



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Ferdinand Neges	Ein unbekanntes Mauro Giuliani-Porträt	4
Hannah Wirmer	Instrumentaler Gruppenunterricht	10
Andreas Stevens-Geenen	Drei ??? jenseits der Griffbrettkante	21
Fabian Hinsche	Albert Roussels <i>Segovia</i>	26
	Jugend musiziert Bundeswettbewerb 2021	34
	Impressum	34
	Notenbeilage	35

Vorwort

Liebe Leserin,
lieber Leser,

das *EGTA-Journal* wird mit dieser Ausgabe 5 Jahre alt.

Wir freuen uns darüber - und sind auch etwas stolz darauf -, dass sich das *EGTA-Journal* im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus zu einem etablierten Magazin rund um die klassische Gitarre entwickelt hat.

Schaut man zurück, so finden sich zahlreiche hochwertige Artikel von Autoren aus dem deutschsprachigen Raum, ganz Europa und den USA, Interviews mit Größen wie Pepe Romero oder Carlo Domeniconi, Berichte von EGTA Aktivitäten, Notenbeilagen und vieles mehr.

Diese Fülle und Buntheit trägt dazu bei, die Welt unseres Instrumentes weiter zu erforschen, unsere Begeisterung zu teilen und unser pädagogisches, historisches und musikalisches Wissen zu mehr.

An dieser Stelle sei noch einmal allen Autoren gedankt, die mit ihren qualitätsvollen Artikeln dazu beigetragen haben, das *EGTA-Journal* zu dem zu machen, was es nach 5 Jahren ist.

In der aktuellen Ausgaben haben wir uns wiederum bemüht, abwechslungsreiche Themen zusammen zu tragen.

Ferdinand Neges, dem ein oder anderen sicherlich nicht hat zuletzt durch seine Publikationen bekannt, stieß bei seinen Nachforschungen zu einer bevorstehenden Edition auf ein unbekanntes Porträt Mauro Giuliani, dessen Geschichte er sich in seinem Artikel widmet.

Hannah Wirmer bereichert mit ihrem musikpädagogisch fundierten Artikel zum instrumentalen Gruppenunterricht unser pädagogisches Wissen zu diesem oftmals als „Problemkind“ betrachteten Bereich unserer Unterrichtspraxis und zeigt, wie bereichernd ein didaktisch fundiertes Format dieser Unterrichtsform sein kann.

Andreas Stevens-Geenen - der sich wunderbarerweise wiederum bereit erklärt hat, das aktuelle Journal mit einem seiner unterhaltsamen und informationsreichen Artikel zu schmücken - stellt Fragen an 3 Tasteninstrumentalist*innen „jenseits der Griffbrettkante“. Ihre Antworten zeigen uns, welche das Instrument betreffenden Probleme auftauchen können, die wir auf der Gitarre (zum Glück?) selten antreffen...

In einem Artikel zu Roussels *Segovia* bringe ich mich mit Gedanken zu diesem hervorragenden und m.E. zu Unrecht unterrepräsentierten Stück im Rahmen der Jubiläumsausgabe selbst als Autor ein und hoffe, dazu beizutragen, dass das Werk öfter gespielt wird.

Weitere Beiträge zur Preisträgerin des EGTA-Sonderpreises auf dem vergangenen Bundeswettbewerb von *Jugend musiziert* und eine Notenbeilage des renommierten Komponisten Thomas Allen LeVines runden das aktuelle Journal ab.



©Aleksandra Karłowski

An dieser Stelle sei auch einmal die Gelegenheit genutzt, ein großes Dankeschön an unseren Graphiker Florian Janich auszusprechen, der das Journal seit seiner Geburt setzt und dessen gute und schnelle Arbeit im Verbund mit seinen graphischen sowie ästhetischen Ideen sicherlich keinen geringen Beitrag zum Erfolg des Journals beigetragen haben.

Herzlichst

Ihr Fabian Hinsche

Chefredakteur des *EGTA-Journal* -
Die neue Gitarrenzeitschrift



Biografie

Mag. Ferdinand Neges absolvierte seine Ausbildung an den Musikuniversitäten Graz

(Marga Bäuml-Klasinc, Heinz Irmeler) und Wien (Konrad Ragoßnig).

Seit 1994 beschäftigt er sich als Herausgeber, Arrangeur und Komponist speziell mit der Unterrichts- und Spielliteratur für den Gitarrenunterricht. Als Co-Autor des gemeinsam mit Michael Langer herausgegebenen „Play-Guitar“-Lehrwerks ist er einem breiten Fachpublikum wohl bekannt. Ferdinand Neges lebt als Gitarrenlehrer in Wien.

Ein unbekanntes Mauro Giuliani-Porträt

Im K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Stubenring 5, heute: Museum für Angewandte Kunst = MAK) fand 1896 die größte jemals abgehaltene Ausstellung zum Thema „Wiener Kongress“ statt. Die Ausstellungsgestalter verfolgten überdies auch das Ziel, das kulturelle und gesellschaftliche Leben der Jahre 1800-1825 in größtmöglicher Breite und Genauigkeit zu dokumentieren. In letztendlich zweijähriger Vorbereitung wurde eine Ausstellung konzipiert, die Leihgaben aus ganz Europa zu einer beispiellosen Gesamtschau jenes Vierteljahrhunderts versammelte. Jedem der insgesamt 1969 Exponate wurde eine Nummer zugewiesen, unter der das jeweilige Ausstellungsstück auch in den dazugehörigen Katalog aufgenommen wurde.

Dieser „Katalog der Wiener-Kongress-Ausstellung 1896“ ist online abrufbar: <https://archive.org/details/katalogderwiener00wien>

Auf S. 123 findet sich bei Exponat Nr. 787 folgender Eintrag:

787. Mauro Giuliani, Guitarrevirtuose und Componist, geb. 1797, gest. 1820. Brustbild. Oelgemälde, unvollendet. Lwd., H. 0·660, Br. 0·520. Graf Johann Pálffy.

<https://archive.org/details/katalogderwiener00wien/page/122/mode/2up>

Der Maler des unvollendet gebliebenen Porträts wird in diesem Eintrag nicht genannt. Die Lebensdaten Giulianis sind nach dem damaligen Wissensstand angegeben und somit falsch.

Die Maße des Bildes waren: Höhe = 66 cm & Breite = 52 cm.

Als Leihgeber dieses Gemäldes wird Graf Johann Pálffy (* 12. 8. 1829 in Preßburg, heute Bratislava; † 2. 6. 1908 in Wien) genannt.

Zu Graf Johann Pálffy existiert ein ausführlich informierender Wikipedia-Eintrag: [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_P%C3%A1lffy_\(Philanthrop\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_P%C3%A1lffy_(Philanthrop))

Graf Johann Pálffy war der einzige Sohn des Grafen Franz Pálffy (1780-1845), der in der Giuliani-Literatur wohlbekannt ist. (Giuliani-Schüler ab 1812/13, Widmungsträger von Op. 39, Veranstalter der Serenaden in Schönbrunn 1815¹. Er ermöglichte überdies als Mäzen, dass z. B. der noch kindliche Franz Stoll Lektionen bei Maestro Giuliani erhalten konnte²).

Es ist sehr wahrscheinlich, dass das 1896 ausgestellte Gemälde innerhalb der Familie Pálffy vom Vater an den Sohn weitergegeben worden ist.

Graf Johann Pálffy war ein passionierter Kunstsammler, der am Ende seines Lebens dem Ungarischen Staat eine großzügige Schenkung von insgesamt 177 Gemälden machte.

Diese Sammlung von 121 Altmeistergemälden und 56 Werken des 19. Jahrhunderts, heute im Szépművészeti Múzeum in Bu-

dapest ausgestellt, wird von Dr. Gabriel von Térey im „Katalog der Gemäldegalerie des Grafen Johann Pálffy“ (Budapest 1913) beschrieben.

<https://catalog.hathitrust.org/Record/102358114>

Aus diesem Katalog geht leider klar hervor, dass das 1896 ausgestellte Giuliani-Porträt nicht Teil jener Schenkung war.

Im März 1921 wurde vom Auktionshaus für Altertümer Glückselig & Wändorfer GmbH, Mühlgasse 28/30, 1040 Wien, der

1 Heck, Thomas F. - Mauro Giuliani. Virtuoso Guitarist and Composer, Editions Orphée 1995, S. 65

2 Koczirz, Adolf - Zur Geschichte der Gitarre in Wien (Musik-Jahrbuch aus Österreich, Wien 1907, S. 17)

Nachlass von János Graf Pálffy in einer 4-tägigen Auktion versteigert.

Durchführungsort der Versteigerung war das Palais Pálffy in der Wallnerstraße 6 im 1. Wiener Gemeindebezirk.

Das Interesse an dieser Auktion war international, die Bietergefechte um die Prunkstücke waren auch Inhalt von zahlreichen Zeitungsartikeln.

Ein illustrierter Auktionskatalog ist in der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur ONB 541.394-C erhalten geblieben.

Bereits am ersten Auktionstag, Montag 7. 3. 1921, wurden neben Stichen, Lithographien, Drucken, Miniaturen, Aquarellen und Handzeichnungen, auch Ölgemälde versteigert.

Der Auktionskatalog von 1921 wiederholt unter Lot 68 die bekannten Angaben des Ausstellungskataloges von 1896:

Porträt des Virtuosen Mauro Giuliani
Öl auf Leinwand, unvollendet. 66:52

[Die Maße stimmen exakt überein.]

Es gibt aber einen entscheidenden Unterschied: diesmal wird auch der Maler des unvollendet gebliebenen Ölgemäldes genannt.

Es ist **Josef Carl Stieler** (* 1781 in Mainz, † 1858 in München).

[Nebenbemerkung: Unter den Illustrationen des Auktionskataloges ist das Stieler-Gemälde von Mauro Giuliani leider nicht zu finden.]

Der Katalog zu dieser Glückselig-Auktion wurde von der Uni Heidelberg im Rahmen des „German Sales“-Projektes auch in digitaler Form zugänglich gemacht.

Hier die entscheidende Seite: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glueckselig1921_03_07bd1/0023

Eine spannend zu lesende Zusammenfassung dieser zu einer gesellschaftlichen Sensation emporgestiegenen Wiener Versteigerung enthält das „Jahrbuch für Kunstsammler 1922“ im Artikel „Der Kunstmarkt 1921“ von Adolph Donat, auf den Seiten 78-80.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jahrbuch_kunstsammler1922/0095

Zum Maler Joseph Karl Stieler existiert ein umfassender Wikipedia-Artikel der Stieler-Expertin Dr. Ulrike von Hase-Schmundt:

https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Karl_Stieler

Eine ausgezeichnete historische Lebensdarstellung Stielers findet sich überdies in „Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1893, Band 36, Seite 189 – 196“.

<https://archive.org/details/allgemeindeutsch36lili/page/188/mode/2up>

Joseph Karl Stieler, der an der Wiener Kunstakademie bei Heinrich Friedrich Füger Malerei studiert hatte, hielt sich auch nach seiner 5-jährigen Studienzeit mehrmals in Wien auf, so etwa zwischen dem 6. April und 24. Mai 1807. Bereits damals konnte Stieler Giuliani kennenlernen, nachdem er „im geselligen Leben gerne mit musikalischen Kräften verkehrte“ (Allg. Deutsche Biographie, [ADB], Band 36, S. 190).

Stielers eigene, hohe Musikalität ist mehrfach dokumentiert. Die Gitarre war ihm ein „unentbehrlicher Begleiter“ und er „entzückte durch sein Violin- und Gitarrespiel“. [ADB, Band 36, S. 191].

Stieler, der sich allmählich am Bayerischen Königshof offiziell etablierte, wurde 1816 vom bayerischen König Maximilian für

einen 4-jährigen Aufenthalt nach Wien entsandt, um Bildnisse des Kaiserhofes anzufertigen.

In dieser Zeit entstand auch das berühmte Beethoven-Porträt (1819), das zu einer Ikone der Beethoven-Darstellung wurde und als dessen bestes Porträt gilt.

Auch das Giuliani-Porträt muss in diesem Zeitraum entstanden sein. Die Widmung der *Six Préludes Op. 83* (1817) an Joseph Stieler ist zumindest ein eindeutiger Hinweis auf eine engere Bekanntschaft in jenen Jahren.

Ebenfalls interessant im Zusammenhang mit Giulianis Op. 83 ist ein 2-jähriger Aufenthalt Stielers in Paris (Herbst 1807 –

November 1809), während dessen er seine künstlerische Ausbildung vollendete. In dieser Zeit könnte er sowohl Antoine l'Hoyer selbst, dessen nachmaliges Opus 27, als auch die von Thomas F. Heck vermutete gemeinsame Violin-Vorlage beider Werke kennengelernt haben.³

Der Maler Joseph Karl Stieler dürfte also sehr wahrscheinlich das „mising link“ bei der Entstehung von Giulianis Op. 83 sein.

Aus einem Brief Giulianis an Domenico Artaria vom 23. 7. 1822 geht hervor, dass Artaria das Stieler-Porträt erworben hatte. (Giuliani schreibt mit „Sig. Stiller“ den Namen irrtümlich falsch.)

Aus einem Eurer Schreiben weiß ich, daß sich in Eurem Besitz ein Portrait, das mir Hr. Stiller machte, befindet; behaltet es ruhig als ein Zeichen der Erinnerung, ich weiß, daß es Euch sehr teuer sein wird, zu-

*erst wegen der Hand des Schöpfers, und dann wegen der scheußlichen „Fratze“ von Mauro, die ihr immer gerne gehabt habt, und der ich mich rühme; aber ich bitte Euch, mir gemäß der Obliegenheit das andere Portrait zurückzugeben, das Hr. Letron von mir als Zeichnung gemacht hat, das sich auch bei Euch befindet, wie aus einem Eurer Schreiben hervorgeht.“*⁴

Giuliani selbst scheint der Auftraggeber des Ölgemäldes gewesen zu sein: „ein Portrait, das mir Hr. Stiller machte“ und er unterstreicht die Qualität des Porträts, wenn er schreibt, er wüsste, dass es Artaria „sehr teuer sein wird, zuerst wegen der Hand des Schöpfers ...“

Die Wiener Musikverlage gingen vielfach aus Kunsthandlungen hervor, so auch der Artaria-Verlag.

Domenico Artaria, der neben dem Handel mit Musikalien immer auch den Kunsthandel weiter betrieben hatte, brachte das Porträt wohl mit der Absicht in seinen Besitz, es mit Gewinn weiter zu verkaufen und der Käufer des Por-

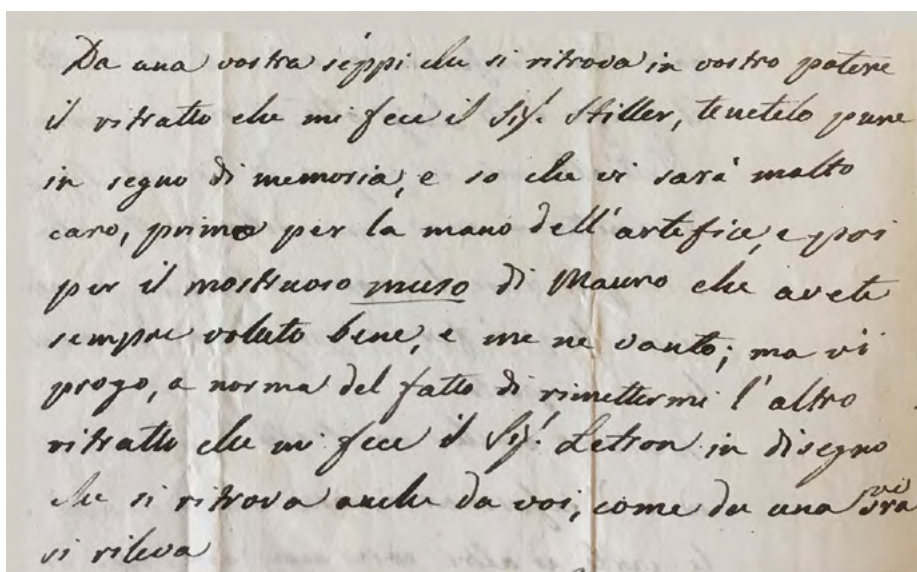
träts dürfte mit hoher Wahrscheinlichkeit der Giuliani-Bewunderer Graf Franz Pálffy gewesen sein.

Die Auktion vom 7. 3. 1921 aus dem Nachlass von Johann (János) Graf Pálffy ist der letzte eindeutige Hinweis auf die Existenz dieses Giuliani-Porträts.

Zum Auktionshaus für Altertümer Glückselig & Wärndorfer GmbH existiert ein umfassend informierender Artikel, verfasst von der Münchener Kunstexpertin Sarah Bock:

<https://www.lexikon-pro-venienzforschung.org/gl%C3%BCckselig-auktionshaus-f%C3%BCr-altert%C3%BCmer>

Meine Anfrage [Mail vom 22. 6. 2020], wie sie die Chancen einschätze, ob über eventuell noch existierende Unterlagen dieses Auktionshauses ein Weg zum neuen Besitzer des Giuliani-Porträts führen könnte,



WienBibliothek, Handschriftensammlung J. N. 69731

³ Heck, Thomas F. - Mauro Giuliani. Virtuoso Guitarist and Composer, Editions Orphée 1995, S. 184

⁴ Marco Riboni, Mauro Giuliani – Eine biograph. Aktualisierung, Gitarre + Laute 6/1993, S. 63-64, dt. Übersetzung von Meinolf Sander

beantwortete Frau Bock dahingehend, dass ein Firmenarchiv bis jetzt nicht auffindbar war. Trotz entsprechender Suche, einschließlich der Kontaktaufnahme mit einem Zweig der Nachkommen, konnte sie „nicht einmal eine richtige Spur“ finden. Sarah Bock gab mir aber den entscheidenden Hinweis, dass ein paar „annotierte Auktionskataloge“ dieses Auktionshauses im „Museum für angewandte Kunst“ [MAK] erhalten geblieben seien, allerdings wüsste sie nicht, ob der gesuchte Katalog darunter sei.

Es ist als großer Glücksfall anzusehen, dass der mit Notizen versehene Katalog der Pálffy-Auktion von 1921 tatsächlich im MAK aufzufinden ist. Aus den handschriftlichen Anmerkungen geht hervor, dass das Giuliani-Porträt damals zum Preis von 31.000 Kronen (Schätzpreis: 15.000 Kronen) verkauft wurde. Man darf also annehmen, dass es mehr als nur einen Interessenten für das Bild gegeben hat. Das Giuliani-Porträt wurde schlussendlich von einem Käufer ersteigert, dessen Name im annotierten Katalog mit „Poszony“ angegeben wird.

Die Tatsache, dass in den Wiener Archiven zum Namen „Poszony“ trotz intensiver Recherchen keinerlei Informationen aufzufinden sind, legte den logischen Schluss nahe, dass die Schreibweise des Namens irreführend, weil fehlerhaft sein muss. (Siehe auch die Nebenbemerkung unterhalb).

Tatsächlich gab es in jenen Jahren einen bestens vernetzten

Kunstkenner in Wien, Gabriel von Posonyi, der ehemals selbst über viele Jahre hinweg eine Kunsthandlung geführt und Auktionen veranstaltet hatte. Nach der Schließung seiner Kunsthandlung (1898) blieb er in gutem Einvernehmen mit zahlreichen Kunstsammlern, für die er, hochgeschätzt für sein sicheres Urteil, weiterhin als Einkäufer tätig war.

Im Nachruf auf ihn hieß es: *„Seit vielen Jahrzehnten gab es wohl keine Kunstversteigerung in Wien, bei der Posonyi nicht zu sehen gewesen wäre.“* (Kleine Volks-Zeitung, 28. 2. 1929, S. 2-3)

Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit war Gabriel von Posonyi der Käufer des Giuliani-Porträts, leider jedoch dürfte er das Bild im Auftrag eines seiner heute nicht mehr eruierbaren Stammkunden ersteigert haben.

Nebenbemerkung: „Poszony“ war um 1900 eine weitere, allgemein verwendete Benennung der Stadt Bratislava. Eine entsprechende Google-Suche führt daher zu tausenden Treffern, die aber zu fast hundert Prozent Bratislava betreffen. Ein durch glücklichen Zufall aufgefundener Artikel im „Neuen Wiener Journal“ vom 18. März 1921 (Seite 4) enthält im Artikel „Erinnerungen an Alt-Wiener Auktionen“ eine Falschschreibung des Namens von Posonyi als „Gabriel von Poszony“.

Dieser Fund führte letztlich zur sicheren Erkenntnis über die korrekte Schreibweise von Posonyis Namen.

Das Wiener Stadt- und Landesarchiv bewahrt unter der Archivnummer G 306-2/61-66 den Verlassenschaftsakt zu Gabriel von Posonyi auf. Darin enthalten ist auch der „Letzte Wille“ des am 26. 2. 1929 Verstorbenen.



Ludwig van Beethoven, 1819

Das Beethoven-Porträt trägt auf der Rückseite folgende Inschrift von Stielers Hand:

„Ludwig van Beethoven, Tonsetzer, nach der Natur gemalt von J. Stieler 1819“

Anscheinend hatte sich Stieler mit Beethoven angefreundet und er war der einzige Maler, bei dem der ungeduldige und impulsive Beethoven zu regelrechten „Sitzungen“ bereit war. Alle anderen bekannten Bildnisse Beethovens entstanden unter weit ungünstigeren Bedingungen... Ausführliche Informationen zum Beethoven-Porträt Stielers in *Illustrierte Zeitung*, 8. 2. 1890, S. 235

In diesem Testament vermacht er eine Art Chronik der „Kunstbegebnisse“ an einen Fell- und Rauhlederhändler im 1. Wiener Gemeindebezirk, mit der Bitte, diese Informationen in einigen, auch näher angeführten Zeitungen zu veröffentlichen, *„da es viele Kunstfreunde und Sammler interessieren wird.“*

Diese Veröffentlichung erfolgte jedoch leider nie und im Nachlass des 1932 ebenfalls verstorbenen Erben der Chronik fand sich keinerlei Hinweis auf deren Verbleib.

Somit darf als gesichert gelten, dass heute keine nachvollziehbare Spur mehr von Gabriel von Posonyi zum aktuellen Besitzer des Giuliani-Porträts führt. Es muss auch Spekulation bleiben, ob das

Gemälde damals in Wien geblieben ist und ob es die Wirren des Zweiten Weltkrieges unbeschadet überstanden hat. Wie mag die Arbeit von Joseph Stieler ausgesehen haben? Es gibt eine kurze Schilderung von 1921: Ein Artikel über „Das Palais Pálffy und seine Sammlungen“ im Februarheft 1921 des „Kunstwanderer“ (S. 248-250), also unmittelbar vor der Auktion, beschreibt das Giuliani-Porträt als *ein wirksam erfaßtes, jedoch nicht ganz*

vollendetes Porträt des Virtuosen Giuliani von Stieler (S. 250).

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1920_1921/0258

Es ist bemerkenswert, dass während eines kurzen Rundganges durch das Pálffy-Palais mit seinen mehr als 500 ausgestellten Auktionsexponaten auch die Arbeit von Joseph Stieler Erwähnung findet.

Wenn sowohl der Maler als auch der Porträtierte identifizierbar waren, muss ein entsprechender Hinweis beim Gemälde vorhanden gewesen sein.

Die Charakterisierung „*wirksam erfaßt*“ weist auf ein ausdrucksstarkes Porträt hin, der Zusatz „*nicht ganz vollendet*“ belegt den Grad der Fertigstellung eindeu-



Palais Pálffy, Wallnerstraße 6, 1010 Wien (2. 10. 2020)

tig besser als das Attribut „*unvollendet*“ im Auktionskatalog.

http://www.viennatouristguide.at/Palais/stadtpalais/palffy_wallnerstr.htm

Anmerkung: Das Palais Pálffy in der Wallnerstraße, einer der schönsten klassizistischen Stadtpaläste von Wien, beherbergt heute das Sekretariat der OSCE (Organisation für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa). Eine Besichtigung ist nur von außen möglich.

Die besten Chancen das Stieler-Porträt von Giuliani doch noch kennenzulernen, bestehen vermutlich durch die „Wiener-Congress-Ausstellung“ von 1896.

Die durch das Museum überlieferte Foto-Dokumentation beschränkt sich auf eine sehr überschaubare Anzahl von



Selbstporträt Joseph Stieler, 1806



Fotografie von Franz Hanfstaengl, c. 1857



Johann Wolfgang von Goethe, 1828

Bildern, die nicht einmal annähernd die Reichhaltigkeit und Vielfalt dieser einmaligen Biedermeier-Schau mit ihren beinahe 2000 Exponaten wiedergeben können.

https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Wiener%20kongress-ausstellung%201896

Aber auch abgesehen von diesen „offiziellen“ Ausstellungsfotos wird es damals wohl noch vereinzelt weitere Erinnerungsfotos von Besuchern, Pressefotografen u. ä. gegeben haben.



A Lady of the Petre Family Playing the Guitar, 1820

In irgendeinem Fotoarchiv dieser Welt liegt mit etwas Glück eine Abbildung jenes Giuliani-Porträts (wenigstens in schwarz-weiß), das unter Nr. 787 Teil der „Wiener-Congress-Ausstellung“ von 1896 war.

Schlussbemerkung: der Text enthält ein paar Beispiele aus dem Schaffen Joseph Stielers.

Seine enorme Popularität als Porträtmaler gründete auf seinem virtuos beherrschten Handwerk, das es ihm auch verlässlich ermöglichte, große Ähnlichkeit zu erzielen und darüber hinaus überzeugte er die Porträtierten mit der ihm eigenen, leicht idealisierenden Darstellungsweise.

Der Stieler-Expertin schlechthin, Frau Dr. Ulrike von Hase-Schmundt, war die Existenz des Giuliani-Porträts noch nicht bekannt. In mehreren Telefonaten konnte ich ihr die Ergebnisse meiner Recherche mitteilen. Das Porträt wird, nachdem Fr. Dr. Hase-Schmundt gerade an einer Aktualisierung des Gesamtkataloges von Stielers Werken arbeitet, in die Liste der bislang noch nicht aufgefundenen bzw. evtl. auch verlorenen Bilder aufgenommen werden.

Dieser Artikel entstand während einer umfassenden Recherche im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer Sammlung leichter bis mittelschwerer Gitarrenliteratur aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien. Coming soon!

An dieser Stelle mein Dank an Anneliese Schallmeiner vom Archiv des Bundesdenkmalamtes und Leonhard Weidinger vom Museum für Angewandte Kunst, ohne deren hilfreiche Unterstützung meine Suche schon zu einem viel früheren Zeitpunkt ein Ende hätte nehmen müssen. Ganz besonders sei auch der Münchener Kunstexpertin Sarah Bock für ihre uneigennütige Hilfe sehr herzlich gedankt.

Bildnachweis:

Selbstportrait S. 8

https://bar.wikipedia.org/wiki/Datei:Stieler_selbst-porträt.jpg

Fotografie S. 8

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josef_Stieler.jpg

Beethoven S. 7

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beethoven.jpg>

Goethe S.9

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethe_\(Stieler_1828\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethe_(Stieler_1828).jpg)

A Lady of the Petre Family S. 9

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Lady_of_the_Petre_Family_Playing_the_Guitar_by_Stieler_1820.jpg



Biografie

Hannah Wirmer studierte Instrumentalpädagogik an der HfMDK Frankfurt in der Klasse von Prof. Michael Teuchert. Ergänzend dazu schloss sie an der HMDK Stuttgart ein Master of performing arts in der Klasse von Prof. Johannes Monno ab, sowie einen Aufbaustudiengang Elementare Musikpädagogik am Dr. Hoch's Konservatorium. Als Promotionsstudentin an der HfMDK Frankfurt arbeitet sie derzeit an einer historischen Arbeit zum Begriff des Elementaren in der Musikpädagogik, unterstützt von einem Promotionsstipendium der GPW-Schatt Stiftung. Seit 2011 ist Hannah Wirmer als Lehrkraft für Gitarre und Elementarfächer an der Musikschule Frankfurt e.V. tätig. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt im Gruppen- und Großgruppenunterricht und der Kombination aus elementaren und instrumentalen Unterrichtskonzepten. Dazu bildet sie auch regelmäßig Musikschullehrkräfte fort.

Neben der Musikschularbeit ist sie als Dozentin an der HfMDK Frankfurt in der Ausbildung von Lehramtsstudierenden und an der Wiesbadener Musikakademie als Dozentin für Fachmethodik Gitarre tätig.

Instrumentaler Gruppenunterricht¹

Der instrumentale Gruppenunterricht² erscheint häufig als das „Problemkind“ der Instrumentalpädagogik. Selten trifft man eine Instrumentallehrkraft, die von sich sagt, gerne und aus fachdidaktischer Überzeugung instrumentalen Gruppenunterricht zu erteilen, eher ist Gruppenunterricht als ökonomische Notwendigkeit verschrien. Er wird als kostengünstige Variante, die auch Kindern aus sozial schlechter gestellten Familien das Erlernen eines Instrumentes ermöglicht, hingenommen und als Unmöglichkeit, ein Instrument sinnvoll zu erlernen, abgelehnt. So sehr diese Unterrichtsform auch abgelehnt wird, ist sie doch aus der Unterrichtswirklichkeit für Instrumentallehrkräfte nicht mehr wegzudenken. Durch Kooperationen mit allgemeinbildenden Schulen oder außerschulischen Bildungspartnern, durch die Vernetzung des Elementarbereichs mit instrumentalpädagogischen Angeboten und sicherlich auch an manchen Stellen durch Lehrkräfte- und Finanzmittelknappheit, sind viele Lehrkräfte zumindest an öffentlichen Musikschulen mit dem Erteilen von Gruppenunterricht konfrontiert und Stellenausschreibungen für Instrumentalpädagog*innen fordern üblicherweise die Fähigkeit zum Erteilen von Einzel- und Gruppenunterricht in allen Alters- und Leistungsklassen.³

Diese Diskrepanz zwischen fachdidaktischen Überzeugungen und Unterrichtswirklichkeit ist kein neues Thema. In einer groß angelegten Studie zum instrumentalen Gruppenunterricht hat Thomas Grosse schon 2005 festgestellt, dass die „Beschäftigung mit dem Instrumentalen Gruppenunterricht (IGU) [...] für die meisten Musikschullehrkräfte heutzutage spätestens mit Eintritt in die berufliche Praxis [beginnt]. Trotz der Bedeutung des Themas im Musikschulalltag erscheint die Auseinandersetzung der Betroffenen damit immer noch als problematisch“.⁴ Ich möchte in diesem Beitrag erörtern, warum es gerade aus fachdidaktischen Gründen sinnvoll sein kann, über den verstärkten Einsatz instrumentalen Gruppenunterrichts und die Bedingungen für seine sinnvolle Umsetzung neu nachzudenken. Daran anschließend werde ich einige meiner didaktischen Überlegungen zum instrumentalen Gruppenunterricht anhand von Unterrichtsbeispielen aus dem Gitarrenunterricht erläutern.

1 Alle Überlegungen der ersten Hälfte dieses Textes treffen natürlich nicht nur auf den instrumentalen Gruppenunterricht zu, sondern auch auf den Gruppenunterricht im Fach Gesang. Da ich mich aber im zweiten Teil meiner Ausführungen mit methodischen Überlegungen für den Gitarrenunterricht auseinandersetze und um die Lesbarkeit nicht zu erschweren, verzichte ich auf die ausgeweitete Form „Instrumental- und Gesangsunterricht“.

2 Von instrumentalem Gruppenunterricht wird ab einer Gruppengröße von drei Lernenden gesprochen. Er grenzt sich vom Einzel- und vom Partnerunterricht ab.

3 Thomas Grosse bestimmt sowohl in der Geschichte als auch in der Gegenwart vor allem zwei Gründe für einen Vorstoß zu mehr Gruppenunterricht: „Lehrkräftemangel oder ökonomische Zwänge“ (vgl. Grosse, Thomas: Kompetenzmangel Gruppenunterricht? Neues vom Gruppenunterricht: Der Trend geht zur Einzelgruppe. In: Üben und Musizieren 5/08, S. 8).

4 Grosse, Thomas: Instrumentaler Gruppenunterricht an Musikschulen. Augsburg: Wißner 2005, S. 9. (Im Folgenden: Grosse 2005).

Warum instrumentaler Gruppenunterricht?

Wird über die Vor- und Nachteile von Einzel- oder Gruppenunterricht gesprochen, lässt sich häufig ein gewisser Radikalismus beobachten. Es entsteht der Anschein, als würden Argumente für die eine Unterrichtsform automatisch als Argumente gegen die andere gewertet. Vor allem Verfechter*innen des Einzelunterrichts erwecken in solchen Diskussionen schnell den Eindruck, als wäre eine Anerkennung von Möglichkeiten des Gruppenunterrichts automatisch mit einer Abwertung des Einzelunterrichts verbunden. Wenn ich im Folgenden auch Vorteile des Gruppenunterrichts hervorhebe, so geht es mir nicht darum, Vorteile des Einzelunterrichts abzuwerten. Ich bin der Meinung, dass in der außerschulischen Instrumentalausbildung sowohl qualifizierter Einzelunterricht als auch qualifizierter Gruppenunterricht ermöglicht werden sollte und Musikschullehrkräfte sich beim Erteilen beider Unterrichtsformen wohlfühlen sollten. Mir geht es im Folgenden um die Bedingungen für qualifizierten Gruppenunterricht.

Welches „Problemkind“, das so viel Kopfzerbrechen bereitet, ist gemeint? Ich meine den Instrumentalunterricht, in dem Lernende mit zumeist heterogenen Voraus-

setzungen (Lerntempi, physiologische Dispositionen, Motivationslagen etc.) unterrichtet werden.

Die Heterogenität hinsichtlich der Lernvoraussetzungen von Gruppen ist eine Herausforderung mit der Lehrkräfte an allgemeinbildenden Schulen schon immer umgehen mussten. Im Unterschied zum Schulunterricht, der darauf ausgerichtet ist, allen Schüler*innen einer Klasse gleiche Inhalte in der möglichst gleichen Zeit zu vermitteln, wird Instrumentalunterricht im höchsten Maße individuell gedacht. Jede*r lernt in seinem oder ihrem Tempo, bekommt genau den Unterricht, den er*sie braucht. Nur so sei das Erlernen eines Instrumentes sinnvoll möglich, so die feste Überzeugung vieler Instrumentallehrer*innen. Überspitzt formuliert wird also in der Schule das Kind dem Unterricht und im Instrumentalunterricht der Unterricht dem Kind angepasst.

Ich denke allerdings, dass es nicht notwendig sein muss, sich zwischen diesen beiden Extremen zu entscheiden⁵. Ein instrumentaler Gruppenunterricht, der das gemeinsame Musikerleben und die individuellen Lernwege nicht gegeneinander ausspielt, könnte gemeinsames Lernen ermöglichen, ohne den individuellen Anspruch an den Instrumentalunterricht aufzugeben. Darüber nachzudenken, halte ich aus verschiedenen Gründen erforderlich:

Erstens zeugt die große Nachfrage nach einem breiten Angebot an Kinder- und

Jugendorchestern, Musikschulensembles etc. von der Lust der Musikschüler*innen am Zusammenspiel. (Ein wichtiges Indiz dafür, dass nur ein kleiner Bruchteil der Schüler*innen ihr Instrument lernt, um später solistisch tätig zu sein.) Gemeinschaftliches Musizieren scheint von Seiten der Schüler*innen gewünscht zu sein, gemeinsames Lernen hingegen von Seiten der Lehrkräfte nicht.

Zweitens lautet die Aufgabe von Musikschulen im Verband deutscher Musikschulen: Musikunterricht für **alle** anzubieten, d.h. nicht nur für jede sozioökonomische Schicht, sondern auch für Schüler*innen mit verschiedenen Motivationslagen, Leistungsbedürfnissen oder Interessen. Dies verdeutlichte kürzlich Wolfhagen Sobirey in einem Artikel in der Zeitschrift „Üben&Musizieren“⁶.

Drittens gibt es verschiedene Gründe aus denen Schüler*innen einen Gruppenunterricht bevorzugen können: Es ist die ihnen bekannte Lernform. Sie wollen das Instrument gerne zusammen mit Freunden lernen. Oder vielleicht empfinden sie auch die starke Aufmerksamkeit, die in einem Einzelunterricht auf sie gerichtet wird, weniger angenehm als die geteilte Aufmerksamkeit eines Gruppenunterrichts.

Viertens sind Lehrkräfte von dem Anspruch, Gruppenunterricht zu erteilen, immer wieder überfordert.

Dass es einige Kinder gibt, die sich z.B. aus den genannten Gründen bewusst für einen Gruppenunterricht entscheiden

⁵ Auch im Unterricht an allgemeinbildenden Schulen wird ein höheres Maß an individuellen Lernangeboten im Klassenverband angestrebt.

⁶ Sobirey beschäftigt in diesem Text vor allem der Mangel an qualifizierten Bewerber*innen für die Musikschularbeit. Neben fehlenden Festanstellungen und zu geringen Gehältern benennt er aber auch die arbeitsmarktfremde Ausbildung von Instrumentalpädagog*innen, ebenso wie die nach wie vor vorherrschende Hierarchie im Ansehen zwischen künstlerischer Ausbildung und instrumentalpädagogischer Ausbildung (vgl. Sobirey, Wolfhagen: Mind the Gap! Gedanken zum Mangel an qualifizierten BewerberInnen an Musikschulen. In: Üben&Musizieren 5/21, S. 43f.). (Im Folgenden: Sobirey 2021).

und dass es andererseits am Verständnis von Instrumentallehrkräften für diesen Wunsch mangelt, lässt sich erklären: Grosse hat dargelegt, dass das Selbstverständnis der Instrumentallehrkräfte bestimmten Einflüssen unterworfen sei, schon lange bevor die bewusste Entscheidung für ein instrumentalpädagogisches Studium getroffen werde. Insbesondere präge die eigene Lernerfahrung als Kind als subjektive Theorie die Vorstellungen des eigenen Berufs.⁷ Erfahrungen von Lehr- und Lernsituationen, die in der Kindheit und Jugend erlebt wurden, prägen besonders implizite und nicht reflektierte Vorstellungen von Unterricht, die in der späteren Berufsausübung auch handlungsleitend werden - selbst dann, wenn sie nicht mit explizit z.B. im Studium reflektierten Vorstellungen übereinstimmen. Studierende, die eine Aufnahmeprüfung an einer Musikhochschule bestehen, haben vermutlich zu einem sehr großen Prozentsatz in ihrer Kindheit und Jugend Einzelunterricht an ihrem Instrument erhalten. Häufig haben sie nicht nur Einzelunterricht erhalten, sondern einen Unterricht, der sehr von dem nach wie vor in der Instrumental Ausbildung an Musikschulen und

Musikhochschulen vorherrschenden Meisterlehre-Modell geprägt ist, in dem die Individualität des Einzelunterrichts schnell durch eine hierarchische Unterrichtsstruktur torpediert wird. In der hochschulischen Fachmethodik werden die Studierenden häufig vor allem im Erteilen eines solchen Unterrichts geschult. Fragen nach detaillierten Bewegungsabläufen beim Wechselschlag, dem Erlernen verschiedener barocker Verzierungen und der optimalen Vorbereitung von Schüler*innen auf Wettbewerbe werden weitaus ausführlicher und häufiger diskutiert als Möglichkeiten der Binnendifferenzierung im Gruppenunterricht oder Methoden der Gruppenleitung. So ist es nicht verwunderlich, dass Studierende der Instrumentalpädagogik beim Eintritt in ihre Berufslaufbahn an einer Musikschule oder als Privatmusiklehrer von dem Primat des Einzelunterrichts vollkommen überzeugt sind und andere Unterrichtsformen als weniger zielführend ablehnen.⁸ Dies lässt aber außer Acht, dass diese Form des Unterrichts nur für bestimmte Schüler*innen zielführend ist. Die Studierenden aber, die man bis zum Abschluss ihres Studiums in dem Glauben gelassen hat, dass die instrumentalpädagogische Tendenz zur Meisterlehre alternativlos sei, stehen beim Eintritt in die Berufslaufbahn vor einem schwerwiegenden Problem, das häufig genug zu Frust am Arbeitsplatz führt.

Ich möchte dies vereinfachend an einem Rechenbeispiel verdeutlichen. Geht man von 100 Musikschulschüler*innen aus, die Gitarre spielen lernen wollen, er-

schließen sich erfahrungsgemäß ungefähr zehn dazu, dass sie dem Gitarre spielen einen Großteil ihrer Freizeit widmen wollen und dazu eine Lehrkraft benötigen, die sich mit ihnen zusammen genau darauf fokussiert. Die 90 anderen Kinder bewegen sich in allen möglichen anderen Motivationslagen. Nun gehe ich weiterhin von zehn angehenden Gitarrenlehrer*innen aus. Diese zehn gehörten vor ihrem Studium selbst zu den eben genannten zehn hochmotivierten Gitarrenschüler*innen, d.h. für die Motivationslage dieser Kinder haben sie aus eigener Erfahrung häufig das beste Verständnis. Durch den vorherrschenden Methodikunterricht an Musikhochschulen wurden acht von diesen zehn fast ausschließlich darin ausgebildet, Einzelunterricht im Stile der Meisterlehre zu halten. Ich habe stichprobenartig Modulpläne von Bachelor und Masterstudiengängen an Musikhochschulen verglichen. Dabei zeigte eine erste Durchsicht, dass Gruppenunterricht entweder gar nicht, nur optional oder unterrepräsentiert zu finden ist, hingegen spielen Bereiche wie Wettbewerbsvorbereitung von Instrumentalschüler*innen eine sehr viel größere Rolle. Eine nähere Analyse steht hier noch aus. Nun treffen also in der Musikschule acht Lehrkräfte auf die zehn hochmotivierten Gitarrenschüler*innen und es gibt lediglich zwei weitere Lehrkräfte, die versuchen müssen, den 90 anders motivierten Schüler*innen gerecht zu werden. Dass diese Rechnung auf Dauer für

7 vgl. Grosse 2005, S. 129.

8 Noch schwärzer zeichnet Sobirey das Bild für potenzielle Musikschullehrkräfte, die noch nicht einmal als Instrumentalpädagog*innen ausgebildet wurden, sondern als künstlerisch ausgebildete Instrumentalisten in der Musikschule die Zeit bis zur erhofften Hochschulstelle absitzen, und kaum für den draußen dominierenden Unterricht mit Anfängern bzw. den Unterricht an einer „Musikschule für alle“ geeignet sind (vgl. Sobirey 2021, S. 44 f.).

fast alle Beteiligten nicht aufgeht, ist augenscheinlich. Um ein häufig gehörtes Argument vorwegzunehmen: Wer nun anmerken möchte, dass sich viel mehr Schüler*innen der Gitarre voll und ganz verschreiben würden und zu fleißigen Wettbewerbsteilnehmer*innen werden würden, hätten sie nur einen guten Gitarrenlehrer oder eine gute Gitarrenlehrerin, der soll kurz überlegen, ob er auch behaupten würde, dass alle Kinder, die in den Sportverein gehen, nicht nur einmal die Woche zum Fußballtraining gehen können, sondern mind. an fünf Tagen die Woche zum Leistungstraining gehen sollten und vor allem wollten...

Die Ausbildung an Musikhochschulen sollte sich dieser Unterrichtsform weniger verschließen, beziehungsweise sie nicht nur als „notwendiges Übel“ in den Modulplan mit aufnehmen und entsprechend behandeln, weil es Schüler*innen gibt, die gerne zusammen ein Instrument lernen wollen, weil der instrumentale Gruppenunterricht schon lange in der Unterrichtswirklichkeit an Musikschulen angekommen ist, er für die meisten Lehrkräfte aber nach wie vor eine Belastung darstellt und weil Musikschulen weiterhin ein Ort zum Musiklernen für alle sein sollten.

Bedingungen eines sinnvollen instrumentalen Gruppenunterrichts

Geht man davon aus, dass es eine beträchtliche Zielgruppe für instrumentalen Gruppenunterricht gibt, gilt es zu klären, wie dieser sinnvollerweise durchgeführt wird. Welche Grundvoraussetzungen braucht er, damit sowohl Schüler*innen als auch Lehrer*innen genussvoll und gewinnbringend daran teilnehmen können?

Nimmt man vor allem die Bedenken vieler Lehrkräfte in den Blick, könnte man zunächst auch fragen, was guter instrumentaler Gruppenunterricht nicht ist: Es ist kein Unterricht, in dem Schüler*innen nur nacheinander die Aufmerksamkeit ihrer Lehrkraft bekommen. Es ist kein Unterricht, bei dem sich alle am Lerntempo eines Einzelnen orientieren und so nach wenigen Wochen Langeweile oder Überforderung eintritt. Es ist kein Unterricht, der nur so lange „gutgeht“, bis die Leistungs- oder Motivationsunterschiede der Teilnehmer*innen deutlich werden und die Lehrkraft sich genötigt sieht, die Gruppe zu teilen. Und es ist vor allem mit all seinen Zielsetzungen kein „Einzelunterricht für mehrere“.

Wolfgang Hartmann stellte dazu für den Gruppenunterricht im Anfängerbereich schon vor über 20 Jahren eine berechtigte Frage: „Warum setzen sich zeitgemäße pädagogische Forderungen, die an den instrumentalen Anfangsunterricht gestellt werden, bei der Mehrheit der Instrumentallehrer so schwer durch? Jedenfalls schwerer als im – altersmäßig entsprechenden – Grundschulbereich?“

Es muß bremsende Elemente geben, die unter Umständen ausschließlich für den Bereich der Instrumentalerziehung gelten, zumindest aber dort besonders stark anzutreffen sind“.⁹ Auf welche zeitgemäßen pädagogischen Forderungen Hartmann hier anspielt, expliziert er nicht. Ich möchte im Rahmen dieses Textes Ideen zur methodischen Überwindung der hier beschriebenen „Bremsen“ zur Diskussion stellen.

Grosse nennt in seiner Studie verschiedene Herausforderungen bei der Implementierung von Gruppenunterricht an Musikschulen: Problematisch sei vor allem das Fehlen von „pädagogischem Handlungswerkzeug“ der Musikschullehrkräfte sowie das Fehlen der grundsätzlichen Bereitschaft der Lehrkräfte, Gruppenunterricht zu erteilen. Außerdem würden häufig die Bereitstellung von Räumlichkeiten, Instrumenten und Lehrmaterialien, das Einverständnis der Eltern und Schüler*innen sowie die organisatorischen Herausforderungen (beispielsweise die Stundenplangestaltung) Probleme bereiten. Grosse beobachtet dabei, dass in der Diskussion um die Notwendigkeit von Gruppenunterricht vor allem über strukturelle Bedingungen und wenig über Zielvorstellungen von Lehrkräften und Eltern bzw. Schüler*innen gesprochen werde.¹⁰

Woran es neben organisatorischen und finanziellen Maßnahmen also vor allem mangelt, ist eine professionelle Ausbildung von Instrumentalpädagog*innen, die sich seit Grosses Studie 2005 schon verbessert haben könnte, laut Sobirey

9 Hartmann, Wolfgang: „Spaß beiseite, jetzt wird richtig gespielt!“ Der Übergang von Elementarer Musikalischer Erziehung zum Instrumentalunterricht. In: Niermann, Franz (Hg.) Elementare musikalische Bildung. Wien: Universal Edition 1997, S. 177. (Im Folgenden: Hartmann 1997).

10 vgl. Grosse 2005, S. 9.

aber immer noch ein Problem bei der Einstellung von Instrumentallehrkräften darstellt.¹¹

Daher möchte ich mich bei meinen Überlegungen vor allem auf die ersten zwei Punkte konzentrieren, die sich meiner Meinung nach ergänzen. Wenn Lehrkräfte sich des pädagogischen Handwerkszeugs sicher sind, können sie leichter Zielvorstellungen von Eltern, Schüler*innen und sich selbst in Übereinstimmung bringen. Dann gelingt es ihnen auch, diese Zielvorstellungen in die dazu passende Unterrichtsform zu überführen. Gelingt beides, führt dies vermutlich auch zu einer gesteigerten Bereitschaft, Gruppenunterricht abzuhalten. Ich werde dazu vier instrumentaldidaktische Grundüberlegungen zum Teil anhand von konkreten Beispielen aus dem Gitarrenunterricht darlegen, die im Sinne Hartmanns eine „zeitgemäße pädagogische Forderung“ darstellen könnten.¹²

„Meine Ziele, deine Ziele“

Maria Waloschek stellt bei einer Befragung von Musikschüler*innen fest, dass diese sich von ihrer Lehrkraft vor allem Interesse an ihrer Person wünschen: „Interesse an ihrer Persönlichkeit, Interesse an ihren Vorlieben und Abneigungen, Interesse an ihrem Umfeld, Interesse an ihren Fähigkeiten und Möglichkeiten sowie Interesse an ihrem aktuellen Gemütszustand“.¹³ Ist ein derartiges Interesse an Schüler*innen ernst gemeint, kann es sich nicht darin erschöpfen, am Anfang der Stunde ein persönliches Gespräch zu führen,

oder die Schülerin oder den Schüler ab und zu ein Stück selbst aussuchen zu lassen. Vielmehr muss dies bedeuten, auf Motivationslagen, Interessen, persönliche Vorlieben und Abneigungen insofern einzugehen, als diese auch über die jeweils am besten geeignete Unterrichtsform entscheiden. Hier gilt es sich Zeit zu nehmen und mit allen Beteiligten zu einer Entscheidung zu kommen, die nicht nur nach Leistungsvermögen getroffen wird. Mit einbezogen werden muss auch, welchen Wunsch das Kind äußert, oder wie es die Eltern oder auch die vorherige Lehrkraft, z.B. der musikalischen Früherziehung, einschätzen.

Ein Szenario, das sicherlich schon einige beobachtet haben, ist folgendes: Ein Kind beginnt motiviert, im Grundschulalter Gitarre zu spielen. Es hat Spaß dabei und macht erfreuliche Fortschritte. Der Übertritt in die weiterführende Schule kann unter Umständen einen ersten vermeintlichen Rückschlag darstellen. Die Schulzeiten werden länger, die Hausaufgaben mehr. Mit fortschreitendem Alter wird der Musikgeschmack konkreter, vielleicht auch andere Hobbies neben dem Gitarre spielen wichtiger. Wahrscheinlich ist, dass sich die Ziele, mit dem ein Grundschulkind anfängt Gitarre zu lernen, von seinen Zielen als Jugendliche*r unterscheiden. Während die Lehrkraft eine relativ konstante Vorstellung davon hat, was in einem fundierten Instrumentalunterricht gelernt werden sollte, können sich die Absichten und Vorlieben eines Schülers oder einer Schülerin stark wandeln.

In einem ideal durchgeführten Gitar-

renunterricht – und das sollte stets die Maxime des unterrichtlichen Handelns sein – sollten zuerst Absichten und Interessen, mit der Schüler*innen sich dazu entscheiden ein Instrument zu erlernen, ausschlaggebend für die Wahl der Unterrichtsform sein. Und das konstante Interesse der Lehrenden an den Lernenden fordert auch, dies immer wieder zu überprüfen und gegebenenfalls Anpassungen vorzunehmen. Ausschlaggebend sollten hingegen nicht die Anzahl freier Plätze an einer Musikschule, die vorhandene oder nicht vorhandene professionelle Ausbildung der Lehrkräfte in verschiedenen Unterrichtsformen, die Finanznöte einer Institution oder die Finanzkraft der Unterrichtsteilnehmer*innen oder ihrer Eltern sein.

Binnendifferenzierung

Eine häufig geäußerte Kritik am Gruppenunterricht beschäftigt sich mit der Heterogenität von Lernfortschritten oder Überverhalten unter den Teilnehmer*innen. Es wird über Disziplinmangel auf Grund von Langeweile auf der einen und Überforderung auf der anderen Seite gesprochen. Genauso beklagen Lehrkräfte häufig, dass sie aus organisatorischen oder institutionellen Gründen nicht die Möglichkeit bekommen, kurzfristig eine Gruppe zu teilen, in der sich die Teilnehmer*innen zu unterschiedlich entwickelt haben. Dass dies für Lehrkräfte nervenraubend ist, ist absolut nachvollziehbar. Um diese Situation positiv zu nutzen und sowohl gemeinsames Lernen als auch individuelle Lernfortschritte in einem Gruppen-

¹¹ vgl. Sobirey 2021, S. 45.

¹² vgl. Hartmann 1997, S. 177.

¹³ Waloschek, Maria (ehemals Saulich): Begeisterung - Liebe - aufrichtiges Interesse. Eigenschaften und Fähigkeiten einer idealen Lehrperson aus Sicht der Schülerinnen und Schüler. In: *Üben&Musizieren* 1/17, S. 13.

unterricht zu verwirklichen, ist die Einsicht essenziell, dass *nicht alle Teilnehmer*innen in der gleichen Stunde dasselbe lernen können und auch nicht müssen*. Vielmehr ist es notwendig, eine Stunde so zu planen, dass an einem gemeinsamen Stück oder einer gemeinsamen Aufgabe alle Teilnehmer*innen dem individuellen Lernstand entsprechend arbeiten können. Dies vermeidet unnötiges Warten oder Überlastung für die Schüler*innen. Lehrende bewahrt es vor dem Eindruck, niemandem gerecht zu werden und eröffnet auf beiden Seiten die Möglichkeit für vielseitige Musiziererfahrungen.

Als Beispiel dient mir hier eine Notenvorlage der spanischen Melodie „Tres hojitas“¹³ meines Kollegen Martin Schumacher, von der ich einen Teil mit leichten Veränderungen übernommen habe, um sie mit einer Gruppe bestehend aus vier neunjährigen Schüler*innen im zweiten Unterrichtsjahr zu erarbeiten.

Das Stück besteht aus einer 16-taktigen, zweiteiligen Melodie, die ich zunächst im Unterricht mit allen Gruppenteilnehmer*innen geübt habe. Der Tonvorrat und die rhythmischen Gestalten waren bereits bekannt.



Im weiteren Verlauf der aus mehreren Unterrichtsstunden bestehenden Unterrichtseinheit wurde die Melodie durch weitere Stimmen ergänzt. Die Schüler*innen bekamen die Aufgabe herauszufinden, wie sie die Melodie eine Oktave tiefer spielen können. Es wurde eine vereinfachte Melodie ohne Achtelnoten und eine Bassstimme zur Verfügung gestellt, für Schüler*innen, die sich damit wohler fühlten und es gab zwei weitere ergänzende Melodien mit unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden, mit denen die Schüler*innen sich beschäftigen konnten, die die Hauptmelodie schon sicher meisterten.

14 Schumacher, Martin: „Arrangements für drei Gitarren“. Noavoma: www.noavoma.de.

Zum Ende der Unterrichtseinheit wurde gemeinschaftlich mit den Schüler*innen ein Verlauf abgestimmt. Es wurde festgelegt, wie oft die Melodie wiederholt werden sollte, dass nacheinander zunächst unisono eingestiegen wurde, welches Kind dann bei weiteren Wiederholungen zu welcher Stimme wechselte und wie der Schluss gestaltet werden sollte. Durch das Verteilen unterschiedlicher Stimmen und Aufgaben hatten die Kinder, die länger für das Erlernen der Melodie benötigten, genug Zeit, dieses in Ruhe zu tun. Den Kindern, die schneller waren, konnte ich durch die Ergänzung ihres Spielmaterials weitere Optionen für die Gestaltung des Liedes ermöglichen und ihnen neue Herausforderungen (wie beispielsweise die Lagenwechsel in der vierten Stimme) geben. Durch die verschiedenen Stimmen, die gemeinschaftlich gelernt wurden, war das abschließende Klangergebnis außerdem deutlich interessanter und abwechslungsreicher als ein Unisono-Spiel der Melodie. Durch Phasenwechsel zwischen eigenständigem Arbeiten und Üben in der Gruppe, wurde gleichzeitig auch das Zusammenspiel der verschiedenen Stimmen geübt.

Binnendifferenziertes Unterrichtsmaterial kann die Möglichkeit eröffnen, individuelles Lernen auch im Gruppenunterricht zu ermöglichen. Einmal erstelltes Material kann durch kleine Änderungen immer wieder an neue Gruppen und deren spezifischen Anforderungen angepasst werden.

Stundendramaturgie

Die Länge der Unterrichtseinheiten bedeutet häufig eine Umstellung für Lehrkräfte in Gruppenunterrichtssituationen. Ab drei oder vier Teilnehmer*innen wird die Stundenlänge an vielen Musikschulen mit 60 Minuten angesetzt. Gerade mit Grundschüler*innen kann es schwierig werden, über so eine lange Zeit konzentriert zu arbeiten. Eine kohärente Stundengestaltung kann dabei helfen, die Aufmerksamkeit immer wieder auf den Unterrichtsstoff zu lenken. Ein Blick in die Gestaltung von Unterrichtsstunden in der musikalischen Früherziehung oder anderen musikpädagogischen Elementarangeboten kann hier sehr hilfreich sein. Für jüngere Schüler*innen bietet sich beispielsweise die Wahl von außermusikalischen Stundenthemen an, die als roter Faden für eine abwechslungsreiche Stundenplanung dienen können. Die Orientierung der einzelnen Stundeninhalte am Stundenthema, sowie eingeplante Phasenwechsel zwischen Gruppen- und Partnerarbeiten, Wiederholung und Neuem, Bewegungs- und Ruhephasen sowie Phasen, die viel Konzentration erfordern und Phasen der Lockerung, sind dabei in gleichem Maße wichtig.

Das folgende Beispiel für eine Stunde, in der anhand eines Erlebnisthemas verschiedene Unterrichtsphasen miteinander verknüpft wurden, stammt aus einer Gitarrengruppe von acht Zweitklässler*innen im ersten Jahr Gitarrenunterricht.

Der Tonvorrat von g' bis e" war zum Zeitpunkt dieser Unterrichtsstunde bereits eingeführt. Die Kinder kannten Wechselschlag und Daumenanschlag. Nicht alle acht Kinder beherrschten den Tonvorrat sicher. Die Stunde war im Block mit drei weiteren Stunden unter dem außermusikalischen Thema „Piraten“ geplant. Durch die Identifizierung mit den Piraten und der Freude am Rollenspiel wurden die Kinder von der Lehrkraft durch die verschiedenen Inhalte der Stunde navigiert.

Folgende Arbeitsschritte waren Bestandteil der Stunde:

Einspielübung: Bevor die Piraten in See stechen können, um ihre Abenteuer zu erleben, müssen sie die wichtigsten „Piraten-Kommandos“ üben. Der bekannte Tonvorrat wurde in einer Tonleiter sortiert, deren Abfolge schon aus vielen vorherigen Unterrichtsstunden bekannt war. Diese Tonleiter sollte rhythmisch und mit Tonrepetitionen gespielt werden, um zum Stundenbeginn sowohl alle bekannten Töne zu wiederholen als auch den Wechselschlag zu trainieren. Gemeinsam überlegten Schüler*innen und Lehrkraft verschiedene „Piraten-Kommandos“ auf denen die Tonleiter gespielt wurde.

En - tert das Schiff! En - tert das Schiff! En - tert das Schiff! En - tert das Schiff! En - tert das Schiff! En - tert das Schiff!

Se - gel his - sen! Se - gel his - sen!...

An die Ka - no - nen! An die Ka - no - nen!...

Bewegungsphase / Rhythmus: Wenn die Piraten auf dem Schiff arbeiten, müssen sie sich immer wieder die geübten Kommandos zuzurufen, damit alle wissen, was zu tun ist. Die Kinder verteilten sich im Raum. Zunächst wurde mit den Füßen ein gemeinsamer Grundschlag in halben Noten etabliert. Dann wurden gemeinsam mit den Schüler*innen verschiedene Körperklänge für die verschiedenen Kommandos ausgewählt. Diese wurden zu dem Grundschlag gesprochen und auf dem Körper gespielt. Später wurde sich dazu auch in Halben stampfend durch den Raum bewegt und mehrere Kommandos gleichzeitig mit verteilten Stimmen gespielt.

Br En - tert das Schiff! En - tert das Schiff! En - tert das Schiff! En - tert das Schiff!

Kla Se - gel his - sen! Se - gel his - sen! Se - gel his - sen! Se - gel his - sen!

OS An die Ka - no - nen! An die Ka - no - nen! An die Ka - no - nen! An die Ka - no - nen!

Sta An die Ka - no - nen! An die Ka - no - nen! An die Ka - no - nen! An die Ka - no - nen!

Improvisation zu einer Textvorlage: Wenn die Piraten abends vor Anker liegen, singen und spielen sie gerne Piraten-Lieder, um sich die Zeit zu vertreiben. Die Textvorlage des Piratenliedes hat die Möglichkeit eröffnet, an das Stundenthema anzuschließen. Durch die schrittweise Erweiterung der Improvisationsmöglichkeiten hatte jedes Kind die Möglichkeit ein Lied zu spielen, das genau seinem Kenntnisstand entsprach.

*Wir sind die Piraten,
segeln übers Meer.
Wer uns zu Gesicht bekommt,
fürchtet sich schon sehr.*

Zunächst wurde der Text gesprochen und dabei der Rhythmus auf die Gitarre geklopft. Dann bekam jedes Kind eine Zeile zugeteilt (das Lied wird mit Wiederholung gespielt) und durfte sich einen der bekannten Töne aussuchen, um die Zeile zu spielen. Dies wurde ein paar Mal wiederholt, bis das Lied in einem gemeinsamen Tempo gespielt wurde und die Zeilenwechsel und damit die Spieler*innenwechsel gut funktionierten. Eine perkussive Begleitung der Lehrkraft hat dabei geholfen. Dann durften die Kinder auf freiwilliger Basis zwei Töne in ihrer Zeile verwenden. Später wurde die Anzahl der verwendeten Töne erhöht und zum Schluss die Begrenzung ganz aufgehoben. Schüler*innen, die den Tonvorrat schon gut beherrschten, hatten so die Möglichkeit, frei damit umzugehen und sich durch häufige Tonwechsel eine herausfordernde Stimme zu gestalten. Schüler*innen, die noch unsicher mit den Tönen waren, konnten zunächst mit den Tönen Sicherheit gewinnen, mit denen sie sich schon wohlfühlen und dann ermutigt werden, auch andere auszuprobieren.¹⁵

Daran anschließen könnte eine Phase, in der jedes Kind sich eine Variante für das ganze Lied überlegt oder in der Töne gemeinsam notiert werden.

Spielstunde vs. Lernstunde?

Natalia Ardila-Mantilla stellt fest, dass in der Planung von instrumental-Unterrichtsstunden häufig zwischen Musizieren auf der einen Seite und dem Erlernen instrumentaler Fertigkeiten auf der anderen Seite unterschieden werde. Des Weiteren konstatiert sie, dass Lehrkräfte, selbst wenn sie Musizierformen für den Gruppenunterricht oder musikalische Spiele beispielsweise aus Fortbildungen kennen würden, diese eher als Lückenfüller für übrige Unterrichtszeiten verwenden und weniger, um mit ihnen spieltechnische oder musikbezogene Fähigkeiten zu erarbeiten.¹⁶ Und so ist es nicht verwunderlich, dass die Überzeugung bei vielen Lehrkräften nach wie vor stark ist, dass im Einzelunterricht instrumentaltechnische und musikalische Fähigkeiten erarbeitet werden, der Gruppenunterricht hingegen mehr eine „Spielstunde“ ohne - oder zumindest mit weniger - Anspruch ist.

Dass allerdings auch in einer solchen „Spielstunde“ musikalische Gruppenaktivitäten mit dem Erlernen sinnvoller Spieltechniken und musikbezogenen Kenntnissen und Fähigkeiten verbunden werden können, möchte ich am Beispiel eines Begrüßungsrituals aus einem Gruppenunterricht mit sechs- und siebenjährigen Anfänger*innen zeigen:

Das Begrüßungsritual wurde in der ersten Stunde eingeführt und im ganzen ersten Unterrichtsjahr beibehalten. Rituale können zum einen dabei helfen, Unterrichtsstunden zu strukturieren, z.B.

einen klaren Anfang und Schluss zu definieren, zum anderen unterstützen sie die Identifikation der Einzelnen mit der Gruppe. Das Ritual wurde genutzt, um den Beginn der Stunde klarzumachen und am Anfang direkt gemeinsam zu musizieren und es diente ebenso zur Wiederholung, Festigung und Verbesserung von erarbeiteten Tonmaterial und Spieltechniken. Dazu wurde das Begrüßungsritual im Laufe des Jahres immer wieder an die spieltechnischen Forderungen angepasst.

Das Begrüßungsritual beruht auf einem kurzen rhythmisch gesprochenen Text:

Wir spielen heut Gitarre

Und lernen allerlei

Wir spielen heut Gitarre

Und ... ist dabei!

Dieses wird am Anfang der Stunde für jedes Kind gesprochen und der jeweilige Name eingesetzt. Zunächst wird es mit einem Bodypercussion-Beat in Vierteln unterlegt. Jedes Kind darf sich für seine Runde einen Körperklang wünschen. So werden das Grundsclagempfinden und das rhythmische Sprechen geübt. Nach den ersten Wochen wird die perkussive Begleitung auf Gitarrenklänge übertragen und so die Klangmöglichkeiten des Instruments entdeckt.

¹⁵ Die Erfahrung zeigt, dass die wenigsten Kinder sich gerne über- oder unterfordern. Sie wollen sich weder langweilen noch „blamieren“. In den meisten Fällen schaffen sich die Schüler*innen hier eine Stimme, die sich tatsächlich an ihrem derzeitigen Leistungsstand orientiert. Nur selten muss als Lehrkraft lenkend eingegriffen werden.

¹⁶ Ardila-Mantilla: „Einzelunterricht ist sehr zielführend. Gruppenunterricht ... hm“. Vorstellungen von der musikalischen Wissensvermittlung und ihre didaktischen Konsequenzen im instrumental-Gruppenunterricht. In: Ardila-Mantilla, Natalia; Röbbke, Peter; Stöger, Christine; Wüsthube, Bianca (Hg.). Herzstück Musizieren. Instrumentaler Gruppenunterricht zwischen Planung und Wagnis. Mainz: Schott 2016, S. 102f.

In der Folge werden mehrere Klänge kombiniert und zu einem eintaktigen Rhythmuspattern geformt, das nun als Begleitung dient. Es werden rhythmische Figuren eingeübt und durch das Sprechen und Spielen zwei Rhythmen gleichzeitig realisiert.

Nach und nach werden im Unterricht die Grundanschlagsarten eingeführt. Um diese zu üben, wird der Text mit Daumenanschlag auf der sechsten Saite, im Wechselschlag auf der ersten Saite oder mit einem kleinen Akkordanschlag über die ersten drei Saiten begleitet. Da zu diesem Zeitpunkt der Text und der Sprechrhythmus schon gut eingeübt sind, besteht hier die Möglichkeit, sich auf die saubere Ausführung der Bewegungsabläufe zu konzentrieren und diese stetig zu verbessern.

Stimme

Wir spie - len heut Gi - tar - re und ler - nen al - ler - lei. Wir

Gitarre

St.

spie - len heut Gi - tar - re und Paul ist da - bei.

Git.

Stimme

Wir spie - len heut Gi - tar - re und ler - nen al - ler - lei. Wir

Gitarre

St.

spie - len heut Gi - tar - re und Paul ist da - bei.

Git.

Stimme

Wir spie - len heut Gi - tar - re und ler - nen al - ler - lei. Wir

Gitarre

St.

spie - len heut Gi - tar - re und Paul ist da - bei.

Git.

Stimme

Wir spie - len heut Gi - tar - re und ler - nen al - ler - lei. Wir

Gitarre

St.

spie - len heut Gi - tar - re und Paul ist da - bei.

Git.

Stimme

Wir spie - len heut Gi - tar - re und ler - nen al - ler - lei. Wir

Gitarre

St.

spie - len heut Gi - tar - re und Paul ist da - bei.

Git.

Mit der fortschreitenden Erweiterung des Tonraumes werden als nächstes Töne aus dem bekannten Tonraum zur Begleitung verwendet. Auch hier darf sich jedes Kind für die Runde mit seinem Namen einen Ton wünschen oder später auch zwei oder mehr Töne, die in einem Pattern gespielt werden. So werden neue Töne wiederholt, die Handhaltung der linken Hand kann korrigiert werden und der Tonraum wird gefestigt.

Stimme

Wir spie - len heut Gi - tar - re und ler - nen al - ler - lei. Wir

Gitarre

St.

spie - len heut Gi - tar - re und Paul ist da - bei.

Git.

Als nächstes werden Melodien improvisiert oder es wird eine Melodie festgelegt, mit der das Begrüßungsritual gespielt wird. Ebenso können leichte Begleitakkorde eingeführt werden.

Stimme

Wir spie - len heut Gi - tar - re und ler - nen al - ler - lei. Wir

Gitarre

Am Ende des Jahres wird für das Musikschulkonzert ein Konzert-Intro aus dem Rhythmical und einer Kombination aus verschiedenen Begleitrhythmen zusammengestellt. Bei dieser letzten Version haben die Schüler*innen die Möglichkeit, die Begleitfigur zu wählen, die sie gut beherrschen und gerne spielen. Außerdem werden das Zusammenspiel und das Erlernen und Einhalten eines abgesprochenen Ablaufs geübt. Für den Auftritt wird der Text leicht abgewandelt.

St.

spie - len heut Gi - tar - re und Paul ist da - bei.

Git.

Stimme

Wir spie - len heut Gi - tar - re und ler - nen al - ler - lei. Wir

Gitarre

St.

spie - len heut Gi - tar - re und Paul ist da - bei.

Git.

Wir spielen heut Gitarre

Und lernen allerlei

Wir spielen heut Gitarre

Und alle sind dabei!

Drei ??? jenseits der Griffbrettkante

Fazit

Mein Ziel war es zunächst Gründe aufzuzeigen, warum ich es für notwendig erachte, über instrumentalen Gruppenunterricht nachzudenken, der mehr ist als ein Einzelunterricht mit mehreren Lernenden auf einmal. Um die Möglichkeiten zu veranschaulichen, die der Gruppenunterricht für das Lernen eines Instrumentes bereithalten kann, habe ich dann einen kleinen Einblick in die Praxis aus dem Gitarrenunterricht gegeben. Ich hoffe, dass so deutlich geworden ist, dass ein Gruppenunterricht ganz eigene Perspektiven für das Lernen eines Instruments eröffnen kann.

Was also müsste sich in diesem Sinne für Musikschullehrkräfte und für die Ausbildung an Musikhochschulen ändern? Gruppenunterricht müsste mit seinem Potenzial, das er für viele Schüler*innen hat, erkannt und entsprechend weniger stiefmütterlich behandelt werden. Studierende müssten in das Unterrichten von Gruppen in der gleichen Qualität und mit der gleichen Intensität eingeführt werden wie in das Erteilen von Einzelunterricht. Musikschullehrkräfte hätten dann die Möglichkeit Gruppenunterricht nicht als Belastung, sondern als Ergänzung in ihrem Unterrichtsalltag erfahren und mit Freude und Überzeugung in verschiedenen Unterrichtsformen zu Hause sein.

Üblicherweise tritt ein*e Gitarrist*in mit einem eigenen, bestens vertrauten Instrument auf, das manchmal sogar persönlich vom Luthier des Vertrauens und Herzens maßgeschneidert wurde.

Was geschieht aber, wenn man darauf angewiesen ist, auf einem Instrument vor Ort auftreten zu müssen, das bestenfalls am Tag des Konzertes erkundet werden kann? Ich erinnere mich an ein Konzert in Stuttgart, als der Solist des Abends, David Russel nach seiner Ankunft feststellen musste, dass der Hals seiner Gilbert Gitarre beim Flug zerbrochen war. Das Konzert spielte er auf einer Antonio Marin Gitarre, die er sich geliehen hatte.

Ein Fragestellung mit Albtraumpotential für uns, für andere Musiker*innen allerdings eher der Normalfall.

Ich stelle diese Frage an 3 Musiker*innen, die aus ihrer beruflichen Praxis gewohnt sind, diese Aufgabenstellungen zu bewältigen! Freundlicherweise haben sich drei Musiker*innen bereit erklärt, auf meine Fragen einzugehen. Sheila Arnold, Kathrin Borda und Johannes Quack. Kathrin Borda und Johannes Quack spielen Orgel und Sheila Arnold spielt sowohl historische als auch moderne Tasteninstrumente. Die Antworten auf meine Fragen sind in der Chronologie ihres Eingangs abgedruckt.

1.) Wie begegnet man der Situation, sein Instrumentalspiel mit einem unbekannten Instrument in Einklang zu bringen? Gibt es Strategien für diese Situation?

Kathrin Borda:

Für mich als Organistin ist es gerade spannend, mich auf jedes Instrument neu einstellen zu müssen bzw.



©Andreas Stevens

Biografie

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

www.stevens-gitarre.de

<https://youtu.be/Z23Nsgj603s>

<https://youtu.be/DSoNqmRgQEk>

zu können. Keine Orgel ist wie eine andere, jede individuell, und entsprechend hat das auch Auswirkungen auf die Musikstücke. Immer wieder entsteht etwas ganz Neues. Das bedeutet einerseits große Flexibilität, andererseits aber auch größte Vielfalt und Bereicherung. Ich persönlich gehöre nicht zu den Menschen, die sich einmal festlegen und dann dasselbe Stück immer auf die gleiche Art spielen, das würde ich auch gar nicht können. Entsprechend gehe ich auf jedem Instrument nicht nur klanglich, sondern auch in Bezug auf Tempo, Artikulation, Timing und Gestaltung auf Entdeckungsreise. Das versuche ich auch beim Üben schon zu berücksichtigen, wähle diverse Registrierungen wie Tempi und bereite mich auf unterschiedlichen Instrumenten vor. In meiner Gemeinde gibt es z.B. drei Orgeln, die sehr verschieden sind. Wenn ich die Stücke auf allen drei Instrumenten gut im Griff habe, komme ich auch auswärts in der Regel gut klar. Nichts desto trotz ist es mir am liebsten, die fremde Orgel rechtzeitig vor dem Konzert kennenzulernen, um eine Vorstellung von Klang, Raum und Traktur zu haben. Und natürlich informiert man sich vorher genau: Welche Orgelbaufirma? Welches Baujahr? Wie viele Manuale? Welche Register? Welche Traktur: mechanisch, pneumatisch, elektrisch? Tastenumfang? Pedalumfang? Besondere Disposition: Barock? Deutsch romantisch? Französisch? Normalerweise stelle ich dann dementsprechend auch mein Konzertprogramm zusammen. Natürlich gibt es Instrumente, gerade neuerer Baujahre, auf denen man nicht viel Rücksicht nehmen muss und Literatur aller Epochen darstellen kann, aber es gibt auch Instrumente - wie wohl auch Räume (Akustik) - die einem deutliche Grenzen setzen. Meine Strategie: gute Vorbereitung und Freude daran, dass es auf „der“ Orgel ein so großes

Klangspektrum der Möglichkeiten gibt.

Johannes Quack:

Wahrscheinlich hat jeder Organist schon die ein oder andere Panne auf einer ihm unbekannten Orgel erlebt. Meine Strategie ist, bei der Wahl der Stücke eines Konzertprogramms nicht an die Grenze meiner spieltechnischen Möglichkeiten zu gehen, wenn ich das Instrument nicht schon mal gespielt habe.

Natürlich versuche ich, im Vorfeld möglichst viele Informationen über die betreffende Orgel in Erfahrung zu bringen. Das mindeste, was man wissen muss:

- Disposition, d.h.:
- Anzahl der Manuale
- Anzahl und Namen der Register
- Tastenumfang der Manuale und des Pedals
- Schwellbarkeit eines oder mehrerer Manuale?

Aus der Disposition ergibt sich oft schon eine bestimmte Stilistik, besonders natürlich bei „historischen“ Instrumenten. Bei „modernen“ Instrumenten ist das oft nicht so eindeutig, dann ist es hilfreich, den Kollegen zu fragen, ob die Orgel eher für barocke oder für romantische Musik geeignet ist.

Die Art der Traktur zu wissen, ist ebenfalls für den Spieler wichtig. Meistens ist die Traktur entweder mechanisch oder elektrisch. Es gibt Orgeln mit mechanischer Traktur, die extrem schwergängig sind; wenn man das nicht vorher weiß, kann es böse Überraschungen geben.

Ganz wichtig die Frage: Hat die Orgel Setzer? Wie viele? Gibt es einen „Sequenzler“.

Eine Setzeranlage ermöglicht es dem Spieler, Registerkombinationen einzuspeichern und mit Knopfdruck abzurufen. Gibt es keine Setzeranlage, macht das die Vorbereitung auf das Konzert um ein vielfaches

aufwändiger. (U.U. braucht man einen oder mehrere Assistenten, mit denen man im Vorfeld noch üben muss.)

Bestimmte Literatur (z.B. Reger) spiele ich deshalb grundsätzlich nicht, wenn es keine Setzer gibt.

Sheila Arnold:

Begegnung. Das klingt gut. Ich finde, jedes Konzert beinhaltet zunächst einmal eine freundschaftliche Begegnung mit einem neuen Instrument. Deshalb ist das erste, was ich tue, das Instrument zu begrüßen – und es begrüßt mich. Immerhin sind wir voneinander abhängig und werden als Team den Abend gemeinsam gestalten. Zuhören ist hier das Wichtigste und wahrnehmen, was das Instrument will und was seine Stärken sind. Ich habe da eine gewisse Flexibilität mitzubringen. Wir beide zusammen müssen lauschen, was der Saal aus unserem Singen, Sprechen, Klingen macht. Da hinten, am Ende in der letzten Reihe. Das bedeutet im Klartext natürlich, dass meine spieltechnischen Fähigkeiten von Fingern, Füßen und dem ganzen Körper enorm reaktionsbereit und durchlässig sein müssen. Was ich in meiner Vorstellung mitbringe, ist eine Grund-Idee (Struktur des Werkes, Affekte, die eigentliche Aussage). WIE ich das realisiere und ob das Instrument und der Saal mir womöglich neue Ideen bereithalten, das sind so die „improvisierten“ Elemente meines eigentlich „nachschöpferischen“ Berufes. Ich erfinde ja nichts neu, wie die Organisten, die es ge-

lernt haben, ad hoc zu improvisieren (worum ich sie beneide!). Dennoch kann ich nicht mit allzu festgefahrenen Vorstellungen einer bestimmten Spielweise auf die Bühne gehen.

Praktisch sieht das dann so aus, dass ich zunächst einmal in den leeren Saal höre. Das Instrument tatsächlich innerlich begrüße, bevor ich dann einen Ton spiele, um diesem eine Weile zuzuhören. Ein paar andere folgen und allmählich entstehen die Stücke wieder neu. Immer versuchend, zu verstehen, „was das Instrument will“. Daraus können andere Anschlagsimpulse entstehen, die Gewichtung von Finger, Arm, Körper, die Dichte der Artikulation definiert sich neu, natürlich die Pedalisierung, Timing, klangliche Balance. Manche Instrumente sind in ihren „Registern“ der verschiedenen Lagen „farbenfroher“ als andere. So können sich andere Wahrnehmungen der Stimmführung ergeben. Man ist auf jeden Fall hellwach und fühlt sich manchmal so, als würde man für sich das Klavierspiel neu definieren.

Während es bei der Gitarre eine bewusste Entscheidung ist, sich mit historischen Instrumenten und einer entsprechenden Spieltechnik zu beschäftigen, sieht die Situation speziell bei den Organisten*innen grundsätzlich anders aus. Je nach der örtlichen Gegebenheit besteht ja keine Wahlmöglichkeit, welches Instrument man spielen kann, historisch oder modern. Meine zweite Frage zielt auf diese Situation ab.

2.) Welchen Einfluss hat der Umstand, auf einem historischen Instrument zu spielen, auf das Konzertprogramm und die Vorbereitungen?

Kathrin Borda:

Historische Instrumente unterschiedlicher Epochen bringen unterschiedliche Herausforderungen mit sich. So ist es durchaus üblich, dass bei sehr alten Orgeln in der untersten Oktave das Cis und Dis gar nicht erst angelegt sind. Manchmal fehlen dann einfach die beiden „schwarzen“ Obertasten, manchmal gibt es auch eine „kurze Oktav“. Bei eben dieser endet die untere Tastatur scheinbar mit einem E, das aber als C klingt! Die Fis-Taste ist mit dem D belegt und die Gis-Taste mit E. Beim Vorbereiten muss man da manchmal einfach in den sauren Apfel beißen und mit quasi „falschen“ Tönen und „richtigen“ Tasten üben. Dies wurde in erster Linie gemacht, um Materialkosten zu sparen. Aus demselben Grund wurden manche Orgeln auch einen halben Ton höher als üblich gestimmt, was für Absolut Hörer eine Herausforderung sein kann. Nicht nur im Bass gibt es oft Einschränkungen. Selbiges gilt auch im Diskant: je nach Orgel endet das Pedal zwischen c' und g', die Manuale zwischen c''' und a''' (mittlerweile auch c''').

Sehr alte Instrumente sind oft mitteltönig oder mit einer modifizierten Stimmung intoniert, so dass definitiv nicht alle Tonarten gleich gut klingen. Für die Literaturo Auswahl bedeutet dies, dementsprechend Stücke aus der Epoche und Region auszuwählen, vorher zu überprüfen, ob wirklich alle Töne vorhanden sind und unter Umständen Rücksicht auf die spielbaren Tonarten zu nehmen.

Eine weitere Herausforderung sind oft sehr schwergängige und unregelmäßige Trak-

turen, sowie ganz anders genormte bzw. nicht genormte Pedalklavaturen. Da hilft nur gründliches Üben im Vorfeld und dann genügend Zeit vor Ort. Ich persönlich reise am liebsten mindestens zwei Tage vorher an, wenn sich das irgendwie realisieren lässt.

Eine weitere Besonderheit ganz eigener Art bergen Orgeln der deutschen Spätromantik. Ende des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts wurden viele Orgeln mit pneumatischer Traktur gebaut. Was genau das ist, soll an dieser Stelle nicht weiter von Interesse sein, wohl was es bedeutet: nach dem Herunterdrücken der Taste klingt der Ton nicht sofort, sondern erst nach einer gewissen zeitlichen Verzögerungen. Das heißt, dass gerade bei schnellen Passagen, die Finger dem Klang schon zwei bis drei Töne voraus sind. Ein ähnliches Phänomen hat man an modernen Orgeln mit freiem Zentralspieltisch, der meist unten im Kirchenraum oder auf der Konzertbühne steht, während der Klang aus den Pfeifen der Orgel kommt und Zeit braucht, um die Distanz zu überwinden. Glücklicherweise steht mir ein solches, sehr modernes Instrument zur Verfügung, so dass ich diese sehr gewöhnungsbedürftige Ungleichzeitigkeit regelmäßig trainieren kann.

Johannes Quack: s.o.

Außerdem: Bestimmte Einladungen würde ich gar nicht annehmen. Ich weiß z.B., dass alte italienische oder alte spanische Orgelmusik nicht meine Kernkompetenz ist. An einer entsprechenden Orgel sollte man aber auch nichts komplett anderes spielen; da ist es eine Frage der Selbsteinschätzung, auch mal zu sagen: Tut mir leid, für dieses Instrument bin ich der falsche.

Was Vorbereitung angeht, nur ein Punkt: Richtig alte Orgeln haben oft eine ande-

re Tastenmensur, die Tasten sind deutlich schmaler. Wenn ich an einer solchen Orgel spielen soll, versuche ich im Vorfeld, zum Üben eine Orgel zu finden, die eine ähnliche Mensur hat.

Sheila Arnold:

Sicherlich hat das jeweilige Modell des Fortepianos einen entscheidenden Einfluss auf die Programmwahl. Allein schon der Tonumfang und die Bauweise (5, 5 ½, 6, 6 ½ Oktaven; Bauzeit, Wiener oder Englische Mechanik, Kniehebel, Pedale, wie viele Pedale, Anordnung der Pedale? etc.) Je später das Instrument gebaut wurde, desto mehr Epochen kann ich im Programm abdecken. Der Klavierbau und seine Erneuerungen liefen zwischen ca. 1780 und 1850 auf Hochtouren. Da ich sowohl mit modernen als auch mit historischen Instrumenten spiele und nicht ausschließlich mit historischen, brauche ich immer idealerweise mehrere Tage, um die Eigenarten des jeweiligen Instrumentes genauer kennenzulernen. „Irgendwie“ kann man auf fast jedem Instrument spielen, sofern die Mensur der Tasten nicht allzu sehr abweicht von der, die man gewohnt ist. Allein durch die Unterschiede der Hammerköpfe ergeben sich aber schon gravierende Unterschiede im „Finetuning“ der Feinmotorik unserer Finger und dem Kontakt an der Taste. Die Töne in sich schwingen unterschiedlich. Das kann durchaus auch Auswirkung auf das Tempo eines ganzen Satzes haben, sicherlich aber auf den „Flow“ einer Phrase. Für all das benötige ich Zeit, damit sich, mehr noch als im Zueinanderfinden in der Kammermusik, der jeweilige Weg und das Spielgefühl so weit verinnerlicht haben, dass ich im Moment des Konzertes nicht immerzu daran DENKEN muss, sondern sich eine gewisse Selbstverständlichkeit entwickelt hat.

Klangfarben und Registerwechsel gelten bei der Gitarre fast als eine Frage des Personalstils, die mit Interpreten wie Andrés Segovia oder Julian Bream verknüpft sind. Bei der Vorbereitung zu meiner Einspielung der Ciacona von Pachelbel ist mir klar geworden, dass diese klanglichen Ressourcen bei der Orgel, mit gewissen Einschränkungen auch bei anderen historischen Tasteninstrumenten genutzt werden. Deshalb stellt sich die Frage:

3.) Wie ist die Herangehensweise bei der Auswahl der Registrierungen. Gibt es klare Kriterien, Traditionen oder ähnliche Orientierungshilfen?

Kathrin Borda:

Es gibt einige Traktate und Hinweise auf Registriergewohnheiten aus fast allen Epochen, mal mehr, mal weniger, mal genauer, mal etwas offener im Sinne von Cantus-Firmus-Stimmen können durch diese bestimmte, oder jene bestimmte Registerkombination hervorgehoben werden, oder aber auch durch Soloregister. Vor Augen haben sollte man dabei immer, wie Dispositionen von Orgeln zur Entstehungszeit der Komposition im Groben aussahen, welche Register üblich waren, welche nicht und wie diese intoniert waren. Sehr genaue Registrieranweisungen bzw. -regeln gab es „immer schon“ in Frankreich. Je neuer die Stücke, desto konkreter oft die Anweisung. In den seltensten Fällen können diese Forderungen aber tatsächlich eins zu eins übernommen werden und wenn, ist das ein echter Glücksfall. Einfach weil sich selbst Instrumente aus derselben Zeit in ihrer individuellen Größe und Disposition (Registerzusammensetzung) unterscheiden. Ideal ist sicherlich, wenn man gut vertraut ist mit den Registrierregeln der jeweiligen Zeit und Region und durch Spielen auf historischen

Instrumenten Erfahrungen authentischer Klangfarben gesammelt hat, die die musikalische Vorstellungskraft prägen. Dann kann man neugierig und vielleicht auch etwas verspielt auf Spuren- bzw. Klangsuche gehen und auch Alte Musik auf neuen Instrumenten zum Erlebnis werden lassen.

Johannes Quack:

Es gibt bei der Orgel Kriterien und Traditionen. Wenn man die kennt und an einer Orgel spielt, die im Idealfall aus der Zeit stammt, in der die Stücke komponiert worden sind, ist der Fall leicht. Meistens spielt man aber an Orgeln, die so konzipiert sind, dass man möglichst jede Stilistik einigermaßen darstellen kann. An diesen Orgeln muss man permanent Kompromisse eingehen, was ich allerdings bis zu einem gewissen Grad nicht problematisch finde. Nur ein Beispiel: Man spielt ein Trio von Bach, wo der c.f. im Pedal liegt. Bei einem Trio sollten alle drei Stimmen klar zu hören sein, insbesondere sollten sie dynamisch gut ausgewogen sein. Wenn ich mich nun an einer „Universalorgel“ bewusst mit den Registern begnüge, die Bach in seiner Zeit auch schon gekannt hat, dann ist es gut möglich, dass ich überhaupt keine Registrierung finde, die dem Kriterium der dynamischen Ausgewogenheit gerecht wird. In einem solchen Fall hätte ich kein Problem damit, z.B. im Pedal eine „Oboe“ zu ziehen. Was das Thema „historische Aufführungspraxis“ beim Registrieren für mich immer ein bisschen relativiert: J. S. Bach war ja zeitlebens ein gefragter Orgelexperte, der auch immer wieder eingeladen wurde, um

neue Orgeln abzunehmen. Von diesen Abnahmen sind uns Aussagen seiner Kollegen überliefert, dass er dabei Registermischungen gewählt hätte, die man noch nie gehört hatte. Ich bin mir sicher: wenn er heute noch mal auf die Welt käme, würde er wahrscheinlich alles nutzen, was eine Orgel zu bieten haben kann...

Sheila Arnold:

Der Umgang mit Klangfarben ist recht persönlich. Wir Pianisten können auf den modernen Instrumenten Klangfarben eigentlich nur durch die unterschiedliche Gewichtung innerhalb von Akkorden und durch Anschlagsarten und den geschickten Gebrauch der Pedale vortäuschen (Dieses tun wir aber mit Genuss und täuschend echt!) So etwas wie Register haben wir bei den Instrumenten des 19. Jahrhunderts und davor im entfernteren Sinne aber auch. Immerhin bezeichnet Carl Philipp Emanuel Bach in seinem „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ die Dämpfungsaufhebung als ein zauberhaftes REGISTER. Das waren spannende Zeiten, in denen er lebte. Vom Cembalo kommend und weit in die Zukunft schauend. Zu seiner Zeit wurde die Dämpfungsaufhebung, also das, was man heutzutage das „rechte Pedal“ nennt, durch einen Kniehebel in Gang gesetzt. Allein die physische Betätigung, erfordert einen anderen Umgang mit dieser Einrichtung als heutzutage. Dazu kommt als klanglich entscheidender Unterschied, dass die

Töne viel schneller verklangen. Durch Instrumente wie dem Pantoneon oder flüchtige Erscheinungen wie die Orphika war ein Ineinanderklingen von Tönen durchaus bekannt, da diese Instrumente keine Dämpfungsaufhebung hatten. Somit war ein längeres Halten der Dämpfungsaufhebung in seiner „sphärischen“ Wirkung nicht nur reizvoll, sondern ein echtes Gestaltungsmittel, das über mehrere Takte, manchmal ganze Abschnitte, eingesetzt wurde und nicht als uns heute bekanntes „Nachtret pedal“. Das ist für unsere Gegenwart besonders dann nicht uninteressant zu wissen, wenn wir uns mit klassischer Musik des 18. Und beginnenden 19. Jahrhunderts beschäftigen.

Zwei weitere Möglichkeiten der Modifizierung bieten zum einen das sogenannte Una Corda, bei der die Klaviatur ein wenig zur Seite geschoben und somit statt zwei Saiten nur noch eine angeschlagen wird (bei den modernen Instrumenten zwei statt drei Saiten). Der andere ist der Moderator, bei dem sich ein Filzsegel zwischen die mit Leder bezogenen Hammerköpfe und die Saiten legt und somit den Ton deutlich weicher klingen lässt.

An welchen Stellen und in welchem musikalischen Kontext man diese mechanischen Einflüsse nutzt ist in diversen Trakten erwähnt. Darüber hinaus entscheidet unser Gespür und unser Geschmack darüber, wann und wie viele Pedale und auf welche Art und Weise wir diese einsetzen. Das geschieht wiederum spontan je nach Instrument, das wir vorfinden. So schließt sich der Kreis zur ersten Frage.

Überträgt man diese Problembereiche auf unser Instrument, so ergäbe sich die Situation, dass man sich für ein Konzert mit einer unbekannten Gitarre auseinandersetzen, besser gesagt, zusammenfin-

den soll, bei der die Mensur, die Anzahl der Saiten und die Stimmung unbekannt, oder weniger drastisch formuliert, unvertraut sind. Und wenn wir Glück haben, wäre die Saitenlage noch unterhalb eines Zentimeters!

Man stelle sich das für das eigene Programm vor, Herzrasen und Schweißausbrüche sind je nach Vorstellungskraft durchaus erwartbar.

Es ergeben sich aber auch Perspektiven und Konsequenzen für die Transkriptionspraxis. Was hat Bach gemacht, wenn er auf einem Instrument spielen musste, bei dem seine Basslinien wegen fehlenden Tastenumfanges nicht realisierbar waren? Man sollte aus dieser Perspektive Transkriptionen vielleicht neu denken, weniger dogmatisch und der Flexibilität einen hohen Stellenwert einräumen. Die Ausführungen der befragten Musiker*innen bieten manchen Gedankenanstoß, die eigene Perspektive zu verlassen, um neue Aspekte für das eigene Tun zu gewinnen.

Der Autor möchte sich bei Dr. Ulrike Merk und Laurence Maufroy für die konstruktiven Rückmeldungen bedanken.

Kathrin Borda ist Absolventin der UdK Berlin und arbeitet seit vielen Jahren als hauptamtliche Kirchenmusikerin in NRW, gestaltet aber auch regelmäßig Orgelkonzerte mit Solo- oder Kammermusikprogrammen.

Johannes Quack ist Kirchenmusikdirektor an der Antoniterkirche in Köln, mehr über ihn hier:

<https://www.antonitercitykirche.de/kantor-kmd-johannes-quack.aspx>

Prof. Sheila Arnold ist Professorin für Klavier an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Mehr über sie hier:

<https://www.sheilaarnold.de/>

Albert Roussels *Segovia*

Gedanken zu einem unterschätzten Werk



Biografie

Fabian Hinsche unterrichtet aktuell als Lehrbeauftragter eine Gitarrenklasse am *Institut für Musik der Hochschule Osnabrück* sowie Hauptfachseminar und Didaktik an der *Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin*.

Seine internationale Konzerttätigkeit führte ihn als Solisten, im *Mare Duo* sowie in diversen Ensemblebesetzungen durch Europa, Asien, sowie Nord- und Südamerika.

Er ist Gewinner und Preisträger von renommierten Gitarrenwettbewerben in Europa sowie Widmungsträger zahlreicher Kompositionen von bekannten Komponisten.

Fabian spielte mehrere CDs u.a. für das NAXOS Label ein, Rundfunkaufnahmen erfolgten in Deutschland, Österreich, Dänemark und Russland.

Er promovierte (Dr. phil.) im Fach Musikethnologie zu einem musikästhetischen Thema und ist gemeinsam mit Prof. Eickholt 1. Vorsitzender der EGTA Deutschland.

Mehr Informationen unter:

www.fabian-hinsche.de

Der spanische Gitarrist Andrés Segovia hat die Gitarre im 20. Jahrhundert zu ungeahnten Höhen geführt. Neben Yehudi Menuhin, Pablo Casals und vielen weiteren Größen auf ihren jeweiligen Instrumenten ist Segovia als DER Gitarrist in die Geschichte eingegangen, der die Gitarre als solistisches Konzertinstrument verankerte und ihr Repertoire durch von ihm angeregte Kompositionen maßgeblich erweiterte. Segovias verdienstvoller Schatten ist auch etwa 35 Jahre nach seinem Tod noch lang, jedoch beginnt man sich langsam von ihm und seiner nahezu übermächtigen Wirkungsmacht zu befreien. Seine Schüler*innen sind nun selbst oftmals im Ruhestand, seine Repertoire bildet keinen exklusiven Kanon mehr und auch die ihm gewidmeten Kompositionen werden in neuem Licht betrachtet.

War Segovia von seiner Ästhetik, seinen Transkriptionen und Fingersätzen überzeugt - wobei ihm sein Erfolg Recht gegeben haben mag -, so sind manche dieser aus heutiger Sicht als „spätromantisch“ zu bezeichnenden Elemente (bspw. Vibrato, häufiges Lagenspiel, glissandi/portamenti, gesamte Klangästhetik) langsam aus der Mode bzw. nicht mehr die vorherrschende Ästhetik, sondern nur eine von mehreren gültigen Interpretationsästhetiken. Nicht nur seine Bearbeitungen oder Fingersätze werden heutzutage mehr und mehr in Frage gestellt, sondern auch seine Einrichtungen von ihm gewidmeten Kompositionen. Bspw. hat Angelo Gilardino mit der Veröffentlichung von Manuskripten aus dem Archiv von Segovias Witwe Emilia dankenswerter Weise Einsicht in bisher unbekannte Werke, die Segovia gewid-

met waren, als auch in die Ursprungsversionen bekannter Werke gegeben. Bei der Durchsicht der diesen Ausgaben beigefügten Manuskripte von bekannten (und von Segovia publizierten) Werken lassen sich Segovias Entscheidungen am Original (als Vorlage) nachvollziehen. Auch wenn Segovia für sich und seine Art, die Gitarre zu spielen, viele gute Entscheidungen getroffen hat und die Ideen der Komponisten - die kaum eine andere Spielart der Gitarre gekannt haben mögen und deren Werke zuerst oftmals auf dem Klavier entstanden sind - idiomatisch für seine Spielart adaptierte, so sind diese Entscheidungen aus heutiger Sicht an manchen Stellen zu hinterfragen, zu revidieren und von Segovias persönlichem Geschmack zu trennen.

Segovias Ausgaben hatten nicht den Anspruch, musikwissenschaftlich oder den Urtext unverfälscht darstellend zu sein. Sein Erfolg im Konzertleben und die Summe der ihm gewidmeten Kompositionen untermauern zwar den Erfolg seiner Entscheidungen, aber im Lichte moderner, musikwissenschaftlich „sauberer“ Editionen sowie in Hinsicht auf eine im akademischen Leben verankerte Gitarre einer pluralen Welt müssen Segovias Ausgaben, auch jenseits zugänglicher Manuskripte, hinterfragt werden.

Beschäftigt man sich heute mit den Manuskripten aus dem *Segovia Archive*, so muss die ambitionierte Gitarrist*in eigene Entscheidungen aus dem Ursprungsangebot des Komponisten treffen, so bspw. das Weg-

lassen, Umschichten oder Oktavieren von Tönen bei unmöglichen sowie ungünstigen Akkorden, um eine eigene Version zu kreieren, wie Segovia die seine erstellte. Denn auch die angebotenen Versionen Gilardinos innerhalb der Ausgaben fußen auf persönlichen Entscheidungen Gilardinos aus dem Manuskript des jeweiligen Komponisten, die man auch anders treffen kann und die nicht neuer Standard sein können (und wollen, worauf Gilardino auch glücklicherweise hinweist).

Die ambitionierte Gitarrist*in steht so vor dem eigentlichen Einüben des Textes vor vielfachen Entscheidungen, die Zeit, Denken, Ausprobieren und Abwägungen erfordern, um eine eigene „Übersetzung“ in ihre Spielästhetik aus dem (zumeist pianistisch beeinflussten) Original zu erzeugen.

So schwer und mühsam diese Aufgabe ist, so wird sie doch um so schwerer, wenn kein Manuskript vorliegt. Denn an vielen Stellen von Werken, die Segovia veröffentlichte, ist die denkende und fühlende Musiker*in nicht zu gleichen Teilen befriedigt. Oftmals haben wir keine Vorlage, an der wir uns orientieren können, da das Manuskript nicht veröffentlicht wurde oder gar verloren ist.

Dort kann nur das eigene musikalische Wissen und Denken leiten. Carlo Marchione hat dies bspw. mit dem Kopfsatz der *Sonata III* von Ponce versucht¹.

Gelegentlich gibt es externe Bezugspunkte, die bei der eigenen Einrichtung und Revision helfen können. Um bei Ponce zu bleiben: beim 2. Satz seines *Concierto del Sur* liefert das Klavier (im Klavierauszug) bspw. einen durchgehend ordentlichen Satz, wohingegen sich der Gitarrenpart gelegentlich durch Kompromisse oder Auslassungen auszeichnet. Abgleichen ist hier möglich und nötig, um das satztechnisch geschulte Ohr zu befriedigen.

In diesem Artikel möchte ich mich mit *Segovia* von Albert Roussel (1869-1937) beschäftigen. Ein Werk, das von einem der bekanntesten französischen Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts geschrieben wurde und das trotzdem keinen festen Platz im Repertoire gefunden hat. Ein Werk, das m.E. aufgrund seiner Gitarrenaussage unterschätzt wird und dessen Quellenlage zudem eine besondere Note besitzt.

Roussel schrieb *Segovia* wahrscheinlich im Jahre 1924 oder spätestens Anfang 1925 nachdem er Segovia in seinem berühmten Pariser Debutkonzert im April 1924 gehört hatte². Viele Komponisten waren nach dieser phänomenalen Neuheit im seriösen Konzertleben daran interessiert, für das zuvor unbekannte Instrument zu schreiben.

Roussel komponierte das 129-taktige kleine Stück in A-B-A Form mit abschließender, etwas ruhigerer, Coda. Den A-Teil, Al-

legro non troppo, macht ein kleiner Walzer, den B-Teil, *Allegretto*, ein Bolero aus. Roussel mischt so elegant französische und spanische Einflüsse sowie die kulturellen Hintergründe von Autor und Gitarrist. Er bezieht sich durch den Titel nicht nur auf den Widmungsträger und die gleichnamige spanische Stadt, sondern auch auf Albéniz' Städteportraits u.a. in der *Suite española* op. 47. Ich verstehe das Stück nicht nur als eine Hommage an Segovia - sonst wäre wahrscheinlich der Titel *Segoviana*, den Darius Milhaud seinem Segovia gewidmeten Werk verliehen hat, passender gewesen - sondern denke, dass sich Roussel mit der Doppeldeutigkeit des Titels bewusst in die Tradition von Albéniz und anderen spanischen Komponisten einreihen wollte. Denn nicht erst seit der Romantik war Spanien so etwas wie der kulturelle Sehnsuchtsort der Franzosen, dessen musikalische Darstellung in Bizets Oper *Carmen* einen berühmten Höhepunkt gefunden hat. Auch wenn Segovia in einem seiner Briefe an Ponce schreibt, dass Roussel weitere Werke für Gitarre geplant hatte, ist *Segovia* leider das einzige Werk geblieben, das der französische Meister für die Gitarre hinterließ.

Als externer Bezugspunkt für Roussels Gitarrenstück, das von Durand im Jahre 1925 veröffentlicht wurde, können zwei Bearbeitungen für andere Besetzungen dienen. Aus demselben Jahr, 1925, stammt Roussels eigene Version des Stückes für Klavier, die musikalisch um ein Vielfaches befriedigender ausfällt als die Gitarrenaussage. Ein weiteres Vergleichsmuster ist die Version für Violine

1 https://www.carlo-marchione.com/service-page/m-m-ponce-sonata-iii?referral=service_list_widget

2 Es ist in Kritiken belegt, dass Roussel neben anderen berühmten Musikern dieses Konzert besuchte. Wann genau er das Werk komponierte, ob nach diesem Konzert oder doch sogar davor, ist umstritten. Als erste belegte Aufführung gilt der 25. April 1925, an dem Segovia das Werk in Madrid spielte und es kurz darauf am 13. Mai in Paris aufführte.

und Klavier, welche aus dem Jahre 1928 stammt, in Zusammenarbeit mit einem gewissen L. Heymann entstand und in Roussels Handschrift in der *Bibliothèque nationale de France* in Paris liegt³.

Die musikalischen Eintragungen in der Klavierversion sowie in der Version für Violine und Klavier sind sehr ähnlich und deutlich umfangreicher als in der Gitarrenversion.

Vergleicht man die Gitarrenversion mit den musikalischen Eintragungen der anderen beiden Versionen, so können wir die Mängel der Gitarrenaussage komparatistisch minimieren.

Ein Problem, die oben erwähnte „besondere Note“ der Quellenlage, stellt im Falle des vorliegenden Werkes die Situation dar, dass es eine handschriftliche Version des Gitarrenstückes (sowie der Klavierversion) von Roussel gibt, die in der Universitätsbibliothek in Austin, Texas in den Vereinigten Staaten liegt, und welche bis auf kleine Fehler exakt der publizierten Version von Durand entspricht.

Roussel scheint die von Segovia eingetragene Version mit dessen Fingersätzen für die Veröffentlichung beim Durand

Verlag in sauberer Abschrift angefertigt zu haben, nachdem er von Segovia dessen finale Version erhalten hatte. D.h., dass wir eigentlich die vom Komponisten handschriftlich abgesegnete Form des Gitarrenstückes vorliegen haben und dieser posthum eigentlich keine weitere Einmischung erdulden sollte. Denn Roussel wird dem Widmungsträger Segovia unbestreitbar höchste Kompetenz in der Einrichtung seines Werkes und der adäquaten Notationsweise für die Gitarre zugestanden haben, so dass er keine Änderungen mehr an Segovias Vorschlägen vorgenommen haben wird, nachdem dieser ihm seine Version übermittelt hat.

Warum sollte man diese Version also hinterfragen? Und warum sollte man Vergleiche mit den anderen Versionen, die für Klavier und für Violine und Klavier, anstellen? Weil die anderen Versionen für mich musikalisch schlüssiger sind, so dass sich ein Vergleich lohnend auf die Gitarrenversion, selbst die in der Handschrift des Komponisten, auswirkt. Denn mir erscheint die Gitarrenversion musikalisch nicht so einleuchtend wie die Klavierversion oder die Duofassung des Werkes, weshalb ich immer unbefriedigt war, wenn ich das Stück aus der Gitarrenpartitur vor der Kenntnis der beiden weiteren Versionen gespielt habe. Vielleicht ist diese Unzufriedenheit, die auch andere Gitarrist*innen erfahren haben könn-

ten, der Grund, warum sich das Stück nicht so im Repertoire festgesetzt hat und nach wie vor unterschätzt wird?

Warum aber existiert die aus dem gleichen Zeitraum stammende Klavierversion – die Roussel selbst *Segovia - piece pour guitare - transcription pour piano* benannte – neben der Gitarrenversion und hat dabei weit mehr musikalische Informationen zu bieten? Entweder ist die Klavierversion trotz des Titels das Ursprungsstück und Segovia hat diese originale Klavierversion von Roussel als Grundlage seiner Gitarreneinrichtung genutzt – wobei er viele der agogischen, dynamischen und artikulatorischen Zeichen nicht übertragen hat – oder der Komponist hat etwa zeitgleich eine Klavierversion des Stückes (zum Eigengebrauch?) eingerichtet und dabei musikalisch ausgearbeitet. Dass Roussel dem Werk sehr zugeneigt war, lässt sich aus den drei existierenden Versionen (für Gitarre, Klavier und Geige und Klavier) schließen, von denen von Roussel jeweils Handschriften vorliegen. Vielleicht fertigte er eine Version für Klavier, sein Instrument, an, um dem Stück selbst nahe zu sein oder er fertigte diese an, weil er mit der Ausführung Segovias nicht gänzlich zufrieden war. Auch de Falla und einige weitere Komponisten haben Werke für Gitarre nachträglich für Orchester gesetzt⁴, womöglich weil sie das Werk in den Aufführungen der damaligen Gitar-

3 Hier eine Übersicht über die Quellenlage zu *Segovia*, zusammengestellt von der kanadischen Professorin Nicole Labelle: <https://archive.org/details/CatalogueRaisonneDeLoeuvreDAIbertRousselNicoleLabelle/page/n71/mode/2up?view=theater>; Es gibt 3 Handschriften von Roussel, die mir für diesen Artikel allesamt vorliegen: Handschrift zur Gitarrenversion, Handschrift zur Klavierversion, Handschrift zur Version für Violine und Geige. In Labelles Register wird die Manuskriptnummer MS 10.156 als Handschrift der Gitarrenversion geführt. Mir liegt unter dieser Nummer jedoch nur die Duofassung für Violine und Klavier vor, wie ich sie aus Paris erhalten habe. Eine weitere Handschrift der Gitarrenversion als die aus der Universität von Texas ist mir nicht bekannt. Es gibt darüber hinaus sogar eine Orchestration des Werkes von Roger Branga, auch aus dem Jahre 1928 wie die Duoversion. Branga arrangierte zu dieser Zeit zahlreiche Werke berühmter zeitgenössischer Komponisten für verschiedene Besetzungen. Diese letzte Version ziehe ich nicht zu Rate, da sie wahrscheinlich nicht in Zusammenarbeit mit Roussel entstand.

4 Siehe dazu bspw. den Artikel „Die orchestrierte Gitarre“ von Allan Clive Jones im EGTA Journal 4 vom Juni 2018. <http://egta-nrw.de/resources/EGTA-Journal-6-2018.pdf>

risten noch nicht so realisiert erlebt haben, wie sie es sich vorgestellt haben?

Durch den Vergleich insbesondere mit der Klavierversion von *Segovia* können wir für die Gitarre musikalische Informationen erhalten, die die Informationen der Gitarrenaussage übersteigen.

Für mich sind die musikalischen Informationen der Klavierversion so befriedigend, dass ich davon abgesehen habe, Töne der Gitarrenversion zu verändern oder eine eigene Bearbeitung nach dem Klavieroriginal anzufertigen.

Der vor kurzem verstorbene Nürnberger Gitarrist Thomas Königs, Professor an der dortigen Hochschule, hat eine eigene Version von Roussels *Segovia* erstellt, die auf der Klavierversion beruht⁵. An manchen Stellen übernahm er Notenmaterial der Klavierversion und änderte den Text der Gitarrenversion zu einer Mischversion, die dem entspricht, was ich oben eine eigene „Übersetzung“ nach dem Manuskript, das für Königs in dem Fall die Klavierversion ist, genannt habe. Dies ist legitim, da das Klavierwerk einige lohnenswerte Passagen enthält, die das Gitarrenwerk bereichern würden. Da wir nicht wissen, ob Segovia seine eigene Version aus der Klaviervorlage extrahierte, ist Königs so vorgegangen, dass er aus dem Klavierwerk seine eigene „Übersetzung“ in die Sprache der Gitarre vornahm wie dies Gilardino aus den Manuskripten der *Segovia Archive* Ausgaben tat.

Obwohl Königs dynamische, agogische und weitere Parameter sehr getreu übernommen hat, scheinen mir an manchen Stellen Königs Entscheidungen das Hinzufügen oder die Änderung von Tonhöhenparametern betreffend jedoch nicht

gänzlich idiomatisch, was mich zusammen mit dem Umstand, dass wir eine von Roussel erstellte Handschrift der Gitarrenversion vorliegen haben, dazu veranlasst hat, in meiner Version das Tonhöhenmaterial unverändert zu lassen. Hätte ich Änderungen vorgenommen, so hätte ich bspw. u.a. die Oktavierung in T. 2 oder in T. 55 die Sechste f'-des' gebracht und dort auf den Oktavsprung nach oben im Bass verzichtet, da ich diesen weniger wichtig finde als die fehlende Sechste f'. Allerdings wäre der Sechschatten der Melodie auf Dauer schwer durchzuhalten gewesen und hätte auch wieder umidiomatische Kompromisse nach sich gezogen. Auch die étouffé-Stellen in Takten 57, 60 etc. sind in der Gitarrenversion seltsam, da sich die Töne der Oberstimme nicht immer so regelmäßig aufwärts bewegen wie in der Klavierstimme. Königs ergänzt hier Töne aus dem elaborierteren Klavierpart. Die Lösung dieser Stellen scheint mir jedoch keine wesentliche Verbesserung zu beinhalten.

Ich biete am Ende dieses Artikels eine neue Ausgabe von Roussels *Segovia* an. In dieser Ausgabe habe ich keinen Ton verändert (außer einer Korrektur nach der Handschrift in T. 42, c# statt c' auf Zählzeit 2, und einer Ergänzung von e" im Akkord auf Zählzeit 3 in T. 63), sondern lediglich musikalische Parameter der Klavierausgabe auf die Gitarrenaussage übertragen. Diese Parameter betreffen Tempo, Dynamik, Artikulation, Agogik und Charakterbezeichnung.

Einige Worte zu diesen Parametern, mit deren Hilfe mir die Gitarrenaussage wie ein neues - und nun endlich zufrieden stellendes Stück - erscheint, das keiner

Tonhöhenmodifikationen bedarf.

In der Klavierversion finden wir für den A-Teil, den B-Teil und die Coda genaue Metronomangaben, die eine gute Orientierung für Roussels Tempovorstellung liefern. Agogische Angaben finden wir in Segovias Version zwar auch, allerdings zeigt die Klavierversion weitere agogische Angaben.

In der gesamten Gitarrenversion finden sich keine Dynamikangaben, in der Klavierversion dahingegen knapp 60 (!).

Um den von Roussel intendierten Charakter bestimmter Stellen zu treffen, hat der Komponist in der Klavierversion Charakterbezeichnungen wie *amabile*, *espressivo* oder *longuido* eingefügt.

In der Klavier- sowie in der Duoversion liefern viele Artikulationszeichen wie staccato, Akzente oder (Phrasierungs-) Bögen oder auch Arpeggiosymbole zusätzliche musikalische Details, die in ihrer Fülle und Genauigkeit an die Zeitgenossen Ravel und de Falla erinnern.

Folgen wir den Angaben Roussels in der Klavierversion auch in der Gitarrenversion, so antworten wir einerseits höflich auf einen Komponisten, dessen Werk wir in der Interpretation bei uns zu Gast laden, um dessen musikalische Ideen in unserem performativem Tun ethisch und spielerisch durch unsere Körper und Bewegungen aufscheinen zu lassen. Andererseits machen wir auf diese Weise ein Versäumnis gut, weswegen Manuel de Falla sich weigerte, weitere Werke für die Gitarre zu schreiben.

Auch wenn Segovia in der berühmten Dokumentation *Segovia at los olivos* von Christopher Nupen aus dem Jahre 1967 behauptet, dass die *Homenaje* de Fallas für ihn komponiert worden sei, ist sie tat-

⁵ <http://www.editionkoenigs.de/Albert-Roussel-Segovia-opus-29>

sächlich für Llobet geschrieben worden. Segovia spielte das Werk nichtsdestotrotz im Konzert. Weder Segovias noch Llobets Interpretation scheinen de Falla zufrieden gestellt zu haben, da er sich trotz wiederholter Aufforderung von Segovia weigerte, weitere Werke für die Gitarre zu schreiben, da die vielen Details in der Partitur von den Gitarristen ignoriert werden würden. De Falla orchestrierte das Werk schließlich im Jahr 1938 lieber.

Wenn wir diese gitarristische Ignoranz, die sich in den fehlenden agogischen, dynamischen und artikulatorischen Parametern der 5 Jahre nach der *Homenaje* erschienen Gitarrenaufgabe von Roussels *Segovia* widerspiegelt, aus unserer heutigen Sicht „wieder gut machen“, so könnten wir de Falla und womöglich auch Roussel, wenigstens posthum und symbolisch, zufrieden stellen.

Denn das Werk sollte, egal in welcher Epoche, immer über dem Interpreten stehen, da es seinem Spiel immer vorausgegangen und erste und letzte Entscheidungsgrundlage ist. Die Partitur ist als graphisches Abbild der „Komposition“ (die mit Kagel in aller Schönheit wohl nur stumm im Kopf jedes Komponisten existieren mag) Nukleus zahlloser Interpretationen aller Interpreten in der Zeit menschlicher Existenz. Keiner Interpretation sollte Primat zukommen, denn alle Interpretationen, die sich respektvoll mit dem Werk auseinander setzen, sind ein Blatt am Baum der „Komposition“, der Erblühen wird, so lange Musik gespielt wird und Leben ist.

Dass die Arbeit an kleinen Details durchaus im Sinne Roussels ist, belegt neben der Klavierversion auch die zweite Version für Violine und Klavier, in welcher die Geige detailreich zahlreiche Effekte wie rasche Wechsel zwischen pizzicato und arco sowie Flageoletts verwendet. Insgesamt sind die Klavier- wie die Duofassung sehr fein, nuanciert und detailverliebt ausgearbeitet, was die „nackte“ Gitarrenaufgabe daher m.E. gerne inspirieren darf.

Eine Schlussbemerkung zu Segovias posthumer Wirkungsmacht sei mir noch gestattet. In T. 8 des Werkes (sowie an den Parallelstellen) finden wir „poco rit.“ in den Noten, 2 Takte später, in T. 10, findet sich „a tempo“. Segovia geht bereits wieder in T. 9 ins Tempo (und an allen Parallelstellen ebenso), also etwas früher als von Roussel gekennzeichnet und mit deutlichem Akzent auf der 1, obwohl die Stelle im piano steht. Roussel hat das „a tempo“ in allen 3 handschriftlichen Versionen (und ebenso in den gedruckten Ausgaben) deutlich in T. 10 (und an den entsprechenden Parallelstellen), nicht in T. 9 vermerkt, selbst in der späten Duoversion von 1928. Diese interpretatorische Entscheidung von Segovia kopieren

nahezu alle mir bekannten Aufnahmen, selbst Videos des Werkes jüngerer Datums. Es ist erstaunlich wie sich diese auditiv-imitative Tradition wie eine zweite Schicht über die visuelle Notation legt, deren Aussage eigentlich an allen Stellen in allen Ausgaben deutlich ist. Ähnliches findet sich auch in anderen Stücken des Segovia Repertoires, so bspw. im Kopfsatz der *Suite Castellana* von Federico Moreno Torroba. Segovia wählt hier eine sehr eigenwillige Betonung der letzten Achtel des Taktes 4 (und der Parallelstellen), die den Fandangorhythmus verunsichert, wenn sie zu stark ausgeführt wird (auch wenn sie melodienführend ist). Auch diese Praxis hat sich in zahlreichen Aufnahmen bewahrt und zeigt den Einfluss, den Segovias Interpretationen bis heute hinterlassen.

Ich hoffe, dass ich mit der neuen Ausgabe eine ansprechendere Version des kleinen Juwels von Roussel liefern kann, das musikalisch nun um einiges zurückstellender sein sollte als es die seit knapp 100 Jahren vorliegende Partitur von Durand ist. In folgendem Video habe ich meine Interpretation meiner Ausgabe von *Segovia* festgehalten.



Segovia op. 29

Revision: Fabian Hinsche

Albert Roussel (1869-1937)

Allegro non troppo ♩ = 66 *poco rit.*

f *dimin.*

9 *a tempo*

p *f* *amabile*

18 *poco rit.* *a tempo*

ff *dimin.* *mp* *p*

26 *rit.*

f *p* *espressivo*

35 *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *stentando*

p *p*

44 *rit.* *a tempo* *poco rall.*

ff *mf* *p*

53 **Allegretto** ♩ = 100

mf *p* *leggermente*
étouffé

58 *p* *poco cresc.* *leggermente*
étouffé *f*

63 *f* *mf* *dim.* *rit.* *a tempo*
p

68 *étouffé* *poco cresc.* *étouffé* **Meno allegro**
pp

73

77 *stentando* **Allegro non troppo**
f

83 *poco rit.* *a tempo*
dimin. *p*

91

f *ff* *dimin.*

100

poco rit. *a tempo*

mp *p* *f*

109

Meno allegro ♩ = 50 *poco rit.* *a tempo*

mp *longuido* *p*

117

poco rit. *a tempo*

mf *f* *dim.*

123

poco rit. *stentando* *a tempo*

mp *dim.* *p*

Impressum

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

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

Erscheinungsweise: halbjährlich
 Redaktionsschluss: 20.12.2021

Für angekündigte Termine und Daten
 keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine
 Haftung übernommen!

Der EGTA zur Verfügung gestellte Bei-
 träge, Fotos, Kompositionen werden
 grundsätzlich als honorarfreie Beiträge
 behandelt und frei von weiteren Rech-
 ten zur Verfügung gestellt. Nament-
 lich 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:
 „A Lady of the Petre Family Playing the
 Guitar“ by Stieler 1820
 (Credit: [Wikimedia](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Lady_of_the_Petre_Family_Playing_the_Guitar.jpg))

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Jugend musiziert Bundeswettbewerb 2021

Dorotea Dolenec gewinnt EGTA Preis

Den diesjährigen Sonderpreis der EGTA D e.V. beim Bundeswettbewerb *Jugend musiziert* 2021 hat die Jury der Altersgruppe IV der jungen Dresdener Gitarristin Dorotea Dolenec zuerkannt.

Die Schülerin des *Dresdener Landesgymnasiums für Musik Carl Maria von Weber* erhielt mit der Höchstpunktzahl 25 den 1. Preis in ihrer Altersgruppe. Wir gratulieren Ihr und Ihren Lehrern*innen sehr herzlich zu diesem großen Erfolg und freuen uns, dieses besondere Talent mit unserem Geldpreis von 400,- € ein wenig fördern zu können.

Dorotea Dolenec begann mit 9 Jahren in Kroatien, ihrem Mutterland, ihre Ausbildung auf der Gitarre. Wie sie uns in einer kurzen Vita verriet, wusste sie schon zu Beginn, dass dieses Instrument sie nicht mehr loslassen würde. Ihre Begeisterung für die Musik und den Unterricht mit ihrem ersten Lehrer Prof. Krunoslav Udovic waren so stark, dass ihre damaligen Hobbies (Schach, Schauspiel und Taekwondo) mehr und mehr in den Hintergrund traten.

Nach dem Umzug ihrer Familie nach Dresden wurde sie Schülerin von Prof. Sina Neumärker. Mit ihr und dem Kollegen Prof. Thomas Fellow studiert sie im Augenblick das sogenannte klassische Repertoire. Darüber hinaus beschäftigt sie sich auch mit der Gitarrenmusik des Jazz/Rock und Blues und arbeitet hier mit Prof. Ralf Beutler.

Sie hat bereits sehr erfolgreich an zahlreichen Wettbewerbe teilgenommen und besucht auch regelmäßig Festivals; nicht nur um neue Inspirationen zu bekommen, sondern auch weil ihr der Austausch mit Menschen, die ihre Lei-



Dorotea Dolenec

©Emanuel Uch

denschaft teilen, besonders wichtig ist. Außer für die Musik interessiert sie sich auch sehr für Naturwissenschaften, Mathematik und Astronomie.

So wie uns Dorotea Dolenec ihre Leidenschaft und Begeisterung für die Gitarre und ihre Musik geschildert hat, auch wie positiv sie ihr Glück und ihre Dankbarkeit über die Zusammenarbeit mit Ihren Lehrerinnen und Lehrern, sowie die Unterstützung ihrer Familie wahrnimmt und reflektiert, dürfen wir uns auf die weitere musikalische Entwicklung dieser besonderen, sehr sympathischen jungen Künstlerin freuen und wünschen ihr weiterhin den verdienten Erfolg einer gedeihlichen Zusammenarbeit in Dresden.

Herzlichen Glückwunsch
 und toi, toi, toi
 EGTA D e.V.

Prof. Alfred Eickholt und
 Dr. Fabian Hinsche
 1. Vorsitzende

Biografie

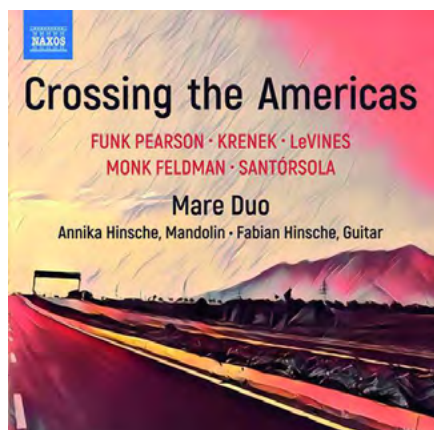
Die Musik von Thomas Allen LeVines hat nationale und internationale Anerkennung gefunden, unter anderem durch Auszeichnungen der *American Academy* und des *Institute of Arts and Letters* sowie Aufträge in den USA, Europa und Japan. Sein Schreiben verbindet so unterschiedliche Musikrichtungen wie japanische Hofmusik, westafrikanisches Trommeln und Vogelgesang innerhalb einer euro-amerikanischen Kompositionstradition. Zu den wichtigsten Werken zählen *Daybreak on Lake Bosomtwe* für Zupforchester and Perkussion, *Mad Verse-Withering Wind* für Tänzer, Sänger und Klavier, *after the quake* für Mandoline und Gitarre, *Rishakuji* sowie *Travel Journal: Books I–III* für Streichquartett und *Pavane and Sauterelle* für Orchester.

LeVines studierte Komposition bei Paul Langston, George Crumb, George Rochberg sowie George Perle. Zu den internationalen Preisen zählen solche beim *Bashō International Festival Commission* (Japan), bei der *Netherlands American Foundation Commission* und der *Concours International de Composition de Musique Sacrée* (Schweiz).

<https://college.berklee.edu/people/allen-levines>

https://www.youtube.com/watch?v=_4w2ADHntJ0

<https://www.youtube.com/watch?v=OjJEDPzdWm8>



Blue III stammt aus den *Preludes - Book I (Hommage to Joan Miró)* für Gitarre solo von Thomas Allen LeVines.

In den 12 Präludien für Gitarre solo vertont LeVines jeweils ein Gemälde des spanischen Malers Joan Miró.

Blue III liegt das Werk *Bleu III* Mirós zugrunde:

<https://www.joan-miro.net/blue.jsp>

LeVines Musiksprache verwebt Musik verschiedener Hintergründe zu einer atmosphärischen, akustischen Interpretation der stimmungsvollen Bilder Mirós.

5. Bleu III (Blue III)

Tranquillo ♩ = ca. 120

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 7/8 time. It consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Tranquillo' with a quarter note equal to approximately 120 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *sempre simile* (always similar). There are also crescendo and decrescendo hairpins. The piece features several measures with eighth-note patterns, some with ties, and a few measures with sixteenth-note patterns. The score ends with a double bar line and a final measure marked with a 12/8 time signature.

8 *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

8 *p* *sempre simile*

8

8

8 *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

8 *p* *pp* *p* *sempre simile*

8

8 *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

p > pp p > pp

senza misura ♩ = 112 *rallentando* - - - - - *molto*

pp ppp

♩ = 80

mf p mf p mf p mf p

a tempo ♩ = ca. 120

p > pp p > pp p sempre simile

p > pp p sempre simile

ten. ten.

rallentando - - - - - *molto*

ppp