu nehmen. Hinzu kam die Antikenbegeisterung vieler Gebildeter, die in alten Texten von der überwältigenden Wirkung der antiken Musik lasen und diese in der gegenwärtigen Musik nicht

wiederfanden. Die antike Musik stellte man sich als einstimmigen Gesang zur Begleitung einer Lyra oder Kithara vor, dessen Rhythmus und Melodie auf die gesprochene Rezitation des Texts zurückführbar seien. Sollte die neuere Musik eine vergleichbare Wirkung ausüben wie die antike, sollte sie auch auf den gleichen Prinzipien beruhen, so die Argumentation. Nicht zufällig forderte mit Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591) – Vater des berühmten Astronomen und selbst bedeutender Lautenist, Komponist und Musiktheoretiker – ein Zupfinstrumentalist in seinem *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) die Rückkehr zu einer Musik gemäß dieser antiken Ideale. Schließlich galten neuere Zupfinstrumente als Nachfahren der antiken Lyra und Kithara.

Sowohl der neue Stil selbst – ausdrucksvoller einstimmiger Gesang mit hoher Textverständlichkeit und akkordischer Begleitung in Generalbassnotation – als auch die einzelnen Stücke in diesem Stil werden in der Musikwissenschaft als Monodie⁹ bezeichnet und erlebten ihre Blüte von ca. 1600-1640. Die Hochzeit der *alfabeto*-Lieder fällt genau in dieses Zeitfenster und gerade in den 1620er

Jahren erlebte man eine regelrechte Veröffentlichungswelle mit bis zu zehn *alfabeto*-Liederbüchern pro Jahr.¹⁰ Im 20. Jahrhundert wurde die Verbreitung der *chitarra spagnola* häufig als Folge dieses Stilwandels interpretiert und wiederholt als Symptom der Kommerzialisierung und geminderten Qualität der Musik gedeutet.¹¹ In den vergangenen Jahren hingegen wurde in verschiedenen Forschungsbeiträgen überzeugend nachgewiesen, dass die Barockgitarre bei der *Entwicklung* der Monodie, ja selbst bei dem Übergang vom horizontal-melodischen zum vertikal-harmonischen Musikverständnis, eine tragende Rolle gespielt hat, von den berühmtesten Sängerinnen und Sängern der Zeit sowie zahlreichen Komponisten gespielt wurde und also kein eindeutiges Symptom einer musikalischen Dekadenz war.¹² Die Wahrheit liegt vermutlich, wie so oft, irgendwo in der Mitte: natürlich ermöglichte das *alfabeto*-System einen niederschweligen Zugang zur Musik auch für musikalische Laien und Amateure – die diesen offenbar gerne nutzten – und natürlich spielten auch wirtschaftliche Interessen von Verlegern eine

9 In neuerer Zeit ist dieser Begriff ob seiner Ungenauigkeit zunehmend in die Kritik geraten (vgl. z. B. Leopold, 1995, 4-17). In älterer musikwissenschaftlicher Literatur werden nämlich sehr unterschiedliche Musikwerke unter diesem Namen subsumiert. Obwohl nicht einheitlich definiert findet sich die ‚Monodie‘ trotzdem immer wieder in Texten über Musik des 17. Jahrhunderts.

10 Vgl. hierzu Gavito, 2006, 64-70.

11 Exemplarisch sei an dieser Stelle an Fortunes Ausführungen erinnert: „The Spanish guitar was becoming more and more popular in Italy, and this led to a new practice favoured by music-publishers, especially by the commercially-minded [Alessandro] Vincenti: the practice of providing every song with letters [d. h. mit *alfabeto*, Anm. d. Verf.] for the guitar, even when, as in more serious songs, they were wildly inappropriate [...]“ (Fortune, 1953, 136f.). Noch rund dreißig Jahre später bekräftigte Fortune diese Ansicht im heute nicht mehr ganz so neuen *New Monteverdi Companion* und erklärte gleich noch Monteverdis vermeintliche Abneigung gegen Lieder im monodischen Stil: „Hundreds of canzonettas, most of them in triple time, poured from the Venetian printing-presses in cheap books from 1618 onwards, and so popular were they that Monteverdi, the greatest musician in Venice, could hardly avoid writing a few, even if he rather despised them“ (Fortune, 1985, 186). Treadwell führt darüber hinaus eine Reihe von Publikationen an, die davon ausgehen, dass die Barockgitarre erst nach Etablierung der Monodie Verbreitung fand (vgl. Treadwell, 1995, 1).

12 Zur Rolle der Barockgitarre bei der Entstehung der Monodie vgl. grundlegend Tyler/ Sparks, 2002, 37-45; darüber hinaus Treadwell, 1995, 1-6; Tyler, 2003; Dean, 2009, 17-36; auch Eisenhardt, 2015, 15-23. Zur Rolle der Barockgitarre in der Harmonielehre vgl. Christensen, 1992, 1-42; Dean, 2009, 220-222. Dass zahlreiche Komponisten und Sänger entweder selbst Gitarre spielten oder mit Gitarristen in Kontakt standen ist nachzulesen bei Treadwell, 1995, 35-38 und Tyler/ Sparks, 2002, 37f.

Rolle; schließlich und endlich sollen bis heute die meisten verlegten Bücher ihre Abnehmer finden und es wäre absurd, anderes zu unterstellen. Und natürlich sind zahlreiche *arias*, *villanellen*, *canzonettas* etc. mit *alfabeto* eher von übersichtlicher formaler Gestaltung. Vieles deutet also daraufhin, dass die *chitarra spagnola* zunächst vor allem ein Instrument der Dilettanten und weniger der professionellen Musiker war.¹³ Dies alles schließt aber eine virtuosere Handhabung der Barockgitarre durch Einzelne bzw. eine kunstvolle Umsetzung von Liedern insgesamt keineswegs aus.

In den bisherigen Ausführungen wurde bisher beinahe ausschließlich der *battuto*-Stil berücksichtigt, der durch die *alfabeto*-Notation schriftlichen Ausdruck findet. Dies liegt schlicht und ergreifend daran, dass bis zum Jahr 1630 keinerlei gezupfte *chitarra spagnola*-Musik – zumindest in gedruckten Werken – überliefert ist und die meisten musikhistorischen Arbeiten eher gedruckte als handschriftliche Quellen berücksichtigen. Sämtliche gedruckten Werke, d. h. auch die Solomusik, waren bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich im *battuto*-Stil und sind somit eigentlich rein rhythmisch-harmonischer Natur, ohne jegliches niedergeschriebenes Melodiespiel. Erst ab den 1630er Jahren erschien Solomusik, in der akkordische (*battuto*) und

gezupfte (*pizzicato*) Passagen enthalten sind, im Druck.¹⁴ Berücksichtigt man hingegen theoretische Ausführungen und vor allem Manuskriptquellen, wird deutlich, dass die Barockgitarre bereits vor 1630 auch zum Melodiespiel verwendet wurde und Akkorde nicht ausschließlich in ihren *alfabeto*-Grundstellungen angewandt wurden – im Druck fehlten lediglich die technischen Möglichkeiten diese Spielpraktiken angemessen zu notieren.¹⁵ Die scheinbaren spieltechnischen Neuerungen der Drucke in den 1630er Jahre – gemischter *battuto-pizzicato*-Stil und die Bereicherung des *alfabetos* durch neue Akkordvarianten und erweitertes Lagenspiel – waren also weniger spieltechnische, als drucktechnische Veränderungen. Darüber hinaus ist von vielen Gitarristen des frühen 17. Jahrhunderts bekannt, dass sie neben der Gitarre auch Theorie oder (Erz-)Laute spielten; Instrumente, die überwiegend, wenn nicht sogar ausschließlich, gezupft wurden. Es ist daher nur schwer vorstellbar, dass die Barockgitarre vor 1630 nicht gezupft worden ist.¹⁶ Dies ist nicht unwichtig, denn für die Interpretation des *alfabeto*-Repertoires vor 1630 hat dies weitreichende Implikationen.

(2) Monteverdi und die *chitarra spagnola*

Monteverdi selbst hat das Spiel der Barockgitarre nicht beherrscht. Seines Zeichens Sänger, Streicher (*Viola* und *viola da braccio*) und Komponist dürfte ihm das

Gitarrenspiel wohl eher fern gelegen haben. Trotzdem gibt es über seine mit *alfabeto* versehenen Stücke hinaus klare Anhaltspunkte, dass er zumindest als Hörer die Barockgitarre recht gut gekannt haben muss. Der deutlichste dieser Anhaltspunkte ist, dass Monteverdi mit Andreana Basile-Baroni (ca. 1580 – ca. 1640/2), der wahrscheinlich berühmtesten Sängerin ihrer Zeit, bekannt war.¹⁷ Andreana Basile-Baroni wurde bereits in jungen Jahren von zahlreichen Bewunderern verehrt. Ganze Gedichte und Hymnen wurden ihr aufgrund ihrer Musikalität und Schönheit zugeeignet. Von den zahlreichen bewundernswerten Eigenschaften Basiles – sie arbeitete als Musikerin, komponierte und war zudem Mutter von mindestens sieben Kindern – sind an dieser Stelle vor allem zwei von Interesse: erstens begleitete sie ihren Gesang auf der *chitarra spagnola*, Harfe oder *Lira da braccio* (einem geigenähnlichen Streichinstrument) häufig selbst. Zweitens soll sie über ein phänomenales Gedächtnis verfügt haben, welches es ihr ermöglichte, mehr als 300 Lieder aus-

13 Vgl. hierzu auch Eisenhardt, 2015, 27-29. Während Eisenhardt das „Habitat“ der Barockgitarre im beginnenden 17. Jahrhundert eher im Liebhabermilieu und bei der Jugend sieht, betont Russell, dass sehr bald ein sozialer Aufstieg stattfand: „The guitar is one of the few instruments that saw itself climb up the social ladder, from a relatively low stature in the early Baroque to acceptance in high society by the late years of that epoch“ (Russell, 2003, 171).

14 Vgl. Eisenhardt, 2015, 22f.

15 Vgl. hierzu Miles, 2013, 68-78.

16 Vgl. auch Treadwell, 1995, 71-74.

17 Für genauere Informationen zu Basile-Baroni vgl. Steinheuer, 1999/2016.

wendig singen und begleiten zu können. Ihr erklärtes Lieblingsinstrument war dabei kein anderes als die Barockgitarre. Am Ende ihres Lebens soll sie sogar ausschließlich dieses Instrument gespielt haben. Es ist wohl keine allzu gewagte Vermutung, dass Basile ihre Instrumente – und insbesondere die *chitarra* – auf außergewöhnliche Weise zu handhaben verstand, denn eine herausragende sängerische Leistung benötigt auf Dauer natürlich eine instrumentale Begleitung, die diese Leistung mitträgt.

Dass Monteverdi und Basile-Baroni sich gekannt haben ist unstrittig, da beide zeitgleich am Hof in Mantua arbeiteten. Drei Jahre ehe Monteverdi 1613 Mantua in Richtung Venedig verließ, trat Basile-Baroni ihren Dienst in Mantua an. Ihre Konzerttätigkeit am Hof ist gut belegt und es steht wohl außer Frage, dass sie sich teilweise auch auf der *chitarra spagnola* begleitete. Monteverdi muss also ihr Gitarrenspiel gehört haben. Die Beziehungen zwischen den beiden bestanden auch nach Monteverdis Umzug nach Venedig weiter. Es war beispielsweise geplant, dass Basile die Rolle innerhalb einer Monteverdi Oper, die sie selbst sang, auch selbst komponieren sollte. Nachweislich führte Basile zudem nach 1613 Kompositionen Monteverdis in ihrem Repertoire. Nichts deutet darauf hin, dass Monteverdi sich am *chitarra*-Spiel Basiles störte oder es in irgendeiner Form als unangemessen empfand. Auch in Venedig, einem der Zentren der *chitarra spagnola* Publikationen, wird Monteverdi wohl zwangsweise mit der Barockgitarre in Berührung gekommen sein, denn spätestens ab den 1620er

Jahren war sie dort in weitem Gebrauch. Da verschiedene seiner Werke beim Verleger Alessandro Vincenti, einem der Hauptverleger des *alfabeto*-Repertoires, erschienen – inklusive zwei seiner eigenen *alfabeto* begleiten Lieder (s. (3)) – ist auch anzunehmen, dass er allgemein Kenntnis hierüber besaß. So lässt sich insgesamt zwar keine besondere Vorliebe Monteverdis für die *chitarra spagnola* ausmachen, aber – und dies ist ausdrücklich festzuhalten, da es im 20. Jahrhundert wiederholt unterstellt wurde¹⁸ – auch keine besondere Abneigung.

(3) Monteverdis Kompositionen in Carlo Milanuzzis *Quarto scherzo delle ariose vaghezze* (1624) und Alessandro Vincentis *Arie di diversi* (1634)

Die fünf Kompositionen Monteverdis mit *alfabeto*-Begleitung finden sich in zwei venezianischen Liederbüchern. Drei sind in Carlo Milanuzzis *Quarto scherzo delle ariose vaghezze* von 1624 enthalten, zwei weitere in der zehn Jahre später erschienenen Sammlung *Arie di diversi* von Alessandro Vincenti.

Quarto scherzo delle ariose vaghezze, 1624

1. *Ohime ch'io cado, ohime* (SV 316)
 2. *La mia turca che d'amor* (SV 310)
 3. *Si dolce è l tormento* (SV 332)
- Arie di diversi*, 1634
4. *Perché, se m'odiavi* (SV 320)
 5. *Più lieto il guardo* (SV 321)

Carlo Milanuzzi (ca. 1590 – ca. 1647), heute ein nur wenig bekannter Name außer-

halb von musikwissenschaftlichen Fachkreisen, war ein Komponist, Organist, Barockgitarrist, Literat und zu Lebzeiten ein berühmter Musiker.¹⁹ Obwohl kein gebürtiger Venezianer, verbrachte er die meiste Zeit seines Lebens dort. Ab 1619 begann er damit, seine Kompositionen zu veröffentlichen; zunächst erschienen geistliche Werke, ab 1622 auch weltliche. Zwischen 1622 und 1643 brachte er neun Liedersammlungen heraus, die den wichtigsten Teil seines weltlich-musikalischen Œuvres ausmachen. Alle neun Sammlungen erschienen beim Verleger Alessandro Vincenti. Für die Entwicklung des *alfabetos* im Druck ist vor allem der erste Teil der Sammlungen bedeutsam – Milanuzzi fügte hier eine *alfabeto*-Tabelle bei (vgl. Abb. 1), die die Standardakkordtabelle in den zahlreichen Publikationen verschiedener Komponisten im Verlage Vincentis werden sollte. Darüber hinaus schuf er eine ebenso einfache wie geniale – und zugleich doch hochproblematische – Lösung für das Generalbassspiel auf der Barockgitarre. Stand kein *alfabeto* über einer Komposition, musste anhand einer (manchmal bezifferten) Bassstimme begleitet werden – eine Praxis, die auch viele heutige Gitarristinnen und Gitarristen vor Schwierigkeiten stellen dürfte. Milanuzzis Lösung bietet Abhilfe, er versah zwei *Scale di musica* mit den entsprechenden Akkorden, so

¹⁸ Vgl. Fußnote 11.

¹⁹ Informationen zu Milanuzzis Leben können nachgelesen werden in Bartocci, 2008, XV-XIX.

dass jeder Basston mit einem passenden Akkord verknüpft wurde (vgl. Abb. 2).²⁰

Tritt einer dieser Basstöne in einem Stück auf, kann der passende Akkord einfach gegriffen und gespielt werden.

Auch dieses System wurde (inklusive des Druckfehlers beim F-Dur Akkord ‚G‘ in der oberen Zeile) nachfolgend in alle *alfabeto*-Publikationen Vincentis übernommen. Natürlich konnten die Werke nicht nur auf der Barockgitarre begleitet werden, aber schon die immer gleichbleibenden Untertitel der *Scherzi* heben die Gitarre deutlich hervor: *Commode da Cantarsi à Voce Sola nel Clavicembalo Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento Con le Littere dell' Alfabetto con l'Intavolatura, e con la Scale di musica per la Chitarra alla Spagnola*. Es ist davon auszugehen, dass Milanuzzi die *alfabetos* den Liedern beifügte²¹ und es ist ebenso wahrscheinlich, dass die mitveröffentlichten Kollegen Kenntnis hierüber hatten.

Der *Quarto scherzo* sticht aus den neun Sammlungen Milanuzzis hervor. Unter den gut 30 Kompositionen befinden sich Werke weiterer Komponisten, namentlich von Pietro Berti, Guglielmo Miniscalchi, Claudio Monteverdi und dessen Sohn Francesco Monteverdi. Zieht man das Werkverzeichnis Monteverdis²²



Abbildung 2: Hilfestellung zur Harmonisierung einer Basslinie aus C. Milanuzzis *Secondo scherzo delle ariosi vaghezze* (Venedig, 1625)

zur Rate, wird deutlich, warum das Vorkommen von Monteverdis Kompositionen im *Quarto Scherzo* bemerkenswert ist: die meisten seiner Kompositionen wurden unter eigenem Namen in Individualdrucken veröffentlicht. Nur ausnahmsweise erschienen Kompositionen Monteverdis in Sammlungen anderer Herausgeber. Da Milanuzzi und Monteverdi zeitgleich als Musikerkollegen in Venedig aktiv waren, kann davon ausgegangen werden, dass Monteverdi diese Veröffentlichung seiner Werke bekannt gewesen ist.

Alessandro Vincenti²³ (1591 – 1667) übernahm 1619 das Verlagsgeschäft von seinem Vater, der es bereits zu einem der führenden Musikverlage in Norditalien aufgebaut hatte. Neben den bereits angesprochenen *alfabeto*-Büchern verlegte er u. a. das achte und neunte Madri-

galbuch von Monteverdi, verschiedene Werke Frescobaldis, Merulas und Cavallis sowie musiktheoretische Schriften. In ihm den Prototypen des von Profitgier getriebenen Verlegers zu sehen,²⁴ wird ihm vermutlich nicht gerecht.

Vincentis *Arie di diversi* unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht von Milanuzzis *Scherzi*. Während es im Falle von Milanuzzis Sammlungen relativ klar ist, dass Milanuzzi die meisten Lieder selbst komponiert hat oder andernfalls die Namen der verantwortlichen Komponistenkollegen angibt und somit als ‚musikalischer Hauptverantwortlicher‘ ausgemacht werden kann, übernimmt Vincenti eine rein kompilative Tätigkeit. Er versammelte und verlegte in dieser Sammlung Werke von Monteverdi, Milanuzzi, Berti, Cavalli und anderen, aber keine eigenen. Wer für die musikalische Redaktion und

20 Die Methode, eine Basslinie mit *alfabetos* zu harmonisieren, findet sich in Manuskriptquellen bereits früher als im Druck. Ein handschriftliches Beispiel ist bereits auf das Jahr 1613 zu datieren (vgl. Miles, 2013, 105-108). Milanuzzis knapp zehn Jahre später gedruckte Variante aus dem *Primo scherzo* (1622) ist lediglich die erste gedruckte Variante.

21 Vgl. das Zitat in (4).

22 Verwendet wurde das Werkverzeichnis von Whenham im *Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 314-338.

23 Mehr Informationen zu Alessandro Vincenti sind nachzulesen in Bridges, 2001/2001.

24 Vgl. einmal mehr Fußnote 11.

auch die *alfabetos* verantwortlich zeichnete, muss Gegenstand der Spekulation bleiben. Möglich, dass es Vincenti selbst erledigte, ebenso gut könnte es jemand anderes erledigt haben.

In beiden Fällen kann man davon ausgehen, dass die Gitarrenparts nicht direkt auf Monteverdi zurückgehen. Einmal scheinen sie mit einiger Wahrscheinlichkeit von Milanuzzi angefertigt zu sein, im zweiten Falle kann kein Verantwortlicher ausgemacht werden. In beiden Fällen ist weiterhin davon auszugehen, dass Monteverdi keine schwerwiegenden Einwände gegen die Veröffentlichung und die *alfabetos* erhoben haben kann; als einflussreicher Musiker in Venedig hätte er dies sicherlich zu verhindern gewusst und im zweiten Fall wohl die Zusammenarbeit mit Vincenti nicht fortgesetzt.

(4) *Ohime ch'io cado, ohime, La mia turca che d'amor und Si dolce è l tormento*

In diesem Kapitel beschränke ich mich auf die Besprechung der drei Kompositionen Monteverdis, die in Milanuzzis Sammlung mitveröffentlicht wurden. Diese drei Beiträge im *Quarto scherzo* sind von außergewöhnlicher formaler Vielfalt und, soviel Subjektivität sei gestattet, Schönheit.²⁵ In jedem Lied wird das Strophenprinzip auf unterschiedliche Art angewandt, so dass sie trotz der vermeintlichen Einfachheit deutlich individuelle Züge tragen. Zudem sind sie relativ untypisch im Œuvre des Komponisten, der ansonsten nur wenige Werke für eine Stimme und Generalbass hinterlas-

DEL SIG. CLAVDIO MONTEVERDE. 35

Abbildung 3: C. Monteverdi: *Ohime ch'io cado*, Anfang, aus C. Milanuzzis *Quarto scherzo delle arioso vaghezze* (Venedig, 1624)

sen hat.²⁶ Er bevorzugte außerhalb des theatralischen Kontexts offensichtlich Gesangskompositionen für mehr als nur eine Stimme.

Der Reihenfolge ihres Auftretens im *Quarto scherzo* entsprechend, möchte ich mit der Besprechung von *Ohime ch'io cado* (nachfolgend: *Ohime*) beginnen. Bei dem Stück *Ohime* handelt es sich um eine sog. strophische Basskantate, bei der sich instrumentale Vor- und Zwischenstücke, Ritornelli genannt, und die sechs

gesungenen Strophen abwechseln. Der formale Aufbau der strophischen Basskantate ist schnell erklärt: Vor jeder Strophe erklingt ein Ritornello, dann folgt die gesungene Strophe, woran sich wieder ein Ritornello anschließt usw. Der besondere Reiz liegt darin, dass sich die Bassstimme von Strophe zu Strophe nicht verändert, während die Gesangsstimme variiert wird. Typischerweise bewegt sich die Bassstimme von Basskantaten überwiegend in regelmäßigen Viertelnoten,²⁷

25 1962 erschien eine verdienstvolle Bearbeitung für moderne klassische Gitarre und Gesang herausgegeben von Siegfried Behrend. Leider werden die Bearbeitungen diesen Stücken nach heutigem Wissensstand nicht gerecht. 2004 hat der Sikorski Verlag die Ausgabe als *Tre Madrigali per voce sola e chitarra/ 3 Madrigale für Sologesang und Gitarre* neu aufgelegt, die bis heute erhältlich ist.

26 Vgl. Carter, 2007, 187f.

27 Vgl. Fortune, 1985, 188f.

was durchaus an *Walking-Bass-Parts* von Jazz-Standards erinnern kann.²⁸ Gitarren-*alfabeto* wird interessanterweise nur in den Strophen abgedruckt, nicht aber in den Ritornellen. Anders als es die gleichbleibende Bassstimme vermuten lässt, verändern sich die Gitarrenakkorde aber mit der Gesangsstimme von Strophe zu Strophe.²⁹ Wie unterschiedlich die Gestaltung des Gesangs und der Gitarrenbegleitung im Einzelnen aussehen kann, zeigt Notenbeispiel 1 exemplarisch. Hier wurden jeweils die ersten vier Takte jeder der sechs Strophen untereinander gesetzt. Die Gitarren-*alfabetos* wurden an den Originalpositionen gelassen, der besseren Lesbarkeit halber aber in die moderne Akkordschreibweise übertragen – ein „C“ ist als C-Dur zu lesen, nicht als D-Dur wie im *alfabeto*.

Natürlich sind innerhalb der melodischen Varianten Bezüge zu erkennen. So bilden beispielsweise die vierten Takte (Zählung nach Notenbeispiel 1) der Strophen 1, 2, 5 und 6 ebenso wie die der Strophen 3 und 4 eine verwandte Gruppe. In Takt 1 sind es die Strophen 1, 4 und 5 sowie die Strophen 3 und 6, die jeweils verwandte Fassungen präsentieren. Einzig Strophe 2 fällt ein wenig aus dem Rahmen, wobei auch hier eine Ähnlichkeit zu Strophe 3 durchaus vorhanden ist. Ungeachtet dieser Ähnlichkeiten ist die melodische Bandbreite in so engem Rahmen enorm und jeder einzelnen Strophe wurde ein eigenes und dennoch dem Grundcharakter des Stücks verpflichtetes Profil verliehen. Würde man noch die Verse berücksichti-

Notenbeispiel 1: C. Monteverdi – *Ohime chi'io cado*, Strophenanfang aller sechs Strophen zum Vergleich untereinander. Die jeweiligen Versanfänge wurden der besseren Lesbarkeit halber nicht

gen, könnte man an diesen Beispielstellen noch allerlei Aufregendes entdecken (z. B. ist es sicherlich kein Zufall, dass die sog. *tirata*, die schnell aufsteigenden 16-tel Noten, Strophe 4, ZZ 1-2, am Ende der Worte *campion immortal* ‚unsterblicher Meister‘ angebracht ist).

Noch aufschlussreicher als die melodischen Varianten allein sind die Begleitakorde der Gitarre und ihre Implikationen für die Gesangsstimme. Zunächst einmal fällt auf, dass sich die *alfabetos* spürbar nach der Gesangs- und nicht nach der Bassstimme richten. Dies belegen allein die unterschiedlichen Varianten ebenso wie die Stellen, in denen *alfabeto* und Bassstimme ‚kollidieren‘ bzw. recht ungewöhnliche Reibungen ergeben.³⁰ Dies ist z. B. in Strophe 1, Takt 2 der Fall, in der ein C-Dur Akkord über den Basston F gesetzt ist oder in der sechsten Strophe,

ebenfalls Takt 2, wo ein F-Dur Akkord gleichzeitig mit dem Basston E gefordert ist. Sicherlich könnte man dies mit ausgefuchsten harmonischen Theorien einigermaßen plausibel erklären. Naheliegender ist es aber die Gesangsstimme zu berücksichtigen und festzustellen, dass vergleichbare Kollisionen hiermit augenscheinlich vermieden sind.

Ganz deutlich zeigt sich der Zusammenhang von Barockgitarrenstimme und Gesang auch in Takt 1. Die Akkorde werden nur dann gewechselt, wenn die Gesangsstimme dies erforderlich macht (Strophen 4-6). Hält der Gesang die Akkordtöne von C-Dur, bleibt auch der *chitarra* Part auf C-Dur (Strophen 1-3). Diese Beobachtungen bestätigen Mila-nuzzis eigene Aussagen, die er seinem *Primo Scherzo* – sozusagen als Benutzerhinweis – voranstellt:

28 Zweifellos findet sich hier die Begründung, dass manche Alte Musik-Ensembles *Ohime* beinahe als Swing-Nummer interpretieren. Man höre sich beispielsweise die Aufnahme von *L'Arpeggiata* unter Leitung von Christina Pluhar mit Counter-Tenor Philippe Jaroussky an, die auf *YouTube* und *Spotify* leicht nachzuhören ist.

29 Fragen nach den Anschlagsrhythmen behandle ich in diesem Artikel nicht. Genauere Informationen hierzu können z. B. nachgelesen werden im konzisen Artikel *Baroque guitar accompaniment: where is the bass?* von Eisenhardt, 2014.

30 Besonders deutlich auch z. B. auch in Takt 104 (s. Transkription im Anhang), wo auf ZZ 2 im Bass ein *fis* notiert ist, das *alfabeto* aber einen F-Dur Akkord vorsieht.

„Be advised that in order to have the varied effect that renders the chitarrone or spinet [different] from the Spanish guitar in playing these little arias, in many cases I have varied the note of the guitar [d. h. *alfabeto*, Anm. d. Verf.] from that assigned to the fundamental bass, provided for the other instruments, all made to give [the arias] their greatest beauty. Likewise, I have not given sharps or figures their proper places in the basso continuo, presupposing the cleverness and virtuoso manner of those who play [the accompaniment], having one eye on the vocal part.“³¹

Doch ergeben sich Reibungen anderer Art durch die *chitarre spagnola*-Begleitung. Man beachte hierfür ZZ 2 des zweiten Takts in den Strophen 2-5. In der dritten Strophe ist ein e-Mollakkord gesetzt, der stimmig zum E des Basses und g' des Gesangs passt. In der zweiten, vierten und fünften Strophe aber ist ein E-Dur gesetzt. Die Terz des Akkords, gis (gegriffen im 1. Bund der g-Saite), ergibt zum Gesang eine scharfe Reibung, besonders deutlich hörbar in der fünften Strophe. Ob ein Sänger hier zum gis' bzw. gis" ausweichen sollte, ist vielleicht abhängig vom jeweiligen Strophenkontext. In der zweiten Strophe ist dies ohne weiteres möglich. In der vierten und fünften Stro-

phe ergäben sich indes Intervallbewegungen, die recht ungewöhnlich wären:



Notenbergispiel 2: Melodieanfang von 4. und 5. Strophe, mit den den Gitarrenakkorden entsprechenden Akzidentien.

In Strophe 4, ZZ 2-3 sind dies der übermäßige Sekundschrift f"-gis", dann die übermäßige Quarte gis"-d' – ein Tritonus – abwärts, die beide zu jener Zeit wohl nicht gesungen worden wären. Auch der verminderte Septimsprung abwärts (f"-gis') in der fünften Strophe ist wohl eher ausgefallen, auch wenn sich das Ohr diesen Sprung als große Sexte gewissermaßen noch enharmonisch ‚zurecht hören‘ kann. Da Milanuzzi die *alfabetos* augenscheinlich nicht einfach schematisch Strophe für Strophe wiederholt hat, ist es durchaus im Bereich des Möglichen, dass Reibungen wie die beschriebenen zur ‚greatest beauty‘ der Lieder beitragen sollen.³²

Sind die Strophenanfänge zwar durchaus verschieden gestaltet, so sind die Schlusstakte der Strophen, abgesehen vom Text, identisch. Allein die sechste Strophe wird durch ein gleichsam auskomponiertes Ritardando um vier zusätzliche Takte verlängert. Erneut sind es die *alfabetos*, die an diesen Stellen Rätsel aufgeben können. Beispielhaft sei dies anhand der Schlusstakte der ersten Strophe verdeutlicht:



Notenbergispiel 3: C. Monteverdi – Ohime chi'io cado, T: 21-23

In Takt 22 ist im *alfabeto* ein E-Dur Akkord notiert, der ganz offensichtlich im Widerstreit zur Sopranklausel a'-gis'-a' des Gesangs steht. Moderner ausgedrückt bildet der Gesang auf den ZZ 1-3 einen Quartvorhalt zur Bassstimme, während im *alfabeto* weder Vorhalt noch Auflösung notiert ist. Dieser Widerstreit lässt sich leicht dadurch erklären, dass zum Erscheinungszeitpunkt der *Quarto scherzo* musikalische ‚Feinheiten‘ wie Vorhalte, Akkordumkehrungen oder Dissonanzen im gedruckten *alfabeto* schlicht nicht richtig abgebildet werden konnten. Dies bedeutete aber nicht, dass sie nicht ausgeführt werden konnten oder nicht ausgeführt wurden.³³ Auch war man sich der notationspraktischen Probleme des *alfabatos* durchaus bewusst. Bereits 1622 veröffentlichte Biagio Marini in seinen *Scherzi e Canzonetti* eine Übersicht mit Kadenzen und ihren gebräuchlichen Vorhaltgriffen in den typischen Gitarrentonarten (s. Abb. 4). Marini hielt dies für *molto necessarie* (dt. ‚dringend nötig‘);

31 Zit. n. Treadwell, 1995, 39f.; Bei Eisenhardt findet sich eine andere englischsprachige Übersetzung dieses ursprünglich italienischen Zitats, vgl. Eisenhardt, 2015, 56f.

32 Auch durch die Textbedeutung lässt sich die Reibung in der vierten Strophe an dieser Stelle übrigens nicht erklären.

33 Vgl. Miles, 2013, 115-120.

durchgesetzt hat sich seine Notation in anderen Drucken der 1620er Jahre allerdings nicht.

Im oberen System findet sich als zweites Beispiel von rechts auch die Kadenz von E-Dur nach A-Dur, die für a-Moll ebenso ihre Gültigkeit besitzt. Zunächst fällt auf, dass Marini den E-Dur Akkord (Buchstabe F der *alfabeto*-Notation³⁴) um eine Septime bereichert (offener 4. Saitenchor). So-

dann findet sich ein Vorhalt eingebaut, genauer gesagt ein Quartvorhalt, gegriffen im zweiten und aufgelöst im ersten Bund des dritten Saitenchors. Durch das Einfügen der Septime als ungegriffene Saite ist der E-Dur Septakkord mit Quartvorhalt leicht durch den zweiten und dritten Finger der linken Hand zu greifen, während die Auflösung des Vorhalts mühelos mit dem ersten Finger bewerkstelligt werden kann. Rein spieltechnisch ist diese Variante nicht wesentlich anspruchsvoller als nur das Greifen eines E-Dur Akkords, drucktechnisch hingegen ist ein deutlicher Mehraufwand nötig.

Bezieht man diese Informationen auf die angesprochene Passage in T. 22 von *Ohime*, so ist klar, dass natürlich ein Quartvorhalt auszuführen ist, auch wenn dieser nicht notiert ist bzw. notiert werden konnte. Ob der E-Dur Akkord dabei als Dominantseptakkord oder als einfacher E-Dur Griff gespielt wird, fällt nicht so

Queste fno aggiunte, & sono molto necessarie, massime nelle cadenze, & se ne trouerà molte nelle compositioni di questo libro.

Cadenza del A. Del B. & segue.

La Stella è lettera noua.

Abbildung 4: B. Marinis typische Kadenzwendungen auf der Barockgitarre aus den *Scherzi e Canzonetti* (1622).

sehr ins Gewicht, denn beide Varianten sind möglich und könnten als Variationen in den unterschiedlichen Strophen zur Anwendung kommen. Die über diese Stelle hinausgehende Erkenntnis ist folgende: aus rudimentär notierten Begleitungen, speziell der vor 1630 gedruckten *alfabeto*-Bücher, ist nicht automatisch auf nur rudimentäre Begleitskills früherer Gitarristinnen und Gitarristen zu schließen.

Bleiben zuletzt noch zwei wichtige Fragen zu klären: wovon handelt die *cantata* eigentlich? Und was bedeutet es, dass die *alfabetos* nur in den Strophen stehen, die Ritornelli aber keine haben? Ganz allgemein gesprochen beklagt ein lyrisches Ich in *Ohime ch'io cado* (dt. „Ach, ich falle, ach“) seine stete Anfälligkeit für subtile Blicke und Gesten eines nicht näher charakterisierten Gegenübers, die das eigene „freie Herz leicht einfangen

[können].“³⁵ Persönliche Informationen über das lyrische Ich wie auch über das verführende Gegenüber werden so gut wie vollkommen verschwiegen; lediglich die stilisierte Situation eines nicht erwiderten (weil unbeabsichtigten oder gar verbotenen?) Flirts wird dem Leser vor Augen geführt. Recht passend erscheint hierzu die Tatsache, dass der Autor des Gedichts (wie übrigens auch die Textdichter der beiden anderen Monteverdi-Lieder der Milanuzzi Sammlung) unbekannt ist und genauso anonym bleibt wie seine Figuren. Der Clou des Gedichts sitzt in den letzten Versen der letzten Strophe. Hier erfährt die vermeintlich quälende Lage des unerwiderten Begehrens unvermittelt eine überraschende kathartische Wendung, in der – in leicht masochistischer Manier – Leid kurzerhand in Lust umgedeutet wird: „Was mein Gefängnis ist, wird aus solch“

34 Interessanterweise ist der E-Dur Akkord in Milanuzzis *alfabeto*-Tabelle ohne Septime abgebildet – ein weiterer Hinweis darauf, dass Akkorde auch in abgewandelter Form gegriffen wurden.

35 Eine vollständige Übersetzung des Texts von *Ohime*, der auch meine Zitate entnommen sind, findet sich im Booklet zur CD *Claudio Monteverdi – Scherzi Musicali* des Ensembles *La Venexiana* unter Leitung von Claudio Cavina aus dem Jahre 2009. Auch die Texte von *Si dolce è l tormento* und *La mia turca* (ohne 4. Strophe) sind dort übersetzt. Alle nachfolgenden Liedtextzitate sind diesem Booklet entnommen und werden nicht jedes Mal eigens nachgewiesen.

schönem Grund [Anblick und Lächeln der schönen Augen des Gegenübers, Anm. d. Verf.] zum Paradies.“ Mit einem Wort: der Text ist vermutlich nicht der primäre Grund, warum dieses Lied auch rund 400 Jahre nach seinem Entstehen noch von Interesse sein kann.

Bleibt die Frage nach dem fehlenden *alfabeto* im instrumentalen Ritornello. Die Barockgitarre kann bekanntermaßen trotz ihrer Stimmungsvarianten Basslinien nur sehr eingeschränkt wiedergeben. Viele Töne der Basslage müssen hoch-oktaviert werden, so dass von einer echten Basslinie kaum die Rede sein kann. Treadwell hat daher vorgeschlagen, dass das Fehlen des *alfabetos* in Ritornelli als Hinweis darauf gedeutet werden kann, dass mindestens ein weiteres Instrument zur Barockgitarre hinzutreten sollte, um die Bassstimme auszuführen.³⁶ Dies könnte beispielsweise ein tiefes Streichinstrument, eine Laute oder Theorbe sein. Ob die Ritornelli dann allein aus dem Spielen der Bassstimme bestehen sollen oder auch mit Gitarrenakkorden begleitet werden, lässt Treadwell offen. Sie scheint aber davon auszugehen, dass Gitarre und das Zusatzinstrument sowohl Ritornelli als auch Strophen begleiten. Eisenhardt wiederum hegt Zweifel an dieser Hypothese. Er vermutet, dass damalige Gitarristen zum Begleiten ohne *alfabeto* nicht in der Lage gewesen seien: „It is doubtful, however, if the guitarist, who always had to rely on the simplified harmony of *alfabeto*, would have been able to find the proper chords here [in den Ritornelli, Anm. d. Verf].“³⁷ Er

schlägt stattdessen zwei andere Deutungsmöglichkeiten vor: entweder die Gitarre schweigt während der Ritornelli und begleitet allein die Strophen, was natürlich wiederum mindestens ein weiteres Instrument zur Ausführung der Ritornelli voraussetzt. Oder aber die Notation übermittelt zwei Versionen des Stücks, eine für Experten und eine für Amateure. In der Amateurversion, d. h. in der Version Gesang mit *chitarra spagnola*, könnten die Ritornelli schlicht weggelassen und nur die Strophen gespielt werden, während in der Expertenversion mit mehreren Instrumenten alles ausgeführt werden kann.³⁸

Ich selbst tendiere zu der Auffassung, dass ein paar Takte ohne *alfabeto* kein so unüberwindbares Hindernis darstellen, dass man nicht – möglicherweise mit einer Gitarre in der Hand und durch mehrmaliges ausprobieren – eine annehmbar klingende Lösung finden könnte. Dies dürfte auch früher schon so gewesen sein, zumal Charakter, Tonart und damit auch die hauptsächlichen Akkordgriffe von Ritornello und Strophen nicht diametral entgegengesetzt sind, sondern enge Bezüge zueinander aufweisen. Berücksichtigt man weiterhin, dass die Akkorddarstellung in den Drucken der 1620er Jahre sehr limitiert war (s. o.), könnte die Abwesenheit der *alfabetos* im Ritornello auch darauf hindeuten, dass hier ein Wechsel vom *battuto* zum *pizzicato* angedacht war. Da in den Ritornelli die Gesangsstimme schweigt, wäre das zarte *pizzicato*-Spiel gut vernehmbar, wohingegen zum kräftigen Begleiten ei-

ner Stimme das rustikalere *battuto*-Spiel angebracht schien. Je nach Talent und Fähigkeit des Gitarristen wären diese Solo-Ritornelli natürlich von sehr unterschiedlicher Qualität; die Basslinie und der Gesamtcharakter des Stücks stecken aber doch den Rahmen für solche Zwischenspiele sehr deutlich ab. Somit erscheint es mir keineswegs ausgeschlossen, dass ein Stück wie *Ohime* auf einer *chitarra spagnola* allein begleitet wurde, was natürlich Aufführungsmöglichkeiten mit weiteren Instrumenten oder auch ganz ohne die Barockgitarre keineswegs ausschließt. Wahrscheinlich wurden die Aufführungsmöglichkeiten letztendlich am stärksten dadurch bestimmt, welche Instrumente vorhanden waren und wer sie wie spielen konnte. Die zahllosen Titelblätter der damaligen Editionen bezeugen es schließlich: fast alle Instrumentenkombinationen waren mehr oder weniger zulässig.

Nach diesen doch recht ausführlichen Ausführungen zu *Ohime* möchte ich noch einige knappere Bemerkungen zu *La mia turca che d'amor* (nachfolgend *La mia turca*) und *Si dolce è l tormento* (nachfolgend *Si dolce*) beifügen. Beide können erneut als Liebeslieder charakterisiert werden, zumindest bei reiner Betrachtung der vertonten Texte.

36 Vgl. Treadwell, 1995, 81f. Treadwell weist auch darauf hin, dass sehr unterschiedliche *alfabeto*-Schreibkonventionen in strophischen Basskantaten bestanden: in manchen Quellen findet sich *alfabeto* in Strophen und Ritornelli, andere Quellen notieren jeweils nur für die erste Strophe *alfabeto*, nicht aber für darauf folgende; wieder andere kommen ganz ohne *alfabetos* aus usw. (vgl. ebd.).

37 Eisenhardt, 2015, 61.

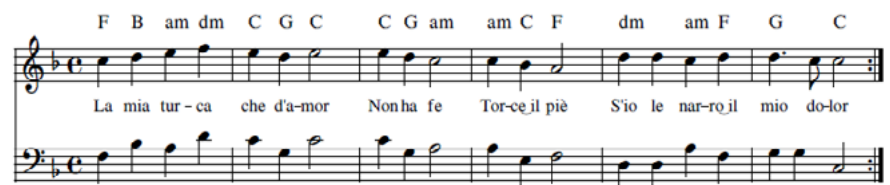
38 Vgl. Eisenhardt, 2015, 60f.

Während *Si dolce* erneut unter völligem Verzicht auf individuelle oder persönliche Eigenschaften die „süße Qual“ beschwört, die eine „grausame Schöne“ bereitet, ist in *La mia turca* zumindest eine Eigenschaft der Angebeteten benannt: sie ist Türkin, sogar „meine Türkin“. Man kann sich des Eindrucks nur schwerlich erwehren, dass auch diese beiden anonymen Texte – mit Ausnahme des Motivs der Türkin – derart hochgradig stilisiert sind, dass sie zumindest aus heutiger Perspektive durchaus klišiert wirken. Glücklicherweise trifft dies auf die Vertonungen dieser Texte durch Monteverdi nicht zu!

In *La mia turca* wählt Monteverdi eine Modifikation des nicht variierten Strophenlieds. Die ersten vier Strophen werden zu dem gleichen musikalischen Material gesungen, erst die fünfte und letzte Strophe – die eigens auf einer neuen Seite abgedruckt ist – erhält einen kontrastierenden Refrain. Diese Form ist eindeutig aus der textlichen Vorlage abgeleitet, in der die letzten beiden Verse – der Refrain – am Ende jeder Strophe wiederholt werden (*ond'al doppio mio martoro, / languendo, moro*; „so verdoppelt sich mein Leiden, / und klagend sterbe ich.“), ehe in der fünften Strophe eine Abwandlung des Refrains auftritt, die die Erlösung bereithält (*ond'al doppio mio martoro, / io più non moro*; „damit ich an meinem verdoppelten Leiden / nicht länger sterbe“). Musikalisch wird diese Leidenserlösung durch einen Taktwechsel vom Zweier- in ein Dreiermetrum bei gleichzeitiger Aus-

dehnung des letzten Refrains markiert. Auf zwei Auffälligkeiten sei an dieser Stelle knapp hingewiesen. Zum ersten auf die Ausgestaltung des Refrains der ersten vier Strophen. Hier fällt sofort das in die Länge gezogene *languendo* (dt. ‚klagen‘ oder auch ‚schmachten‘) ins Auge, dass mit seiner Chromatik vielleicht als frühes Beispiel eines *alla turcas* gelten kann. Es ist das einzige melismatisch vertonte Wort der ersten vier Strophen und entbehrt – möglicherweise durch die unvermittelten Dur-Moll Wechsel der Begleitung³⁹ – nicht eines gewissen parodistischen Elements. Zum Charakter des Klagens und Schmachtens scheint eine *battuto*-Begleitung nicht recht zu passen. Denkbar wäre daher, dass an dieser Stelle eine Arpeggiobegleitung eine gute Lösung darstellt. Zum zweiten ist die *alfabeto* Begleitung von *La mia turca* durchaus problematisch. Beinahe auf jedem Schlag ist ein Griffwechsel erforderlich, was weder auf der Barock- noch auf der modernen klassischen Gitarre eine besonders idiomatische Art des akkordeschen Begleitens ist.

per accompaniment for the guitar with respect to both the treble and the bass.”⁴⁰ In einigen Fällen dürfte er damit natürlich recht haben. Trotzdem möchte ich eine weitere Möglichkeit, sozusagen als Ehrverteidigung Milanuzzis, zumindest für die hier besprochene Stelle zur Diskussion stellen. Warum nicht einfach ein paar Akkorde weglassen und so die Akkordwechsel reduzieren? Berücksichtigt man beispielsweise nur Akkorde der Zählzeiten 1 und 3 ist die Begleitung spürbar ruhiger und das klangliche Ergebnis relativ einwandfrei – auch wenn natürlich kleinere Reibungen mit der Bassstimme entstehen. Das *alfabeto* präsentiert in dieser Deutung eine Art Überangebot, von dem sich ein Interpret nach Maß-



Notenbeispiel 4: C. Monteverdi – *La mia turca*, T. 1-6; das *alfabeto* wurde in moderne Akkordschrift übertragen.

Was tun mit einer solch widersinnig begleiteten Passage? Eisenhardt schließt aus solchen und vergleichbaren Stellen, dass „whoever edited the *alfabeto* (the composer, the compiler, or the printer) often was not able to work out a pro-

gabe des eigenen Könnens und des gewählten Tempos nur die Teile auswählen muss, die im konkreten Fall benötigt werden.

Zu guter Letzt noch einige kurze Bemerkungen zu *Si dolce*. „Durch den melan-

³⁹ Auch das übrigens typische Elemente des *alla turcas* der Mozart und Beethoven Zeit.

⁴⁰ Eisenhardt, 2015, 57.

chologischen Tonfall und die eingängige Melodie wurde *Si dolce [sic] il tormento* in letzter Zeit zu einer Art Superhit unter den Werken Monteverdis.⁴¹ Dem ist eigentlich kaum noch etwas hinzuzufügen. Höchstens vielleicht, dass *Si dolce* im klassischen Gewand der *canzonetta* der 1620er Jahre daherkommt; mit anderen Worten: es handelt sich um ein zweiteiliges Strophenlied im Dreiermetrum, wie es noch zahlreiche weitere aus dieser Zeit gibt. Da die zurückgenommene, flächige Bassstimme, die sich fast ausschließlich in punktierten Ganzen bewegt und somit ein wirkliches harmonisches Fundament bildet, welches kaum melodische Anteile besitzt, kommt es zu keinerlei Konflikt zwischen *alfabeto*, Gesangspart und Bassstimme. Selbst bei einer Ausführung von Gesang und *chitarra spagnola* ohne zusätzliches bassfähiges Instrument entsteht nicht der Eindruck, dass etwas fehlt. Im Gegenteil üben solche intimeren Interpretationen doch einen ganz eigenen Reiz aus. Die überschaubare Struktur, die (barock-) gitarrenfreundliche Tonart, die wunderbar vertraut-unvertrauten harmonischen Wendungen und nicht zuletzt die ‚eingängige Melodie‘ laden heutige Gitarristinnen und Gitarristen dazu ein, ein echtes Juwel des frühen Gitarrenrepertoires neu zu entdecken.

(5) Fazit

Monteverdis Œuvre für die *chitarra spagnola* ist der Quantität nach überschaubar und sehr wahrscheinlich hat er die *chitarra spagnola*-Parts seiner Lieder nicht einmal selbst geschrieben. Zu allem Überfluss sind viele Aspekte dieser Parts auch noch in mancherlei Hinsicht

rätselhaft, ja problematisch. Wieso also sich mit diesem Repertoire befassen?

Die naheliegende Antwort lautet: weil nur die wenigsten Komponisten von der Bedeutung und dem musikgeschichtlichen Rang eines Monteverdis überhaupt Werke mit Gitarrenbeteiligung komponiert haben. Die etwas differenzierte Antwort könnte lauten: weil das Repertoire, so gering es dem ersten Anblick nach in vielerlei Hinsicht auch scheinen mag, es wert ist, wiederentdeckt zu werden – und das nicht nur von spezialisierten Alte-Musik-Ensembles, sondern auch von klassischen Gitarristinnen und Gitarristen. Denn auch wenn viele Aufnahmen der letzten rund 20, 30 Jahre suggerieren, das in Frage stehende Repertoire des frühen 17. Jahrhunderts sei gleichsam immer schon in großen Ensembles mit ausgefeilten und hochvirtuosen Arrangements gespielt und aufgeführt worden, dürfte die damalige Realität weit weniger spektakulär gewesen sein. Eine Gitarre, eine schöne Stimme – mehr brauchte es häufig nicht. Auch heute braucht es nicht viel mehr. *Si dolce* beispielsweise übt seinen Zauber mit schlichter *alfabeto*-Akkordbegleitung genauso aus wie im Arrangement für mehrere Instrumente. Und wer bei den ersten Takten von *Ohime* nicht das rhythmische Fingerschnipsen anfähgt, der ist für einen guten Barockgroove wohl auch sonst nicht besonders empfänglich.

Wichtig ist auch, die musikwissenschaftlichen Vorstellungen des *battuto-pizzicato*-Dualismus und des *alfabeto*-Primitivismus für die Barockgitarrenquellen vor 1630 ganz allgemein in Frage zu stellen. Sollten Barockgitarristen vor 1630 wirklich nicht auf die Idee gekommen

sein ihre Instrumente zupfend zu spielen und haben sie wirklich nur die *alfabeto*-Blockakkorde gegriffen? Ich halte es für nur schwer vorstellbar und manche handschriftlichen und gedruckten Quellen belegen das Gegenteil. *Chitarra spagnola*-Begleitungen zu Stücken, die vor 1630 erschienen sind, dürften also sehr wahrscheinlich – davon bin ich bis zum eindeutigen Beweis des Gegenteils überzeugt – Passagen im gezupften *pizzicato*-Stil enthalten haben und werden auch von Vorhalten, dissonanten Akkorden und ähnlichem Gebrauch gemacht haben. In allen drei angesprochenen Stücken jedenfalls können und müssen an manchen Stellen derartige Dinge in die Begleitungen integriert werden.

Abschließend möchte ich noch einige allgemeine Überlegungen zur heutigen praktischen Interpretation der Lieder anstellen. Grundlegend existiert eine instrumental bedingte Zweiteilung: die Werke können auf einer *chitarra spagnola* oder einer modernen Konzertgitarre gespielt werden. Hinweise zur Ausführung mit der Barockgitarre wurden in den bisherigen Erörterungen reichlich gegeben, weshalb ich mich jetzt auf die Ausführung auf der Konzertgitarre beschränken möchte. Vermutlich können die Monteverdi-Lieder trotz der hier beigefügten Transkriptionen von den wenigsten ‚einfach gespielt‘ werden, wie dies etwa bei Giuliani's Arien, Sors Seguidillas oder Transkriptionen von Schubert Liedern möglich ist. Gründlich ausgeschriebene Begleitungen, die für die Zeit nach dem Barock gebräuchlich wurden, sucht man bei Monteverdi und seinen Zeitgenossen vergeblich. Dies kann im ersten Moment zugegebenermaßen durchaus abschreckend wirken. Andererseits er-

41 Russomanno, 2009, CD Booklet zu *Claudio Monteverdi – Scherzi Musicali*, Ensemble La Venexiana.

geben sich interpretatorische Freiräume, die ein großer Vorzug sein können. Vor- und Zwischenspiele können (relativ) frei ersonnen oder an den Liedmelodien entlang komponiert werden und es können nach eigenem Ermessen und Geschmack Arpeggio-, Akkord- oder mehrstimmig ausgesetzte Begleitungen geschaffen werden. Dies setzt natürlich ein gewisses Maß an Kreativität voraus und erfordert ein hohes Maß an Bereitschaft sich Mühen zu unterziehen, die beim ‚herkömmlichen‘ Liedrepertoire wegfallen. Abwechslungsreiche und wohlklingende Gitarrenfassungen müssen selbst ausgearbeitet werden. Es ist vielleicht ganz sachdienlich an dieser Stelle noch einmal zu betonen, dass bei solchen Gitarrenfassungen der Bass nicht immer präsent zu sein hat, wie es wahrscheinlich vielen im Zusammenhang mit Barockmusik im Gitarrenunterricht immer wieder eingeschärft worden ist. Eine Bassstimme kann und darf weggelassen werden, wenn Gitarre und Gesang trotzdem eine überzeugende Variante ausführen. Auch können *alfabeto*-Harmonien bedenkenlos umgewandelt bzw. erweitert werden – sie sind als Annäherungen, nicht aber Vorschriften zu verstehen. Es gilt (und galt vermutlich auch vor 400 Jahren schon) der Grundsatz: erlaubt ist, was gut klingt! Auch Alte Musik Spezialisten spielen häufig nur sehr bedingt „historisch korrekt“. Man höre z.B. die angesprochene Aufnahme von *Ohime* oder andere Kompositionen in der Interpretation von *L'arpeggiata* an oder die ein oder andere CD-Einspielung von Barockgitarist und Theorbist Rolf Lislevand. Dafür erreichen diese Aufnahmen heute lebende Menschen, was mir als Qualität weit wertvoller scheint als eine wie auch immer geartete „historical

correctness“.

Verständliche Grundlagen, auf denen moderne Gitarrenfassungen basieren können, sind im Anhang zu diesem Artikel zu finden. Diese Transkriptionen verstehen sich als Einladung, den gitarristischen Monteverdi neu zu entdecken. Frei nach Mozart richten sich Monteverdis Lieder (und ihre Transkriptionen) als Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht nämlich an alle Kenner und Nichtkenner, auf dass sie Satisfaktion erhalten mögen.

Literaturverzeichnis:

- **Bartocci, P.**, *On the biography of Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia*, in: *Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia. Musica Sacra/ Sacred Music* hrsg. v. Dall'Albero, C., 2008, S. XV-XIX.
- **Bauer, T.**, *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Ditzingen, 2018.
- **Bridges, T.W.**, Art. *Vincenti [Vincenzi, Vincenzi]*, *Giacomo*, in: *Grove Music Online*, Oxford, 2001/2001, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-10000085y0bbd.han.kug.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029417>.
- **Brown, H.M.**, *Instrumental Music printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge, 1979.
- **Carter, T.**, *The Venetian secular music*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, hrsg. v. Whenham, J./ Wistreich, R., Cambridge, 2007, S. 179-194.
- **Eisenhardt, L.**, *Baroque guitar accompaniment: where is the bass?*, in: *Early Music*, Vol. 42, Nr. 1, 2014, S. 73-84.
- **Eisenhardt, L.**, *Italian Guitar Music of the Seventeenth Century. Battuto and Pizzicato*, Rochester, 2015.
- **Fortune, N.**, *Italian Secular Song from 1600 to 1635: The Origins and Development of Italian Monody*, Dissertation, University of Cambridge, 1953.
- **Fortune, N.**, *Monteverdi and the seconda prattica. i: Monody*, in: *The New Monteverdi Companion*, hrsg. V. Arnold, D./ Fortune, N., London, 1985.

- **Gavito, C.M.**, *The Alfabeto Song in Print, 1610- ca. 1665: Neapolitan Roots, Roman Codification, and 'Il Gusto Popolare'*, Dissertation, The University of Texas, Austin, 2006.
- **Miles, N.F.**, *Approaches to Accompaniment on the Baroque Guitar c. 1590-1730.*, Dissertation, The University of Birmingham, 2013.
- **Russell, C.H.**, *Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar*, in: *The Cambridge Companion to the Guitar*, hrsg. v. Coelho, V.A., Cambridge, 2003, S. 153-181.
- **Steinheuer, J.**, Art. *Basile, Andreana, Geschichte*, in: *MGG Online*, hrsg. v. Lütteken, L., Kassel, 1999/2016, <https://www-1mogg-2online-1com-10000465y0bb1.han.kug.ac.at/mgg/stable/381717>.
- **Treadwell, N.K.**, *The Chitarra Spagnola and Italian Monody, 1589 to circa 1650*, Masterthesis, University of Southern California, Los Angeles, 1995.
- **Tyler, J./ Sparks, P.**, *The Guitar and its Music. From the Renaissance to the Classical Era*, Oxford, 2002.
- **Tyler, J.**, *The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts*, in: „Journal of the Seventeenth-Century Music“, Vol. 9/1, 2003. Online abrufbar via: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/tyler.html> (zuletzt aufgerufen am 02.01.2021).
- **Whenham, J.**, *The works of Monteverdi: catalogue and index*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, hrsg. v. Whenham, J./ Wistreich, R., Cambridge, 2007, S. 314-348.

Audioquellenverzeichnis:

- **Ensemble L'arpeggiata** unter Leitung von Pluhar, C., *Monteverdi: Teatro d'Amore*, Virgin Classics – 5099923614024, 2009.
- **Ensemble La Venexiana**, *Claudio Monteverdi – Scherzi Musicali*, Glossa – GCD 920915, 2009.

(6) Transkriptionen

Für die Transkriptionen wurden die Gesangsstimmen in den Violinschlüssel übertragen und alle *alfabetos* an die moderne Akkordbenennung angepasst.

Ohime ch'io cado, ohime

C. Monteverdi

7

Ritornello

Ohi-me

7

F G C F G am C G C C

ch'io cado ohi - me ch'in-ciam-po an-co-ra il pie pur co-me pri - a Ohi-me

12

F G C F G am C G C F

ch'io cado ohi - me ch'in-ciam-po an-co-ra il pie pur co-me pri - a E la stio-ri - ta

16

G em D F A D C F G C E D G A D E F D

mi - a ca-du - ta - spe - ne pur di no - vo ri-gar con fres-co la - gri-mar hor mi con -

21

E am C F E F G

vie - ne Las - so del ve-chio ar -

Ritornello

29 C em F G am E F G C C F E F G

dor co-nos-col'orme an - cor den - tro nel pet - to Las - so del ve-chio ar -

34 C em F G am E F G C D G E D F

dor co-nos-col'orme an - cor den - tro nel pet - to ch'ha rotto il vago a - spet - to e i guar - di a -

38 G A D C F G am D E D G A D E F D E

ma - ti io smal-to ada-man-tin ond' ar - maro il mes-chin pen - sier ge - la -

43 am C em F G

ti Fol-le cre - de - v'io

Ritornello

50 C E F G am C F G C C em F G

pur d'a-verscher-mo si - eur da un nu-do arcie - ro Fol-le cre - de - v'io

55 C E F G am C F G C D G A D F

pur d'a-verscher-mo si - eur da un nu-do arcie - ro e pur io siguer - rie - ro horson co -

59 G A D C F G C G E D G A D E F D E am

dar - do ne va-glio so-ste-ner il col-po lu-sin-ghier d'un so - lo sguar - do

Ritornello

65 C am G F E G

O cam - pion im-mor - tal sde -

71 C F G A em F G C C am G F E G

gno co-mesi fral hor fug-ge in-die - tro O cam - pion im-mor - tal sde -

76 C F G A em F G C D gm A D F

gno co-me si fral hor fug-ge in-die - tro A sott' ar - mi di ve - to in -

80 G A D C F G C D E D G A D A F D E

can-to erran - te m'ha con - dotto in-fe-del con-tro spa - da cru-del d'a - spro dia - man -

() Takt 74, ZZ 1: Hier ist in der Milanuzzi-Ausgabe ein f'' notiert.

85 am C am F E F G

te O co-mesa pu -

Ritornello

92 C E F G A C F G C C am F E F G

nir ti-rann' a-mor l'ar - dir d'al-ma ru-bel - la O co-mesa pu -

97 C E G A C F G C D G E D F

nir ti-rann' a-mor l'ar - dir d'al-ma ru-bel - la U-na dol - ce fa-vel - la un

101 G A D C F G C D E F G A D E F D E am

se-ren vol - to un vez - zo - so mi-rar so - glio-no ri-le-gar un cor di - sciol - to

Ritornello

107 C am F G C F G

Oc-chi oc-chi bel-li_ah se fù sem-pre bel - la vir -

114 A E F G C C am F G C F G

tu giu - sta pie-ta - te Oc - chi oc-chi bel-li_ah se fù sem-pre bel - la vir -

119 dm E F G C E D G A D F G A D C

tu giu - sta pie - ta - te Deh voi non mi ne - ga - te il guardoe'l ri - so che mi

123 F G am D E D G A D E F D E am A D E F D E

sa la pri-gion per-si bel - la ca-gion il Pa - ra - di - so, il Pa - ra-di -

131 am

so.

La mia Turca che d'Amor

C. Monteverdi

F B am dm C G C C G am am C F dm am F

La mia tur - ca che d'a-mor Non ha fe Tor-ce il piè S'io le nar-ro il

6 G C C B B F B D G gm F C C F

mio do-lor Ond' al dop-pio mio mar-to ro lan - guen - do mo - ro.

2
Poi romita se ne sta
e non vol che del sol
goda pur di sua beltà,
ond'al doppio mio martoro,
languendo, moro.

3
Per la cruda intenerir
non mi val nel mio mal,
prego, lacrime o sospir,
ond'al doppio mio martoro,
languendo, moro.

4
Di me ride e dell'arcier
che nel sen de velen
tutti sparse i miei pensier,
ond'al doppio mio martoro,
languendo, moro.

13 F B am dm C G C C G am am C F dm am F G C

Pren-di l'ar-co in vit-to A-mor per pie-tà in lei fa che non sie tan - to ri-gor.

19 C B B F B C am G C

Ond' al dop-pio mio mar-to ro io più non mo - ro io più non mo - ro io

25

cm F C F C F

più non mo - ro io più non - mo - ro.

The musical score consists of two staves, treble and bass, in a key with one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are written below the treble staff. The score is divided into four measures. The first measure has a common time signature 'cm' and contains the lyrics 'più' and 'non'. The second measure has a 'F' time signature and contains the lyrics 'mo - ro' and 'io'. The third measure has 'C' and 'F' time signatures and contains the lyrics 'più' and 'non'. The fourth measure has 'C' and 'F' time signatures and contains the lyrics 'mo - ro.' and a double bar line with repeat dots. The melody is composed of half notes and quarter notes, with some beamed eighth notes in the third measure.

Si dolce e'l tormento

C. Monteverdi

dm am B F B

Si dol-ce e'l tor - men - to Ch'in se - no mi stà Ch'io vi - vo con -

8 C F B am gm

ten-to per cru-da bel - ta Nel ciel di bel - lez - za S'ac - cre - schi fie - rez - za Et

15 cm D C B am gm A D

man-chi pie - tà Che sem-pre qual sco-glio Al - l'on - da d'Or - go-gliomia fe-de sa - rà

2
La speme fallace
Rivolgam' il piè
Diletto ne pace
Non scendano a me.
E l'empia ch'adoro
Mi nieghi ristoro
Di buona mercè:
Tra doglia infinita,
Tra speme tradita
Vivrà la mia fè.

3
Per foco e per gelo
Riposo non hò
Nel porto del Cielo
Riposo haverò.
Se colpo mortale
Con rigido strale
Il cor m'impiegò,
Cangiando mia sorte
Col dardo di morte
Il cor sanerò.

4
Se fiamma d'amore
Già mai non sentì.
Quel riggido core
Ch'il cor mi rapì.
Se nega pietate
La cruda beltate
Che l'alma invaghì
Ben fia che dolente
Pentita e languente
Sospirimi un dì.



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 Gitaristische 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

<https://youtu.be/Z23Nsgj603s>

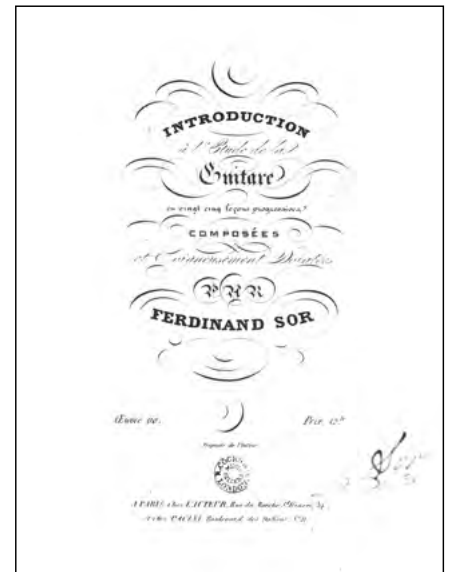
<https://youtu.be/DSoNqmRgQEQ>

Die Grillen des Don Fernando- Ein pandemiologischer Blick auf Fernando Sors op. 60

Als im März des Jahres 2020 der Präsenzunterricht an meiner Musikschule nicht mehr möglich war, stellte sich unverhofft die Frage nach geeignetem Unterrichtsmaterial, das sofort online beidseitig der Bildschirme zur Verfügung stand. Dabei kam mir Fernando Sors op. 60 in den Sinn, das einen niederschweligen Ansatz in die Klangwelt des 19. Jahrhunderts ermöglicht, dabei auch anspruchsvollere Ansätze und weiterführende musikalische Perspektiven bereithält.

Bei der nachfolgenden Arbeit mit meinen Schüler*innen stieß ich immer wieder auf besondere Passagen, die im Kontext des jeweiligen Stückes ungewöhnliche Hürden darstellten. Hatte der Meister hier seine Sorgfaltsansprüche, die er auf dem Titelblatt so hervorgehoben hatte, vergessen?

„Einführung in das Studium der Gitarre in 25 fortschreitenden Lektionen“, noch deutlicher als der Hinweis, dass er sie komponiert hat, ist der Zusatz auf dem Titelblatt zu sehen, dass er sie „sorgfältig mit Fingersätzen versehen“ hat. Allein der Umstand, dass Sor mit der letzten seiner zahlreichen Kompositionen für Gitarre solo noch einmal an den ersten Anfang des Gitarrenspiels zurückkehrt, verdeutlicht, dass er eine Notwendigkeit zu diesem Werk spürte, weil er noch nicht alles, was ihm auf diesem Gebiet möglich war, gesagt hatte. Wie lautete Sors Ansatz für dieses Werk, dem nach eigener Aussage eine „große Bedeutung“ zukommt? Es selber formuliert in seinem Vorwort zwei Zielset-



zungen, die erste, dass „derjenige, der im Blick hatte, nur für das Erreichen eines mittleren Könnens das Gitarrenspiel zu erlernen, dies bereits ohne großen Aufwand (mithilfe dieser Lektionen) erreicht hat.“

Sors zweites Ziel sieht vor, dass der/die Schüler*in sich mit diesen Lektionen auf sicherem Gelände bewegt, „fern davon sich auf einem Weg zu befinden, der dem entgegen gesetzt ist, dem man hätte folgen sollen, um ein großes Können zu erreichen. Ich habe Sorgfalt darauf verwandt, dass trotz der Leichtigkeit der Stücke, ihre Textur die Ausführungs-

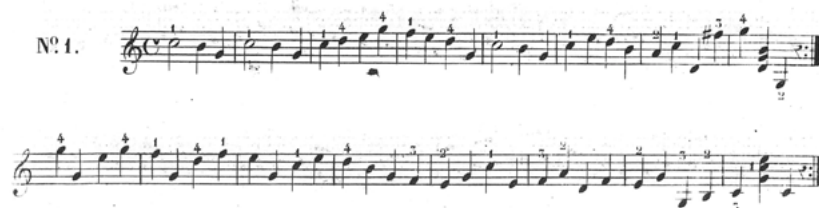
AVERTISSEMENT.

Cet ouvrage est, selon moi, d'une grande importance, en ce qu'il remplit deux objets ordinairement incompatibles: celui qui voulant apprendre à jouer de la guitare ne viserait qu'à l'acquisition d'un talent médiocre se trouverait l'ayant faite (au moyen de ces leçons) à peu de frais d'étude; et loin de se trouver engagé dans une route opposée à celle qu'on doit suivre pour aboutir à un grand talent, j'ai eu soin que malgré la facilité des morceaux, leur lecture renferme les principes d'exécution qui forment la base de ce qu'il peut y avoir de plus compliqué; et il serait dans le cas de continuer, s'il le voulait, sans la nécessité (malheureusement trop commune) d'être obligé de désapprendre pour chercher un autre point de départ.

On trouvera, d'après cela, que cet ouvrage devrait faire partie de ma méthode: ma conscience m'a empêché d'agir ainsi. Celui qui ne désire plus que ce que cet ouvrage peut enseigner, pour ainsi dire, machinalement, n'a pas besoin d'acheter un livre aussi coûteux. Et au surplus, je serais tombé dans ce que je blâme: c'est à dire, dans cet usage de remplir une méthode d'exemples faciles à exécuter, qui flattent l'orgueil, et qui contribuent à ce qu'on ne regarde pas le texte, qui est selon moi ce qui constitue la véritable méthode.

prinzipien umfasst, die die Grundlage der komplizierteren bilden. Und er wäre in der Lage weiterzumachen, wenn er wollte, ohne die (leider allzu häufige) Notwendigkeit, umzulernen, um einen anderen Ausgangspunkt zu finden.“¹

Für die ersten 6 Lektionen sieht er vor, dass das Auffinden der Noten alleiniges Ziel sei. Dann folgt noch der Hinweis, dass der Greiffinger solange die Note festhalten solle, bis der Finger an anderer Stelle gebraucht werden würde, oder die leere Saite gespielt werden müsse. Die Musik ist zwar in Tonhöhen notiert, de facto funktioniert sie weitgehend als Tabulatur, da weder Tonlängen noch Stimmführungen genau notiert werden. Werfen wir nun einen Blick auf die bereits erwähnten „Auffälligkeiten“².



In der **No.1** der Sammlung geht es um einstimmiges Melodiespiel, vorwiegend auf den Diskantsaiten. Folgt man Sors Ausführungsanweisungen, so ergeben sich in den Schlusstakten der beiden Teile jeweils die Akkordpositionen D7, G-Dur und G-Dur C-Dur.



Schon in der **Lektion No.2** taucht völlig unvermittelt eine zweistimmige Passage in Gegenbewegung auf, wieder in den letzten Takten vor dem Schluss. Im ansonsten streng einstimmig gehaltenen Stück ist das ein Sprung auf ein anderes Niveau und das genau im Moment, in dem die Ziellinie schon erreicht scheint. Bemerkenswert ist der innige Ausdruck seiner Melodie etwa ab Takt 33 (mit Auftakt). Schubert grüßt aus der Ferne.



1 Mein Dank für die Unterstützung bei der Übersetzung von Sors französischem Originaltext geht an Laurence Maufroy und Cecile Jarrousse-Vens.

2 Ich erhebe nicht den Anspruch, alle aufgespürt zu haben und möchte dazu anregen, sich selber auf die Spur zu begeben. Eine anschließende Diskussion wäre ein erfreuliches Ergebnis dieses Artikels.

No.3 erfordert eine hohe Wachsamkeit in der linken Hand. Zum ersten Mal verlässt die Greifhand ihre homebase in der ersten Lage und macht einen Ausflug in die benachbarte II Lage. Zwei Arten von Lagenwechseln begegnet man hier: in Takt 13 durch Zusammenziehen der linken Hand und auf gleiche Weise in Takt 14. Ein üblicherer Lagenwechsel mit dem Gleiten auf dem 1.Finger findet sich in Takt 20 auf 21.

No.4 stellt hohe Anforderungen an das Lesen der Noten. C-Moll ist nicht gerade eine prädestinierte Tonart für den Beginn des Gitarrenunterrichts und gleichzeitig auch noch punktierte Noten einzuführen, ist bereits verwegen. Ganz im Vorübergehen wird der Rhythmus der Mazurka vorgestellt! Deshalb ist Sor bei anderen Parametern zurückhaltend und belässt das Stück einstimmig, obwohl sich durch die Beachtung der Anweisungen – über das Liegenlassen der Greiffinger in der Vorbemerkung – Mehrklänge ergeben.

Lektion No.5 hat zum ersten Mal eine selbständig geführte Basslinie, die weitgehend auf leeren Saiten steht, übergebundene Noten in beiden Stimmen. Zum ersten Mal verwendet Sor Bindungen, abwärts zuerst von Finger 4 auf 1 (Takt 4), dann später Finger 1 auf die leere Saite (Takt 20). Ein Mittelteil steht in Dur als Kontrast zum A-Moll des Hauptteils, Lagenspiel und eine komplexere Struktur sind festzustellen. Die Dauer der Bassnoten wird konkret angegeben und ist nicht mehr grifftechnisch, sondern musikalisch begründet.

Mit **No.6** ist das letzte Stück erreicht, für das die Vorbemerkung gilt, dass es nur um das Auffinden der Noten geht. Zum ersten Mal erscheinen notierte Pausen, die die Dauer der Bassnoten beschrän-

The image displays three musical pieces from a guitar repertoire.
No. 4: Written in C minor (three flats) and 2/4 time. It consists of a single melodic line with intricate fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1) and slurs.
No. 5: Written in C major (no sharps or flats) and 6/8 time. It features a single melodic line with a key signature change to D major (two sharps) in the middle section.
No. 6: Written in 2/4 time. It includes a bass line with specific durations marked above the notes (e.g., 3, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The piece is in a key with one sharp (F#).

ken, punktierte Sechzehntel und Bindungen abwärts zwischen zwei gegriffenen Noten (Finger 4 und 1 auf Saiten 1 und 2), gegriffene Bässe sind deutlich häufiger anzutreffen. Bei den Bindungen gilt es genau hinzuschauen, sie werden nicht konsequent eingesetzt, das heißt bei wiederkehrenden, ähnlichen Stellen – es handelt sich durchweg um Seufzermotive – werden die Töne normal angeschlagen, obwohl die Bindungen möglich und musikalisch sinnvoll sind. Ist dieses „Mal-so-mal-so“ eine Unachtsamkeit, die Nachlässigkeit des Notensetzers, oder eine Laune des Komponisten? Im vorletzten Takt 31 verlangt er in der Oberstimme einen Abzug des ersten Fingers auf die leere Saite, in der Unterstimme eine gegriffene Bassnote. Eine etwas hinterhältige Aufgabenstellung wieder einmal kurz vor dem Schluss. Sors Schalk bricht sich die Bahn und schaut man auf sein Porträt, so traut man ihm diese Grillen durchaus zu.

No.7 startet mit Arpeggien und melodischen Zwischenteilen, in Takt 12 führt Sor zum ersten Mal eine Verzierungsnote ein. Ab Takt 13 steht zum ersten Mal eine Basslinie im Mittelpunkt. Der in der Subdominante stehende Zwischen teil hat technisch die Bewegung *p i* im Fokus. Melodisch pendelt es zwischen dem Fixton c und den anderen Melodiebestandteilen. Ab Takt 25 treffen wir auf Tonwiederholungen auf a, die einen kurzen Antritt der abwechselnden Anschlagsfinger verlangen. Speedbursts ist der Terminus, der aktuell diese Kurzspurts bezeichnet. Die Pendelbewegung *p i*, die dann wieder aufgegriffen wird, verführt dazu, in einen „Jetzt-weiß-ich-was-kommt“ Modus zu verfallen. Sor grätscht aber genau in diesen Moment und ändert sowohl das Anschlagsmus-



Cette leçon n'est pas autre chose que le développement de la précédente.

ter als auch den Fixton c. Um hier das Tempo nicht zu verlieren, ist größte Aufmerksamkeit vonnöten.

No.8 ist als Vorstudie zu **No.9** gedacht. Sor hat dies hier meines Wissens erstmalig eingesetzt, war aber nicht der erste, der diese Vorgehensweise benutzte. Schon 1814 hatte Anton Diabelli mit seinem op. 39 die *XXX sehr leichte Uebungs-Stücke für die Guitare verfasst und den Anfängern auf diesem Instrumente gewidmet*, jedes Mal, wenn Diabelli eine neue Tonart einführte, stellte er eine Akkordfolge vor, die er im Anschluss figurierte. Sor hatte möglicherweise Ähnliches im Sinn, aber länger als 2 Takte hält er es kaum aus, eine Synkope taucht im Diskant schon im dritten Takt auf und dann wird das Geschehen ab Takt 4 zu-

sehends lebendiger. Im zweiten Teil scheint er sich zunächst an seine guten Vorsätze zurück zu erinnern und beginnt drei Takte konsequent in einer Bewegung; doch diese Ruhe trügt und wird bitter bezahlt: ab Takt 13 ist der Seelenfrieden wieder *perdu* und Sor gibt den Pfundnoten des Basses eine eigene Linie, deren Lebendigkeit auch die anderen Stimmen ansteckt.

Eine Akkordfolge ein ganzes Stück durchgehend gleichmäßig zu figurieren, überschreitet Sors Geduldspotential. Da nutzen auch die selbstaufgelegten Absichtserklärungen nichts. Giuliani, Aguado, Carcassi mit ihren zahlreichen Arpeggioetüden; nur schwer vorstellbar für Sor.

In **No.9** zeigt sich dieses sehr klar. Kaum begonnen just im Moment, in dem sich der Ausführende der Illusion hingibt „jetzt weiß ich, wie es weitergeht“, ändert Sor das Anschlagsmuster, stellt es zunächst um, um dann eine melodische Überleitung (Takt 4) zu bringen. Takte 9-13 sind dann das Äußerste, zu dem sich unser *compositeur* hinreißen lässt, ganze 4 Takte lang lässt er seine Lektion in einer Anschlagsart laufen (fast), es ist die Ruhe vor dem Sturm: ab Takt 13 erinnert nichts mehr an das harmlose Zerlegungsmuster. Es herrscht jetzt Aufruhr in allen Stimmen. Synkopen in der Oberstimme, eine Bassstimme, die geführt und beachtet werden will, Mittelstimmen, die auf einmal sich zu Wort melden. Eruptionen, für die man schon einen Vergleich mit Beethoven bemühen darf (Warum muss ich an Gernot Hassknecht denken, der auch immer so behutsam beginnt?). Vielleicht waren es Passagen wie diese, die Coste dazu veranlassten, Sor als den „Beethoven der Gitarre“ zu bezeichnen? Eine Zuschreibung, die immer wieder fälschlicherweise Francois-Joseph Fétis zugeschrieben worden ist.

No.10 beginnt sehr leichtfüßig, ohne Bass auf der ersten Zählzeit, mit absteigenden Intervallen, die sich zu einem Arpeggio in Wellenbewegung zusammensetzen und in einem ruhigen, unaufgeregten Fluss daher kommen. In Takt 7 setzt eine aufsteigende Basslinie ein. In Takt 9 und 10 verdichtet sich das Geschehen, Töne aus entfernteren Tonarten, eine Abwärtsbindung, eine Überbindung von Takt 9 in Takt 10 vermitteln eine Unruhe, die sich auch fortsetzt, als zum Takt 11 hin der Bass sich in das Geschehen einmischt. Eine kurze Generalpause in Takt 12 bricht diese Entwick-

The image displays three musical pieces from a guitar repertoire. **No. 9** is in 6/8 time and consists of four staves of music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with some syncopation. **No. 10** is in 4/4 time and also consists of four staves, showing a more complex rhythmic structure with many beamed sixteenth and thirty-second notes. **No. 11** is in 8/8 time and consists of four staves, featuring a steady eighth-note bass line and more complex upper melodic lines. The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings.

lung ab und in den letzten vier Takten kehrt wieder Ruhe ein, der Bass, der im ersten Teil eine sehr untergeordnete Rolle spielte, hat nun das letzte Wort.

Der Sechachteltakt in **No.11** scheint eine geradezu therapeutische Wirkung auf Sor zu haben. Das erste Stück in der nächsten Tonart des Quintenzirkels, G-Dur, wie zu erwarten. Wie ein Augenzwinkern erscheint in Takt 16 ein Flageolett. Eine Melodie in Terzen, meist auf der zweiten und dritten Saite, geführt unterstützt vom leeren d der vierten Saite, schafft eine versöhnliche Klanglichkeit.

No.12 legt ihren Schwerpunkt auf eine chromatische Melodieführung, die Stimmen werden zweistimmig zunächst versetzt, dann in Gegenbewegung geführt.

Im zweiten Teil ab Takt 9 wird die V Lage erstmalig erreicht. Ab Takt 13 ist die Basslinie nahezu durchgängig chromatisch geführt, ein Liegeton auf der zweiten Saite sorgt für klangliche Kontinuität. In Takt 17 wird scheinbar die Reprise der ersten Zeile eingeleitet; doch hier gehen Sor die Pferde durch, er kombiniert alle bisher vorgestellten Elemente: Lagenwechsel, chromatische Linienführung und zweistimmige Melodieführung in Gegenbewegung. Das Ergebnis ist, das der/die Ausführende über das Griffbrett gejagt wird und bis zum erlösenden Schlusstakt im Dauerstress ist.

Ob Sor anschließend das schlechte Gewissen plagte?

The image shows two musical scores. The first score, labeled 'No. 12', is in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of two staves. The melody is chromatic, moving up and down the scale. The harmony is two-part, with the second part often an octave lower. The second score, labeled 'No. 15', is in C major (no sharps or flats) and 6/8 time. It also consists of two staves. The melody is in thirds, with the second part often an octave lower. The harmony is two-part, with the second part often an octave lower.

Lektion No.13 enthält Terzen, Sexten, Dezimen, alles bewegt sich in C-Dur in der ersten Lage. Das Dutzend ist bei den Lektionen erreicht, es geht zurück zum Ausgangspunkt C-Dur. Im vorletzten Takt 23 steht die Ausführung einer Bindung abwärts auf Saite 1, bei einer gleichzeitig gedrückten Terz, die Finger 2 und 3 auf den Saiten 3 und 4 fixiert, an.

In **No.14** verwendet Sor zum ersten Mal eine Tempobezeichnung, in diesem Fall *Andante*. Das Stück steht in e-Moll, es ist dreistimmig gesetzt und sehr kantabel, fast lässt sich ein Text darauf vorstellen, ein Lied ohne Worte. Warum in Takt 10 der 2. Finger das Gis im Bass spielt, obwohl ein Lagenwechsel nicht zwingend erforderlich ist, erklärt sich aus der sechsten Regel in Sors Gitarre-Schule:

6tens Nie die schwächeren Finger zu beschäftigen, während die stärksten unbeschäftigt bleiben.

No.15 E-Dur, Tempo/Vortragsbezeichnung *Allegro*. Eine viertaktige Kadenz, zuerst akkordisch, dann arpeggiert. Im Mittelteil ist das fis auf der vierten Saite als Liegeton fixiert, über dem sich die Melodie auf den Diskantsaiten erhebt. Die Textur Liegeton und Bindungen, auf- und abwärts, wird hier vorgestellt und in späteren Lektionen in den Fokus gerückt.



Das Andantino **No.16** ist das bisher längste Stück dieser Sammlung und die Textur ist ebenfalls anspruchsvoller als bisher. Die absteigende Melodielinie, die mit einer charakteristischen Synkope einsetzt, wird mehrfach wiederholt. Hier zeigt Sor mögliche Ausschmückungen in den Wiederholungen, die er ausschreibt und die schnelle Kombinationen von Bindungen aufwärts und abwärts verlangen. Hier erscheinen zum ersten Mal Mehrfachbindungen auf einer Saite und das gleich in Sechzehntel und Zweiunddreißigstel Noten. Die Zurückhaltung bei den letzten Lektionen wird hier sehr schnell wieder vergessen. Der höchste Ton, der auf der ersten Saite erreicht wird, ist das hohe d im X Bund (Takt 34).

Andantino.
Nº 16.

Lektion No.17, *Allegro moderato*, legt einen Schwerpunkt auf das Akkordspiel im vierstimmigen Satz, das „pianistisch“ arpeggiert wird, an einer Stelle finden sich Bindungen abwärts (Takt 4). Die Takte 10 und 12 bieten eine wunderbare Gelegenheit, ein Echo zu realisieren. Leider verweigert Sor jederlei dynamische Hilfestellung und überlässt diese Entdeckung dem/der Spieler*in.

Allegro moderato.
Nº 17.

Das blockartige Aufsetzen der Finger ist Inhalt der **Lektion No.18** in a-Moll. Die Zerlegung in eine Sechzehntelgruppe mit einer folgenden Viertel hält Sor sehr konsequent bei. Die Anforderungen an die Greifhand sind beachtlich. In Takt 20 verlangt Sor eine Inversion der greifenden Finger 1 und 2, die tatsächlich eine fließendere Verbindung der Lagen ermöglicht. Ähnliches schreibt er auch im Takt 23 vor. Der auf F stehende Akkord in Takt 24 stellt eine besondere Schwierigkeit dar, besonders, wenn man die Anweisung des blockhaften Aufsetzens in der Überschrift umsetzen will.

Auch in der folgenden **Lektion No.19** (wir erinnern uns an die therapeutische Wirkung eines 6/8 Taktes in Lektion 11) gibt es keine besonderen Vorkommnisse zu vermelden. Die Verwendung der Dezimen verfehlt ihre Wirkung seit Jahrhunderten nicht und nicht umsonst sind Titel wie *Blackbird* von den Beatles oder aus neuerer Zeit *Hold back the River* von James Bay auch bei anderen Zielgruppen wirkungsvolle Songs, die mit diesen Intervallen als charakteristische Elemente der Melodiebildung arbeiten.³

The image displays two musical scores. The top score, labeled 'Nº 18', is in a-Moll (three flats) and 6/8 time. It consists of 24 measures, with measures 20-24 showing a specific fingering pattern (1, 2, 3, 4, 5) and a block-like chord structure. The bottom score, labeled 'Nº 19', is also in a-Moll and 6/8 time, consisting of 24 measures. It features a similar block-like chord structure and a specific fingering pattern (1, 2, 3, 4, 5) in measures 20-24. Both scores are written for guitar and include detailed fingering instructions.

3 Die Bearbeitung von Michael Langer in Acoustic Pop Guitar Solos 4, Dux Verlag, kann als paralleles Stück aus dem aktuelleren Bereich gute Dienste tun.

Das bereits in **Lektion No.15** vorgestellte Modell Bindungen plus Liegeton ist in **Lektion No.20** bestimmend und entfaltet hier eine schwebende klangliche Wirkung. Diese Leichtigkeit wird auch dadurch erreicht, dass die wichtigste Zählzeit, die Eins des Zweivierteltaktes, durch Pausen von den „erdenden“ Basstönen freigehalten wird. Die Wahl der Tonart H-Moll zeigt ebenfalls ihre Wirkung. Und es gibt sie doch! Etwas ungenau über den Takten 45 und 47, als wüssten sie selber nicht, ob sie jetzt Sforzato - Gabeln oder Descrescendo - Zeichen sein sollen, zwei einsame dynamische Angaben.

In **Lektion No.21** ist die Artikulation ins Blickfeld gerückt. Der Kontrast zwischen zu kürzenden Akkorden und einer durchlaufenden Achtelbewegung in der Mittelstimme erfordert eine sorgsame Technik in beiden Händen. Die melodischen Einwürfe (Takte 4 und 8) sind extrem wirkungsvoll. Ab Takt 12 weitet sich der Satz vorübergehend zur Vierstimmigkeit und verlangt von der rechten Hand eine neue Gangart. Auch die linke Hand sieht sich plötzlich vor völlig anderen Herausforderungen, besonders in Takt 14,

Nº 20.

Nº 21.

Allegretto.

in dem ein Höherrücken des ersten Fingers bei gleichzeitiger Fixierung der anderen Finger verlangt wird! Im Mittelteil wird erstmalig der XII Bund erreicht und das zwar wieder kurz vor Schluss. Wie heißt es doch so treffend bei Wilhelm Busch: „Wehe, wehe, wehe! Wenn ich auf das Ende sehe!“ Während die neue Lage im Aufgang allmählich diatonisch behutsam anvisiert wird, kann es sich Sor nicht verkneifen, von dort aus einen Sturz in die Tiefe der ersten Lage, bei gleichzeitigem Greifen zweier Finger PLUS einer Bindung abwärts, zu verlangen. Das hat schon etwas von Achterbahn. Sors Notation der Oberstimme in diesem Teil gilt es sorgfältig einzuhalten, er differenziert sehr präzise die Länge der einzelnen Melodietöne.

Auf einem Etikett für die **Lektion No.22**, *Allegretto moderato*, könnte zu lesen sein: Bindungen aller Arten! Es finden sich alle erdenklichen Species: Bindungen aufwärts und abwärts zwischen zwei gegriffenen Tönen wie auch auf Leersaiten, Glissando- Bindungen auf- und abwärts, in Takt 24 sogar eine Bindung aufwärts, deren erster Ton h auf der leeren zweiten Saite angeschlagen wird und die Bindung durch Aufschlagen im VII Bund der ersten Saite erzeugt wird. Man könnte diese Technik auch als „Fake Slur“ bezeichnen. Und dann muss man noch sehr genau hinschauen! Manchmal wird bei wiederholten Stellen keine Bindung vermerkt, was man nicht leichtfertig dem ungenauen Notenstecher zuschreiben sollte.

Im *Andantino* der **Lektion No.23** bestimmen Sexten und Dezimen, vorwiegend im Bereich der V – VII Lage, das Geschehen. Der Zwischenteil ab Takt 9 legt die Frage nahe, ob nicht vielleicht einige Dekaden später Francisco Tárrega diesen



Teil so weit in sein Herz geschlossen hat, dass er diese Inspiration hat in sein berühmtes *Preludio Lagrima* einfließen lassen?

Im *Allegro moderato* der **Lektion No.24** greift Sor wieder zurück auf die Akkordstudie aus Lektion No.18. Diesmal steht sie in D-Moll und nach der Zerlegung des Akkordes folgen Seufzer, umgesetzt durch Vorhalte auf Terzen oder Sexten. Sors Etüdenzyklus wäre hier mit der 24. Lektion normalerweise beendet. Seine anderen Kompositionen in dieser Gattung sind immer zu zwölf oder zu 24 Stücken gebündelt.

Hier stellt er noch ein *Andante cantabile* für eine abschließende **Lektion No.25** hinten, für das die sechste Saite zum tie-

fen D gestimmt werden muss. Ein im Sechachteltakt gehaltenes Stück, eine Siciliana, erreicht einen besonderen Zauber durch Flageolette, die auch teilweise als Zweiklänge erscheinen und behutsam umfangreicher werden, bis sie das Stück endgültig versöhnlich ausklingen lassen.

Welches Bild gewinnen wir vom Komponisten, wenn wir uns an seine Grillen zurückerinnern, die er in einigen seiner Stücke platziert

hat? Mit feinem Gespür für die Momente, in denen eine Vorhersehbarkeit eintreten könnte. Welcher Charakter schafft auf der einen Seite so zauberhafte musikalische Momente, schreckt auf der anderen Seite vor solch gemein ausgelegten Fallstricken nicht zurück, darf man sogar eine gewisse Schadenfreude unterstellen?

Napoleon Coste, der Sor gut kannte, mit ihm Duos gespielt hat und laut Sors Testament seine Gitarre vererbt bekam, beschreibt Sor in einem Brief als einen „launischen und eigenartigen Charakter“⁴. Wesenszüge, die man konkret in diesen Stücken nachspüren kann. Es kann für den Unterricht sehr belebend sein, sich mit dem/der Schüler*in auf die Suche nach diesen Fallgruben zu machen und dem Fallensteller ein Schnippchen zu schlagen, in dem man ihm nicht auf den Leim geht.

Im Vorwort zu seiner Schule benennt Sor die für ihn wichtigsten Eigenschaften eines Schülers:

er muß das Nachdenken lieben und dem blinden Glauben vorziehen, und er wird mich folglich besser verstehen...

Diese Aspekte von Sors Charakter können möglicherweise auch problematische Stellen in seinen anderen Werken erklären.

Es zeigt sich hier der Freigeist, der politische Denker, der auf Selbstständigkeit

Andantino.

Nº 25.

Allegro moderato.

Nº 24.

4 Napoleon Coste: Späte Briefe 1867-1882 Aus dem musikalischen Nachlass von Georg Meier/ Willi Meier Pauselius, herausgegeben von Ingrid und Werner Holzschuh, Hamburg 2014

hinaus will, sein eigenes Denken über alles stellt und der diese Weltsicht vermitteln will. Wie formuliert er gleich noch die letzte seiner 12 Regeln aus seiner Gitarre-Schule?

12tens und letztens lege man auf Vernunftgründe grossen Werth, den Schlendrian aber achte man für nichts.

Bei einigen Stellen bleibt es offen, ob es sich um Grillen des Don Fernando, oder um simple Druckfehler handelt. Als Beispiele seien genannt, Lektion No.16 Takt 3, während bei den Wiederholungen im Laufe des Stücks häufig Variationen erscheinen, ist in diesem Takt nur beim ersten Mal die Note g über dem e als Viertel notiert. An allen anderen Stellen findet sich das g konsequent als Halbe.⁵ Ein anderes Beispiel, aus demselben Stück: In Takt 34 wird für das hohe d auf der ersten Saite der 2. Finger angegeben. Die Hand befände sich dann in der IX Lage, ein weiterer Weg für den anschließenden Lagenwechsel abwärts in die erste Lage. Ein Greifen mit dem Finger 4 würde den Lagenwechsel auf weniger Bünde reduzieren. Druckfehler oder Absicht? Es lassen sich noch weitere fragliche Stellen finden. Wie hilfreich wäre hier der Blick die Handschrift Sors. Dieser bleibt uns leider verwehrt und so gilt es Entscheidungen zu treffen. Im Falle Karl Scheits, der 1951 eine Auswahl von 12 der 25 Lektionen veröffentlicht hat, sah sie seinerzeit so aus, dass alle die aufgelisteten Besonderheiten editorisch eingeebnet worden sind. Ein Procedere, das heute nicht mehr vertretbar erscheint. Man darf gespannt sein, wie die Neuauflage, die Erik Stenstadvoll

Andante cantabile.
La 6^e Corde en Re.

Nº 25.

N.B. Dans les sons harmoniques, les notes inférieures indiquent l'opération à faire, et les notes supérieures le résultat à produire.
Le 5 surligné, indique que le son doit se produire en dessous de la troisième touche, car sur elle il n'en existe point, et en dessus on en produirait un autre un ton et demi plus haut.

in Arbeit hat und deren Veröffentlichung kurz bevorsteht, mit diesen Grillen des Don Fernando umgeht.⁶ Erstaunlich ist, dass Sor seine Ankündigung „Soigneusement Doigtées“ ausschließlich für die linke Hand erfüllt. Um eine Vorstellung von Sors Verwendung der Anschlags-hand zu bekommen, ist man gezwungen, seinen Ausführungen in der Schule nachzugehen. Eine weitere Auffälligkeit ist das fast vollständige Fehlen jedweder dynamischen Bezeichnung.⁷

Dieser späte Zyklus Sors lässt tiefe Einblicke in den Charakter des Komponisten zu, biografische Elemente manifestieren sich im musikalischen Kontext. Der Begriff Charakteretüde erfährt hier eine

besondere Bedeutung und lässt Sor menschlich präsenter werden.

Diese Einsichten wären mir ohne die spezielle Situation der pandemiebedingten Einschränkungen vermutlich nicht gekommen.

⁵ Diese Beobachtung verdanke ich Gerhard Penn.

⁶ "Fernando Sor: The Collected Guitar Works, Vol. 2" Critical Edition by Erik Stenstadvoll. Guitar Heritage (2021), GHE 802

⁷ Diese Beobachtung verdanke ich Gerhard Penn. Der Austausch mit ihm hat wichtige Perspektiven einfließen lassen. Mein Dank geht ebenfalls an Michael Koch, der mich auf wichtige Aspekte aufmerksam gemacht hat.

Wider den Klotz am Bein – der Begriff der Vergleichsmensurlänge

Emil ist 9 Jahre alt, 134 cm groß und will Gitarre spielen lernen. Sein künftiger Gitarrenlehrer und der Musikalienhändler sind übereinstimmend der Meinung, er habe für sein Alter erstaunlich große Hände – was sein Papa, der mit in den Laden gekommen ist, dann auch gern bestätigt. Laut Ellbogentest wäre für Emil eine Gitarre mit 48 cm Mensurlänge eigentlich genau passend. Aber weil die 48er nicht so schön klingt wie die 53er und Emil ja so große Hände hat, kauft ihm sein Papa, in Übereinstimmung mit Musikalienhändler und Gitarrenlehrer (der ist netterweise auch mitgekommen!), die 53er.

Übrigens spielt Emils Papa selbst Gitarre, und zwar eine 65er. Die passt für ihn ganz gut, er ist 181 cm groß. Wollte er aber mal spüren, wie sich die 53er für seinen Sohn anfühlt, müsste er sich nochmal in die Rolle des Anfängers begeben und das Gitarrenspiel auf einem Instrument mit 71,6 cm Mensur erlernen. Und das wäre dann die passende Vergleichsmensurlänge.

Mal abgesehen davon, dass solche Monster bei klassischen Gitarren nicht existieren, Emils Papa würde sich auf einer Gitarre mit 71,6 cm Mensur ganz bestimmt nicht mehr so wohl fühlen wie auf seiner 65er. – Und wer würde wohl auch einem erwachsenen Anfänger eine solch riesige Gitarre anempfehlen, vielleicht noch verbunden mit der Begründung, sie klinge dafür besonders voll und er habe doch Hände, groß wie Bratpfannen? Und welcher erwachsene Anfänger würde sich auf so viel Blödsinn einlassen? Aber Emil wird ein solches Anpassungskunststück zugemutet, ihm,

der voller Vertrauen in die Klugheit von Gitarrenlehrer, Musikalienhändler und Papa gerade seine ersten Schritte auf der Gitarre unternehmen will. Eigentlich nicht nachvollziehbar, oder?

Zurück zur Vergleichsmensurlänge!

Sie lässt sich ganz einfach errechnen: Die Mensurlänge der Gitarre der „kleinen“ Person verhält sich nämlich zu ihrer Körpergröße wie die gesuchte Vergleichsmensurlänge zur Körpergröße der „großen“ Person. Also: „53er-Mensurlänge“ zu „134-Emil“ ist gleich „Vergleichsmensurlänge“ zu „181-Papa“.

Demnach

$$\frac{53}{134} = \frac{V}{181}$$

ein Mal umwandeln in

$$V = \frac{53 \cdot 181}{134}$$

und das Ergebnis:

$$V = 71,59$$

Hier nochmal die

Rechnung als Formel:

$$V = \frac{MS \cdot Kg}{Kk}$$

(„V“ ist die Vergleichsmensurlänge, „MS“ die Mensur der Schülergitarre, „Kg“ die Körpergröße der großen Person, „Kk“ die Körpergröße der kleinen Person.)

Und weil es sich so gehört (man darf es auch getrost überlesen!), hier noch der Versuch einer Definition: Die Vergleichsmensurlänge ist die Mensurlänge, die ein Spieler einer gegebenen Körpergröße bewältigen müsste, wollte er bei seinem Spiel Verhältnisse vorfinden wie ein anderer Spieler einer anderen gegebenen Körpergröße bei dessen Gitarre.

Will ich also nachempfinden, wie sich für meine Schülerin Lina die 63er anfühlt, die ihre Oma ihr zu Weihnachten ge-



©Michael Koch

Biografie

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

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

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

schenkt hat, dann multipliziere ich meine Körpergröße (180) mit 63 und dividiere das Ergebnis durch Linas Körpergröße (144). Das Ergebnis: Wollte ich mich fühlen wie Lina auf der 63er, müsste ich auf einer Gitarre mit 78,75 cm Mensur spielen – der pure Horror, vor allem auch,

wenn ich an den entsprechend riesigen Korpus denke!

Wer demnach sich selbst (oder vielleicht dem ebenfalls Gitarre spielenden Papa oder dem notorisch zur größeren Gitarre ratenden Musikalienhändler) verdeut-

lichen möchte, um wie viel zu groß für das Kind eine vielleicht auch nur etwas zu große Gitarre ist, der hat nun mit der Vergleichsmensurlänge das entsprechende Werkzeug zur Hand. – Auf dass die Gitarre nie wieder zum Klotz am Bein unserer Schülerinnen und Schüler werde!

Interview Pablo Sáinz-Villegas

©Lisa-Marie Mazzucco



Biografie

Bekannt für sein „virtuoses Spiel, das von unwiderstehlichem Überschwang geprägt ist“ (The New York Times), wird Pablo Sáinz-Villegas von der internationalen Presse als Nachfolger von Andrés Segovia und als Botschafter der spanischen Kultur in der Welt gefeiert.

<https://www.pablosainzvillegas.com>

Raphael Ophaus hat Pablo Sáinz-Villegas am 25. Januar 2021 während seiner Nordamerika Tour in Salt Lake City via Videotelefonie erreicht und mit ihm über seinen Lebensweg, die Zusammenarbeit mit Sony und das Silvesterkonzert mit den Berliner Philharmonikern gesprochen.

Lieber Pablo, ich würde unser Gespräch gerne am Anfang deines künstlerischen Weges beginnen.

Wie bist du als Kind mit der Gitarre in Berührung gekommen?

Ich war sechs Jahr alt und meine Eltern waren Lehrer. Sie legten Wert auf eine musikalische Ausbildung für mich und meine Schwester und da sie einen Gitarrenlehrer in meinem Heimatort kannten, habe ich begonnen, dort Stunden zu nehmen. Es hat sich von Anfang an sehr natürlich angefühlt und es war eine wunderbare Erfahrung.

Ich erinnere mich, dass mir meine Eltern eine 4/4-Gitarre gekauft haben, die für einen sechs-jährigen extrem groß war. Da ich aufgrund dessen meine linke Hand die ganze Zeit dehnen musste, ist sie beinahe zwei Zentimeter größer gewachsen als meine rechte Hand.

Mit sieben Jahren habe ich dann das erste Mal auf der Bühne gesessen. Dieser Tag hat mein Leben von Grund auf verändert. Ich habe die Energie auf der Bühne geliebt. Wegen der Scheinwerfer in meinem Gesicht habe ich niemanden sehen können, aber ich konnte eine emotionale Verbindung zum Publikum spüren. Es war eine aufregende Erfahrung und danach wollte ich einfach nur zurück auf die Bühne.

Im weiteren Verlauf deines Lebensweges hast du dann nach Studien in Spanien einige Jahre in Deutschland verbracht. Was hat dich dazu bewogen nach Deutschland zu kommen und wie erinnerst du diese Zeit?

Ich bin ein überaus abenteuerlustiger Mensch. Ich wollte die Welt erkunden. Ich liebe es, neue Kulturen und neue Menschen kennen zu lernen. Aus diesem Grund habe ich ein Jobangebot aus meinem Heimatort ausgeschlagen und bin nach Deutschland gekommen. Ein Land, dessen große klassische Tradition mich angezogen hat. Am Anfang war es schwierig. Es war das erste Mal, dass ich in einem anderen Land war, alles war neu und ich habe die Sprache nicht ge-

sprochen. Aber danach habe ich viele wunderbare Menschen kennen gelernt und meine Arbeit mit Thomas Müller-Perring begonnen.

Eines der größten Verdienste von ihm war, dass er mir von Luciano Berios *Sequenza XI*, einem der wahrscheinlich schwierigsten Stücke, die je für Gitarre geschrieben wurde, erzählt hat und mich ermuntert hat, mich mit diesem Werk auseinanderzusetzen. Im Zusammenhang mit der Arbeit an diesem Werk hat er mir beigebracht, meinen eigenen Weg als Künstler zu gehen. Ich bin allen meinen Lehrern sehr dankbar. Letztendlich ist der Lehrer ein Begleiter, der dir Türen öffnet und dann liegt es in deiner Verantwortung, die Räume hinter diesen Türen zu erkunden. Es ist eine individuelle Reise, aber der Lehrer leitet dich auf dieser Reise.

O bwohl du in Weimar studiert hast, hast du eine Zeit lang in Berlin gelebt. Was hat dich dazu bewogen und welche Erinnerungen hast du aus dieser Zeit an die Berliner Philharmoniker?

Ich habe fünf Jahre in Deutschland gelebt. Davon habe ich ein Jahr in Berlin verbracht, da ich den *Spirit* dieser Stadt erleben wollte. Ich bin sehr oft zu Konzerten der Berliner Philharmoniker gegangen. Ich habe zwei oder drei Stunden angestanden, um ein Stehplatzticket zu ergattern. Ich erinnere mich an all diese Konzerte. Nach den Konzerten bin ich oftmals nach Hause gegangen, um mich von dieser überwältigenden Erfahrung zu erholen. Zu dieser Zeit wurde der zarte Traum in mir geweckt, einmal mit diesen wunderbaren Musikern gemeinsam zu musizieren. Diese Unschuld ist der Boden für Träume. Manche Träume

werden nach Wochen, andere nach Monaten und dieser nach 27 Jahren wahr. Wenn man Leidenschaft hat und ehrlich zu sich selbst ist, dann werden Träume wahr.

I m Anschluss an diese Zeit in Deutschland bist du nach New York gegangen. Was hat dich dorthin gezogen?

Ich in dorthin gegangen, weil ich in einer dieser großen, multikulturellen Metropolen leben wollte. Außerdem wollte ich in der Zusammenarbeit mit David Starobin mein zeitgenössisches Repertoire erweitern. Ich hatte bereits in Madrid ein Ensemble für Neue Musik, mit dem wir Werke von Helmut Lachenmann, George Crumb und vielen anderen einstudiert haben. Ich habe fünf Jahre bei ihm studiert und habe mit ihm auch weiter an der *Sequenza XI* gearbeitet, die ich dann schließlich für Naxos aufgenommen habe. Ich habe letztlich 19 Jahre meines Lebens in New York verbracht. Mein Ziel war es, hier meine Karriere aufzubauen. Wie der Song sagt: „If you make it there you can make it anywhere.“

D u hast in dieser Zeit wie so viele andere Gitarristen an einer Vielzahl von Wettbewerben teilgenommen. Wie würdest du diese Erfahrung im Rückblick bewerten?

Die Wettbewerbe haben mir ein kurzfristiges Ziel gegeben. Darüber hinaus habe ich sehr viel durch diese Wettbewerbe gelernt. Ich habe gelernt, unter Druck mein Bestes zu geben und mit dem Adrenalin, dem Zittern deiner Hand und all diesen Dingen umzugehen. Außerdem habe ich viel von anderen Gitarristen gelernt. Letztendlich wirst man als Künstler nicht darüber definiert, ob man einen Wettbewerb gewonnen hat oder nicht. Musik

ist Kunst und darüber lässt sich nicht einfach richten. Man ist der gleiche Künstler vor und nach dem Wettbewerb. Vor diesem Hintergrund geht es darum, sein Bestes zu geben. Aus meiner Erfahrung erschaffen Wettbewerbe keine Karrieren, aber sie können Teil einer Karriere sein.

D u hast eine Vielzahl dieser Wettbewerbe gewinnen können. Wie würdest du den Einfluss dieser Erfolge auf deine Karriere rückblickend bewerten?

Es gab zwei Wettbewerbe, die mir auf unterschiedliche Weise sehr geholfen haben. Zum einen der Wettbewerb „Francisco Tárrega“ in Benicàssim, da ich damit mein erstes Album bei Naxos aufnehmen konnte. Damit hatte ich etwas, das ich vorzeigen konnte. Zum anderen hat mir der Parkening-Wettbewerb sehr geholfen. Durch diesen Wettbewerb hatte ich zum ersten Mal einen Manager und meine ersten professionellen Engagements in den USA. Damit hat sich das Rad angefangen zu drehen. Das ist es, was Manager wollen. Sie wollen ein Rad, das sich bereits dreht. Sie machen ein Geschäft, bei dem sie Zeit investieren, um einen Gewinn zu machen. Sie wollen also, dass man bereits profitabel ist, wenn sie einsteigen.

W ie ist es dir das gelungen? Um sich selbst profitabel zu machen, ist es notwendig, ein eigenes Ökosystem zu schaffen. Es ist viel Arbeit, aber nur so funktioniert es. Man muss leidenschaftlich sein und darf nicht darauf vertrauen, dass andere einem die Karriere aufbauen. Es geht darum, es eigenständig aufzubauen. Dann wollen andere Teil deines Erfolgs und deines Ökosystems werden.

Ich würde es als das Pflanzen von Samen beschreiben. Auf kurz oder lang realisiert man, dass einige dieser Samen zu wachsen beginnen und andere nicht. Es geht darum, weiter Samen zu pflanzen und die vielen Frustrationen auszublenden. Es geht um Leidenschaft, Beharrlichkeit und den Glauben an sich selbst. Das ist mein Rezept.

Abgesehen davon, dass es als Musiker darum geht, Geld zu verdienen, worin siehst du deine Rolle als Musiker in der Gesellschaft? Oder anders gefragt: Was kann Musik leisten?

Das ist eine sehr gute Frage. Musik ist die Sprache der Gefühle. Es ist eine Erfahrung, die wir weder sehen noch berühren, aber fühlen können. Und das sind, wie es der kleine Prinz von Antoine de Saint-Exupéry sagt, die kraftvollsten Dinge, die es gibt. Wir als Musiker sind Alchemisten der Emotionen. Wir können bewirken, dass sich die Trauer der Menschen in Freude und ihre Wut in Glück verwandelt. Wir arbeiten mit allen Arten von Emotionen und das tun wir auf jedem Level des Musizierens. Sich selbst dieser Erfahrung des Musizierens zu öffnen ist für jeden Musiker essentiell. Auf der Bühne geht es darum, alle Schichten, die sich in den Jahren um das Herz gebildet haben, herunterzureißen und der Musik so verletzlich wie möglich gegenüber zu treten. Je einfühlsamer man als Musiker ist, umso kraftvoller wird die Musik.



©Stephan Rabold

Musik ist für mich wie eine Pyramide. Das Fundament der Pyramide ist Technik. Man braucht eine solide Technik, um im nächsten Schritt Musikalität aufzubauen. Das ist aber nicht das Ende. Am Ende geht es um die Frage, welche Botschaft man mit den Menschen teilen möchte.

Du wurdest in der Vergangenheit oftmals als ‚Botschafter der spanischen Gitarre‘ beschrieben und in deinem Repertoire lässt sich ein starker Fokus auf eben dieses Repertoire erkennen. Dieses Repertoire ist überaus populär, aber letztlich nur ein kleiner Teil einer überaus vielfältigen Tradition. Wie kommt es zu dem Fokus auf die spanische Gitarrenmusik?

Ja, die Gitarre hat sehr viele unterschiedliche Gesichter und das spanische ist eines davon. Vielleicht das Populärste, aber dennoch nur eines von vielen. Ich spiele spanische Musik, weil ich meinem Land und meiner Kultur Tribut zollen möchte. Ich bin in Rioja aufgewachsen und als ich klein war habe ich *Jota* auf der Straße getanzt. Diese Musik ist Teil meiner Wurzeln und aus diesem Grund möchte ich eben dieses Repertoire präsentieren.

Zur gleichen Zeit ist es als professioneller Musiker wichtig, sich seines Publikums bewusst zu sein. Es gibt viele Menschen, die das Repertoire der Gitarre nicht kennen und viele Orchester und Dirigenten kennen nur das *Concierto de Aranjuez*. Viele Hörer kennen die Gitarre, aber haben in ihrem Leben noch nie ein Konzert mit klassischer Gitarre erlebt. Ich frage mich, wie man diese Menschen überzeugen kann, Teil der Gitarrenwelt zu werden; wie ist es möglich die Welt der klassischen Gitarre mit der Welt der klassischen Musik zu verbinden. Ich versuche die Menschen mit jenen fundamentalen Werken, die der Gitarre in der Vergangenheit zu ihrer Bedeutung verholfen haben, für diese Welt zu begeistern.

Wir haben ein wunderbares Repertoire. Es ist also eine Frage der Zeit, dieses Repertoire zu erkunden. Die Gitarre hatte immer eine populäre und eine welt-

männische Seite. Sie war auf der Straße und gleichzeitig an den Höfen präsent. Diese Dualität möchte ich erkunden. Vom Klassischen kommend möchte ich mich dem Populären annähern und Konzepte schaffen, die diese Elemente kombinieren.

Wiefern ist die Wahl des Programms auch einem ökonomischen Gesichtspunkt geschuldet?

Als professioneller Musiker muss man Konzepte kreieren, die Teil einer größeren Business-Maschinerie sind. Die Plattenfirma macht - vor dem Hintergrund der Frage, was sich dem Publikum am besten verkaufen lässt - extremen Druck, wenn es um die Programmauswahl geht. Sie wollen die große Masse der Menschen erreichen. Sie denken nicht in klassischer Musik, sie denken an die Massen. Denn damit lässt sich Geld verdienen. Plattenfirmen sind Unternehmen. Vor dem Hintergrund dieses Ökosystems entsteht ein Konzept, das dann in einem Album zusammengefasst wird. Dieses Produkt bekommt dann zwei oder drei Jahre Zeit, sich zu entwickeln. Man spielt es, man zeigt es vor, man verkauft CDs.

Du arbeitest seit einigen Jahren mit Sony zusammen. Du hast bereits angesprochen, dass eine Plattenfirma ein Unternehmen ist, dem es darum geht, Geld zu verdienen. Wie lässt sich dieser kaufmännische Ansatz mit deinen Idealen als Musiker zusammenbringen und wie groß ist der Einfluss des Labels auf die Programmwahl konkret?

Das ist nicht immer einfach. Man muss Kompromisse machen. Sowohl von Seiten des Künstler als auch von Seiten der Plattenfirma. Es geht darum, die eigene künstlerische DNA nicht zu kompromittieren und gleichzeitig arbeitest man für die Plattenfirma. Sie bestimmen darüber mit, in welchem Rahmen man sich ausdrücken kann.

Ich möchte die Gitarre wieder so populär machen, wie es beispielsweise Segovia gelungen ist. Dafür vertraue ich auf ihre Marktexpertise. Sich gleichzeitig nicht zu verlieren und der Gitarrist, der ich immer sein wollte zu bleiben, ist die Herausforderung.

Ausgehend vom Konzept dauert es mitunter Monate, bis man sich auf ein Repertoire von Stücken geeignet hat. Was ich sagen kann ist, dass man nicht frei darüber entscheiden kann, was man spielen möchte. Das ist Teil der Zusammenarbeit. Am Ende geht es darum, sie als Teil des Teams zu verstehen. Es geht darum, ihnen zu vertrauen und gemeinsam neue Wege zu beschreiten.“

Ich würde gerne noch einmal auf Segovia zurückkommen. Du wirst oft mit dieser schillernden Figur verglichen. Welche Bedeutung hat Segovia für dich und wie stehst du zu diesem Vergleich?

Segovia inspiriert mich sehr. Er hat es geschafft, die Gitarre in die renommiertesten Konzertsäle der Welt zu bringen. Segovia hat in einer anderen Zeit mit anderen technischen Voraussetzungen gelebt. In dieser Zeit war die Gitarre hauptsächlich als volkstümliches Instrument bekannt und Segovia hatte die Vision, das Instrument ins Rampenlicht zu stellen. Und das, darin liegt seine Genialität, ohne dass er dafür irgendwelche Vorbilder gehabt hätte. Er hat es nicht nur geschafft, die Gitarre in die internationalen Konzertsäle zu bringen, sondern - und das inspiriert mich besonders - auch in den Medien präsent zu sein. Er wurde zu einer populären Persönlichkeit. Das haben neben ihm nur einige wenige wie Maria Callas, Plácido Domingo, Pablo Casals und Artur Schnabel geschafft. Dies sind Persönlichkeiten, die über die Grenzen der Musikwelt hinausgetreten sind und Teil der Massenmedien wurden. Selbst der Türsteher des Gebäudes, in dem ich in New York gelebt habe, kannte Segovia. Als er mich mit meiner Gitarre gesehen hat, hat er mir erzählt, dass er eines seiner Konzerte erlebt hatte. Eine Geschichte, die die Wirkung, die Segovia auf die Menschen hatte, verdeutlicht. Segovia ist für mich wegen seiner Vision und seiner Persönlichkeit eine Legende. Er hatte ein unverkennbares Vibrato und einen ebenso unverkennbaren Klang. Das haben nur ganz wenige Künstler. Es ist wie bei Pavarotti. Man hört seine Stimme und weiß: „Das ist Pavarotti“. Auch wenn man Julian Bream hört, er-

kennt man ihn direkt. Sie haben diesen besonderen Klang, der ihre Musikalität definiert. Wegen all dem ist Segovia eine große Inspiration.

Bezüglich des Vergleichs: es ist eine große Verantwortung und ich gebe mein Bestes. Das ist das Einzige, was ich tun kann. Ich gehe meinen Weg. Er inspiriert mich sehr und ist ein Vorbild, zu dem ich auf schaue. Gleichzeitig bin ich Pablo Sáinz-Villegas. Ich bin Gitarrist, liebe mein Instrument und versuche mein Bestes zu geben, wenn ich auf die Bühne gehe. Manchmal gelingt es besser, manchmal weniger gut.

Du hast bereits erwähnt, dass Segovia, wie neben ihm vielleicht nur noch Julian Bream, Komponisten inspiriert und beauftragt hat, Werke für die Gitarre zu schreiben. Inwiefern stellst du dich auch diesbezüglich in die Tradition Segovias? Arbeitest du mit jungen Komponisten zusammen und gibt es vielleicht bereits Werke, die du in Auftrag gegeben hast und auf die wir uns freuen dürfen?

Ja, ich engagiere mich auch in diesem Bereich. Der Filmmusikkomponist John Williams hat beispielsweise das Stück *Rounds* geschrieben, das ich uraufgeführt und aufgenommen habe. Aber es gibt auch andere wie Sergio Assad und jüngere Komponisten in Spanien - Tomás Marco und David del Puerto - die ich beauftragt habe, Werke für Gi-

tarre zu schreiben. Ein Traum von mir ist, das Osvaldo Golijov ein Gitarrenkonzert schreibt. Ich liebe seine Musik und das wäre großartig. Es gibt einige Andere, die Werke für mich geschrieben haben und ich bin diesbezüglich aktiv. Ich wäre gern noch aktiver, aber die Rahmenbedingungen müssen passen. Man muss einen Komponisten finden, zu dessen Musik man sich verbunden fühlt und umgekehrt.

Es geht darum eine Art Hebel zu finden, mit dem man Komponisten begeistern kann, für die Gitarre zu komponieren. Mir scheint, dass ich umso mehr Komponisten begeistern kann, für die Gitarre zu schreiben, je größer meine Ausstrahlung als Künstler ist. Das war der Fall bei Segovia. Er war ein so herausragende Figur, dass jeder für ihn schreiben wollte. Das ist eine weitere Motivation, die Popularität der Gitarre zu steigern.

Dein Konzert mit den Berliner Philharmonikern war sicher ein großer Schritt auf diesem Weg. Ein Konzert, das von einem Millionenpublikum angeschaut wurde. Du hast bereits erwähnt, dass es ein lang gehegter von dir Traum gewesen sei, mit diesem Orchester zu spielen. Wie war die Zusammenarbeit mit den Berlinern im Allgemeinen und mit Kirill Petrenko im Besonderen?

Es ist ein Tag, an den ich mich den Rest meines Lebens erinnern werde. Dieser Tag hat mir gezeigt, dass Träume wahr werden können. Es war ein unglaubliches Geschenk für mich. Als ich die Berliner Philharmonie betreten habe und mich mit Kirill Petrenko auf der Bühne traf, wollte er mich erst einmal spielen hören. Er war ein wenig darüber besorgt, ob ich unter Umständen verstärkt

werden müsste. Ich bin dort hingegangen, habe gespielt und es hat sich angefühlt wie in meinem Wohnzimmer. Es hat sich so gut angefühlt. Die Akustik ist großartig. Ich habe zu den Stehplätzen aufgeschaut und habe mir vorgestellt, wie ich dort in meinen Zwanzigern gestanden habe. Das war sehr bewegend.

Ich habe beinahe zwei Stunden mit Kirill Petrenko allein auf der Bühne gearbeitet. Er ist eine sehr demütige und freundliche Person. Ihm zuzuschauen, wie er musiziert und mit dem Orchester agiert, so einfühlsam und freundlich, ist eine unglaubliche Erfahrung. Er ist der lebende Beweis, dass die Zeit der Primadonnen vorüber ist. Man muss nicht präntiös sein, um Erfolg zu haben, ganz im Gegenteil.

Er hat das *Concierto de Aranjuez* zum ersten Mal gemacht und er war offen für meine Ideen. Er hat mir erzählt, dass er wenig Erfahrung mit spanischer Musik habe. Ich habe mit ihm meine Vision des Konzertes geteilt. Ich denke, es ist eine Mischung aus Flamenco-Rhythmen im ersten Satz und folkloristischen Rhythmen im dritten Satz. Den ersten Satz verbinde ich mit der Erde, den dritten Satz mit der Luft und zwischen diesen beiden gegenläufigen Energien - der eine zielt nach oben, der andere nach unten - gibt es einen zweiten Satz: die *Copla*, wie man auf Spanisch sagt. Er war meinen musikalischen Ideen gegenüber sehr offen.

Das erste Mal, als ich mit dem Orchester gespielt habe und diese Streicher hörte, habe ich eine Gänsehaut bekom-

men. Die Proben liefen sehr gut. Die Mitglieder des Orchesters haben mich sehr warmherzig begrüßt. Sie haben mir das Gefühl gegeben, willkommen zu sein. Gerade vor dem Hintergrund, dass dieses Konzert vor einem Millionenpublikum übertragen wurde, ist dieses Gefühl sehr wichtig. Und wir alle wissen, was für ein schwieriges Instrument die Gitarre ist.

Wie bist du mit diesem enormen Druck bei der Aufführung umgegangen?

Ich habe versucht, mich dieser Erfahrung hinzugeben, alle Ängste loszulassen, im Moment zu sein, mein Bestes zu geben und dann kann man nur noch auf Gott vertrauen. Ich bin mit dieser Einstellung auf die Bühne gegangen. Denn am Ende ist es die einzige Möglichkeit, damit umzugehen.

Plácido Domingo hat einmal kurz vor einem Konzert zu mir gesagt: „Pablo, wir müssen uns selbst dem Publikum geben. Durch unsere Emotionen und in jeder einzelnen Note. Wir müssen dem Publikum sogar unsere Fehler geben.“ Es ist etwas, dass mich zu Tränen gerührt hat. Dass eine Persönlichkeit wie Plácido Domingo sagt: „Wir sind Menschen und wir machen Fehler. Und durch diese Fehler verbinden wir uns mit den Menschen.“ Natürlich ist Exzellenz und Perfektion unser Ziel. Aber wir sind Menschen. Eine der schöns-

ten Sachen, die ich in meiner Zeit als Musiker gelernt habe, ist, dass die Musik in dem Moment, in dem man seine Fehler akzeptiert, perfekt ist, wie sie ist.

Es war eine großartige Erfahrung. Als ich nach dem Konzert in meine Umkleidekabine gegangen bin, konnte ich nicht aufhören, zu weinen. Es war aus so vielen Gründen ein sehr besonderer Moment.

Du konzertierst mit einer Vielzahl großartiger Orchester weltweit. Trotzdem scheint die Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern etwas ganz Besonderes für dich gewesen zu sein. Gibt es eine besondere Qualität, die dieses Orchester deiner Meinung nach auszeichnet?

Eine Sache, die ich bei keinem Orchester außer den Berliner Philharmonikern erlebt habe, ist ihr großartiges Rhythmusgefühl. Sie sind so präzise. Das habe ich bisher bei noch keinem Orchester erlebt.

Vielen Dank für diese Einblicke.

Ich möchte abschließend noch sagen, dass ich glaube, dass wir eine der goldenen Zeiten der Gitarre erleben. Ich glaube, es gab noch nie so viele herausragende Gitarristen in der Geschichte unseres Instruments. Daher möchte ich alle Gitarristen ermutigen, groß zu denken, Wege zu suchen, mit einem größeren Publikum zu kommunizieren und über die Grenzen der Gitarrenwelt hinauszugehen. Wir haben eine wunderbare Community, von der aus wir gemeinsam neue Horizonte erkunden können.

Aus dem Englischen von Raphael Ophaus.

Impressum

Herausgeber: EGTA Deutschland e.V.
Homepage: www.egta-d.de
Mail: info@egta-d.de
Postanschrift: EGTA c/o Dr. H. Richter
Waldhuckstr. 84
D-46147 Oberhausen

Herausgeber und Chefredakteur:
EGTA D und Dr. Fabian Hinsche.
Weitere Redaktionsmitglieder:
u.a. Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansoerge,
Michael Koch, Dr. Helmut Richter,
Raphael Ophaus

Erscheinungsweise: halbjährlich
Redaktionsschluss: 01.06.2021
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:
„Fritz van der Venne - Reisender Lautenspieler“ (Credit: Lempertz)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de



CONNECTED: aus einer kleinen Idee wird ein weltumspannendes Projekt

Weltweit hat Corona die Kultur und damit die Amateurmusik fest im Würgegriff.

Bereits im ersten Lockdown komponierte André Herteux für seine Student*innen das Stück „Connected“, das einerseits die verschiedenen Gitarrenarten (Klassik, Stahl, Elektrik, Bass), aber andererseits eben auch die Musizierenden an sich zusammen bringen sollte. Sie spielten jeder zu einem Playalong ihre Stimme als Video ein und André Herteux setzte diese Videos zu einem Gesamt-Film zusammen.

Nachdem dieses erste Projekt fertig wurde, bot Herteux es der Verlegerin Maren Trekel für ihren Verlag an, die es begeistert in ihr Verlagsprogramm aufnahm. Während des Lektorats entstand Trekels Wunsch, diese Musik für ihr *Norddeutsches ZupfOrchester* zu arrangieren, das sich mittlerweile im dritten Lockdown befand und dringend auch „connected“ werden musste.

In der irrigen Annahme, dass der Lockdown aber gar nicht so lange dauert, wollten die beiden schneller ein Promo-Video für YouTube erstellen. Sie kamen auf die Idee, es als Projekt für interessierte Amateurmusiker*innen anzubieten, um der Intention, „Connected“ zu sein, nochmal auf anderer Ebene gerecht zu werden. Der Sturm der Begeisterung, der dann losbrach war für Herteux und Trekel allerdings eine sehr große Überraschung: aus der ganzen Welt meldeten sich interessierte Mandolinen-, Mandolen-, Gitarren- und Bass-Spieler*innen, Amateurmusiker wie Professionelle, die an diesem Projekt teilnehmen wollten. Rund 230 Einzelpersonen und sogar ganze Orchester wollten dabei sein!

Und die vielen herzlichen, begeisterten und dankbaren Reaktionen auf die Ausschreibung und Einladung spiegelten deutlich die Sehnsucht nach Kommunikation und Gemeinsamkeit wider, wes-

wegen sogar drei Online-Übe-Meetings veranstaltet wurden, die großen Zulauf hatten!

Gut zwei Monate später feiert ein berührendes, wunderschönes Video Premiere, das mit großer Begeisterung in der Welt der Zupfinstrumente gefeiert wird! Ein beeindruckendes, Hoffnung und Zuversicht spendendes Projekt, das für viele Musiker (Amateure wie Profis, die auf diesem Wege zusätzlich „connected“ wurden) ein Lichtblick in der kulturarmen Pandemiezeit darstellt.

Der Link zum Video:

<https://youtu.be/1JzuycefZB8>



Biografie

Johannes Öllinger hatte Gitarrenunterricht bei Christian Kelnberger und Augustin Wiedemann und studierte in Berlin bei Daniel Göritz und in Würzburg bei Jürgen Ruck. Sein Studium schloss er 2011 mit dem Meisterklassendiplom ab. Unter anderem war er Preisträger beim 4. Concorso Internationale Ruggero Chiesa, erhielt den Stipendienpreis der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 2008 und wurde 2017 mit dem Bayerischen Kunstförderpreis ausgezeichnet.

Er spielt als Solist und Kammermusiker und ist regelmäßig Gast bei führenden Ensembles und Orchestern, wie dem Ensemble Resonanz und dem Bayerischen Staatsorchester. Sein Spektrum reicht vom klassischen Gitarrenrepertoire über zeitgenössische Kompositionen bis zu eigenen Stücken und Liedern. Seine Brieflieder waren im Januar 2020 Album des Monats bei der Liederbestenliste. Sein aktuelles Album Hinterland mit kleinen Kompositionen für Gitarre und weitere Einspielungen mit Musik von Bach bis Reich sind als CD und Download erhältlich.

In Workshops für den Tonkünstlerverband Bayern vermittelt er unter anderem physikalische Grundlagen der Klangerzeugung und der Gitarre.

Webseite: johannesoeillinger.com

Video-Link zur Notenbeilage: <https://www.youtube.com/watch?v=pcMXBeUF6xM>



©David Gruber



Alben

Hinterland – kleine Eigenkompositionen für Gitarre

Eigenproduktion, 10 Euro

<https://johannesoeillinger.bandcamp.com/album/hinterland>

Brieflieder – Lieder mit Zitaten aus Briefen von Kafka, Bismarck, Luxemburg u.v.a.

Timezone Records, 14 Euro

Duo steuber.öllinger – zeitgenössische Musik für zwei Gitarren von Lachenmann, Reich, Viel, Lustig und Hjorth

Eigenproduktion und -vertrieb, 10 Euro

Bach – Suite a-Moll BWV 995 | Suite e-Moll BWV 996 | Partita d-Moll BWV 1004

Eigenproduktion und -vertrieb, 10 Euro

Playground – Folk|Pop|Rock

Eigenproduktion und -vertrieb, 10 Euro

live in Herrsching – Musik von Bach, Carulli, Martin, Henze, Reich

Eigenproduktion und -vertrieb, 10 Euro



Nachher

Johannes Öllinger 2019

A ruhig

VII

pmipam

IV

VII

B

25

28

31

34

37

40

43

Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre fand große Resonanz

Der XI. Internationale Jugendwettbewerb für Gitarre fand aufgrund der Corona Pandemie nicht nur fast ein Jahr später als geplant statt, sondern musste diesmal auch als sogenannter Online-Wettbewerb durchgeführt werden. Die Zusammenarbeit der Stadt Monheim am Rhein mit ihrer Musikschule und unserem Verband hat sich einmal mehr, auch in einer vollkommen neuen Konzeption dieses Projektes, als sehr partnerschaftlich und tragfähig erwiesen. Mit 87 Teilnehmern*innen aus 27 Ländern konnten die Veranstalter wieder einmal eine hohe internationale Akzeptanz des Wettbewerbes verzeichnen.

So war das Leitungs- und Organisationsteam um Heinz-Jürgen Küpper, Georg Thomanek und Alfred Eickholt bereits lange im Vorfeld mit der Planung und Durchführung der besonderen Herausforderungen eines Online-Wettbewerbes beschäftigt. Von der Anpassung der Regularien, der technischen Realisation, der Kommunikation mit Teilnehmern*innen oder Jury bis hin zur Nachbereitung dieser besonderen Talentförderung stand die Arbeit in diesem Jahr doch unter ganz besonderen Vorzeichen. Gerade auch die nicht vorhersehbare Entwicklung der Pandemie und die daraus folgenden politischen Entscheidungen erforderten von allen Beteiligten ein ho-

hes Maß an Flexibilität und Improvisationsfähigkeit.

Auch der ursprüngliche Plan, die Juroren*innen nach Monheim einzuladen, um vor Ort – natürlich unter Einhaltung aller Hygiene-Vorschriften – an Großbildschirmen die einzelnen Beiträge zu verfolgen und dann die Wertungen vorzunehmen, musste ca. eine Woche vor dem Termin noch einmal vollkommen geändert werden. Genauso wie das Vorhaben, das Finale der „Ältesten“ und die Bekanntgabe aller Ergebnisse, Preise, Sonderpreise und Stipendien als Livestream zu senden.

Hier hatte sich besonders die Entscheidung der Stadt Monheim bewährt, mit einer Filmfirma zusammenzuarbeiten, die die Sicherheit und Qualität der hochgeladenen Videoclips der Teilnehmer*innen gewährleistet hat und so auch in der Lage war, alle 10 Finalisten der AG III am Samstagmorgen im Internet zu senden. Darüber hinaus auch am Samstagnachmittag nach der Bekanntgabe aller Resultate die kompletten Videos aller 15 Preisträger*innen und den Beitrag des EGTA Preisträgers bis zum Ende April für jedermann zugänglich „ins Netz“ zu stellen. So bekam der Wettbewerb auch eine notwendige öffentliche Transparenz.

An dieser Stelle sei allen Juroren*innen für ihre kompetente und verantwortungsvolle Arbeit auch noch einmal sehr herzlich gedankt. Folgende Kollegen*innen konnten für die Bewertungen gewonnen werden: Kathrin Klingenberg, Liying Zhu, Alfred Eickholt, Fabian Hinsche, Johannes Tonio Kreusch, Alfonso Montes Alvaru, Jorgos Panetsos, Gerhard Reichenbach und Georg Schmitz.

Da die Leistungen der jungen Talente wieder so außergewöhnlich und nicht selten spektakulär waren, fiel den Jurys die Zuerkennung der Preise und Stipendien auch in diesem Jahr nicht leicht. Hierbei darf auch nicht vergessen werden, dass die Videoaufzeichnung eines Programms künstlerisch durchaus nicht einfacher zu realisieren ist als eine „Live-Performance“ in einem Wettbewerb. Wenn gleich gerade junge Menschen eine hohe Affinität zur neuen Informationstechnologie und mit deren Umgang haben, war diese Art des Wett-



bewerbes sicher auch für viele Neuland und stellte für sie eine große Herausforderung dar.

In der Altersgruppe der Jüngsten (bis zu 15 Jahren) war das Niveau einmal mehr so extrem gut, dass hier ausnahmsweise 6 Preise vergeben wurden. Davon wurden viermal junge Talente aus China ausgezeichnet. Gewonnen hat Liuchang He, der mit seinem Programm die Jury ganz besonders überzeugte. Wobei es wie so oft nur Nuancen waren, die über die Preise und Platzierungen entschieden.



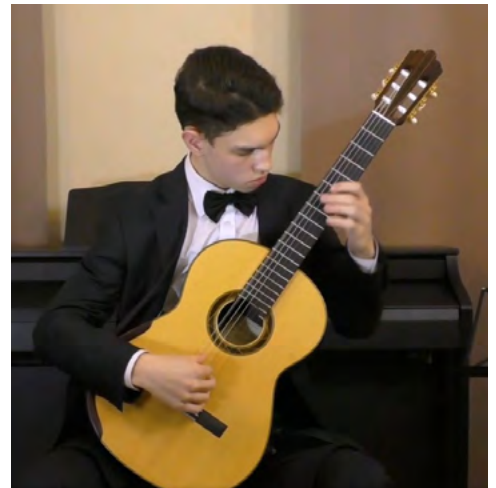
Der 1. Preisträger der bis 15 jährigen Liuchang He (VRC)
Foto: Privat

So gab es allein in dieser Altersgruppe 20 Wettbewerber*innen, die mit dem besten Prädikat „excellent“ bewertet wurden. In dieser höchsten Kategorie waren auch gleich 5 junge Künstler*innen aus Deutschland vertreten, wie es auch in den älteren Altersstufen noch acht Mal die höchsten Bewertungen für unsere Teilnehmer*innen gab. Hinzu kommt, dass sich insgesamt 22 junge Talente aus Deutschland dieser internationalen Herausforderung stellten, und somit den höchsten Anteil des Teilnehmerfeldes bildeten. So wird auch dadurch deutlich, dass es um unseren Nachwuchs im Lande besser bestellt ist, als es so häufig sehr kritisch gesehen wird.

Die Altersgruppe II der 15 bis 17 jährigen war mit 32 Teilnehmer*innen ebenso respektabel vertreten wie die der Jüngsten. Ein Novum des Wettbewerbes verdient an dieser Stelle eine besondere Beachtung: Der Sonderpreis (500,-- €) unseres Verbandes wurde und wird auch zukünftig in dieser Altersstufe vergeben; und zwar für die beste Interpretation eines Werkes, welches aus einem Kanon von 8 Werken ausgewählt werden konnte. Zur Wahl standen diesmal Werke bzw. Sätze aus Werken von

Malcolm Arnold, Richard Rodney Bennett, Lennox Berkeley, Leo Brouwer, Hans Werner Henze, Frank Martin und William Walton. Um diesen Preis bewarben sich 10 junge Künstler*innen.

Der Jury fiel es nicht leicht, bei der Qualität der Beiträge den Preis zu vergeben. Sie entschied sich dann doch für den jungen russischen Gitarristen Mikhail Korotkov für seine Interpretation des Werkes „Canticum“ von Leo Brouwer.



Der Preisträger des EGTA Preises
Mikahial Korotkov (Russland) Foto: Privat

Auch die Teilnehmer*innen dieser Altersstufe zeichneten sich durch eine enorme Dichte von Spitzenleistungen aus. Die Preisträger*innen waren von Platz 1 bis 5 so eng beieinander, dass gleich zweimal ein 2. Preis und dann auch zweimal ein 4. Preis vergeben wurde. Auch auf den folgenden Plätzen gab es sehr häufig gleiche Punktzahlen, die auch hier allein



19 Teilnehmern*innen die Bewertung „excellent“ bescherten. Wobei festgehalten werden muss, dass eine Bewertung in den Kategorien „sehr gut“ oder „gut“ bei einem solch hochkarätigen Wettbewerb immer auch als Erfolg gesehen werden darf. Die junge Griechin Ioanna Kazoglou überzeugte dann die Jury in ihrem Programm mit Werken von Tarrega, Llobet, Vassiliev und Brouwer so, dass ihr der erste Preis zuerkannt wurde.



Ioanna Kazoglou aus Griechenland, die den 1. Preis der Altersgruppe II gewann
Foto: Privat

Da der Wettbewerb aufgrund der Pandemie um ein Jahr verschoben werden musste, waren auch die Altersgruppen jeweils um ein Jahr heraufgesetzt worden. Daher spielten in der höchsten AG jetzt 18 -20 jährige Talente, von denen einige auch schon in anderen Wettbewerben zu hören waren. Da diese Altersstufe traditionell eine 1. Runde und dann ein Finale zu spielen hat, hatten auch die Teilnehmer*innen direkt zwei unterschiedlich kurze Programme von je 13

-15 Minuten einzureichen.

Die Jury wählte aus 23 Beiträgen, die allesamt auch wieder ein sehr respektables Niveau aufwiesen, 10 junge Künstler*innen aus, die dann am Samstag das Finale bestritten. Dies wurde per Livestream übertragen und die einzelnen Spieler*innen konnten sich damit einmal mehr profilieren. Gewonnen hat in diesem Jahr der junge griechische Gitarrist Filippas Manoloudis der mit einer Dowland Fantasie, Takemitsu's Folio II und Ponces Thème varié et Finale künstlerisch überaus überzeugend war.



1. Preis der Altergruppe III Filippas Manoloudis (Griechenland) Foto: Privat

Als Fazit dieses ersten Online Wettbewerbes bleibt festzuhalten, dass die Qualität des internationalen Nachwuchses stabil weiter wächst. Bemerkenswert ist es auch, dass die Interpretationen selbst bei den Jüngsten immer elaborierter und ausdrucksstärker werden. Handwerkliche Meisterschaft wird immer weniger „zur Schau gestellt“, sondern dient mehr und mehr „nur“ als Basis einer künstlerisch fantasievollen und persönlich au-

thentischen Auseinandersetzung mit dem Werk und einem daraus erwachsenen Vortrag. Das Experiment, auch unseren Internationalen Jugend-Wettbewerb auf der Grundlage von Video-Einspielungen durchzuführen, ist sicher gelungen. Trotzdem sehnen sich wohl alle Beteiligten nach Live-Musik, ob in Wettbewerben oder Konzerten, nach Austausch und Begegnung und nach kulturellem Miteinander in allen Bereichen.

Abschließend können wir daher allen Teilnehmern*innen zu ihren Beiträgen nur gratulieren und uns bei Ihnen, Ihren Lehrern*innen und Eltern für ihr gezeigtes Engagement für unser Instrument und seine Musik auch in schwierigen Zeiten noch einmal sehr herzlich bedanken.

Ein ganz besonderer Dank gilt den Verantwortlichen der Stadt Monheim, allen voran ihrem Bürgermeister Herrn Daniel Zimmermann und dem Rat der Stadt, die diesen Wettbewerb auch in seiner nächsten Auflage vom 16. - 18. Juni 2022 wieder gemeinsam mit der EGTA D e.V. durchführen wollen. So hoffen wir natürlich alle darauf, dass wir dann wieder zahlreiche Talente unseres Instrumentes aus aller Welt mit ihren Angehörigen in Monheim begrüßen dürfen und uns von der hohen Qualität unseres künstlerischen Nachwuchs gemeinsam und live überzeugen können.



Preisträger und Stipendiaten:

Altergruppe I

- | | | |
|----------|--------------------------|----------|
| 1. Preis | Liuchang He | China |
| 2. Preis | Ruiyang Tao | China |
| 3. Preis | Ruting Liu | China |
| 3. Preis | Dora Marin | Kroatien |
| 3. Preis | Jaroslav Romashev | Russland |
| 3. Preis | Xiaole Yu | China |

- Stipendium „Koblenz International Guitar Festivals & Academy“
Lara Cherkas (Italien)
- Stipendium „Internationale Gitarrenfestspiele Nürtingen“
Dora Marin (Kroatien)

Preisträger und Stipendiaten:

Altergruppe II

- | | | |
|----------|------------------------|------------|
| 1. Preis | Ioanna Kazoglou | Griechenl. |
| 2. Preis | Buliao Que | China |
| 2. Preis | Vuk Vukajlovic | Serbien |
| 4. Preis | Markéta Haidová | Tschechien |
| 4. Preis | Augustas Poskus | Litauen |

- Sonderpreis der EGTA D e.V.
Mikhail Korotkov (Russland)
- Stipendium „Internationales Bergisches Gitarrenfestival“
Julius Krippahl (Deutschland)

Preisträger und Stipendiaten:

Altergruppe II

- | | | |
|----------|----------------------------|------------|
| 1. Preis | Filippos Manoloudis | Griechenl. |
| 2. Preis | Filip Miskovic | Kroatien |
| 3. Preis | Valentin Novak | Slovenien |
| 4. Preis | Bence Szigeti | Ungarn |
| 5. Preis | Elia Portaren | Italien |

- Stipendium „Internationales Gitarrenfestival Hersbruck“
Erwin Andreas Muller (Rumänien)
- Stipendium und Konzert
„Forum Gitarre Wien“
Filippos Manoloudis (Griechenland)

Beteiligte Länder:

Albanien, Belgien, China, Deutschland, Estland, Griechenland, Großbritannien, Italien, Kosovo, Kroatien, Lettland, Litauen, Niederlande, Norwegen, Österreich, Polen, Rumänien, Russland Schweiz, Serbien, Slowenien, Taiwan, Tschechien, Ukraine, Ungarn, USA, Weißrussland

Weitere Informationen unter
www.segovia-wettbewerb.de

