



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift



Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Alfred Eickholt	Entwicklungen des Instrumentes in den letzten 4 Jahrzehnten	4
Alexander-Sergei Ramirez	Pedro Ximénez de Abrell Tirado (1780 - 1856) Der Rossini Lateinamerikas Der verlorene Schatz auf dem Dachboden	10
	Interview mit Sofia Gubaidulina	14
	Impressum	21
Gerd-Michael Dausend	Julian Bream spielt nach 1945 komponierte Gitarrenmusik	22
Michael Erni	Gitarren-Hotspots in Andalusien	36
	Burkhard Wolters - Notenbeilage	40
Andreas Stevens / Gerhard Penn	6th Lake Konstanz Guitar Research Meeting	42
Douglas Back	Die Gitarre im Amerika des 19. Jahrhunderts Der spanische Einfluss 1820 – 1850	49

Vorwort

Liebe Leserinnen und Leser,

das aktuelle EGTA-Journal widmet sich den Entdeckungen und dem Abenteuerlichen. Dabei können diese sehr unerschuldig beginnen. Denn wer hätte erwartet, dass der Ankauf einiger alter Notenblätter in Bolivien zur Wiederentdeckung eines der größten klassischen Komponisten des südamerikanischen Kontinents werden würde? Alexander Ramirez stellt den Verlauf der abenteuerlichen Wiederentdeckung der Werke des peruanischen Komponisten Pedro Ximénez de Abrill Tirado, der von den Zeitgenossen als „Rossini Lateinamerikas“ bezeichnet wurde, in seinem spannenden Artikel anschaulich dar.

Eine andere Entdeckung, jedenfalls für die meisten deutschen Leser, wird der Artikel von Douglas Back sein, der die Entwicklungen der US-amerikanischen Gitaristik im 19. Jahrhundert beschreibt. Der Autor – der seinen Artikel in den Ausläufern des Hurricans Irma verfasste, der mit großer Wucht an sein Haus pochte und an seinen Fenstern rüttelte – schildert dabei u.a. die zum Teil abenteuerlichen Lebensgeschichten emigrierter europäischer Gitarristinnen und Gitarristen, die mit Sicherheit nicht ohne einiges vermarktungstechnische Geschick tradiert und aufgezeichnet worden sind. Denn welches Produkt verkauft sich nicht besser wenn es mit einer guten Geschichte gesegnet ist, nicht nur in den USA?

Eine Entdeckung des Nahen und doch Fernen bietet das Interview mit der weltbekannten Komponistin Sofia Gubaidulina, die das EGTA Journal im Sommer in ihrem Haus in der Nähe von Hamburg empfing. Gubaidulina, die seit knapp 25 Jahren in Deutschland wohnt, begann

nach fast 40 Jahren im Jahre 2007 erstmals wieder für die Gitarre zu schreiben, wobei ihre umfangreichen kammermusikalischen Werke mit Gitarre hierzulande sicherlich noch Entdeckungspotential besitzen. In einem interessanten Gespräch offenbarte Gubaidulina ihre Gedanken über die Gitarre, ihre subtilen Vorzüge und die Abenteuerlichkeit ihrer Klanggebung.

Michael Erni, der Präsident der EGTA Schweiz, liefert uns in seinem sommerlich-leichten Reisebericht Impressionen aus dem gitarristischen Sehnsuchtsort Andalusien, welcher uns die Kühle der Herbstwinde schnell vergessen lassen wird. Auch Kennern wird hier die ein oder andere Entdeckung sicherlich zu fallen.

Gerd-Michael Dausend, der in seinen letzten beiden Beiträgen über Bach und Dowland in die weitere Vergangenheit vorstieß, widmet sich in seinem aktuellen Beitrag dem Wirken Julian Breams, das die nähere Vergangenheit und unsere Gegenwart kennzeichnet. Breams Aktivitäten im Bereich der Anregung und Aufführung neuer Werke für das Instrument in der Nachkriegszeit gehört sicherlich zum wichtigsten gitarristischen Wirken des gesamten 20. Jahrhunderts. Es erfährt hier eine glänzende Darstellung und lässt Sie, liebe Leserinnen und Leser, das Wirken des Engländers noch einmal neu entdecken.

Dem Abenteuer der Wiederentdeckung und Erforschung widmet sich das „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“ seit einem Jahrzehnt. Grund genug, die beiden Organisatoren und Initiatoren Dr. Gerhard Penn und Andreas Stevens zu



befragen und die bisherigen Treffen Revue passieren zu lassen.

In der aktuellen Notenbeilage von „Buck“ Wolters entdecken wir mit Sicherheit einige neue Nuancen des Gitarrenspiels und für diejenigen, die Buck noch nicht kennen, einen großartigen Komponisten, dessen Werkschau sicherlich lohnenswert ist.

Nicht zuletzt spiegelt der Artikel von Alfred Eickholt die Entwicklungen der Gitaristik in den letzten 40 Jahren in einer anerkennenden Rückschau und zieht das Fazit, dass wir auf die Leistungen und Errungenschaften der Vergangenheit mit Freude und Stolz zurückblicken können, um sie für eine aktive Zukunft nutzbar zu machen.

Ich wünsche allen Leserinnen und Lesern eine inspirierende Lektüre, welche bestimmt nicht nur mich mit dem Gefühl zurück lassen wird, dass unser Instrument einen fantastischen Reichtum besitzt und wir uns mit diesem Gut auf einem sehr guten Weg befinden.

Mit herzlichen Grüßen,

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

Der folgende Artikel basiert im Wesentlichen auf dem Artikel „Auf gutem Wege“, den der Autor im Sommer 2017 im Themenheft Gitarre des musikpädagogischen Magazins „Üben & Musizieren“ des Schott Verlages bereits veröffentlicht hat.

Entwicklungen des Instrumentes in den letzten 4 Jahrzehnten



Biografie

Alfred Eickholt ist Professor für Gitarre und Instrumentaldidaktik der HfMT Köln/Wuppertal, zahlreiche nationale und internationale Preisträger wurden von ihm ausgebildet, Publikationen zur Instrumentalpädagogik bei namhaften Verlagen, Vorsitzender der EGTA D e.V., Mitglied des Deutschen Musikrates, Mitglied des Direktoriums Wuppertal der Hochschule für Musik und Tanz Köln und Fachberater des VdM.

Beobachtungen und Anmerkungen eines Beteiligten

Wohl in keiner Zeit hat es mehr Liebhaber, Amateure und professionell ausgebildete KünstlerInnen und LehrerInnen der Gitarre gegeben als heute. Diese erfreuliche Entwicklung in der Breite geht mehr und mehr auch mit einer respektablen Niveausteigerung in der Spitze einher. Dieser Artikel versucht, einige Aspekte von Ursachen, Auswirkungen, auch möglichen Perspektiven dieser Veränderungen zu schildern und zu beleuchten, ohne damit jedoch einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen.

Erlauben Sie mir, eine kleine Anekdote voranzustellen:

Vor einigen Wochen stellten zwei Studierende unserer Hochschule, die gerade Ihren Bachelor Abschluss gemacht hatten, ihre Debüt CD als Gitarrenduo vor. Ein ehemaliger Kommilitone von mir, den ich viele Jahre nicht gesehen hatte, und der mittlerweile sehr erfolgreich in der Popmusik konzertiert, war ebenfalls Besucher dieses Konzertes. Er kam nachher vollkommen begeistert zu mir: „Da bleibt ja kein Wunsch mehr offen“ fragte dann aber auch etwas verunsichert, ob das heutzutage „State of The Art“ eines Bachelor Abschlusses auf der Gitarre sei?

Diese Begebenheit könnte sich heute so oder ähnlich an vielen Orten, an denen die Gitarre eine besondere Förderung erfährt, zugetragen haben. Sicher sind die zwei jungen Künstler da auch eher die „Spitze des Eisberges“ aber die Äußerung meines Kollegen macht deutlich, wieviel sich in den letzten Jahrzehnten

an handwerklicher und künstlerischer Entwicklung gerade auch auf unserem Instrument getan hat.

Trotz allen „Aufwindes“, den die Gitarre in den vergangenen Jahrzehnten erlebt hat, hört man aber auch immer wieder z. T. harsche Kritik an der Positionierung und Darstellung des Instrumentes in der Öffentlichkeit. Sei es die oft schwache künstlerische Präsentation, sei es die mangelnde öffentliche Aufmerksamkeit, seien es die „großen Konzerte“, die nicht mehr stattfinden, sei es die „Inzucht“ der Gitarrenfestivals oder der Wettbewerbe oder seien es die fehlenden Künstlerpersönlichkeiten des Instrumentes, das dadurch spätestens seit dem Tod von Andrés Segovia oder dem Rückzug von Julian Bream vom Podium von einem unaufhaltsamen Niedergang betroffen sei.

All' diese Kritik ist in der Regel natürlich wesentlich differenzierter formuliert und an der einen oder anderen Stelle, allein schon aufgrund der subjektiven Wahrnehmung der Kritiker, berechtigt. So werden auch meine Beobachtungen der Entwicklung der vergangenen 40 Jahre bei noch so viel Bemühen um objektive Darstellung immer auch subjektive Eindrücke widerspiegeln, und meine Einschätzung perspektivischer Gesichtspunkte des Instrumentes wird in dieser Hinsicht zwangsläufig ebenso spekulativ bleiben. Trotzdem bin ich sicher, dass viele meiner Gedanken zu Entwicklungen und Aussichten des Instrumentes von vielen meiner Zeitgenossen geteilt werden, auch wenn sie das ein oder andere Mal durch die „Brille des Verbands-

vorsitzenden“ betrachtet, bzw. niedergeschrieben wurden.

Im Folgenden möchte ich einmal die Situation des Instruments während meiner Studienzeit vor ca. 40 Jahren beschreiben und die sich daraus anbahnenden und mittlerweile vollzogenen Entwicklungen und Fortschritte skizzieren.

Die Gitarre hatte gerade auf breiterer Basis einen Aufschwung als Konzertinstrument im traditionellen Sinn. Die Gründe hierfür waren sicher sehr komplex. In erster Linie waren es Künstler wie Andrés Segovia, Julian Bream, Narciso Yepes, Siegfried Behrend, John Williams, die Romeros, Presti-Lagoya, Konrad Ragossnig u.a. die zur Popularität beigetragen haben. Zahllose Bands, die mit akustischer oder elektrisch verstärkter Gitarre auftraten, waren zweifellos auch für das große Interesse an der Gitarre verantwortlich; auch die Liedermacher Szene, die in den 60er Jahren um die Festivals auf der Burg Waldeck entstand, hatte ihren Anteil an der wachsenden Aufmerksamkeit mit Künstlern wie: Reinhard Mey, Hannes Wader, Franz Josef Degenhardt oder dem Gitarristen Werner Lämmerhirt, der wohl als einer der ersten deutschen „Finger Picking Stars“ gelten darf.

Ebenso war und ist das Instrument nicht erst seit dem legendären „Woodstock“ Festival oder Auftritten von Joan Baez oder Bob Dylan häufig mit Protest, evtl. auch Aufbruch assoziiert, was bekanntermaßen besonders auf junge Menschen einen hohen Reiz ausübt.

Aber es waren nicht nur die universellen Möglichkeiten oder die mit dem Instrument verknüpften sozialen, z.T. auch

romantischen Assoziationen, die seine große Beliebtheit damals wie heute ausmachte. Hinzu kam so etwas wie ein „exotisches Image“, das dieses Instrument als sogenannte „Konzertgitarre“ auf einmal in den Reihen eines bisher an einer „traditionellen Musikkultur“ interessierten Publikums besaß, und dort eine entsprechende Neugier hervorrief. Die den „Insidern“ der Gitarre auch damals längst bekannten Realisationsmöglichkeiten komplexerer homophoner und polyphoner Musik sorgten da wohl auch für einen kleinen Überraschungseffekt. Verständlicherweise waren diese Fähigkeiten, zumindest solistisch, damals eher dem Klavier zugeschrieben worden. Das obertonreiche und sehr farbiges, gleichermaßen warme wie brillante Klangspektrum wird und wurde auch immer wieder angeführt, wenn es um die Beweggründe der Beliebtheit des Instrumentes ging bzw. geht.

So kam es dazu, dass die „Konzertgitarre“ eine bis heute ungebrochen starke Nachfrage an Unterricht und Veranstaltungen zu verzeichnen hatte. Man fand die Gitarre in den großen Reihen der damaligen Abonnementskonzerte und der Konzertagenturen wie Wylach oder Heinersdorff vor, in denen nicht selten 1.000 und mehr BesucherInnen einem meist unverstärkten Instrument im wahrsten Sinne des Wortes lauschten. Darüber hinaus war auch eine stetig steigende Unterrichtsnachfrage zu verzeichnen, die sich vor allem in den Statistiken der in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts vermehrt gegründeten öffentlichen Musikschulen, aber auch auf dem Privatmarkt niederschlug, und die

bis heute stetig gewachsen ist.

Was wiederum zu einer starken Nachfrage nach kompetenten Lehrkräften führte, die aber nicht ausreichend vorhanden waren. So kam es allmählich zur Einrichtung von Lehrstühlen (für die Gitarre an den in den 70/80er Jahren verstärkt eingerichteten Musikhochschulen).

Trotzdem war das, was die Nachfrage anging, auch nur der berühmte Tropfen auf den heißen Stein, wodurch es nicht selten vorkam, dass auch LehrerInnen an Musikschulen angestellt wurden, die sich das Gitarrespiel mehr oder weniger autodidaktisch angeeignet hatten und daher teilweise nur über sehr rudimentäre Kompetenzen verfügten. Aus dieser Erfahrung handelnd, hat z.B. der VdM (Verband deutscher Musikschulen) in Partnerschaft mit Akademien, anderen Verbänden aber auch den Hochschulen durch Fort- und

Weiterbildungslehrgänge diesbezüglich zu Qualitätsverbesserung des Unterrichts beitragen können.

Gab es zu meiner Studienzeit im deutschsprachigen Raum etwa eine gute Hand voll von Autoren, wie z.B.: Karl Scheit, Heinz Teuchert oder Dieter Kreidler, die mit ihren Lehrwerken und deren begleitenden Ausgaben den Trend zur Modernisierung und Qualifizierung der Lehre einleiteten bzw. weiterführten, sind es heute gleich mehrere Dutzend neue oder überarbeitete Veröffentlichungen dieser Art. Unabhängig von der Qualität einzelner Ausgaben spricht dies zunächst einmal für die Bewegung und Lebendigkeit, die sich auch in der pädagogischen Diskussion des Instrumentes bis heute erhalten hat. Mittlerweile sind natürlich auch mehr und mehr neue Erkenntnisse aus Wissenschaft und Forschung in die Lehre eingeflossen. Die historischen Vorbilder eines Fernando Sor, eines Francisco Tárrega, Emilio Pujol und all ihrer Zeitgenossen mit ihren so wichtigen Entwicklungen und Beschreibungen zum Instrument, zur Spieltechnik und deren Vermittlung wurden aufgegriffen, weitergeführt und z.T. auch speziell ergänzt, manchmal auch vollkommen neu überdacht wie etwa durch Abel Carlevaro o.a.. Das führte u.a. dazu, dass Lehrwerke oder technische Kompendien heutzutage allein hinsichtlich des Handwerks einen sehr hohen Stand erreicht haben. Wenn ich an dieser Stelle nur einmal die spieltechnische Entwicklung der letzten 40 Jahre betrachte, sind die gemachten Fortschritte schon gewaltig. Galten beispielsweise damals einige der Etüden von Heitor Villa-Lobos

oder Werke, wie die Tres Piezas Españolas von Joaquin Rodrigo, für viele Studierende noch als „ultimative Herausforderung“, gehört ihre spieltechnische Realisation heute mehr oder weniger zum Standardrepertoire im Studium, was natürlich nicht gleichbedeutend mit einer adäquaten Interpretation dieser Werke sein muss.

Auch den zunehmend unterschiedlichen Anforderungen bezüglich des Alters der Schüler wurde mehr und mehr Rechnung getragen. So wurde in den 80er Jahren des 20. Jhs. auch damit begonnen, Lehrwerke für Kinder, die im Einschulungsalter das Instrument erlernen wollten, zu veröffentlichen. Auch dem Anforderungsprofil bezüglich des Gruppenunterrichts auf dem Instrument kamen mehr und mehr Lehrwerke entgegen.

So hat sich in den letzten drei Jahrzehnten das Instrument auch baulich, gerade im Blick auf Kinder- und Schülergitarren, in vielerlei Hinsicht sehr gut verändert und den unterschiedlichen Körpergrößen und Proportionen angepasst. Aber auch die größeren Instrumente haben eine ähnlich positive Entwicklung zu verzeichnen. Dieses Resultat ist nicht zuletzt auch dank der Initiative der EGTA D e.V. und ihres seit 1990 etablierten Gitarrenbauwettbewerbes unter der Leitung von Michael Koch zustande gekommen, der regelmäßig im zweijährigen Turnus die Qualität der Instrumente in allen Größen und Facetten einer strengen und objektiven Prüfung unterzieht und die dann ausgewählten entsprechend zertifiziert.

Natürlich sind auch die technischen, industriellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für Fortschritte gleich welcher Art von immenser



Die Instrumente vor ihrer fachlichen Begutachtung durch die Jury unter der Leitung von Michael Koch (Foto: Dr. Helmut Richter)

Bedeutung. So ist ebenfalls für die Gitarre und ihren weiteren Aufstieg die enorm wachsende technische Entwicklung der digitalen Medien und ihres damit verbundenen Informations-transfers ebenso signifikant, wie eine damit einhergehende Entwicklung zu immer enger zusammenrückenden Menschen und Kulturen und deren Austausch in einer globalisierten Welt. Auch die Wiedervereinigung im Jahre 1989/1990 und die folgenden Jahre stellten für die Entwicklung des Instrumentes einen wichtigen Schritt dar. Gelang es doch den KollegenInnen der ehemals getrennten Staaten nach und nach durch die gegenseitige Kenntnisnahme unterschiedlicher pädagogischer Modelle und spezieller Förderungen manche Vorurteile zu beseitigen und damit auch eingeschränkte Sichtweisen zu ändern. Meines Erachtens hat sich gerade auch der Erfahrungsaustausch mit der ostdeutschen, aber auch osteuropäischen Gitarrentradition und -ausbildung an einigen Stellen sehr positiv ausgewirkt.

Das führte u.a. auch dazu, die bisherige Förderung des instrumentalen Nachwuchses zu überdenken, um die Heranführung unserer jungen deutschen Talente an internationale Standards zu erreichen. Eine daraus resultierende Maßnahme war die Gründung und Etablierung ambitionierter internationaler Jugendwettbewerbe. Dem zur Folge fand auch für die Gitarre der so wichtige „Jugend musiziert“ Wettbewerb seine Entsprechung auf internationaler Ebene. Der Internationale Jugendwettbewerb



Vergabe von Urkunden und Stipendien durch die Jury der Altersgruppe III beim Internationalen Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ 2016 in Monheim (Foto: Steffen Brunner)

be für Gitarre „Andrés Segovia“, den die EGTA im Jahre 2000 in Velbert (seit 2016 in Monheim) ins Leben gerufen hat und der „Anna Amalia Wettbewerb für junge Gitarristen“ in Weimar, der schon 1993 seine 1. Auflage erfuhr, gehören hier sicher zu den wichtigsten ihrer Art. Beide Wettbewerbe finden zwar in einem zweijährigen Turnus, aber im regelmäßigen jährlichen Wechsel statt. Mittlerweile entstanden weitere, sehr begrüßenswerte Initiativen in diese Richtung, die häufig an Festivals mit Masterclasses angebunden sind. Stück für Stück verwirklicht sich auch auf diese Weise die Intention der Förderung, des Austausches und der Qualitätssteigerung unseres Nachwuchses.

Übrigens war einer der ersten Gitarren-Wettbewerbe für Studenten/innen auf deutschem Boden in Mettmann. Er fand 1979 zum ersten Mal statt, wurde 1981 international und im „Biennale Rhythmus“ fester Bestandteil des Mettmanner Gitarrenkongresses, der leider

1991 aus finanziellen Gründen eingestellt werden musste.

Wettbewerbe und Festivals sind in den vergangenen Jahrzehnten wohl zu einem wichtigen Faktor der öffentlichen Darstellung aber auch der Entwicklung des Instrumentes geworden. Nicht selten als „Nabelschau“ oder „Inzucht mit immer den gleichen Protagonisten und Programmen“ kritisiert. Wie immer man dieser Kritik gegenüberstehen mag, festzuhalten bleibt, dass es allein im deutschsprachigen Raum in diesem Jahr nach meiner Recherche mehr als 70 Projekte dieser Art gibt. Einige existieren zum Teil ähnlich lang wie die Zeitspanne des Artikels.

Einige haben sich inzwischen zu weltweit anerkannten und ebenso weltweit besuchten großen Events entwickelt, die Tausende von TeilnehmernInnen und BesuchernInnen jährlich in ihren Bann ziehen. An dieser Stelle muss erwähnt

werden, dass es nicht so ist, dass beispielsweise in den Festivals von Koblenz, Iserlohn oder Nürtingen die Konzerte und Veranstaltungen nur vor der sicher respektablen Anzahl von manchmal mehr als 200 TeilnehmerInnen stattfinden, sondern es kommt ja regelmäßig eine Vielzahl von Gästen hinzu, die nicht professionell mit der Gitarre zu tun haben.

So hat das 1999 von der EGTA und der Stadt Leverkusen dort selbst veranstaltete Festival „World of Guitar“, in der die Gitarre allerdings in unterschiedlichen Stilen und Facetten (auch Flamenco und Jazz) dargeboten wurde, innerhalb von 4 Tagen mehr als 6.500 Besucher/innen angezogen. Diese Größenordnung ist

heute bei einigen Festivals durchaus keine Seltenheit mehr. Aber selbst die nicht weniger wichtigen kleineren Veranstaltungen dieser Art haben nach wie vor eine doch eher gute Zuhörerresonanz.

Nun sind es ja nicht nur die Wettbewerbe und/oder Festivals, die mittlerweile bundesweit für eine respektable Akzeptanz des Instrumentes auf dem Podium sorgen, sondern auch die zahllosen Veranstaltungen, vom Klassenvorspiel der Musik- oder Musikhochschule

bis hin zu den Veranstaltungen der Vereine oder Verbände, die in der Mehrzahl die Gitarre sehr gut präsentieren. Hinzu kommen doch immerhin noch einige Konzerte, die von Konzertgesellschaften oder der öffentlichen Hand durchgeführt werden. So ist das Lamento, dass unser Instrument in der öffentlichen Wahrnehmung immer mehr verliert, diesbezüglich doch zumindest zu relativieren.

Auch die Antwort auf die besorgte Frage nach der künstlerischen Qualität unserer jüngeren InterpretInnen-Generationen darf heute wesentlich positiver ausfallen. Hier haben sich Entwicklungen vollzogen, die anknüpfend an die Spitzenleistungen unserer Generation das Instrument künstlerisch auf sehr hohem Niveau repräsentieren; und auch der Blick auf die jugendlichen Talente und jungen Erwachsenen dieser Generation bietet Anlass zu weiteren Hoffnungen und Erwartungen.

In den letzten 4 Jahrzehnten kam auch die historische und wissenschaftliche Begleitung der Entwicklung des Instrumentes wieder mehr voran. Konrad Ragossnig war 1978 mit der ersten Auflage des „Handbuch der Gitarre und Laute“ eine sehr erfolgreiche Veröffentlichung gelungen, was in der Folgezeit zahlreiche weitere wichtige Publikationen

nach sich zog. Fachzeitschriften und Initiativen (Kongresse und Symposien) zur historischen und aktuellen Auseinandersetzung zentraler Fragen, Themen und Anliegen der Gitarre und ihrer Musik entstanden. Auch hier war und ist die EGTA mit einigen Symposien und Kongressen und ihrem musik- und kulturpolitischen Engagement wie den „Weimarer Gesprächen“ sowie Mitgliedschaften in den wichtigen Gremien des deutschen Musiklebens sehr initiativ.

Mittlerweile haben zahlreiche Artikel, Dissertationen und Forschungsprojekte neue Erkenntnisse über das Instrument und seine verwandten Instrumente geliefert. Mit dem „Lake Konstanz Guitar Research“ wurde von Gerhard Penn und Andreas Stevens eine internationale Tagung sehr renommierter Vertreter aus Wissenschaft und Forschung ins Leben gerufen, die sich regelmäßig den Themen zur Aufarbeitung der Geschichte des Instrumentes widmet. Wobei Letztgenanntem gemeinsam mit dem Gitarrenbaumeister Curt Claus Voigt das große Verdienst gebührt, eine sehr große Sammlung von mehreren tausend Werken klassischer Gitarrenmusik wiederentdeckt und der Bayerischen Staats-Bibliothek in München zugänglich gemacht zu haben.

Die weitere Entwicklung eines umfangreichen und sehr repräsentativen Repertoires ist ebenfalls in den letzten 4 Jahrzehnten enorm voran geschritten. Ob solistisch, in der Kammermusik oder im Ensemble. Es sind ausgezeichnete Werke für die Gitarre entstanden. Luciano Berio, Leo Brouwer, Edison Denissov,

Alberto Ginastera, Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm, Toru Takemitsu, Peteris Vasks, um nur einige zu nennen, sind hier zwar prominente Vertreter ihrer Zunft, aber nur ein winziger Teil derer, die für das Instrument oft mehrfach in eindrucksvollster Weise geschrieben haben. Hinzu kommen zahllose Werke aus unserem Sprachraum, aus weiteren baltischen, skandinavischen und südeuropäischen Staaten. Kompositionen aus den USA, Kanada, aus Südamerika oder Russland, aus Japan oder Südkorea, aus fast allen Teilen der Erde. Hier ist die Entdeckung und Auseinandersetzung für unsere und die folgenden Generationen gleichermaßen lohnender Auftrag wie Verpflichtung.

Verlage und andere Medien sind nach wie vor trotz schwieriger Geschäftslagen bemüht, Lehrwerke und Ausgaben für das Instrument auf den Markt zu bringen. Auch wenn gerade im Bereich der elektronischen Medien und der damit einhergehenden technologischen Entwicklung von Rechnern, Smartphones, Kopierern und immer zahlreicher werdenden Veröffentlichungen im Internet das Budget und damit auch die Motivation für derartige Publikationen sehr viel kleiner geworden ist. Da sind gerade wir als KünstlerInnen und PädagogInnen aufgefordert, den häufig „sehr saloppen Umgang“ mit dem Copyright aufzuhalten, und in eine verantwortungsvolle und rechtlich unantastbare Richtung zu lenken.

<http://musikerkanzlei.de/blog/86.html>

Resümee und Ausblick

Das Instrument wird sich behaupten müssen vor dem Hintergrund einer weiteren elektronischen und medialen Entwicklung. Ich bin trotzdem sehr optimistisch, was die Anziehungskraft der Gitarre auch auf zukünftige Generationen angeht. „Handgemachte“ Musik, gerade auch von unserem Instrument, wird immer Menschen berühren und begeistern.

Chancen, das Interesse an der „Konzertgitarre“ und ihrem Repertoire wachzuhalten, liegen gleichermaßen in der weiteren Entdeckung und Pflege des riesigen schon vorhandenen Repertoires, in der Wiederentdeckung aber auch in neuen und spannenden Besetzungen der Kammermusik und der Ensembles, im interdisziplinären und interkulturellen Dialog mit anderen MusikerInnen und KomponistInnen, in der Förderung der jüngeren Generationen von InterpretInnen, die längst zu ihren Vorbildern aufgeschlossen haben, in der weiteren seriösen Aufarbeitung der Historie, der immer professionelleren Lehre, die ihre Traditionen bewahrt und sich gleichzeitig offen, flexibel, aber auch kritisch und selbstbewusst aktuellen Anforderungen der Unterrichtspraxis stellt, ihrer eigenen Möglichkeiten und Ideale bewusst ist und sich ggf. auch abgrenzen kann, in einer Bearbeitungspraxis, die historisch informiert, fantasievoll die Möglichkeiten des Instrumentes nutzt und gleichermaßen seriös seine Grenzen erkennt, im verstärkten Bemühen um mediale Präsenz nicht nur im Netz sondern auch in Rundfunk, Fernsehen und Printmedien, in der Bündelung der Kräfte zum Erhalt

und weiteren Ausbau eines Berufes und seiner unterschiedlichen Felder, der einen unverzichtbaren Anteil der kulturellen Bildung in unserer Gesellschaft darstellt.

Wie in diesem Artikel nur punktuell ausgeführt werden konnte, hat es in den vergangenen Jahrzehnten für das Instrument und sein berufliches Umfeld eine sehr prosperierende Entwicklung gegeben. Nicht immer ist alles nur positiv verlaufen, es gab und gibt auch immer Anlass zur Korrektur bzw. Verbesserung. Aber es gibt für uns alle, die an dieser Entwicklung teilhaben durften, auch Anlass, die bisherige Bilanz mit ein wenig Stolz zu betrachten, und mit Optimismus und Tatkraft weiteren Herausforderungen zu begegnen.

So bleibt für uns und natürlich auch für unseren Verband noch einiges zu tun.

Alfred Eickholt im April/August 2017

Nachtrag:

Die in meinem Artikel erwähnten Namen von Kolleginnen und Kollegen, die künstlerisch, pädagogisch, publizierend oder forschend, nicht selten auch in mehreren Teildisziplinen gleichzeitig, die Entwicklung des Instrumentes maßgeblich beeinflusst haben, stellen natürlich nur einen Bruchteil derjenigen dar, die mit ihrer großartigen Arbeit ähnliche, z. T. noch umfangreichere und nachhaltigere Wirkung für das Instrument erzielt haben.

Pedro Ximénez de Abrill Tirado (1780 - 1856)

Der Rossini Lateinamerikas

Der verlorene Schatz auf dem Dachboden



Biografie

Alexander-Sergei Ramirez wurde in Lima, Perú in eine Künstlerfamilie geboren. Nach seinen Studien bei Maritta Kersting, José-Luis González sowie Pepe Romero konzertiert Ramirez weltweit als Solist, Kammermusiker (u.a. mit Daniel Hope, Renaud Capucon, Sheila Arnold) oder als Solist in Orchesterkonzerten (u.a. mit dem Belgischen Nationalorchester, Orquesta Nacional de Cuba, Musikkollegium Winterthur). Seine CD-Einspielungen bei DENON und Deutsche Grammophon wurden von der Presse begeistert rezensiert. Die zahlreichen Ersteinspielungen von Werken Pedro Ximénez auf seiner bei AVI erschienenen CD „Guitarra Clásica del Perú“ wurden vom ORF als „eine der größten Entdeckungen des Gitarrenrepertoires in den letzten Jahrzehnten“ bezeichnet. Ramirez, Professor an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf, leitet weltweit Meisterkurse und ist Jurymitglied bei internationalen Gitarrenwettbewerben. Eine Ausgabe der 100 Menuette von Pedro Ximénez de Abrill Tirado wurden von Ramirez bei „Edition Chanterelle im Allegro Musikverlag“ herausgegeben.

(Foto: Marion Koell, Köln)

Die Wiederentdeckung der Werke des peruanischen Komponisten Pedro Ximénez de Abrill Tirado (Arequipa, Perú 1780 – Sucre, Bolivien 1856) zählt zu den wichtigsten musikwissenschaftlichen Ereignissen in Lateinamerika. Die Quantität und Qualität seiner 2004 aufgetauchten Werke von sakraler und weltlicher Musik ist ohne Beispiel. Die große Vielfalt der Kompositionen, angefangen von ernstlichen liturgischen Gesängen bis hin zu einer großen Zahl Sinfonien, Konzerte für Soloinstrumente oder Kammermusik stellen Ximénez de Abrill auf einen der vordersten Plätze in der Geschichte der klassischen Musik in Lateinamerika. Auch seine Werke für Gitarre, allen voran seine 100 Menuette, gehören zum Wertvollsten, was je für dieses Instrument geschrieben wurde. Im Jahre 2013 wurde das Werk Pedro Ximénez de Abrill, es je nach Zählart um die 1000 (!) Werke umfasst, in die „Memory of the World“ Liste der Unesco aufgenommen wurde.

Die Wiederentdeckung dieser Werke war genauso überraschend wie kurios: der seit seinem Tode völlig in Vergessenheit geratene Komponist galt lange als ein Phantom: in Südamerika kursierten viele Jahrzehnte hinweg Gerüchte über einen peruanischen Komponisten, der von seinen Zeitgenossen „der Rossini Lateinamerikas“ genannt wurde und eine große Anzahl wunderbarer Musik komponiert haben soll. Abgesehen von einer Handvoll Kompositionen kannte man aber weder seinen genauen Namen – Ximénez, Jiménes Tirado, Tirado-Abrill oder Abrill Ximénez – seine genaue Herkunft oder Lebensdaten.

Erst im Jahre 2004 konnte man einzelne Puzzleteile dieses Mysteriums zusammenfügen. Am Anfang stand der amerikanische Historiker William Lofstrom, der seit vielen Jahren in Sucre, Bolivien, wohnt. Damals klopfte ein ärmlich aussehender Mann an die Tür von Lofstrom und bat ihm einen Stapel Noten zum Kauf an. Lofstrom, der selber kein Musiker ist und den Wert der handgeschriebenen Noten natürlich nicht sofort abschätzen konnte, kaufte diese Handschriften aus reiner Neugier. In den nächsten Tagen und Wochen kam dieser Mann immer wieder zu Bill Lofstrom um ihm, aber inzwischen leider auch anderen Interessenten in Sucre, Cochabamba und La Paz, weitere Bündel ungeordneter Noten anzubieten. Mit der Zeit stapelten sich in Lofstroms Haus bündelweise Originaldokumente, die er schließlich an das Nationalarchiv in Sucre übergab. Wie es sich herausstellte, handelte es sich bei den plötzlich in vielen Orten Boliviens aufgetauchten Notenhandschriften um einen Großteil der seit fast 150 Jahren verschollenen Kompositionen Pedro Ximénez de Abrill Tirados. Nach eigenen Angaben hatte der Verkäufer im Jahr 2000 diese erstaunliche Menge an Noten und Dokumenten von seinen vier verstorbenen Cousins, wahrscheinlich direkte Nachkommen von Ximénez de Abrill, geerbt, und versuchte, die Manuskripte jetzt überall zu Geld zu machen. Diese Cousins hatten in der kleinen Stadt Valle Grande im Bundesstaat Santa Cruz de

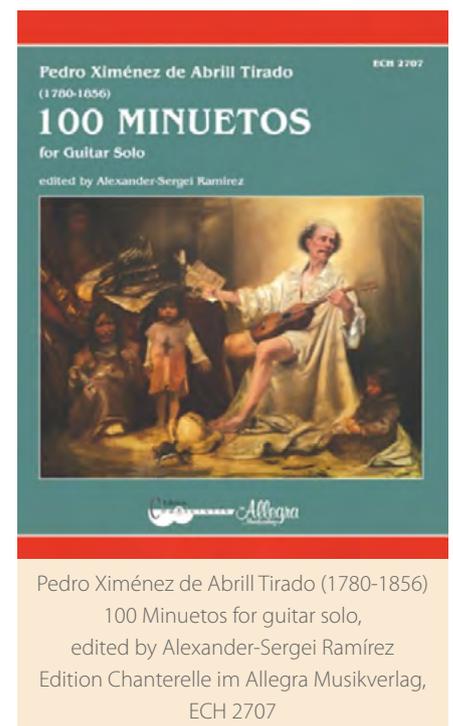
la Sierra in einem kleinen Haus gelebt. Das mit der Zeit wahrscheinlich völlig in Vergessenheit geratene, so wichtige Kulturgut lagerte – wer weiß seit wann? – in großen Koffern auf dem Dachboden der wohl ahnungslosen Damen – sicherlich auch deswegen sind die meisten Noten glücklicherweise in einem hervorragenden Zustand. Welch' ungeheurer Schatz war auf diese Weise ans Tageslicht gekommen: ein Großteil seiner Kompositionen, die nach jetzigem Kenntnisstand u.a. 40 Symphonien, 48 Messen, 226 Lieder mit Klavierbegleitung, 50 Walzer für Klavier, weiterhin Sonaten (u.a. für Klavier, für Violine und Klavier und Flöte und Klavier), Hymnen, Märsche, Pasodobles, Tonadillas, Cavatinen und Villancicos sowie handschriftlichen Kopien von Kompositionen anderer europäischer und amerikanischer Komponisten, aber auch viele Gitarrenwerke umfassen. Zwischen einzelnen Partituren befand sich auch ein sehr interessantes Dokument: eine wahrscheinlich vom Sohn des Komponisten sorgfältig mit Preisen versehene, handgeschriebene Liste von Originalkompositionen, die er damals nach dem Tode des Komponisten zum Kauf anbot – offensichtlich vergeblich! Die überlieferten Werke machen deutlich, dass Pedro Ximénez de Abrill nicht nur ein hervor-



3 Duos für Violoncello und Gitarre (Die Gitarrenstimme fehlt)
(Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia)

ragend ausgebildeter und ungemein fleißiger Komponist war, sondern auch ein exzellenter Gitarrist gewesen sein musste. So finden sich in den überlieferten Werken für oder mit Gitarre z.B. vier Sammlungen von Gitarrenstücken (ca. 100 Kompositionen pro Sammlung!), Werke für Gesang mit Gitarrenbegleitung, für Cello und Gitarre (leider fehlt bislang die Gitarrenstimme) sowie zwei Divertimenti für Gitarre und Ensemble und eines für zwei Gitarren und Ensemble. Fast alle Werke von Ximénez sind uns nur handschriftlich überliefert, bis auf zwei Ausnahmen: „Mis pasatiempos“ für Gitarre, sowie die Sammlung von „100 Menuetts für Gitarre“, die im Jahre 1844 bei Ricault, Parent & Cie in Paris in zehn Bänden zu je 10 Menuetten erschienen. In diesen hundert, meist nur 16-taktigen Menuetten in A-B Form entfaltet Ximénez de Abrill eine unglaubliche Fantasie und macht aus jeder einzelnen Miniatur

ein kleines Meisterwerk. In gewisser Weise erinnern Ximénez de Abrills Kompositionen an die Menuette des spanischen Komponisten Fernando Sor (1778-1839), aber auch an die kurzen Gitarrenstücke



Pedro Ximénez de Abrill Tirado (1780-1856)
100 Minuetos for guitar solo,
edited by Alexander-Sergei Ramirez
Edition Chanterelle im Allegria Musikverlag,
ECH 2707

„Ghiribizzi“ des italienischen Komponisten Nicolo Paganini (1782-1840) oder die Ländler und Walzer von Franz Schubert (1797-1828). Im Gegensatz zu diesen rein „klassischen“ Kompositionen können und wollen jedoch Ximénez de Abrills Menuette durch ihre melancholischen Färbungen, die Harmoniewendungen und die Verzierungen ihre peruanische Herkunft nicht leugnen. Zaghaft verbindet Ximénez immer wieder die klassisch-europäischen Kompositionsformen mit folkloristischen Elementen seines Heimatlandes, so wie es später in ausgeprägter Art Agustín Barrios-Mangoré oder Antonio Lauro in ihren Werken machen sollten. Somit kann man Ximénez de Abrill als das Verbindungsglied – „the missing link“ – zwischen den Gitarren-Komponisten der klassischen Epoche wie Sor, Giuliani oder Carulli und den uns jetzt so beliebten südamerikanischen Gitarrenkomponisten wie Barrios, Villa-Lobos, Lauro oder selbst Yupanqui ansehen. Ganz im Gegensatz zu Umfang und Vielfalt der Sammlung wissen wir sehr wenig über das Leben des Komponisten

Ximénez de Abrill Tirado. Er wurde 1780 in der „weißen Stadt“ Arequipa, Perú, geboren, war Kapellmeister an der dortigen Kathedrale und lebte und komponierte später in der peruanischen Hauptstadt Lima. Dort befreundete er sich mit Andrés de Santa Cruz, der zuerst Präsident Perús und später Präsident Boliviens werden sollte. Als großer Bewunderer des Komponisten verpflichtete er den 55-jährigen Ximénez als Kapellmeister der Kathedrale von Sucre, Bolivien mit einem stolzen Gehalt von 500 Silber-Pesos pro Jahr. Neben seinen Diensten als Kirchenmusiker war Ximénez de Abrill Professor für Musik am Junín College der Künste und Wissenschaften und lehrte auch an einer Schule für Waisenmädchen. Als Kapellmeister war er verantwortlich für rund ein Dutzend Musiker, einen kleinen Chor und sechs Chorknaben. Einige von den jungen Musikern – wahrscheinlich von Ximénez adoptiert – wohnten zusammen mit ihm und seiner Familie in einem großen Haus, das sie 1835, zwei Straßenzüge von der Kathedrale entfernt, gekauft hatte. Das Jahr 1839 bedeutete der Wen-

depunkt im Leben von Ximénez: Präsident Santa Cruz musste aus politischen Gründen Bolivien verlassen und ins Exil nach Frankreich gehen und so verlor der Musiker seinen wichtigsten Freund und Mentor. Die folgenden Präsidenten Boliviens hatten für die Künste des Komponisten nichts übrig und strichen seine festen Stellen und Gehälter. Ximénez wurde quasi über Nacht mittellos und starb 1856 völlig verarmt in Sucre. Sein Name geriet in Vergessenheit und nahezu sein gesamte Oeuvre verschwand fast 150 Jahre lang spurlos. Mit der glücklichen Wiederentdeckung der Kompositionen von Pedro Ximénez de Abrill Tirado wartet allerdings noch viel Arbeit auf die Musikwissenschaft mit der Aufarbeitung seines Werks: das Auffinden weiterer verschollener Werke, die Zusammenführung aller bekannten Manuskripte, Katalogisierung, Analyse, Herausgabe und Einspielungen.... Inzwischen setzten sich immer mehr Musikwissenschaftler wie z.B. Carlos Seoane



Das Wohnhaus der Familie Pedro Ximénez de Abrill Tirado unweit der Kathedrale von Sucre, Bolivien. Das Haus wurde Anfang des 20. Jahrhunderts um das obere Stockwerk erweitert. (Foto: A.-S. Ramírez)



Die Kathedrale von Sucre (Foto A.-S. Ramírez)

oder Manuel Izquierdo König, gemeinsam mit Bill Lofstrom und Octavio Santa Cruz für Ximénez de Abruils Werk ein, das leider auf sehr verschiedene Archive und z. T. private Sammlungen in ganz Bolivien verstreut ist. So kommt es unglücklicherweise vor, dass viele Partituren getrennt sind, dass sich z. B. manche Stimmen einer Symphonie in dem einem Archiv, andere Stimmen des gleichen Werkes sich jedoch in einem anderen befinden. Man kann gespannt sein, was wir noch alles von diesem Komponisten erfahren oder welche Werke noch zu Vorschein kommen werden. Anfang 2017 wurden z. B. in Sucre bei der Restaurierung eines alten historischen Spiegels sehr viele Noten von Ximénez de Abruill gefunden; sie befanden sich – quasi als Dämm-Material – zwischen Spiegel und Rückwand. Die Geschichte um Pedro Ximénez de Abruill bleibt also spannend und ist immer für Überraschungen gut!

CD „Guitarra Clásica Del Perú“ -

Discovered treasures of Latin American guitar

Pedro Ximénez de Abruill (1780-1856),

Cuaderno de Mathias Maestro (Lima, 1786)

Libro de Zifra (Lima, 1805)

Cuaderno para Vihuela (Lima, 1830)

Alexander-Sergei Ramírez, Gitarre

Erschienen bei CAvi 8553316

»Es ist das schönste, das suggestivste Gitarrenalbum seit Langem und ein weiteres empfindsames Plädoyer für die Intimität und den Zauber der klassischen Gitarre, die, wenn sie so suggestiv und perfekt gespielt wird, endlich auch in unseren Breitengraden mehr Freunde finden sollte.«
(stereoplay, September 2014)



Anspieltipps:

Track 1: Menuett No. 4, e-moll

▶ Hörbeispiel abspielen

Track 5: Menuett No. 27, d-moll

▶ Hörbeispiel abspielen

Track 14: Menuett No. 90, a-moll

▶ Hörbeispiel abspielen

Track 34: Menuell No. 76, g-moll

▶ Hörbeispiel abspielen

Das Gitarren – Mega – Event in Düsseldorf

VIVA LA GUITARRA!

(24. 11. bis 2. 12. 2017)

Die Gitarrenabteilung der Robert-Schumann Hochschule Düsseldorf freut sich, Sie zum diesjährigen Internationalen Gitarrenfestival in Düsseldorf begrüßen zu dürfen. Neben hochkarätigen Konzerten (u.a. Flamenco Superstar Vicente Amigo con su grupo, Juan Manuel Cañizares, Rafaél Aguirre, Álvaro Pierri, Aniello Desiderio, Hubert Käppel und viele andere grandiosen Gitarristen und Ensembles) finden auch Meisterkurse, Vorträge und eine große Alhambra-Gitarren Ausstellung statt. Einer der Höhepunkte wird sicherlich das Konzert „Eine Nacht in der Alhambra“ am 1. Dezember im Robert-Schumann Saal, Düsseldorf sein: 1 Konzertabend, 4 Gitarrenkonzerte und 10 Gitarristen (Juan Manuel Cañizares, Marco Tamayo, Ricardo Gallén, David Martínez, Alexander-Sergei Ramírez, Eduardo Inestál, Joaquín Clerch, Andrea González Caballero, Mircea Gogoncea und Miguel Ángel Lázaro Díaz) sowie die Sinfonietta Ratingen unter Thomas Gabrisch. Gitarrenkonzerte von Cañizares, Clerch und Rodrigo kommen zur Aufführung. Mit einigen Ausnahmen finden alle Konzerte, Meisterkurse, Vorträge und Ausstellungen in der Robert-Schumann Hochschule Düsseldorf, Fischerstrasse 110, 40476 Düsseldorf statt.

Weitere Infos unter: <http://www.rsh-duesseldorf.de/aktuelles/artikel/2017-08-16-viva-la-guitarra-2017/>

Für Fragen: viva-la-guitarra-2017@rsh-duesseldorf.de

Herzliche Grüße von der Gitarrenabteilung der Robert-Schumann Hochschule Düsseldorf: Joaquín Clerch, Alexander-Sergei Ramírez und Karl-Heinz Wehnert-Bögner



Interview mit Sofia Gubaidulina

Copyright: Sikorski Musikverlage



Biografie

Sofia Gubaidulina beendete 1954 ihre Ausbildung am Konservatorium von Kasan und setzte bis 1959 ihr Kompositionsstudium bei Nikolai Pejko in Moskau fort. Seit 1963 ist Gubaidulina als freischaffende Komponistin tätig. Nachdem ihre kompositorische Tätigkeit in der Sowjetunion ständigen Repressalien unterlag, übersiedelte sie 1992 nach Deutschland und lebt seitdem in der Nähe von Hamburg. Gidon Kremers Einsatz für ihr Violinkonzert „Offertorium“ in den 80er Jahren half ihr, im Westen rasch bekannt zu werden. Sie ist u.a. Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg und des Ordens „Pour le mérite“. Aufgrund ihrer Erziehung ist Sofia Gubaidulina dem russischen Kulturkreis zuzurechnen, gleichwohl sind asiatische Einflüsse, die in ihrer tatarischen Abstammung begründet sind, in ihrem Schaffen unüberhörbar. Komponieren ist für die christlich geprägte Komponistin ein religiöser Akt. Seit den 80er Jahren spielen für Gubaidulina Zahlenverhältnisse eine große Rolle, mit deren Hilfe sie Tonhöhen, Rhythmen und Formverläufe strukturiert. In ihrem Bemühen, Intellektualität und Emotionalität miteinander zu verbinden, fühlt sie sich Johann Sebastian Bach wesensnah. Nicht selten entwickelt sie ihre Werke aus der Stille heraus.

Die weltberühmte Komponistin Sofia Gubaidulina empfing das EGTA-Journal zu einem Gespräch in Ihrem Haus in der Nähe von Hamburg. Die 1931 in Russland geborene Komponistin, die von Schostakowitsch unterstützt wurde, lebt seit 1992 in Deutschland. Größen wie Gidon Kremer und Anne-Sophie Mutter sind Widmungsträger ihrer zahlreichen Werke, für die sie rund um den Globus Auszeichnungen, Preise sowie Ehrenprofessuren und -doktorwürden erhielt.

Ihr Kollege Hans Werner Henze nannte die Gitarre in seinem Vorwort zu seiner *Royal Winter Music I* einerseits ein altes und wissendes Instrument, das eine lange Tradition und Geschichte habe und andererseits ein Instrument, das die klanglichen Möglichkeiten eines modernen Orchesters besitze und viele Farben und Klänge hervorbringen könne. Wie sehen Sie die Gitarre?

Ein phantastisches Instrument! Ich finde, es gibt viele Möglichkeiten, mit ihm unsere Fantasie zu entwickeln. Ich habe beispielsweise probiert, mit Glas und Mikrofonverstärkung zu experimentieren. Die Gitarre stellt etwas Besonderes dar. Einerseits ist sie ein sehr intimes Instrument, das in der Lage ist, Intimität zu gestalten und zu verbreiten. Sie hat sehr intime Klangfarben und lässt intime Berührungen zu. Andererseits kann man auch phantastische Fortissimo-Klänge erzeugen und kräftige Passagen spielen. Auch der Effekt, an den Saiten entlang zu gleiten, wie in meinem Werk *sotto voce*, ist etwas Besonderes.

Einmal wurde *sotto voce* sehr gut aufgeführt - das war in Moskau in einem kleinen Saal, eine sehr intime Situation. Das kleine Publikum war wunderbar, die Gitarristen sehr einfühlsam. Auch *Ravvedimento* in Florenz, in Italien, war etwas Besonderes. Auch dort waren die Gitarristen sehr einfühlsam und professionell. Ich habe es dann in Deutschland ausprobiert, aber die Gitarristen dieser Aufführung waren sehr technisch orientiert, es war seelisch ungenügend. Das ist das Problem - die seelische Vorbereitung. Wenn man einfach drei Klänge produziert, gelingt es nicht. Denn diese Einfachheit hat bei mir eine besondere Bedeutung. Es gab keine seelische Antwort darauf. Das war eine Enttäuschung für mich.

Ja, aber es gibt natürlich auch sehr gute Interpreten in Deutschland.
Ich freue mich sehr, dass es diesen Verband (die EGTA; Anmerkung der Redaktion) gibt, damit nicht nur die einfache Popmusik gefördert wird.

Es gibt sehr viele Studierende, die aus Asien, Russland, dem Balkan oder aus Südamerika nach Deutschland kommen, um hier zu studieren und dann auch später hier leben, da es großen Wohlstand und viele Möglichkeiten gibt. Auch die deutsche Gitaristik hat sich in den letzten Jahren sehr gut entwickelt, trotzdem gibt es insgesamt nicht viele, die wirklich mit ihrem Spiel berühren können und diese geistige Dimension haben.

Im Grunde genommen ist gerade die deutsche Nation besonders fähig, diese geistige Substanz zu fühlen. Es ist sehr schade, dass unsere moderne Situation diesen Eigenschaften so wenig Raum gibt. Als ob diese intuitiven Fähigkeiten unterdrückt würden. Es gibt aber nicht nur die bewusste Tätigkeit, die Aktivität. Sie unterdrückt all die anderen Dinge. Es geht oftmals nur um Effektvollnes nach Außen, und die intimen Instrumente werden nicht so geschätzt.

Die Gitarre und ihre historischen Vorgänger und Verwandten sind ja Instrumente, die an den Adelshöfen der Renaissance- und Barockzeit sehr beliebt waren und an denen sich auch andere Musiker orientierten. Die Laute wurde beispielsweise von vielen Zeitgenossen für ihre Möglichkeiten gelobt, sprechendes Spiel zu erzeugen. Im 19. Jahrhundert war die Gitarre dann im Vergleich zu den großen Orchestern, dem Klavier und der Geige zu leise und wurde verdrängt. Andres Segovia hat die Gitarre dann wieder „groß“ gemacht, wobei er sich oftmals am Klavier orientiert, da er auch Haydn, Mendelssohn oder Albeniz auf der Gitarre spielte, damit die Leute sagen: „O, schau mal, die Gitarre ist ja wie ein Klavier.“ Das Intime und Subtile, das die Gitarre eigentlich besitzt, besonders für einen kleinen Raum, ist kaputt gegangen.

Der intime Klang ist in der Tat im Vergleich zu jenen großartigen Instrumenten wie dem Klavier oder auch dem Orchester immer mehr zurückgedrängt worden. Deren Bedeutung ist gestiegen, die der Intimität gesunken. Dies ist leider ein Phänomen unserer Zivilisation. Es ist heute eine große Aufgabe,

diese Abwärtstendenz aufzuhalten. Das Seelische muss als etwas absolut Notwendiges unterstützt werden. Die Tendenz nach Außen, zum Effektvollen, ist zwar gut, aber nicht immer. Man muss unbedingt auch jene zweite Tendenz entwickeln, da sonst etwas Wichtiges fehlt.

Ist die Gitarre, wo Sie auch ihre Intimität ansprechen, vielleicht auch ein mystisches Instrument, da man den Ton, wenn er einmal angeschlagen wurde, weiter denken muss, wo doch der Geiger, Sänger oder der Bläser den Ton weiter halten und damit präsent lassen kann? Man muss ihn auf der Gitarre im Inneren weiterdenken. Geht er damit sozusagen in etwas Geistiges über?

Ja, er wird gebrochen. Und diese Ausrichtung nach oben, ins Irgendwo, ergibt eine mystische Dynamik. Die Gitarre kann somit etwas Besonderes produzieren. Nicht Ich oder Du sind als Zielpunkte wichtig, sondern es geht um den Weg des Tons und seine Richtung.

Man kann sehr viel mit dem Ton der Gitarre – selbst mit dem einer leeren Saite, die man glaubt, nicht weiter beeinflussen zu können – machen, nachdem er produziert wurde. Man kann ihn innerlich verlängern und nach außen schicken, kann ihn sogar klanglich beeinflussen, indem ich ihn quasi anschiebe im Moment des Absinkens. Dann ist man im Inneren mit dem Ton verbunden.

Ja. Dasselbe kann man bei der Pauke beobachten. Auch sie ist ein phantastisches, mystisches Instrument. Gerade nach dem Schlag entsteht eine unglaubliche Schönheit. Besonders in ihrer unmittelbaren Nähe bildet sich ein akustisches, mystisches Ereignis, das sehr mannigfaltig ist. Man kann das mit einer leichten Verstärkung etwas hörbarer machen, doch nicht allzu sehr. Aber ich habe bemerkt, dass viele Perkussionisten den Ton sofort dämpfen, wegnehmen und stoppen, als ob sie Angst hätten, diese Schönheit zuzulassen. Ich finde, dass gerade Schlagwerk und Gitarren wunderbar zusammen passen. Man muss genau in diesem Bereich die Kammermusik entwickeln, nicht im Hinblick auf das große Auditorium. Kammermusik war immer etwas Besonderes in der Geschichte der Musik. Einige sehr begabte Komponisten schreiben heute nur noch symphonische Musik. Warum? Ich verstehe das nicht. In der Geschichte hatte Kammermusik stets den höchsten Stellen-

wert. Es gibt natürlich wunderbare Symphonien, die ich sehr liebe, aber wirkliche Schönheit, Intimität und Tiefsinnigkeit gibt es gerade in der Kammermusik. Es wäre traumhaft, wenn Gitarren und Schlagzeug etwas zusammen spielten. Keine Fortissimo-Musik. Sie können verschiedene Schattierungen haben, aber sie behalten ihre Intimität.

Und Sie haben die Gitarren in *sotto voce* ja auch als Schlaginstrument eingesetzt.

Ja, als ich einmal mit Gitarristen in Süddeutschland arbeitete, haben mir diese eine Gitarre geschenkt, die ich noch immer besitze. Ich kann sie berühren und ausprobieren. Ähnliches widerfuhr mir auch mit einem Koto in Japan, denn ich habe einmal für Koto geschrieben, ein großartiges Instrument.

Das Koto ist ja quasi eine Mischung aus Zupf- und Perkussionsinstrument.

Ja. Es hat ähnliche Möglichkeiten wie die Gitarre, doch ganz anders. Das Koto, das auch mit einem Plektrum gespielt wird, gibt es in verschiedenen Größen. Ich wurde von der Interpretin, für die ich geschrieben habe, in ihr Haus eingeladen. Es waren zehn phantastische Tage! Ich wohnte in einem leeren Haus, das eigentlich ihrem Sohn gehörte. Es stand leer, keine Möbel, nur eine Matratze war darin und zwei Kotoinstrumente als Gesellschaft. Es war ein mystisches Zusammentreffen mit Instrumenten, als ob außer mir noch zwei Persönlichkeiten im Raum waren. Manchmal kam ein Schüler vorbei und brachte mir etwas zu essen. Ich berührte verschiedenen Gegenstände, Glas, Metall. Und dann entstand das Werk für 7 Kotos. Später schrieb ich ein größeres Werk für Koto, chinesische Zheng und großes Orchester. Es war sehr interessant. Das Koto hat Metallseiten, die des Zheng sind aus Nylon. Es sind völlig verschiedene geistige Welten, mit denen meine Fantasie spielen konnte. Für mich sind Zupfinstrumente etwas Besonderes.

Wie war Ihr erster Kontakt mit der Gitarre? Sie haben ja *Serenade und Toccata 1969* in Russland geschrieben.

Das war eine hungrige Zeit. Meine Freunde sagten, hier hast du 30 Rubel, schreib etwas für junge Leute, für Schüler. Aber meine wichtigsten Gitarrenwerke sind *sotto voce* und *Ravvedimento*. Sie sind, so glaube ich, gut gelungen. Beim ersten Zusammentreffen mit dem Instrument jedoch habe ich es noch nicht wirklich verstanden. So schrieb ich also jene beiden Wer-

ke, und die *Serenade* wurde sogar gedruckt, so dass ich sie nicht mehr zurückziehen konnte. Das ist ärgerlich, da das Werk mir nichts bedeutet.

Es gibt ein schönes Zitat von Federico Garcia Lorca, der selbst ja Gitarre spielte und sogar für sie komponierte. Er schrieb, die Gitarre beweine Dinge, die ferne seien.

Das passt gut in unseren Kontext, oder?

Das ist schön, sehr schön. Aber das ist Poesie, sie findet die richtigen Worte. Ich als Musiker finde keine passenden Worte.

Alle ihre Werke für Gitarre haben italienische Titel. Verbinden sie etwas Italienisches mit der Gitarre?

Wissen Sie, seitdem ich 5 Jahre alt bin, lerne ich und ich benutzte immer italienische Begriffe, wenn es um Musik ging. Fast alle meine Werke enthalten italienische Begriffe, nicht nur diese. Früher dachte ich, die italienische Kultur sei am musikalischsten (lacht). Diese Vorstellung stammt aus der Kindheit.

Die beiden Solowerke sind 2016 neu erschienen, warum?

Das ist nicht meine Sache, sondern die des Verlages.

Die Fingersätze sind auch nicht von Ihnen, oder?

Nein.

Garcia Lorca schrieb auch, die Gitarre habe sechs Jungfern, drei aus Fleisch und drei aus Silber, die ein Polyphem in seinen Armen halte. Das führt vielleicht zum Fingersatz. Der Fingersatz auf der Gitarre ist ja Bestandteil der Interpretation. Man hat einen großen Farbunterschied, wenn man innerhalb einer Melodie von den Bass- auf die Diskantsaiten wechselt. Und es gibt fast jeden Ton mehrfach, so dass es viele Fingersatz- und damit Klangfarbmöglichkeiten gibt. Man muss wählen: spielt man eine Melodie, eine Phrase oder ein Motiv linear wie quasi ein Instrument oder spielt man sie wie mehrere Instrumente, d.h. auf mehreren Saiten und damit eher inhomogen und farbig. Die Fingersätze der Serenade wechseln oftmals die Farbe.

Das ist ein großer Unterschied. Wenn ich die Fingersätze gemacht hätte, dann mit einem Interpreten. Ich hätte mit ihm darüber diskutiert. Für mich ist Linearität das Wichtigste. Es gibt eine unterschiedliche Philosophie der Intervalle - Linearität oder Punkte im Raum.

Die Solowerke wurden damals in Russland aufgeführt? Ja, ab und zu. In Moskau, St. Petersburg, Jekaterinburg. Ich weiß es nicht mehr genau.

In Ihrem Werk für klassisches Orchester und Jazzensemble, Revuemusik für Sinfonieorchester und Jazzband, haben Sie auch eine Gitarre verwendet, eine E-Gitarre.

Ja, das war eine Aufgabe, die ich versucht habe zu realisieren. Es waren aber auch viele andere Instrumente dabei. Ravvedimento und sotto voce sind im Vergleich dazu wirklich wichtigere Werke.

Sie haben dann über 35 Jahre nicht mehr für Gitarre geschrieben. Wie kam es, dass sie sich dann wieder für die Gitarre interessiert haben?

Warum? Ich kann mich nicht mehr erinnern. Es war einfach Fantasie.

Haben Sie etwas gehört und wussten: das kann nur eine Gitarre machen? Oder ist ein Gitarrist gekommen, der sie gebeten hat, etwas zu schreiben?

Es war nie der Fall, dass ein Gitarrist kam. Ich kann mich nicht erinnern, warum es gerade dieses Ensemble, Gitarren und Cello, wurde. Gitarren und Schlagwerk, das ist jetzt gerade aktuell meine Fantasie.

Ravvedimento hieß das Werk 2007, dann Pentimento und 2008 Repentance.

Das ist eigentlich alles ein einziges Werk, aber es sind drei Fassungen mit verschiedenen Besetzungen und Interpretationen. Beispielsweise mit Kontrabass, der mich als Instrument auch sehr interessiert. Ich habe einen Bassisten als Freund. Es ist Alexander Suslin, der Sohn von Viktor Suslin, meinem Freund, der leider schon verstorben ist. Wir treffen uns gelegentlich und improvisieren. Er ist ein sehr guter Freund, obwohl ich 40 Jahre älter bin. Auf seine Bitte hin entstand letztlich Pentimento. Zudem wollte ich die Möglichkeiten des Kontrabasses ausprobieren.

Beispielsweise sotto voce finde ich ein unglaublich spannendes Werk. Es gibt etwas Dunkles, Geheimnisvolles, Ahnungen, etwas deutet sich an, eine Kraft, aber sie bricht nicht aus, ist nur halblaut. Ist das so gedacht?

Das ist so gedacht: Sotto voce als dunkle Farbe. Daher spielen auch Bratsche und Kontrabass – die miteinander verwandt sind und eine dunkle Farbe haben – zusammen mit den Gitarren, also eine absichtlich dunkle Besetzung. Dunkelheit, in welcher etwas erscheint.

Es gibt ja in diesem Werk ein Motiv einer großen Sekunde, schnell fallend und wieder zurücksteigend, an exponierter Stelle. Wir Gitarristen denken dann immer an den zweiten Satz des Concierto de Aranjuez. Ist es von diesem entnommen? Oder ist es ein mit Bach verwandtes Motiv?

Nein. Das ist kein Zitat. Es gibt 12 Töne, die wir benutzen, und es gibt einige Intervalle. Es ist vielleicht ähnlich, aber für mich ist es kein bewusstes Zitat.

Sie haben auch viel auf der Gitarre ausprobiert: Bottleneck, Rutschgeräusche, Perkussionseffekte, Flageolets, Bartók-Pizz. usw. Haben Sie das auch alles selbst am Instrument erforscht?

Jaja, ich habe ja selbst Instrumente und habe immer selbst ausprobiert und die Fantasie spielen lassen. Damit gehe ich dann zum Interpretieren. Dann lässt sich manchmal etwas nicht machen, was ich erzwingen wollte. So ist das praktische Leben. Denn für diese Instrumente ist die Verbindung der Finger mit den Saiten sehr wichtig. Und da können nur noch Interpretieren uns Komponisten helfen. Ich glaube, es ist sehr produktiv, wenn der Komponist solche Kontakte und eine Nähe zu den Interpretieren hat. Man kann zusammen etwas korrigieren oder anders machen. Ich habe keinen kompositorischen Hochmut, der verlangt, dass meine Fantasie genau so umgesetzt werden muss. Nein, das ist nicht wichtig, das Wichtigste ist das Resultat. Und das kommt nur nach dem praktischen Ausprobieren.

So können beide voneinander profitieren. Der Interpret von Ihrer Fantasie und Sie von den Kenntnissen des Interpreten in Bezug auf das, was mit seinem Instrument möglich ist.

Möglich und praktikabel.

Ja, praktikabel. Das ist ja ein generelles Problem der Gitarre. Wir haben viele Werke, die für die Gitarre von Nicht-Gitarristen geschrieben wurden. Oftmals sind diese Werke nicht besonders handlich, da sie wahrscheinlich nicht oder nur ungenügend mit Gitarristen besprochen wurden. Als Gitarrist übt man das zwar immer kommentarlos, aber eigentlich spielt man oftmals gegen das Instrument.

Ja, gegen das Instrument.

Ich finde es wichtig, was Sie sagen, dass man für das Instrument schreibt.

Das ist wichtig. Aber es ist oft Zufall. Entweder hat der Komponist den Kontakt zu einem Interpretieren oder er hat ihn nicht. Wenn der Komponist nach Fertigstellung eines Werkes zum Interpretieren kommt und alles funktioniert, so ist das ein großes Glück. Manchmal gelingt es, manchmal nicht. Einmal erlebte ich es, dass keine einzige Note korrigiert werden musste. Es war das Werk, das ich für Anne-Sophie Mutter schrieb. Wir hatten vorher keinen Kontakt gehabt. Das ist nur natürlich, denn sie ist so ein großartiger Star – und wer bin ich neben ihr? Also habe ich alles komponiert und ihr geschickt. Das erste Zusammentreffen war nur eine Stunde vor der ersten Orchesterprobe. Und es war perfekt! Was ich geschrieben hatte, wurde perfekt realisiert. Es war unglaublich. Keine einzige Korrektur war nötig.

Dann war es Glück. Aber es ist andererseits auch schade, denn es entsteht ja nichts zwischen beiden.

Anders war es beispielsweise bei einem Werk für Geir Draugsvoll, ein norwegischer Akkordeonist, der in Kopenhagen unterrichtet. Ich hatte das Stück geschrieben und ihm gegeben. Einige Zeit später kommt er zu mir und sagt, es sei alles gut, aber es fehlten einige Episoden für ihn, wo er allein spielt und das Orchester wartet. Einige Stellen sollten solistischer sein. Ich habe daraufhin alles anders gemacht und neu geschrieben. Persönliche Kontakte ergeben wirklich ein gutes Resultat. Das ist das Leben (lacht).

Musikmachen ist ja auch etwas Gemeinsames. Sie als Komponistin brauchen ja den Interpretieren auch.

Genau, es ist unsere gemeinsame Sache.

Würden Sie sagen, dass Repentance, das jüngste Werk, nur eine der drei Fassungen ist, oder ist ihre letzte auch die beste Fassung?

Sie ist die beste.

Haben sotto voce und Repentance etwas miteinander zu tun? Sind sie verwandt, weil sie ähnliche Besetzungen haben?

Ich glaube, sie sind separat zu verstehen, das eine ist nicht die Fortsetzung des anderen.

Über Ravvedimento heißt es, dass sie das Stück „Reue“ genannt hätten, weil sie dem Widmungsträger, dem Cellisten Ivan Monighetti, so lange ein Stück schuldig gewesen waren. Stimmt das?

Ja, das stimmt. Wenn man mich manchmal fragt, warum es „Reue“ heißt, antworte ich dann, ich bin 85 Jahre alt und habe viel zu bereuen (lacht). Tatsächlich ist dieser Gedanke wichtig für mich, nicht nur als etwas Selbstverständliches. Reue ist etwas Analytisches, wenn der Mensch spürt, dass er Gott wirklich etwas schuldig ist. Es ist absolut unmöglich, nicht zu sündigen. Es gibt viel, viel Sünde. Falsche Taten. Jeder Mensch hat etwas zu bereuen. Dieses in die Musik zu übertragen, ist keine materielle, sondern eine innerliche, geistige Angelegenheit. Nach innen versunken sein. Dort gibt es bestimmte Taten und Gedanken, die ich wirklich bereuen möchte.

Die Gitarre könnte ein gutes Symbol dafür sein. Sie beobachtet uns aus dem Schallloch als ihrem Auge, wie der Polyphem Lorcás, und in ihrem Inneren ist eine Stille und Leere, aus der doch Klang, eine Stimme entstehen kann. Wie der Körper des Menschen, der auch Hohlräume hat, aus denen die Stimme erklingt.

Das ist sehr tiefsinnig. Es gibt viele Möglichkeiten, zur Vollkommenheit zu streben, wenngleich es unmöglich ist, sie zu erreichen. Das Instrument erlaubt uns, ihr ein bisschen näher zu kommen - nur etwas, nicht mehr, nur ein Stück, einen Schritt. Man muss dabei eine große Liebe in sich tragen. Das Instrument erlaubt uns das. Die große Liebe ist der Vektor, diese Linie, dieses Streben nach etwas Vollkommenem, zu dem uns das Instrument die Möglichkeit gibt.



Copyright: Sikorski Musikverlage

Wenn man überlegt, Sie komponieren etwas, hinterlassen es in der Partitur. Der Interpret nimmt das und bildet von den Zeichen der Partitur ausgehend sein eigenes Ideal, das er in seiner Darbietung möglichst zu erreichen versucht. Sie sehen ja den Interpreten zusammengehörig zum Komponisten.

Ja.

Beide zusammen streben nach einer Perfektion, die es im Diesseits womöglich nicht gibt. Ist die Partitur ein Schatten dessen, was man sehen, aber nie hören kann? Denn es gibt auch immer den Anderen, der es anders machen kann.

Für mich ist das Wichtigste nicht die Perfektion, sondern das Streben danach. Das ist genug für uns bescheidene Menschen. Ich möchte nicht das Absolute erreichen, nur der Vektor, diese Ausrichtung, dieser dynamische Weg ist wichtig. Wir sprechen insgesamt über Punkt oder Linie. Der Vektor vom Punkt bis zur Vollkommenheit. Mir ist dieser Pfeil wichtig, nicht der Punkt, sondern die Linearität. Diese Stufen kann man verschiedenartig erreichen. Es ist wie eine Treppe zur Vollkommenheit. Mir scheint, dass es für den Menschen wichtig ist, bescheiden zu sein, nicht so hochmütig.

Zu erkennen, dass man selbst nicht das Zentrum der Dinge ist?

Es ist sehr schmerzlich für mich, dass unsere Zivilisation zwar besonders hoch entwickelt ist, sich aber alles um diesen Ich-Punkt dreht: Ich bin alles, ich bin perfekt, alles nur für mich. Das ist so unproduktiv. Manchmal ist Hochmut sehr gefährlich. Viele sagen, das Problem der Welt sei, dass es zu reiche und zu arme Menschen gebe. Das ist gewiss eine Schande, und man sollte danach streben, dass diese Diskrepanz schwindet. Aber dieses Problem ist theoretisch eigentlich zu lösen. Doch die Hochmütigkeit des Menschen steht dem im Wege, und es ist unmöglich, diese zu überwinden. Punkt oder Linie, das ist das Problem, ein ganz instrumentales Problem.

Die Menschheit denkt, sie sei perfekt, man könne die Natur besiegen, nur weil man zum Mars fliegen kann, glaubt, die Weltformel zu finden und den Tod zu besiegen, indem man sich einfrieren lässt.

Ja, gerade im deutschen Sprachgebrauch gibt es den Spruch: Hochmut kommt vor dem Fall. Der Hochmut zieht den Menschen immer nach unten. Der Mensch sollte das wissen. Ich habe viel über den Unterschied zwischen Individualität und Person nachgedacht. Und was ist der Unterschied? Das Individuum ist das Ungeteilte, das als Ganzheit, als Einheit in einem Punkt steht. Die Person ist ja buchstäblich die Maske. Die Maske jedoch ist kein Punkt, sondern die Ausrichtung. Mir scheint, dass die Individualität der Punkt ist und die Person der Vektor.

Das ist interessant.
Musikalisch gesehen gibt es Punkte und etwas, das nach dem Tastenanschlag weitergeht - die Ausrichtung.

Es ist sehr spannend, wenn Sie das auch auf Ihre Musik übertragen.

Musik hat viel zu tun mit kosmischen Gesetzmäßigkeiten. Wir Musiker sind sehr glückliche Menschen. Keine andere Kunst hat eine solche Verbindung zu kosmischen Gesetzen. Zum Beispiel unser Vibrato: zum Zentrum strebende und sich davon abstoßende Kräfte. Es ist eine kosmische Gesetzmäßigkeit, die in unserem Klang selbst enthalten ist, in unserem Material.

Sie komponieren ja auch mit Fibonacci-Folgen und dem goldenen Schnitt.

Das ist mein Experiment. Ich arbeite viel mit dem Problem der Zeit, wie man sie strukturieren kann. Der goldene Schnitt hat auch eine kosmische Bedeutung und gibt mir persönlich auch ein Gesetz für die Form. Aber es ist ein schwieriges Experiment. Manchmal gelingt es, manchmal nicht. Dann korrigiere ich.

Wenn man Heidegger folgt, ist das Sein des Seins ein grundsätzliches Ja (Gottes?) zum Leben. Da ist also grundsätzlich etwas Gutes in unserer Existenz. Es gibt etwas, in dem beispielsweise der Mensch die Möglichkeit hat, sich zu entwickeln und zu werden. Wir werden quasi angerufen, so wie uns unser Name, gegeben von unseren Eltern, anruft, wie uns der Andere immer werden und wachsen lässt in seiner Ansprache. Ist es nicht mit der Partitur ähnlich? Ich sehe die Noten im Laden liegen, lese ihren Namen und fühle mich durch die Partitur angerufen, sie zu nehmen, zu öffnen, zu spielen, etwas mit ihr zu machen. Sie bewegt mich, wodurch Klang entsteht und ich ein Teil des Komponisten werde und ein Teil von etwas Größerem und dabei zugleich ich bleibe. Sehen Sie das ähnlich?

Ja, Sie haben recht. Das ist eigentlich die gedachte Dreifaltigkeit: Gott, Sohn und Heiliger Geist. Musik ist Heiliger Geist. Es gibt auf der einen Seite die Einzigkeit oder Ganzheit, auf der anderen Seite die Mannigfaltigkeit unserer Existenz. Beide sind verbunden durch den Heiligen Geist. Es ist absolut genau das Dogma der Dreifaltigkeit.

Ich bin ja als Interpret dem Komponisten gegenüber verantwortlich. Nehmen wir Ihre Toccata. Da steht Viertel = 92. Ich kann doch nicht als ein antwortender und verantwortlicher Interpret hingehen und es auf 160 spielen, nur weil ich glänzen will. Darum geht es doch nicht.

Nein, darum geht es nicht. Es gibt viel für uns zu tun. Wir sind unvollkommen. Wir möchten sehr viel, und das ist gut, aber wir sind unvollkommen. Unsere Aufgabe für die Zukunft ist der Weg, nicht der statische Punkt.

Vielen herzlichen Dank für das interessante Gespräch.
Danke sehr, es war auch für mich sehr interessant.

Das Gespräch führte Fabian Hinsche.

Werke mit Gitarre:

Serenade für Gitarre Solo, 1960

Toccatà für Gitarre Solo, 1969

Ravvedimento für Violoncello und Gitarrenquartett, 2007

 Hörbeispiel abspielen

Pentimento (Arrangement von Ravvedimento) für Kontrabass und 3 Gitarren 2007

 Hörbeispiel abspielen

Repentance (Arrangement von Ravvedimento) für Violoncello, 3 Gitarren und Kontrabass 2008

 Hörbeispiel abspielen

Sotto Voce für Viola, Kontrabass und 2 Gitarren 2010/2013

 Hörbeispiel abspielen

Einspielungen:

Sofia Gubaidulina: Guitar Works (Complete), David Tanenbaum und andere

https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.573379

Sofia Gubaidulina: Repentance, Franz Halász und andere

<http://bis.se/label/bis/sofia-gubaidulina-repentance>

Gesamtes Werkverzeichnis:

https://www.sikorski.de/media/files/1/12/190/236/300/12389/gubaidulina_werkverzeichnis.pdf

Impressum

Herausgeber: EGTA Deutschland e.V.

Homepage: www.egta-d.de

Mail: info@egta-d.de

Postanschrift: EGTA c/o Dr. H. Richter
Waldhuckstr. 84
D-46147 Oberhausen

Herausgeber und Chefredakteur:

EGTA D und Fabian Hinsche.

Weitere Redaktionsmitglieder:

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

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 20.10.2017

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:

„Imaginatives Portrait von Pedro Ximénez de Abrill Tirado“ von Rafaél Ramírez Máro
(<http://institut.ramirezmaro.org/>)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Julian Bream spielt nach 1945 komponierte Gitarrenmusik



Biografie

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

Dieser Artikel gibt einen Überblick über nach 1945 (nicht nur für ihn selbst) komponierte Werke, welche Julian Bream in seine Konzertprogramme aufnahm oder auch einspielte. Die im Anhang beigefügten beiden Listen zeigen eindrucksvoll das Eintreten des Engländers für das neuere Gitarrenrepertoire. Es kann nicht ausführlicher auf einzelne Werke eingegangen werden (eine Dissertation von McCallie, die dies teilweise leistet, ist in der Bibliographie angeführt). Hier wird lediglich versucht, einen Überblick über die entsprechenden Aktivitäten des Gitarristen zu geben. Die zahlreichen Zitate in englischer Sprache wurden nicht übersetzt, sie sind m. E. auch in dieser Form gut verständlich.

Julian Bream ist neben Andrés Segovia der einflussreichste und das Repertoire der Konzertgitarre am nachhaltigsten prägende Gitarrist des 20. Jahrhunderts. Der Spanier hatte in der ersten Jahrhunderthälfte – seinem persönlichen Musikgeschmack entsprechend – fast ausschließlich Komponisten spätromantisch-folkloristischer Stilisik zur Komposition neuer Werke für sein Instrument angesprochen. Namen wie Joaquin Turina, Manuel M. Ponce, Mario Castelnuovo-Tedesco, Alexandre Tansman oder Heitor Villa-Lobos wären hier beispielhaft zu nennen.

In ihrer musikalischen Diktion fortschrittlichere Werke z. B. von Lennox Berkeley, Frank Martin oder Darius Milhaud, die Segovia ebenfalls das eine oder andere Werk widmeten, hat er jedoch nicht aufgeführt und auch nur in Einzelfällen ediert. In seinem Nachlass (der Gitarrist starb 1987) fand sich eine große Zahl weiterer Manuskripte, die inzwischen überwiegend beim Verlag Berben (Ancona) publiziert wurden. Bis zum Ende

der 1930er Jahre blieb Segovia – neben wenigen anderen – der wichtigste Protagonist der Konzertgitarre und Initiator neuer Werke für sein Instrument. Der Spanier pflegte bis auf sehr vereinzelte Ausnahmen keine Kammermusik, was sich bei den von ihm initiierten Werken deutlich widerspiegelt. Auch hier war Julian Bream produktiver und innovativer.

Seit den frühen 1940er Jahren sind allmählich Werke zu verzeichnen, die sich von der traditionellen, meist spätromantischen und/oder spanisch-folkloristisch geprägten Musik des Segovia-Repertoires teils deutlich, teils nur vorsichtig entfernen. Einige Komponistennamen wie Alfred Uhl, Franz Burkhart, Ignace Strassfogel oder Guido Santorsola mögen für diese Jahre stehen. Wenige Namen müssen auch für die seit dieser Zeit sehr große Zahl der um das Repertoire verdienten Spielerinnen und Spieler hier stellvertretend genügen.

Karl Scheit, Konrad Ragossnig, Narciso Yepes, Siegfried Behrend, Angelo Gilarino, Reinbert Evers, David Starobin, David Tanenbaum oder – um auch einen der zahlreichen Skandinavier zu nennen, Magnus Andersson – und der Schweizer Christoph Jäggin haben sich neben sehr vielen anderen große Verdienste um ein moderneres Repertoire erworben. Die so entstandenen Werke sind zum Teil deutlich avantgardistischer als die formal oder in der Tonsprache doch überwiegend eher traditionellen Stücke, die Julian Bream angeregt, bestellt oder aufgeführt hat.

Diese Werke blieben trotz gelegentlicher Anwendung von Reihentechniken (Smith-Brindle, Bennett) häufig weit hinter den Zeitströmungen der Nachkriegs-

zeit wie Serieller Musik, Aleatorik, Einbeziehung neuer Klangerzeugungen und Spieltechniken oder auch Präparationen des Instrumentes nebst entsprechender – z.B. grafischer – Notation zurück. Selbst Scordaturen sind in den für Bream geschriebenen Stücken nur sehr selten anzutreffen!

Man muss aber einräumen, dass sich nur wenige dieser zahlreichen und oft auch qualitativ bemerkenswerten avantgardistischeren Werke einen festen Platz im Konzertrepertoire sichern konnten.

Werke für Julian Bream

Schon früh waren bei Bream in den 1940er Jahren vereinzelt Stücke in gemäßigt moderner Tonsprache vertreten. „*The first piece that was written especially for me was composed by Reginald Smith Brindle who wrote a Nocturne for me as early as 1947. And while I was still at the Royal College Stephen Dodgson, who was a fellow student, wrote a Suite of three pieces for me, which were among the earliest post-war pieces written for the guitar.*“¹

Neben seiner Vorliebe für Werke britischer Komponisten gelang es Bream in späteren Jahren, auch nicht von der Insel stammende Tonsetzer wie Hans Werner Henze oder Toru Takemitsu dauerhaft für die Gitarre zu interessieren. Er war im Lauf seiner Karriere u. a. auch mit Igor Strawinsky, Witold Lutoslawski, Paul Hindemith oder Dimitri Shostakovich wegen neuer Kompositionen in Kontakt getreten, was aber aus verschiedenen Gründen leider nicht zu neuen Gitarrenwerken führte.²



Bream mit Igor Strawinsky in Kanada 1963 (Foto: YouTube)

Julian Bream konnte schon in jungen Jahren auf eine sehr erfolgreiche nationale und auch internationale Karriere zurückblicken. Er war auf zahlreichen Konzertbühnen in ganz England und auch oft live im Radio zu hören (Livesendungen waren in dieser Zeit eher der Normalfall denn die Ausnahme!). Bereits 1952 hatte er einen ersten Auftritt beim jährlich stattfindenden Aldeburgh-Festival in der nordöstlich von London gelegenen Grafschaft Suffolk, das Benjamin Britten 1948 an seinem Wohnort initiiert hatte. Dort traten seit diesen Jahren u. a. den Veranstaltern befreundete – damals ebenfalls noch junge – Künstler wie Die-

trich Fischer-Dieskau, Yehudi Menuhin, Svjatoslav Richter oder Mstislaw Rostropovich auf, aber auch Nachwuchsmusiker wie Murray Perahia oder Julian Bream wurden immer wieder dorthin eingeladen.

Bream besuchte in den späten 1950er Jahren (wohl ab 1956) häufiger einen kleinen Klub im Londoner Stadtteil Mayfair, der unter dem Namen *International Music Association* betrieben wurde. Der Treffpunkt für Musiker vieler Nationen verfügte neben Bar und Restaurant über einen Konzertraum. Auch eine eigene Zeitschrift, *The Score* genannt, wurde vom Konzertpianisten William Glock für diese Association herausgegeben. Anlässlich eines Konzertes von Julian Bream im Klub fragte Glock den Gitarristen, warum seine Programme so konservativ seien, so wenig zeitgenössische und keinerlei britische Musik enthielten.³



Peter Pears und Benjamin Britten (Foto: wn.com)

1 Palmer, a. a. O., S. 80

2 Palmer, a. a. O., S. 92

3 EGTA D, a. a. O.

Bream antwortete, er sei der Meinung, dass die britischen Komponisten nicht wüssten, wie man für das Instrument schreibt. Glock schlug daraufhin vor, für *The Score* einen entsprechenden Artikel zu schreiben, was Bream auch sofort in Angriff nahm. Er wurde in der nächsten Ausgabe dieser Zeitschrift unter dem Titel *How to write for the Guitar* gedruckt. In zwölf Beispielen gab Bream u. a. Informationen zu Tonumfang, günstigen Satzweisen für die Gitarre, zu Verzierungen, Arpeggien, Tremolo oder Flageolettönen.³

Aus heutiger Sicht ist diese Anleitung sicher sehr deutlich ergänzungsbedürftig, hat aber offenkundig – auch aus Sicht ihres Verfassers – ihren Zweck bei zahlreichen Komponisten der Zeit dennoch erfüllt. Bream versuchte auch bei seinen – eher seltenen und wenig geliebten – Kursen (die er sich auch stets gut bezahlen ließ), seine diesbezüglichen Ansichten und Hinweise zu verbreiten. So hielt er 1957 bei der Summer School of Music in Dartington Hall den Vortrag *How to compose for the Guitar* mit dem Untertitel *Dots for the box*.⁴

Auch Andrés Segovia war sich des Problems für die Komponisten bewusst. Er hatte bereits 1932 dem italienischen Komponisten Mario Castelnuovo-Tedesco durch die Übersendung eines Griffbrettschemas sowie bereits gedruckter Schott-Ausgaben von Sors op. 9 und Ponces Folia-Variationen versucht, die für einen Komponisten notwendigen Informationen zu geben. Mit dieser Hilfestellung entstanden dann z. B. Castelnuovo-Tedescos erste Gitarrenwerke, so

1932 die *Variazioni attraverso i secoli* und zwei Jahre später die *Sonata Ommaggio a Boccherini*.⁵

1953 übernahm Bream bei Brittens Krönungsoper *Gloriana* für Elisabeth II. einen Part als Bühnenmusiker, in der Partitur ist als Instrument „Gittern“ angegeben. Dieses mit doppelten Drahtsaiten bespannte Instrument aus der Cisterfamilie war um 1600 in England sehr beliebt. Vermutlich hat Bream bei diesem Anlass aber Renaissancelaute gespielt. Für dieses bis dahin nur wenig gespielte Instrument hatte sich der Gitarrist seit Ende der 1940er Jahre begeistert und sich von Thomas Goff auch ein seiner Spieltechnik angepasstes Instrument (Mensur, Besaitung, Saitenspannung etc.) bauen lassen.



(Foto: vebidoo.de)

Aus der Freundschaft mit Britten und dessen Lebensgefährten, dem Tenor Peter Pears, resultierte eine für etwa 20 Jahre andauernde Zusammenarbeit mit zahlreichen Konzerten sowie Einspielungen von Lauten- und Gitarrenliedern. Letztere wurden von verschiedenen Autoren speziell für das Duo komponiert. Die drei Musiker gingen mit dem zum Teil neu geschaffenen Repertoire auch gemeinsam auf Tournee, in der ersten Konzerthälfte begleitete Bream dann den Sänger auf Laute oder Gitarre, in

der zweiten übernahm Benjamin Britten den Klavierpart.

Der Gitarrist erinnerte sich an die Entstehung des *Nocturnal*: „I asked him originally in the mid-fifties, if he would write a solo piece for me [...] For our concerts together Britten had written us a beautiful song cycle called *Songs from the Chinese* [...] *Nocturnal* set new standards for other guitarists to follow; indeed, so intense was it thought to be after its first performance, that for several years no other guitarist felt capable of tackling it. [...] When the piece first arrived, [...] I found I didn't have to change anything, not one note. It's the only piece written for me of which that is true. Oh yes, except for one tiny blemish where Britten had contrived to place two notes on the same string [...] He looked at it, [...] and then he said: >Look, I'll tell you what, Julian. Let's put one of those notes in brackets, so that when you come to play the piece, play the C# and just think of the Bb.<“⁶

N.B.: es muss sich hier um einen Druckfehler in Palmers Buch handeln, die einzige Stelle mit einer eingeklammerten Note findet sich in den Noten auf S. 5 rechts oben. In der DVD *My Life in Music*⁷ wird auf diese Stelle explizit eingegangen und ihre technische Unausführbarkeit behandelt.

Das *Nocturnal after John Dowland* (so der komplette Titel) wurde am 12. Juli 1964 in Aldeburgh uraufgeführt. Der

3 EGTA D, a. a. O.

4 Wade, a. a. O., S. 48

5 nach Otero, a. a. O.

6 Palmer, a. a. O., S. 87

7 Balmer, a. a. O.,

erste Titel des Werkes lautete im Manuskript im übrigen *Guitar Piece* (Untertitel: *Night Fancy*).⁸

Zur Entstehung weiterer Werke

Die 1933 geschriebenen *Quatre pièces brèves* von Frank Martin gehören vom Kompositionsdatum her eigentlich nicht zu unserem Thema, zeigen aber die Wirkung von Breams fast immer Maßstäbe setzenden und das Repertoire prägenden Einspielungen. Diese wie erwähnt ursprünglich für Segovia geschriebenen Stücke avancierten erst nach Breams Einspielung auf *20th Century Guitar* (1966) allmählich zu einem Standardwerk im Gitarrenrepertoire, nachdem sie bereits mehr als 20 Jahre auf ihre Drucklegung gewartet hatten.

Bream wurde in einem Interview im Jahr 2014 zum Werk gefragt: „*Was Frank Martin excited that you would be playing them? I think so, because nobody played these pieces at all and I actually saw the pieces in 1957; Karl Scheit had the manuscript to edit for publication and he showed me the work before he had edited it. So I played them through at his place in Vienna. In those days I used to sight-read almost better than I could play. So I could almost sight-read those pieces.*“⁹

Bream spielte das Opus in der gedruckten UE-Fassung ein, es existieren weitere in-zwischen ans Licht gekommene – vom Komponisten erstellte – Gitarrenfassungen sowie eine Klavier- und eine Orchesterversion (s. hierzu auch Dausend, a. a. O.).

Mit seinem Wunsch nach einem neuen Stück Martins war der Gitarrist in den 1970er Jahren schon weiter gekommen, so besuchte er den Komponisten in Amsterdam und traf ihn später auch in Luzern, um ein neues Gitarrenwerk zu besprechen, das für ihn geschrieben werden sollte.¹⁰ Bream schilderte einen weiteren Kontakt mit ihm: „*Previously I had visited him in Holland and I had the opportunity to look over a piece he had written for a New York commission, which was for voice and several instruments, and one of those instruments was the electric guitar. He asked me to examine the part for its playability, which I did; it was very well written and he understood the electric guitar as a musical instrument very well indeed. It was marvellous that someone of his age – he must have been 80 – was writing for the first time in his life for the electric guitar. It shows a bit of spunk, doesn't it.*“¹¹

Martins Tod im Jahr 1974 verhinderte die Entstehung eines weiteren Gitarrenstückes, aber er war wohl in seinem fortgeschrittenen Alter auch mit der Erfüllung anderer Kompositionsaufträge beschäftigt, wie eine zitierte Aussage nahe legt: „*Ich habe schon einmal für die Gitarre ge-*



Bream mit Frank Martin im Jahre 1973
(Foto: internationalclassicalguitar.com)

schrieben, und ich habe so viele Aufträge, dass ich jetzt lieber etwas anderes machen möchte.“¹² Es entstanden aber unabhängig von Breams Bemühungen in den Jahren zuvor noch einige – wenn auch weniger bedeutende – Werke mit Gitarre, die inzwischen auch sämtlich publiziert wurden.¹³

Die Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze

Julian Bream hatte den Komponisten, der seit 1953 in Italien, darunter von 1953 bis 1955 auf Ischia lebte, über dessen Bekanntschaft mit William Walton kennen gelernt, der ebenfalls auf der Insel lebte. Eine erste Kooperation mit Henze entstand über die Benjamin Britten gewidmete *Kammermusik* '58, bei der Bream den Gitarrenpart und Peter Pears die Tenorstimme übernahm. Die Uraufführung fand im November 1958 unter Henzes Leitung in Hamburg statt.

Das bedeutendste Solowerk Henzes sind die die 1976 bzw. 1979 entstandenen beiden Sonaten der *Royal Winter Music*. Auch sie entstanden nach langjährigem

8 ebda.

9 classicalguitar..., a. a. O.

10 Dausend, a. a. O.

11 classicalguitar..., a. a. O., es handelt sich um die *Poèmes de la mort* für 3 Singstimmen und 3 E-Gitarren von 1970

12 zitiert nach Brill, a. a. O., S. 53

13 s. Dausend, a. a. O.

Beharren auf Anregung von Julian Bream, mit dem Henze während der Komposition an dem Werk „über mehrere Phasen zusammenarbeitete, aus denen er eine vertiefte Kenntnis der klanglichen und technischen Aura der Gitarre zurückbringen konnte, [...] denn die Gitarre [...] verfügt über einen klanglichen Reichtum, der alles zu umfassen vermag, was ein modernes Instrumentarium besitzt.“¹⁴ Henze führt weiter selbst aus: „In diesem Falle hatten Bream und ich uns vorgenommen, eine Art >Hammerklaversonate< für die Gitarre in die Welt zu setzen, gleichsam ein Kompendium des heutigen [instrumental-technischen] Standards [der Gitarre] zu etablieren – das war die Idee.“¹⁵

Die Kooperation mit Hans Werner Henze skizzierte Bream so: „In fact, Hans writes well for the instrument, at times marvellously well.[...] It's when his enormously imagination comes to the fore, that he sometimes writes impossibly hard music for the instrument to play. On the other hand, I would much rather he did so, because at the end of the day he's got such incredible facility that he can rewrite a passage on the spot if it doesn't work. He doesn't just tinker with the music and change the odd note, but he re-writes the whole passage completely. [...] He knows straight away when he sees what the technical problem is, and he adjusts the music accordingly.“¹⁶

Die Uraufführung der Sonata I fand 1976 in Berlin statt.

[N.B. Vor einer Erarbeitung des Werkes sollte man möglichst das Manuskript konsultieren, da die Ausgabe zahlreiche Druckfehler enthält!]

Auf YouTube ist im Übrigen ein Video zu sehen, das Bream und Henze bei der Arbeit an diesem Stück zeigt (<https://www.youtube.com/watch?v=4G-aWqfQu8Y>).

Die zweite Sonate von 1979 (ebenfalls Bream gewidmet) hat der Gitarrist weder gespielt noch ediert. Henze entschied sich daraufhin zur Zusammenarbeit mit dem Münsteraner Professor Reinbert Evers. McCallie schrieb hierzu: „Instead of working with Julian Bream, Henze decided to employ the talents of the young guitarist Reinbert Evers during the editing process. Although a competent guitarist, Evers' reticence to challenge Henze on difficult passages leaves some of the work nearly unplayable. >The piece is particularly difficult to play,< Henze said in the preface to score of the Second Sonata, >and many a guitar player will approach it with fear and trembling, just as we ourselves would not care to cross the path of Lady Macbeth, above all not now in her present state.<“ Eliot Fisk said of the piece: “In the Second Sonata, he notated all this stuff that's completely physically impossible to hold. Reinbert Evers was the one working with Henze, and he didn't put his foot down enough.“¹⁷

David Tanenbaum bemerkte: „Bream did not think that the last movement [of *Royal Winter Music II*] worked for the public. He thought, 'it has something like 22 tempo changes' and he said, 'I'm not going to play it or record it as written,' and Henze said, 'OK, I'll get somebody else; it was a rift.“¹⁸

Weitere frühere Erfahrungen in der Zusammenarbeit beschrieb Bream am Beispiel der Kammermusik '58: „You per-

formed in the premiere of *Kammermusik 1958*. How was that? Well, it was pretty chaotic because it was difficult. It was not only that the singing part was difficult and the guitar part was stretching my capabilities a fair amount, it was simply the ensemble music and bringing all the things together with the small chamber group of instruments has never been my strong point. I've never been good at time. I'm all right on my own, but not necessarily with a small group of instruments, and for that reason I felt rather sad that I didn't play for the first performance of *Le marteau sans maître* by Pierre Boulez. It wasn't because I didn't want to do it – I wanted very much to do it. But I knew that the rhythm was so complicated that we would spend half of the rehearsal time trying to get Julian Bream to play rhythmically with the other instruments. You know, rehearsal time costs money and there are many other things that have got to be rehearsed assiduously in that piece, so I didn't want them to go through that embarrassment because of my inadequacies. So I didn't do it.“¹⁹

Den Part in der Uraufführung des *Marteau sans maître* übernahm im Jahre 1955 letztlich der im Ensemblespiel sehr erfahrene Freiburger Gitarrist Anton Stingl.

Im Fall von Lutoslawski, der seinem Ansinnen wie oben erwähnt nicht entsprochen hatte, löste Bream das Problem ausnahmsweise anders: er bearbeitete die 1945 komponierten *12 Melodii Ludowych* (12 populäre Melodien) für Gitarre und spielte den Zyklus 1988/1993 auch komplett ein, seine Version blieb jedoch ungedruckt.²⁰ Der spanische Gitar-

14 Brill, a. a. O., S. 172

15 ebda.

16 Palmer, a. a. O., S. 83 f.

17 McCallie, a. a. O., S. 27

18 ebda., S. 9

19 classicalguitar..., a. a. O.

20 Eingespielt auf Bream, Julian: *Nocturnal*, 1993 EMI Records Ltd.

rist José de Azpiazu hatte neun Sätze daraus schon 1947 für Gitarre transkribiert und in Polen veröffentlicht.²¹ Vielleicht war Bream über diese Ausgabe auf diese Stücke aufmerksam geworden. Mehr zu diesen Transkriptionen in: Łukasz Dobrowolski: Witold Lutosławski's Folk Melodies transcribed for guitar.²²

gut wie keine weiteren Gitarristen gab, die diese Werke hätten aufführen können.

In zahlreichen Fällen hatte Bream für seine Initiativen einen Sponsor gefunden, der die Komponisten mehr oder weniger angemessen für ihr Werk bezahlte. Häufig war dies z. B. ein Musikfestival

Cultural Foundation anlässlich des zehnten Jahrestages des *Ambassador Auditoriums*, Pasadena, California, in Auftrag gegeben worden. *Julian Werk am Bream* hat das 9. November 1983 im *Ambassador Auditorium* uraufgeführt.²³

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Transkr. José de Azpiazu

Sostenuto

Copyright 1947 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, al. Krasińskiego 11a. Printed in Poland.

Ob die in den Listen angeführten Werke in allen Fällen dezidiert für Julian Bream komponiert und/oder ihm gewidmet wurden, ist nicht immer zu klären. Die Wahrscheinlichkeit der Dedikation für Bream ist bei den frühen Kompositionen dennoch groß, da es in den frühen 1950er Jahren zumindest in England so

oder auch die BBC, das eine oder andere Mal aber auch der Gitarrist selbst, welcher die Einnahmen eines Konzertes als Honorar zur Verfügung stellte. Michael Tippett schrieb zur Entstehung seines einzigen Solostückes: „*The Blue Guitar* wurde für Julian Bream geschrieben und war von der *Ambassador International*

²¹ Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau 1947 (enthält nur 9 Sätze, die Bearbeitung liegt aber vollständig beim Verlag vor)

²² http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/Studies/2009/WLStudies_3_2009_LDobrowolski.pdf

²³ nova giulianiad, Freiburg Heft 9/10/1986, S. 24

Michael Tippett hatte bereits 1961 den dreisätzigen Liederzyklus *Songs for Achilles* (ein Derivat seiner *Oper King Priam*) für Bream und Pears komponiert. Die beiden empfanden die Lieder für ihre Besetzung insgesamt aber als dem Inhalt kaum angemessen bzw. nicht wirkungsvoll genug komponiert und führten das Werk letztlich nicht auf.²⁴



Julian Bream und Michael Tippett
(Foto: D. Meadows, aus: Palmer, a. a. O.)

In vielen Fällen konnte Bream den Komponisten als Anreiz weitere – über eine Uraufführung hinaus gehende – Aufführungen zusagen sowie auch eine von ihm betreute und mit Spielhilfen bezeichnete Drucklegung anbieten. Ab den 1970er Jahren war durchaus auch mit einer Einspielung zu rechnen, da Bream durch den unerwartet großen Verkaufserfolg seiner legendären Schallplatten *20th Century Guitar* (1966), *Julian Bream '70* (1973) und *Dedication* (1981) jeweils ausschließlich mit Neuer Musik bei seiner Plattenfirma bei der Programmgestaltung weitgehend freie Hand hatte. Bei den bereits etablierteren Komponisten wird dieser Aspekt jedoch eine geringere Rolle gespielt haben.

²⁴ s. Palmer, a. a. O., S. 96, das Werk wurde 1964 bei Schott & Co. Ltd. London publiziert

The Blue Guitar
Sonata for solo guitar

Edited by/Herausgegeben von
Julian Bream

Michael Tippett
(1984)

I

Medium Slow - Slow

(Copyright: B. Schott's Söhne, Mainz)

Daneben war Bream gelegentlich auch bereit, Publikationen mit neuer Gitarrenmusik zu unterstützen, wie eine Einleitung zu Smith-Brindles *Guitarcosmos* zeigt:

INTRODUCTION

Of the many composers writing for the guitar today there must be few who have such diversity of style and yet such clarity of musical intention as Reginald Smith Brindle.

Over the past thirty years or so his musical language has evolved in such a way that it is hard to believe that the *Nocturne* for solo guitar written in 1947 with its almost Delian lushness was written by the same composer as *Ten String Music* for 'cello and guitar composed a decade later – such was the composer's almost Paulian conversion to near-related serial techniques.

As the guitar in a solo capacity has never happily adapted itself to serial disciplines, it is not surprising therefore to discover that between 1957 and 1970 Smith Brindle wrote virtually nothing for the instrument.

Happily (for guitarists at any rate) this omission has been put to rights in recent years, and a whole series of interesting and unusual works have been written for the instrument culminating in this large and remarkable volume *Guitarcosmos*.

This represents the composer's finest achievement to date wherein the musical ideas that originate so often from the very spirit of the guitar itself are bound together by a fastidious sound texture significant in its expressiveness, and composed in forms as interesting as they are diverse.

JULIAN BREAM
June 1978

(aus: Reginald Smith-Brindle: *Guitarcosmos* 1-3, Schott London 1979)

Zu den ersten „großen“ Komponisten Bream in Breams Karriere zählte Malcolm Arnold, er schrieb 1955 die kleine *Serenade for Guitar and Strings*. Bream erzählte über die Entstehung: „I was rung up by the Richmond Community Orchestra who asked me to do a concert. I said I'd be delighted but, as far as I knew, there were no pieces for guitar and string orchestra. Two days later the phone rang and it was Malcolm Arnold. He said: 'I hear there's no work for guitar and strings and I'd like to write you a short piece, but could you show me how the classical guitar works since I've not written for it before?' He came round to my flat the next day, which was a Saturday, and the piece arrived in the post on Tuesday morning. It was perfect.“²⁵ Das Stück wurde erst 1977 publiziert.



(Cover der Ausgabe von 1977, Paterson's Publications Ltd., London)



Bream und Malcolm Arnold in den 1950er Jahren (Foto: malcolmarnold.co.uk)

Bream erinnerte sich an die Entstehung von Arnolds Concerto op. 67 im Jahr 1959: „When I first met Malcolm Arnold, I thought his musical style was in many ways the most suitable of any composer at that time for the guitar. Not only because he was harmonically a romantic composer, and the guitar is pre-eminently a romantic instrument, but because he also had an original quality of wit and the great gift for writing good tunes. The combination of these factors made his music ideally suited for the guitar. [...] In fact, this Concerto was the first major British Concerto ever written for the guitar. [...] I'm ashamed to admit that, when I commissioned it, I only offered him the sum of £50, and he decided to write it because he realized that my offering even such a piddling sum showed I was really serious.“²⁶

Der Komponist entschloss sich erst spät, das Konzert drucken zu lassen – u. a. aus diesem Grund wurde es so selten gespielt und erschien fast 20 Jahre nach der Komposition 1988 in einer von Bream betreuten Edition.

Einen Sonderfall im Repertoire stellt die 1975 publizierte *Elegy* von Alan Rawsthorne dar. Den 1905 geborenen Komponisten kannte Bream schon seit seiner Jugend, denn Rawsthorne war der Schöpfer der Filmmusik zu dem Historiendrama *Sarabande for Dead Lovers* (mit dem damals sehr berühmten Schauspieler Stewart Granger), bei dem Bream 1948 den Gitarrenpart übernommen hatte. Rawsthorne entschloss sich erst in späten Jahren zu einer ersten Gitarrenkomposition, verstarb aber 1971 während der Arbeit an dem Stück, die *Elegy* endete unvollendet nach 131 Takten. Es existieren aber einige Skizzen (in der Notenausgabe ist eine faksimiliert), die den geplanten weiteren Verlauf andeuten. Bream – der im Vorwort zur Ausgabe bedauerte, das ein so außergewöhnliches Stück unvollendet bleiben sollte – entschloss sich, das Werk mit einer variierten Wiederholung des Beginns zu ergänzen, was für Rawsthornes Werke durchaus charakteristisch war. Bream ging diese Lösung keineswegs leicht von der Hand: „It took me two agonized days to sort out the last bar.“²⁷ Es existiert im übrigen eine weitere ergänzte Version des Komponisten Gerard Schurmann – eines Freundes von Rawsthorne – der zu einer ähnlichen Lösung wie Bream kommt.

Über Probleme bei der Erarbeitung neuer Werke erinnerte Bream folgendes: „Take this new work by Maxwell Davies, for instance [*Hill Runes*]. I was in Switzerland when he finished it, so I asked him to send it to me, which he did. And when I looked at the layout of the piece, I thought the opening was sort of grumpy and low, with all sorts of curious rhythms, two against

²⁵ <https://www.gramophone.co.uk/features/focus/julian-bream-interview> (abgerufen am 10.5. 2017)

²⁶ Palmer, a. a. O., S. 81

²⁷ Palmer, a. a. O., S. 124

three, which were tricky to say the least. [...] I went to see Max and said some of these passages are just not going to work out. He suggested some minor adaptations which weren't really much help to be honest; at least, I didn't think they sounded as convincing musically as the original almost unplayable phrases. So I spent a solid two weeks doing nothing else but learning that piece. I took the difficult passages and turned them into exercises for myself, because there were so much unusual figurations. [...] And then I began to see the musical colour he had in mind: the rhythmic inflections, the pathos, the melancholy, the humour, the drama [...] And the original key to this initial understanding on my part, was finding the right fingering."²⁸

In wenigen Fällen kam der Anstoß für neue Werke auch von außen. So wurde z. B. das *Concerto Elegiaco* von Leo Brouwer auf Anregung des britischen Komponisten und BBC-Produzenten Gareth Walters geschrieben.

Die BBC bezahlte den Komponisten, das Werk erlebte unter Brouwers Dirigat am 21.9. 1986 seine Uraufführung, die CD-Einspielung entstand im folgenden Jahr und dem RCA Victor Chamber Orchestra. Dieses Stück war das erste von Brouwer, das Bream überhaupt in sein Repertoire aufnahm. Im Anschluss an diese erfreuliche Zusammenarbeit bestellte Bream eine große dreisätzig Sonate beim Kubaner, die er auch einspielte und herausgab.

Bream wurde zur Entstehung dieser Sonate gefragt: „When you commissioned it from Brouwer, did you give him any specifications in the style of those you gave to Henze?

No, I didn't. The reason I thought he would write a good sonata is that he'd written me a concerto and the first movement was in sonata form and I thought he had handled the discipline very adroitly. I thought at the time that a solo sonata, with the skills that he had shown working in sonata form, would augur well for his new guitar piece. Did you have to change the fingering?

No, everything was beautifully fingered; I did in fact amend a couple of fingerings and I did change one chord, I seem to remember, but apart from that nothing else."²⁹

Daneben kamen auch immer wieder unbestellte Werke bei Bream im Broad Oak House in Semley (Wiltshire) an: „Every time I come back from a tour, there are at least four or five new works that people have sent me. It seems as if anything goes; I'll get one serial piece, two loads of romantic rubbish, an academic number written by someone who goes to composition classes on Thursday evenings, and just the one piece that may be half-way decent, although that could be ineptly written for the instrument."³⁰

Eine gute und wirkungsvolle Positionierung neuer Werke in seinen Konzertprogrammen war Bream stets wichtig: „The important thing is not to push contemporary music down people's throats, or to try and deceive them by sweetening the pill. One has to programme contemporary pieces in such a way that they are a refres-

Heinrichsdorff Konzerte		Heinrichsdorff Konzerte 81/82	
Sylvius Weiss (1686—1750)	Capriccio Tombeau sur la mort de Comte de Logy Fantasie	Robert de Visée (1650—1725)	Suite a-moll Allemande Courante Sarabande Gigue
Fernando Sor (1780—1834)	Sonate Nr. 1 op. 14 D-Dur	J. S. Bach (1685—1750)	Suite E-Dur BWV 1006 Prelude Loure Gavotte Minuet 1 & 2 Bourée Gigue
F. Monpou (geb. 1893)	Suite Compostelana Preludio Coral Cuna Recitativo Canción Muniera	Fernando Sor (1780—1839)	Introduktion und Variationen über ein Thema von W. A. Mozart op. 9
Sir Michael Tippett (geb. 1905)	The Blue Guitar (1983)	Enrique Granados (1867—1916)	Valses poéticos
Heitor Villa-Lobos (1887—1959)	2 Etüden Etüde Nr. 5 C-Dur Etüde Nr. 11 e-moll	P. M. Davies (* 1934)	Hill runes (1981)
Isaac Albéniz (1860—1909)	Suite Espanola Nr. 1 op. 47 Granada Cataluna Sevilla Cadiz	Manuel de Falla (1876—1946)	Homenaje pour le tombeau de Debussy Danza del molinero (aus „Der Dreispitz“)
		Enrique Granados (1867—1916)	Danzas Espanolas Nr. 5 & 10
		Fotographieren, Filmen und Tonbandaufzeichnungen nicht gestattet.	

(Abb.: Sammlung G.-M. Dausend)

28 ebda. S. 85

29 classicalguitar..., a. a. O.

30 Palmer, a. a. O., S. 88

hing contrast to the piece that has gone before, and yet not so out of context that it shatters the atmosphere you've struggled to create.³¹ Die beiden Programme vom 31. März 1984 bzw. 5. März 1982 in der Tonhalle Düsseldorf zeigen diese Intention des Künstlers:

Immer wieder konzipierte Bream zum Teil sehr anspruchsvolle Programme, für ein normales Abonnements-Konzert – wo die Gitarre in diesen Jahren noch regelmäßig vertreten war! – war sicher das folgende aus dem Jahr 1977 für das Publikum besonders anstrengend (die Pause war nach der Henze-Sonate):

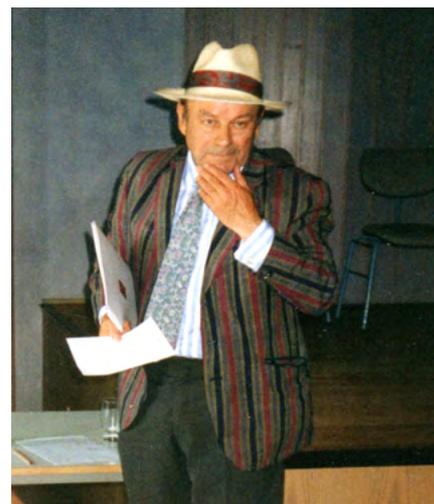
Der Gitarrist hatte für dieses Konzert in Düsseldorf die gerade erst fertig gestell-

Rand durch das ganze, knapp 30 Minuten dauernde Werk – nach und nach auf dem Hocker rutschend und sein Fußbänkchen nachschiebend – bis nach rechts außen vor und sah im Anschluss ein weitgehend ratloses, aber brav applaudierendes Auditorium vor sich. Die anschließenden Villa-Lobos-Etuden – in diesen Jahren auch noch keineswegs ein Repertoirestandard – sorgten nur für einen bedingt versöhnlichen Ausklang. Erst die Zugaben – wie so oft von Bach und Albéniz – lösten die Spannung im Auditorium.

Das letzte ihm zumindest teilweise gewidmete Werk *In the Woods* von Toru Takemitsu führte Bream 1996 auf. Er führte selbst dazu 1995 aus: „*Ich habe in meinem Leben eine Menge*

Uraufführungen gespielt, und es gibt viele gute Werke, die ich immer wieder gern spiele. Eigentlich brauche ich keine neuen Werke mehr, die jemand speziell für mich schreibt. Ich denke, nun sind jüngere Gitarristen an der Reihe, für die geschriebenen werden sollte. Ich spiele jetzt professionell seit 48 Jahren. [...] Seitdem ist eine Menge Zeit vergangen, und ich habe sehr viele Kompositionen

gespielt. Die letzte Uraufführung war vor zwei Jahren eine Sonate von Leo Brouwer. Ich denke auch, dass es heute nicht mehr so viele wirklich interessante Komponisten gibt. Vielleicht gibt es sie irgendwo, aber ich kenne sie nicht.“³²



Julian Bream in Lübeck beim Schleswig-Holstein-Festival im Sommer 1994 (Foto: G.- M. Dausend)

2001 führte Bream auch Leo Brouwers HIKA auf, das im Gedenken an den 1996 verstorbenen japanischen Komponisten komponiert wurde. In den letzten Jahren seiner 55 Jahre dauernden Konzertkarriere, die Julian Bream wie oben erwähnt 2002 beendete, nahm er für gelegentliche Auftritte noch einige früher im 20. Jahrhunderts komponierte Werke aus dem Nachlass

Konzert Theater Kontor René Heinersdorff jun.	Sonntag, 13. Februar 1977 Robert-Schumann-Saal Düsseldorf
JULIAN BREAM	
Laute und Gitarre	
<u>LAUTE</u>	
Don Luis Milán (?-1561)	Sechs Stücke aus 'EL MAESTRO' (1535)
	Pavana VI
	Pavana IV
	Fantasia XIV
	Fantasia XXII
	Tientos I
	Fantasia XI
<u>GITARRE</u>	
Hans Werner Henze (1926)	ROYAL WINTER MUSIC (1976)
	A Sonata on Shakespearean characters (Julian Bream gewidmet)
	1. Gloucester
	2. Romeo and Juliet
	3. Ariel
	4. Ophelia
	5. Audrey, Touchstone and William
	6. Oberon
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	Zwölf Studien für Gitarre (1929)

(Abb.: Sammlung G.-M. Dausend)

te Sonate von Henze ungewöhnlicherweise noch nicht vollständig auswendig gelernt. Vor seinem breiten Klavierhocker war vor ihm in einem weiten Rund eine Menge Papier auf dem Bühnenparkett ausgebreitet. Bream arbeitet sich allmählich vom äußersten linken

31 Palmer, a. a. O., S. 38

32 Wollny, a. a. O., S. 8

von Andrés Segovia oder Luigi Mozzani in seine Programme auf, so die *Sonatina* von Cyril Scott oder die *Variazioni* von Ottorino Respighi, aber auch Stücke von Georges Migot oder Albert Roussel. Ab ca. 1960 entstanden in Großbritannien immer häufiger auch Werke für andere Gitarristen, so u. a. für den noch fast jugendlichen John Williams. Als Beispiele mögen hier die Namen Stephen Dodgson (mit zahlreichen Werken – auch Konzerten – für und mit Gitarre oder Andre Previn mit seinem *Guitar Concerto*) angeführt sein. Williams' Interesse an zeitgenössischer Musik war zweifellos vorhanden, ist aber insgesamt weniger ausgeprägt als bei Bream. Er war dafür häufiger Grenzgänger in der Zusammenarbeit mit Pop- oder Folkloreformationen (z.B. *Sky* oder *Inti Illimani*), ein Genre, das Bream für Konzerte oder Einspielungen völlig fremd war.



Konzertprogramm eines der letzten Konzerte in Deutschland beim Schleswig-Holstein-Festival im Juli 1994 (Abb.: Sammlung G.-M. Dausend)

Werklisten

Angeführt sind in der ersten Liste Werke, die **nicht von Bream selbst** oder z. T. überhaupt nicht herausgegeben wurden, sie wurde u. a. aus überlieferten Konzertprogrammen der Zeit zusammengestellt.

Werke, die Julian Bream selbst ediert hat, sind in der folgenden ersten Liste **nicht** aufgeführt, waren aber nach ihrer Entstehung und Uraufführung durch den Gitarristen immer wieder wichtige Programmpunkte in seinen Konzerten. Falls sie von Bream selbst (ggf. auch in späteren Jahren) eingespielt wurden, sind sie ebenfalls mit * gekennzeichnet.

Von Julian Bream **selbst edierte Werke** sind in der zweiten Liste angeführt.

Kompositions- bzw. Erstaufführungsjahr

oder ggf. auch das Jahr einer Einspielung durch Julian Bream (ohne Anspruch auf Vollständigkeit), die Reihung ist chronologisch

Usher, Terry	<i>Impromptu</i> 1948
Smith-Brindle, Reginald	<i>Nocturne</i> 1948
Rawsthorne, Alan	<i>Sarabande for Dead Lovers</i> 1948 (Filmmusik)
Bardwell, William	<i>Third Chinese Cantata</i> 1953 (mit Gitarrenstimme)
Dodgson, Stephen	<i>Suite for Guitar</i> 1953
Bernard, James	<i>Song Cycle</i> 1953 (mit Peter Pears)
Arnold, Malcolm	<i>Serenade</i> 1955 (mit Streichorchester)
Benjamin, Arthur	<i>Manana</i> 1956 (Gitarrenpart in der Oper)
Seiber, Matyas	<i>The Owl and the Pussy-Cat</i> 1957 (mit Peter Pears)
Gerhard, Roberto	<i>Fantasia*</i> 1957
Gerhard, Roberto	<i>Cantares</i> 1957 (mit Peter Pears)
Berkeley, Lennox	<i>Sonatina*</i> 1957
Dodgson, Stephen	<i>A Pastoral Sonata</i> 1957 (Flöte, Violoncello, Gitarre)
Smith-Brindle, Reginald	<i>Ten String Music</i> 1957 (Violine, Gitarre)
Smith-Brindle, Reginald	<i>Five Sketches</i> 1957 (Violine, Gitarre)
Villa-Lobos, Heitor	<i>Guitar Concerto*</i> 1957

Britten, Benjamin	<i>Songs from the Chinese</i> op. 58 1958	Blake-Watkins, Michael	<i>Clouds and Eclipses</i> 1974 (mit Streichorchester)
Smith-Brindle, Reginald	<i>Four Fragments For Guitar</i> * 1958 (El Polifemo de Oro)	Berkeley, Lennox	<i>Guitar Concerto</i> * 1974
Henze, Hans-Werner	<i>Kammermusik</i> , 58 1958 (Tenor, Gitarre und 8 Soloinstrumente)	Dodgson, Stephen	<i>Quintet</i> 1973 (mit Streichquartett)
Cary, Tristram	<i>Sonata for Guitar alone</i> 1959	Lord, David	<i>Soliloquy</i> 1974
Aplvor, Denis	<i>Variations op. 29</i> 1959	Searle, Humphrey	<i>Five</i> op. 61 1975
Walton, William	<i>Anon. In Love</i> * 1960	Dodgson, Stephen	<i>Quintett</i> 1976 (mit Streichquartett)
Arnold, Malcolm	<i>Guitar Concerto</i> * op. 67 1960	Smith-Brindle, Reginald	<i>Three Sketches for two guitars</i> 1978 (mit John Williams)
Martin, Frank	<i>Quatre pièces brèves</i> * 1961	Rodrigo, Joaquin	<i>Invocation et Danse</i> * 1980
Britten, Benjamin	<i>Folksong Arrangements</i> * 1961	Maxwell Davies, Peter	<i>Hill Runes</i> * 1981
Seiber, Matyas	<i>Four French Folk Songs</i> 1961	Mompou, Federico	<i>Suite Compostelana</i> * 1982
Eastwood, Tom	<i>Solitudes</i> 1964 (für Tenor, Altflö- te, Gitarre und Streichquartett)	Ohana, Maurice	<i>Tiento</i> * 1983
Britten, Benjamin	<i>Courtly Dances</i> * 1964 (Julian-Bream-Consort, aus Glo- riana)	Berkeley, Michael	<i>Sonata in one movement</i> 1983
Britten, Benjamin	<i>Nocturnal after John Dowland</i> op. 70* 1964	Tippett, Michael	<i>The Blue Guitar</i> * 1983
Dodgson, Stephen	<i>Partita</i> 1965	Rodrigo, Joaquin	<i>Tres piezas espanolas</i> * 1983
Henze, Hans-Werner	<i>Drei Tentos</i> * 1966	Bennett, Richard Rodney	<i>Guitar Sonata</i> * 1985
Rodrigo, Joaquin	<i>Fandango</i> * 1968 (aus Tres piezas espanolas)	Brouwer, Leo	<i>El Decameron Negro</i> 1987
Burkhart, Franz	<i>Toccata</i> 1968 (mit John Wil- liams)	Rodrigo, Joaquin	<i>Fantasia para un gentilhombre</i> * 1988
Bennett, Richard Rodney	<i>Five Impromptus</i> * 1968	Brouwer, Leo	<i>Concierto Elegiaco</i> * 1988
Fricker, Peter Racine	<i>Paseo</i> 1970	Takemitsu, Toru	<i>All in twilight</i> * 1988
Arnold, Malcolm	<i>Fantasy</i> 1970	Lutoslawski, Witold	<i>Melodie Ludowe</i> * 1988 (eigene Bearbeitung)
Smith-Brindle, Reginald	<i>Variants on two themes of J. S. Bach</i> 1970	Brouwer, Leo	<i>Sonata</i> 1991
Rawsthorne, Alan	<i>Elegy</i> * 1972 (von J.B. beendet)	Takemitsu, Toru	<i>To the Edge of Dream</i> * 1993
Berkeley, Lennox	<i>Theme and variations</i> * 1972	Takemitsu, Toru	<i>Toward the Sea</i> (mit Altflöte) 1993
Britten, Benjamin	<i>Happy were he</i> * (Earl of Essex) 1972 (mit Peter Pears)	Bartók, Bela	<i>Petite Suite</i> 1995 (eigene Bearbeitung)
Bennett, Richard Rodney	<i>Concerto for Guitar and Chamber Orchestra</i> * 1973	Piazzolla, Astor	<i>Three Tangos</i> 1995
Walton, William	<i>Five Bagatelles</i> * 1973	Takemitsu, Toru	<i>In the Woods</i> 1996
		Brouwer, Leo	<i>Hika</i> 2001

Auch in den letzten Jahren, als Bream nicht mehr selbst spielen konnte, hat der *Julian Bream Trust* (2008, in dem Jahr, als er seinen Landsitz verkaufte, gegründet) weitere Werke für Gitarre bestellt, so 2013 von Leo Brouwer die *Sonata No.5 Ars Combinatoria* und von Harrison Birtwistle *Beyond the White Hand*.³⁴ Bream lebt im übrigen seit 2008 in einem kleinen Bungalow in Donhead St. Andrew, nur wenige Kilometer von seinem früheren Heim entfernt.



Bei der Premiere der beiden o. a. Werke im Dezember 2014 in London:
Isabelle Hernández, Julian Bream, Leo Brouwer, John Williams
(Foto: internationalclassicalguitar.com)

Notenausgaben von Julian Bream

mit Gitarrenmusik des 20. Jahrhunderts (nach Besetzungen chronologisch geordnet)

(falls die Werke von Bream auch eingespielt wurden, sind sie wie oben mit * bezeichnet)

Über die Bedeutung des Fingersatzes in seinen Editionen neuer Werke bemerkte Bream: „*When I approach a new contemporary piece, I do so not just by simplifying it so that it is playable, but by providing accurate and sometimes alternative fingering; that is, specifying which fingers should play which notes. Because on the guitar, the fingering that you use can radically change the texture of the sound, far more so than on any other instrument. If you know a composer's work intimately, and you've worked with him on a particular piece so that you know his musical language, how he wants it to sound, the fingering is vitally important to reveal the character and colour of that sound [...] in many modern works – the fingering has to be the ultimate key.*“³⁵

³⁴ McCallie, a. a. O. S. 9 ff.

³⁵ Palmer, a. a. O., S. 84 f.

Gitarre solo

Komponist	Werktitel - Copyright - Verlagskürzel
Berkeley, Lennox	<i>Sonatina</i> op. 51* 1958 boha
Henze, Hans Werner	<i>Drei Tentos</i> * 1960 SCH
Britten, Benjamin	<i>Nocturnal after John Dowland</i> op. 70* 1965 FM
Eastwood, Tom	<i>Ballade-Phantasy</i> 1969 FM
Arnold, Malcolm	<i>Fantasy for guitar</i> op. 107 1971 FM
Bennett, Richard Rodney	<i>Impromptus</i> * 1971 UE
Fricker, Peter Racine	<i>Paseo</i> 1971 FM
Walton, William	<i>Five Bagatelles</i> * 1974 OUP
Rawsthorne, Alan	<i>Elegy</i> * 1975 OUP
Henze, Hans Werner	<i>Royal Winter Music</i> * (First Sonata) 1976 SCH
Searle, Humphrey	<i>Five for guitar</i> 1976 FM
Swayne, Giles	<i>Suite for Guitar</i> 1979 nov
Davies, Peter Maxwell	<i>Hill Runes</i> * 1981 boha
Berkeley, Michael	<i>Sonata in One Movement</i> 1983 OUP
Tippett, Michael	<i>The Blue Guitar</i> * 1985 SCH
Bennett, Richard Rodney	<i>Sonata</i> *(auf DVD, eingespielt für die BBC London) 1989 nov
Takemitsu, Toru	<i>All in Twilight</i> * 1989 SCH
Brouwer, Leo	<i>Sonata</i> * 1991 OT
Swayne, Giles	<i>Solo</i> 1996 nov
Takemitsu, Toru	<i>In the Woods</i> 1996 SCH

Konzerte mit Orchester/Ensemblewerke

Bennett, Richard Rodney	<i>Concerto*</i> 1970 UE
Arnold, Malcolm	<i>Serenade for Guitar and Strings</i> op. 50 1977 PAT
Berkeley, Lennox	<i>Guitar Concerto</i> op. 88* 1980 CH
Takemitsu, Toru	<i>To the edge of dream*</i> 1983 SCH
Arnold, Malcolm	<i>Guitar Concerto</i> op. 67* 1988 PAT
Brouwer, Leo	<i>Concerto Elegiaco*</i> 1989 ME

Lieder

Britten, Benjamin	<i>Songs from the Chinese*</i> op. 58 1959 boha
Britten, Benjamin	<i>The Second Lute Song of the Earl of Essex*</i> (1957, Ausgabe von 2008) boha
Seiber, Matyas	<i>Four French Folk Songs*</i> 1959 SCH
Walton, William	<i>Anon. In Love*</i> 1960 OUP
Henze, Hans Werner	<i>Drei Fragmente nach Hölderlin</i> 1960 SCH
Britten, Benjamin	<i>Folksong Arrangements*</i> 1961 boha
Fricker, Peter Racine	<i>O Mistress Mine*</i> 1963 SCH
Berkeley, Lennox	<i>Songs of the Half-Light</i> 1966 CH

NB.: Neben den o. a. für Bream komponierten Werken entstanden für andere Gitarristen auf den Britischen Inseln bis heute sehr zahlreiche Kompositionen für bzw. mit Gitarre u. a. von: Thea Musgrave, Elisabeth Lutyens, David Bedford, Wilfried Mellers, André Previn, Wilfred Josephs, Sebastian Forbes, Gordon Cross, Phyllis Tate, John W. Duarte, Denis Aplvor, Arthur Wills, Ben Dwyer, Thomas Wilson, Carey Blyton, David Dorward, Edward McGuire, Richard Stoker, Gerald Garcia, Gilbert Biberian oder John McCabe.

Zahlreiche der hier angeführten Komponisten schufen ein umfangreicheres Werk für und mit Gitarre, als Beispiele mögen hier Reginald Smith-Brindle, Stephen Dodgson oder John W. Duarte stehen.

Verlage

Die Kürzel wurden analog zum neuen Lehrplan Gitarre des VdM (Bosse-Verlag 2012) benutzt.

boha	Boosey & Hawkes, Bonn
CH	Chester Music, London
FM	Faber Music Limited, London
ME	Editions Max Eschig, Paris
Nov	Novello & Co., London
OT	Opera tres, Madrid
OUP	Oxford University Press, London
PAT	Paterson's Publications
SCH	Schott, Mainz
UE	Universal Edition, Wien

Bibliographie

Balmer, Paul: *Bream, Julian My life in music*, DVD, AVIE Records AV 2109, 2006

Brill, Hans Gerd: *Die Gitarre in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Köln 1994

classicalguitarmagazine.com *Catching Up with Julian Bream: The Legendary Master Looks Back*, December 11, 2014 [abgerufen am 20.4. 2017]

Dausend, Gerd-Michael: Frank Martin: *Quatre pièces brèves*, in: *Gitarre & Laute Jahrgang IX*, Heft 2/87, S. 23 ff.

EGTA UK (Hrsg.): Guitar Forum 2, darin: *Bream, Julian: How to write for the Guitar*, London 2003 Nachdruck aus der ZS. The Score, London 1957, S. 19-26

McCallie, Michael: *A Survey Of The Solo Guitar Works Written For Julian Bream*, Florida State University 2015

Palmer, Tony: *A Life On The Road*, London 1982

Tolly, Kevin: Stephen Dodgson: *An Annotated List Of His Works For Guitar*, in: *Gitarre & Laute Jahrgang IV*, Heft 1/82, S. 35 f.

Wade, Graham: *The Art of Julian Bream*, Blaydon on Tyne, 2008

Wollny, Klaus: *Der Gedanke, überhaupt keine Konzerte mehr zu geben, erschreckt mich furchtbar*, Interview mit *Julian Bream* in: *Gitarre & Laute Jahrgang XVII/1995*, Heft 5, S. 9 ff.

Gitarren-Hotspots in Andalusien

Im Gastbeitrag des Präsidenten der EGTA Schweiz, Michael Erni, der bereits im „Sommer-Newsletter“ der EGTA CH veröffentlicht wurde, können wir den verstrichenen Sommer im gitarristischen Sehnsuchtsort Andalusien Revue passieren lassen. Bon Appétit bei diesen luftig-leichten musikalischen Canapés.



Biografie

Michael Erni ist einer der renommiertesten Schweizer Gitarristen. Er schloss seine Studien am Konservatorium Bern mit dem Solistendiplom mit „Auszeichnung“ ab. Es folgten weitere Studien, u.a. bei Andrés Segovia und Pepe Romero.

Michael Erni machte verschiedene TV-, Rundfunk- und CD-Aufnahmen.

Er pflegt eine vielseitige Konzerttätigkeit, auch an internationalen Gitarrenfestivals. Als Solist hat er unter anderem mit den „Festival Strings Lucern“ (Giuliani) und dem „London Concert Symphony Orchestra“ (Concierto de Aranjuez) gespielt.

Michael Erni hat Werke für Gitarre und für verschiedene kammermusikalische Besetzungen komponiert, darunter drei Konzerte für Gitarre und Orchester. Verschiedene seiner Werke sind in Deutschland publiziert, u.a. beim renommierten Musikverlag „Zimmermann-Frankfurt“.

Michael Erni hat für sein vielseitiges musikalisches Schaffen verschiedene Auszeichnungen erhalten. Er ist ein ausgewählter Künstler des spanischen Saitenproduzenten Royal Classics.

www.michael-erni.com

Ich treibe mich öfters in Andalusien herum. Immer auf der Suche nach gitarristischen Highlights.

Deshalb möchte ich einige Gitarren-Hotspots in Andalusien vorstellen, speziell die Region Granada mit ihren hervorragenden Gitarrenbauern und die Gitarrenstadt Sevilla. Für mich hat keine andere Stadt in Spanien diese gitarristische Präsenz, die das Gitarrenherz höher schlagen lässt! Der Reisebericht hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit!

Region Granada

In der Region Granada sind einige hervorragende Gitarrenbauer angesiedelt, unter anderem auch eine „constructora de la guitarra“, eine Ausnahme in der Männerdomäne des Gitarrenbaus. Doch zuerst zum bekanntesten Gitarrenbauer aus Granada.

Marin Montero

Er ist heute schon eine Legende! Granada ohne Antonio Marín ist wie Flamenco ohne Paco de Lucía. Unzählige Gitarrenbauer haben von ihm gelernt. Er war immer offen, sein Wissen weiterzugeben. Er ist 83 Jahre alt und steht immer noch jeden Tag in seiner Werkstatt. Er führt die Werkstatt mit seinem Neffen José Marín Plazuelo.

Marin Montero hat uns (unangemeldet) sehr freundlich empfangen und seine neuesten Instrumente präsentiert.

www.guitarrasmarin.com



José Lopez Bellido

Die berühmte Werkstatt von José Lopez-Bellido in Granada ist sowohl für Flamenco als auch für klassische Gitarren bekannt. Bellido hat mit namhaften andalusischen Luthiers wie Eduardo Ferrer, Antonio Marín Montero und Antonio Rayo Pardo gearbeitet. Seine Gitarren haben den traditionellen Geist feiner handgefertigter Konzertinstrumente.





Die Flamencogitarren sind laut, mit einer direkten Ansprache, verfügen aber dennoch über diesen wunderbaren lyrischen Ton, der für das Solospiel großartig ist.

www.guitarreria.eu

John Ray



John Ray stammt ursprünglich aus Kanada und kam 1989 nach Granada um den Gitarrenbau zu erlernen. Er konnte viel von den einheimischen Gitarrenbauern profitieren, besonders von dem deutschen Gitarrenbauer Rolf Eichinger, der ebenso nach Granada ausgewandert war, um sich ausschließlich dem Gitarrenbau zu widmen. John hat Gitarren von berühmten Gitarrenbauern wie z.B. von Miguel Rodriguez, Vicente Arias, Manuel Ramirez, Antonio Torres, etc. studiert und sich ganz der traditionellen Bauweise verpflichtet. Heute sind seine Gitarren unter professionellen Gitarristen sehr bekannt. Ich konnte eine wunderschöne Torres-Kopie ausprobieren, die mich sehr beeindruckt hat.

www.johnguitar.com

Andrés Marvi



Alleine die Reise mit dem Mietauto von Granada in die Alpujarras war ein Erlebnis! Andrés Marvi lebt seit über 20 Jahren in den Bergen Granadas. Vorher war er als Gitarrenlehrer in Deutschland tätig. Ende der 80er Jahre hat er sich dann in den Alpujarras von Granada mit seiner ersten Werkstatt niedergelassen. Stück für Stück hat er sich ein Wissen angeeignet, welches ihn bereits vor vielen Jahren zu einem Geheimtipp für Klassikgitarrenliebhaber werden ließ. Marvi baut die Modelle Klassik, Torres und Flamenco. Zu seinen Kunden zählen: Gerardo Nuñez, Aniello Desiderio, Andreas von Wangenheim, etc..

www.ad-marvi.com

Daniel Gil de Avalor



„Gil de Avalor Guitar Workshop“ in Granada bietet eine breite Auswahl an Gitarren, vom Studio- bis zum Konzertmodell. Der Bauprozess seiner Gitarren beginnt mit der sorgfältigen Auswahl der Hölzer, darunter Palisander, mediterrane Zypresse, deutsche Fichte, Zeder aus Honduras, Ebenholz aus Madagaskar, Vogelaugen Ahorn, Ahorn, Korallen- und Schlangenhölzer. Der Trocknungsprozess des Holzes dauert je nach Modell der Gitarre zwischen 10 und 30 Jahren. Handgemachte Gitarren sind ab ab 3500€ zu erwerben. Daniel Gil de Avalor hatte über unseren Besuch sichtlich Freude und hat sich viel Zeit genommen.

www.gildeavalle.com



v.l.n.r. Ana Espinosa, Michael Erni, René Barslagg

Ana Espinosa und René Barslagg

René Baarslag wurde in Holland geboren. Er fühlte sich von der Gitarrenwelt angezogen und beschloss nach Spanien zu ziehen - wo er Antonio Marín begegnete - und sich in der Region Granada niederließ, wo er sich der handwerklichen Gitarrenherstellung widmet. Baarslag baut im traditionellen Stil. Er hat er sich stets bemüht, seine Instrumente zu entwickeln, um ihnen gleichzeitig eine höhere akustische Kraft und eine größere Ausdruckskraft zu bieten, immer in der Balance von Klang und Wärme.

Seine Frau, Ana Maria Espinosa, machte ihre Ausbildung zur Gitarrenbauerin bei René Baarslag. Sie ist eine der wenigen „constructora de la guitarras“, eine Ausnahme in der Männerdomäne des Gitarrenbaus. Mittlerweile hat sie jedoch längst ihre eigene „gitarrenbauerische Handschrift“ gefunden. Ihre Instrumente sind jenen des großen Meisters Antonio Torres (1817 – 1892) nachempfunden. Die Familie Baarslag-Espinosa ist eine gitaristische Liebesgeschichte! Ihr Sohn Julio arbeitet ebenfalls in der Werkstatt von Baarslag-Espinosa und baut eigene Gitarren.

www.guitar-renebaarslag-anaespinosa.com

Cueva de la - Rocio

In den Höhlen von Sacramonte

Wer in Granada einen authentischen Flamenco erleben möchte, dem empfehle ich den „Cueva de la – Rocio“ zu besuchen. Sacromonte bezeichnet einen Berg und zugleich einen Ortsteil in Granada. Der Stadtteil liegt direkt gegenüber der Alhambra auf der anderen Flussseite des Darro. Der Ortsteil ist geprägt durch die einzigartigen Wohnhöhlen, die der Überlieferung gemäß von sesshaft gewordenen Roma und Sinti errichtet wurden, nachdem diese im Anschluss an die Rückeroberung Granadas durch das katholische Spanien aus der Innenstadt vertrieben wurden.

www.cuevalarocio.es



Córdoba

Die Stadt ist so etwas wie das Geheimnis der andalusischen Seele! Allein die Mezquita ist die Reise wert. Córdoba ist kleiner als Sevilla, überschaubarer und intimer. Die Stadt hat verschiedene Flamencolokale. Unbedingt besuchen muss man: „Restaurante Pepe“ und das Museum des Malers Julio Romero de Torres (1874 - 1930).



Sevilla

Sevilla ist die Gitarrenstadt schlechthin. Man schlendert durch die engen Gassen und hört immer wieder Gitarrenklänge...

Hier sind es nicht bekannte Gitarrenbauer, die uns begegnen, sondern viel mehr eine wunderbare Stimmung, das Flamencomuseum und die unzähligen Tablas. Speziell das Hotel Casa del Poeta mit seinen Gitarrenkonzerten hat einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen.

Hotel Casa del Poeta ****

Dies ist ein Hotel, das wir jedem Gitarrenliebhaber empfehlen möchten. Bei einem Glas Cava - oder auch Tomatensaft - genießt man jeden Abend in diesem wunderschönen Patio ein klassisches Gitarrenkonzert! Alle Solisten spielen mit Topniveau! Ich bin von diesem Hotel einfach begeistert!

Das Hotel liegt im historischen Zentrum, in der Nähe der Kathedrale. Das Personal ist überaus hilfsbereit und freundlich!

www.casadelpoeta.es



Casa de la guitarra

Der Flamencogitarist José Postigo führt das „Casa de la guitarra“ im historischen Zentrum von Sevilla. Hier erlebt man eindrucksvolle Flamencoabende. Gleichzeitig hat das Museum im „Casa de la guitarra“ eine einzigartige Sammlung von Gitarren. Das Prunkstück ist eine Gitarre von Torres aus dem Jahre 1900, mit der Unterschrift von Segovia.

www.flamencosevilla.com



Casa de Flamenco

Wer einen wirklich authentischen Flamencoabend erleben will, muss unbedingt das „Casa de Flamenco“ in der historischen Altstadt von Sevilla besuchen.

Die Ensembles werden immer wieder neu zusammengestellt, die Flamencogitaristen sind Weltklasse!

www.lacasadelflamencosevilla.com



2/4

7 11

D.C. al Coda

♯ Coda

13

15

© Buck Wolters 2017

Biografie

Burkhard „Buck“ Wolters wurde 1961 in Dortmund geboren. Seine ersten gitarristischen Erfahrungen machte er als Autodidakt, bevor er im Alter von 15 Jahren an der Dortmunder Musikschule von Günter Smolny unterrichtet wurde. Ein Jahr später wurde er in die SVA aufgenommen und erhielt seinen ersten Unterricht in Tonsatz, Kontrapunkt und Komposition von Heinz Derdack.

Im Alter von 17 Jahren entdeckte er seine Liebe zum Jazz, die ihn schließlich dazu brachte, nach Amsterdam zu gehen und am Hilversums Conservatorium Jazzgitarre bei Wim Overgawu zu studieren. Parallel dazu studierte er Klassische

Gitarre bei Lydia Kennedy und Frans van Gorp. 1991 schloss er beide Hauptfächer als „Dozierender Musiker“ ab. Danach verfolgte er seine Studien bei Prof. Werner Kämmerling an der MSH Detmold, Abt. Dortmund und schloss dort mit der Künstlerischen Reifeprüfung ab.

Seit 1993 ist er Fachbereichsleiter für Zupfinstrumente und Populärmusik an der Musikschule Bergkamen. Seit dem Jahr 1997 veröffentlicht er regelmäßig Eigenkompositionen für Gitarre Solo und Gitarre in kammermusikalischer Besetzung bei verschiedenen Verlagen; zuletzt im Schott-Verlag die 12 Konzertetüden Op. 41, die von Gerhard Reichenbach uraufgeführt wurden. Daneben veröffentlichte Wolters umfangreiches didaktisches Material, wie



z.B. das Spielheft „Segelflug“ (Hubertus Nugats) und die Gitarrenschule „Alles Gitarre“ (Schott).

Einem breiteren Publikum ist Wolters durch sein Soloprogramm „Still my Guitar“ bekannt, wo er in kunstvoll ausgearbeiteten Arrangements unter Einbeziehung seiner speziellen Perkussionstechniken die Pop- und Rockmusik der 1960er bis 70er Jahre aufleben lässt.

6th Lake Konstanz Guitar Research Meeting

Das renommierte internationale Forschertreffen am Bodensee versammelte in diesem Jahr zum sechsten Mal Teilnehmer aus aller Welt, die sich forschend mit der Gitarre befassen. Grund genug, die beiden Gründer und Organisatoren Andreas Stevens (A.S.) und Gerhard Penn (G.P.) zu interviewen und das Treffen und seine Inhalte genauer darzustellen.

1. Das „Lake Konstanz Guitar Research Meeting“ fand diesen Mai zum sechsten Mal statt. Inzwischen ist das Treffen, welches in einem zweijährigen Modus stattfindet, eines der renommiertesten Forschertreffen zu gitarristischen Themen. Ihr versammelt alle Größen, die innerhalb der forschenden und publizierenden Gitarrenszenen bekannt sind. Zeitgleich gebt ihr jüngeren Forschenden die Möglichkeit sich auf dem Treffen zu präsentieren. Eine - wie ich finde - sehr gelungene Kombination. Wie seid ihr auf die Idee zu einem solchen Meeting gekommen und wie waren die Anfänge?

A.S.: Die Idee entstand spontan während eines der ersten Telefonate zwischen Gerhard und mir. Jeder von uns hatte bereits Kontakte zu Gitarrist/innen, Verleger/innen, Herausgeber/innen. Kurz gesagt: Zu Interessierten, die sich um Zusammenhänge ästhetischer, biografischer oder historischer Art kümmerten. Die Idee war und ist es, diese in vielen Ländern und Kontinenten Verstreuten zusammen zu bringen, um so persönliche Kontakte herzustellen, die wir auch im Zeitalter elektronischer Kommunikation als unverzichtbar ansehen. Das Motto unseres ersten Meetings lautete deshalb auch: „Encounter and Exchange“, also Begegnung und Austausch. Das ist nach wie vor unser Anliegen.

G.P.: Wir haben dann rasch eine Interessentenliste zusammengestellt und eine erste E-Mail versendet. Die Rückmeldungen waren überraschend positiv und ermutigend. So haben wir dann kurzerhand ein geeignetes Hotel gesucht und den Termin in den März 2007 – in zeitlicher Nähe zur Frankfurter Musikmesse – gelegt. Wir wussten, dass einige weitgereisete Teilnehmer häufig zur Messe kommen und dann noch geneigt waren, einen Aufenthalt an unserem Meeting anzuhängen.



2. Könntet ihr kurz darstellen, wie das Meeting abläuft, welche Inhalte präsentiert werden und welche renommierten Gäste ihr begrüßen dürft?

G.P.: In seiner jetzigen Form treffen wir uns jeweils an einem Freitagnachmittag, setzen dann das Programm den ganzen Samstag fort und schließen die Konferenz am Sonntagmittag ab. Inhaltlich werden ausschließlich je 20 oder 40 Minuten lange Vorträge zu gitarrenspezifischer Forschung angeboten. Musikdarbietungen in Form von „Lecture Recitals“ und kleinerer Konzerte sind erwünscht, müssen aber ausdrücklich im Zusammenhang mit einem präsentierten Forschungsergebnis stehen.

A.S.: Als Gäste hatten wir zum Beispiel Thomas Heck, den Biografen Giulianis, der eines der Pionierwerke zur Gitarrenforschung geschrieben hat, dann Matanya Ophee, dessen Artikel zu den ersten in diesem Bereich gehörten, oder Jun Sugawara, der leider verstorben ist, Luis Briso de Montiano aus Madrid, und so viele andere. Es ist allerdings schon etwas problematisch zu benennen, ob eine Person über ein großes Renommee verfügt oder nicht. Grundsätzlich stehen die Protagonisten dieses Betätigungsfeldes nicht so im Rampenlicht wie tagesaktuelle „Guitar Heroes“. Diese greifen aber teilweise auf Ergebnisse der Forschung in Form von neuzugänglichen Stücken, wie beispielweise Werke von Regondi, zurück.



3. Wie wählt Ihr die Teilnehmer des Meetings aus, bzw. nach welchen Kriterien stellt Ihr das Programm zusammen?

A.S.: Die Zusammensetzung ist eine Melange aus Teilnehmer/innen, die uns seit der ersten Veranstaltung treu geblieben sind und neuen Gästen, die zum Teil auf uns aufmerksam geworden sind und sich bei uns melden, um sich und ihren thematischen Schwerpunkt vorzustellen und auf diese Weise möglicherweise weitere Informationen zu erhalten. Grundsätzlich wählen wir nicht im Sinne einer Auslese aus, sondern freuen uns über jeden, der sich in diesem Umfeld vorstellen möchte. Manchmal, wenn wir nicht ganz sicher sind, ob das Thema passend ist, oder ob das Niveau ausreichend ist, halten wir Rücksprache. Schließlich besteht das Publikum aus den weltweit führenden Experten. Haben wir dann die Beiträge gesammelt, versuchen wir sie thematisch zu bündeln. Die Beiträge zum Gitarrenbau oder Thematiken des 19. Jahrhunderts sind dann in einem Block zu finden.

4. Ihr stammt beide nicht vom Bodensee, sondern aus Österreich und dem Rheinland. Wie habt Ihr Euch kennen gelernt und wie kam es dazu, dass Ihr den Bodensee als Tagungsort ausgewählt habt.

G.P.: Kennengelernt haben wir beide uns durch das Zutun des Genfer Arztes, Gitarrenforschers und He-

rausgebers Johann Gaitzsch. Dieser hatte mir im Herbst 2006 empfohlen, mich bezüglich einer Frage zur deutschen Gitaristik an Andreas zu wenden. Nach einigen ausgetauschten E-Mails wurde mir das Schreiben der Mails etwas zu aufwändig und ich griff zum Telefon. Seither sind wir ständig im Kontakt und als die Idee zur Konferenz entstand, war auch rasch die Notwendigkeit eines ersten Treffens erkannt. Andreas hat seinen Wirkungskreis im Raum Düsseldorf und ich lebte damals schon 20 Jahre bei Basel. Da war die geographische Mitte mit Frankfurt schnell gefunden. So trafen wir uns in der Messestadt, in der wir früher sicher schon oft an der Frankfurter Musikmesse aneinander vorbeigelaufen waren, ohne vom jeweils anderen zu wissen.

A.S.: Dazu hat die Bodensee-Region eine alte Tradition als Begegnungsstätte bedeutender Konzile und anderer Gipfeltreffen. Wir haben hier eine beeindruckende Natur vorgefunden, die zum „Spirit“ dieser Begegnung beiträgt. Des Weiteren kommen verkehrstechnische Aspekte zum Tragen: Italien ist näher als beispielsweise meine Anreise aus Düsseldorf.

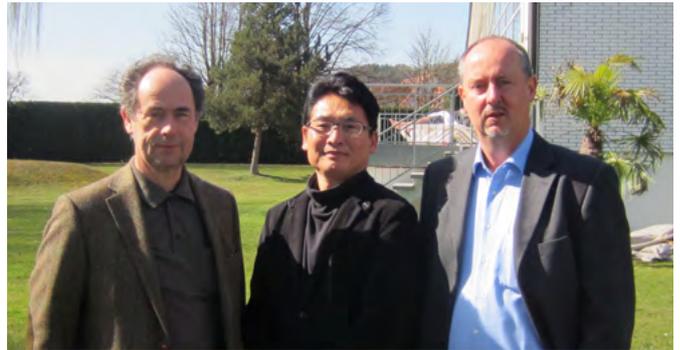
5. Wie wird das Meeting finanziert?

A.S.: Wir organisieren es als private Veranstaltung, was bedeutet, dass jede/r Teilnehmer/in die Fahrt- und Unterbringungskosten selber zu tragen hat. Dabei machen wir keinen Unterschied zwischen

Hörer/innen, Vortragenden und uns, die wir die Organisation durchführen. Glücklicherweise sind dabei diejenigen, die eine Institution hinter sich haben, die die Kosten übernimmt. Das können wir durch entsprechende Einladungen unterstützen. Das irritiert manchmal die Referenten/innen, aber generell wird diese Organisationsform akzeptiert. Die EGTA-D unterstützt uns seit Jahr und Tag mit einem Beitrag, den wir meist für die Nutzung der Konferenztechnik einsetzen. Dieser „Modus Operandi“ ermöglicht uns unabhängige und kurzfristige Entscheidungen zu treffen. Ein Beispiel hierfür: Wir hatten einmal eine Zusage eines Kollegen aus Sibirien, der erst wenige Tage vor unserem Meeting ein Visum erhalten hat. Dann sind wir gefordert, entsprechend schnell unser Programm umzubauen.

6. Welchen Stellenwert räumt Ihr dem Treffen innerhalb der internationalen Gitarrenforschung ein und glaubt Ihr, dass das Treffen das Renommee der Gitarre durch eine seriöse und international vernetzende Forschungsarbeit erhöht?

A.S.: Auch hier fällt eine Selbsteinschätzung nicht gerade leicht aus. Wir erfahren aber bei unseren Begegnungen, dass man uns persönlich, oder unsere Veranstaltung kennt. Auch aus den Anfragen, die wir beispielsweise auf unserer Facebook-Seite beobachten, können wir ersehen, dass wir oft zu spezifischen Fragestellungen konsultiert werden. Berichte über unsere Meetings erschienen in England, USA, Japan etc. Aber das ist bei dem heutigen Vernetzungsstandard nicht unbedingt spektakulär. Forschungsergebnisse, die bei uns präsentiert wurden, finden sich mittlerweile in Ausgaben, Büchern, Aufsätzen, Einspielungen oder anderen Projekten. Das Bild der Gitarre in ihrem historischen Umfeld wird ständig konkreter. Das bedeutet auch, dass sich ein Bewusstsein herausbildet, das wiederum Einfluss auf ästhetische und künstlerische Entscheidungen



Andreas Stevens, Taros Takeuchi und Gerhard Penn

gen hat. Schauen wir einmal auf die Pianisten, die zu fast jedem bedeutenden Werk ihres Repertoires historisch-ästhetische Sekundärliteratur haben. Hier schließen wir allmählich auf.

G.P.: Ich möchte noch erwähnen, dass nach uns einige andere Veranstaltungen entstanden sind, die sich teilweise demselben Anliegen widmen, sich im Format aber von unserem Research Meeting unterscheiden. Beispielsweise gibt es in England an der University of Surrey ein Treffen, welches mehr eine Mischung aus Konferenz und Festival ist und an der University of Cambridge hat sich ein „Consortium for Guitar Research“ gebildet, das einen geschlossenen Kreis an Mitgliedern hat, dem auch einige unserer regelmäßigen Besucher angehören, das jedoch die Teilnehmer dazu einlädt. Darüber hinaus gibt es in Italien zwei Veranstaltungen, eine in Alessandria und eine in Modena, die Andreas und ich regelmäßig besuchen und so auch den Austausch pflegen. All diese Meetings betrachten wir als Bereicherung und die gegenseitige Wertschätzung kommt durch den Besuch von Teilnehmern und Organisatoren dieser Meetings bei uns am Bodensee zum Ausdruck.

7. Wie nachhaltig ist das Meeting Eurer Meinung nach? Ist es eher punktuell im Fokus der Aufmerksamkeit oder besteht auch zwischen den Treffen Kontakt innerhalb der Teilnehmenden?

A.S.: Ich möchte mit einem konkreten Beispiel antworten: Auf unserem diesjährigen Meeting habe ich Erik Stenstadvoll aus Norwegen, der sich seit Jahren mit Leben und Werk Fernando Sors beschäftigt, auf ei-



Erik Stenstadvold und Matanya Ophee

nen neu aufgetauchten Brief Sors aus Russland aufmerksam gemacht, von dem ich in Telefonaten mit Wolf Moser erfahren hatte. Dieser Brief beinhaltet weitreichende neue biografische Aspekte. Ich habe die Verbindung zwischen Erik und dem Besitzer des Briefes hergestellt und Erik hat dann diesen Brief in einem Artikel ausgewertet. Dieser Artikel ist (zusammen mit einer erweiterten Fassung meines Vortrags über Segovias Pädagogik) in „Soundboard Scholar 3“, der wissenschaftlichen Schwerpunktausgabe der „Guitar Foundation of America“ erschienen. Auf meinen Artikel haben sich verschiedene Reaktionen ergeben (aus New York und Montevideo), die wiederum auf mögliche neue Vorträge und Referenten für unser nächstes Treffen hinauslaufen.

8. Habt Ihr noch besondere Ziele für und Erwartungen an das Meeting oder ist es bereits das, was Ihr Euch vorgestellt habt, als Ihr es vor 10 Jahren gegründet habt?

A.S.: Wir würden uns sehr darüber freuen, wenn wir auch Teilnehmer aus Lateinamerika begrüßen könnten. Aber wie ich es eben angedeutet habe, ist da schon etwas in Bewegung. Selbstverständlich ist das auch eine Kostenfrage und wir werden versuchen die entsprechenden Botschaften einzubinden. Ansonsten ist schon sehr viel von dem, was wir uns vorgestellt haben real geworden und wir haben einen bestimmten Stellenwert erreicht. Auch hier sei ein konkretes Beispiel genannt: Vor einigen Jahren wurde ich von einem regel-

mäßigen Teilnehmer unseres Meetings gebeten, ein Empfehlungsschreiben für ein Stipendium an der Universität in Cambridge zu verfassen. Das hat mich sehr überrascht und ich habe das mit großer Freude ausgestellt. Meine Freude wurde noch größer, als das Stipendium dann auch tatsächlich gewährt wurde.

9. Kann jeder am Meeting teilnehmen, auch wenn er nicht referiert?

A.S.: Ja, gerne. Hier hat auch eine Öffnung stattgefunden. Zuerst waren die Teilnehmer/innen ausschließlich auch Referenten. Das ist nicht mehr so und ich hoffe, dass jeder Gitarrist, der seinen Horizont erweitern möchte, sich angesprochen fühlt.

G.P.: Wir möchten ganz besonderes auch jüngere Forscher und Interessenten ermutigen, an das Meeting zu kommen. Zum einen, weil es eine einmalige Gelegenheit ist mit Weltklasseforschern zusammenzukommen, diese zu hören und sich mit diesen auszutauschen. Zum anderen ist es eine Plattform, sich selbst in der „Community“ der Gitarrenforscher mit einem Beitrag zu präsentieren, sich mutig der Diskussion auszusetzen, Kontakte zu knüpfen und vielleicht auch Freunde zu finden, mit denen man gemeinsam ein Forschungsprojekt betreiben könnte.

10. Wann findet das nächste Meeting statt?

G.P.: Im März 2019. Der Ort und das genaue Datum werden 2018 auf unserer Facebook-Seite bekanntgegeben. Auch hier im EGTA-Journal werden wir rechtzeitig eine Nachricht platzieren.



Vortragsliste 2007-2017

Name	Vortragstitel	Jahr
Bazotti, Marco	Toto Amici (1864? - 1934) - The Most Popular Roman Guitarist of his Time	2009
Biraghi, Francesco	An ancient guitar music collection between grapes and armies	2015
Biraghi, Francesco & Carlomagno, Paola	Nr.1 in the Ricordi Catalogue: Antonio Maria Nava, Guitarist from Milan	2013
Bissoli, Andrea	„Motivos gregos“, an Orphean Choro (Villa Lobos)	2015
Bonaguri, Piero	New Italian Music for Guitar	2009
	Nostalgia: Chitarra in Italia 1932-1962	2011
	The Letters between Andres Segovia and Madariaga	2013
Bork, Detlev	Guitar Record Archive: A Century of Classical Guitar Recordings	2007
	Early Sources of Guitar Music in Northern Germany	2009
	Update of my Collection of Recordings	2013
Bozóki, Andrea	The Influence of 19th Century Vienna Guitar Virtuosi on Hungary Guitar Life	2011
Briso de Montiano, Luis	The Huidobro Collection in Toledo: A Part of the Library of Dionisio Aguado	2009
	New Contributions to the Biography of Dionisio Aguado (1784-1849)	2009
	Guitar Music in short Series, Collections and Periodicals in Madrid during the first Half of the nineteenth Century: A preliminary Study	2017
Briso de Montiano, Luis & Stenstadvold, Erik	Salvador Castro de Gistau – Guitarist and Publisher	2013
Bruant, Benjamin	The influence of Andres Segovia on the development of the repertoire - An evaluation of the need for a reassessment of the editing process on the work of Mario Castelnuovo-Tedesco and Federico Moreno-Torroba	2015
Burkhanov, Arkadi	Characteristics in the Development of the Classical Guitar in Russia (Education and Science) From the 1930ties Until Today	2011
	The mysteries of Moorish Guitar	2015
Carpintero Fernandez, Ana	Federico Moretti (* Naples, 1769; † Madrid, 1839) and the new way of writing music for guitar	2017
Castilla-Ávila, Agustin	Microtonal guitar	2015
	The Guitar and Instrumental Technique Interchange	2017
Confalone, Nicoletta	Emilia Giuliani	2013
	From Naples to Vienna: Emilia Giuliani's artistic and human itinerary (1829-1840)	2015
	In Search of the lost Guitar - Limits and Actuality of the Schubertian Lieder's Nineteenth- Century Transcriptions	2017
Croton, Peter	Performing Baroque Music on the classical Guitar: A Practical Handbook based on historical Sources	2017
Dams, Norbert	Rests in Pieces - Rest in Peace? A Question About Note Values	2011
De Kloe, Jan	The Result of Music Research - Aspects of Engraving Techniques and Esthetics	2007
	The Index to the Domingo Prat Dictionario de Guitarristas	2009
	The Cortabarría Collection and its Authenticity	2009
	What Did Giuliani Mean? A Closer Look at His Embellishments in Op.15	2011
	Dr. Boris Perott – a Life with the Guitar	2013
	German letters in an American archive	2015
	The Lindenthal Letters	2017
Edskes, Tom	Anton Berlijn and his Concertino for Terzina and Orchestra	2009
Eisenhardt, Lex	Unwritten Practice in the 17th Century Italian battuto-pizzicato	2007
Focht, Josef	Guitaristic Research in the BLMO (Bayerisches Musiker Lexikon Online- Online Enciclopedia of Bavarian Musicians)	2007
Gaitsch, Johann	Ferdinand Rebay- More Biographical Evidence	2007
Galesso, Lorenzo	Ferdinand Rebay: Heiligenkreuz's Abbey Thematic Catalogue and Biographical Hints	2011
Goss, Stephen	Holy Grail or Merry Dance: The Delusion of "Urtext" in Collaborations Between Guitarists and Composers	2011
Grün, Andreas	Hans Werner Henze's Music to the Radio Play "The Sixth Book"- The Composer's First Approach to the Guitar	2011
Hackl, Stefan	Two Recently Discovered Concertinos for Guitar and Strings by Padovec	2007

	Franz Schubert - Songs with Guitar Accompaniment from the Manuskript of Franz von Schlechta	2015
Hackl, Stefan & Zaczek, Brigitte	Stauffer and Co - The Viennese Guitar in the 19th Century	2011
Heck, Thomas	Giuliani's Viennese years.	2011
	Chitarra francese - another "French horn" Story?	2013
Herrmann, Michael	Guitars of Hermann Hauser I	2017
Hinsche, Fabian	Rudolf Leberl - Life and Work	2015
Hindrichs, Thorsten	"When Scheidler played he directed his gaze towards the heavens and seemed to forget everything around him" - Inwardness and Transcendence in German Guitar Music around 1800	2009
Hiratsuka, Ken'ichi	The Role of Friction in the Guitar Tone	2009
Huber, Karl	Impulses on Lutherie by the International Guitaristic Society Munich in the Early 20th Century	2007
Hurttig, Martin	Johann Gottlob Thielemann and Guitar Construction in Berlin around 1800	2013
Intelisano, Giovanni	Luigi Mozzani	2009
Jäggin, Christoph	Ein Repertorium schweizerischer Gitarrenmusik: Gitarrenmusik in Schweizer Bibliotheken, Archiven und Notensammlungen	2007
	Intimathy and Secrecy in 19th Century Guitar Songs- Manuscripts of Guitar Songs from the Lake Constanz Region	2009
	„Bis Gesang und Wort den Saiten sich gesellen“ Die Liedsammlungen des Franz Samans	2011
Jones, Allan Clive	The Orchestrated Guitar	2017
Jordi, Dieter	New Findings and Aspects of the Gitarra de Seis Ordenes	2011
Klein, Axel	"C'est l'entr'acte est une fantaisie sur le Bolero de Bosch" – Did Jules Massenet Plagiarise a Bolero by Jacques Bosch?	2017
Kresse, Bernd & Stevens, Andreas	Presentation of historic guitars	2015
Leclair, Grégory	Emilia Giuliani and Luigi Guglielmi in Hungary and Banat at a time of revolution	2015
Libbert, Jürgen	Die Gitarreschule von J.J. Staehlin 1810: E in unbekanntes Dokument der Gitarrenspielpraxis in Deutschland um 1810	2007
	Selected Examples for the Transition from Tablature to Staff Notation in the 18th Century	2009
Martin Gil, Damian	Inverted Crossing in the 19th Century	2009
	Teaching Scale Passages During the First Half of the 19th Century	2011
Mathieu, Cla	Miguel Llobet's Recordings of Catalan Folksongs and Early 20th century Performance Practise	2017
Matthiesen, Heike	Goethe and the Guitar	2011
Møldrup, Erling	Søffren Degen – The Enigmatic Guitar Genius in Denmark, Napoleon Coste's Danish Friend	2009
	The Danish Recordings of Angel Iglesias	2011
Ophee, Matanya	Editions Orphée – Past and Future	2007
	Some Observations on the Origins and Authorship of Aguado's Escuela	2011
	A new light on the Provenance of the Guitar Quintets by Luigi Boccherini	2013
	Towards an Universal History of the Guitar	2015
	Speculations, hypotheses and wishful thinking as acceptable channels for historiography	2017
Penn, Gerhard	Early Viennese Guitar Music (1800-1807) - Research in Progress	2007
	Early Viennese Guitar Music: The Guitar Concertos from Louis Wolf to Johann Padovetz	2009
	„Die Herren Aloys Wolf, und Bevilacqua werden für vorzügliche Meister dieses Instruments gehalten“ – Early Viennese Guitar Music, Research in Progress	2011
	Viennese Potpourri	2013
	Mauro Giuliani - A human face for an almost legendary artist	2015
Penn, Gerhard & Stampa, Harald	Lecture recital: Leonard Schulz (1813-1860) – New concert works discovered	2017
Poulopoulos, Panagiotis	The Hans Hahn Collection in the Deutsche Museum: Pulling a Set of Dissonant Strings	2013
Riboni, Marco	Mauro Giuliani: Aggiornamenti Biografici e Questioni Stilistiche.	2011

Ribouillot, Danielle	Guitar Interpretation in the 20th Century- from Segovia to the New Brilliant Talents	2007
Ruck, Jürgen	Caprichos Goyescos – New Compositions for the Guitar after the Etchings of Francisco Goya	2013
	„Salut für Caudwell“ revisited - Helmut Lachenmann's masterwork at the occasion of his 80th birthday	2015
Savijoki, Jukka	A Portrait of Anton Diabelli	2007
	The Guitar in 19th Century Finland - Work in Progress	2011
	Guitar Music for Sale in Friedrich Anton Meyer's bookshop and a circle of Finnish Guitar amateurs in Helsinki in the 1830s	2015
Sieberichs-Nau, Michael	Urtext Editions of Guitar Music. An Overview on the Problems of Editing Guitar Music	2007
	Johann Dubez – Guitar Virtuoso in the Period of Decline in Vienna	2009
Sinier de Ridder, Françoise & Daniel	Restoration of an Important Baroque Guitar (Venice circa 1630)	2007
Stampa, Harald	The Different Versions of Frank Martin's Quatre Pieces Breves	2009
Steinkogler, Siegfried	Barna Kovats and the Art of Miniature	2013
Stenstadvold, Erik	Meissonnier's Sor Editions: Problems of Dating and Authenticity	2007
	Guitar Methods 1760-1860: an Historical Survey	2009
	Leonhard Schulz and His Studies for Guitar	2001
	Why did Sor leave London? New light on his activities in 1822-23	2015
	Sor's Appoggiaturas: Long or short?	2017
Stevens, Andreas	Heinrich Albert (1870-1950) and the Italian Guitar School and its Music	2007
	The Munich Guitar Ensembles (Münchner Gitarren Quartett, Münchener Gitarre Kammertrio), Genesis, Literature and Activities	2009
	A Book on Romulo Ferarri	2009
	The Search Has Come to an End. One of the Main Mysteries in Guitar History Solved	2011
	Josephine Mertz' Letters to the Gitarristische Vereinigung München	2013
	Anton Stingl - Guitarist and Composer from Konstanz	2015
	Andrés Segovia: Basic Technical Studies - Diatonic Scales- Aspects away from the Practise Room	2017
Sugawara, Jun	Fernando Sor: Lost Works and Unknown Works	2007
Takeuchi, Taro	Lecture recital: Regency Plucked Instruments and their Music	2017
Tappert, Johannes	Early German Guitars from Jacob Otto	2009
Timmerman, Alex	The Chitarra Terzina and its Place in Music – Its origin, development, music, performers and makers	2009
Timofeyev, Oleg	The Seven-string Guitar in Russia from the 19th Century to Today	2011
	Russian Guitar Music of the 1930ies	2013
Torres, Rita	The Technique of Guitar Multiphonics	2017
Van Amersfoort, Jelma	The Guitar Songs of Pauline Duchambge (1776- 1858)	2013
	Monsieur Darne, who teaches both kinds of guitars - Common ground between wire- and gut strung guit(t)ars between 1750 and 1810	2015
Van Vliet, Ari	New Shores in Coste-Research: Le Zuyderzée	2011
	Guitar Music Inside-Out, Style and Reference in Romantic Compositions of Napoléon Coste'	2013
	On the situation of artists and their position in society!' - F. Liszt, in La Gazette musicale de Paris, vol. II, 1835. What about the guitar?	2015
	Modern Times: The shifting Style, Romanticism, Nationalism, Modernism	2017
Westbrook, James	The Spanish Influence on the Guitars of the Panormo School	2007
	Investigative Methods for the Study of Historical Guitars: A Case Study of the Work of Antonio de Torres	2009
	Who Made the First Spanish Guitars in London?	2011
	The London-made 'melophonic' guitar and its subsequent influence upon the American steel-string acoustic guitar	2013
	The Road to Ramirez	2017
Zeoli, Patricio	Sixth Irish Songs op. 125 Sixth Scottish Songs op. posth. by Mauro Giuliani – Neglected Jewels of the Early 19th Century Guitar Music	2013

Die Gitarre im Amerika des 19. Jahrhunderts

Der spanische Einfluss 1820 – 1850

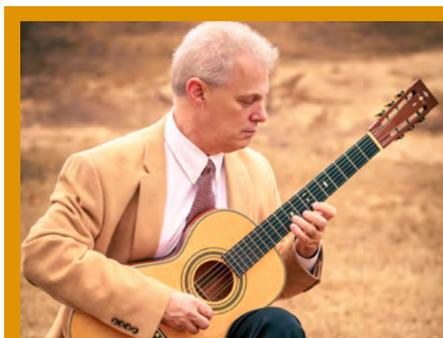
Bücher zur Geschichte der Gitarre haben ausnahmslos ein wichtiges Kapitel der Gitarre übersehen: das der Gitarre in den Vereinigten Staaten von Amerika im 19. Jahrhundert. Obwohl eine handvoll US-amerikanischer Gitarristen und Historiker versucht hat, dieses in den vergangenen Jahrzehnten richtig zu stellen, ist es höchst wahrscheinlich, dass den meisten nicht US-amerikanischen Gitarristen die große Menge an Gitarrenliteratur, welche in den Vereinigten Staaten im 19. und 20. Jahrhundert produziert wurde, völlig unbekannt ist.

Der Einzug der Gitarre in die amerikanische Kultur wurde hauptsächlich durch die Ankunft reisender oder einwandernder spanischer Gitarristen im frühen 19. Jahrhundert begünstigt. Als die einstig beträchtliche Popularität der Gitarre in Europa um 1830 abnahm, begannen viele Gitarristen – besonders Spanier, welche die Gitarre in Wertschätzung hielten – die Vereinigten Staaten und anderen Länder des Kontinents als Orte zu betrachten, an denen sie erfolgreiche Karrieren als reisende Gitarrenvirtuosen fortsetzen konnten.



Portraitbild von A.T. Huerta

Don A. T. (Trinidad) Huerta (1800-1874), dessen vollständiger Name Trinitario Francisco Agustin Pedro Miguel Maria Huberto Buena Ventura Huerta lautete und der ein eher humoristisches Beispiel langer spanischer Namen zu sein scheint, war der erste bedeutende spanische Gitarrist, der sein künstlerisches Glück in den Vereinigten Staaten suchte. Wie Phillip Bone in seinem Buch *The Guitar and Mandolin* schreibt, wurde Huerta engagiert, um ein Konzert in Le Havre, Frankreich, zu geben. Während er zu seinem Konzert reiste, machte er die Bekanntschaft von einigen Geschäftsmännern, die im Begriff waren, nach Amerika zu fahren. Diese Geschäftsmänner rieten Huerta, sein Konzert in Havre abzusagen und mit ihnen nach Amerika zu kommen, da sie glaubten, dass er dort extrem erfolgreich sein könnte. Ohne weitere Bedenken verwarf Huerta seine ursprünglichen Pläne und fuhr mit ihnen. Er traf in New York im Jahre 1824 ein. Nach kurzer Zeit erreichte er es, dass die neu gegründete *New York Philharmonic Society* ihn in Konzerten unterstützte. Während seines ausgedehnten Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten wurde er bei vier Gelegenheiten im Jahre 1824 von der *Philharmonic Society* unterstützt. Nach Besuchen auf Kuba und in Martiniq, während derer er mit der *Garcia's Opera Company* reiste, kehrte er nach New York zurück und gab zwei weitere Konzerte am 12. Oktober 1825 und am 2. Januar 1826. Er gab außerdem Konzerte in Philadelphia, Boston, Baltimore, Saratoga, New York und Cambridge/Massachusetts. Mehrere dieser Konzerte gab er mit seiner Ehefrau, der Pianistin Sabina Meucci. Sie war Tochter eines italieni-



Biografie

Der amerikanische Gitarrist Douglas Back (b. 1958) studierte Gitarre in Florida und Missouri und arbeitet seit über 30 Jahren an verschiedenen Schulen und Universitäten als Gitarrenlehrer. Er war Teacher of the Year des International NETWORK of Performing Arts Schools 2003 (ein Netzwerk von über 150 internationalen Schulen) und der Montgomery County Middle School 2009. Douglas Back veröffentlichte vier Anthologien/Aufnahmen von Gitarrenmusik bei Mel Bay Publications und zahlreiche Artikel über Saiteninstrumente. Er konzertierte in den USA, Australien, den Philippinen und Großbritannien. Neben der Gitarre konzertiert er auf verschiedenen Saiteninstrumenten wie dem Banjo (fünfsaitig und mit Plektrum), der Mandoline oder der Renaissancelaute. Er ist führende Autorität im Bereich der klassischen amerikanischen Gitarre des 19. Jahrhunderts und ein Meister des klassischen Banjos des 19. Jahrhunderts.

schen Miniaturenmalers, welche Huerta in New York traf, als sie sein erstes Konzert besuchte und die er nur drei Tage später heiratete. Innerhalb eines Jahres reichte sie die Scheidung ein, da sie ihn der Vernachlässigung, der grausamen Behandlung sowie des Ehebruchs beschuldigte, da er sie in Boston zurückließ als sie schwanger wurde.¹

Huerta kehrte nach Europa zurück und ließ sich bis 1830 in London nieder, wo er 1828 die 17-jährige Tochter des berühmten Gitarrenbauers Louis Panormo heiratete, Von London ging er nach Paris, wo er sich für fast 20 Jahre niederließ, bevor er gegen 1848 nach Spanien zurückkehrte. Er setzte seine Konzertkarriere in Spanien und den Nachbarländern fort und heiratete wohl ein drittes mal, dieses mal eine gewisse Salvadora Viguria aus Pamplona.² Seine Fähigkeiten als Gitarrist wurden von den Kritikern sowohl gelobt als auch getadelt.

Huerta hinterließ einen bleibenden Eindruck bei den amerikanischen Zuhörern und ebnete den Weg für einen nachfolgenden Zustrom ähnlicher spanischer Gitarristen, die in den 1830er und 40er Jahren folgten. Die zweibändige Reihe *Strong on Music: The New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong: 1836-1875* und das mehrbändige Werk *Annals of the New York Stage* by George C.F. Odell legen Zeugnis von den Aufführungen vielen früher Gitarristen in New York ab. George Templeton Strong verzeichnete im Jahre 1841 das Erscheinen

eines *neuen spanischen Gitarrenvirtuosen, T. Larceral* und kommentierte *die Vorherrschaft spanischer Gitarristen in New York rührt möglicherweise daher, dass New York Zwischenstation von und nach Havana ist*. Andere spanische Gitarristen, die ungefähr zur selben Zeit New York besuchten wie die von Strong und Odell zitierten, waren bspw. Señora Delores de Goni und Señor de Goni, Señor Benedid, Señor Maurez, Don Manuel Lopez, John B. Coupa, Leopold de Janon, and Antonio B. Martinez.

Der Gitarrist Antonio B. Martinez (ca. 1830er) scheint, wie auch Huerta, so etwas wie der Typus des fahrenden Musikers gewesen zu sein. Er trat in den Jahren 1831-1835 mehrfach im *New York's Niblo's Garden Theatre* auf, während andere Berichte ihn 1839/1840 in St.



A.B. Martinez, Celebrated Waltz

Louis verorten sowie in Cleveland einige Jahre später. Er veröffentlichte einige kürzere Stücke für Gitarre während er in den 1830er Jahren in New York und Boston weilte.

Ein weiterer früher spanischer Gitarrist in den Vereinigten Staaten, dessen Erwähnung wert ist, war Mariano Perez (ca. 1830er). Perez stellt eine Fußnote der Geschichte dar, hauptsächlich wegen seines Einflusses, den er auf den produktiven afro-amerikanischen Gitarristen Justin Holland (1819-1887) hatte. Perez' Konzert im *Boston's Lion Theatre* in den frühen 1830er Jahren entzündete in Justin Holland das Verlangen, das Gitarrenspiel zu erlernen³. Perez veröffentlichte ein bekanntes Werk: eine lange und herausfordernde Overtüre zur Oper *Der Kalif von Bagdad* von Francis-Adrien Boieldieu (1775-1834).



Overture Caliph of Bagdad

1 A.T. Huerta, *Life And Works*; herausgegeben von Javier Suarez-Pajares und Robert Coldwell; DGA editions-301, 2006, S. 9.

2 *IBID*, S. 26

3 Justin Holland (1819-1887) veröffentlichte in der Mitte des 19. Jahrhunderts über 300 Werke für die Gitarre. Mehrere dieser Stücke können in dem Buch *American Pioneers of the Classic Guitar* von Douglas Back, Mel Bay Publication, 1994, erworben werden (das Buch ist momentan ausverkauft, trotzdem kann eine CD Aufnahme gleichen Titels bezogen werden und auf youtube gehört werden; u.a. sind Hollands *Carnival of Venice*, *An Andante* und *William Tell* auf der CD zu hören). Faksimiles von Hollands Stücken können ebenfalls unter www.amarantpublishing.com bezogen werden

Es wäre jedoch irreführend zu sagen, dass das Gitarrenspiel in den USA ausschließlich eine Aktivität spanischer Immigranten gewesen wäre. In den 1830 und 40er Jahren gab es eine Vielzahl an Gitarristen vieler ethnischer Hintergründe, die Musik für Gitarre veröffentlichten. Nichtsdestotrotz bezeichnete man in dieser Zeit – und sogar noch bis in die Mitte des 20. Jahrhundert hinein – die sechssaitige Gitarre in den USA als „spanische Gitarre“. Der Name wurde ursprünglich benutzt, um sie von der English cittern zu unterscheiden, ein gitarrenähnliches Stahlsaiteninstrument in offener C Stimmung, welches bis in die 1820er Jahr in den USA Verwendung fand. Der Begriff der „spanischen Gitarre“ erscheint auch eine gewisse romantische Faszination des 19. Jahrhunderts mit der spanischen Kultur zu reflektieren. Die Verbindung der Gitarre mit Spanien beeinflusste die frühe Geschichte des Instrumentes in den Vereinigten Staaten stark. Belege dafür finden sich u.a. darin, dass viele der frühen amerikanischen Gitarrenwerke Titel wie

The Celebrated Spanish Retreat, The Spanish March, The Spanish Quickstep, The Spanish Cachucha oder *The Spanish Fandango* hatten.



Portrait Madame de Goni/Madame Knoop

Während fast alle reisenden spanischen Gitarristen in den Vereinigten Staaten männlich waren, gab es eine bemerkenswerte weibliche Ausnahme: eine gewisse Señora Delores Nevares de Goni, die eine spanische Gitarrenvirtuosin war und in New York im Dezember 1840 eintraf. Nachdem sie bereits in Frankreich und England Erfolge verbuchen konnte, traf sie in New York gemeinsam mit ihrem Mann Señor de Goni ein und wurde in zahlreichen Konzerten in Städten entlang der Ostküste bis hinunter ins südliche New Orleans präsentiert.

Eine Kritik eines ihrer Konzerte, die im *London Conservative Journal* am 5. Mai 1839 schon vor ihrer Ankunft in den Vereinigten Staaten erschienen ist, erwähnt, wie sie in einem Konzert auftrat, in dem auch Giulio Regondi (1822-1872) spielte.

Madame de Gonis Konzert - Das Konzert von Madame Nevares de Goni auf der spanischen Gitarre ist außerordentlich bemerkenswert. Mit einer perfekten

Kontrolle über ihr Instrument ausgestattet, spielt sie, als ob das Zurschaustellen der Ausführung ihr geringstes Ziel sei; manchmal spielt sie die schnellsten Passagen mit einer Leichtigkeit und Fertigkeit, als ob die Gitarre nur Medium des Ausdrucks von Freude als mentaler Emotion in unkünstlichster und natürlichster Art und Weise wäre. In ihrem Konzert in den Hanover Square Rooms spielte sie drei Fantasien in dem gleichen einfachen und wohltuendem Stil. Von den anderen Instrumentalisten spielte Mademoiselle Verini – Schülerin von M. Perez – eine brillante Fantasie von Herz auf dem Piano, Mr. Clinton eine andere auf der Flöte und Giulio Regondi, der sich schnell dem Mannesalter nähert, einige Variationen auf seiner Lieblings-Konzertina. Alle stellten ihre Talente zu ihrem Vorteil dar.

CONCERT.—The Señora Dolores de Goni, the charming performer on the guitar, is to give a private concert to-morrow evening at the Saloon of the St. Louis Hotel, at which she is to be assisted by Messrs. Knoop, Bley, Lehman, Kurs, and other eminent musicians.

Konzertankündigung der „New Orleans Times“ vom 10.3.1842

Eine spätere Kritik aus der *London Morning Post* vom 23. Juni 1840 äußert:

Madame de Goni ist eine Interpretin erster Güte auf dem schwierigsten aller Instrumente, der Gitarre. Diese wird in ihren Händen zu einem Medium, welches den Sinnen ihrer erfreuten Zuhörerschaft einen korrekten Begriff der romantischen und höchst bezaubernden Musik überträgt, mit der die Liebe und die Liebhaber Spaniens traditionellerweise verbunden werden.

1842 wurde sie die erste „Endorsement“ Künstlerin des deutsch-amerikanischen Gitarrenbauers C.F. Martin, welcher begann, spezielle „De Goni Modell“ Gitarren zu bauen. Die zwei Instrumente, welche er für Madame de Goni anfertigte, waren Prototypen des X-Bracings, die Martin entwickelte und die seine Gitarren amerikanischen Stils der 1850er und der Folgejahre prägen⁴.

Madame de Goni (1813-1892) ist eine interessante und immer noch recht mysteriöse Figur in der Geschichte der amerikanischen Gitarre. Einige Zeit nachdem sie C.F. Martin getroffen hatte, verließ sie ihren Ehemann und begann mit einem bekannten deutschen Cellisten namens Georg(e) Knoop zu touren. Das Paar heiratete schließlich und bereiste das Land als konzertierendes Duo für mehrere Jahre. Danach ließ es sich in Cincinnati nieder. De Goni schien viel mit ihrem älteren spanischen männlichen Gegenstück Huerta gemeinsam zu haben, erschien sie doch impulsiv und opportunistisch. Obwohl sie eine Gitarrenvirtuosin war, schienen ihre moralischen Tugenden sehr fraghaft gewesen zu sein, besonders aus Sicht des mittleren 19. Jahrhunderts. Sie verursachte einen Skandal als sie, gemäß einem Brief des bekannten Gitarristen

Grand Vocal and Instrumental Concert.
SIGNORA DE GONI and GEORGE KNOOP,
 assisted by Mr. ZUGBAUM, MR. RINK, MR. KILLNER, MR. HERWIG, and several Artists of this city, who have in the kindest manner tendered their aid, respectfully inform the Ladies and Gentlemen of Cincinnati, that they will give a **CONCERT This Evening, May 9th, at the Liberman Hall.**
 PROGRAMME.

PART I.

- 1 Overture Full Orchestra.
- 2 Concert Fantastique—Allegro, Fousso, Retti, and Adagio Malancol que, Allegro and Presto, for Violoncello, full Orchestra, Mr. Knoop. Knoop.
- 3 Fantasia, for Guitar, Mad. De Goni. Mad. De Goni.
- 4 Grand Fantasia, sur un Motif de l'Opera les Huguenots, for Piano, C. Zugbaum. Thalberg.

PART II.

- 1 Overture Full Orchestra.
- 2 Fantasia et Variat. Brillante, for Piano, C. Zugbaum. Herz.
- 3 Grand Fantasia, for Violoncello, Full Orchestra, Introduction, introducing a Swiss Herdman's Song, Theme and Var. Cantabile, Rondo, Presto. Mr. Knoop. Knoop.
- 4 Duo de Norma, arranged for Guitar. Mad. De Goni.
- 5 Grand Fantasia for Piano and Violoncello—Introduction Moderato misterioso—Allegro—Theme and Var.—Andante con amore—Finale waltz viva—C. Zugbaum and G. Knoop. Liszt.

Tickets 50 cts. To be had at the Music Stores, and at the door on the evening of performance.
 Concert to commence at 8 o'clock.
 May 9

und Komponisten John B. Coopa vom Oktober 1849, *ihre Kinder und ihr 4 Monate altes Baby* verließ, um in Mexiko zu konzertieren. Es wird berichtet, dass sie später die Frau von Juan Ignacio Laborde y Trueda, zwischenzeitlicher spanischer Konsul in New Orleans, wurde, wo sie 1892 verstarb. Señora de Goni veröffentlichte 5 bekannte Werke für die Gitarre zwischen 1837 und 1866. Ihr letztes Stück war „The Adieu“ betitelt. Überraschenderweise sind ihre Kompositionen ab 1847 allesamt mit dem Namen Mrs. Knoop versehen. Dies ist ein interessanter Aspekt, bedenkt man, dass Mr. Knoop, den sie verlassen hatte, am Weihnachtstag von 1849 Selbstmord beging,

GRAND CONCERT.
SIGNOR DE RIBAS respectfully informs his friends and the public, that he will give his second **CONCERT** at the Opera, **TOMORROW EVENING, the 17th Inst.** Assisted by **M^{me} DE GONI and MR. KNOOP, MR. G. Z. WETHERBEE, and MR. HAYES,** who will preside at the Piano.

PROGRAMME.

PART I.

- 1—Overture
- 2—Fantasia on the Oboe, Sig. Ribas, (from the Opera of Norma) Ribas.
- 3—Song, Mr. Wetherbee. Wetherbee.
- 4—Capriccio on the Guitar, (by desire) M^{me} de Goni
- 5—Fantasia on the Oboe, Sig. Ribas, (introducing a Swiss Air) Ribas.

PART II.

- 6—Honor. Sweet Home, on the Oboe, Sig. Ribas, (by desire.)
- 7—Song, Mr. Wetherbee, (a Dream of Childhood) Wetherbee.
- 8—Andante and variations, (on the (Guitar) Mr. Knoop—Knoop.
- 9—Spanish Song, M^{me} de Goni, (el Bero) M^{me} de Goni.
- 10—Solo on the Violin, M^{me} de Goni, M^{me} de Goni.
- 11—Grand Fantasia on the Oboe, Sig. Ribas, composed for the occasion, and dedicated to M^{me} de Goni, by Sig. Ribas.

✓ Tickets half a dollar each, to be had at all the principal Music Stores and Hotels, and at the door, on the evening of performance.
 7½ Hours open at 8½, Concert to commence at 7½ o'clock.
 116 — — — — — 116
 116 — — — — — 116

Konzertankündigungen aus
 „Boston Daily Atlas“ vom 17.2.1842
 und dem „Charleston Southern“ vom 9.5.1843

einige Monate, nachdem sie nach Mexiko abreiste. Vielleicht war es nur ein Vermarktungstrick, dass sie sich entschied, weiterhin unter ihrem Mädchennamen Mrs. Knoop zu veröffentlichen, da der Name ihr Erfolg gebracht hatte. In jedem Fall sind diese Kuriositäten in ihrem Leben faszinierend und regen zu weiteren Nachforschungen an⁵. Die Mehrheit ihrer Kompositionen verwendet eine offene Akkord-Skordatur⁶. Die Verwendung von offenen Stimmungen war üblich unter US-amerikanischen Gitarristen des 19. Jahrhunderts, was wiederum von der früheren Einführung der English Cittern beeinflusst worden ist, welche ein gitarrenähnliches Instrument in offener C Stimmung war. Zwei unglaublich populäre Gitarrenstücke der

4 *Inventing the American Guitar, The Pre-Civil War Innovations of C.F. Martin and His Contemporaries*, herausgegeben von Robert Shaw und Peter Szego; Hal Leonard Publications, 2013, S. 137

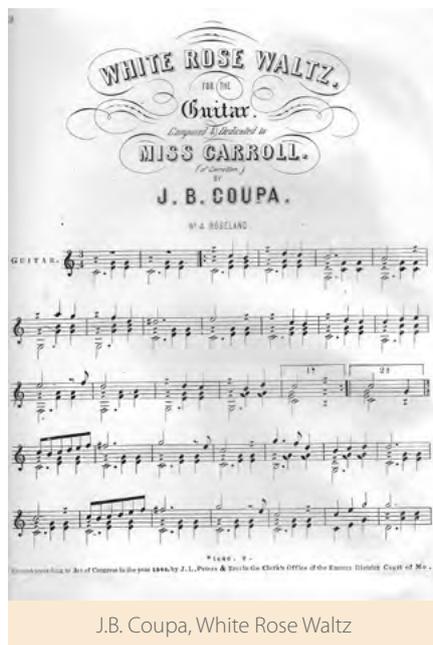
5 *Inventing the American Guitar, The Pre-Civil War Innovations of C.F. Martin and His Contemporaries*, herausgegeben von Robert Shaw und Peter Szego, Hal Leonard Publications, 2013; Kapitel 7, David Ganz, Seiten 130-137. Bemerkung: Ein Programm aus Lesung und Konzert mit dem Herausgeber des Buches, Peter Szego (Lesung), sowie Douglas Back (Musik) und Thom Bresh (Musik) ist auf youtube zu finden. Das Programm wurde am 16. März 2014 im *Metropolitan Music of Art* in New York City anlässlich der Feier der ein Jahr langen Ausstellung von Martin Gitarren aus der Vorkriegszeit aufgeführt. Für dieses Konzert spielte Douglas Back auf zwei Martin Gitarren von 1840, bespannt mit Darmsaiten. Siehe: *Sunday at the Met—Early American Guitars: The Instruments of C. F. Martin* <https://www.youtube.com/watch?v=BPv0sprxgmY>

6 Faksimile Ausgaben von Dolores de Goni (Mrs. Knoop) können auf der Website <http://amaranthpublishing.com/guitar.htm#knoop> erworben werden.

1850er und 60er Jahre waren *Sebastopol*, ein programmatisches Stück in offener D Stimmung, welches an die „Belagerung von Sebastopol“ während des Krim-Krieges erinnerte und das Stück *Spanish Fandango* in offener G Stimmung, die beide von Henry Worrall (1825-1902) geschrieben wurden. Beide Stücke hatten großen Einfluss auf die nachfolgende Generation US-amerikanischer Gitarristen.

Ursprünglich aus Liverpool stammend, kam er in den 1830er Jahren in die Vereinigten Staaten und ließ sich zuerst in Cincinnati, Ohio nieder. Als bekannter Künstler und Musiker ließ er sich schließlich in Topeka, Kansas, nieder, wo er mehr Ruhm als einflussreicher Landschaftsmaler und Illustrator erhielt denn als Musiker.

Betrachtet man die schiere Menge an Musik, die in dem Jahrzehnt produziert wurde, so waren die 1840er Jahre eine fruchtbare Periode der Veröffentlichung von Gitarrenmusik in den Vereinigten Staaten. Einige der besseren Stücke dieser Zeit wurden von John B. Coupa (gestorben 1850) geschrieben.



J.B. Coupa, White Rose Waltz



J.B. Coupa Waltz

Aus Spanien stammend, war Coupa einer der besten US-amerikanischen Gitarrenkomponisten der 1830er und 40er Jahre. Sein Geburtsdatum ist nicht bekannt. Er begann seine Karriere zuerst in Boston und siedelte dann um 1840 nach New York um. In ihrem Buch *Strong on Music: the New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong*, herausgegeben von Vera Brodsky Lawrence, schreibt die Autorin:

Drei neue Gitarrenvirtuosen erschienen in New York im Jahre 1841: die Spanier Benedid und Coupa, die herrliche Duette in Benedids Konzert im Januar spielten und Leopold de Janon, der in J.L. Downes Konzert vom 14. Dezember auftrat und dabei Gitarre spielte und 2 französische Lieder sang?

John B. Coupa war auch ein früher Partner des US-amerikanischen Gitarrenbauers Christian Frederick Martin (1796-1873), der C.F. Martin Guitar Co. 1833 gründete. Coupa war Martins Vertriebshändler in New York, nachdem Martin

sein Geschäft 1839 von New York nach Nazareth, Pennsylvania, verlegt hatte. Einer der wenigen frühen US-amerikanischen Gitarristen, deren Wirken gründlich dokumentiert wurde, ist ein weiterer Spanier, Jose De Anguera (1810-1882), obwohl er nur eine relativ geringe Rolle in der Geschichte der amerikanischen Gitarre spielte. Die Lebensgeschichte De Angueras ist faszinierend und einige Erzählungen seines Lebens lesen sich wie Episoden einer Abenteuererzählung. Sein Enkel Philip De Anguera, der die Informationen von seinem Großvater, seinem Großonkel und seinem Cousin erhielt, zeichnete diese auf.

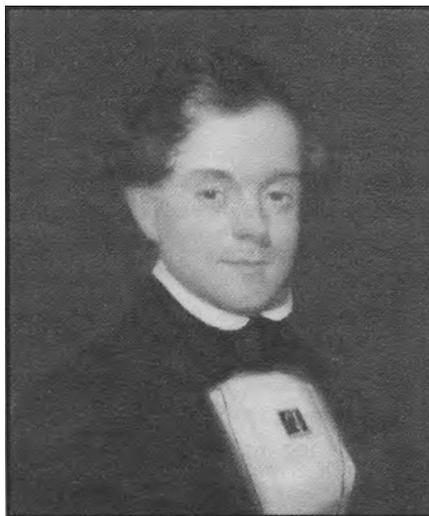
Demnach wurde Jose De Anguera am 3. Juni 1810 in Reus, Spanien geboren.

Er war solide gebaut, muskulös, mit einem angenehmen Lächeln, dunklem goldbraunen Haar und blauen Augen, was selten für einen Spanier war.

Er war jüngstes von fünf Kindern eines wohlhabenden spanischen Aristokraten, der seinen Titel und sein Familienwappen vom König von Spanien erhalten hatte.

In früher Jugend bekam Jose eine Flöte geschenkt und diese wurde das erste von vielen Instrumenten, das er schließlich meisterte. Er wurde in Barcelona ausgebildet, was ca. 110 Kilometer von Reus entfernt lag. Als er das Alter der Berufswahl erreicht hatte entdeckte er, dass seine Eltern ihn in ein Kloster schicken wollten, um Priester zu werden. Das bekümmerte den jungen De Anguera und er schwor sich wegzulaufen. 1829 schloss sich De Anguera im Alter von 19 Jahren zusammen mit zwei Freunden der spanischen Armee an, die gerade nach Mexiko geschickt werden sollte. Mexiko hatte seine Unabhängigkeit von Spanien 1824 erklärt, war jedoch noch bei Spanien verschuldet. Um diese Schulden einzureiben und den mexikanischen General Santa Anna – der so etwas wie ein Rebell geworden war – zu stellen, wurde die spanische Armee nach Vera Cruz geschickt, wo sie sich mit Santa Annas Armee Gefechte lieferte. De Anguera wurde in zwei Gefechten verwundet. Er und seine Freunde wurden schließlich gefangen genommen und saßen neun Monate in mexikanischen Gefängnissen. In einem Gefangenaustausch mit den Spaniern wurden sie schließlich freigelassen mit der Auflage, niemals mehr gegen mexikanische Soldaten zu kämpfen. Innerhalb einer Woche waren De Anguera und seine beiden Freunde jedenfalls wieder im Gefecht und wurden erneut gefangen genommen. Dieses Mal wurden sie zum Tode durch Erschießen ver-

urteilt. In der Nacht vor ihrer Hinrichtung ritt ein Mann galoppierend und Hände ringend in das Lager, um die Aufmerksamkeit des Generals zu erhalten. In seinen Händen hielt er einen Befehl, in welchem die drei Gefangenen gegen drei mexikanische Generäle ausgetauscht werden sollten, die von der spanischen Armee gefangen genommen wurden. Der Austausch wurde mit Sicherheit beeinflusst durch die Prominenz der Familie des Jungen, welche von der Notlage erfahren haben musste.



Jose De Anguera

De Anguera und seine beiden Freunde wurden in den Gewahrsam ihres kommandierenden Offiziers zurückgegeben und sollten nach Spanien abrücken. Um die Sicherheit der Jungen zu gewährleisten, wurden sie unter strikter Bewachung in der Festung *El Morro* in Havanna, Kuba gehalten. Nichtsdestotrotz schafften es die Jungs, sich im Geiste des Abenteurers an Bord des US-Fregatenschiffs *Brandywine* zu stehlen, das im Hafen von Havanna vor Anker lag. Dies war extrem gefährlich, da immer noch Krieg herrschte und sie wegen Desertierens

hätten erschossen werden können.

Als das amerikanische Schiff schließlich in Fortress Monroe, Virginia anlegte, wurden die drei Jungen zu George Hooper, dem Hafensekretär gebracht. Mr. Hooper war von der Situation der Jungen bewegt und nahm sie bei sich zuhause auf. Da sie kein Englisch konnten, wurden die Jungen schließlich zum italienischen Kapellmeister des Forts gebracht, welcher sie verstehen konnte. Der Kapellmeister, welcher Rekruten brauchte, gab jedem von ihnen ein Instrument und brachte es ihnen bei. Jose erhielt eine Zugposaune, welche in dieser Zeit noch so etwas wie eine Neuheit unter den Ensembles und Orchestern war. Jose übte fleißig und trat der Kapelle des Forts nach kurzer Zeit als bezahltes Mitglied bei.

Jose etablierte sich innerhalb der Kapelle und wurde bald einer ihrer Solisten. In dieser Zeit verliebte er sich in Julia Hooper, die die Tochter von Mr. Hooper war, und heiratete sie. Sie begannen ihr Leben als verheiratetes Ehepaar in Philadelphia und Jose wurde Posaunist des *Chestnut Street Theatre Orchestra*. Er war nun ein vollendeter Posaunist und wurde bald engagiert, dem *Park Theatre Orchestra* in New York City beizutreten, das zu dieser Zeit das größte und angesehenste Theater des Landes war. Irgendwann um 1839 verließ er New York und zog nach Boston, um sich dem *Boston Theatre Orchestra* anzuschließen. Er war anscheinend so versiert im Blattlesen, dass er als

einziges Orchestermitglied von den Proben ausgenommen wurde. Zusätzlich zum *Boston Theatre Orchestra* trat De Anguera auch mit der *Boston Brigade Band*, *The Bond's Band*, *The Handel and Haydn Society Orchestra*, *the Tremont Theatre Orchestra* auf und leitete die Kapelle im Charleston Navy Yard für die US Regierung.

Kurz nachdem er nach Boston zog, nahm De Anguera das Studium der Gitarre auf. Als Musiker mit wachsender Familie, wurde das Studium auf der Gitarre als weitere Möglichkeit gesehen, das familiäre Einkommen zu erhöhen. Später erlernte er noch Harfe und Klavier. Seine Frau berichtete, dass er in vielen Nächten vom Auftritt im Theater zurückkam und dann begann, bis zum Morgengrauen Gitarre zu üben. Nach einiger Zeit nahm er einige Schüler an, da er sich einen guten Ruf als Lehrer und Spieler erarbeitet hatte. Man sagt, dass er schließlich einer der profiliertesten Gitarristen seiner Zeit wurde und die Leute aus dem ganzen Land nach Boston kamen, um bei ihm zu lernen.

Als gefragter Lehrer auf Gitarre, Posaune, Harfe, Klavier und im Gesang lebte De Anguera ein wohlhabendes Leben. Er besaß ein 22 Morgen großes Gut im heutigen Wakefield, Massachusetts, wo er und seine Frau 11 Kinder hatten, von denen 5 leider im Kindesalter verstarben. Als Mitglied des *New England Con-*

servatory unterrichtete er dort Harfe von 1868 bis zu seinem Tode 1882. Er unterrichtete ebenfalls an einem Mädchenpensionat in West Medford nahe Boston. Jose De Anguera komponierte ungefähr zwei Dutzend Werke für die Gitarre während der 1840er Jahre, von denen zwei, *The Celebrated Spanish Retreat* und *La Cachucha*, Teil meines Buches „*The Hispanic American Guitar*“, Mel Bay Publications 2003, sind. *The Celebrated Spanish Retreat* war eines von vielen Arrangements des Stückes, welche von verschiedenen frühen US-amerikanischen Gitarristen veröffentlicht wurden. Es ist bekannt für seine ungewöhnliche Skordatur in C (6=C, 5=C, 4=C, 3=G, 2=H, 1=E) und seine natürlichen Flageolets im dritten und vierten Bund, welche den Klang von Militärhörnern imitieren sollen. Es wurde gestaltet nach Trinidad Huertas früherem Stück *The March of Riego*, *A Much Admired Spanish Quick Step*, für das Huerta beträchtlichen Ruhm erlangte.

Übersetzung: Fabian Hinsche

Der Artikel wurde aus früheren Schriften umgearbeitet, die in folgenden Büchern des Autors zu finden sind: *American Pioneers of the Classic Guitar* (1994, Mel Bay Publications), *Great American Marches, Polkas and Grand Concert Waltzes for Acoustic Guitar* (1997, Mel Bay Publications), *Hispanic American Guitar* (2003, Mel Bay Publications) sowie aus dem Artikel „*Guitar on the New York Concert Stage, 1816-1890 as chronicled by C.D. Odell and George Templeton Strong*“, *Soundboard*, Vol XXV, No. 4, (Frühling 1999)

Hörbeispiele:

1. *Serenade* (1830er Jahre) von J. B. Coupa (aus: Douglas Back - *Hispanic American Guitar*, Buch und Cd; Mel Bay Publications)

 Hörbeispiel abspielen

2. *Isabel - Theme and Variations* (1844) von J.B. Coupa (aus: Douglas Back - *Hispanic American Guitar*)

 Hörbeispiel abspielen

3. *Celebrated Spanish Retreat* (1843) von Jose De Anguera (aus: Douglas Back - *Hispanic American Guitar*)

 Hörbeispiel abspielen