

Jazz auf der klassischen Gitarre

Weder Fisch noch Fleisch?

Hintergrund und Kontext

Jazz auf der klassischen Gitarre, beschreibt die Verwendung der klassischen Gitarre als Soloinstrument in einer Jazzband. Es zeichnet sich durch Akkord- und Melodiespiel sowie den Bereich der Improvisation aus. Der Begriff macht bereits deutlich, dass das Vokabular des Jazz, gespielt auf einer Archtop-Jazz-Gitarre, auf klassische Gitarre übertragen werden kann und impliziert darüber hinaus einen Diskurs über Genres und Stile.

In diesem Artikel werden Hintergründe und Spieler, an denen sich dieser Übergang manifestiert, unter Berücksichtigung heutiger Faktoren wie der Verwendung der Nylon-Saitengitarre, des Jazz und von diversen Improvisationstechniken dargestellt. Dieser Übergang kann eine andere Perspektive auf die Verwendung der gitarrentechnischen Aspekte und ihre Beziehung zur Musiknotation geben. Ein nachfolgender Artikel wird sich mit der Anwendung in der Lehrpraxis der Pop/Rock-Musik und ihren Auswirkungen¹ befassen sowie unterschiedliche Arten von Gitarren und deren Verstärkung darstellen.

Die klassische Gitarre wurde im Jazz einige Jahrzehnte später (in den fünfziger Jahren) als die Archtop-Jazzgitarre (Ende der dreißiger Jahre mit dem Gitarristen Charlie Christian) eingeführt. Crossover-Entwicklungen zwischen Genres und Stilen sowie die Möglichkeit der Verstärkung eröffneten Möglichkeiten für

eine neue Art des Gitarrenspiels. Es ist nicht nur der Beginn der Verwendung der klassischen Gitarre im Jazz mit autonomen Jazztranskriptionen/Kompositionen zu beobachten, sondern auch ihre Verwendung als Soloinstrument im Jazzband-Setting. Aus dem Konzept des Jazz wissen wir, dass Jazz seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in den USA untrennbar mit Improvisation verbunden ist. In Europa wurde die Improvisation in den fünfziger Jahren in der Kunstmusik wieder eingeführt. Dort ist die Tendenz zu beobachten, dass Improvisation mit einem Eigenwert bedacht wird, der sich aus ihrer Tradition in der Kunstmusik erklärt („aus dem Herzen“ und „in der Gegenwart“, Bach und Mozart haben ebenfalls improvisiert). Darüber hinaus wurde Jazz mit Bars und extravaganter Live-Style-Musik konnotiert („Barmusik“, „keine Konzertmusik“ etc.).

An dieser Stelle soll Jazz und improvisierte Musik nebeneinandergestellt werden, um sie vergleichen zu können.

Der Jazz enthält stets Improvisation, aber dies gilt nicht zwingend umgekehrt. Über Improvisation in der Musik ist bereits viel nachgedacht worden. Nachfolgend wurden beispielhaft drei Definitionen von Improvisation in der Musik ausgewählt:

„Musical improvisation - any combination of sounds created within a framework of a beginning and an end.“ Tony Wigram²

„Improvisations are the result of purpo-



Marjolijn van Rotterdam

Biografie

Olaf Tarenskeen, ausgebildeter Klassiker sowie Jazz- und Improvisationsmusiker, gewann den Wessel-Hcken-Preis (ein nationaler Jazzpreis) und vermischt auf ganz natürliche Weise die Techniken der klassischen Musik und des Jazz.

Nach seinem Gitarrenstudium am Royal Conservatory in Den Haag in Klassik und Jazz nahm er an einem Jazz-Seminar am Banff Institute of Arts in Kanada teil, wo er speziell bei dem Gitarristen Kevin Eubanks studierte und Workshops besuchte mit den AACM-Legenden Richard Muhal Abrams, Roscoe Mitchell, Dave Holland, Steve Coleman und Kenny Wheeler.

Darüber hinaus spielt Olaf in verschiedenen Ensembles für zeitgenössische Musik wie dem Schönberg / Asko-Ensemble und in zahlreichen Jazzgruppen, in denen er Spieltechniken des Fingerstyle-Jazz auf klassischer Gitarre oder Arch-Top-Jazzgitarre entwickelte.

Seine Solo-CDs werden von Acoustic Music Records veröffentlicht und bis heute ist er an vielen CD-Jazzproduktionen beteiligt. Als Gastlehrer wurde er eingeladen, Improvisationskurse am Codarts Conservatory Rotterdam und an der HKU Utrecht zu unterrichten. Seit 30 Jahren unterrichtet er in seiner Privatpraxis mit den Schwerpunkten Jazz und Improvisation.

¹ Vorwegnehmend der Lernweg des Schülers: ein Schritt in der Lernsequenz kann, bezugnehmend auf die behavioristischen Prinzipien von Crowder und Skinner, eine Vielzahl verschiedener und parallel verlaufender Folgen nach sich ziehen. (Martin Valcke 2009). Onderwijskunde als ontwerpwetenschap blz 117.

² „Musikalische Improvisation - jede Kombination von Klängen, die im Rahmen von Anfang und Ende entstehen.“: *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. T.Wigram (2004)

Charlie Byrd - LP cover - Foto: [amazon.com](https://www.amazon.com)Bill Harris - LP cover - Foto: [freshsoundrecords.com](https://www.freshsoundrecords.com)

seful, nonrandom movements to create musical sounds over time." John Kratus³ „All improvisation takes place in relation to the known whether the known is traditional or newly acquired." Derek Bailey (1992)⁴

In jeder dieser Definitionen bezieht sich Improvisation in der Jazzmusik auf Strukturelemente, Tonmaterial (das Gedächtnis ansprechend) und Fähigkeiten (anspruchsvolle Praxis).

Bis in die 60er war Jazzmusik an Tanzbarkeit und einer Songform mit tonaler Ausrichtung ausgerichtet. Diese Jazz-Musik basierte auf drei Schichten; vergleichbar mit der klassischen Musik des beginnenden 19. Jahrhunderts, in der ein Zusammenhang zwischen Bass, Harmonie und Melodieschicht zu finden ist.

In den Jazz-Ensembles der Zeit hatte je-

des Instrument eine klar definierte Rolle: der Puls wurde vom Bass gespielt und von den Drums unterstützt; Akkorde (Funktionsharmonik) verkörperten das Metrum; die Melodie wurde daraus abgeleitet; die Band erscheint als Begleitung der Melodieschicht.

In der gegenwärtigen Musik von Jazzbands und -orchestern sind afrikanische und europäische Elemente zu hören. Die funktionale Harmonie, wie sie im Jazz vorkommt, kommt aus der europäischen Musik.

Bei allen Vorgängern des Jazz spielt die funktionale Harmonie eine wichtige Rolle⁵. In der Jazzmusik gibt es jedoch eine große Freiheit zwischen den Schichten. Als Folge der Organisation („loose shifting“, „on the spot“) von rhythmischen Elementen afroamerikanischer Abstammung⁶ entwickelt sich ein Swing-Fee-

ling sowie eine spezifische Phrasierung, die schwer zu notieren ist.

In der Zwischenzeit fand in Europa sowie in den USA (New York und Chicago) ein Prozess der Gewöhnung an den experimentellen Improvisationsansatz der Kunstmusik und des Jazz statt. In der Kunstmusik traten mehrere sich daran annähernde Techniken auf: „Zufallsoperationen“ ohne Komponisten, Musik als organisierter Klang (John Cage), grafische Partituren⁷ (Earl Brown, Cage) kombiniert mit Tonhöhen, aber ohne Puls, Töne umgeben von Stille und von struktureller Verantwortung befreite Harmonie.⁸

Diese Musik wurde von klassisch ausgebildeten Musikern gespielt. Im experimentellen Jazz (Ornette Coleman, Cecil Taylor) war es nicht nur Freejazz, sondern

3 „Improvisationen sind das Ergebnis zielgerichteter, nichtzufälliger Bewegungen, um im Laufe der Zeit musikalische Klänge zu erzeugen.“: A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation- John Kratus (1995).

4 „Alle Improvisation findet in Bezug auf das Bekannte statt, gleich ob dieses Bekannte tradiert oder neu erlernt ist.“: Improvisation – Derek Bailey (1992)

5 Thema's en genres in de muziekgeschiedenis.OU 1998 L.E. 12 – W.Turkenburg

6 Ebd.

7 The Music of John Cage - James Prichett(1996)

8 Ebd.

auch die strukturierte Improvisation. In Chicago, wurde die „Komponist-Improvisator“-Orientierung betont (initiiert von der der A.A.C.M. (*Association for the Advancement of Creative Musicians*)) in der sich Persönlichkeiten wie u.a. Muhal Abraham en Roscoe Mitchell befanden). Unter dem Einfluss von „Minimal Music“ und ein Jahrzehnt später durch den Einfluss der „New Age“-Musik entwickelte sich - auch in der populären Musik - eine auf diatonischen Skalen beruhende Form: die so genannte „white key improvisation“.

Es gibt eine Dichotomie des Jazz als Zweig der Tanzmusik mit Liedformen des amerikanischen Songbooks (A.S.B) und experimentell improvisierter Musik⁹. Der klassische Gitarrist hat ein großes Spektrum von Musikstilen aus der Geschichte der geschriebenen Musik gemeistert, einschließlich der heutigen Musik, die mit experimentell improvisierter Musik verbunden ist.

Dies ist jedoch eine andere Disziplin als Jazzimprovisation und jazzbezogene Crossover-Stile. In diesen ersten Stadien des Jazz auf klassischer Gitarre betrachten wir Gitarristen, die zwischen den fünfziger und sechziger Jahren in den USA gearbeitet haben, bei denen Improvisation innerhalb der Songform und den harmonischen Strukturen der A.S.B stattfindet. Für klassische Gitarristen ist Jazz auf der klassischen Gitarre vor

allem mit Namen wie Charlie Byrd (aus dem berühmten „Jazz Samba Album 1962“) sowie dem Brasilianer Luiz Bonfá, Antonio Carlos Jobim und Baden Powell verbunden. In den fünfziger und sechziger Jahren war Sophocles Papas der einzige Gitarrenlehrer in den USA (Washington D.C.), der Segovia folgte. Zu seinen Schülern gehörten Bill Harris, Charly Byrd, Aaron Shearer, aber auch John Griggs, der etwa 1000 Schülern klassische Gitarre beibrachte, darunter viele professionelle Interpreten und (später) Lehrer. Ken Hatfield und Sharon Isbin waren unter diesen Studenten.

In der Filmmusik (westliche Filmthemen) und in einem Zweig der lateinamerikanischen Musik namens Bossa Nova (der in *Perry Comos TV-Show* 1962 mehrfach besondere Aufmerksamkeit erregte) ist die klassische Gitarre der klassischen Tradition (wieder) zurück in der populären Musik.

In dieser Zeit sind auch Kreuzungen zwischen klassischer Musik und Jazz im Cooljazz (Tonbildung, Kontrapunkt und ein „smoother“ Arrangement-Stil), unter denen Bossa Nova eine wichtige Rolle spielte, zu beobachten.

Im Jazz auf der klassischen Gitarre hören wir eine „Code-Mischung“, die sich in der Verschmelzung von Musikarten, die zu verschiedenen soziokulturellen Sphären gehörten und die in einem anderen Segment des Marktes prominent wurden, offenbart.

Zu Beginn der sechziger Jahre ist dies im Free Jazz (Ordnungsprinzipien, Modi und komplexe Rhythmus), dem Third Stream und in den siebziger Jahren beim ECM-Labels, das sich durch verbindende Stile (Jazz, Weltmusik, Crossover-Composed-Musik) auszeichnet, zu beobachten. Im Jazz auf der klassischen Gitarre hören wir eine Code-Mischung¹⁰ - verstanden als Übertragung von „Geschmacksgemeinschaften“ - die sich durch das Zusammenfügen von Musik aus ursprünglich getrennten soziokulturellen Sphären, die dann in einem anderen Segment des Marktes bekannt wurde, auszeichnet.



Sonoma State College concert with Vince Guaraldi, Cotati, California, 1965. Photo by Peggy Tillman

9 Improved Music after 1950- Afrological and Eurological Perspectives- George Lewis (1996)
10 Thema's en genres in de muziekgeschiedenis. OU 1998 L.E 11 - Herman Sabbe

Die Spieler: wer sind sie und was sind ihre Besonderheiten:

Jazz auf der klassischen Gitarre ist mit Spielern, die ursprünglich klassische Gitarristen waren, und mit Jazzgitarristen, die von der klassischen Gitarre wechselten oder diese ergänzten, verbunden. Aus der Perspektive der populären Musik, in der die Gitarre hauptsächlich „Strumming“ oder solistische Parts mit einem Plektrum spielte, wurde der Name Fingerstyle abgeleitet. Der Begriff „Fingerpicking“ bezieht sich direkt auf spezifische Traditionen des Folk-, Blues- und Country-Gitarrenspiels in den USA und fällt unter das Dach des Fingerstyle mit Zupftechniken der rechten Hand. Jazz auf der klassischen Gitarre, der Fingerstyle-Techniken verwendet, musste die gleichen Kriterien erfüllen wie Jazzmusik, deren melodisches Material hauptsächlich von Saxophonisten oder Trompetern abgeleitet wurde. Die Metapher „blowing“ wurde dem zugeordnet.

Für den Crossover-Gitarristen wurde es eine Herausforderung, dies mit der Unabhängigkeit des r.H.-Akkordspiels und den Einzeltonkombinationen des sogenannten Chord-Melody-Stils in Verbindung zu setzen. Dort erscheinen die drei Schichten „vor Ort entfaltet“.

Eine Gruppe brasilianischer Musiker, darunter Laurindo Almeida (1917-1995), Luiz Bonfá (1922-2001), Bola Sete (1928-1987), João Gilberto (1931-2019) und Antonio Carlos Jobim (1927-1994) verbanden ihre ursprünglichen Musiktraditionen mit der entspannten Raffinesse des Cool-Jazz in den 50ern.¹¹ 1962 kam



Lionel Loueke. Photo by Roland Huguenin

Bossa Nova in die amerikanische Jazzszene, in dem die Gitarre - zwar in einer Nische, aber dennoch erkennbar - begann, eine solistische Rolle in der Jazzband zu füllen.

„Since that time, the classical and Spanish guitar have continued accommodating jazz to the folk, popular and art idioms of Latin America, and Latin-influenced styles, always even more visible as one of its fundamental components“ (Coelho, 2003, S.77).¹²

Aus dieser Zeit existieren Filmaufnahmen, in denen die Gitarre mit einem Mikrofon verstärkt wurde. Ab 1960 führte ein Mitarbeiter von Gibson, R. Evans, einen Pick-up für die Verstärkung der Darmsaiten-Gitarren ein; später verwendet von Charlie Byrd¹³, auf einer Nylon-Saitengitarre.

Aus diesem Grund konnte die verstärkte klassische Gitarre eine solistische

Rolle in einer Jazz-Combo einnehmen. Ein Jahrzehnt später erweiterten Experimente mit mehreren Gitarrenbaukonstruktionen (u.a. dem beliebten Ovation-Modell) die Bezeichnung um die „Nylon-String-Gitarren“.

Mit der Gruppe von Gitarristen, die den Übergang von klassischer Gitarre zur Jazzgitarre oder vice versa vollzogen haben, entsteht ein Stilunterschied zu den Gitarristen, die sich vom lateinamerikanischen Genre mit Rubato-Puls inspirieren lassen:

¹¹ Graeme M. Boone. In: Der Cambridge Companion to the Guitar 2003

¹² „Seit dieser Zeit haben klassische und spanische Gitarre den Jazz weiter dem Folk, den populären und künstlerische Idiomen aus Lateinamerika, und den vom Latin beeinflussten Stilen angenähert, die als eines seiner grundlegenden Bestandteile stets sichtbarer sind“. s.a. Graeme M. Boone. In: Der Cambridge Companion to the Guitar 2003.

¹³ Gibson Electrics, the classic years.

1. Die romantische A.S. Book Jazz Harmonie mit Akkordverlängerungen, die Blue-note Klage und Stimmung, Stil und autonome Gitarrenstücke in einem „notierten“ Stil der Anordnung mit mittlerem /hohem Tempo, oft mit alternierendem Bass (Louis Bonfa, Laurindo Almeida).

2. In Jazz-Combos findet man Gitarristen, die sich paradoxerweise von den lebhaften, ungeschliffenen Elementen des Bebop und dem introvertierten fokussierten Timbres des Cool Jazz inspirieren lassen, zum Beispiel die Jazz/Latin-Combo Stan Getz mit Charlie Byrd.

Dem Beispiel der Archtop-Gitarristen Wes Montgomery, Barney Kessel, Howard Roberts und Kenny Burrell folgend, die in einem pulsaleren und improvisatorischen Stil spielten.

Betrachtet man die zweite Gruppe von Gitarristen erscheinen sicherlich drei Gitarristen besonders erwähnenswert: Der Gitarrist Bill Harris (1925-1980), auch ein Schüler von Sophocles Papa. Sein Solo-Arrangement ist auf „Great Guitar Sounds“ zu hören, eine Aufnahme die 1960 als das erste Jazzgitarren-Soloalbum gelten darf (ein Konzept, das Joe Pass später berühmt machte).

Der Gitarrist Bola Sete (1923-1987) aus Rio de Janeiro, der dort auch Gitarre studierte; (LP *Bossa Nova*); er arrangierte mit komplexer Jazz-Harmonie (*Manha de Carnival*) und improvisierte mehr Bebop-basiert (siehe das Tour de Force Video mit Jazz-Combo!). Umso auffälliger, wenn man seine Aufnahmen von Klassikern wie Villa-Lobos und Granados (Sologitarre von Bola Sete 1965) bedenkt. Beide Gitarristen waren bekannt durch damals führende Bepop-Musiker wie



Sonoma State College concert with Vince Guaraldi, Cotati, California, 1965. Photo by Peggy Tillman

Dizzy Gillespie, mit denen Bola Sete auftrat, und den Pianisten der alten Schule, mit denen Bill Harris auftrat. Daher wurde ihre Performance - anders als die romantische südamerikanische klassische Gitarrenmusik - direkt vom Bebop beeinflusst.

Als dritter Gitarrist der jüngeren Vergangenheit ist der Nylon-String-Fingerstyle-Gitarrist Lionel Loueke (1973) zu erwähnen, der afrikanische Pop/Folkmusik mit zeitgenössischem Jazz verband. Bebop wurde später, in den siebziger Jahren, die Arbeitsgrundlage (Handwerk) der Jazzschulen in den USA und der Konservatorien in Holland.

Die klassische Gitarre positioniert zwischen Jazz und verwandten Genres.

Wie bereits erwähnt, war es die Zeit, in der Musiker, Komponisten aber auch Gitarristen an die Grenzen ihrer musikalischen Welt gingen, Grenzen der E- und U-Musik überschritten, ohne ihr Idiom zu verlieren.

Wenn wir den klassischen Gitarristen und den Jazzgitarristen als Eckpunkte eines kontinuierlichen Spektrums betrachten, gibt es eine Reihe von Positionen, in der Gitarristen platziert werden können. Aus der enormen Menge dieser Übergangsbereiche sollen einige wenige

hervorgehoben werden.¹⁴

Im Übergang von klassischer Gitarre zu Jazz Mainstream/Cool Jazz:

Bill Harris, Bolo Sete; Charlie Byrd - spielte mit Stan Getz auf *Jazz Samba*, (1962) - hatte einen starken Einfluss auf den Jazz sowie auf die populäre Musik in den USA; Gene Bertoncini; Al Viola (regelmäßiger Begleiter von Frank Sinatra), Lenny Breau.

Klassische Gitarre zum zeitgenössischen Jazz:

Ralph Towner (vom Paul Winter Consort und später mit der Gruppe Oregon auf ECM label), Uwe Kropinsky.

Zeitgenössischer/Fusion Jazz zu klassischer Gitarre/Nylonsaiten-Gitarre:

Lionel Loueke, Pat Metheny, Ken Hatfield, Peter Sprague, Ralph Towner, Nelson Veras, John Stowel, Jamey Findlay, Fareed Hague, Ference Snetberger.

In Nordamerika

Im Wissen um die Entwicklung soll nun der Jazz auf der klassischen Gitarre weiter betrachtet werden. Wichtig diesbezüglich erscheint, die häufige Verwendung der Nylonsaiten-Gitarre in der populären Musik in den USA. Neben den TV-Shows, in denen Jazzmusiker auftraten, gab es die TV-Show-Themen (Mash Gitarrist Bob Bain, Tommy Tedesco); die große Menge an Hollywood-Westernfilmen, in denen wir die spanische Gitarre hören (3:10 bis Yuma 1957; E. Morricone- The Sundown 1966) und ab den siebziger Jahren die Nylonsaiten-Gitarre im Country-Finger-Picking-Stil von Chet Atkins und seinen Nylonsaiten-Gitar-

ren-Anhängern (Earl Klugh, Muriel Anderson).

Vielleicht eine Inspiration für Jazz auf der klassischen Gitarre und Spielern, die elektisch sind und für die die Verschmelzung von Elementen in der Musik keine Seltenheit ist: Für den klassischen Gitarristen im Übergang zum Jazz und umgekehrt spielte „Code Fusion“¹⁵ wohl eine wichtige Rolle.

Für den Jazzgitarristen war es Bebop mit diesem „anderen Sound“: Brasilianische Musik, exotisch zur Begleitung von Gesang (Frank Sinatra, Films), und Fingerstyle-Techniken, die nicht nur eine Kombination aus Single-Note-Improvisation und „Akkord-Comping“ (1. und 2. Schicht), sondern auch in Nachahmung des Blockakkord-Klavierspiels eines Bill Evans darstellte.

Diese Crossovers setzen sich heute mit Jazz-Ikonen fort, die nicht nur das A.S.B oder ihr eigenes Werk, sondern auch die aktuelleren Popsongs als Inspiration für ihre Musik verwenden:

Herbie Hancock (Tina Turner, Nirvana), Pat Metheny/Joshua Redman (Tears in Heaven, And I love her), Wynton Marsalis im Konzert mit Eric Clapton, dem zuvor erwähnten Lionel Loueke, der afrikanische Popmusik aus seiner Heimat verwendet, das niederländische Yuri Honing Trio (Abba) und vor kurzem die niederländische Sängerin Fay Claessen (Doe Maar).

Vorläufige Schlussfolgerung

Jazz auf klassischer Gitarre/Nylonsaiten-Gitarre wurde in den fünfziger Jahren in den USA eingeführt.

Durch Crossover-Bewegungen von Genregruppen wurde der Jazz auf der klassischen Gitarre mit seinen spezifischen Improvisationen in einen Stil von Finger-Style-Techniken und autonomen Solotranskriptionen verwandelt.

Parallel dazu waren Spieler, die mehr auf die Bebop-Jazz-Tradition der vierziger Jahre verwiesen und die mit ihrem Fingerstyle mit der Qualität der solistischen Jazztrompeter und Saxophonisten konkurrierten.

Während wir uns dem 21. Jahrhundert nähern, ist Jazz auf der klassischen Gitarre immer noch ein spezialisierter Stil.

Aufgrund der großen Anzahl unterschiedlicher Fingerstyle-Nylonsaiten-Gitarristen können wir dieses Phänomen jedoch in einem größeren Kontext betrachten.

Im zweiten Teil wird es mehr um Ausarbeitung und Anwendung gehen:

- ▶ Ist der musikalische Kontext für den Gitarrenlehrer mit seiner Unterrichtspraxis genauso fruchtbar für den Jazz auf der klassischen Gitarre?
- ▶ Die Techniken, die verwendet werden, um Common Chord Progressionen anzuleiten, Akkord-Melodie-Arrangements, zugängliche Single-Note-Improvisation, Fingerstyle-Elemente aus Pop/Rock-Musik als vorbereitende Studien für Jazz auf klassischer Gitarre.

Videobeispiele gibt es hier:

<https://vimeo.com/showcase/6209546>

Übersetzung: Raphael Ophaus

¹⁴ Einige der bereits erwähnten Gitarristen haben einen der populären (Jazz-)Musik-Hintergrund, der sich zunächst als Übergang vom Jazz zur klassischen Gitarre darstellte. Auf der Website www.gitaarlessendenhaag.nl findet sich eine ausführlichere Zusammenfassung, einschließlich Finger-Style-Spielern auf der Stahlsaiten-Jazz-Gitarre.

¹⁵ Thema's en genres in de muziekgeschiedenis. OU 1998 LE 11 – Herman Sabbe : „blending of sorts of music that clearly belonged to separate socio-cultural spheres

Interview mit Carlo Domeniconi - Teil 3



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

Zurück zu unserem letzten Gespräch. Wir sind ja letztes Mal stehen geblieben am Anfang der 70er Jahre und du nach Indien gereist bist. Ich würde gerne noch einmal genauer darüber sprechen, weil du sagtest, das wäre für dich – ich nenne das mal ein bisschen pathetisch – ein Erweckungserlebnis gewesen, durch das du eine Art gefunden hast Musik zu machen, die eher deinem Wesen entspricht. Eine Art, die nicht so sehr von einer kompositorischen Mode, der du damals auch gefolgt bist, bestimmt war, sondern wo du gefunden hast, was dein Weg, deine Stimme ist. Kannst du das noch mal ein bisschen ausführen?

Es ist so, dass ich mich davor eigentlich nie für Volksmusik interessiert habe. Für mich gab es entweder Rock'n Roll – weil ich mit Elvis, Little Richard und ähnlichen Musikern aufgewachsen bin – oder das Bisschen, was ich an klassischer Musik gelernt hatte. Folklore in Italien war für mich genauso, als wenn ich in ein Museum gehe.

In der sogenannten Hippie-Zeit hatte die Musik eine andere Bedeutung. Es kam eher darauf an, dass du mit improvisierst. Und da habe ich gesehen, dass mir das einfach Spaß macht, die Gitarre als meinen Freund und meinen Gebrauchsgegenstand zu betrachten. Das war ein gewisser Lernprozess.

Als Klassiker kannst du ein paar Stücke spielen und wenn du sehr begabt bist, auch ein paar Töne improvisieren. Aber das sind Fetzen von etwas, was du gelernt hast: Es kam nicht aus dem Hören, sondern aus dem Gelernten!

Und dann bin ich nach meiner klassischen Ausbildung in Berlin erst einmal in Richtung Pop oder Soul abgedriftet, auch mit der E-Gitarre. Ich habe damals

gut E-Gitarre gespielt, aber wir haben keinen Bassisten gefunden. Mein Ideal lag damals bei der englischen Gruppe Cream, und diese hatten mit Jack Bruce einen sehr guten Bassisten.

Und wie kann ich mir das vorstellen, als du in Indien warst, war es so, dass du dir das ganze angeguckt und erst im Nachhinein verarbeitet hast oder war das Erlebnis schon in dem Moment beeinflussend? In der Weise vielleicht, dass du dich hingesezt hast und mit Indern oder Hippies, die aus der ganzen Welt angereist waren, schon Musik gemacht hast?

Ich hatte gar keine Gitarre dabei. Nein, das wäre Quatsch gewesen. In Afghanistan habe ich Instrumente in einer Kneipe hängen sehen. Die hat man mir gegeben und ich habe ein paar Töne gespielt, doch dann ist jemand aufgestanden, hat den Kopf geschüttelt und mir gezeigt wie es geht. Dort gab es noch Folklore!

Und wie ging das?
Na ja, die haben eine besondere Art zu spielen... mit irgendwelchen Rhythmen und Skalen, die vertreten sein müssen und wenn sie es nicht sind, dann wird es nicht verstanden. Dabei dachte ich für mich, dass ich ganz gut mit diesem Instrument klargekommen bin! Aber für ihn war es nur Geklimper. Für diese Leute gibt es zwei Sprachen, die eigene Sprache und die fremde Sprache. Die eigene Sprache ist die Folklore

und das andere ist alles fremd. Fremd heißt falsch, es kann nichts Gutes sein, wenn es von draußen kommt, man muss es ablehnen. Das ist eine wirkliche Erfahrung.

Wenn in einem Dorf z.B. in der Türkei, etwas gestohlen wird, dann heißt es, es passiert, weil neuerdings auch Fremde da sind... aber dass es davor nichts zu stehlen gab, das erwähnen sie nicht.

Was ich einen interessanten Gedanken finde ist der, den du m. E. auch an diesen Kulturen schätzen gelernt hast, nämlich das Musik etwas Natürliches ist, das im Alltag verwurzelt ist, das jeder in dieser Kultur in irgendeiner Weise verstehen oder auch sprechen kann und das auch einen sozialen Nutzen hat, der nicht in erster Linie intellektuell oder in einem akademischen Zusammenhang, sondern Ausdruck einer Lebendigkeit ist. Das gibt es ja in der europäischen Kunstmusik immer weniger. Wenn man zurück schaut auf den Kapellmeister oder den Kantor, dann haben diese bis ins 18. Jahrhundert hinein ihre Ämter gehabt und für diese ihre Musik geschrieben, d. h. die Musik hatte einen festen sozialen Platz. Der Fürst wollte eine neue Tafelmusik oder die Kirche brauchte jede Woche eine neue Kantate, dann wurde das geliefert. Und seit dem Erstarken des Bürgertums im Verlaufe des 18. Jahrhunderts hatte Musik eigentlich nur noch im Fei-

erabend oder in der Freizeit Platz, hatte keinen festen sozialen Ort mehr, nur außerhalb der Gesellschaftsordnung, am Feierabend oder am Wochenende. Und das hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr zugespitzt und zieht sich bis in das 20./21. Jahrhundert. In mancher außereuropäischer Musik, findet man noch diese Natürlichkeit und Lebendigkeit, weil Musik einen festen sozialen Platz besitzt. Eine Tafelmusik von Telemann ist zwar keine Volksmusik, aber trotzdem hat sie einen festen sozialen Platz gehabt. Ist es diese Lebendigkeit, der Umstand, dass Musik nicht Privatsprache ist, die nur den Geist befriedigt und oftmals im akademischen, quasi „nutzlosen“ Raum stattfindet?

Man sieht, dass diese Menschen diese Musik wirklich brauchen.

In einem Dorf wird zu einer Hochzeit, bei Festen, bei Begräbnissen, bei der Geburt usw. eine Musikgruppe eingeladen, weil die Leute bestimmte Lieder singen wollen.

Es ist eine ziemlich gute Erfahrung, dass Musik einen Sinn braucht.

Die Wahrnehmung dieser Dinge hat mich sehr beeinflusst und ich dachte: „Mensch, in mir ist doch auch natürliche Musik!“

Und dann spielte ich mich durch Improvisieren immer freier. Aber leider blieb es noch bei einer schlechten Imitation von Flamenco oder Bossa.

Ich muss zugeben, dass mein Stück *Koyunbaba* die Rettung für mich war, um aus diesem Dilemma herauszukommen. Damit habe ich „mich“ gefunden.

Es machte mir Spaß, dieses Stück zu spielen, es gab keinen Stress, nichts.

Koyunbaba konnte ich immer spielen, niemals so dahingespült, das passierte

nicht!

Und das war eine wichtige Erfahrung und ist leider nicht vermittelbar in einem Notentext.

Was mich bei *Koyunbaba* interessiert, sind bestimmte Klänge, die entstehen, wenn du sie richtig spielst, die mit dem innersten Wesen der Gitarre zu tun haben.

Da bin ich noch tiefer mit *Gita* eingetaucht, was ich ca. 2 Jahre später geschrieben habe.

Ich möchte diese physische Freude zu spielen, beibehalten und nie vermissen.

Ja, es heißt ja auch ein Instrument „spielen“.

Ja, es heißt spielen. Auf türkisch heißt es „stehlen“.

Wem nimmt man da etwas weg, das ist die Frage.

Man nimmt es nicht weg, man stiehlt es sich heraus.

Aus dem musikalischen Kosmos wahrscheinlich.

Das türkische Wort ist „Calmak“. Es bedeutet eigentlich zwei Sachen, einmal „stehlen“ und einmal „Farbe auftragen“. Es könnte auch das gemeint sein, keine Ahnung. Wenn man stiehlt, stiehlt man aus einer geheimen Welt, man nimmt sich etwas heraus und bringt es zum Menschen. Das ist schon gut gedacht. Jeder hat seine Sicht, was Musik ist und die Türken sind ein musikalisches Volk, das kann man sagen.

Ja, sie haben eine sehr entwickelte Musikkultur in vielerlei Hinsicht.

Na klar, sie haben so viele Wurzeln, überall, von der Mongolei bis Arabien, bis nach Russland hinein. Die ganzen Balkanländer haben sie überfallen und genauso, wie sie etwas dagelassen haben, haben sie auch etwas mitgenommen.

Das stimmt. Als du dann zurückgekehrt bist, 1972, wie können wir uns da deinen Alltag vorstellen? Du warst an der HDK Lehrbeauftragter, hast unterrichtet, komponiert und konzertiert. Was hast du noch getrieben?

Na ja, ich habe alles Mögliche gemacht. Ich habe auch viel gemalt, früher. Ich konnte den ganzen Vormittag an einem Ölgemälde arbeiten. Ich habe auch Objekte gebastelt, habe überhaupt gerne gebastelt. Ansonsten habe ich gespielt und viel Musik gehört beim Malen, besonders Hendrix, Cream, Frank Zappa und andere.

Hast du nur für dich gemalt oder hast du die Bilder auch verkauft?

Nein, nur für mich.

Na ja, und dann habe ich auch Privatunterricht gegeben. Wenn man an der Hochschule ist, dann wollen immer alle möglichen Leute Privatunterricht haben, weil sie dann leichter an die Hochschule kommen.

Ein alter Trick.

Haben sich deine Kompositionen in dieser Zeit durch diese Einflüsse, die du aufgenommen hast und diese Änderung deines Denkens, direkt verändert oder bist du improvisierend, in verschiedenen Formationen, dann nach und nach zu deinem Stil gekommen?

Ja. Ich habe in diesen Jahren tatsächlich viel in verschiedenen Formationen improvisiert. Die Verbindung mit der orientalischen Musik kam erst später. *Koyunbaba* ist viel später entstanden, 1984/85, eher 1984. Mein damaliges Problem war, eine Musik für Solo-Gitarre zu finden, die all meinen musikalischen Bedürfnissen entsprechen könnte.

Davor hatte ich die anatolischen Variationen geschrieben, wie auch viele andere Stücke, die aber jetzt nicht mehr viel Wert für mich haben.

Und das ist die Zeit, wenn ich deine Werkliste angucke, wo dann auch dein erstes Konzert, das *Concertino* entstanden ist und *Gli spiriti*.

Ja, *Gli spiriti* habe ich in der zweiten Wohnung 1978 in Istanbul geschrieben. Ich weiß noch ganz genau wie ich am Tisch saß...

Hast du in der Zeit dann auch türkische Musik, anatolische, gelernt?

Ich habe erst einmal Bekanntschaft gemacht mit den Aksak-Rhythmen, also unregelmäßigen Rhythmen. Da musste ich mich erst einmal dran gewöhnen. Wenn ein ganzes Volk (*singt eine Melodie*), das heißt 1-2-3, 1—2—3 gerne singt und sie nennen das dann 9/8. Oder sie haben normale Volkslieder im 5/8, was ein völlig natürlicher Rhythmus bei ihnen zu sein scheint.

Wir erleben diese Rhythmen so, als ob sie stolpern würden. Aber im Grunde genommen möchte ich gerne erleben, wie man im gleichmäßigen Takt rudern kann.

Man braucht einfach, wenn die Ruder im Wasser sind, mehr Zeit als in der Luft, um sie wieder in die Position zu bringen. Das ist genau das Verhältnis 2 : 3.

Wo hast du das kennengelernt? Hast du dich an eine Straßenecke gesetzt und zugehört?

Ja, wirklich! Auf der Straße spielen Musiker, bei den Volksfesten. Dort habe ich die Volksmusik gehört.

Hast du Unterricht genommen?

Nein. Ich hatte in der Türkei nur mit Westmusik-Instrumentalisten zu tun, West- und Ost-instrumentalisten sind dort ganz sauber getrennt. Erst jetzt fängt es an, dass sie sich gegenseitig akzeptieren. Vorwiegend dadurch, dass die Orchestermusiker einfach wirklich arm sind, weil sie sehr wenig verdienen. Daher nehmen sie natürlich jede private Mücke, die sie kriegen können, an. Sie müssen auf Hochzeiten spielen und da wollen die Leute nicht, dass Brahms gespielt wird.

Und du hast dort auch am Konservatorium unterrichtet? Wie ist das zustande gekommen?

Ja, aber ich hatte nicht viel Schüler, nur 3 – 4. Auf jeden Fall habe ich dort ganz normal unterrichtet, aber das war am Konservatorium für westliche Musik. Das Konservatorium für östliche Musik ist auf der anderen Seite vom Bosphorus.

Das ist also klar getrennt, verstehe. Hast du heute noch Kontakte dort?

Ja, habe ich. Dort habe ich Instrumentalisten kennengelernt, die Kemence spielen, das Instrument, das man auf den Knien spielt oder arabische Laute, was auch ein klassisches Instrument ist. Ja, das war toll.

Und die Derwische, die habe ich auch mehrmals gesehen. Tolle Musik, Mevlana, eine unglaublich entwickelte Musik, wenn man bedenkt, wie alt sie ist.

Es gibt bis in die 80er hinein noch Stücke von Dir, die einen südamerikanischen Einfluss haben. Aber dann 1981/82 hat sich das verflüchtigt. Das südamerikanische ist dann nicht mehr wirklich aufgetaucht, also jedenfalls die Titel betreffend.

Das Südamerikanische kommt immer wieder vor, z. B. das letzte, was ich 2004 geschrieben habe *Dicen que el espíritu siempre habla*, op.119. Es kommt immer wieder vor, weil mich dieser Aspekt interessiert. Es sind dann bestimmte Arten von Rhythmen oder eine bestimmte Art der Pentatonik, die einfach sehr interessant sind. Auch die Stücke, die ich mit Nora Buschmann gespielt habe, bspw. *Fandango Oriental* op. 117 beinhaltet solche Themen.

Und wie ist das mit den Variationen über ein anatolisches Volkslied, 1982, op.15, wie bist du auf dieses Volkslied gekommen?

Es gab einen blinden Saz-Spieler Asık Veyysel, der in der Türkei im Fernsehen auftrat. Er hatte eine totale Ehrlichkeit in seiner Musik. Er hatte das Bedürfnis, dir etwas zu erzählen, und er erzählte es mit Gesang. Er war ein Dichter, eigentlich ein

singender Dichter, und das beeindruckte mich, selbst wenn ich erst einmal kein Wort verstand. Uzun ince bir yoldayım, was der Titel des Liedes ist, bedeutet: „Ich befinde mich auf einem langen schmalen Pfad,“ und ist eines seiner berühmtesten Lieder. Es hat mich besonders berührt und daraufhin habe ich die Variationen op.15 geschrieben.

Würdest du es heute nicht mehr machen?

Nein, würde ich heute so nicht mehr machen. Ich hab allerdings immer wieder den Impuls, Variationen zu schreiben, eine alte „Komponistenmacke“, z.B. 2009 die Variationen über das russische Volkslied *Uzh i ya li moloda* op. 155.

Aber diese Variationen sind wirkliche Variationen, d. h. das Gefühl, was in dem Lied ist, wird immer ein bisschen verändert, dabei bleibt das Thema immer die Hauptsache. Bei den anatolischen Variationen werden die Variationen die Hauptsache. Irgendwie macht es schon Spaß, Variationen zu schreiben, weil es eine sehr natürliche Form ist.

Jetzt müssen wir noch einmal etwas genauer auf Koyunbaba zu sprechen kommen. Du hast ja letztes ein Interview für eine Fluggesellschaft in der Türkei gegeben, wo du noch einmal die Hintergründe mit einem, ich möchte sagen, satirischen Unterton dargestellt hast. Du hast eine Skordatur verwendet, die es so vorher noch nicht gab. Es gab zwar auch schon im 19. Jahrhundert Stimmungen, Stücke und sogar Instrumente im „open tuning“, bei denen die Saiten bspw. in C-Dur gestimmt waren, jedoch noch nicht auf diese Weise. Das war m.E. schon eine Neuerung. Wie bist

du darauf gekommen und stimmt die Anekdote, dass ein Esel zur Stimmung beigetragen hat?

Das mit dem Esel stimmt, ja, er war ja vor der Tür. Ich konnte nichts anderes machen, als mich seiner Tonart anzupassen.

Und der hat immer auf Cis „gei-aht“? Immer auf Cis, dabei war ich auf D gestimmt.

Die 6. Saite auf D und er hatte das Cis. Dann habe ich angefangen, die Saite runter zu drehen und habe gehört, dass dieses Cis und die obere E-Saite gut klingen. Dann habe ich weiter gestimmt, gestimmt, gestimmt, dann habe ich die andere D-Saite auch runter nach Cis gestimmt und dann war dieser Tritonus schlecht. Dann habe ich einfach aus dem g ein gis gemacht. So, und dann hatte ich oben E-Dur, das gefiel mir nicht, dann habe ich die H-Saite hochgezogen auf Cis und die A-Saite nach Gis. So ist die Stimmung von Koyunbaba entstanden. Das ist alles

ziemlich logisch. Ich war mit dem Esel zufrieden und ich konnte in Frieden spielen.

Aber es ist ja schon lustig und vielleicht auch bezeichnend, dass ein Esel zur Erweiterung der Gitarrenliteratur maßgeblich beigetragen hat. Vielleicht war es ein Wink, ein doppelter Wink des Schicksals? Na ja, aber wie ist das? Es ist ja eine Legende von einem Vater und seinen Söhnen und von einem Stück Land...

Von dem Haus aus, in dem ich gewohnt habe, konnte man über einen Hügel gehen. Es war ein schmaler Weg, da musste man einen Bach durchqueren, dann kam man über einen Bergrücken. Dann gab es einen Fluss, der im Sommer trocken war, der hatte ganz lange Steine, die waren wie glatt poliert. Auf diesen Steinen barfuß zu laufen, war ein Heilungsprozess. Du hast es gespürt, wie gut dir das getan hat. Ist man diesen Bach runter gegangen, dann war man in *Koyunbaba*. Dort gab es nur ein Haus und da wohnten diese Leute, die ich natürlich sehr gut kannte. Da hat sich dann diese schreckliche Geschichte ereignet, dass der Vater sich erhängt hat.

Das ist wirklich so gewesen? Ja. Er hat sich aus Rache erhängt, weil die Söhne ihn überredet hatten, sein Land zu verkaufen. Er wollte nicht. Die Söhne aber sagten: „Vater, wir müssen weiter leben und heutzutage braucht man Geld, du denkst zu altmodisch.“

Irgendwann hatte er die Hälfte seines Landes verkauft. Damals gab es eine Inflation von 100 %, d. h. er hat den ausgehandelten Preis bekommen, da sie ihn aber ein Jahr später bezahlt haben,

war der Betrag nur noch die Hälfte wert. Dann wurde auch noch ein Gesetz verabschiedet, dass das Recht erbrachte, eine Straße durch sein Gut zu bauen. Das Gut wurde geteilt und er konnte nichts dagegen machen.

Aus der großen Unzufriedenheit heraus, dass in seinen Augen der ganze Wert verloren war, hat er sich mit dem Bargeld am Leibe im hinteren Hügel an einen Baum gehängt, um seinen Söhnen zu zeigen: „Das habt ihr mit mir gemacht“. Sein Name war Sabri Koyunbaba. Man hat ihn erst 3 Tage später gefunden und das im Sommer. Und ich war da.

Hattest Du das Stück in diesem Geist geschrieben oder war es schon fertig und du hast die Geschichte im Nachhinein zugefügt?

Ich kannte diesen Mann sehr gut. Er war ein sehr netter Mann, ganz freundlich, ein bisschen philosophisch. Aber Familien haben ihre eigenen Probleme. Der Vater war für mich interessant, aber vielleicht war er für die Söhne nur ein störriger Typ, der keine Veränderung haben wollte.

Und du sagst, die Themen sind dir zugeflogen. Sind dabei auch regionale Melodien gewesen, die da reingespielt haben?

Nein, eigentlich nicht. Es gibt im vierten Satz ein Thema... (*singt die Melodie*)... so einen populären Schlager, dessen Ursprung ungewiss ist. Diesen habe ich teilweise mit einfließen lassen.

Wie hat das Stück dann seinen Weg genommen? Auch durch David Russell? Er war ja auch maßgeblich mit dafür verantwortlich, dass das Stück erfolgreich ge-

worden ist, weil er sehr bekannt war und es in sein Repertoire aufgenommen hat.

Ich konnte meine Stücke eigentlich selber spielen, aber jetzt wollte es auch noch jemand anderes spielen, das hat für Aufmerksamkeit gesorgt. Ich habe nie gehört, wie David Russell es gespielt hat, aber er hat es rauf und runter gespielt. Dadurch ist das Stück sehr bekannt geworden. Sogar John Williams hat es gespielt. Dafür bin ich David Russell sehr dankbar.

Du hast wohl eine Art Bedürfnis, im positiven Sinne, eine Sehnsucht, bei den Menschen getroffen. Vielleicht auch aus dem Grund, über den wir schon gesprochen hatten, nämlich dass es keine Kopfgeburt war, mit der du sozusagen lediglich ein intellektuelles Maß erfüllt hast. Wobei das Stück natürlich auch von seiner Form lebt und Form immer mit Formung durch den Geist zu tun hat, Formung der Materie. Aber vielleicht lag es sozusagen auch in der Luft, dass die Leute so etwas gebraucht haben. Es ist völlig authentisch, hat diese besondere Skordatur, wodurch es ganz anders klingt und eine Synthese zwischen zwei verschiedenen Welten ist, aber dabei nicht gewogen. Wieviel europäische Musik gibt es, die fremde Musik darstellt und dabei oftmals kolonial daherkommt, mit wenig Kenntnis und das ganze eher klischeehaft oder negativ besetzt. Bei dir ist es vielleicht eine gelungene Mischung gewesen.

Das kann sein, ich kann es nicht beurteilen. Für mich ist es einfach so, dass es den Blick für eine Art, die Gitarre zu spielen, öffnet, die dem Instrument sehr gefällt. Und es gibt kein Stück davor, das ich kenne, das so „handgefällig“ ist. Du musst sonst immer irgendwelche Positionen greifen, irgendetwas machen, das schwer ist, was nicht jedes Mal klappt und wofür du üben musst, wobei du kalte Finger bekommst, wenn du vorspielen musst. Das war mit *Koyunbaba* schlagartig vorbei.

Würdest du sagen, dass du es als großes Werk deiner gesamten Werke sehen würdest?

Ja. Natürlich. Ich bin zwar immer wieder zu konventioneller Schreibweise zurückgegangen; ich habe z.B. immer gerne Fugen geschrieben, was mich bis heute interessiert.

Koyunbaba ist ein ziemlich lineares Stück, einfach, aber es bedarf einer ebenso einfachen Eingebung. Nichts also, was man sich einfach ausdenken könnte, wie zum Beispiel das Thema einer Fuge.

Was du beschrieben hast, kann ich aus meiner Erfahrung mit den Stücken, die ich von dir kenne oder gespielt habe, bestätigen, nämlich, dass man sich eigentlich immer darauf freut, sie zu spielen. Sie liegen gut, sind aber nicht in dieser Hinsicht plakativ, so dass

man denkt: „Ach ja, das habe ich erwartet“. Sie sind bequem und die Lust, die physische Lust das Instrument zu nehmen und das zu produzieren, ist m.E. besonders groß. Und es klingt auch jedes Mal besonders gut, wenn man die „Seele der Gitarre“ sozusagen entdeckt. Es ist ein anderes Spielerlebnis für den Interpreten.

Ja, es ist ja so – das hat Segovia einmal gesagt – dass einfach zu viele Töne die Gitarre verstopfen.

Die Gitarre braucht ein dünnes gesangliches Klangbild. Sie muss die Chance haben, gegen ihr Wesen als Zupfinstrument anzukämpfen.

Man hat zwei Hände auf dem Klavier, dort kann man wirklich getrennt phrasieren. Auf der Gitarre zwei Stimmen getrennt zu phrasieren, ist ein sehr gehobener Schwierigkeitsgrad, der nicht immer glücklich ausgeht.

Ja, das ist sehr anspruchsvoll. Es gibt ja relativ wenige bekannte Komponisten, die Gitarristen sind. Brouwer und Dyens sind ungefähr dein Jahrgang – der eine ist ein bisschen älter, der andere war ein bisschen jünger – und sie haben sehr viel auf der Gitarre gemacht. Hast du Kontakt zu anderen Komponisten gehabt, die Gitarristen waren? Hast du dich mit irgendjemandem getroffen oder ausgetauscht?

Es geht so. Man trifft sich auf Festivals und man unterhält sich.

Am meisten hat mich immer interessiert, wie meine Kollegen „gitarrenspezifische“ Techniken notieren. Es geht um die Art, wie man Dinge aufschreibt. Schreiben wir nun „Flageolets“ eine Oktave höher oder nicht, schreiben wir „pizzicato“ oder „etouffee“.

„Pizzicato“ für die Gitarre schreibe ich

auch, aber es bedeutet etwas vollkommen Anderes, da die Gitarre eigentlich immer „pizzicato“ spielt. Man sagt „pizzicare la corda“, wenn man eine Saite auf der Gitarre anschlägt.

Das wahre „pizzicato“ gibt es bei der Geige, im Gegensatz zum „Bogen“. Sie spielen auf diese Art, sie machen wirklich „pizzicato“. Und das haben die Gitarristen blind übernommen, das könnte man ändern. Die Franzosen sagen „etouffée“, das ist viel sinnvoller, auch für die Gitarre. Man könnte bestimmte Techniken festlegen.

Wie soll jetzt jemand, der Noten kauft, wissen, ob ich oder ein anderer Komponist es richtig oder falsch macht und was es nun jeweils bedeutet?

Auch bei den drei Typen von Fermaten, die eckige, die runde und die spitze, gibt es unter den Komponisten Meinungsverschiedenheiten. In einer günstigen Zusammenarbeit könnten wir viele Missstände verbessern.

Solche Sachen wollte ich zur Sprache bringen, z.B. wie viele Arten von Flageolets es gibt. Ich habe gelernt, dass man Flageolets machen kann, indem man links bindet und in dem selben Moment die Saite dabei berührt. Das ist ein ganz toller Effekt.

Ich fände das ein interessantes Projekt für die Zukunft. Das wäre ein gemeinschaftliches Projekt, das dann aber trotzdem im Dienste der Gitarre und der Verständlichkeit wäre. Dass man Begriffe nicht einfach von anderen Instrumenten übernimmt, sondern dass man die differenzierte Qualität des eigenen Instrumentes schärft. Ich fände das eine gute Sache!

Gitarrespielen hält jung!



Biografie

Helmut Richter (*1955) begann mit 16 Jahren während seiner Ausbildung zum Maschinenschlosser autodidaktisch das Gitarrespiel zu lernen. Ab 1976 Meisterschüler des Gitarristen Siegfried Behrend. 1981 erster Preis beim Regensburger Gitarrenwettbewerb, 1982 Prüfung zum Musikerzieher. Neben den Gitarrenstudien Studium in den Fächern Maschinenbau, Erziehungswissenschaften und Physik. Promotion zum Dr. phil. (Berufspädagogik). Zusätzliche Studien in Psychologie und Neurobiologie. Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen, Buchveröffentlichungen und Veröffentlichungen eigener Kompositionen. Bundesgeschäftsführer der European Guitar Teachers Association EGTA-D e.V. Hauptberuflich als Leiter eines Berufskollegs in Duisburg und als Referent für Berufsgesundheit tätig.

Dr. Helmut Richter, Bundesgeschäftsführer der EGTA-D e.V., startete im Februar 2019 zu einem Kurzbesuch nach Wien. Ziel seiner Reise war die Praxis von univ. med. Dr. Heinrich Wallnöfer im Wiener Bezirk Döbling, in der der Arzt und Psychotherapeut an sechs Tagen in der Woche (außer Mittwoch) seine Patientinnen und Patienten behandelt. Dr. Wallnöfer ist ein in Österreich sehr bekannter Therapeut und Buchautor, der u.a. das Autogene Training in seinem Heimatland eingeführt und die Hypnose wiedereingeführt hat. Er gilt als Kenner der fernöstlichen Philosophie und Medizin (Buch: *Der goldene Schatz der Chinesischen Medizin* mit Anna von Rottauscher) und hat zahlreiche Bücher (die sich insgesamt fast 2 Mio. Mal verkauften) sowie 144 wissenschaftliche Arbeiten (vorwiegend zum Themenkreis Psychotherapie) veröffentlicht, die teilweise in viele Sprachen übersetzt wurden. Er war Mitbegründer der Zeitschrift *Deine Gesundheit*, und ist Begründer des *Journals für Hypnose und Autogenes Training*, (heute *Imagination*, Fachzeitschrift der von ihm gegründeten Psychotherapie-Gesellschaft). Zudem erhielt er das Patent auf ein Gerät zur Herzwiederbelebung.

Für seine Verdienste wurden Wallnöfer zahlreiche Auszeichnungen zuerkannt, so z. B. 2012 das Ehrenzeichen des Präsidenten in Gold am Dreiecksband des österreichischen Marineverbandes sowie 2015 das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich. Seine neueste Veröffentlichung datiert aus diesem Jahr, im September: „Autogenes Training“ in dem Buch „Integrative Medizin“ im Springer Verlag. Das Werk ist herausgegeben von M. Frass und L. Krenner, in dem auch das von ihm entwickel-

te Verfahren (das bis Japan verwendet wird) „Aufdecken durch Gestalten vor und nach dem Autogenen Training“ beschrieben wird.

In seiner knappen Freizeit spielt Dr. Wallnöfer sehr versiert Gitarre. Er hatte in seiner Jugend Unterricht bei seinem Vater, auf der Salvador Ibanez, erbaut von dem bekannten spanischen Gitarrebauer (s. Foto, laut Zettel mit „Resonador“, Baujahr 1898 – 1902), später ein wenig bei seinem Freund, dem Wiener Gitarristen und Komponisten Heinrich Bohr (der ihm auch ein kleines Gitarrenstück, *Das klagende Lied*, widmete), und um 1985 bei dem bekannten Gitarrepädagogen Prof. Karl Scheit, mit dessen Witwe seine verstorbene Frau befreundet war und mit der er auch noch heute Kontakt hat. Zudem war und ist er bekannt mit zahlreichen Wiener Musikern und „Gitarrengrößen“ wie z. B. mit Prof. Luise Walker (bei der sein Vater vor dem 2. Weltkrieg eine Stunde hatte), die, auf seine Einladung, in seiner Zeit als Direktor der Wiener Urania dort mehrmals Konzerte gab. Er nahm auch an ihren privaten „Gitarrenachmittagen“ gerne teil. Zu diesem Kreis zählte auch der im Jahr 2018 verstorbene, international wirkende Prof. Konrad Ragossnig. Er war und ist auch Arzt und Psychotherapeut zahlreicher Philharmoniker.

Dies ist schon ein außergewöhnlicher und beeindruckender Lebenslauf!

Sehr beeindruckend und außergewöhnlich ist jedoch die Tatsache, dass Dr. Wallnöfer Jahrgang 1920 ist, er also in diesem Jahr im Juni seinen 99ten Geburtstag feierte. Aber: Sein hohes Lebensalter merkt man ihm in keiner Weise an. Er steht nach wie vor „etwas vermindert“, wie er sagt, „im Beruf“ und hat



schon über 30.000 Patienten in seiner Patienten- und AT-Seminarteilnehmerdatei. Nach Beendigung seiner Ordination (Sprechstunde) spielt er regelmäßig und täglich Stücke der anspruchsvollen Mittelstufenliteratur auf der Gitarre, entweder auf einer Hannabach-Gitarre (siehe Foto unten) oder seiner Gitarre von Bernd Holzgruber, beides professionelle Instrumente. Er besitzt auch eine Guggenberg/Nowy, die er speziell für sich nach seinen Vorstellungen 1946 anfertigen ließ. Immer wieder greift er auch zur Gitarre seines Vaters, (siehe oben). Neben seinen medizin- und therapiebezogenen Büchern veröffentlichte Wallnöfer – der übrigens schon mit 25 Jahren zum Direktor der Wiener Volkshochschulen Margareten und Urania berufen wurde – einige kleine Bände mit eigenen Gedichten, die aktuell auf einer Hör-CD aufgenommen und veröffentlicht wurden. Gesprochen werden sie von Claudia Brodzinska-Behrend, der Ehefrau des 1990 verstorbenen Gitarristen Siegfried Behrend. Ergänzt wird die CD mit Gitarrenstücken von Wallnöfers Freund und

Lehrer Heinrich Bohr, gespielt von Dr. Helmut Richter.

Zu erwähnen ist noch, dass Dr. Wallnöfer seinen gesamten Praxisbetrieb, seine Arbeit mit psychologischen Tests sowie seine Korrespondenz komplett mit Hilfe modernster Computertechnik abwickelt. Aber wen wundert das jetzt noch?

Weblinks:

<http://www.Wallnoefer.co.at>

<https://austria-forum.org/af/User/Wallnoefer%20Heinrich>

Zwei Gedichte von Heinrich Wallnöfer (*1920)

Bunte Scherben

Bunte Scherben im Garten
Erzählen von gläserner Pracht,
Spiegeln, blitzen und warten
Auf die versöhnende Nacht.

Bunt unter blauen Blumen
Zaubert der Mondschein hervor,
Aus Scherben und Nachtfaltersummen,
Was einst ich verlor.

Bunte Scherben in Garten
Sind wie Gedichte und Lieder,
Die ihrer Freunde warten –:
Tritt sie nicht wieder.

Ich will ja nicht ...

Ich will ja nicht den lauten Trubel wilden
Lebens,
Ich will den Ruhm nicht, der den Frieden
raubt.
Sind alle dieser Güter doch vergebens,
Wenn nur dein Herz und deine Seele
glaubt.

Was soll mir jener Beifall fremder Seelen,
Wenn nur dein Auge still in meinem ruht,
Wenn unsre Herzen ihr Empfinden sich
erzählen,
dann ist wohl alles, alles gut.

Informationen über H. Wallnöfer

Lebenslauf

- 1920 geboren in Klagenfurt als Sohn des Korvettenkapitäns i.R. Franz Wallnöfer (Sohn des Moosforschers und Gewehrfabrikanten Anton W. und der Auguste Scherrl (Tochter des Kapitäns weiter Fahrt und Werftgründers Johann Heinrich Scherrl)
- Ab 1934 ständige politische Tätigkeit auf der legitimistischen Seite, „Landesleiter“ Ottonia und Leiter der Jugendgruppe des Marineverbandes.
- 1938 kurze Emigration (Italien, Ungarn, Belgien – Steenockerzeel)
- 1939 Beginn Medizinstudium, ab 1940 Militärdienst „Hilfsarzt“, verschiedene Widerstandsaktionen (Reservelazarett XIX C)
- 1945-48 Direktor der Volkshochschulen „Margareten“ und „Urania“
- 1948 Promotion zum Doktor der gesamten Heilkunde, Praxiseröffnung, Gastarzt im Kaiser Franz Josef Spital und am hygienisches Institut der Universität Wien.
- 1949 - 1961 Herzstation der Wiener Poliklinik (3 Jahr Leiter der Röntgenabteilung)
- 1952 Veranstaltung des Kongresses „Ärztliche Volksaufklärung als Mittel der prophylaktischen Medizin“, danach auch Leiter einer gleichnamigen Vereinsorganisation im Sozialministerium unter Minister Maisel.
- 1952 Mit Heinz Scheibenpflug: Herausgabe und Chefredakteur der Zeitschrift *Deine Gesundheit*
- 1953 Erteilung des Patentbesitzes auf ein Gerät zur Herzwiederbelebung
- 1955 Erster Kontakt mit I.H. Schultz und durch ihn mit Hans Strotzka, als Schüler und Mitarbeiter von Schultz angenommen, Zusammenarbeit mit Strotzka beginnt.

- 1960 von IH beauftragt mit der Leitung der „Landestelle Österreich der Deutschen Gesellschaft für ärztliche Hypnose und Autogenes Training“.
- 1966 Leiter der Forschungsstelle und der Abteilung für psychosomatische Medizin des Heilbäderforschungsinstitutes Salzburg (Prof. Karl Inama, Universität Innsbruck, Prof. Hittmair)
- 1963 - 1972 Psychotherapeutisches Seminar der Wiener Psychiatrischen Klinik, später des Institutes für Tiefenpsychologie der Universität Wien
- 1969 Gründung der „Österreichischen Gesellschaft für ärztliche Hypnose und Autogenes Training“, heute ÖGATAP
- 1970 - 1992 Dozent der Lindauer Psychotherapiewochen. Schwerpunkt AT und die „große“ Hypnosevorlesung, später auch Lübecker Psychotherapiewochen.
- 1971 Oberstleutnantarzt der Reserve der österr. Luftstreitkräfte
- 1971 Ausstellung „Aufdecken durch Gestalten vor und nach dem Autogenen Training“ (von ihm an der psychiatrischen Klinik Wien entwickelte Psychotherapie Methode) an der Klinik Berner. Eröffnung: Prof. Hanscarl Leuner, verschiedene Folgeausstellungen
- 1972 Gründung des „Österreichischen College für AT und Hypnose“
- 1974 Herausgabe des *Journals für Hypnose und Autogenes Training*, heute *Imagination* der ÖGATAP
- 1974 - 1988 Diverse Lehraufträge für Psychotherapie an den Universitäten Bochum, Fribourg, Innsbruck, Wien
- 1980 Bundesheerdienstzeichen 2. Klasse
- 1980 1. Vorlesung an der Carrier Foundation Meadville USA. „Nolan D.C.

Lewis visiting Professor“

- 1990 bis heute Advisory Editor des Japanese Journals of Autogenic Psychotherapy, Tokyo
- 1991 Eintragung in die Psychotherapeutenliste und in die Liste der Lehrtherapeuten der österr. Ärztekammer
- 1993 Diplome: Soziale, psychosomatische und psychotherapeutische Medizin der ÄK Wien
- 2000 Research Fellow der Komazawa Universität Tokyo
- 2014 Silbernes Ehrenzeichen der Ärztekammer für Wien
- 2011 Basismodul Sexualmedizin der Ärztekammer
- 2012 Ehrenzeichen des Präsidenten in Gold am Dreiecksband, ÖMV
- 2015 Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich

Familie

Verwitwet nach MR Dr. Lorenza Wallnöfer, geborene Pichler Mandorf, ohne die das alles nicht möglich gewesen wäre. Drei Kinder, Dr. Peter, Dr. Maria Donata und Dr. Anton, 6 Enkel

Publikationen

- 144 wissenschaftliche Arbeiten
 - 33 Bücher verfasst bzw. herausgegeben, z.T. übersetzt in mehrere Fremdsprachen. Das 34. erschien heuer: Geschichte der PT in Österreich, mit Prof. Henriette Walter und Dr. Marianne Martin.
 - 2018 Autogenics 3.0 - Der Neue Weg zu Achtsamkeit und Meditation, von Luis de Rivera, übersetzt von H. Wallnöfer, Verlag of Psychotherapy and Psychosomatic Research, Madrid - Montreal
 - 2019 Beitrag über Autogenes Training im Werk „Integrative Medizin“, Springerverlag Wien.
- (Quelle: www.austria-forum.org)

20 Jahre Internationaler Jugendwettbewerb der EGTA D im Jahr 2020

Vom 10. - 13. Juni 2020 findet bereits zum 11. Male der Internationale Jugendwettbewerb für Gitarre -Andrés Segovia- statt. Was im Jahre 2000 in Partnerschaft mit der Stadt Velbert begann, wurde ab 2016 mit der Stadt Monheim weitergeführt. Der Wettbewerb hat sich von Beginn an zu einem der weltweit wichtigsten Förderprojekte für den internationalen Nachwuchs unseres Instrumentes entwickelt.

Mittlerweile haben zahlreiche ehemalige Preisträger dieses Wettbewerbes auch international ihre künstlerische Karriere begonnen und gehören zu den hoffnungsvollen „jungen Gesichtern“ der Gitarrenszenen. Der Wettbewerb, dessen Charakter neben dem internationalen Vergleich immer auch die individuelle künstlerische Persönlichkeit der jungen Talente im Auge hatte, hat sich in den zwei Jahrzehnten auch gewandelt. In der Struktur der Wertungsspiele und der Bewertungen ist er zwar gleich geblieben, aber es hat sich doch einiges im Laufe der Jahre geändert. So ist aus dem ehemals europäischen Wettbewerb ein internationaler geworden.

Der EGTA Sonderpreis wird zukünftig nur noch in der Altersgruppe II der 14 – 16 Jährigen vergeben. Dafür werden dann jeweils ein paar Werke (oder auch Sätze aus Werken) bekanntgegeben, aus denen die Teilnehmer*innen dann entsprechend auswählen können.



Begrüßung der Gäste durch den Vorsitzenden der EGTA D im Jahr 2018
Bild: Steffen Brunner

Zu den festen Preisgeldern sind zahlreiche Sachpreise, natürlich an erster Stelle die Meistergitarre von Dumitriu gekommen und die 3 hochwertigen Gitarren der Firma Höfner, die, schon fast Tradition, am Abend des Preisträgerkonzertes im Publikum verlost werden. Dazu kommen eine Vielzahl von Stipendien zum Besuch der Masterclasses und Konzerte großer Internationaler Festivals wie beispielsweise in Hersbruck, Iserlohn, Koblenz oder Nürtingen.

Wichtig war uns bei der Gründung des Wettbewerbes eben auch, dass wir unserem Nachwuchs in Deutschland, aber auch unseren Kolleginnen und Kollegen über den so wichtigen Wettbewerb von „Jugend musiziert“ hinaus die Chance des Vergleichs, der Begegnung und des Austausches mit den Talenten anderer Nationen, ihren Lehrern*innen, aber auch den internationalen Maßstäben und den ihnen zu Grunde liegenden Förderbedingungen bieten wollten.

All dies hat sich in den nunmehr fast zwei Jahrzehnten gut entwickelt und mehr und mehr verstetigt. So dürfen wir an dieser Stelle auch unseren Partnern, ganz besonders natürlich unserer nun

zum 3. Mal ausrichtenden Stadt Monheim, mit ihrem Rat und dem 1. Bürger Daniel Zimmermann sowie der Kulturabteilung mit ihrer Musikschule und hier besonders auch Georg Thomaneck sehr herzlich für diese große Unterstützung danken, die auch über das Jahr 2020 hinaus weiterhin perspektivisch gesichert ist.

So wird der Wettbewerb im kommenden Jahr für unseren Berufsverband sicher wieder ein wichtiger Mosaikstein unseres Engagements und unserer Arbeit für das Instrument, seine Musik und die Menschen, die es spielen, unterrichten, oder die ihm einfach nur zuhören mögen.

Der Wettbewerb beginnt am Mittwoch, dem 10.06. 2020 am frühen Abend mit der Begrüßung und Eröffnung und endet mit dem Preisträgerkonzert am Samstag, dem 13.06.2020. Die Wertungsspiele aller 3 Altersstufen beginnen am Donnerstagvormittag in verschiedenen Sälen des Kulturzentrums an der Berliner Str. in Monheim und enden mit dem Finale der Altersgruppe III am Samstagvormittag, 13.06.2020 gegen Mittag.

Am Donnerstagabend, 11.06.2020 wird es noch einen besonderen kammermusikalischen Leckerbissen geben, denn mit dem MareDuo (Annika Hinsche, Mandoline und Fabian Hinsche, Gitarre) sowie dem Duo Doris Kreusch Orsan (Violine) und Johannes Tonio Kreusch (Gitarre) kommen gleich zwei Duos der künstlerischen Extraklasse nach Monheim. Der Besuch der Konzerte und der Wertungsspiele ist kostenlos. Die aktuellen Termine entnehmen Sie bitte dann unserer u.a. Website.

Alfred Eickholt



Wettbewerb 2018: Der Bürgermeister der Stadt Monheim, Daniel Zimmermann nimmt die Preisverleihung für die jüngsten Künstler*innen vor
Bild: Steffen Brunner

Die Pflichtstücke für den Wettbewerb:

Altersgruppe I

Unter 14 Jahren

13 - 15 Min. Gesamtdauer

- ▶ Federico Moreno Torroba
aus: *Castillos de Espana* „Torija“
(Elegia)
(die Fassungen in D-Dur oder A-Dur
werden beide akzeptiert)
oder
- ▶ Fernando Sor
aus: *12 Etudes* op. 6
Etüde No. 7 (D-Dur)
und zusätzlich
- ▶ freies Programm aus mindestens 2
unterschiedlichen Epochen
(wovon sich eine Epoche mit der
des Pflichtstückes decken darf)

Altersgruppe II

14 - 16 Jahre

17 - 20 Min. Gesamtdauer

- ▶ Federico Moreno Torroba
aus *Castillos de Espana*
„Turégano“
oder
- ▶ Francisco Tárrega
Gran Vals (A-Dur)
und zusätzlich
- ▶ freies Programm aus mindestens 2
unterschiedlichen Epochen
(wovon sich eine Epoche mit der
des Pflichtstückes decken darf)

Altersgruppe III

17 - 19 Jahre alt

1. Runde

13 - 15 Min. Gesamtdauer

- ▶ Francisco Tárrega
Estudio sobre la sonatina de Delfin
Alard (Estudio Brillante de Alard)
oder
- ▶ Heitor Villa-Lobos
aus *12 Etudes*: Nr. 1 Allegro non trop-
po und Nr. 12 Animé
und zusätzlich
- ▶ freies Programm

2. Runde Finale

13 - 15 Min. Gesamtdauer

- ▶ Freies Programm, darunter 1 Werk,
das nach 1970 komponiert wurde.
Stücke aus der 1. Runde dürfen hier
nicht ein zweites Mal vorgetragen
werden.

EGTA D Sonderpreis

Die EGTA in Deutschland vergibt auch in diesem Wettbewerb wieder einen Sonderpreis, dessen Regularien sich aber geändert haben:

Der Preis wird ausschließlich in der Altersgruppe II der 14 – 16 Jährigen vergeben.

Die Teilnahme an dieser Sonderwertung ist freiwillig. Wer teilnimmt, hat auch das Pflichtstück der Altersgruppe II zu spielen. Dadurch wird jedoch das Zeitlimit (17-20 Min.) der AG II nicht verlängert. Die allgemeine Bedingung, Stücke aus 2 musikhistorischen Epochen zu spielen, wird durch die Teilnahme an der EGTA- Sonderpreiswertung automatisch erfüllt.

Die EGTA vergibt den Sonderpreis in Höhe von 500,-- € für die beste Interpretation eines der folgenden 8 Programmpunkte:

Malcolm Arnold, aus *Fantasy for Guitar*: Prélude und Scherzo

Richard Rodney Bennett, aus *Impromptus*: I Recitativo, II Agitato und III Elegiaco

Lennox Berkeley, aus *Sonatina for Guitar*: 1. Satz Allegretto

Leo Brouwer, *Canticum*

Leo Brouwer, *Hika*

Hans Werner Henze, aus *Kammermusik '58*: Tiento I und II

Frank Martin, aus *Quatre Pièces Brèves*: Prélude und Plainte

William Walton, aus *Five Bagatelles*: II Lento und III Alla Cubana

Die Anmeldephase für 2020 dauert vom 01. Januar – 15. Februar 2020

Alle weiteren Informationen unter: www.segovia-wettbewerb.de

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, Nicola Stock

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 28.11.2019

Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine Haftung übernommen!

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

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

Foto- und Abbildungsnachweis:

Autoren

Coverbild:

Francois Hubert Drouais - Marie Clotilde-Xaviere of France - Versailles MV 3972 (wikipedia)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Vom Lake Konstanz Guitar Research Meeting 2019

Am 29. März 2019 begann in Hemmenhofen, einem kleinen Dorf am Bodensee, das bereits zum siebten Mal stattfindende „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“. Der Einladung der Organisatoren Dr. Gerhard Penn und Andreas Stevens folgten auch in diesem Jahr wieder über 40 TeilnehmerInnen aus mehr als 10 Nationen. Gitarristen, Geisteswissenschaftler und Hobbyforscher trafen sich in dem beschaulichen Ort, um Forschungsergebnisse aus verschiedensten Themenbereichen rund um die Gitarre darzustellen und zu diskutieren.

Beginnend mit einem „Come together“ bei strahlendem Sonnenschein und frühlingshaften Temperaturen ergab sich bei Kaffee und Kuchen die Möglichkeit bereits vor dem ersten Vortrag ins Gespräch zu kommen. Viele der diesjährigen TeilnehmerInnen waren bereits auf einem der vorherigen Treffen zugegen, sodass sich der Kaffee als herzliches Wiedersehen mit alten Bekannten

wies und jenen, die aus Spanien, Finnland oder auch Großbritannien angereist waren, die Möglichkeit gab, zu Kräften zu kommen, bevor die Veranstaltung im „Festsaal“ des Hotels mit der offiziellen Begrüßung durch die Veranstalter und den ersten Vorträgen eröffnet wurde. Die Ehre des Eröffnungsvortrags wurde in diesem Jahr Dr. Fabian Hinsche zu Teil, der sich mit dem bisher weitestgehend unbekanntem Komponisten Artur Johannes Scholz (1883-1945) auseinandersetzte. Der ab 1911 in Wien als Dirigent, Lehrer, Komponist und Herausgeber tätige Scholz schrieb eine Vielzahl von Werken für Gitarre solo, Kammermusik und Zupforchester. Neben dem Einblick in das Leben des Musikers löste vor allem die Begeisterung Hinsches für die Musik des Komponisten ein reges Interesse an den mitgebrachten Notenausgaben aus.

Entlang der Wand des leicht abgedunkelten Saals, in dem Tische und Stühle zu einem „U“ geformt auf die Leinwand ausgerichtet waren, hatten die Organisatoren Tische aufgebaut, auf denen die aus der Forschungsarbeit der TeilnehmerInnen entstandenen Werke ausgestellt werden konnten. Neben einer Vielzahl von Büchern waren auch verschiedene Gitarren und Notenausgaben ausgelegt, um die sich in den Pausen und am Abend stets eine Traube an Interessierten sammelte, die über die einzelnen Objekte lebhaft diskutierten. Schon die Verschiedenartigkeit der Auslagen offenbarte die inhaltliche Vielfalt des Treffens. So ging es neben der Wiederentdeckung bisher weitestgehend unbekannter Komponisten, um die Erforschung von Leben und Werk bedeutender Gitarristen, um Geschichte und Bau der Gitarre sowie um spieltechnische und editorische Frage-

stellungen.

In den Vorträgen wurde ein beeindruckendes Fachwissen deutlich, dass sich auch in den an die in der Regel ca. 30-minütigen Vorträge anschließenden Diskussionen offenbarte. So wusste beispielsweise Gerhard Penn zu berichten, dass der Spitzname Giulianis im Ludams Club „Vilac umo capo d'astro“ wahrscheinlich auf den Hohepriester Villac Umu in Peter Winters' Oper „Das unterbrochene Opfer“ zurückzuführen sei. Besondere Aufmerksamkeit wurde auch dem Filmprojekt von Oliver Primus zuteil, der mit seinem in Zusammenarbeit mit dem Lichtensteiner Künstler Arno Oehri entstandenen Film über Eduardo Falú „Song for a landscape of dreams“ eine beeindruckend professionelle und absolut sehenswerte Hommage an den argentinischen Gitarristen, Komponisten und Sänger darbot. Mit diesem Filmbeitrag endete der erste Vortragsabend, an dem neben den genannten Beiträgen von Fabian Hinsche und Oliver Primus, Andreas Grün den in Zürich tätigen Gitarren- und Mandolinenlehrer Alfred Heinrich Loretti vorstellte und Dr. Ulrike Merk ihre Promotion „Sephardic Songs – a missing link in Spanish Music?“ präsentierte. Eine faszinierende Arbeit, in der Merk die Verbindung und Vermischung von arabischem und griechischem Tonsystem in der spanischen Musik erforschte.

Zum Abendessen fanden sich die TeilnehmerInnen dann im Hotel wieder zusammen. Bei einem reichhaltigen Buffett ergab sich dort die Möglichkeit, privat mit den anderen TeilnehmerInnen ins Gespräch zu kommen. Das gegenseitige Interesse an den Forschungsinhalten der anderen war in den Gesprächen spürbar



und setzte sich auch nach dem Essen an der Hotelbar fort.

Bereits am nächsten Morgen um 8:45 Uhr begann Jan de Kloe seinen Vortrag über die von François de Fossa arrangierten Werke Joseph Haydns. Fossa arrangierte diverse Werke von Haydn, von denen die meisten auf den Streichquartetten Haydns beruhen. Dabei veränderte er in seinen Arrangements die Tonarten, ließ zahlreiche Vorschläge aus und ließ mitunter auch die von Haydn im Original eingetragenen Artikulationszeichen unberücksichtigt. Insbesondere das Weglassen der Artikulationszeichen löste eine angeregte Debatte in der sich an den Vortrag anschließenden Diskussion aus. Auch wenn nicht einwandfrei zu klären war, aus welchem Grund Fossa diese Zeichen nicht übertrug, bot die Debatte doch die Möglichkeit deutlich zu machen, dass Fossa diese Werke für den Hausgebrauch verfasste.

Hatten bisher nur Grün und Stenstad-vold, der spannende Einblicke in die Problematik der Neuiedierung der Werk Fernando Sors gab, in ihren Vorträgen zur Gitarre gegriffen, um einzelne Aspekte klanglich nachvollziehbar zu machen, stand bei Nicoletta Confalone und Federica Artuso die musikalische Darbietung gleichberechtigt neben der Vorstellung der Forschungsergebnisse. In ihrem Beitrag über die Gitarristin und Komponistin Maria Luisa Anido referierte Confalone über das Schaffen der Musikerin, während Artuso das Werk zum Klingen brachte. Neben der Darstellung des Lebens der Künstlerin standen vor allem ihre musikalischen Aktivitäten im Fokus der Betrachtung. Hervorzuheben sind die zahlreichen Konzertprogramme, die Confalone vorstellte und die die damals nicht untypische Programmgestaltung deutlich machten. So stellte Anido ihre Programme aus Originalkompositionen von Sor, Llobet u.a. sowie Transkriptionen von Schubert, Chopin u.a. zusammen. Abgerundet wurde

der Vortrag durch den Besuch von Prof. Sievers, einer ehemaligen Schülerin und Weggefährtin Anidos, die persönliche Einblicke in das Leben der Musikerin ermöglichte.

Nachdem Detlev Bork den Vortrag von Confalone und Artuso als Ausgangspunkt für die Präsentation des von ihm angelegten Gitarrenarchivs nutzte, fand man sich zu einem kleinen Gruppenfoto zusammen, bevor dann das Mittagessen und eine kleine Pause bevorstand. Eine erste Gelegenheit die strahlende Sonne, das klare Wasser und die frische Frühlingsluft bei einem Spaziergang am See oder im Wellnessbereich des Hotels zu genießen. Die vielen Annehmlichkeiten, die der Tagungsort bot, hielten die TeilnehmerInnen jedoch nicht davon ab, pünktlich zu den Vorträgen

von James Westbrook und Andreas Stevens zurück in den Tagungsraum zurück zu kehren.

Cla Matthieu gab dann unter dem Titel „Spanish Guitarists in Early Twentieth-Century Germany: Negotiating Musical Identities in German-Language Guitar Magazines“ Einblicke in seine Doktorarbeit. Er berichtete von rassistischen Stereotypen in der Zeit Llobets. So wurden Llobets musikalische Qualitäten von einem zeitgenössischen Kommentator auf dessen Rasse zurückgeführt. Während diesem Kommentator zufolge deutsche Musiker in erster Linie als Musiker und erst dann als Virtuosen angesehen werden müssten, verhalte es sich bei den Spaniern anders herum, bei ihnen stünde das Virtuosität über der Musikalität. Eine heute schwer nachvollziehbare Darstellung, die für Überraschung unter den Zuhörern sorgte. Darüber hinaus referierte Matthieu über die Vorbildfunktion Heinrich Alberts zu Beginn des 19. Jahrhunderts sowie über die Bedeutung der „Wandervogelbewegung“ für den Assoziationszusammenhang der Gitarre in der Zeit und darüber hinaus.

Der sich an die Referate von Urs Langenbacher und Dr. Ari van Vliet anschließende Beitrag wurde dem 2017 verstorbenen Matanya Opee gewidmet, der aufgrund seiner Leidenschaft für die Gitarre und seiner Diskussionsfreude hohes Ansehen unter den mit ihm vertrauten TeilnehmerInnen genoss. Jan de Kloe zeigte verschiedene Bilder, die Opee unter anderem bei seinen Besuchen auf dem „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“ zeigten.

Abgeschlossen wurde der Abend mit dem von dem Gitarrenbauer Vinzenz Bachmeyer vorgestellten Film „GOTTESHOLZ“, der sich dem Ingenieur, Erfinder und Gitarrenenthusiasten Karl Sandvoss und dessen Zusammenarbeit mit dem Gitarrenbauer widmete. Seiner Begeisterung über die mit Bachmeyer entwickelten Gitarren, gab Sandvoss im Film auf ungekünstelte und überschwängliche Weise freien Lauf, sodass der Film für einen heiteren Abschluss des Tages sorgte. Der intensive Tag, die vielen Eindrücke aber auch die in der Nacht anstehende Umstellung der Uhren von Sommer- auf Winterzeit sorgten dafür, dass der Abend für die überwiegende Mehrheit der Mitwirkenden mit dem Abendessen ausklang.

So erschienen die Beteiligten auch am nächsten Morgen, der mit einem Vortrag von Prof. Leonhard Beck zu Fragen des Fingersatzes und der Stimmführung in der Musik der Klassik begann, konzentriert und voller Elan im Festsaal des Hotels. Prof. Dr. Stefan Hackl widmete sich im Anschluss daran dem Einfluss der österreichischen Volksmusik auf das Werk Mauro Giulianis. Neben spannenden Ausführungen über die „Ländlermania“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in der sich die erstmals bei Leonard de Call verbürgte Begleitung für Ländler mit Bass und zwei Akkordanschlägen als Stereotyp etablierte, begeisterte Hackl insbesondere durch die wunderbar artikulierten und musizierte Darbietung der Musik Giulianis im Duo mit seiner Frau Ruth Hackl auf zwei formschönen Stauffer-Gitarren.

Nachdem Gerhard Penn im Anschluss durch sein Fachwissen zu Mauro Giuliani zu beeindrucken wusste und die neuesten Ergebnisse seiner Forschung präsentiert hatte und Damián Martín seine auf zahlreiche Impulse von verschiedenen Mitwirkenden des Treffens zurückgehende Forschung zu dem spanischen Gitarristen und Komponisten Vidal vorstellte (der Vorname war bisher in der Forschung noch nicht zu eruieren), erhielt Taro Takeuchi mit seinem Referat „The English Guittar and its Music“ die Ehre des Abschlussvortrags. Er präsentierte mit der „Guittar“ ein Instrument aus der Lautenfamilie, das mit Fingern gezupft wird und etwa die Größe einer Mandoline hat. Mit den leisen, weichen Klängen dieses kaum bekannten Instruments, welches vorwiegend im Hausgebrauch Verwendung fand und für das u.a. auch J.C. Bach komponierte, endete Takeuchis Vortrag und somit gleichsam das siebte „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“.

Hervorzuheben bleibt die fantastische Arbeit der Organisatoren Gerhard Penn und Andreas Stevens, die mit diesem Format einen Rahmen schafften, der es all jenen Forschern, die sich mit gitarristischen Themen beschäftigen, ermöglicht, sich zu vernetzen, Expertise auszutauschen und so nicht nur die Arbeit des Einzelnen voranzubringen, sondern auch den Forschungsstand weiter zu verbessern.

Raphael Ophaus

Film-Tipp

Die Redaktion des EGTA-Journals möchte auf zwei besondere Filme aufmerksam machen.

Arno Oehri und Oliver Primus widmen sich mit ihren Filmen *Open Land – Meeting with John Abercrombie* und *Eduardo Falú - Canto al Paisaje Soñado* zwei Heroen der Gitarrsitik.

In dem 2018 veröffentlichten Film *Open Land* führen die beiden Musiker und Produzenten mit intimen und melancholischen Bildern in die Welt des späten John Abercrombie (1944-2017) ein. Abercrombie, feinsinnige Jazzgitarrenlegende mit einer beeindruckenden Biografie, erzählt freimütig und humorvoll aus seinem musikalischen und privaten Leben. Der Zuschauer lernt diesen Großen der Jazzszene – der die Veröffentlichung seines Filmes nicht mehr erleben konnte, da er 2017 verstarb – auf persönliche und ergreifende Weise kennen, wobei Abercrombies Erzählungen mit Impressionen der winterlichen Landschaften der Ostküste sowie der städtischen Kulisse von New York City abwechseln. Der Film verdoppelt so die atmosphärischen und mysteriösen Klänge von Abercrombies Musik, die im Film immer wieder zu hören ist, in visuell glückender Weise.

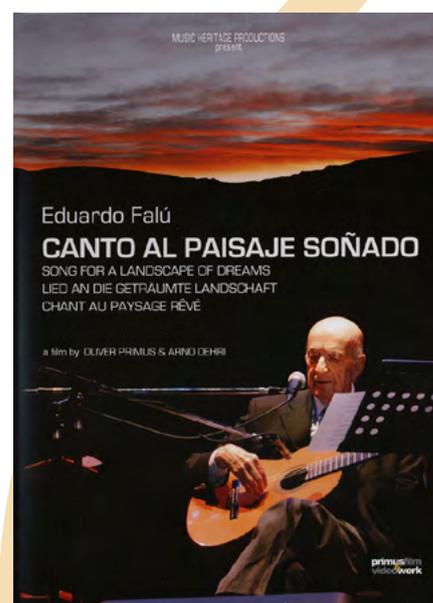
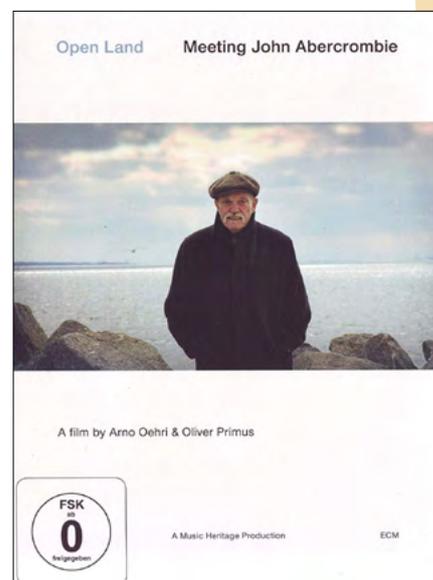
Selbsterzählung, Musik und visuelles Portrait verschmelzen zu einer Collage über das Leben Abercrombies, der in seinen späteren Jahren kein Plektrum mehr sondern den Daumenanschlag zum Spielen benutzte. Nicht nur für Abercrombie- oder Jazzfans zu empfehlen, sondern für jeden Liebhaber gehaltvoller Musik!

Mehr Informationen unter: <http://abercrombiefilm.com>

Der bereits 2009 veröffentlichte Film *Eduardo Falú - Canto al Paisaje Soñado* („Song for a landscape of dreams“) dokumentiert das Leben des großen argentinischen Gitarristen, Komponisten und Sängers Eduardo Falú (1923-2013). Falú, dessen kunstvolle und komplexe Begleitungen immer mühelos unter seinen Liedern dahinfließen, widerspiegelt in seiner Musik die Folklore Argentiniens, die er mit klassischen Techniken zu verbinden wusste. Der Film arbeitet heraus, wie Falús Kunst besonders für innerargentinische Emigranten in Buenos Aires zu einer Reminiszenz der verlassenen Heimat wurde. In vielen Sequenzen gibt der Film einen breitgefächerten Eindruck über die Karriere, die Herkunft und die ästhetischen Vorstellungen Falús, der in würdevollen Monologen von sich erzählt. Die Lebendigkeit und Vollkommenheit der Musik Falús trifft filmisch auf die Vielfalt und Schönheit des Landes, kontrapunktiert von Falús noblem Wesen, das in seinen Erzählungen aufscheint. Ein gelungenes und umfassendes filmisches Portrait!

Mehr Informationen unter: <http://www.falufilm.com>

sowie in Auszügen als verkürzte, 53-minütige Fassung auf Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=VCd3i9aprP4&frags=pl%2Cwn>



Buchrezension

Lex Eisenhardt

Italian Guitar Music of the Seventeenth Century – Battuto and pizzicato

Der 1952 geborene niederländische Gitarrist Lex Eisenhardt unterrichtete als Professor für Gitarre und frühe Zupfinstrumente in Amsterdam und ist als Fachmann für Vorfahren der Gitarrenfamilie wie die Laute, die Vihuela, die Barockgitarre oder auch die romantische Gitarre bekannt. Seine Erfahrungen mit der Gitarrenmusik des 17. Jahrhunderts, besonders der italienischer Herkunft, bündeln sich in Eisenhardts 2015 erschienenen und 2019 als Paperback veröffentlichten vorliegenden Schrift.

Das etwa 250 Seiten starke Werk widmet sich einem Repertoire, das aus verschiedenen Gründen bis heute keine adäquate Würdigung innerhalb der Gitarrenwelt erfahren hat. Italienische Komponisten des 17. Jahrhunderts wie Angelo Michele Bartolotti, Francesco Corbetta oder Giovanni Paolo Foscari, welche ein umfangreiches Oeuvre für 5-saitige Gitarre hinterlassen haben, gehören nicht zum Standardrepertoire der klassischen Gitarre.

Eisenhardt macht dafür u.a. die schwere Lesbarkeit der teilweise komplexen gemischten „Partituren“ verantwortlich, welche neben der italienischen Tabulatur besonders das Alfabeto (eine Abkürzung von Akkorden durch Buchstaben) verwendete.

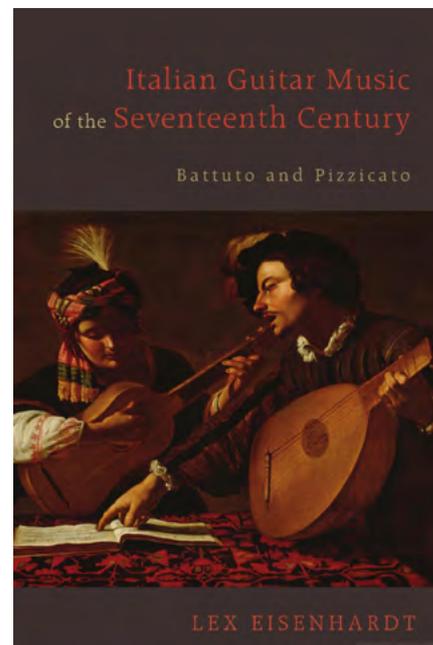
Eisenhardt beschreibt verschiedene Aspekte dieses Repertoires in 8 Kapiteln. Dabei verwendet er eine Vielzahl an Tabulatur- und Notenbeispielen, originalen Zitaten aus Gitarrenlehrwerken der Zeit und Bildern, um seine Argumentation zu unterstützen. Ausflüge nach Spanien sowie Frankreich und England, zu Sanz oder de Visee, lassen dabei die Ver-

wobenheit der Bezüge trotz aller regionalen Eigenarten aufscheinen.

Eisenhardt beschreibt den Aufstieg der Gitarre aus der Welt der populären Liedbegleitung, die Herausbildung eines Repertoires, welches im gemischten Stil battuto („strumming“) und pizzicato („picking“) ausgewoben vereinte und dabei die Laute immer mehr verdrängte, die sozialgeschichtliche Einbettung der Gitarre in Theater, bildende Kunst und höfische Kreise, beleuchtet Heroen wie Francesco Corbetta anhand Ihrer Werke und klärt Fragen zu Stimmungen, Anschlagsformen, Besaitungen, Begleitungsformen etc.

Das Buch ist aufgrund seiner klaren englischen Sprache, seines abwechslungsreichen Aufbaus sowie der umfassenden Fachkenntnis des Autors sehr zu empfehlen! Auf seiner Homepage hält Eisenhardt eine Vielzahl von selbst auf historischen Gitarren eingespielten Audiobeispielen bereit, welche die Musik in gelungener Weise lebendig werden lassen.

Vielleicht wäre an der ein oder anderen Stelle eine systematischere Darstellung des Inhalts – bspw. in Tabellenform, wie sie an wenigen Stellen auftaucht – gut gewesen, da die Themen nicht chronologisch oder aufeinander aufbauend angeordnet sind und so die Übersicht in der beeindruckenden Fülle der Informationen mitunter abhanden kommen kann.



Wer eine bisher noch nicht umfassend gehobene Epoche der Gitarristik erfahren und erleben will, ist mit Eisenhardts Buch, das sich glücklicherweise auch immer an die Praxis der Interpretation richtet, sehr gut beraten. Volle Kaufempfehlung der EGTA-Redaktion.

Fabian Hinsche

Lex Eisenhardt
 Italian Guitar Music of the Seventeenth Century
 Battuto and pizzicato
 University of Rochester Press 2015/2019,
 Paperback
 ISBN-13: 978-1-58046-957-9
www.lexeisenhardt.nl