Ausgabe 12 • 07/2022

EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Inhaltsverzeichnis	2
	Vorwort	3
	D'Addario	4
Clemens Völker	Gemeinsames Lernen und Musizieren: Leistungsklasse Gitarre	8
	„Jugend musiziert" Sonderpreis der EGTA für Valentin und Johannes Pommée	13
Oleg Timofejew	Andrei Sychra (1773–1850): Über Leben und Werk des Patriarchen der russischen Gitarristen	14
	Impressum	30
Ulrike Merk	Angelo Gilardino - Eine intensive Begegnung mit Musik	31
	Rezensionen	35
	Notenbeilage	39
	Christian Kiefer im EGTA-Interview	42

Vorwort

Liebe Leser*innen,

manchmal überschneiden sich redaktionelle Planungen und weltgeschichtliche Ereignisse in besonderem Maße. Als wir vor Beginn des Krieges in der Ukraine Kontakt zu dem in den USA lebenden russischen Gitarristen und Musikwissenschaftler Oleg Timofejew aufnahmen, um von ihm einen Artikel über die 7-saitige russische Gitarre zu erhalten, ahnten wir noch nicht, dass dieser Artikel zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung einige Monate später in ungünstigen zeitgeschichtlichen Umständen stehen sollte. Nichtsdestotrotz ist Olegs Artikel sehr spannend und interessant geworden, so dass wir uns freuen, unsere Leser*innen mit der ersten Hochblüte der 7-saitigen Gitarre in Russland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt zu machen. Diese Blütezeit, in der auch Fernando Sor in Sankt Petersburg weilte, hat der aus Tschechien stammende Andrei Sychra (1773–1850) maßgeblich mit begründet, so dass er bis heute nicht zu Unrecht „Patriarch der russischen Gitarre" genannt wird.

Ulrike Merk würdigt in Ihrem stilistisch und inhaltlich sehr ansprechenden Artikel das Wirken des Gitarristen, Pädagogen, Musikwissenschaftlers und Komponisten Angelo Gilardino, der leider im Januar diesen Jahres verstorben ist.

Clemens Völker stellt uns in einem „Best-Practice-Beispiel" die „Leistungsklasse Gitarre" vor, die er an der Jugendmusikschule Hamburg maßgeblich mit verantwortet und die uns zeigt, wie durch durchdachte didaktische Konzepte „spielend" Freude und Leistungsbereitschaft in jungen Gitarrist*innen geweckt werden kann.

In unserem Interview mit dem Gitarristen Christian Kiefer stellt dieser die spannende Welt der Orchesterlandschaften, in denen er sich als vielfältiger Allround-Gitarrist seit mehr als 30 jähren erfolgreich bewegt, vor. Dieses oftmals vernachlässigte Feld der künstlerischen Tätigkeit soll auf diese Weise in ein breiteres öffentlich Bewusstsein geführt werden.

Ein Artikel des D'Addario Teams Frankfurt führt uns die Geschichte hinter dem großen und traditionsreichen Familienunternehmen vor Augen, welches heute in ca. 120 Ländern mit 1100 Mitarbeitenden vertreten ist.

Der slowenische Gitarrist und Komponist Nejc Kuhar gewährt uns einen Einblick in zwei seiner 12 Präludien, welche seine prägnante und idiomatische kompositorische Meisterschaft vor Augen und Ohren führen.

©Aleksandra Karlowski

3 Rezensionen sowie ein Bericht über den EGTA Sonderpreis auf dem diesjährigen Bundeswettbewerb von Jugend musiziert runden unser aktuelles Journal ab.

Ich wünsche allen Leser*Innen einen gesunden und friedlichen Sommer.

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

D'Addario

D´Addario Frankfurt Team

Begibt man sich auf Spurensuche rund um die Ursprünge von D'Addario, so findet man die frühen Anfänge des Saitenherstellers bereits 1680 in Italien. Genauer gesagt in Salle, dem Geburtsort von Donato D'Addario, einer kleinen Stadt in der Provinz Pescara in den Abruzzen, die seit hunderten Jahren für ihre Landwirtschaft und Schafzucht bekannt ist. Schon in einer Taufurkunde der Stadtkirche war unter den Angaben zu dem beruflichen Hintergrund des Vaters von Donato das Wort „cordaro", das italiensiche Wort für „Saitenmacher", vermerkt und dokumentiert somit die frühste Verbindung zwischen dem heutigen Marktführer und der traditionsreichen Familiengeschichte des Unternehmens. Während Hirten in ganz Italien Saiten herstellten, waren zu dieser Zeit viele Familien, deren Namen heute mit Musikinstrumentensaiten in Verbindung gebracht werden, in den Abruzzen ansässig. Zu dieser Zeit wurden diese noch in mühsamer Handarbeit aus Schafs- oder Schweinedarm für Laute, Gambe und andere Instrumente gefertigt und ebneten den späteren Weg zu Saitenserien wie D'Addario Pro-Arté oder XT für die Konzertgitarre. Die Familie D'Addario war mit ihrem Handwerk in Salle fast zweihundert Jahre lang führend, bis ein großes Erdbeben 1905 fast die gesamte Stadt zerstörte.

Daraufhin entschieden sich der junge Carmine D'Addario und sein zukünftiger Schwager Rocco in die Vereinigten Staaten auszuwandern, wobei er seine Handwerkskunst und die jahrelange Erfahrung in der Saitenherstellung, weitergegeben von Generation zu Generation, mit in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten brachte. Damals ahnte er noch nicht, dass er schon bald dabei sein würde eine Dynastie zu gründen, die bis zum heutigen Tag bestehen sollte. In New York angekommen, ließen sie sich in der italienischen Gemeinde in Astoria, Queens, nieder. Carmine, der sich selbst das Lesen und Schreiben beigebracht hatte und fließend Englisch sprach, änderte daraufhin seinen Namen in Charles. Rocco jedoch kehrte schon bald wieder nach Italien zurück und Charles begann, Saiten aus Salle, die von der Familie seines Vaters Giovanni hergestellt worden waren, zu importieren und sie an Geigenbauer und Reparaturwerkstätten im Raum New York zu verkaufen. Nach einem kurzen Besuch in der Heimat kehrte er mit seiner neuen Frau Anna und ihrer ersten gemeinsamen Tochter zurück. Die Familie von Charles und Anna wuchs schnell und so brachten sie neben drei Töchtern - Katherine, Lena und Clara, auch noch einen Sohn Namens John D'Addario (Senior) 1917 zur Welt.

Während der Erste Weltkrieg tobte, machte es das verhängte Embargo der USA gegen Italien Charles nicht mehr möglich, Saiten von der Familie aus Salle zu beziehen und sein Geschäft wie gewohnt fortzuführen. Da jede Herausforderung bekanntlich jedoch auch neue Chancen mit sich bringt, ergriff er die Gelegenheit und begann mit der Her-

stellung von eigenen Saiten für Harfen und Violininstrumenten sowie von verschiedenen Saiten für Trommeln und Tennisschläger in einer Garagenwerkstatt hinter dem Haus der Familie D'Addario, wobei jedes Familienmitglied seine eigene Rolle im Produktionsprozess spielte. Die Herstellung von Darmsaiten umfasste nämlich eine Reihe von mühsamen Arbeitsschritten, die sich über mehrere Tage vollstreckte: Vorbereitung, Reinigung, Trocknung und Dehnung des Darms, das Verdrillen zahlreicher Stränge zu Saiten und schließlich das Glätten und Polieren. Die umwickelten Saiten wurden dann auf eine handgekurbelte Wickelmaschine gelegt und Flachdrähte von Hand über den Kern gezogen, gefolgt von einer weiteren Runde des Glättens, Polierens und Reinigens, bevor farbige Seide aufgetragen wurde, um die Wicklungen zu schützen und die verschiedenen Saiten zu kennzeichnen. Charles begann seinen Kundenstamm zu erweitern und reiste dafür mit dem Zug nach Boston, Philadelphia, Washington, D.C., Pittsburgh und in den Mittleren Westen, gelegentlich sogar bis nach St. Louis oder Chicago. Er baute Beziehungen zu prominenten Musikern der damaligen Zeit auf und nutzte deren Feedback, um seine Saiten zu verbessern, bis er schließlich mit der Herstellung maßgeschneiderter Saiten für klassische Gitarren und anderen Instrumenten begann.

©D'Addario

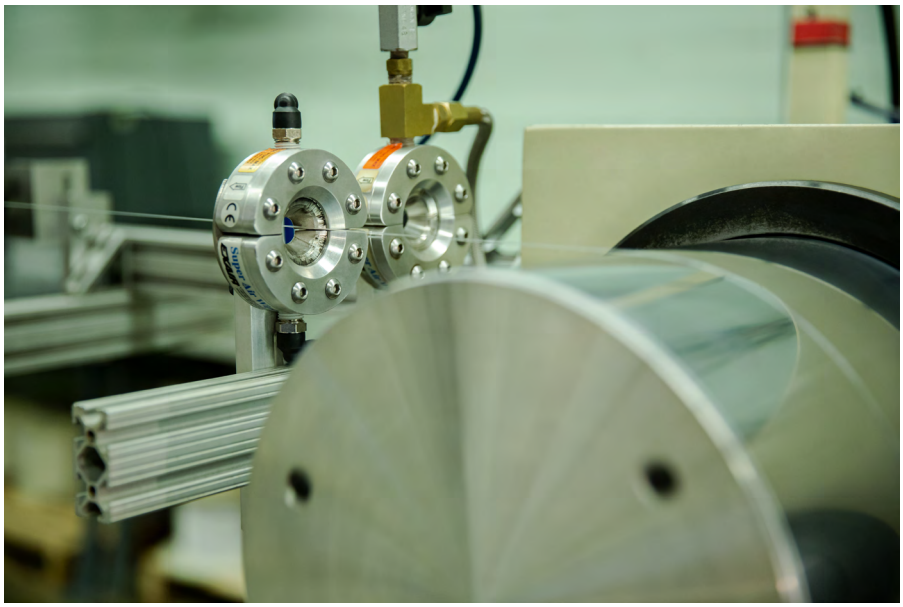
Charles D´Addario und John D´Addario Senior

Bereits 1925 stellte die Familie D'Addario Darmsaiten für die Ukulele her und bot nur vier Jahre später Saiten für klassische Gitarren zum Wiederverkauf in Musikgeschäften an. In der Welt der Darmsaiten galten „römische" Saiten - aus Italien importiert und oft in den Abruzzen hergestellt - als die besten, und Charles begann, seine Saiten unter italienischen Markennamen wie „La Rita" und „Puccini-La Milanese" zu verkaufen. Charles hielt sein Geschäft klein und legte großen Wert auf den persönlichen Kontakt mit seinen Kunden. Die ganze Familie half mit und verpackte die während der Woche produzierten Saiten am Freitagabend am Familientisch, um sie am Samstag auszuliefern.

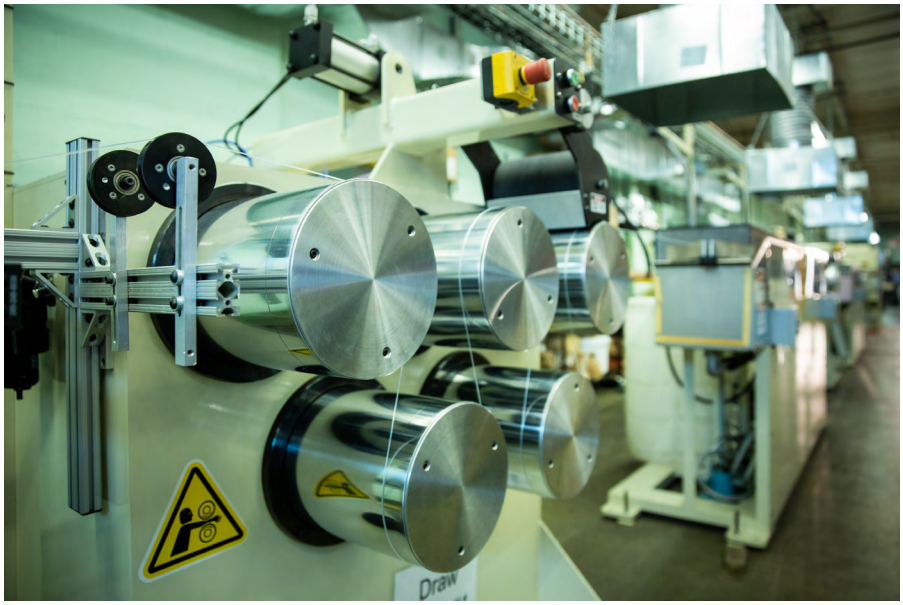
Heute, nach Jahrzehnten der Herausforderungen, Veränderungen und Übernahmen, Hunderten von einzigartigen Patenten und Designs, die immer wieder über die neuesten Technologien und Innovationen verfügen, ist D'Addario der größte Saitenhersteller der Welt und produziert mehr als 900.000 Saiten pro Tag. Das Unternehmen ist in mehr als 120 Ländern rund um den Globus vertreten und beschäftigt über 1100 Mitarbeiter. Mit einem beeindruckenden Produktportfolio stellt D'Addario heute Saiten für klassische, akustische und elektrische Gitarren, Saiten für Orchesterinstrumente, Blätter und Mundstücke für Holzblasinstrumente, Schlagzeugstöcke und Schlagzeugfelle sowie viele andere Produkte und Zubehör für verschiedene Instrumente her.

In den letzten 80 Jahren gab es drei prägende Ereignisse, die nicht nur die Geschichte von D'Addario, sondern auch die der klassischen Gitarre selbst maßgeblich beeinflusst haben. Das erste war die Erfindung des Nylons und dessen

©D'Addario



©D'Addario



©D'Addario

Verwendung für Gitarrensaiten. D'Addario war eine der wenigen Firmen, die in den 1940er Jahren damit begonnen hatten mit Nylon zu experimentieren. Damals war der Hauptlieferant für Nylon die Fischereiindustrie, obwohl es einen erheblichen Unterschied zwischen der Qualität, die eine Angelrute bot, und dem, was für ein Musikinstrument praktisch benötigt wurde, gab. Im Laufe der Jahre versuchte D'Addario die Qualität des zugekauften Materials zur Herstellung der Saiten stetig zu verbessern, was jedoch nicht den hohen Anforderungen des Unternehmens an die eigenen Produkte gerecht wurde. Zu diesem Zeitpunkt entwarf und baute Jim D'Addario eine Maschine zur Laservermessung, die den zweiten Meilenstein in der Entwicklung von Saiten für klassische Gitarren markierte. Der Laser konnte jede Saite einzeln überprüfen und sicherstellen, dass diese über die gesamte Länge ihre Qualität und Dicke beibehielt. Daraus entwickelte sich die Saitenserie "Pro Arte", die heute einer der meistgespielten Saitensätze der Welt ist und das Vertrauen von vielen der weltbesten Gitarristen wie David Russel, Pavel Steidl oder Zoran Dukic genießt. Mittlerweile wurde die Pro Arte Serie um neue Saitensätze mit neuen Materialien wie Titanium und Fluorocarbon erweitert und das Portfolio an die Bedürfnisse und Herausforderungen der Gitarristen angepasst.

Seit 2013 extrudiert D'Addario sein eigenes Nylon auf einer 30 Meter langen Maschine am Standort in New York, was dem Unternehmen die volle Kontrolle über die einzelnen Fertigungsschritte und die Qualität der Saiten ermöglicht während Effizienz und Effektivität maximiert werden. Ein weiterer wichtiger Meilenstein in der Firmenhistorie war der Beginn der Herstellung von eigenem Draht, welcher D'Addario zu dem einzigen Saitenhersteller in der Industrie macht, der sowohl diesen Prozess als auch 95 % seines Produktportfolios in den USA entwickelt sowie hergestellt.

Durch die enge Verbundenheit zur klassischen Gitarrenwelt und einer Familiengeschichte, die bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht, konzentriert sich D'Addario stets auf die Lösung von Problemstellungen, die Musiker im Austausch mit dem Unternehmen mitteilen. Egal, ob es sich um den klanglich fließenden Übergang zwischen Bass- und Diskantsaiten handelt oder darum, die perfekte Balance an Luftfeuchtigkeit im Gitarrenkoffer zu erhalten, um das Holz des Instruments zu schützen – D'Addario ist ständig auf der Suche nach neuen Herausforderungen und strebt dabei nach neuesten Entwicklungen im Bereich hochwertiger Saiten wie z.B. bei der XT-Serie oder nach anderem innovativem Zubehör.

Bei XT handelt es sich um die neueste Innovation aus dem Hause D'Addario für den klassischen Gitarrenbereich. Die Basssaiten der XT-Sätze werden mikroskopisch fein beschichtet und verfügen so über eine höhere Korrosionsbeständigkeit und erhalten dadurch eine längere Lebensdauer. Die Abnutzung aller 6 Saiten erfolgt gleichmäßig und die Tonbeständigkeit der Basssaiten wird den Diskantsaiten angepasst. Dabei wird weder der Klang noch das Spielgefühl im Vergleich zu unbeschichteten Saiten verändert. Durch die Verwendung von Composite bzw. Dynacore Multifasersaitenkernen werden zudem Stimmstabilität und Intonation verbessert.

Gemeinsames Lernen und Musizieren: Leistungsklasse Gitarre

©Clemens Völker

Biografie

Clemens Völker ist Lehrkraft an der JMS und unterrichtet im Team seit 2004 die Gitarrenklassen an einem Hamburger Gymnasium. Mit der Leistungsklasse Gitarre an der JMS wurde er mehrfacher Preisträger beim deutschen Orchesterwettbewerb 2021 und leitet seit 27 Jahren das Farmsener Gitarrenensemble. An der Hochschule für Musik und Theater verantwortet er das auf zeitgenössische Musik spezialisierte Kleynjans-Ensemble (Gitarren&Schlagwerk) und die Seminare für schulpraktisches Gitarrenspiel und Gitarren-Fachdidaktik.
www.voelkermusik.de

Einleitung

Vieldimensionales gemeinsames Lernen *und* Musizieren ist zwar in allen Leistungsstufen möglich und sinnvoll, begegnet uns aber in dieser Kombination überwiegend in Einstiegsangeboten an Musikschulen. Laut VdM-Strukturplan ist gemeinsames Musizieren mit dem Schwerpunkt auf der Erarbeitung von Spiel- und Konzertrepertoire vorrangiges Ziel in Ensembles, Orchester- und Chorschulen; darüber hinaus sind weitere Lernfelder den Ergänzungsfächern zugeordnet.
Ein erfrischend neues Best-Practice-Beispiel für erweitertes gemeinsames Lernen *und* Musizieren in Mittel – und Oberstufe ist die „Leistungsklasse Gitarre" (LK) an der „Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg" (JMS), deren Konzept und Praxis hier beschrieben wird.

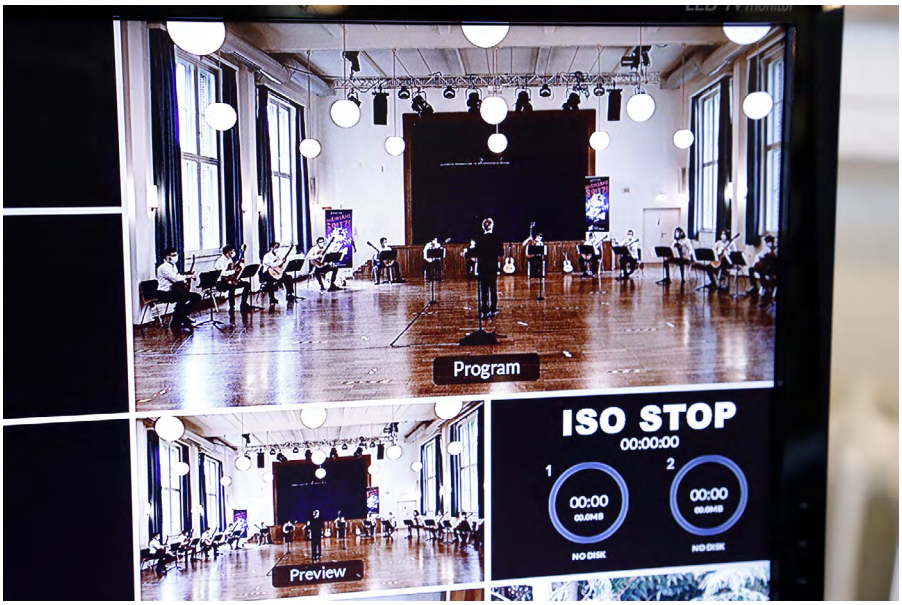
Strukturen und Rahmenbedingungen

Die Leistungsklasse Gitarre der JMS war eine lange avisierte strukturelle und inhaltliche Ergänzung im Fachbereich Gitarre, konnte 2011 nach intensiver Vorarbeit und Initiative des Autors starten und wird seither von ihm geleitet. Nach mittlerweile zehn Jahren wurde die LK im Dezember 2021 mehrfacher Preisträger beim 10. deutschen Orchesterwettbewerb und repräsentiert die JMS und den Fachbereich in zentralen Veranstaltungen z.B. in Konzertreihen (Ensemblefest, „Sommerserenade", „junge Talente...") oder der „Gitarrennacht des Hamburger Gitarrenforums".
Gute Grundlagen und Rahmenbedingungen sind eine zentrale Voraussetzung für gelingende Unterrichtsformen in der Leistungsspitze, denn sie basieren auf einer ausgewogenen Leistungspyramide, erfordern die frühe Entdeckung und Begeisterung der nachwachsenden jungen GitarristInnen und die gelingende Förderung über die Mittelstufe hinaus. Auch sind sie auf kollegiale Unterstützung angewiesen und wären ohne Teamgeist nicht dauerhaft und dynamisch in ihrer Entwicklung. Die fruchtbare Vernetzung und die zugrundeliegende Struktur des Fachbereichs „Gitarre & Zupfinstrumente" an der JMS haben maßgeblich zum Erfolg der LK beigetragen. Eine kollegiale Arbeitsgruppe zum Thema „Leistungsförderung" begleitet und optimiert diese positive Entwicklung und in den halbjährlichen Konferenzen des Fachbereichs wird über den aktuellen Stand der LK berichtet und diskutiert.
Die wichtigsten vernetzenden Anknüpfungspunkte ergeben sich über die Ensemblestruktur des Fachbereichs - sie umfasst Ensembles in Schulkooperationen, in den Stadtbereichen und zentrale Angebote wie die LK - sowie die jährlichen freiwilligen Stufenvorspiele, aus denen sich ein kollegialer Konsens zur differenzierten Einstufung von Spielständen entwickelt hat. Hier werden die Entwicklungen der SchülerInnen sichtbar und sie erhalten neben Infos zu Ensembles und Ergänzungsangeboten auch Empfehlungen zur Teilnahme an den Leistungs-

klassen; parallel werden auch deren Lehrkräfte kontaktiert und um Unterstützung gebeten.

Zu Nennen wären auch begleitende Fördermaßnahmen für begabte SchülerInnen der JMS. Die LK nimmt an Workshops in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater teil, wird projektbezogen von Hamburger Stiftungen unterstützt (z.B. Instrumenten-Stipendium) und ist eingebunden in fachübergreifende JMS-Projekte z.B. das „Kindersingen" oder Musical- Produktionen. Seit einigen Jahren gibt es eine zweite vorgeschaltete LK mit niedrigerer Altersstruktur und Eingangsvoraussetzung. Beide kooperieren eng, sind inzwischen Teil einer übergeordneten Leistungsklassenstruktur an der JMS und haben diese durch ihre Vorreiterrolle geprägt.

Leistungsgemischte Ensembles nivellieren und stabilisieren sich auf einem mittleren Niveau; daher ist z.B. die „Orchesterschule" bei den Streichinstrumenten in verschiedenen Orchesterstufen organisiert und bindet die Übergänge an spieltechnische Anforderungen. Auch die Ensemblestruktur im Fachbereich Gitarre an der JMS erreichte die Leistungsspitze erst mit der LK und festen Eingangsvoraussetzungen. Diese sind ein Spielstand ab Stufe 5 der freiwilligen Stufenvorspiele an der JMS - deren insgesamt acht Leistungsstufen sich auf den VdM-Lehrplan beziehen - oder vergleichbare Referenzen. Die beteiligten Schülerinnen und Schüler kommen aus dem ganzen Hamburger Stadtgebiet, von zunehmend mehr KollegInnen und sind auch als externe TeilnehmerInnen herzlich willkommen. Sie nehmen überwiegend bei *Jugend Musiziert* teil und die Vorbereitungsphasen dafür werden in den Proben begleitet.

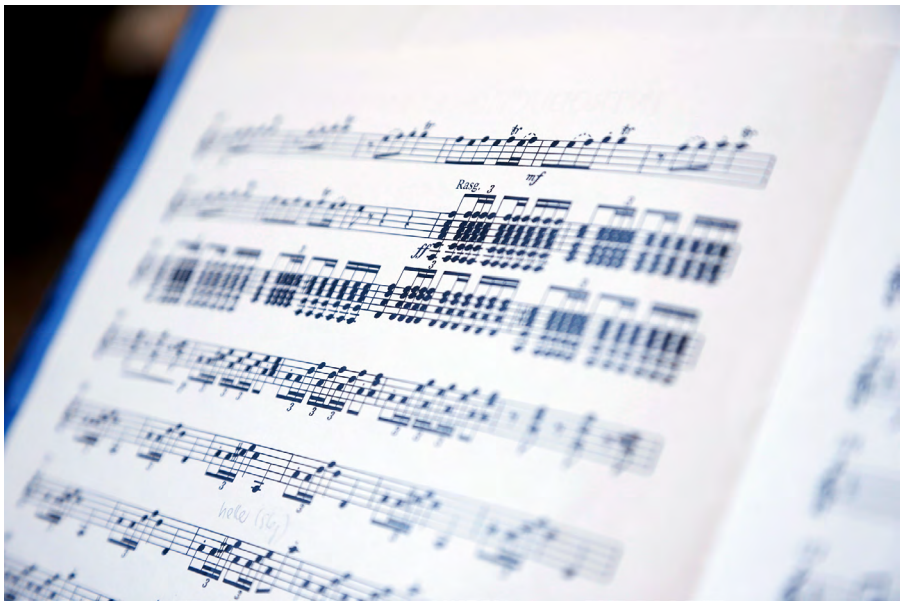


©Nena Wagner (DMR; im Rahmen des DOW am 12.6.21)

Für die Teilnahme an der LK werden die relativ günstigen Unterrichtsgebühren für ein Ensemblefach (60 min/ Woche) erhoben; zusätzlich gelten Ermäßigungsregelungen bei Belegung mehrerer Fächer und niedrigem Familieneinkommen. Der feste Probenrhythmus ist 14-tägig jeweils über 2,5 Stunden; zusätzliche Termine kommen projektbezogen dazu. Das eigens für die Proben erstellte Unterrichtsmaterial zu den Technikübungen incl. praktizierter Sets und die jeweiligen Ensemblestimmen stehen den involvierten KollegInnen zur Verfügung und werden ergänzend im individuellen Gitarrenunterricht vertieft.

Inhalte

Das gemeinsame Musizieren steht wie in jeder Ensemblearbeit auch hier als verbindende Musik im Mittelpunkt, erstreckt sich aber neben der Erarbeitung des Repertoires auf deutlich mehr Bereiche. Das erweiterte Konzept des gemeinsamen Lernens beinhaltet auch Instrumentaltechnik, Blattspiel, Ornamentik, Improvisation und Theorie. Besondere Aspekte wie Arrangement und Tonsatz, Wettbewerbsvorbereitung oder Körperarbeit bereichern einzelne Proben bzw. Arbeitsphasen und werden teilweise von externen KollegInnen angeboten.

Die *instrumentaltechnischen Arbeitsphasen* sind überwiegend im gemeinsamen Warmup und Workout enthalten und immer musikalisch definiert. Sie bleiben in alternierenden Spielformen – z.B. Solo/Tutti – abwechslungsreich und dynamisch und werden zwischen den Spielphasen ausgewertet. Beobachtungsschwerpunkte sind grundlegende Bewegungsprinzipien und individuelle Haltungen, aus denen sich jeweilige technisch-spielerische Lösungen und der persönliche Klang ergeben. Sie zeigen aus der zielführenden Praxis, wie unterschiedlich Ergonomie und Ausdrucksbewegungen den persönlichen Stil bestimmen. Großen Stellenwert hat die spürende Selbstwahrnehmung z.B. der Druckpunkte in der Greifhand, der Saitenspannung in der Anschlagshand, der Balance und Elastizität des ganzen

©Nena Wagner (DMR; im Rahmen des DOW am 12.6.21)

Körpers und der Atmung.

Inzwischen gibt es eine umfangreiche Techniksammlung, deren Übungen in den Anforderungen variabel auf die unterschiedlichen Spielniveaus angepasst werden können und teilweise als mehrstimmige Partitur unterschiedliche Spielfiguren und -techniken anbieten. Diese können durch Tempoverdopplung, Dynamikwechsel, alternative Muster in der Anschlagshand oder Artikulation variiert und damit schwieriger und komplexer werden, was in der Vorlage selbsterklärend formuliert ist und alle herausfordert, eigene Grenzen zu erfahren und zu überschreiten. Hier wird die Freude an Virtuosität durch Loslassen geweckt und bildet einen fließenden Übergang zur Improvisation im Ensemble. In jeder Probe wird ein Programm daraus erarbeitet, das rechte und linke Hand und deren Koordination thematisiert. Das sind z.B . Kurzskalen mit Tonrepetitionen und wechselnder Artikulation, oder Bindeübungen, die zu Verzierungsfiguren geführt werden oder sich mit Akkordbegleitung zum immer schneller werdenden „Csardas" steigern. Arpeggien münden über beschleunigende Leersaitenmuster in eine Kurzfassung der ersten Etüde von Heitor Villa-Lobos oder werden im bekannten Allegro von Giuliani in den Zerlegungsmustern variiert, womit dieses spielerisch veränderte Solostück als Unisono-Variante ungeahntes Volumen erreicht. Maßgeschneiderte Übungspartituren zu anspruchsvollen Repertoirestücken z.B. dem „Boccherini-Fandango" trainieren die enthaltenen Rasgueado-Schlagtechniken über secco-artikulierten „Kastagnetten-Arpeggios" und wiederkehrenden Verzierungsfiguren. Der bulgarische 7/8 Tanz „Jamparale" erfordert als etüdenhaftes Spielstück mit seiner orientalischen Skala ungewohnte 3-4 Fingersätze in der Greifhand und entfaltet mit steigenden Tempi sukzessive seinen Balkan-Groove. Viele Übungen sind mit der Zeit ritualisiert und werden ohne Noten ausgeführt, was erheblich die Kommunikation untereinander verbessert. Das freie Spielen und Variieren steigert Dynamik und Spielfreude und etabliert zirkuläres Üben mit wechselndem Aufmerksamkeitsfokus.

Das Blattspieltraining findet im Anspielen unbekannter Repertoirestücke statt und wird durch Übungen mit didaktischer Orientierung (z.B. Lagenspiel, b-Tonarten, Rhythmuslesen) ergänzt, die auch auf die erforderlichen Blattspielaufgaben der Stufenvorspiele abgestimmt sind. Erarbeitet werden differenzierende Strategien im Umgang mit unbekanntem Notentext z.B. das erleichternde Spielen nur einer Stimme in mehrstimmigen Passagen, die Oktavierung von Melodiestimmen als fortgeschrittene Differenzierungsaufgabe in der Weihnachtsmusik oder die rhythmische Vereinfachung beim temporären Ignorieren notierter Haltebögen. Wenn möglich kommen Partituren zum Einsatz, die Stimmwechsel bei Wiederholungen und das Spielen mehrerer Stimmen gleichzeitig ermöglichen.

Inzwischen gibt es maßgeschneiderte „gitarristische" Arbeitsmaterialien zu den *theoretischen Themen* der Stufenvorspiele, die auch in den Proben als Arbeitsblätter ausgegeben und erarbeitet werden. Ab und zu verteile ich einen Querschnitt aus diesen kleinen Aufgaben als Quiz-Bogen, die alleine oder gemeinsam gelöst werden und aus denen sich in der Nachbesprechung die weiterführende Auffrischung theoretischer Inhalte ergibt.

Die variierende Spielpraxis in den technischen Übungen ist bereits angesprochen worden; einige Ensemblestücke beinhalten Formteile, die ebenso varia-

bel in den Ausführungen sind z.B. ein „Misirlou"-Intro mit skalenbasiertem Solo und frei gestaltbaren Klangflächen. Freies Musizieren begegnet uns auch in der Spielpraxis vieler Epochen: wir integrieren ornamentale Figuren aus den Bindungsübungen als Triller und Mordente in Barocktänze oder diminuieren Durchgänge und füllen Intervalle in den Stimmen einer Renaissance-Fantasie. Auch das spontane Ausprobieren neuer Fingersätze erfordert Variabilität und ein differentielles „sich neu zurechtfinden".

Der spekulative Umgang mit Musik wird im individuellen Arrangieren z.B. in einer zu vervollständigenden „Folia"-Vorlage thematisiert: Melodie und Bassstimme sind vorgegeben und können verändert werden; zusätzliche Mittel- oder Begleitstimmen sollen hinzugefügt werden. Änderungen am fixierten Notentext ergaben sich aus der Probe, als das dritte Viertel von einem Spieler zur Achtel verkürzt wurde und das Folia-Thema im 5/8 Takt eine ganz neue Bewegungsschwung bekam. Als der Titel „Requiem for a Dream" gewünscht wurde, habe ich Harmoniefolge, die rudimentäre Melodie und 10 leere Stimmen als Partitur verteilt und jede/n gebeten eine Stimme zu ergänzen. Das finale Arrangement wurde dann gemeinsam zusammen getragen und es bot aufgrund seiner modularen Struktur variable Ausführungsmöglichkeiten.

Die spannende Konsequenz dieser Arbeitsform ist, dass neue Spielräume auch die Gruppendynamik verändern und den selbstverständlichen Umgang mit Musik erweitern. Die entstehende Lust am Verändern, Variieren und Weiterspinnen führt zu beglückend inspiriertem Musizieren und füllt die im fortgeschrittenen Instrumentalunterricht vernachlässigte Vielfalt an Umgangsweisen mit neuem Leben.

Wettbewerbe: Wie erwähnt sind viele SpielerInnen auch bei *Jugend Musiziert* aktiv und wir thematisieren die Wettbewerbsvorbereitungen in den Proben. Das Repertoire aus den Wertungsprogrammen kann hier präsentiert werden und wir visualisieren vorher den anstehenden Auftritt vom Einspielen bis zum Wertungsbeginn. Die Teilnehmenden berichten von ihren persönlichen Vorbereitungsrhythmen und wir erproben Strategien für das Auswendigspiel, z.B. das Aufschreiben zu spielender Passagen aus dem Gedächtnis oder die Analyse der harmonisch-melodischen Struktur als Orientierungsebene.

Probenpädagogik und Methodik

Die Präsentation des Repertoires im Konzert ist wie in jeder Ensemblearbeit die eigentliche Erntezeit, in der sich das Ensemble künstlerisch erlebt, zusammenwächst und weiter entwickelt. Somit orientiert sich die Probenplanung und der Zuschnitt an Spiel-und Arbeitsphasen an diesen Zielprojekten. Repräsentative Auftritte, Wettbewerbe und gemeinsame Workshops und Probenwochenenden und natürlich die regelmäßigen Proben haben neben der künstlerischen auch eine team- und persönlichkeitsbildende Dimension. Die älteren MitspielerInnen übernehmen musikalische und soziale Verantwortung mit vorbildlichem Engagement in Stimmführung und Selbstorganisation z.B. beim Abgleichen einheitlicher Fingersätze und der Konzentration auf das gemeinsame Musizieren. Als instrumentenreine Ensemblebesetzung haben wir zwar eine feste Sitzordnung und altersübergreifende Stimmgruppen, aber eine variable Stimmenverteilung und flexible Zuordnung musikalischer Rollen (z.B. führende Melodiestimme, begleitende Mittelstimme, perkussiv groovende Partien …) und

©Nena Wagner (DMR; im Rahmen des DOW am 12.6.21)

sind hierarchisch flach organisiert, was die Begegnung auf Augenhöhe erleichtert. Neben den Tuttiproben teilen wir uns für Stimmproben auf und spielen z.B. auch in mehreren parallelen Quartettbesetzungen mit solistisch besetzten Stimmen. Spannend an dieser Spielform ist die abschließende Präsentation der Quartettfassungen, denn sie weichen eigendynamisch von den Tuttifassungen ab und differenzieren die Sicht auf das Repertoire.

Die Musizierphasen sind möglichst lang, denn häufige Unterbrechungen und das neue Ansetzen wirken ermüdend und zentrieren übermäßig auf die anleitende Person. Das „voneinander Lernen" ist methodischer Weg in vielfältigen Settings und standardisiert ein offenes Mindset auch über das Ensemble hinaus. Der offene Umgang mit anderen MusikerInnen und Ensembles innerhalb der JMS oder bei Wettbewerben und Festivals ermöglicht neue Begegnungen und Anregungen für das eigene Musizieren, was übersteigerter Ehrgeiz und ein herausheben der Leistungsanspruch mit den misstrauenden und abschottenden Begleiterscheinungen behindern würde.

Die methodischen und didaktischen Zielsetzungen werden transparent kommuniziert z.B. in den Begründungen der Lernwege oder im gemeinsamen Arrangieren und Interpretieren des Repertoires. Wir nehmen uns Zeit Phrasen und formale Strukturen gemeinsam zu beschreiben, verschiedene Interpretationsvarianten auszuprobieren und auf Schlüssigkeit und Plastizität zu bewerten, woraus sich dann passende Fingersätze und spieltechnische Ausführungen ergeben. Hier sind mikrodidaktische Einheiten zu Hörtraining oder harmonischer Analyse eingeflochten und vernetzen Inhalte aus den Arbeitsblättern zu diesen Bereichen.

Das gemeinsame Musizieren erfordert immer das aufeinander Reagieren und reguliert den Umgang mit Fehlern, da wir in der Musik bleiben und nicht nachfassend unser Spiel korrigieren. Das ist für Spielerinnen mit Erfahrungen im Zusammenspiel vertraut, für solistisch Geprägte aber eine neue Erfahrung und verbunden mit neuen qualitativen Anforderungen an das Musizieren.

Überzeugendes Zusammenspiel auf hohem instrumentalen und musikalischen Niveau wird erfahren als komplexes Musizieren mit klarer und kommunikativer Körpersprache, als souveränelastisches Spiel der Ensemblestimmen und immer mit offenen Ohren für die gemeinsame Musik.

©Nena Wagner (DMR; im Rahmen des DOW am 12.6.21)

„Jugend musiziert“ Sonderpreis der EGTA für Valentin und Johannes Pommée

Der diesjährige Sonderpreis der EGTA für die Wertung Gitarrenduo des Bundes-wettbewerbes „Jugend musiziert“ wurde in diesem Jahr von der Jury der AG IV den jungen Wuppertaler Gitarristen Valentin und Johannes Pommée zugesprochen.

©Timo Platte

Gitarrenduo Johannes (links) und Valentin Pommée

Beide spielen seit 2015 gemeinsam im Duo und werden seit 2012 bzw. 2015 von Corinna Schäfer an der Bergischen Musikschule unterrichtet. Ihre musikalische Ausbildung begann allerdings schon mit der Früherziehung und in Singklassen und beide haben mittlerweile zahlreiche solistische und kammermusikalische Erfahrungen und Erfolge „gesammelt“. So sind sie ebenfalls Bundespreisträger im Solo-Wettbewerb des vergangenen Jahres gewesen, und Johannes hat zusätzlich auch im Zupfquartett in diesem Jahr einen 3. Preis im Bundeswettbewerb erzielt. Auch bei internationalen Jugendwettbewerben wie in Jüchen oder Weimar wurden sie ausgezeichnet und erhielten demzufolge auch mehrere Stipendien. Sie sind beide Mitglieder der Wuppertaler Talentakademie der Bergischen Musikschule.

Neben der „klassischen Musik“ beschäftigt sich Valentin auch gern mit Soul, Hip Hop, House und Jazz Musik während Johannes augenblicklich eher US amerikanischen Rap hört.

Darüber hinaus interessiert Valentin alles was mit Computern und Musik einhergeht, er kocht gern und trifft sich natürlich auch gern mit seinen Freunden. Ebenso wie Johannes, der wiederum in seiner Freizeit Basketball und Tischtennis spielt, gern liest und sich für Astrophysik interessiert.

Wir gratulieren beiden sehr herzlich zu dieser besonderen Auszeichnung und sind sicher, auch in der Zukunft noch viel von ihnen zu hören.

Prof. Alfred Eickholt
1. Vorsitzender der EGTA D e.V.

Andrei Sychra (1773–1850): Über Leben und Werk des Patriarchen der russischen Gitarristen

©Sabine Gölz

Biografie

Oleg Timofejew ist Musikwissenschaftler, Gitarrist, Komponist, Dokumentarfilmregisseur und die weltweite Autorität für die russische siebensaitige Gitarrentradition. Zu den bisherigen Veröffentlichungen von Timofejew gehören ein Buch über das russisch-romanische Gitarrenspiel und eine kritische Ausgabe der gesammelten Werke von Matvei Pavlov-Azancheev (mit Stefan Wester, DGA Editions, 2020). Timofejew hat über zwanzig Solo- und Ensemblealben aufgenommen und veröffentlicht, die weltweit von der Kritik hoch gelobt wurden. Der Empfänger von zwei IREX-Stipendien, zwei Fulbright-Forschungs- und Lehrstipendien hat den begehrten Noah Greenberg Award für seine CDs *Music of Russian Princesses at the Court of Catherine the Great* gewonnen. Timofejew erhielt einen M.A. in „Early Music Performance" der University of Southern California und einen Ph.D. der Duke University. Er hat an Universitäten und Konservatorien in den USA, Russland und der Ukraine gelehrt. Mehr Informationen unter: https://russian-guitar.com

Bis vor kurzem war die siebensaitige Gitarre, die im gesamten 19. Jahrhundert in den Gebieten des Russischen Reiches florierte, im Westen praktisch unbekannt. Heute ändert sich die Situation allmählich durch Veröffentlichungen von CD-Einspielungen, Büchern und Noten. Dennoch befinden sich die meisten westlichen Gitarristen und Musikwissenschaftler an diesem Punkt auf der Stufe einer vagen Wahrnehmung und vielleicht entfernten Faszination für das alternative Universum der siebensaitigen Gitarre. Wir warten immer noch auf die Generation westlicher Gitarristen, die sich an der aktiven Erforschung dieser riesigen Sammlung von gedruckten Ausgaben, Musikhandschriften und tatsächlichen Gitarren in den Staatsarchiven, Museen und Privatsammlungen beteiligen wird.

I.

Angesichts der relativen Neuheit des Themas möchte ich mit diesem Artikel mit der Erforschung des zentralsten Teils dieser Tradition beginnen, dem Vermächtnis des russisch-tschechischen Gitarristen Andrei Sychra (1773-1850), der von seinen Kollegen den Spitznamen „der Patriarch der Russische Gitarristen" erhielt. Lassen Sie uns als Ausgangspunkt einen Absatz aus Mikhail Stakhovichs „Essay on the History of Seven-String Guitar" von 1854 lesen. Bestimmte Teile dieses Abschnitts haben den Ruf der soliden Wahrheit erlangt und wurden in zahlreichen schriftlichen Geschichten des Instruments zitiert. Wir werden es aufmerksam lesen und dabei bedenken, dass Stakhovich (der im Gegensatz zu Sychra nicht in der nördlichen Hauptstadt St. Petersburg lebte) „dem Patriarchen" nur kurz begegnete und keinen regelmäßigen Unterricht von ihm erhielt. Daher sind seine kurzen Eindrücke möglicherweise nur teilweise informativ.

Andrei Sychra wurde während der Regierungszeit von Katharina der Großen geboren. Sein Vater war von Beruf Lehrer und lebte in adeligen Haushalten in den westlichen Regionen Russlands. Sein Nachname ist nicht polnisch, sondern tschechisch. Wahrscheinlich war er auch Musiker, da er seinen Sohn exklusiv zur Musik erzog. Die Harfe war das Hauptinstrument Andrei Osipovichs. Er spielte auch 6-saitige Gitarre und war mit einem großen musikalischen Talent beschenkt. Nachdem er Ende des letzten[1] Jahrhunderts in Moskau Virtuosität auf der Harfe erlangt hatte, beschloss er, das 6-saitige Instrument in ein vielseitigeres Instrument umzuwandeln, das aufgrund seines Potenzials für Arpeggios der Harfe näher kommen würde, dabei aber melodiöser sein würde als die Harfe. So band er die siebte Saite an die Gitarre und änderte ihre Stimmung. Er arrangierte die sechs Saiten zu den beiden Tonika-Akkorden in G-Dur (Sol-Dur) – Bässe: sol für die 1. Saite, si für die 2. Saite, re für die 3. Saite; Höhen: sol für die 1. Saite, si für die 2. Saite, re für die 3. Saite; – der Diskant ist eine Oktave höher als die Bässe. Auf der siebten Saite platzierte er den tiefsten Bass, welcher die dritte untere Oktave re (D) ergibt und somit den Grundton der oberen Dominante von G-Dur darstellt.[2]

1 D.h. des 18. Jh.

2 Übersetzt aus *Moskvitianin* ("The Muscovite") IV (1854).

Zunächst einmal: Was sind diese „westlichen Regionen Russlands", die Stakhovich erwähnt? Diese Wortwahl ist typisch für das Russische Reich und seine russischen Untertanen. Im Wesentlichen bezieht sich Stakhovich in seinem Text von 1854 auf einen Teil des polnisch- litauischen Commonwealth, der fast sechzig Jahre vor seiner Niederschrift von Russland annektiert wurde. Die anderen Teile dieser einst mächtigen geopolitischen Einheit wurden von Preußen und Österreich-Ungarn annektiert – dieses ganze Ereignis ist als Endgültige Teilung Polens (1795) bekannt. Da Sychra 1773 geboren wurde, als sein Vater für die Haushalte in Vilnius (dem heutigen Litauen) arbeitete, wurde er in keiner Region Russlands geboren, es sei denn, wir passen die territorialen Gewinne des Landes nach 1795 rückwirkend an.

Stakhovich hat Recht, wenn er sagt, dass die Harfe Sychras erstes ernsthaftes Instrument war: Tatsächlich sind einige seiner Harfenkompositionen erhalten und zeigen ein respektables Maß an Virtuosität, das für ihre Aufführung erforderlich ist. Aber Stakhovich erwähnt auch die 6-saitige Gitarre: Bedeutet das, dass Sychra die normale Gitarre spielte, die wir oft als „spanisch" bezeichnen? Lassen Sie mich die Antwort vorwegnehmen, bevor ich die Basis dafür darlege: Es scheint, dass die „Gitarre", die Sychra und andere Mitglieder seiner Familie spielten, eine englische Cister aus dem 18. Jahrhundert war, auch bekannt als „englische Gitarre" oder *guittar*.

Betrachten wir nun die Passage, in der Stakhovich die Umwandlung der 6-saitigen Gitarre in eine 7-saitige Gitarre so detailliert beschreibt. Dies könnte eine potenziell wichtige Information werden, da der Autor des „Essays" die grundlegende Frage beantworten würde, wer der Erfinder der russischen siebensaitigen Gitarre war. Ihm zufolge war es Sychra – aber wir wissen, dass Stakhovich Gerüchte und verbreitete Meinungen seiner Zeit zusammenfasst, da er selbst noch nicht geboren war, als die erste physische siebensaitige Gitarre gebaut wurde.

Stakhovichs *Essay* ist nicht der einzige Text aus dem 19. Jahrhundert, in dem Sychra als Erfinder des Instruments genannt wird: In einer Reihe anderer Quellen, wie beispielsweise Widmungen veröffentlichter Musik seiner Kollegen, wird Sychra auch als *Schöpfer* des neuen Instruments angesehen. Es ist jedoch wichtig zu erkennen, dass die Autoren des frühen 19. Jahrhunderts nicht immer eine klare Grenze zwischen dem Instrument als physischem Körper und dem Instrument als *apparatus* oder einem System von Techniken, Gewohnheiten, Stilen und Repertoire ziehen. Es steht außer Frage, dass „der Patriarch" so drastisch zur Entwicklung der siebensaitigen Gitarre im letzteren Verständnis beigetragen hat, dass ihm tatsächlich die Schaffung einer prinzipiell neuen Tradition zugeschrieben werden kann. Noch wahrscheinlicher ist, dass er die erste historische siebensaitige Gitarre nicht als physisches Objekt gebaut hat und ein solches Instrument mit sieben Darmsaiten bereits in Moskau verbreitet war, als er sich in den 1790er Jahren dort niederließ.

Was hat es nun mit Stakhovichs Beobachtung auf sich, dass die Siebensaitige „ein vielseitigeres Instrument werden sollte, das wegen seines Potenzials für Arpeggios der Harfe näher kommt, aber immer noch melodiöser als die Harfe ist"? Auf den ersten Blick scheint diese Aussage irreführend: Die sechssaitige Gitarre ist durchaus arpeggiofähig, was würde die Anzahl der Saiten daran ändern? Aber jenseits von Stakhovichs allgemeinen Aussagen mag sich die Essenz von Sychras pädagogischer Gitarrenschule verbergen, und das mag von seiner Beherrschung des Harfenspiels herrühren – wir werden seine Hinwendung zu gitarrenfreundlichen Texturen in unserer Erörterung von Sychras überlieferter Musik betrachten.

So wirft ein kurzer Absatz aus Stakhovichs *Essay* von 1854 mehrere schwierige Fragen zu Sychras Biografie sowie zu seiner Rolle zu Beginn der siebensaitigen Gitarrentradition auf. Lassen Sie uns daher darauf zurückkommen und von den Tatsachen der Sychra-Biographie ausgehen, die an anderer Stelle bestätigt werden können.

Mehrere frühe Quellen stimmen darin überein, dass Joseph Sychra, der Vater des Gitarristen, ein Hauslehrer in den Haushalten des polnischen und litauischen Adels war. Der alte Sychra war auch ein Multiinstrumentalist und Komponist, der als Schöpfer der frühesten *Polonaisen* in die Geschichte eingehen sollte. Leider verschwand das Manuskript mit seinen 62 Polonaisen für Harfe (ursprünglich in der Bibliothek

der Warschauer Musikgesellschaft, *Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego*) während des Zweiten Weltkriegs. Angesichts der historischen Bedeutung dieser Quelle sind mehrere dieser Polonaisen in gedruckten Ausgaben der Vorkriegszeit erhalten, und auch ihr Titel ist erhalten: *Le Trésor Délicieux. Qui contienne les richesses Musicales ramassées depuis l'Année 1772. Et jour I Janvier à Vilna von Joseph Sychra le Maitre de la Harpe. Appartienne à l'use de Mademoiselle Anne Balewicz*. Da „Vilna" mit dem heutigen Vilnius identisch ist, können wir sicher sein, dass der zukünftige Patriarch der russischen Gitarristen etwa ein Jahr später dort geboren werden sollte.

Im sogenannten „Sychra-Fundus" im Glinka-Museum für Musikkultur (Moskau) findet sich eine kurze autobiografische Skizze, die eindeutig der Feder Andrei Sychras selbst entstammt:

Mein Vater Joseph Sychra war ein in Prag geborener Böhme. Nach seinem Abschluss in Naturwissenschaften [,] zog er nach Litauen und wurde Professor an der Vilnius Academy. Er beherrschte Deutsch, Französisch, Latein und Tschechisch. Er kannte die Musik perfekt [,] spielte Harfe [,] Pianoforte [,] Violine [,] Cello [,] und Gitarre. [Mein] älterer Bruder Anton Osipov[ich] [ist? war?] in die Wissenschaften [, mein anderer Bruder] Ludvig Osipovich [ist? war?] in Musik: spielte [Klavier] forte [,] Harfe [,] Violine und Gitarre.[3]

Zusätzlich zu Josephs Manuskriptswidmung bringt dies Vilnius definitiv auf die Landkarte der Sychra-Familienmigration: Tatsächlich scheint die Stadt aus dem zitierten Fragment die zweite Station nach Prag zu sein. Meine kürzlichen Recherchen im Archiv von Vilnius führten zu keinen befriedigenden Entdeckungen, so dass dieses Dokument zusammen mit der Inschrift auf dem verlorenen Manuskript mit den Polonaisen von Joseph Sychra die einzigen Quellen sind, die die Familie mit Litauen verbinden.

Das genaue Jahr, in dem Sychra in Moskau ankam, ist unbekannt, und wir wissen auch nicht, ob das Ende des polnisch-litauischen Commonwealth im Jahr 1795 etwas damit zu tun hatte oder nicht. Wir wissen auch nicht, warum er von der Harfe, dem Instrument, das er zu diesem Zeitpunkt eindeutig beherrschte, auf die neu erfundene siebensaitige Gitarre umgestiegen ist. Es ist verlockend, hier nach Freudschen Motiven zu suchen, d. h. seiner Ablehnung des „Vaterinstruments". Aber der Wechsel könnte auch durch eine einfache praktische Überlegung erklärt werden: Als Sychra in der alten Hauptstadt ankam, wich die Popularität der Harfe, die in der zweiten Hälfte des 18. Saitengitarre. Gitarren waren viel leichter zu transportieren und erschwinglicher, was vorausahnen ließ, dass sich das neue Instrument bald in allen Bevölkerungsschichten ausbreiten würde. Das bedeutete für Sychra die Aussicht auf mehr Schüler, mehr Notenkäufer und mehr Abonnenten seiner Zeitschriften.

Wir können nicht ganz sicher sein, ob Sychra während seiner Moskauer Zeit Kontakt zu anderen Polen und Tschechen pflegte, die dort damals bereits siebensaitige Gitarre spielten, wie Joseph Kamenski, der 1799 eine Sonate für Violine und siebensaitige Gitarre veröffentlichte, oder Ignaz von Held, der ein Jahr zuvor (1798) eine *Methode* für die siebensaitige Gitarre veröffentlichte. Im Jahr 1800 publizierte Sychra sein eigenes Gitarrenjournal, was darauf hindeutet, dass er bereits mit Mitte 20 über eine ausreichende Moskauer Anhängerschaft verfügte. Sein einziger dokumentierter öffentlicher Auftritt ist datiert auf den 15. März 1801:

- Mit Genehmigung der Regierung:
- Am Freitag, den 15. März 1801 haben Herr Zygmuntowski und Herr Sychra die Ehre, ein Vokal- und Instrumentalkonzert im Mascarad-Saal des Petrowski-Theaters zu geben. Das Konzert besteht aus folgenden Stücken:
- Eine neue Symphonie von Herrn Haydn;
- Ein Gitarrenkonzert wird von Herrn Sychra gespielt
- Eine italienische Arie wird von Frau Sandunova gesungen
- Auf einem Violoncello wird ein Violinkonzert von Herrn Hek gespielt
- Ein Chor mit Instrumentalbegleitung namens The Spring Opens Up von Mr. Held
- Ein Konzertstück für Violine und Violoncello wird von Herrn Blum gespielt
- Gesungen wird ein Duo von Frau Buddenbruck und einem wunderbaren Tenor, der Seiner Exzellenz Fürst Volkonsky angehört
- Auf einem Violoncello werden verschiedene russische Lieder gespielt Weitere russische Lieder werden auf Flöte, Gitarre und Violoncello

3 Übersetzt aus *Glinka Museum MS F 316/43*, 4.

gespielt.

- Das Konzert beginnt um 18 Uhr.
- Die Tickets kosten 2,5 Rubel.[4]

In diesem Konzert spielte Sychra Seite an Seite mit einigen der bekanntesten Künstlern seiner Zeit. Das Ende des 18. Jahrhunderts erlebte den Ruhm von Mikołaj Zygmuntowski, einem polnischen Wunderkind, das in den 1780er und 90er Jahren in genau diesem Saal in Moskau auftrat. Elizaveta Sandunova (1772–1826) war eine hochgelobte russische Sopranistin, die damals in Moskau lebte. Über Maria Buddenbrook (geb. Lisitsyna) ist nicht viel bekannt, außer dass sie zu dieser Zeit eine bekannte Sängerin war. Bemerkenswert ist, dass die groß angelegte Komposition von Ignaz von Held im selben Konzert aufgeführt wurde: Höchstwahrscheinlich war der Komponist persönlich anwesend. Das würde stark darauf hindeuten, dass sich die beiden böhmischen Gitarristen in Moskau um 1800, von Held und Sychra, tatsächlich kannten.

Hat Sychra bei dieser Gelegenheit wirklich ein Gitarrenkonzert gespielt, und wenn ja, von welchem Komponisten? Natürlich kann es sein, dass das Wort „Konzert" locker verwendet wurde, und das Stück könnte alles mit oder ohne Orchesterbegleitung gewesen sein. Angesichts der detaillierten Beschreibung jedes Programmpunkts besteht jedoch eine gute Chance, dass das, was bei diesem Konzert aufgeführt wurde, tatsächlich ein Gitarrenkonzert war. Bis vor kurzem war das früheste bekannte Gitarrenkonzert jenes von Antoine L'Hoyer, einem französischen Gitarristen und Komponisten, der etwa zehn Jahre in St. Petersburg verbrachte (1804–13). Sychra hatte großen Respekt vor L'Hoyers Kompositionen und arrangierte während seiner St. Petersburger Zeit mehrere davon für die siebensaitige Gitarre. Aber L'Hoyers Konzert, Op. 16 erschien erst ein Jahr später (Hamburg, 1802). In den letzten Jahren wurde ein früheres europäisches Gitarrenkonzert von B. Vidal (veröffentlicht 1793 in Paris) entdeckt, aber es war damals in Russland kaum bekannt. Eine weitaus logischere Wahl wäre das neu entdeckte sechssaitige Gitarrenkonzert von Alexis Achanin gewesen, aber auch dieses wurde erst 2-3 Jahre nach diesem Konzert veröffentlicht. Dies lässt die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass Sychra ein Konzert seiner eigenen Komposition gespielt hat, das jedoch - sollte ein solches Stück existiert haben – später unter russischen Gitarristen nicht populär wurde. In Sychras handschriftlichem Katalog seiner eigenen Werke (ebenfalls im Glinka-Museum in Moskau aufbewahrt) findet sich ein „Konzert mit Orchester", der Name des Komponisten wird jedoch nicht erwähnt. Analysiert man Sychras Schaffen im Allgemeinen, kommt man zu dem Schluss, dass Sychra ein Komponist mit weniger eigenem Output war und es eher vorzog, komplexe Musik, ob Orchester, Oper oder Instrumentalmusik, zu arrangieren. Diese Überlegung macht die Vorstellung, dass wir eines Tages das unveröffentlichte Gitarrenkonzert des Patriarchen entdecken werden, eher unwahrscheinlich.

Sychras Moskauer Zeit scheint bis 1812 zu dauern, aber das genaue Jahr seines Umzugs nach St. Petersburg zu bestimmen, ist nicht so einfach. Bis 1810 wurde Sychra in Russland zu einer solchen globalen Berühmtheit, dass seine Werke sowohl in *Moskovskie vedomosti* („Moskauer Chronik") als auch in *Sanktpiterburgskie vedomosti* („St. Petersburger Chronik") beworben wurden. Dies könnte bedeuten, dass der Umzug des Gitarristen gut vorbereitet war und sein Ruhm seiner physischen Ankunft in der nördlichen Hauptstadt vorausging. Während seines Moskauer Jahrzehnts arbeitet Sychra mit den lokalen Graveuren Kaestner, Reinsdorp und Lehnhold zusammen. Aber bereits in einer Ausgabe des Moscow Chronicle1 aus dem Jahr 1811[5] lesen wir von seiner Bearbeitung der Ouvertüre aus der Oper von François-Adrien Boïeldieu *Le Calife de Bagdad*, als „kürzlich aus St. Petersburg gebracht", wo sie von Johann Paez veröffentlicht wurde. Eine weitere Veröffentlichung bei Paez' Presse, die Sychra von Moskau aus fertigstellte, war sein *Nouveau journal pour guitarre a sept cordes*, das nach Zeitungs- ankündigungen ebenfalls 1811 erschien. Man fragt sich, ob Sychras Beziehungen zu St. Petersburger Verlegern seiner eifrigen Natur entsprangen oder dank der Hilfe des Netzwerks deutscher Kupferstecher und Verleger zustande kamen. Es hätte auch eine Kombination aus beidem sein können. Jedenfalls weisen einige seiner St. Petersburger Publikationen neben der Moskauer Adresse (Lehnhold) auch die Adresse des dortigen Verlegers (Paez) auf.

Abgesehen von seinem öffentlichen Auftritt im Jahr 1801 schien Sychra nicht am Konzertleben Moskaus teilzunehmen, sondern fokussierte sich stattdessen auf Privatunterricht und die Veröffentlichung seiner Zeitschriften und anderer Ausgaben. Die beiden seiner

4 *Moscow Chronicle* 21 (1801); hier übersetzt aus Yablokov, 1689.

5 *Moscow Chronicle* 21 (1801) 84. Siehe Yablokov, 1722.

ersten erfolgreichen Schüler, Semion Aksionov und Vasily Alferiev, müssen während dieser Moskauer Zeit bei ihm studiert haben. Ob im Zusammenhang mit Sychras eigenem Umzug oder nicht, lassen sich sowohl Aksionov als auch Alferiev schließlich wieder in St. Petersburg nieder. Die einfachste Erklärung für den Umzug des Gitarristen in die nördliche Hauptstadt ist natürlich die napoleonische Invasion von 1812 und ihr katastrophales Ergebnis: der verheerende Moskauer Brand. Nur wenige Häuser in der Hauptstadt bestanden aus Stein oder Ziegeln, während die übrigen aus Holz bestanden und mit dem gesamten Hab und Gut der Menschen niedergebrannt wurden. Das Moskauer Verlagsgeschäft erlitt entsetzliche Verluste, aber das bedeutete auch, dass die Verleger von St. Petersburg, als sie ihre Konkurrenz in der alten Hauptstadt verloren, voller Energie und Inspiration waren. Es scheint, dass Sychra seinen Umzug bereits vor dieser geopolitischen Katastrophe in Betracht gezogen hat, da er offensichtlich seine Präsenz in der nördlichen Hauptstadt ausbaute, noch während er in Moskau lebte.

Gestützt auf die Belege aus Zeitungen, veröffentlichte Sychra in St. Petersburg mindestens vier verschiedene Gitarrenzeitschriften, veröffentlicht in den Jahren 1818, 28, 29 und 33. Die Zeitschrift von 1833 hatte die Jahreszahl auf der Titelseite stehen, war aber auch keine Monatszeitschrift mehr, da nur noch vier Ausgaben veröffentlicht wurden. Schon früh in seiner Karriere erkannte er, dass es kontraproduktiv sein konnte, das Erscheinungsjahr auf dem Titelblatt seiner Zeitschriften anzubringen: Es war besser, Zeitschriften, die aus früheren Jahren übrig geblieben waren, so zu verkaufen, als wären sie gerade erschienen.

Die meisten Erwähnungen Sychras Namens in den St. Petersburger Zeitungen erfolgten in den Anzeigen für seine neuen Veröffentlichungen. Der Patriarch war ungewöhnlich produktiv, also waren diese ziemlich häufig. Neben gedruckten Noten verkaufte Sychra die Manuskriptkopien seiner Originalwerke und Bearbeitungen: Wie wir seinem eigenen handschriftlichen Katalog entnehmen können, wurden sie für ungefähr die gleichen Preise gehandelt wie die gedruckten Werke. Der andere Teil seines Einkommens stammte aus seinem Unterricht, der in der Blütezeit der Popularität der Gitarre ziemlich lukrativ gewesen sein muss.

Die 1840er Jahre müssen das Ende dieser glücklichen Periode für die Gitarre im Allgemeinen und für Sychra im Besonderen markiert haben: In einer Ausgabe des *St. Petersburg Chronicle* von 1842 liest man die folgende Konzertanzeige:

Später am selben Tag [4. Februar 1842] wird im Haus der Gräfin Mamontova ein Konzert stattfinden, das in vielerlei Hinsicht als außergewöhnlich bezeichnet werden kann. Zuallererst wird es einem angesehenen Veteranen zugute kommen – dem Musiker-Gitarristen Sychra. Zweitens sind die Teilnehmer einige jener edlen Amateure der edlen Kunst, die ihre Talente nicht verbergen […], sondern – geleitet von einem der wunderbarsten Triebe des menschlichen Herzens: der Nächstenliebe – sie mit dem Publikum teilen.[6]

Die Tatsache, dass die führenden Musiker (einschließlich Gitarristen) der damaligen Zeit ein Benefizkonzert für Andrei Sychra organisierten, der bald 70 Jahre alt wurde, deutet darauf hin, dass seine finanzielle Situation ziemlich prekär aussah, was mit der abnehmenden Beliebtheit seines Instruments und den sinkenden Einnahmen aus Privatunterricht und Notenverkauf zusammenhängen muss.

Die Liste der an dieser Veranstaltung beteiligten Komponisten und Interpreten umfasste unter anderem Mikhail Glinka, Alexei Lvov, die Brüder Vielgorsky und Vladimiri Odoevsky – obwohl nicht klar ist, welche Rolle sie alle bei dem Konzert spielten. Ein berühmter Geiger jener Zeit, Bakhmetev, sollte seine Fantasie über die Themen aus Glinkas „Leben für den Zaren" aufführen. Die Gitarristen spielten bei dieser Initiative eine führende Rolle: Ein Gitarrenquartett (Morkov, Egoriev und die Pettoletti-Brüder) spielte ein Potpourri aus *Les Hugenots* und begleitete eine „spanische Romanze" von Molerius. 1832 in Paris uraufgeführt, mag Giacomo Meyerbeers *Les Hugenots* zehn Jahre später in St. Petersburg noch als neu und frisch wahrgenommen worden sein. Pietro Pettoletti veröffentlichte sein Gitarrenquartett mit dem Titel *Fantaisie sur les motives favoris de l'opèra Les Hugenots* in St. Petersburg, jedoch erfordert diese Ausgabe vier sechssaitige Gitarren.

In seiner Broschüre von 1901 über Andrei Sychra berichtet Valerian Rusanov, dass Sychras Familie aus seiner Frau Tatiana, ihren beiden Söhnen Mikhail und Alexey und ihren fünf Töchtern Maria, Nadezhda, Tatiana, Yekaterina

6 *St. Petersburg Chronicles* 27 (1842) 118. Hier übersetzt aus Yablokov, 1695.

und Anna bestand. Keine andere Quelle erwähnt irgendeine dieser Personen, und Rusanovs Informationsquelle ist ebenfalls unbekannt. Maria war wohl ziemlich musikalisch, denn einen ihrer Walzer für Klavier arrangierte ihr Vater für Gitarre.

Es liegt auf der Hand, dass das Ende von Sychras Leben recht elend aussah. Er musste seine große Familie ernähren, aber die einst beliebte siebensaitige Gitarre bot keine ausreichende Existenzgrundlage mehr. Unmittelbar nach seinem Tod im Jahr 1850 veröffentlichten mehrere St. Petersburger Zeitschriften ausführliche Nachrufe, darunter die populäre Zeitung *Severnaia Pchela* („Die nördliche Biene"), die Folgendes veröffentlichte:

Vor wenigen Tagen, in seinem 85. Lebensjahr, starb Andrei Osipovich Sychra, einst ein berühmter Gitarrist. Er war der erste Erfinder der siebensaitigen Gitarre und beschäftigte sich sechzig Jahre lang ständig mit diesem Instrument. Was eine wunderbare und in höchstem Maße verbesserte Methode, einen raffinierten Geschmack und ein ungemein angenehmes Spiel betrifft, hatte Sychra sein ganzes Leben lang keine Konkurrenz. Er veröffentlichte zahlreiche hervorragende Kompositionen und bildete viele Studenten aus, die später zu Virtuosen wurden. Die moralischen Qualitäten des Verstorbenen passten perfekt zu seiner musikalischen Begabung. Er war immer zu jeder guten Tat bereit. In einem netten und witzigen Gespräch mit ihm hörte man ihn nie schlecht über andere reden. Alle seine Bekannten waren von den wunderbaren Eigenschaften seiner Seele sehr angetan. Viele Menschen werden ihn sehr vermissen, und die Erinnerung an den respektablen Ältesten, einen guten Christen, der mit allen Tugenden geschmückt ist, wird von seiner großen Familie und seinen Freunden immer verehrt werden.[7]

Beim Vergleich mit einem ähnlichen Text in einer anderen St. Petersburger Zeitschrift, *Repertuar i pantheon* („Repertorium und Pantheon"),[8] fällt ein merkwürdiges Detail auf. Während sich der umfangreichere und ausführlichere Text des *Repertuar*-Nachrufs auf die Gitarre als einfallsloses und undankbares Instrument konzentriert – typisch für europäische und russische Veröffentlichungen jener Zeit – handelt gut die Hälfte des Textes von Severnaia Pchela von Sychras Tugenden jenseits seiner musikalischen Errungenschaften. Dies könnte damit erklärt werden, dass der Chefredakteur von „Die nördliche Biene" der konservative Kritiker und Romanautor Faddei Bulgarin (1789–1859) war. Bulgarin hatte allen Grund, Andrei Sychra hoch zu loben, da dessen Vater – Joseph Sychra – Bulgarins Privatlehrer war. Anscheinend stand der kleine Faddei dem alten Sychra viel näher als seinen eigenen Eltern und hinterließ ihm in seinen *Memoiren* sehr freundliche Worte. Diese freundlichen Worte wiederum müssen für Andrej Sychra wichtig gewesen sein, da er sie handschriftlich abschrieb – dieses Manuskript wird zusammen mit dem zuvor zitierten Absatz als Teil des *Sychra-Fonds* im Glinka-Museum (Moskau) aufbewahrt. In der Ausgabe von „Die nördliche Biene" vom 18. Januar 1851 wird eine Zusammenfassung des früheren Nachrufs in einem Satz gegeben, in der erneut wiederholt wird, dass er kurz vor seinem 85. Geburtstag stand und „einst ein berühmter Gitarrist" war.

Sychras Alter an seinem Sterbebett mit fünfundachtzig Jahren wird in einigen anderen Quellen erwähnt. Diese Altersangabe würde sein Geburtsjahr auf 1766 zurückschieben; es gibt jedoch eine zuverlässigere Quelle - den Auszug aus dem Sterberegister der römisch-katholischen St. Katharinen-Kirche, auf den sich Rusanov in seiner Broschüre von 1901 bezieht - welche angibt, dass Andrey Sychra 1773 geboren wurde. Wenn dieses Datum stimmt, war Sychra erst 25 Jahre alt, als Ignaz von Held, ein anderer tschechischer Musiker in Moskau, bereits seine *Schule für siebensaitige Gitarre* (1798) veröffentlichte.

II.

Jeder, der sich mit russischer Musik des 18. oder 19. Jahrhunderts befasst hat, muss bemerkt haben, dass Komponisten adeliger Herkunft auf den Titelseiten von Musikpublikationen häufig und möglicherweise mit einem gewissen Stolz das Wort „Amateur" ihrem Namen beifügten. Grund dafür war das geringe Prestige, das mit dem *Beruf* des Komponisten verbunden war. Im Rahmen der bis 1861 bestehenden Praxis der Leibeigenschaft war ein Berufskomponist meistens Leibeigener - oder Ausländer. Sychras gesamter musikalischer Werdegang passt perfekt in dieses Bild: Er war ein fleißiger Ausländer, der – zumindest laut des „The Northern Bee"-Nachrufs – seine Familie mit Hilfe seiner

7 Übersetzt aus *Severnaia Pchela* 277 (1850) 1107.

8 *Repertuar i panteon* 1 (1851) 15. Der gesamte Text dieses Nachrufs findet sich in Yablokov, 1696.

Musikkunst über die langen sechzig Jahre ernährte. Angesichts seiner unglaublichen Ausdauer und seines Engagements ist es nicht verwunderlich, dass wir es jetzt mit dem Vermächtnis von Hunderten seiner Originalkompositionen und Arrangements zu tun haben.

In seiner Broschüre teilt Rusanov Sychras Werke in vier Gruppen ein: 1. Arrangements; 2. Variationen über Opernthemen; 3. Variationen über russische Volkslieder; und 4. Originalkompositionen. Rusanov weist zu Recht darauf hin, dass die erste Gruppe,

> „Arrangements", die größte von allen vieren ist. Aber was kann über die Qualität der Werke in jeder Kategorie gesagt werden, und wie hat sich diese Qualität in den letzten fünfzig Jahren des Lebens des Patriarchen entwickelt?

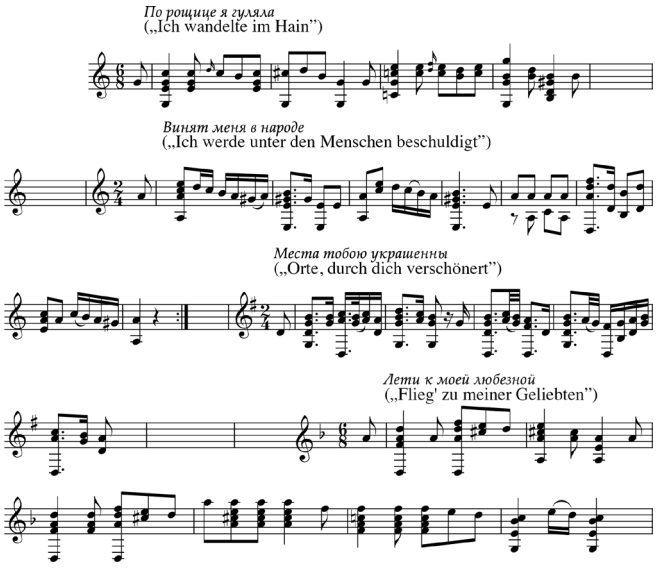
Stakhovich schreibt in seinem *Essay* von 1854 eine gewisse Lobrede auf Sychras Fortschritte im Laufe der Jahre:

> *Wenn man dieses Werk [Sychras Freischütz-Fantasia-Potpourri] mit seinem ersten veröffentlichten Journal vergleicht, ist der Abstand in der instrumentalen Perfektion zwischen diesen Stücken beispielsweise vergleichbar mit dem Abstand zwischen Haydns Schule des Klavierspiels und den Hertz'schen Effekten. Und das alles wurde von demselben Mann begonnen und weitergeführt, der das Instrument geschaffen hat!*[9]

Man fragt sich, ob dieser Vergleich Haydn oder dem frühen Sychra gegenüber unfairer ist. Am wichtigsten: Während seiner langen Karriere unterhält Sychra zwei sehr unterschiedliche Ebenen. Seine Tagebücher richten sich meist an reine Anfänger, die Stücke dort sind eher kurz und unkompliziert. Stakhovichs methodischer Fehler besteht darin, dass er das leichte Repertoire aus Sychras Tagebüchern mit einem seiner ambitioniertesten Potpourris, der *Freischütz-Fantasie*, vergleicht. Es wäre durchaus möglich gewesen, seine didaktischen Schriften aus den 1820er und 30er Jahren sowie seine ambitionierten Solostücke aus dem frühen 19. Jahrhundert hinzuzuziehen. Dies soll nicht heißen, dass Sychra sein ganzes Leben lang seine Gitarren- und Kompositionsfähigkeiten nicht verbessert hätte. Ganz im Gegenteil: Er erforschte immer wieder neue Texturen, neue technische Hilfsmittel und neue musikalische Formen. Er verbesserte auch weiterhin seine Gitarrennotation, die in seinen *Praktischen Regeln* von 1817 ihre volle Reife erreichte. Aber bei allem Respekt, überstieg es Stakhovichs musikalische Kompetenz, zu verstehen und zu beschreiben, was sich in Sychras Gitarrenstil über ein halbes Jahrhundert hinweg verändert hat.

Dieser Artikel ist nicht der richtige Platz für eine umfassende Analyse von Sychras Gesamtwerk, aber ich werde einige Beispiele anführen, die die Größe und Originalität seines Genies beweisen.

Sychras Moskauer Zeit, Didaktisches Schreiben

Beginnen wir mit einigen Stücken aus Sychras *Journal pour la Guittare à sept cordes* von 1802. Diese Zeitschrift wurde zweiwöchentlich herausgegeben, was darauf hindeutet, dass die Popularität des Instruments zunahm. Typischerweise bestand jede Ausgabe aus 2–5 kurzen Stücken, oft beliebte Themen ohne Variationen. In der 15. Ausgabe finden wir fünf kurze Melodien: „Ich wandelte im Hain", „Ich werde unter den Menschen beschuldigt", „Orte, durch dich verschönert", „Die Sonne hat sich in klaren Wassern versteckt" und „Flieg' zu meiner Geliebten":

Ex. 1: Beginn der vier russischen Lieder aus Sychras *Journal pour la Guitarre* (1802, Nr. 15)

Die Tonarten dieser Vertonungen sind jeweils C-Dur, a-Moll, G-Dur, G-Dur und d-Moll: Sychra bevorzugte sicherlich die für die siebensaitige Gitarre natürlichste Tonart – G-Dur – da er zwei von fünf Liedern in dieser Tonart vertonte. Dennoch

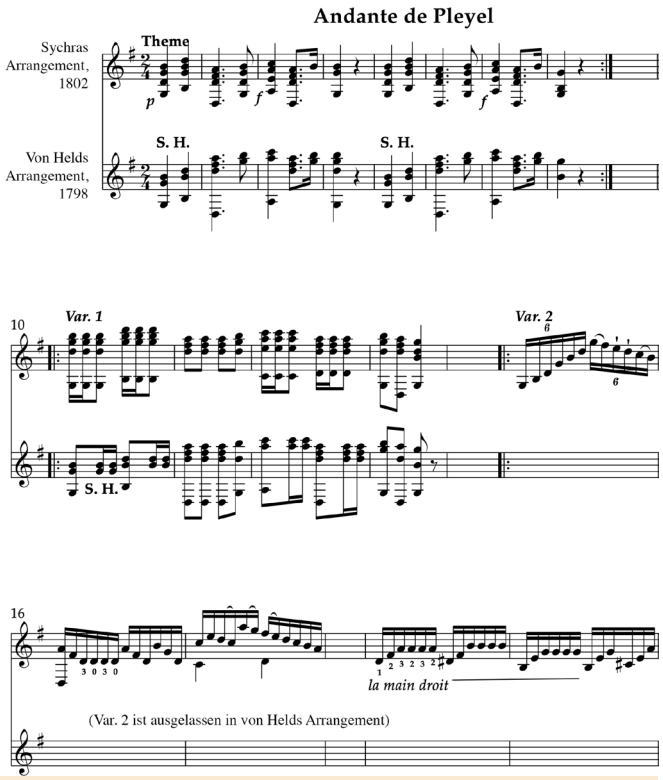
9 Übersetzt aus Stakhovich, 1854.

bemerkt man seine Bemühung, auch andere Tonalitäten zu erkunden. Alle Einrichtungen sind eher einfach, aber ergonomisch zu spielen und musikalisch adäquat. Es gibt keine Fingersatzangaben, aber die Artikulationszeichen sind insofern konkret, als dass sie sich auf das beziehen, was auf dem Griffbrett zu tun ist. Zum Beispiel in „Ich werde unter den Menschen beschuldigt": Die Bindebögen zwischen G# und A im ersten Takt und zwischen C und B im dritten erfordern ausdrücklich das Legato der linken Hand (auf der dritten bzw. zweiten Saite). Sychra wendet auch Bindungstechnik für die linke Hand auf die Texturen in parallelen Terzen an (z. B. in „Orte, durch dich verschönert", T. 1 und 4). Alle fünf Melodien waren damals sehr beliebt und tauchen häufig in anderen Quellen auf, so dass man sich leicht vorstellen kann, wie zufrieden die Abonnenten waren, diese Ausgabe des *Journals* mit den einfachen Einrichtungen ihrer Lieblingsmelodien zu erhalten.

Gleichzeitig waren nicht alle Veröffentlichungen im *Journal* so unspektakulär. Der Inhalt der Nr. 20 ist wohl die umfangreichste Publikation des ganzen Jahres: ein *Andante* von Ignaz Pleyel mit fünf Variationen und einem Presto-Abschluss. Sychras Arrangement basiert auf einer Klavierversion des zweiten Satzes von Pleyels Streichquartett B. 349 (*Andante con variazione*) und ist trotz des frühen Stadiums der Geschichte des Instruments nicht der erste Versuch, ein Gitarrenarrangement dieses Stücks zu erstellen.

Ich erwähnte bereits, dass zu der Zeit, als Sychra seine Herausgabetätigkeit in Moskau aufnahm, sein älterer Zeitgenosse und Landsmann Ignaz von Held bereits eine Schule für die Siebensaitige veröffentlichte. Unter dem Titel *Méthode facil pour apprendre à pincer la guitarra à sept cordes sans maître* („Eine einfache Methode, um ohne Lehrer das Spielen der siebensaitigen Gitarre zu lernen"), wurde sie in der Ausgabe des *Moscow Chronicle* (1798) vom 15. Dezember angekündigt. Während des gesamten 20. Jahrhunderts galt diese französischsprachige *Schule* als verloren, und es wurde angenommen, dass ihr Inhalt mit einer anderen Veröffentlichung von Held identisch war, seiner russischsprachigen *Schule* von 1802, die der Kaiserin Elizaveta Alekseevna gewidmet war. Eine kürzliche Entdeckung in der Öffentlichen Bibliothek von Ulianovsk (Russland) beendete diese Fehlannahme jedoch. Obwohl es möglich ist, dass von Helds französischsprachige Schule in der Ulianovsk-Bibliothek ein späterer St. Petersburger Nachdruck von denselben gravierten Platten wie das Moskauer Original von 1798 ist, unterscheidet sie sich in den musikalischen Inhalten in beiden Sprachen stark von der der Kaiserin gewidmeten *Schule*. Die dortige Repertoireergänzung wird dominiert von Bearbeitungen französischer Lieder mit Gitarrenbegleitung, ein Format, das den in Moskau von A. F. Millet (1796) und in St. Petersburg von J. B. Hainglaise (1796) herausgegebenen sechssaitigen Gitarrenzeitschriften sehr ähnlich ist (1796/97). Es gibt nur wenige Solostücke in von Helds *Schule*, und das wohl anspruchsvollste ist das Arrangement desselben Andante von Pleyel.

Der Vergleich der beiden Arrangements der beiden tschechischen Gitarristen vom Stück des deutschen Komponisten ist ziemlich aufschlussreich: Tatsächlich zeigt es Stärken und Schwächen sowohl von Held als auch von Sychra. Zum Beispiel verwendet von Held von Anfang an natürliche Flageoletts (die er S[on] H[armonique] notiert), was es ihm erlaubt, das Thema ohne allzu großen technischen Aufwand in eine hohe Lage zu setzen. Sychras Vertonung des Andante-Themas ist überraschend tief und ein wenig unbeholfen: Warum störte er sich nicht an parallelen Quinten zwischen mm. 2 und 3 (G-Dur-Akkord zu a-Moll)? Ich muss zugeben, dass von Helds Vertonung des Themas sinnvoller und näher am Original ist.

Im Vergleich zu seinem älteren Zeitgenossen liegt Sychras Gesamtstärke in seiner Originaltreue, die er im Rest des Stücks praktiziert. Von Held lässt die Variationen 2 und 5 einfach aus und vereinfacht das finale Presto stark zu einem Allegretto. Sychra behält alle Variationen bei, hält Pleyels Rhythmus in Var. 1 intakt (von Held modifiziert es), bietet interessante Fingersätze für die linke Hand für die Tonrepetitionen in Var. 2, und sogar einige Fingersätze der rechten Hand am Ende derselben Variation.

Ex. 2. Vergleich des Themas und der ersten beiden Variationen, arrangiert von Sychra und von Held.

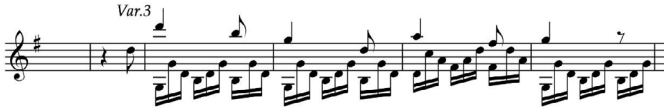
Insgesamt sind beide Gitarrenarrangements recht anspruchsvoll und verdeutlichen, dass der typische Amateur von ca. 1800 in der Lage war, komplexe Gitarrenmusik zu spielen. Die Tatsache, dass die beiden Tschechen dasselbe Stück von Pleyel arrangierten, verstärkt die Vorstellung, dass von Held und Sychra einander kannten, und legt sogar nahe, dass Sychra etwas von seinem älteren Zeitgenossen gelernt und ihn in seinen späteren Schriften übertroffen hat.

Sychras Moskauer Zeit, virtuoses Schreiben

Noch in Moskau veröffentlichte Sychra eine Reihe raffinierter Variationen über eines der beliebtesten Themen aller Zeiten, das deutsche Volkslied *Oh du lieber Augustin*, obwohl er es in der Ausgabe[10] nur *Valse* nennt. Man fragt sich gar, ob dies Sychras gutmütigen Humor zeigt, so groß ist der Kontrast zwischen dem einfachen „Tonika-Dominante" Thema und der aufwändigen Verarbeitung, die es erhält.

Neben der starken Verbindung zur Stadt Wien hatte diese Melodie eine spezifisch moskowitische Konnotation. Nämlich „die deutschen Baumeister, die im 18. Jahrhundert die Uhr auf der Spasskaia-Tour [im Kreml] reparierten, wählten als Scherz das erzdeutsche Lied *Oh du lieber Augustin* in ganz Moskau."[11] Laut Sergei Romaniuk, einem bekannten Moskauer Historiker, fand dieser Streich 1770 statt, und jenes Glockenspiel läutete bis zum Brand von Moskau im Jahr 1812, der die Uhr zerstörte.

Gestärkt durch die natürlichste Tonart des Instruments, G-Dur, begibt sich Sychra mit diesem Stück zu einer seiner frühesten Meisterleistungen, sowohl in Bezug auf seine Gitarrentechnik als auch auf sein kompositorisches Handwerk. Das Stück besteht aus dem Thema gefolgt von sieben Variationen und einem bravourösen Finale. Alle Variationen sind sehr unterschiedlich. Die erste ist in gleichmäßigen Läufen von 16tel-Noten gesetzt, hauptsächlich diatonisch, aber gelegentlich durch chromatische Übergangstöne verschönert, die zweite wird durch Arpeggios in Triolen bestimmt.

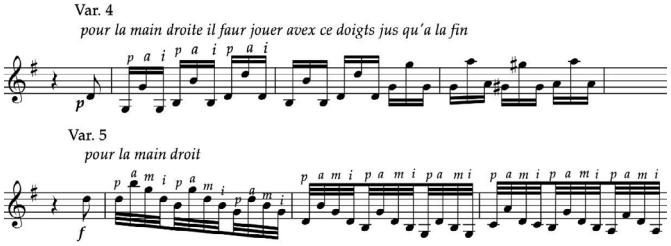
Var. 3 ist polyphon: Die Triolen wabern in tiefer Lage, die Oberstimme wird in längeren Tönen darüber gehalten:

Ex. 3a: „Oh du lieber Augustin", Anfang von Var. 3.

Wie um die Monotonie zu durchbrechen, leitet Sychra ein achttaktiges Zwischenspiel ein, das nach Var. 4 und Var. 5 wiederkehren wird. Ein solches Zwischenspiel zwischen den Variationen zu haben, wird zu einem beliebten Stilmittel bei Sychra und seinen Schülern.

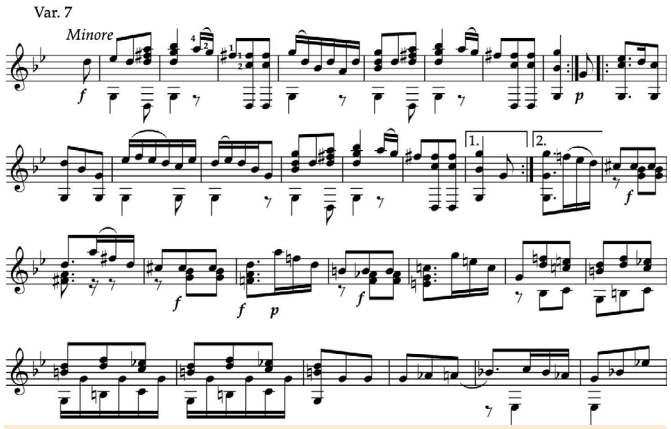
Sychras Var. 4 ist in Oktaven gesetzt. Hier gibt Sychra den exakten Fingersatz der rechten Hand **1 4 2 1 4 2** (was in die moderne Gitarrensprache übersetzt heißt: **p a i p a i**). Dass die Zahlen sich auf die Finger der rechten Hand beziehen, wussten Sychras Zeitgenossen dank der speziellen Kennzeichnung *la main droite*. Vielleicht haben wir es hier mit dem frühesten dieser Hinweise zu tun, denn seine Formulierung ist ungewöhnlich lang: *pour la main droite il faut jouer avec ces doigts jus qu'a la fin.*

Var. 5 besteht aus Quartolen, die nur auf einer Gitarre funktionieren, wenn man das Muster für die rechte Hand verwendet, das Sychra vorgibt (**p a m i p a m i**):

10 VALCE, MASURQUE/ et / TROIS CHANSONS/Variés pour la/ Guitarre à Sept Cordes/ […] /par/ A. Sychra/oevre VI/ à Moscou Gravé chés C. F. Schildbach Rue/ Linifka pres du pont de pierre maison/ de Mr Esipof N. 462.

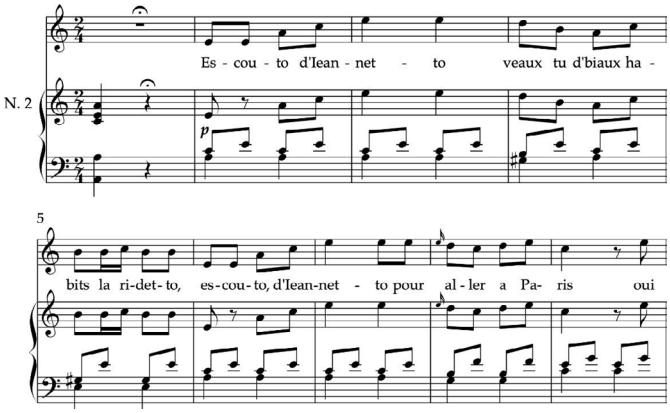
11 Übersetzt aus V. Nikolsky, *Staraia Moskva* ("Old Moscow"), Leningrad: Brokhauz-Yefron (1924) 19.

Ex. 3b: „Oh du lieber Augustin", Anfänge von Vars. 4 und 5.

Nachdem er das Zwischenspiel zum letzten Mal gespielt hat, kommt der Gitarrist in Var. 6 an, die fast vollständig (bis auf 3 Takte) aus natürlichen Obertönen besteht. Vielleicht lassen die Obertöne im Zwischenspiel bereits diese Zelebrierung der Flageoletts erahnen, die in der russischen Stimmung kurze diatonische Passagen ermöglichen.

Waren die Variationen bis hierher souverän und virtuos, werden sie von diesem Moment an geradezu abenteuerlich. Var. 7 steht in der parallelen Tonart g-Moll [Anm. der Übersetzerin: Mollvariante] und geht in Modulationen über, die uns schließlich zur Tonart Es-Dur bringen. Die Modulationen gehen noch eine halbe Seite weiter und führen uns zum bravourösen Finale:

Ex. 3c: „Oh du lieber Augustin", mit Var. 7 in ein Finale übergehend.

Es gibt mehrere Dinge, die man aus Sychras *Augustin-Variationen* lernt. Erstens war Sychra bereits zu Beginn seiner Gitarrenkarriere in der Lage, großangelegte Variationssätze mit Elementen des Rondos (da das wiederholte Zwischenspiel als Refrain angesehen werden kann) und der Sonatensatzform (also der Durchführung und Modulationen) zu schreiben (zwischen Var. 7 und dem Finale). Zweitens war seine Einstellung zur Gitarre immer noch sehr stark die eines Harfenisten: Die cleveren Muster der rechten Hand dominieren das Werk, die Legato-Passagen der linken Hand werden kontrolliert und sparsam eingesetzt. Drittens, und das wird für viele der zukünftigen Werke des Patriarchen gelten: Es liegt eine gewisse Schwere in seinem kompositorischen Denken, eine gewisse Sturheit, die Möglichkeiten des Themas bis zum absoluten Maximum auszureizen.

Frühe Petersburger Zeit

Unter Sychras frühesten Veröffentlichungen in St. Petersburg findet man eine kurze Sammlung *Dva ronda i diversisment iz russkikh pesen* („Zwei Rondos und ein Divertissement russischer Lieder"), die 1813 von Paez gedruckt wurde. Alle drei Kompositionen sind in beeindruckend großem Umfang geschrieben und technisch sehr anspruchsvoll. Aber in puncto Originalität und musikalischer Schönheit übertrifft das *Rondo à la Savoyard* aus dieser Sammlung die beiden anderen. Für das Hauptthema (Refrain) nimmt Sychra eine bekannte Melodie aus der Oper *Les deux petits Savoyards* von Nicolas Dalayrac aus dem Jahr 1789. Ein Klavierauszug der Oper wurde ca. 1790 bei Schott veröffentlicht als *Die Beyde Kleine Savoyarden*. Genau dieses Lied steht dort als Nr. 2 (*Savoyardenlied*) und zeigt Dalayracs Intention eines dominantischen Pedals (E) [Anmerkung der Übersetzerin: Gemeint ist die Nachschlagenote e, die die Quinte des Tonikadreiklanges hervorhebt] für die ersten sechs Takte in der Oberstimme der linken Hand:

Ex. 4: Savoyardenlied, wie es im Schott-Klavierauszug (ca. 1790) erschien.

Sychra nimmt Dalayracs dominantisches Pedal (E) im mittleren Bereich der Klavierreduktion zur Kenntnis, antwortet jedoch mit einer viel kühneren Geste, nämlich einem konsistenten Tonika-Orgelpunkt (D), meist verdoppelt:

externer Link

Historisch gesehen war Savoyen, ein Gebiet zwischen Frankreich und der Schweiz, lange Zeit ein wirtschaftliches Desas-

ter. Verarmte Savoyer – die ursprünglichen Siedler dieser Alpenregion – waren über ganz Europa verstreut und führten oft musikalische Kunststücke mit einem dressierten Haustier, einem Murmeltier oder einem kleinen Affen vor. Die europäische Ikonographie der Savoyer ist umfangreich und zeigt sie mit Drehorgeln, Drehleiern und kleinen Haustieren.

Die beiden kleinen Savoyer in Dalayracs Oper beziehen sich direkt auf dieselbe kulturelle Thematik: zwei kleine Jungen (dargestellt von Sopranistinnen), ihre Armut, Straßenauftritte und Murmeltiere. Andrei Sychra war sich dieser europäischen Konnotationen zweifelsfrei bewusst und imitiert deshalb in seinem *Rondo* viel direkter eine Drehleier, als Dalayrac es selbst tut.

Die Verwendung einer solch markanten, erkennbaren Struktur des Refrains ermöglicht es dem Komponisten, in den Episoden ausdrucksstärker und lyrischer zu sein. Und tatsächlich sind die beiden Episoden sehr einfallsreich, luftig und transparent.

Sychras *Rondo à la Savoyard* von 1813 ist ein perfektes Beispiel für eine raffinierte Originalkomposition, die mehr als 20 Jahre vor seiner *Freischütz-Fantasia* geschrieben wurde (diejenige, die Stakhovich als den Höhepunkt von Sychras Kreativität betrachtete). In Bezug auf die Vielfalt der Texturen, die Behandlung von Nebenthemen und die Gesamtform kann sich das *Rondo* leicht mit seiner *Freischütz-Fantasia* messen, die trotz ihres großen Umfangs nicht mehr als ein gut gemachtes Potpourri ist.

Das Meisterwerk von 1817: *Praktische Regeln in vier großen Übungen*

Während seiner Karriere experimentierte Sychra immer wieder mit Veröffentlichungsformaten: Zu verschiedenen Zeiten fasste er kurze Stücke in Sammlungen und Zeitschriften zusammen, veröffentlichte Kammermusik mit Violine oder Klavier oder versah eine Sammlung russischer Lieder mit einer Gitarrenbegleitung. Einige seiner Ergebnisse sind vorsichtig und kalkuliert, andere wiederum experimentell und gewagt. Obwohl seine *Praktischen Regeln* von 1817[12] höchst ungewöhnlich und daher riskant sind, gehören sie auch zu seinen erfolgreichsten Veröffentlichungen überhaupt. Diese Veröffentlichung war mehr als hundert Jahre im Druck erhältlich: Die Druckplatten der Originalausgabe von 1817 wurden später von Stellovsky, dann von Gutheil gekauft, danach findet sich dieses Stück in Jurgensons Katalog von 1906 und schließlich wurden 1926 - als eine der wenigen frühen Veröffentlichungen für die siebensaitige Gitarre - die *Praktischen Regeln* erneut nachgedruckt. 1992 erschienen die Kompositionen im Westen, herausgegeben vom amerikanischen Verlag Matanya Ophee.

Der Gutheil-Katalog von Sychras Kompositionen, der in den 1880er Jahren aus Katalogen ehemaliger Verleger zusammengestellt wurde, umfasst 75 Nummern, einige davon sind Sammlungen mehrerer Kompositionen. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Periodika (Journale), die Sychra in verschiedenen Phasen seiner Karriere sowohl in Moskau als auch in St. Petersburg unterhalten hat. Im Glinka-Museum (Moskau) findet man auch mehrere Bände der Manuskripte des Patriarchen, die ebenfalls Dutzende hochwertiger Kompositionen enthalten. Alles in allem gibt es also mehr als 200 seiner überlebenden Stücke unterschiedlicher Komplexität. Abgesehen von Sychras Arrangements und Variationen russischer Volkslieder, italienischer Arien und französischer Lieder lässt sich die Zahl seiner bedeutenden Eigenkompositionen jedoch an zwei Händen abzählen. Unter ihnen wurden seine enigmatischen *Praktischen Regeln* sowohl von Sychras Zeitgenossen als auch von Generationen von Gitarristen seither als wahres Meisterwerk angesehen.

Um den Grad der Perfektion in Sychras *Praktischen Regeln* von 1817 zu würdigen, muss man etwas tun, was offensichtlich nicht innerhalb eines einzigen Zeitschriftenartikels oder sogar eines Buches getan werden kann: Einblick in alle Kompositio-

12 Das gesamte Faksimile findet sich auf Petrachkovs Site, Stellovsky 2.

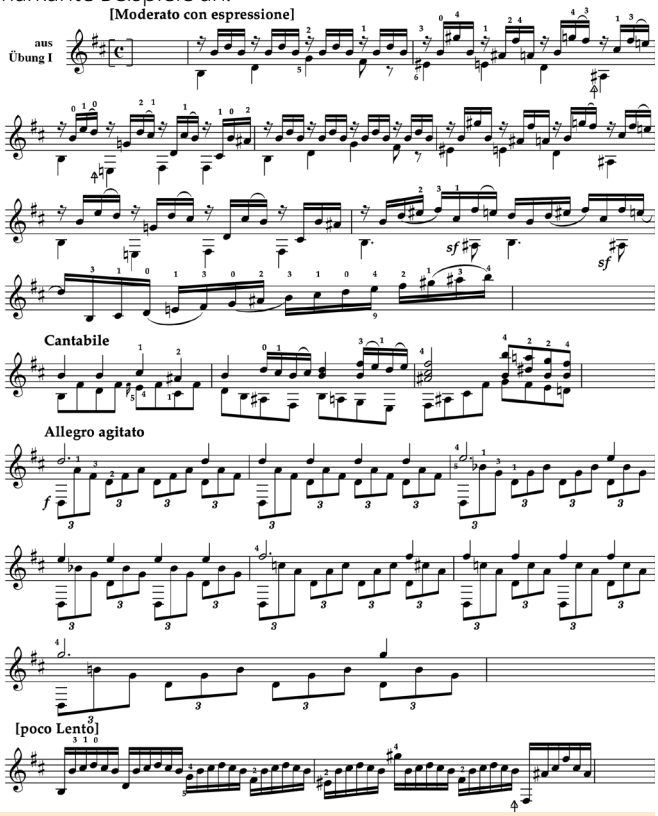
nen Sychras nehmen, einschließlich seiner Arrangements von und Variationen über vorhandenen Stoff. Man muss dies mit der folgenden Frage im Hinterkopf tun: Wo liegen die musikalischen Grenzen dieses hart arbeitenden, gut ausgebildeten Musikers? Warum ist er ein so schüchterner und zurückhaltender Komponist? Ich denke, Sychras bescheidene kompositorische Ambitionen sind die Kehrseite seiner Beherrschung der Harfe vor seiner fünfzigjährigen Beschäftigung mit der Gitarre. Sychra ist unglaublich sensibel für die Texturen, die man auf einem Zupfinstrument erreichen kann, und das ist überall zu sehen – in seinen einfachen Stücken, in seinen Arrangements von Orchesterouvertüren, in seinen Liedbegleitungen usw. Tatsächlich liegen uns Stakhovichs Worte darüber, wie besessen Sychra von verschiedenen Gitarrentexturen und -effekten war, vor:

Wie ich oben sagte, lernte ich Sychra kennen, als er schon ungefähr achtzig war, aber er war immer noch voller Energie, er gab immer noch Unterricht und komponierte. Seine Gitarrenstudien nahmen kein Ende: Im Unterricht entdeckte er unaufhörlich neue Lagen und neue Effekte, die er auf losen Zetteln notierte. So komponierte er immer wieder kurze Stücke, und in jedem steckte etwas Neues. Von diesen kurzen Werken erinnere ich mich besonders an einen wunderbaren Walzer (Andantino), den er aus Aliabievs Solovei (Die Nachtigall) paraphrasierte. Es wäre jedoch schwierig, alle würdigen Stücke von Sychra aufzuzählen.[13]

Diese Worte von Stakhovich geben Klarheit über die Vorgehensweise des Patriarchen: Für jede neue Textur oder jeden neuen Effekt, der ihm in den Weg kam, hatte er sofort eine praktische Anwendung, z. B. ein anderes Arrangement wie den in diesem Absatz erwähnten *Solovei*-Walzer. Im Gegensatz dazu besteht die Stärke seiner vier *Praktischen Regeln* darin, dass Sychra hier seine strukturellen Entdeckungen nicht anwendete, um irgendeiner bereits existierenden Musik zu dienen, sondern vielmehr formte er jede dieser großartigen „Übungen" aus Texturen, Arpeggios, Passagen und exquisiten Ornamenten. Hinsichtlich der musikalischen Form besteht in *Praktischen Regeln* ein gewisser Fluss, aber auch Ordnung und Logik: Sie sind weit entfernt vom viel intuitiveren Improvisationsstil späterer Komponisten wie Mikhail Vysotsky oder Alexander Vetrov.

Man muss sich darüber im Klaren sein, dass der Wert von Sychras *Praktischen Regeln* als Konzertmaterial nur ein kleiner Teil der ganzen Geschichte sind. Betrachten wir den pädagogischen Aspekt dieses einflussreichen Werkes. Es ist bekannt, dass Sychra keine Lust hatte, eine konventionelle Gitarrenschule zu schreiben, und dass die Veröffentlichung seiner *Schule* von 1840 hauptsächlich dem Anregen durch seine Freunde und Schüler zu verdanken war. Aber er muss geglaubt haben, dass seine Veröffentlichung von 1817 eine pädagogische Kraft besaß, die einer *Schule* beliebiger Länge gleichkam, sonst hätte er sie nicht *Praktische Regeln* genannt. In seiner Veröffentlichung von 1817 verfolgte Sychra bewusst mehrere verschiedene Aufgaben, und es ist sein voller Erfolg an allen Fronten, der dieses Werk zu einem Meisterwerk macht, so rätselhaft es für das heutige Publikum auch sein mag. Sychras *Praktische Regeln* sind

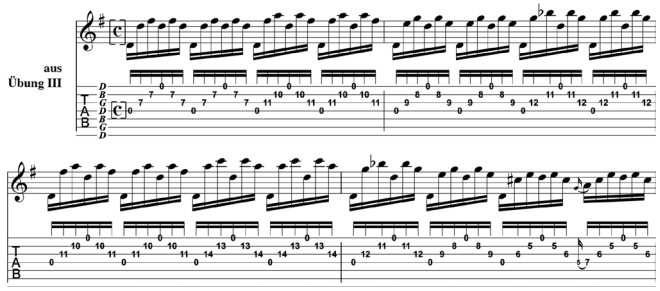
1. Texturen, Arpeggios und Passagen

Die Vielfalt der Gitarrentexturen, die Sychra in diesem Opus verwendet, ist wirklich überwältigend, sehen wir uns ein paar markante Beispiele an:

Ex. 5a: Verschiedene Texturen und musikalische Charaktere aus Andrei Sychras Übung I.

Jede der *Übungen* beginnt mit einem bestimmten Arpeggio, das das Stück einleitet und im weiteren Verlauf mehr Aufmerksamkeit erhält und mögliche andere Beleuchtungen erhält. Hier ist ein Beispiel für eine Gitarrentechnik, die aus der Perspektive des Interpreten eine Folge von Arpeggios **p i m a m i**

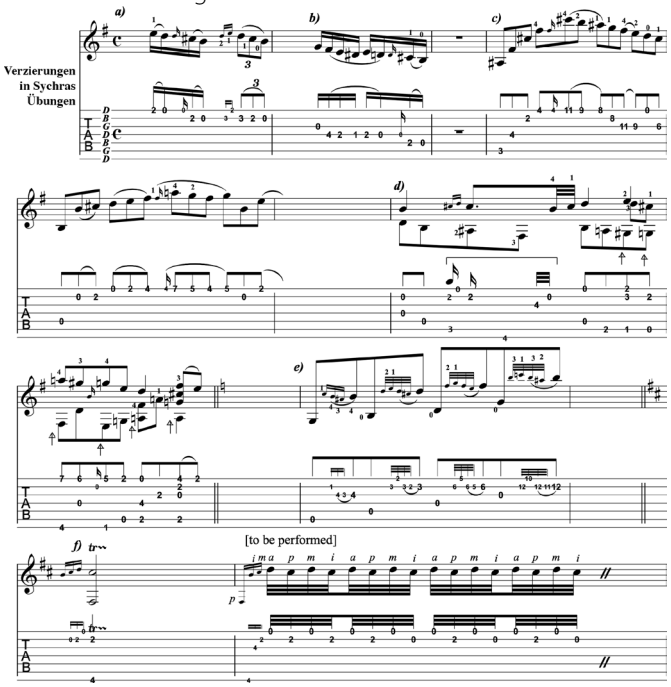
13 Übersetzt aus Stakhovich, 1854

ist, aber da die gedämpften Saiten der Gleitbewegungen mit dem Durchklingen leerer Saiten kombiniert werden, ist der Effekt sehr ungewöhnlich:



Ex. 5b: Arpeggiomuster aus Übung III (anstelle von Sychras Fingersätzen wird eine Tabulatur bereitgestellt).

2. Die Ornamente in vier Übungen

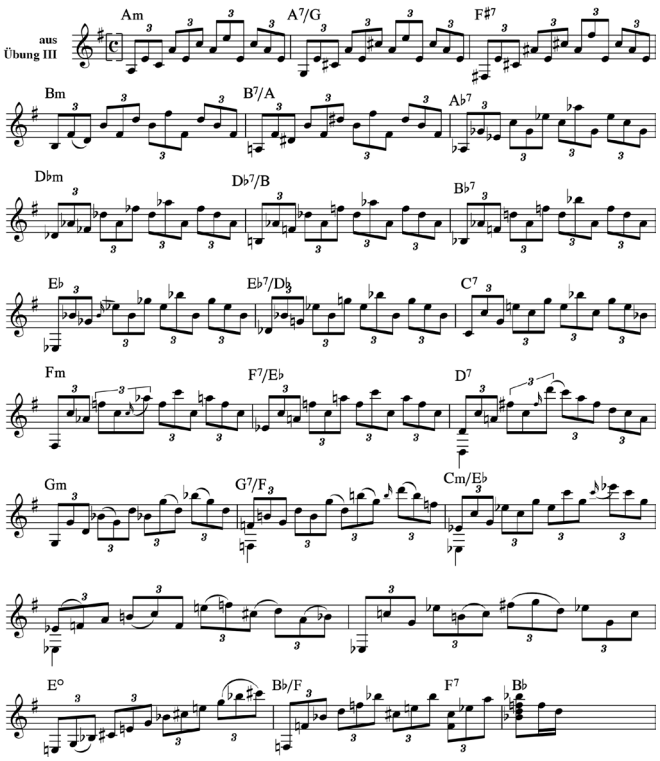
Die revolutionärsten Ornamente in dieser Veröffentlichung sind Sychras Vierfinger-Triller in der rechten Hand in den *Übungen Eins* und *Vier*. In seiner der Veröffentlichung vorausgehenden Tabelle der Fingersätze für die rechte Hand legt er genau fest, wie dieser Triller zu spielen ist, mit einem Muster **a p m i a p m i** usw. Dies ist das erste Mal, dass ein solcher Triller für irgendeine Art von Gitarre gedruckt erscheint (Bsp. 3.6, f). Darüber hinaus verwendet Sychra eine große Vielfalt anderer Verzierungen, die normalerweise den Harfeneffekt auf benachbarten Saiten mit Bindungen der linken Hand kombinieren:

Ex. 5c: Verschiedene Ornamente in Sychras Vier Übungen.

3. Gründliche Fingersätze als charakteristischer Stil

Bis 1817 befasste sich Sychra mit Fingersätzen wie die meisten westlichen Musiker: Sie waren in seinen einfachen, didaktischen Stücken präsent und wurden fast nie in seine professionelle Musik auf hohem Niveau aufgenommen. Aber in seiner zentralen Veröffentlichung von 1817 entdeckte Sychra so viele neue Möglichkeiten mit der G-Dur-Stimmung der siebensaitigen Gitarre, dass er seine Notation der Fingersätze aktualisieren musste. In seinem neuen System besteht die Information, die man in der Nähe der meisten Noten findet, aus zwei Zahlen: Die Zahlen 1, 2, 3, 4 beziehen sich auf die Finger der linken Hand, während die Zahlen 5, 6, 7 usw. für Gitarrenbünde stehen. Man kann argumentieren, dass die *Praktischen Regeln*, egal wie schwierig sie sind, immer noch didaktische Stücke sind und daher so gründlich bezeichnet werden. Dies ist zwar korrekt, aber nach ihrer Veröffentlichung wurde es ohnehin für alle Gitarristen und Komponisten üblich, nach interessanten Verwendungen der offenen Akkordstimmung zu suchen und die Fingersätze vollständig zu notieren. Bald wurde es üblich, sie als „Verhältnisse" zu notieren: z. B. würde 1/7 „erster Finger am siebten Bund" bedeuten. Mit genügend solcher Markierungen wird die übliche Notenschrift zu einer Art Tabulatur, gar so viele Informationen trägt sie darüber, wie genau diese oder jene Passage auf dem Griffbrett der Gitarre liegt.[14]

4. Sychras fantasievolle Modulationen

Sowohl Aksionov im Jahr 1817 als auch Chiesa im Jahr 1994 loben Sychras tonale Kühnheit mit den Worten „reizende Kette musikalischer Modulationen" bzw. „kunstvolle Übergänge von einer Tonart in die andere". Betrachten wir ein besonders markantes Beispiel aus *Übung III*:

14 Siehe *Appendix II* für weitere Informationen.

Ex. 5d: Sychras Modulationen aus Übung III.

Offensichtlich sind diese Maßnahmen nicht nur dazu gedacht, einen Übergang zwischen zwei Fragmenten in zwei verschiedenen Tonarten zu schaffen – eine solche Aufgabe hätte nur eine oder zwei Zeilen erfordert. Dies ist eher ein Beispiel für Modulation um der Modulation willen. Mit Hilfe der Vier-Zwei- und der dominanten Septimen-Akkorde benötigt der Komponist nur zwei Takte, um in jedem Glied dieser Sequenz eine Ganztonstufe nach oben zu modulieren, also a-Moll – h-Moll – Db-Moll – es-Moll – f-Moll – G-Moll. Obwohl die eigentliche Ganztonleiter (allgemein mit der spätrussischen Kompositionsschule assoziiert) in dieser Sequenz nicht explizit ist, handelt es sich dennoch um eine eher zukunftsweisende harmonische Progression, die die Experimente von Glinka und Rimsky-Korsakov vorwegnimmt.

5. Schöne Musik

Sychras *Praktische Regeln* sind originell und organisch, jeder Teil scheint an seinem richtigen Platz zu sein. Bedenkt man, wie kurz die Aufmerksamkeitsspanne des damaligen Publikums gewesen sein muss, waren diese vier herausfordernden Kompositionen eher unwahrscheinlich für eine Konzertaufführung geschaffen. Groß angelegte Werke wie Symphonien oder Konzerte wurden gewöhnlich „ein Satz nach dem anderen" aufgeführt, und im Allgemeinen sollte Musik in Salonumgebungen – d. h. den einzigen Orten, an denen die Gitarre eine Chance hatte, gehört zu werden – schnell wechseln; ein Interpret nach dem nächsten, von dieser Klanglichkeit zu jener. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Sychra beabsichtigte, das damalige Publikum seiner Ideenwelt zu unterwerfen, seinen *Praktischen Regeln*, die auch 200 Jahre später etwas esoterisch klingen. Aber er hatte sein eigenes Publikum, das Logik und Schönheit in der Musik brauchte, nämlich ein Publikum bestehend aus Gitarrenliebhabern, Spielern und Studenten. Es scheint, dass der Komponist ihretwegen seine Hemmungen überwand und ihnen vier glänzende Juwelen in perfekter kristallener Reinheit anbot.

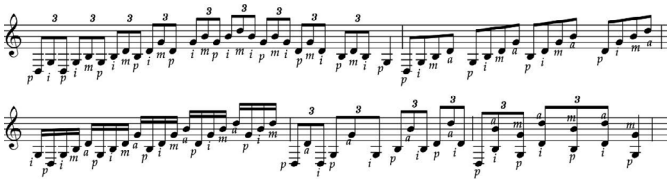
Sychras Schule von 1840

Unter dem Titel *Teoreticheskaia i prakticheskaia shkola dlia semistrunnoi gitary* („Theoretische und praktische Schule für die siebensaitige Gitarre") ist die Originalveröffentlichung (St. Petersburg: Stellovsky, 1840) längst zu einer bibliografischen Rarität geworden. Obwohl heute keine erhaltenen Exemplare davon gefunden werden können, wissen wir mit Sicherheit, dass die posthumen Nachdrucke der Schule vom Verleger Stellovsky ernsthaft beeinträchtigt wurden, indem er einige Arrangements aus populären Opern usw. hinzufügte. Dies muss den ursprünglichen Inhalt verwässert haben, aber – vorausgesetzt dass kein Originalinhalt von Stellovsky entfernt wurde – wir können Rusanovs Beschreibung von 1901 jedes Abschnitts des Originals verwenden, um Sychras Werk zu rekonstruieren, wie es 1840 erschien.

Laut Rusanov begann die Originalveröffentlichung mit der Widmung an einen der produktivsten Schüler von Sychra, Vladimir Morkov, und mit Sychras eingraviertem Porträt. In späteren Ausgaben wurde die Widmung an Morkov durch eine Widmung an „Gitarrenliebhaber" ersetzt und ab einer bestimmten Auflage wurde das Komponistenporträt nicht mehr mit aufgenommen. Der nächste Teil (S. 3–9) ist der Erläuterung der grundlegendsten Fakten über das Notieren von Rhythmus und

Tonhöhe gewidmet, die nichts mit der Gitarre zu tun haben. Die Gitarre wird am Ende von S. 9 relevant, wo der Autor Bindungen für die linke Hand erklärt (es bleibt bei einer sehr vagen Erklärung).

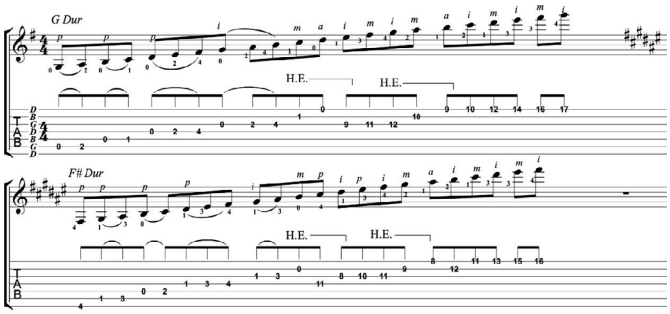
Bis zu diesem Punkt entspricht die Schule eher dem Standard, betrachtet man sie im Kontext ähnlicher Veröffentlichungen von Held, Kushenov-Dmitrievsky und Held-Aksionov sowie viele Schulen für andere Instrumente. Aber auf der nächsten Seite findet der Leser Beweise dafür, dass Sychra einen höchst originellen, personalisierten Ansatz im Sinn hatte.

Viele klassische Gitarristen entwickeln heute ihre Technik für die rechte Hand anhand der wegweisenden 120-Studien von Mauro Giuliani (Bonn: Simrock, 1812). Sychra war sich vielleicht Giulianis Mustern bewusst, aber jene, die er in seiner *Schule* anführt, können nützlich sein, um Sychras Musik zu spielen:

Ex. 6a: Beispiele für Zupfmuster aus Sychras Schule.

Es gibt insgesamt 55 Zupfmuster auf leeren Saiten, die der Patriarch anbietet. Auffallend ist, dass er viel eher als seine westlichen Kollegen den Daumen auf den 2. und 3. Saiten und **i** und **m** auf den tiefen Bässen fordert.

Als nächstes kommen Tonleitern in Terzen in den vier häufigsten Dur-Tonarten: C, G, D und
A. Die nächste Seite behandelt Dur- und Moll-Tonleitern in den gängigen Tonarten: C, G, D, A, E, B und F.

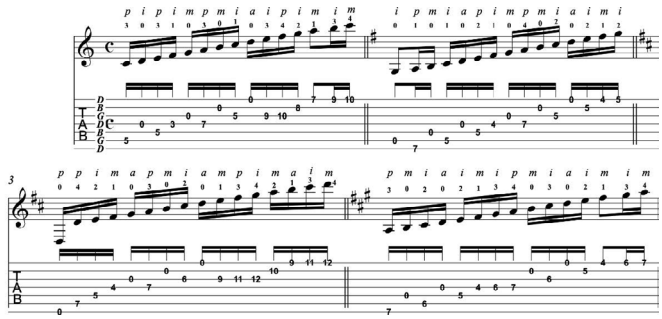
Als nächstes kommt eine sehr nützliche Sequenz von Dur-Tonleitern (C, G, D, A, E, B, F#, F, Bb, Eb, Ab, Db) mit Sychras charakteristischer Artikulation, d. h. einer Kombination aus Bindungen für die linke Hand und Harfeneffekt. Während seine Ein-Oktaven-Tonleitern dazu dienten, Anfängern zu helfen, die richtigen Noten in verschiedenen Tonarten zu finden, sind dies eindeutig Passagen, die geeignet sind, in eigene neue Kompositionen oder Improvisationen eingebaut zu werden.



Ex. 6b: G-Dur- und Fis-Dur-Tonleitern bilden Sychras Methode. (Harfeneffekte sind mit den Buchstaben H.E. gekennzeichnet)

Diese beiden Tonleitern beleuchten Sychras Prinzipien der Fingersätze. Er hat besondere Freude daran, einen Cluster in der linken Hand zu bilden und ihn buchstäblich mit seiner rechten Hand wie eine Harfe zu spielen. Um Saiten, die auf höheren Bünden gegriffen werden, mit leeren zu kombinieren, verwendet der Patriarch ziemlich kreative, wenn auch kontraintuitive Fingersätze für die rechte Hand. Dies wiederum erfordert Zupfmuster, die man in der europäischen Gitarrenmusik selten oder nie antrifft.

Wenn der Harfeneffekt in einigen dieser Tonleitern nur angedeutet wird, verkörpern ihn die nächsten vier mit dem Titel „Tonleitern ohne [linke Hand] Bindungen zur Imitation der Harfe" vollständig:



Ex. 6c: Sychras „Tonleitern zur Imitation der Harfe".

Die nächste Seite bringt weitere Moll-Tonleitern im charakteristischen Stil (mit Bindungen und Harfeneffekten), sowohl in B- als auch in Kreuz-Tonarten. Und dann kommt der wohl interessanteste Abschnitt, der fünf Seiten umfasst und den Titel „Akkorde" trägt. Bereits 1901 lobte Valerian Rusanov diesen Abschnitt von Sychras *Schule*:

Besonders wertvoll sind die Seiten mit Akkorden in Dur und Moll. Es gibt fünfhundertachtzig von ihnen. Sie sind in äußerst schöner Harmonisierung nach Tonarten geordnet. In keiner anderen Gitarrenschule finden wir eine so vollständige Sammlung des musikalischen Reichtums der Gitarre, präsentiert mit einem solchen

Geschmack, in einer so strengen wissenschaftlichen Weise. Ein Gitarrist, der diese Akkorde gelernt hat, kann sich auf seine linke Hand verlassen und die Fingersätze beherrschen.[15]

Es scheint, dass Rusanov etwa sechzig Jahre nach der Erstveröffentlichung der Methode Sychras Bedeutung des Wortes „Akkorde" völlig verfehlt. Die Art und Weise, wie er diese Progressionen sieht, ist nur eine Liste von 580 Akkorden, die in einer wissenschaftlichen Weise gruppiert sind, die Rusanov nicht zu beschreiben wagt. Aber aus Stakhovichs Broschüre erfahren wir eine ganz andere Bedeutung des Wortes akkordy („Akkorde"), die weit über einzelne Klanghaufen hinausgeht:

Obwohl er [Mikhail Vysotsky] in der Geläufigkeit der rechten Hand und in der klingenden Rundheit der Passagen und Triller hinter Sychra zurückblieb, hatte er mehr Kraft in den Akkorden. Die Hauptsache, mit der er den Zuhörer beeindruckte, war sein Improvisieren, das er „Akkorde" nannte, aber ich würde eher „Vorspiel-Machen" nennen; […] ohne jede Anstrengung, immer wieder in neuen Wendungen, in den luxuriösesten Passagen und mit dem unendlichen Reichtum an Modulationen und Akkorden improvisierte er ein, zwei Stunden lang Präludien: in dieser Hinsicht war sein Geist unerschöpflich.[16]

Sychra, der in einem ganz anderen Universum lebte als Rusanov, gibt dem Leser eindeutig einen harmonischen Rahmen für Improvisationen. Sowohl Pianisten als auch Gitarristen sollten damals im Rahmen ihrer musikalischen Ausbildung kurze Präludien improvisieren können Sychras *Schule* wird mit mehreren eleganten Präludien und einer herausfordernden Etüde fortgesetzt, alle von Sychra selbst. Darauf folgt eine sehr nützliche Seite mit „verschiedenen Passagen für beide Hände", die ein ausgezeichneter Führer zu Sychras anderen Werken außerhalb der *Schule* ist. Die nächste Seite trägt den Titel „Tonleitern", enthält aber ziemlich ausgefeilte, nichtlineare Passagen in G, C, D und F. Diese Passagen sind definitiv eine Zurschaustellung Sychras charakteristischen Stils, da sie auf Legato für die linke Hand und Harfenffekten basieren. Der Rest der *Schule* ist eine Anthologie von Gitarrenmusik, die von Sychra selbst stammt, aber auch von seinen engsten Schülern und Anhängern: Aksionov, Osip Petrov, Sarenko, Morkov und Zimmerman.

Rusanov hielt offensichtlich die Originalausgabe von Sychras *Schule* in seinen Händen, als er ihre Grenzen beschrieb:

Dann folgen Duette mit Quartgitarre, ein Trio mit zwei Quartgitarren und einer großen und schließlich zwei Duette mit Pianoforte. Der Rest wurde vom Verleger Stellovsky hinzugefügt, und man kann nicht sagen, dass seine Wahl als pädagogisches Material erfolgreich war.

Die Potpourris und andere Arrangements von weniger bedeutenden Gitarristen, die in den posthumen Ausgaben von Sychras *Schule* enthalten sind, spiegeln nicht seine Bestrebungen des luftigen, harfenartigen Stils wider, den er an Sarenko, Aksionov und andere in der Originalausgabe vertretene Studenten weitergegeben hat. Die Werke jedes einzelnen von Sychras Schülern unterscheiden sich etwas voneinander, was vielleicht zeigt, dass eine solche Vielfalt Teil von Sychras ursprünglicher Absicht war. Genau wie seine *Praktischen Regeln* von 1817 ist Sychras *Schule* von 1840 ziemlich rätselhaft: Sie verlangt dem Leser/Ausführenden viel ab und richtet sich im Grunde eher an einen fortgeschrittenen Profi als an einen bloßen Anfänger. Dennoch hatte die *Schule* von 1840 einen großen Einfluss auf die russische Gitarrenszene und wurde mehr als sechsmal nachgedruckt.

Fazit

Stakhovich schrieb die Erfindung der siebensaitigen Gitarre zu Unrecht Sychra zu: Letzterer schloss sich höchstwahrscheinlich der „Siebensaitenbewegung" an, nachdem das Instrument bereits physisch vorhanden war. Aber mit seinen unermüdlichen sechzig Jahren im Dienste des Instruments erfand Sychra etwas, das wohl viel wichtiger ist: das überzeugende Idiom für siebensaitige Gitarrenmusik. Man kann sagen, dass sicherlich kein anderer einzelner Gitarrist auf der ganzen Welt einen so massiven Einfluss auf mehrere nachfolgende Generationen hatte wie Sychra. Allein dafür verdient

15 Übersetzt aus V. Rusanov, *Gitara*

16 Übersetzt aus Stakhovich, 1854.

er seinen Spitznamen aus dem 19. Jahrhundert „Der Patriarch der russischen Gitarristen".

Wir können heute nicht beurteilen, wie intensiv die physischen Unterrichtsstunden waren, die Semion Aksionov, Vladimir Morkov, Nikolai Alexandrov, Vasily Sarenko und Fedor Zimmerman vom Patriarchen erhielten. Keine Tagebücher sind erhalten, um uns zu sagen, ob es sich um wöchentliche oder monatliche Sitzungen handelte, welche Art von Hausaufgaben sie beinhalteten und was das gewünschte Ergebnis war. Aber es gibt viele musikalische Beweise dafür, dass die genannten Gitarristen von ihrem Lehrer gelernt haben. Oft kann man genau auf eine Passage in Sychras *Praktischen Regeln* oder seinen anderen Kompositionen als Inspirationsquelle für ihre neuen Stücke verweisen. Aber diese Art von Forschung wird in anderen Büchern und Artikeln über die Tradition der siebensaitigen Gitarre in Russland behandelt.

Übersetzung: Nicola Stock

Bibliographie

- Hess de Calve, Gustav. *Teoriia muzyki, ili razsuzhdenie o siom iskusstve.* Vols. 1-2. Khar'kov, 1818. [Musiktheorie, oder eine Spekulation über diese Kunst.]
- Mooser, R. Aloys. *Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XIIIe siècle, Genève: Editions Mont-Blanc* (1948-51).
- Naroditskaya, Inna. *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Ophee, Matanya. „Introduction" in Sychra, A., *Four Concert Etudes*. Columbus: Editions Orphée, 1992.
- Poulopoulos, Panagiotis. *The Guittar in the British Isles, 1750–1810.* Ph. D. Thesis, University of Edinburgh, 2011.
- Rusanov, Valerian. *Gitara i gitaristy*. Moscow: Vasiliev (1901). [Gitarre und Gitarristen
- Stakhovich, Mikhail. *Ocherk istorii semistrunnoi gitary. Moskvitianin* IV (1854) 1–17 und V (1855) 226–238.
- [„Essay on the History of the Seven-String Guitar."] (Eine komplett kommentierte Übersetzung ist in diesem Buch als Appendix I beigefügt)
- Jakob Stählin. "*Stählins Nachrichten von der Musik in Russland*," in M. Haigold, *Beilagen zum neuveränderten Russland*, Riga: Harstknoch, 1770.
- Timofejew, Oleg. "The Russian Seven-String Guitar ca. 1800: Organology and Search for Origins," *Gitarre und Zister: Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800.* Verlag Janos Sekovics (2004) 229-246
- Vol'man, Boris. *Gitara v Rossii.* Leningrad: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1961. [Die Gitarre in Russland.]
- Yablokov, Mikhail. *Klassiheskaia gitara v Rossii i SSSR. Biografiheskii muzykalino-literaturnyi slovar'-spravohnik russkikh i sovetskikh deiatelei gitary.* Tiumen': Russkaia Entsiklopediia, 1992. [Die klassische Gitarre in Russland und der UdSSR. Biographisches, musikalisch-literarisches Wörter-/Handbuch russischer und Sowjetgitarristen.] (Während meines Artikel beziehe ich mich auf diese Quelle als "*Yablokov [Seitennummer]*.")

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, Nicola Stock

Erscheinungsweise: halbjährlich
Redaktionsschluss: 15.07.2022
Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.
Für eingesandte Materialien wird keine keine Haftung übernommen!
Der EGTA zur Verfügung gestellte Beiträge, Fotos, Kompositionen werden grundsätzlich als honorarfreie Beiträge behandelt und frei von weiteren Rechten zur Verfügung gestellt. Namentlich oder durch ein * gekennzeichnete Beiträge, Leserbriefe etc. geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

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

Foto- und Abbildungsnachweis:
Autoren

Coverbild:
Edouard Manet - „Le chanteur espagnol"

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Angelo Gilardino - Eine intensive Begegnung mit Musik

Es war ein Samstag im Juli, die italienische Po-Ebene lag bereits seit einer Stunde hinter mir, die Straße wand sich über Hügel immer näher an den ersten höheren Berg der südlichen Voralpen. Mein nächstes Ziel war die Ortschaft Trivero. Von dort solle man – so die Beschreibung – der Panoramica Zegna, der Panoramastraße, die von der Familie Zegna gestiftet worden war, bis zur „frazione", dem Ortsteil „La Caulera" folgen. Die Straße wurde enger und kurviger und stieg beständig an.

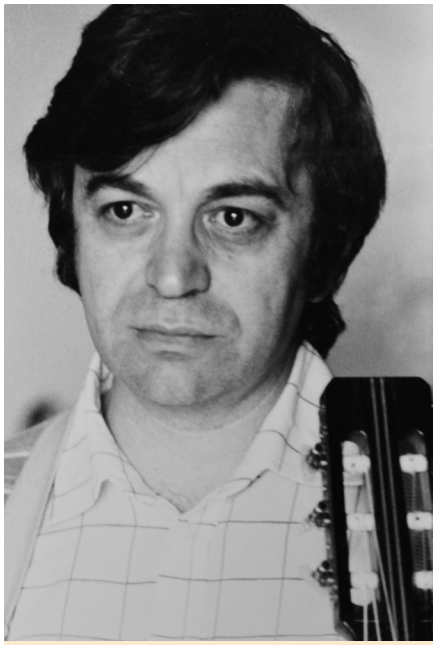
Trivero wird dominiert vom Unternehmen Zegna, das auf dem Hauptplatz sein Traditionsgeschäft mit Manufaktur für feine Herrenanzüge betreibt. Dieser Platz bildet den Ortskern von Trivero und liegt auf einer großen Hangterrasse. Dort beginnt auch die Panoramastraße, gesäumt von riesigen Rhododendren und einem Meer aus üppig blau blühenden großen Hortensien. Eine weitere halbe Stunde Autofahrt in teilweise steilem Anstieg auf dieser Serpentinenstraße zum Bielmonte und endlich ein Schild am Straßenrand: „La Caulera". Der Ortsteil besteht aus zwei großen Häusern, etwas unterhalb der Passhöhe auf etwa 1100 Metern Höhe. Links, direkt an der Straße, ragt auf einer Terrasse am steilen Hang eine Hotelfachschule mehrere Stockwerke auf, und rechts liegt ein ehemaliges Kinderheim, gestiftet ebenfalls vom Unternehmen Zegna. Und in diesem ehemaligen Kinderheim soll der internationale Sommerkurs von Angelo Gilardino, die „vacanze chitarristiche" stattfinden.

Auch die Patina seines ockerfarbenen Verputzes mochte nicht verbergen, dass dieses große, rechteckige Gebäude schon sehr in die Jahre gekommen war. In der Sonne vor dem Eingang saß der Koch und winkte mich mit einer lässigen Handbewegung durch das Tor. Ich trat durch den Eingang in einen geschlossenen Innenhof, genannt „Cortile". Es war Mittagszeit und nichts regte sich. Nach kurzer Suche fand ich die Studentin, die in diesem Jahr die Verwaltung des Kurses betreute, bekam ein Zimmer zugeteilt und erhielt frische Bettwäsche. In meinem etwa 10 Quadratmeter großen Zimmer stand nichts als ein Bett mit durchgelegenem Rost und einer alten Matratze, ein Tisch, ein Stuhl und an der Decke eine Neonröhre.

Doch aus dem Fenster hatte man eine überwältigende Aussicht auf eine grandiose Landschaft. Direkt gegenüber lagen die wild bewaldeten Hänge des Monte Barone und rechts davon öffnete sich der Blick in die Weite der abebbenden Hügellandschaft bis zur Po-Ebene im Dunst.

„Ich war angekommen bei den „vacanze chitarristiche" des Maestros Gilardino, der hier seine Studenten im Sommer sechs Wochen lang unterrichtete.

Die Mehrzahl waren Studierende sei-



©Manuele Cecconello

Angelo Gilardino,
Sommerkurs in „La Caulera" 1990

©Daniela Krohn

Biografie

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

Die im Text erwähnte „Ciaccona" erscheint im Verlag Neue Musik Berlin (NM 3500).

ner Klassen am Konservatorium in Alessandria und an der Accademia von Biella, einige Privatstudenten und einige internationale Gitarrenstudenten, die über eine Empfehlung verfügten. Die Italiener kamen aus ganz Italien, internationale Studenten aus Großbritannien, Frankreich, Spanien, Holland, Schweden, USA und Deutschland. Viele blieben zwei Wochen, manche die gesamte Zeit und einige verließen die Intensität der Arbeitsgemeinschaft bereits nach wenigen Tagen wieder. Im Schnitt dürfte Angelo Gilardino während dieser Kurse zwischen sechzig bis siebzig Studierende unterrichtet haben. Die Anzahl weiblicher Studenten war meist an einer Hand abzuzählen, und so liegt mir das generische Maskulinum in meiner Erinnerung einfach nahe. Wer bei „vacanze" etwa Sommer, Sonne und „Dolce far niente" in „Bella Italia" erwartete, lernte eine neue Bedeutung dieses Wortes.

Treffpunkt zur ersten Lektion um vier Uhr im Cortile

Pünktlich um vier war der Innenhof noch leer, doch nach und nach kamen immer mehr Gitarristen – scusi, „chitarristi" – es waren dann etwa 35 Teilnehmer, die sich dort versammelten, darunter eine Französin, ein Brite und vier Deutsche. Der Innenhof schwirrte von durcheinandergesprochenem Italienisch, bis ein Student aus dem Zugang zum Ostflügel des Gebäudes heraustrat und verkündete „cominciamo" – „es geht los". Geschlossen marschierten wir zur Aula neben dem Haupteingang. In einem großen Raum mit roten Bodenfließen standen viele Stühle entlang der vier weißgekalkten Wände und in der Mitte stand ein Schreibtisch mit Stuhl und davor ein Stuhl mit Notenpult. Eine Inszenierung, wie in einer Arena. Alle nahmen Platz „auf den Rängen" und ein großgewachsener, aufrechter „Signore" betrat mit festem Schritt den Raum, woraufhin alle Gespräche augenblicklich verstummten. Er strahlte eine intensive Präsenz und eine tiefe Ernsthaftigkeit aus, seine Autorität war unmittelbar zu spüren.

In dieser gespannten Stille kam er direkt auf mich zu und begrüßte mich im Kurs mit: „I am Angelo".

Er schaute mir kurz in die Augen, wartete nicht auf meine Antwort,sondern drehte sich um und nahm Platz am Schreibtisch. Er fragte in die Runde „Chi suona?" – „Wer spielt?"

Von diesem Augenblick an wurde ich Zeugin vieler hervorragender Unterrichtsstunden. Erlebte sein außerordentlich scharfes analytisches Vermögen und sein großes Wissen im Bereich Spieltechnik, Interpretation, Musikgeschichte, Formlehre, Ausdruck und Stilsicherheit. Er hatte ein ganz besonderes Gespür dafür, die individuellen Probleme jedes Musikers innerhalb weniger Takte zu erfassen und klar abzugrenzen. So korrigierte er Grundlegendes und hielt sich nicht mit Kleinigkeiten auf, sondern legte den Kern der Probleme frei. Zumeist löste diese Korrektur eine Reihe von Sekundärproblemen wie von selbst. Leitlinien in seiner Didaktik waren: Was steht wirklich im Notentext? Wie hat der Komponist das Werk angelegt? Was drückt die Musik aus? Was hat Priorität? Was ist nicht zielführend? Und: Welche Konsequenz hat dies alles für die Interpretation?

Dabei griff er auf eine umfassende Kenntnis der gitarristischen Literatur zurück, die er sich durch Analysen, eine profunde Kenntnis von Kompositionstechniken und eigener Spielerfahrung erarbeitet hatte.

Jeglicher Unterricht fand im Plenum statt, auch später an der Accademia. Dadurch lernte man einen großen Repertoireschatz kennen und das eigene Urteilsvermögen wurde geschärft.

Um sein Unterrichten nicht ausschließlich mit abstrakten, pädagogischen Termini zu charakterisieren, greife ich zu einem konkreten und für die Leserinnen und Leser nachvollziehbaren Beispiel, das sehr viele Studenten bei ihm genau so erlebt haben. Man spielte ein Stück von Fernando Sor vor und Gilardino war absolut nicht einverstanden. Was war der Grund?

Es folgte ein großer Entwurf zur Satztechnik von Sor, der im Kloster Montserrat in Gesang und vierstimmigem Satz, mit Schwerpunkt Vokalsatz ausgebildet worden war. Die umfassende Erklärung endete meist mit einem „mi spiego?", einer eher rhetorischen Frage. Sollte der Student dennoch Rückfragen haben, erfolgte eine tiefergehende Erklärung, die meist in einem direkterem „hai capito?" mündete.

Danach erfolgte die Realisierung des vierstimmigen Vokalsatzes bei Sor auf der Gitarre. Das Rezept war einfach und dennoch effektiv:

Suche zunächst den Verlauf der einzelnen Stimmen: den Sopran, den Alt, den Tenor und den Bass. Singe den Stimmverlauf jeder Einzelstimme. Spiele die

einzelnen Linien ungeachtet von Lage oder Fingersatz im Stück, bis Du sie verinnerlicht hast. Jetzt kennst Du die horizontalen Verläufe. Setze sie nun in allen möglichen Zweierpaaren zusammen. Wenn Du das alles durchexerziert hast, dann spiele den vierstimmigen Satz erneut und Du wirst sehen, dass Du die Stimmen mitverfolgen möchtest und die Musik Dir viel mehr Tiefe offenbart.

Solch eine „lezione", ein Unterricht bei ihm konnte bereits nach 5 Minuten beendet sein oder wirklich eine Stunde dauern, je nach vorliegendem Werk und zu behandelndem Problem.

So uneitel, wie er selbst war, wollte er auch seine Studenten haben. Es ging nicht um den Personenkult und die Präsentation des eigenen Egos, wie es bei internationalen Meisterkursen und Festivals üblich ist, sondern es ging ausschließlich um Musik und wie man die Absicht der Komponisten umsetzt, ein jeder individuell auf seine Art. Für dieses individuelle Arbeiten bot „La Caulera" eine angenehme Atmosphäre ohne Ablenkung, die ein tiefes Eintauchen in das eigene Studium der Musik garantierte. Es entstand ein reger Austausch der Studierenden untereinander, man lernte neue Literatur kennen, spielte sich gegenseitig vor, diskutierte und entwickelte sich so gemeinsam weiter. Dies habe ich in acht Sommern in Trivero und später in Châtillon (bei Aosta) sehr zu schätzen gelernt.

Der Tagesablauf war streng strukturiert. Unterrichtszeit war meist von 10 Uhr bis 13 Uhr und 16 Uhr bis 19 Uhr, am Sonntag war Ruhetag. Samstagabend und Sonntagabend fanden Konzerte in schönen Orten der Umgebung statt, oftmals Abschlusskonzerte von Studenten der Accademia.

Morgens, lange vor unserem gemeinsamen Frühstück im „refettorio" ließ sich Gilardino in eine Bar, meist das Centro Zegna am Hauptplatz in Trivero fahren und frühstückte ganz in Ruhe - vielleicht sein einziger entspannter, privater Moment am Tag. Wenn wir um 8 Uhr zum Frühstück gingen, war er oftmals schon wieder in seinem Zimmer zum Arbeiten. Zahllose Kompositionen, Aufsätze oder Recherchearbeiten zu Ausgaben mögen dort, in diesem Zimmer entstanden sein, er sprach nicht darüber. Seine eigene Konzertkarriere hatte er zu dieser Zeit bereits beendet und dennoch blieb die Gitarre Mittelpunkt seines gesamten Schaffens.

Obwohl er eine ungeheure Anzahl an Werken komponiert hat, hat er nie Komposition unterrichtet und das Unterrichten seiner eigenen Werke war ihm sichtlich unangenehm. Der Preis dafür hätte das Überwinden der professionellen Distanz und die Preisgabe von persönlichen Gefühlen bedeutet, das wollte und konnte er nicht.

In einem Sommer hatte er sich vorgenommen zu Malen, denn Malerei war seine weitere große Leidenschaft neben der Musik. Er besaß viele Ölgemälde, mit denen er sich in der Privatwohnung in Vercelli umgab. Also hatte er in jenem Sommer Wachskreide im Gepäck und viel Papier für die unterrichtsfreie Zeit. In kleinen Gruppen durften wir die entstandenen Bilder begutachten und bekamen jeder nach und nach eine Zeichnung geschenkt. Ich verwahre seine Zeichnung mit dem Titel „lunghe" (Hügel) bis heute. Doch das Malen blieb nur die kurze Episode eines Sommers.

In der Unterrichtszeit gab es bei Bedarf „letture", „Vorlesungen", in denen Gilardino Aufsätze oder beispielsweise den gesamten 2. Band von "manuale di storia della chitarra" an der aufmerksamen Zuhörerschaft erprobte. Natürlich auf Italienisch, was uns Ausländern nicht nur den Feinschliff in instrumentenspezifischer Musikgeschichte, sondern auch im Italienischen verpasste.

Ein weiteres, besonderes Highlight war ein internes Konzert vor der Uraufführung und Einspielung der wiederentdeckten Sonate von Antonio José.

Arbeiten mit Angelo Gilardino

Man präsentierte ein Werk mit dem man sich auseinandergesetzt hat, und in der ersten Stunde wurde die Form, die musikgeschichtlichen Zusammenhänge und Besonderheiten besprochen und Textverständnisfehler korrigiert. Nur sehr selten demonstrierte er etwas am Instrument, meist reichten seine wohlüberlegten Worte oder ein kurzes Singen der Passage zur Verdeutlichung. Nach der „lezione prima" ging man mit diesem neuen Wissen in Klausur und übte, bis man das Gefühl hatte diese Probleme gelöst zu haben. Danach folgte eine zweite Lektion mit einer Überprüfung des Besprochenen und der Beschäftigung mit untergeordneten kleineren Problemen oder neu aufgetretenen Schwierigkeiten. Hieraus resultierte eine erneute Klausur und als dritte und vorläufig letzte Lektion zum Stück eine finale Überprüfung. Natürlich konnte ein Werk mit zeitlichem Abstand nochmals Gegenstand im Unterricht werden, jedoch nicht als ermüdendes,

sich wöchentlich wiederholendes 45 minütiges Ereignis. So arbeitete man selbständig und eigenverantwortlich. Es war ein „corso di perfezionamento musicale" ein Meisterkurs im besten Sinn des Wortes. Es gab nie einen festen Stundenplan, auch später nicht an der Accademia in Biella.

Wer Unterricht benötigte, meldete sich und setzte sich – nach Aufforderung – in die Mitte der Aula. Es konnte auch vorkommen, dass Angelo Gilardino Stücke nicht besprechen wollte. Dies betraf einerseits Werke von Komponisten, die nach seiner Überzeugung der Musik nicht genügend Wertschätzung entgegenbrachten und andererseits Werke Alter Musik, das war nicht sein Arbeitsgebiet. Sein Arbeitsgebiet umfasste die gitarristische Klassik bis zur Moderne, die er mit seinen Ausgaben für den Verlag Berben so stark mitgeprägt hat.

Das große Jubiläum

Rituale waren seine Sache nicht. Genauso formlos, wie ich in „La Caulera" in den Kreis seiner Studenten aufgenommen wurde, verabschiedete er mich und die anderen Studenten nach drei Jahren intensivem Studium an der Accademia in Biella mit einem knappen „Ciao".

Man konnte zwar jederzeit einen Arbeitstermin mit ihm vereinbaren, doch das künstlerische Arbeiten lag nun wieder in der eigenen Verantwortung.

2021 stand im November der 80. Geburtstag dieses großen Musikers an. Ich hatte den persönlichen Kontakt zu ihm inzwischen ziemlich verloren, jedoch nicht den Kontakt zu seiner Lehre – die war mir zum täglichen Arbeitsbegleiter geworden.

Dieser besondere „compleanno" (Geburtstag) bot somit eine gute Gelegenheit wieder persönlicher zu werden.

Ich wollte ihn überraschen und plante ihm eine Komposition zu widmen. Genau zu dieser Zeit, im vergangenen Sommer erreichte mich aus Italien die Nachricht, dass der Meister schwer erkrankt ist und aktuelle Fotos im Internet beunruhigten mich zudem.

Was komponiert man für einen Komponisten, der sich selbst so intensiv mit dem Instrument auseinandergesetzt hat, der so viele Werke komponiert hat?

Es wurde eine Ciaccona, archaisch in der Form und klanglich farbig und ätherisch mit viel Flageolett. Die Klangfarben – dafür benutzte er gern das deutsche Wort – waren für ihn ein fundamentaler Bestandteil von Musik.

Angelo Gilardino bedankte sich für diese Komposition kurz, aber gerührt bei mir per Mail, am Tag nachdem man ihm die Ehrenbürgerwürde seines Geburtsorts Asigliano verliehen hatte.

Am 14. Januar 2022 erreichte mich die Mail eines Freundes aus Italien:

„Angelo ist seit heute Morgen nicht mehr unter uns."

An diesem Abend habe ich nach langer Zeit die *Studi di virtuosità e di transcendenza* aus dem Notenschrank geholt und mich ganz seiner Musik und meinen Erinnerungen hingegeben, in der traurigen Gewissheit, dass diese Stücke nun Teil eines abgeschlossenen Gesamtwerks sind.

Angelo Gilardino hat ein gewaltiges Oeuvre für Gitarre geschaffen, dessen Stücke sich dadurch auszeichnen, dass jeder einzelne Ton genau am richtigen Platz gesetzt ist.

Der Student, der uns damals, an meinem ersten Tag im Meisterkurs alle in die Aula schickte, war Gianni Nuti, seit 2020 Bürgermeister der Stadt Aosta. Gianni Nuti hielt eine bewegende Rede auf der feierlichen Beerdigung in Vercelli. Er verwies darauf, dass Gitarristen weltweit nun Trauer tragen und die ehemaligen Studenten von Angelo Gilardino sich ab heute wie Waisen fühlen werden.

Damit schließt sich der Kreis zu „La Caulera" und dem ehemaligen Kinderheim, durch dessen Tor in meiner Erinnerung die Sonne scheint.

Erik Pierre Hofmann, Stefan Hackl: The Renewed Guitar – The Instrument's Evolution Seen Through Period Pictures (1775-1925)

Les Éditions des Robins 2021

Imposant, beeindruckend sind die ersten Begriffe, die mir bei Aufschlagen des Buches in den Sinn kommen! Im Schuber geliefert und sehr gewichtig. Fast 400 Seiten randvoll mit überwiegend farbigen 540 Abbildungen aus dem angegebenen Zeitraum. Allen gemein, bei allen sonstigen Unterschieden ist, dass eine Gitarre abgebildet sein muss! Es befindet sich nur eine Ausnahme im gesamten Buch. Nachgezeichnet wird anhand dieser Spurensuche innerhalb der unterschiedlichen abbildenden Künste die Entwicklung der „erneuerten Gitarre" womit das zur sechssaitigen gewandelten Instrument gemeint ist.

Die Autoren haben das gesamte gesichtete Material in acht Kapiteln strukturiert, um die Fülle des Bildmaterials überhaupt in den Griff zu bekommen.

Kapitel 1 ist der Ausgangspunkt und ist überschrieben: *Ein erneuertes Instrument: Die Verbreitung der einzeln besaiteten Gitarre.*

Kapitel 2 stellt die ausgewählten Abbildungen zur *Spieltechnik und Haltung: Die richtige Art, Gitarre zu spielen vor.*

Kapitel 3 lautet : *Bekannte Persönlichkeiten und Unbekannte: Dem Trend der Gitarre folgen.*

Kapitel 4 stellt einen aktuell sehr im Vordergrund stehenden Aspekt vor: *Das Weibliche und das Männliche: Das Aufrechterhalten der Gitarren Klischees.*

Kapitel 5 folgt einem eher kunsthistorischem Blickwinkel: *Idyllische Szenen, Genreszenen und Stillleben: Die Gitarre als dekoratives Subjekt.*

Kapitel 6 die Gitarre als Handelsobjekt, oder als Gegenstand innovativen Erfindergeistes. Hier sind faszinierende Ergebnisse eines nie ruhenden Forschungs- und Erfindergeistes, der auch vor der Gitarre nicht Halt gemacht hat zu bewundern. *Erneuerung und Handel: Die Gitarre als Geschäftsobjekt.*

Kapitel 7 beschäftigt sich mit den Folgen, den der zum Teil zweifelhafte Ruf der Gitarre hatte. *Karikatur und Satire: Die Ausnutzung des schlechten Images der Gitarre.*

Das letzte **Kapitel 8** stellt dann *Kuriositäten Kleinigkeiten: Kleine Geschichten mit der Gitarre vor.*

Doch ich vermute, dass man das Buch nicht konsequent nach dem Aufbau der Kapitel lesen wird, wie man es mit einem Buch üblicherweise macht. Ich selber schlage es häufig irgendwo auf, bleibe fasziniert hängen und überlasse mich dem Sog der Bilder, die mich stets aufs Neue faszinieren und überraschen. Es ist wie ein Eintauchen in einen Ozean von Abbildungen der uns zeigt, wie präsent die Gitarre auch in anderen Zeiten gewesen ist und welche Anziehungskraft sie besitzt.

Faszinierend ist es auch, sich die jeweils passende Gitarrenmusik zu den Gemälden, Fotografien und anderen Darstellungen vorzustellen. So entsteht ein imaginäres Panorama, das uns vor Augen führen kann, über welche Ressourcen unser Instrument verfügt.

Ich kann diesen Prachtbank jedem/ jeder Liebhaber*in der Gitarre nur ans Herz legen. Man erhält einen neuen inspirierten Blick auf unser Instrument. Den beiden Autoren Erik Pierre Hofmannn und Stefan Hackl kann ich nur voller Respekt danken. Es war eine Mammutaufgabe, dieses Ergebnis uns vorzulegen. Was für ein Ausrufezeichen, in einer digital dominierten Welt ein solches wunderbares Buch zu machen.

Andreas Stevens-Geenen

Arne Harders *Lehrbuch für die 8- und mehrsaitige Gitarre unter besonderer Berücksichtigung der Universalgitarre* erschienen im *Motette Psallite Verlag*

Schon der Titel von Arne Harders vorgelegtem *Lehrbuch für die 8- und mehrsaitige Gitarre* deutet an, dass es sich um keine gewöhnliche Gitarrenschule handelt. Etüden, spieltechnische Erläuterungen, Übestrategien und -tipps – all das sucht man weitgehend vergeblich. Stattdessen liegt der Fokus dieses Lehrwerks auf der Vorstellung der sog. Universalgitarre und ihrer speziellen Möglichkeiten, ein Instrument, welches vom Autor entwickelt wurde. Die Universalgitarre ist eine achtsaitige Gitarre, die neben des insgesamt ungewöhnlichen Designs, eine ins Auge fallende Besonderheit aufweist: eine ‚Fächerbebundung'. Die Bundstäbe sind also nicht quer im rechten Winkel zum Hals angebracht, sondern in unterschiedlichen Schrägstellungen, was zu Erleichterungen insbesondere bei Barrégriffen führen soll. Weiterhin ist die Position des Schalllochs an unüblichem Ort und ein Cut-Away verspricht das bequeme Spielen bis hinauf in den 24. Bund. Als Vorteile führt Harder einen ungewöhnlich klangvollen Ton an und natürlich den deutlich erweiterten Ambitus gegenüber der herkömmlichen Konzertgitarre. Die genannten Eigenschaften unterscheiden diese Gitarre auch von historischen Vorgängermodellen mit mehr als sechs Saiten.

Den Hauptteil des Lehrbuchs widmet Harder dem praktischen Beweis, dass die Bezeichnung „Universalgitarre" zutreffend ist. Anhand von Transkriptionen von Lautenmusik der Renaissance und des Barocks, von drei Präludien J. S. Bachs, von Gitarrenmusik des 19. Jahrhunderts und zwei zeitgenössischen Universalgitarrenkompositionen versucht er die Vielseitigkeit seiner Gitarre zu demonstrieren, was zunächst einmal durchaus überzeugend ist. Werke für sieben- oder achtchörige Renaissancelaute und auch romantische Gitarren mit mehr als sechs Saiten können problemlos auf der Universalgitarre ausgeführt werden. Auch bei Bearbeitungen beispielsweise von Klaviermusik ist der erweiterte Ambitus natürlich von Vorteil. Und obwohl die Grundstimmung der Universalgitarre der einer „normalen" Gitarre entspricht, erleichtern die zusätzlichen Basssaiten die Wiedergabe von Barocklautenmusik deutlich. Doch leider versäumt es der Autor nach diesen Beispielen, die geeigneten weiterführenden Fragen zu stellen – und zu beantworten. Worin liegt die Legitimation des Instruments? Wer könnte an der Universalgitarre interessiert sein? Warum sollte man Musik für Zupfinstrumente aus inzwischen sechs Jahrhunderten auf einem einzigen Instrument spielen, wobei nur ein winziger Bruchteil der Kompositionen für dieses neue Instrument tatsächlich angedacht ist und somit fast immer Veränderungen in Kauf genommen werden müssen? Wie kann man die filigrane Musik der Renaissancelaute und wie die elegante Musik der romantischen Gitarren auf einem deutlich größeren und – im Vergleich darum naturgemäß – klobigeren Instrument umsetzen? Wenn die Bemühungen der Historischen Aufführungspraxis der letzten Jahrzehnte eines gezeigt haben, dann dass die Musik einer Epoche immer auch eng an die Instrumente (und Spieltechniken) dieser Epoche gebunden ist. Dies bedeutet natürlich nicht, dass Transkriptionen oder Aufführungen mit modernen Instrumenten schlecht oder automatisch schlechter sein müssen – genauso wie Aufführungen auf alten Instrumenten bzw. deren Nachbauten nicht automatisch gut sind. Aber die Erfahrungen mit den „alten" Instrumenten sollten nicht einfach übergangen werden. Hierzu ein Beispiel aus Harders *Lehrbuch*. Zur Ausführung von raschen Verzierungen in Renaissancelautenmusik schreibt Harder: „Die einzige Möglichkeit sie schnell genug zu spielen ist meiner Erfahrung nach der Lautenanschlag p-i, gerne angefangen mit i" (S. 23). Der Dau-

men-Zeigefingerwechselschlag des Lautenspiels ist aber nun, was bei Harder unerwähnt bleibt, eng mit der Spielhaltung an der Laute verbunden und lässt sich historisch auf das Spiel mit Plektrum zurückführen. Die Zupfhand ist dabei nicht wie in der Gitarrenspieltechnik (in welchem Winkel auch immer) quer zu den Saiten zu halten, sondern fast parallel, so dass der Daumen zum Handteller hin anschlägt (‚Daumen-innen-Technik'). Mit dieser Handhaltung ist der Daumen-Zeigefinger-Wechselschlag erstens leichter als der Wechselschlag mit Mittel- und Zeigefinger und zweitens ergeben sich bestimmte ‚natürliche' Betonungsverhältnisse, wobei der Daumen gleichsam natürlich lauter bzw. betonter anschlägt als der Zeigefinger – wie auch der Abschlag mit Plektrum automatisch kräftiger ausfällt als der Aufschlag. Der *Daumen* beginnt daher immer bzw. ist immer auf den betonten Spielzeiten einzusetzen. Dies bestätigen ausnahmslos alle Renaissancelautenquellen. Die Empfehlung mit dem Zeigefinger anzufangen verkennt daher die Dimensionen der Betonung und des Akzentuierens des Daumen-Zeigefinger-Wechselschlags völlig und ist blindlings angewandt mehr eine technische Extravaganz als eine Spieltechnik im Dienste eines musikalischen Zwecks oder Stils.

Einer der interessantesten Aspekte des *Lehrbuchs* ist Harders Erweiterung der modernen Gitarrentabulatur. Anders als die meisten historischen Tabulaturen ist Harders Tabulatur in der Lage, Stimmverläufe und Tondauern anzugeben und vermag sogar erweiterte Spieltechniken wie Flageolett oder Greifhandfingersätze wiederzugeben. Insgesamt ist sie zudem auch an Passagen mit hoher Informationsdichte recht anschaulich. Sie bietet also viele Vorteile. Doch muss man auch an dieser Stelle fragen: an wen richtet sich diese erweiterte Tabulatur? Zahlreiche Notentranskriptionen und -ausgaben historischer Werke liegen für Gitarre vor und möchte man lediglich zweifelhafte Entscheidungen eines Herausgebers überprüfen, so wird man sich unweigerlich an die historischen Quellen wenden und nicht an eine weitere Transkription. Ist man hingegen daran interessiert, Werke John Dowlands oder anderer aus den historischen Tabulaturen (oder möglichst nahen Tabulaturübertragungen mit modernem Layout) zu spielen, wird man sich mit den alten Tabulaturen zu beschäftigen haben, von denen die gebräuchlichsten (italienische und französische) für Fortgeschrittene leicht zu meistern sind. Auch Harder stellt diesbezüglich fest: „Vom Faksimile des Originals abzuspielen ist eine faszinierende Erfahrung" (43). Die neue Tabulatur schließt somit eine Lücke, die eigentlich gar nicht vorhanden war. Auch Harders weiterer Verwendungsvorschlag, romantische Gitarrenwerke mit großem Ambitus oder Transkriptionen der besseren Übersichtlichkeit halber in der neuen Tabulatur zu notieren, können zwar als Lesehilfe durchaus nützlich sein doch als Dauerlösung nicht recht überzeugen. Vielmehr fragt man sich, warum die Universalgitarre mit ihrem erweiterten Tonumfang nicht klingend in zwei Systeme mit vorgeschriebenem Bass- und Violinschlüssel notiert werden sollte. Diese Notation, die ja in der Klaviermusik eine nicht unbeachtliche Karriere hingelegt hat, wurde schon von Sor für die sechssaitige Gitarre vorgeschlagen und würde sich wahrscheinlich als sehr geeignet für die Harder'sche Gitarre erweisen.[1]

Alles in allem erweist sich Arne Harders *Lehrbuch für die 8- und mehrsaitige Gitarre* nicht so sehr als Lehrbuch, sondern als eine erweiterte Darstellung der Möglichkeiten des von ihm ersonnenen Instruments, der Universalgitarre, und der hierauf zugeschnittenen Tabulatur. Ist das Suchen nach Erneuerungen und Erweiterungen, nach Innovationen und Verbesserungen zwar durchaus begrüßenswert, so bleibt doch die Frage, ob die

1 In privater Korrespondenz erläuterte Arne Harder näher: „Der größte Vorteil [der] Tabulatur ist die vollkommene Unabhängigkeit von Umstimmungen oder um bei schwierigen Tonarten einen technischen Überblick zu bekommen. […] Für mein Instrument mit hoher a-Saite verwende ich die gleiche Tabulatur wie für die Universalgitarre. Stellen Sie sich bitte einmal vor, Sie haben ein Instrument mit hoher a-Saite und spielen normale Noten – das ist eine massive Umstellung. Ebenso wenn sehr hohe Töne ins Spiel kommen, ist Tabulatur viel leichter verstehbar."
Natürlich: Je mehr Stimmungen eingenommen werden können, desto praktischer ist die Notation in Tabulatur. Doch wie universal ist eine Gitarre noch, wenn vor dem Spielen eines Stücks die Saiten gewechselt werden müssen? Die von Harder erwähnte ‚Brahmsgitarrenstimmung' (a', e', h, g, d, A, E, A1) jedenfalls erfordert eine andere Besaitung als die Standardstimmung mit zwei zusätzlichen Basssaiten. Hat man also nicht ohnehin mehrere Instrumente, werden üblicherweise wohl lediglich die Basssaiten umgestimmt. Dies erfordert beim Spiel aus Standardnotation zwar ein wenig Umdenken, doch ist das der Geschmeidigkeit des Denkens nur zuträglich. Man rufe sich kurz in Erinnerung, was in dieser Hinsicht Korrepetitoren üblicherweise leisten können, und frage sich dann, ob es Gitarristen wirklich nicht zuzumuten ist, aus klingender Notation zu spielen.

Universalgitarre ihrem Namen tatsächlich gerecht werden kann. Mir jedenfalls scheint es so, als ob das Potenzial des Instruments nicht so sehr durch das bisherige solistische Gitarren- und Lautenrepertoire ausgeschöpft wird, sondern vor allem im Bereich der ‚Außer-Zupfinstrumentalen'-Transkriptionen oder der Kammermusik liegen könnte. Bedauerlicherweise geht der Autor auf erstere nur sehr kurz, auf letztere gar nicht ein. Ausführlicher dargestellt ist die neue Notation, in der Harder auf geschickte Art alte Tabulaturen mit Elementen der Standardnotation kombiniert und eine zugleich idiomatische und anschauliche Darstellung für sein Instrument erreicht. Es bleibt indes fraglich, ob sich Tabulaturen im Bereich des professionellen Gitarrenspiels wieder als eine feste Notationsform etablieren können. Zu groß scheinen die Vorteile, zu etabliert der Gebrauch der Standardnotation. Dennoch sind Harders Experimente mit verschiedenen Bauweisen und Besaitungen, seine ungewöhnliche Repertoirewahl mit zum Teil wenig bekannten Komponisten, seine Ideen zur Verbesserung der Tabulatornotation und seine allgemeinen Bemühungen um die Pflege des Gitarrenspiels, die er alle in seinem *Lehrbuch* dokumentiert, beachtlich und verdienen Dank und Anerkennung!

Ya'qub El-Khaled

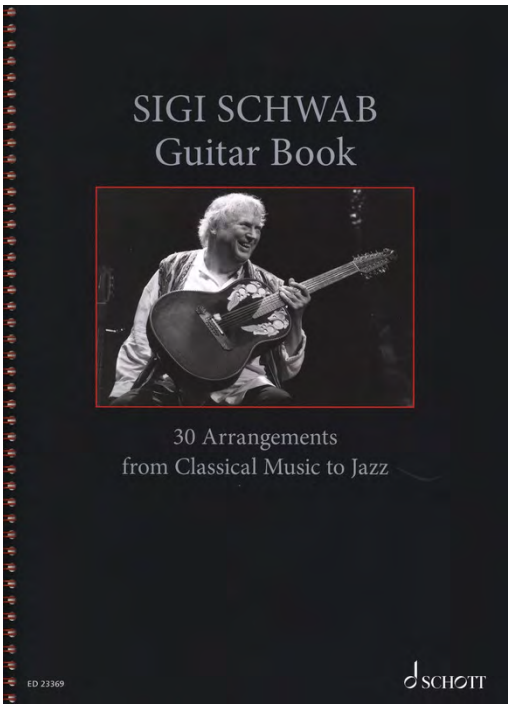
Sigi Schwab Guitar Book – 30 Arrangements from Classical Music to Jazz

Als ich das Buch aufschlug, glaubte ich es wäre ein Versehen geschehen, denn die farblich unterschiedlichen handschriftlichen Einträge zum Notentext ließen mich vermuten, dass es sich um die originale Vorlage handelt.

Aber der Reihe nach, das überformatige Buch ist etwas ganz Besonderes! Wenn ich allein von der Titelseite ausgehe, erwarte ich 30 Arrangements aus der Hand des erfahrenen Meistergitarristen, der die stilistischen Grenzen einfach ignoriert. Das wäre allein schon Grund genug, sich diesen Band zuzulegen. Tatsächlich verbirgt sich aber zwischen den Umschlagdeckeln weitaus mehr, als man erwarten darf. Ein Blick ins Vorwort offenbart, worum es in diesem Opus magnum tatsächlich geht. Sigi Schwab teilt seine Erfahrungen aus 65 Jahren polyphonen Gitarrenspiels mit. Er teilt großzügig seine ihn prägenden Stücke und Begegnungen und lässt die Leser*innen und Musiker*innen die Stationen seiner musikalischen Prägung nachvollziehen und klingend miterleben. Gleichzeitig ist das Buch auch eine Zeitreise, sie startet in der Nachkriegszeit, in der Jazz eine existentiell befreiende Wirkung hatte. 12 exemplarische Titel sind in dem Kapitel *Aus der Welt des Jazz* vorgestellt, sie stammen aus den Jahren 1928-1960.

Das zweite Kapitel ist *Aus der Welt des Pop* überschrieben und versammelt 6 Perlen dieser Gattung, von denen allein 3 Titel vom unvergleichlichen Paul McCartney stammen.

Aus meiner eigenen musikalischen Welt umfasst dann 12 Stücke in denen Sigi Schwab kompositorisch auf unterschiedlichste Impulse reagiert, die ihm vor sein musikalischen Ohren gekommen sind. Einflüsse aus Afrika (*African Colours*) Jazz und Blues (*Blue Serenade, Jazz me, I'm bluesy, Jazzsuite NO.1, Jogging, Memo's Lullaby*), Klassische Gitarrenmusik (*Capriccio Bavarese*), Klassische Musik (*Laschia ch'io pianga, Händel, Prelude BWV 1007 Bach*), Indische Musik (*Parvati*) Gospel (*Swing low, sweet Chariot, Nobody knows the Trouble I've seen*).



Dazu finden sich Reflexionen, Erkenntnisse, Bekenntnisse und Hinweise, Fotos mit musizierenden Kollegen, einzigartige Zeitdokumente. Das Buch ist mit 99 Seiten umfangreich, der Inhalt geht aber viel weiter darüber hinaus. Es ist das Konzentrat eines aktiven musikalischen Lebens. Das Buch ist eine wesentliche Bereicherung, ich halte es für unverzichtbar!

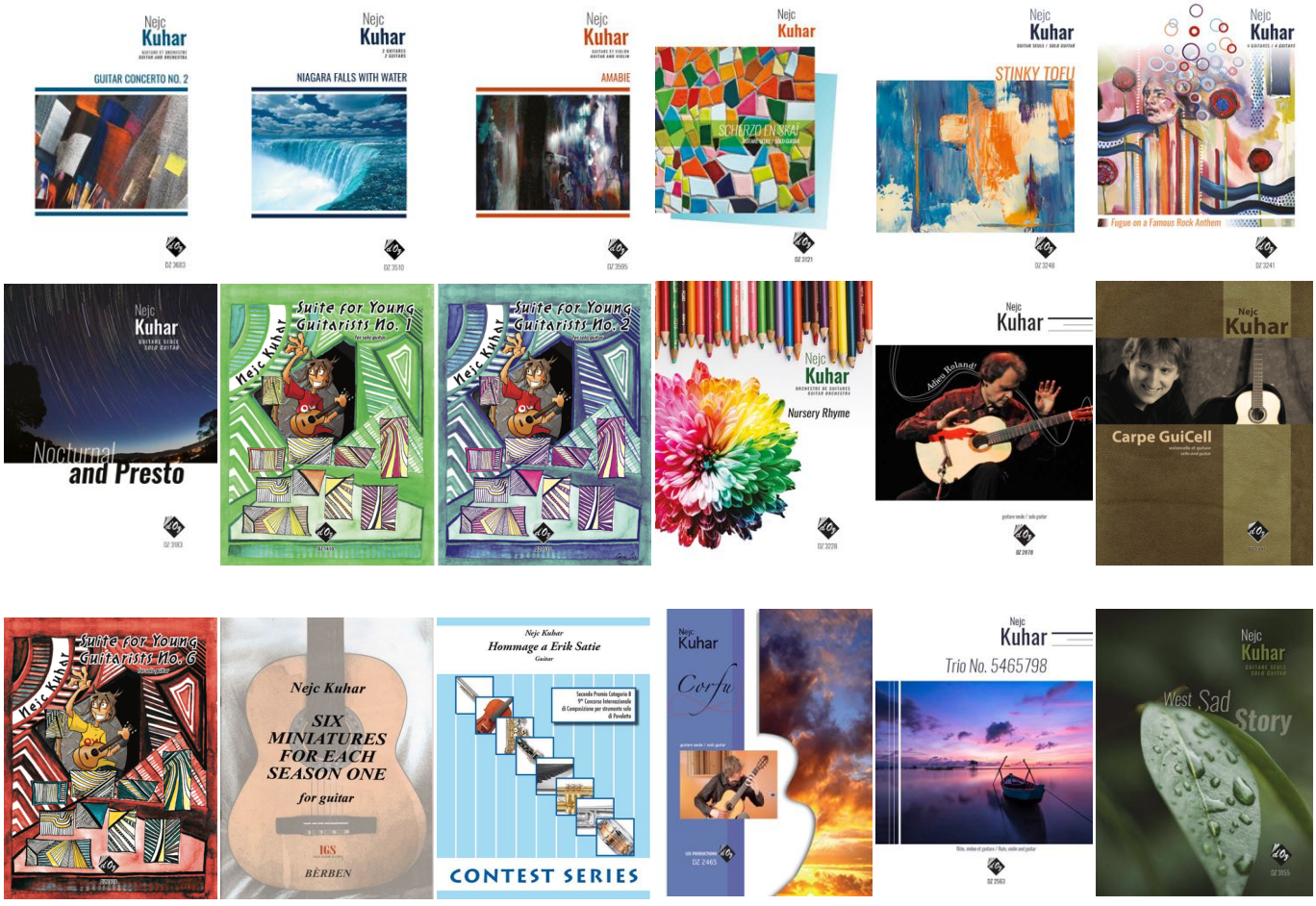
Andreas Stevens-Geenen

Biografie

©Andrej Grilc

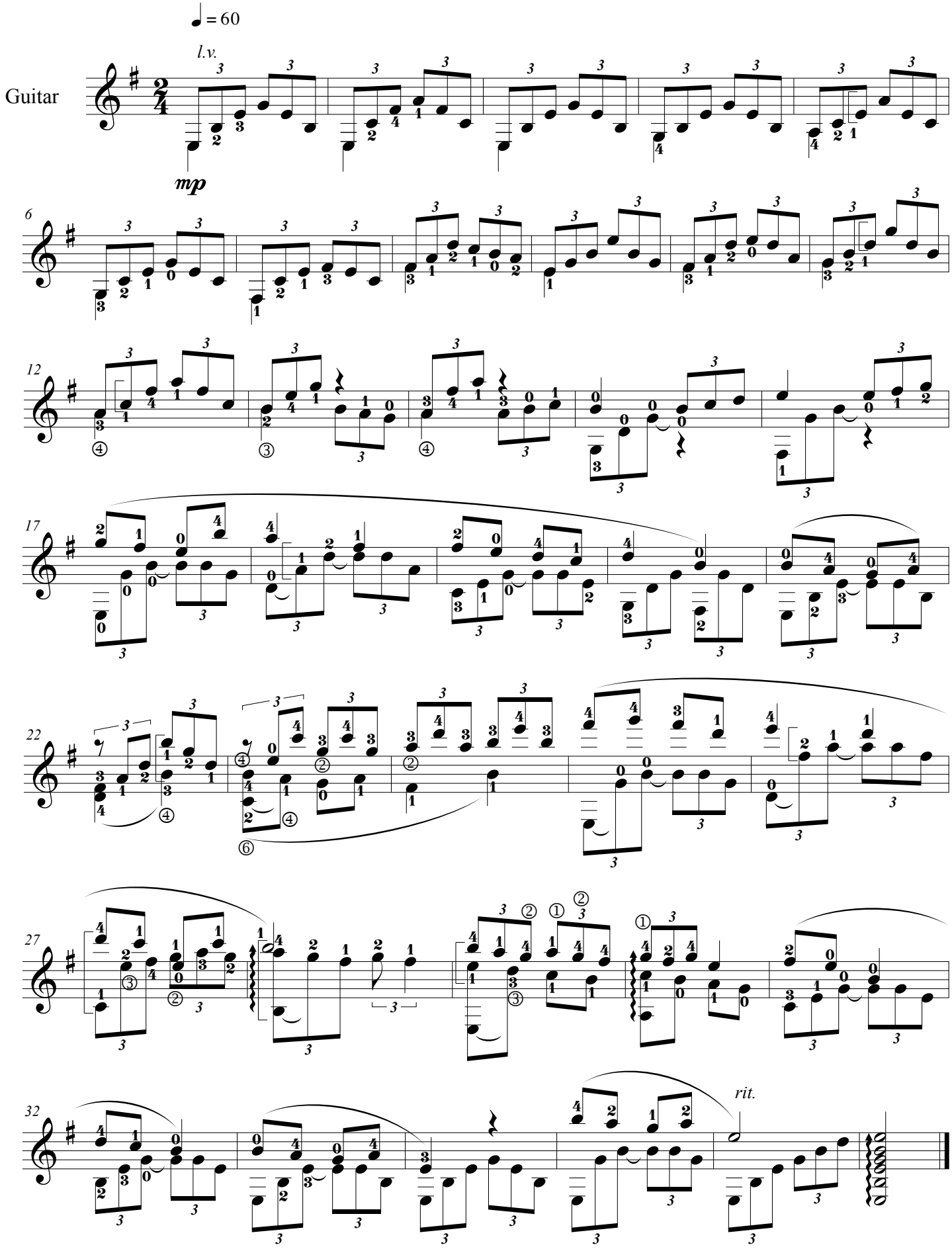
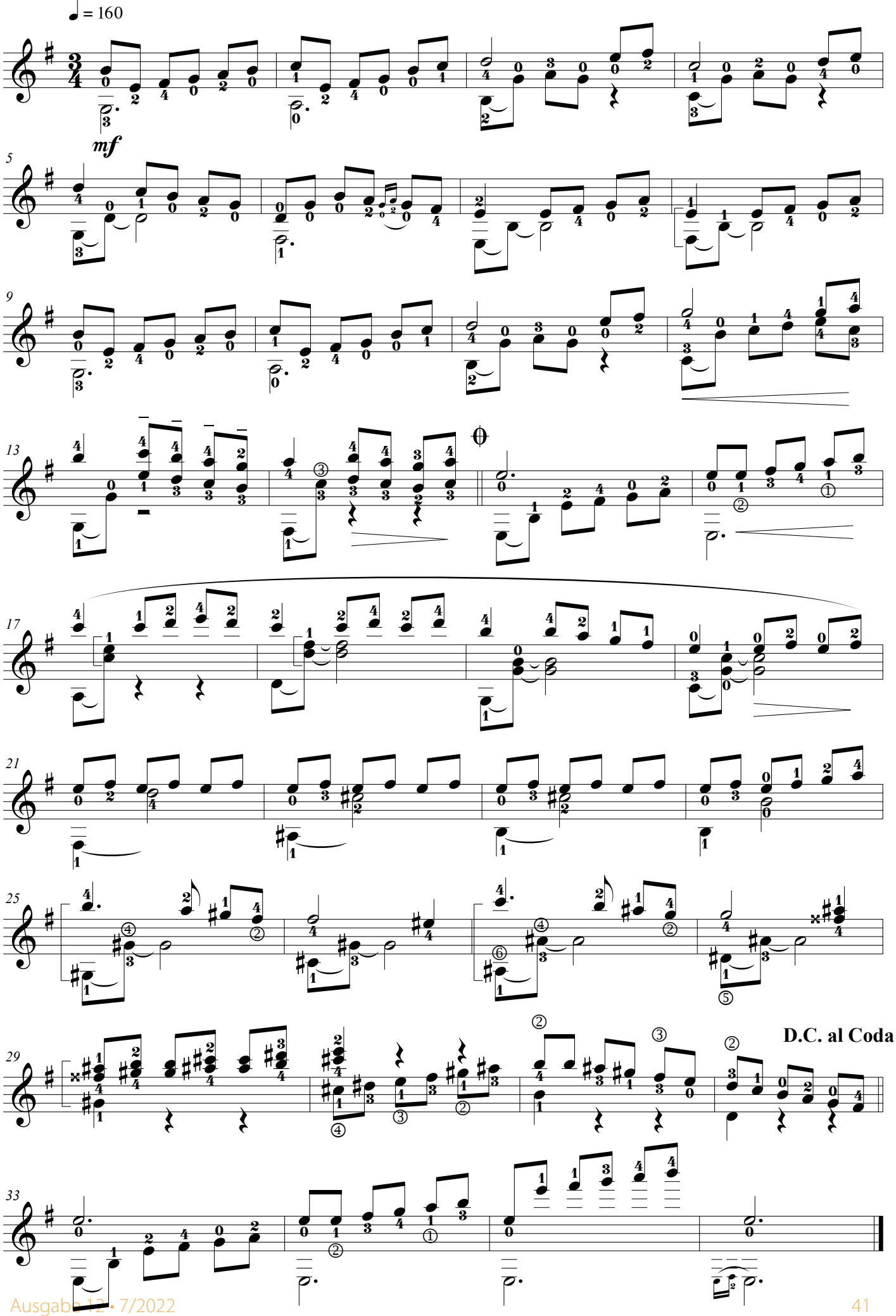
Nejc Kuhar (www.nejckuhar.com) erhielt seinen Master in Gitarre und Komposition in Wien und ein PhD in Komposition in Surrey, England. Als Gitarrist und Komponist gewann er zahlreiche 1. Preise. Seine Musik wurde in renommierten Spielstätten gespielt, darunter Konzerte im *Wiener Musikverein*, *Washington National Gallery of Art*, *Rachmaninov Hall of the Moscow Tchaikovsky Conservatory* usw. Seine Werke wurden auch vom kanadischen Verlag *Les Production d'OZ* veröffentlicht. Im Jahr 2019 wurde er zum Senior Lecturer für Gitarre und zeitgenössische Musik an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* und 2018 zum Professor für Gitarre am *Joseph-Haydn-Konservatorium in Eisenstadt* ernannt. Er ist aktiver Dozent, der Vorlesungen über das Komponieren für Gitarre an verschiedenen Universitäten, wie der *Juilliard School* hält.

Herausgegebene Kompositionen und CDs - (Auswahl)



from "12 Preludes"

Nejc Kuhar 2022

I.

IV.

Christian Kiefer im EGTA-Interview

©Ulrike Schumann

Biografie

Christian Kiefer studierte zwischen 1983 und 1989 an den Musikhochschulen in Münster und Dortmund bei Prof. Evers und Prof. Kämmerling. Schon während seines Studiums besuchte er Meisterkurse bei John Williams und Eliot Fisk. Außerdem bildete er sich fort in den Bereichen Jazz bei Pat Metheney und Jazz/Rock bei Axel Zinowsky an der Westfälischen Schule für Musik Münster.

Er erhielt mehrere Auszeichnungen und Stipendien vom Deutschen Musikrat, der Gesellschaft zur Förderung der westfälischen Kulturarbeit e.V., und des Fördervereins der Musikhochschule Münster.

Seit 1990 ist er als Sologitarrist, Kammermusiker, sowie als Studio- und Theatermusiker in nahezu allen musikalischen Genres tätig. So arbeitete er u.a. zusammen mit Xavier Naidoo, Thomas Hampson oder dem Schauspieler Ulrich Mühe und ist regelmäßiger Gast beim WDR Sinfonieorchester, der Hamburgischen Staatsoper, dem NDR und dem hr Sinfonieorchester. Seit 2009 ist er außerdem künstlerischer Leiter der „Internationalen Gitarrenmatineen Düsseldorf".

Als Komponist hat er für verschiedene Kammermusikbesetzungen Werke geschrieben und arrangiert. Seit 2017 werden seine Kompositionen beim Verlag Neue Musik, Berlin herausgegeben.

Christian Kiefer ist seit über 30 Jahren in den deutschen Orchesterlandschaften unterwegs. Ob in Oper, Operette, Sinfoniekonzert, Musical, Neuer Musik, Bands, Theater-, Studio- oder Bühnenmusik, Kiefer bedient als musikalischer Allrounder alle Genres auf Konzertgitarre, E-Gitarre, Banjo sowie weiteren Instrumenten. Mit etwa 250 Diensten pro Jahr ist er einer der wenigen Gitarristen in Deutschland, die hauptsächlich vom Spiel in der Orchester- und Bühnenszene des Landes leben. Das EGTA-Journal stellt Kiefers Tätigkeitsfeld in einem Interview vor. Das Gespräch mit Kiefer führte Chefredakteur Dr. Fabian Hinsche.

Du bist seit vielen Jahren als Gitarrist in der deutschen Orchesterlandschaft aktiv. Schildere uns doch einmal, seit wann Du aktiv bist.

Mein erster Auftritt mit einem Orchester war im Jahr 1989 bei Mitch Leighs Musical „Der Mann von La Mancha" am Theater Münster. Ich weiß noch, dass ich sehr aufgeregt war, bevor es los ging. Vor kurzem habe ich das Stück in Münster wieder gespielt, so dass sich für mich ein Kreis geschlossen hat, der vor 33 Jahren begann.

Die Gitarre wird erstaunlich oft als Zusatzinstrument in modernen Symphonieorchestern eingesetzt. Welche Komponisten haben die Gitarre im Orchester eingesetzt?

Die Gitarre bzw. ihre historischen Vorgänger haben bereits in der Alten Musik, besonders in der Barockzeit, eine tragende Rolle als obligates Harmonieinstrument gespielt. Der Mischklang von Cembalo und Theorbe oder Laute war der Sound der Barockzeit im Bereich der Continuogruppe. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts gingen die Zupfinstrumente im neuen Symphonieorchester unter, da diese auf ihren leiseren Darmsaiten nicht mehr mit den neuen sehr lauten Instrumenten mithalten konnten.

Wenn die Gitarre im modernen Orchester eingesetzt wird, hat sie eine andere Rolle als zuvor. Dort ist sie eher Farbe, Folklore- oder Genreinstrument. Komponisten, die die Gitarre eingesetzt haben, waren bspw. Massenet, Berlioz, Donizetti, Mahler, Verdi, Pfitzner, Schreker und von Zemlinsky in der Romantik sowie Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern, Schostakowitsch, Henze, Maderna, Zimmermann, Schnittke, Glass, Lachenmann, Kagel oder Widmann und noch viele mehr in der Moderne. In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es auch viele E-Gitarrenparts, die auch für Klassiker gut zu realisieren sind.

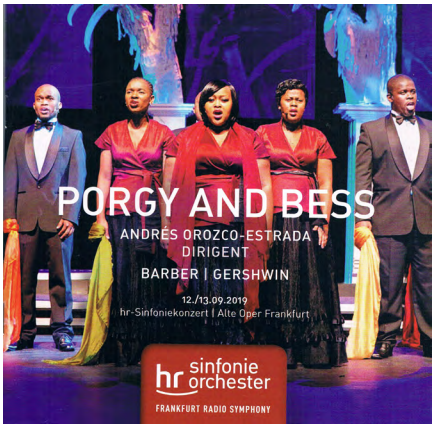
Wie sind diese Gitarrenparts geschrieben, bspw. in Umfang und Schwierigkeit?

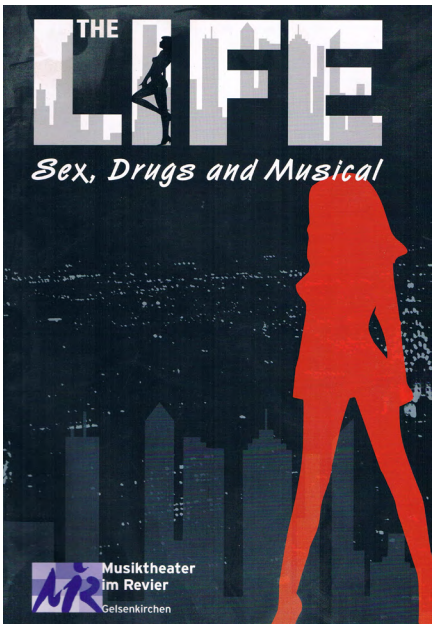
Schwierigkeiten die linke Hand betreffend, also bspw. viele Lagenwechsel, findet man in den Orchester Gitarrenstimmen des 19. Jahrhunderts eher selten. Die Schwierigkeit ist, den Dirigenten im Blick zu haben, das Gehör auf alle anderen Mitspielenden auszurichten, kammermusikalisch zu hören. Man muss den Kopf oben behalten, sich Einbetten in den Gesamtklang und hat wenig Zeit, auf seine Hände zu schauen. Man muss sich der Vorgabe des Dirigenten stellen, sich darauf voll einlassen. Ich war überrascht, als ich in Produktionen, in

denen ich mitgewirkt habe, erfahren habe, welche berühmten Kollegen abgelehnt worden sind, obwohl sie gitarristisch sehr gut waren, weil sie diese Rolle nicht erfüllen wollten oder konnten. Man muss akzeptieren, dass man als „Tuttischwein" eher Dienstleister und Musikhandwerker als Künstler ist, auch wenn das, was man tut, eher künstlerischer Natur ist. Man muss im Orchester zunächst mal die Hierarchie respektieren und verstehen: über Allem steht die Partitur, dann der Dirigent, dann der Musiker, der die Vorgaben des Dirigenten umzusetzen hat. Und der verlangt ja auch idealerweise nur das, was die Partitur sagt. Eine weitere Anforderung ist es, mit dem Stress umzugehen, Anweisungen oder Korrekturen des Dirigenten ad hoc umsetzen, und sofortige Lösungen anzubieten. Man sollte nicht auf die Tempi oder die Dynamik fixiert sein, die man alleine geprobt hat und sollte mit dem Stress und dem Adrenalin in einer solchen Situation umgehen können. Es kommt nicht daran an, wie schnell Du „El Colibri" spielen kannst, denn selbst ein G7 Arpeggio kann unter solchen Umständen spannend sein.

Welche Instrumente neben der Gitarre hast Du bereits im Rahmen eines Engagements im Orchester gespielt?

Manchmal wird man dafür gebucht, weitere Instrumente zu übernehmen, wenn sie nicht zeitgleich gespielt werden sollen. Daher habe ich schon Mandoline, Tenor Banjo, E-Gitarre und Hawaigitarre gespielt, seltener Balalaika oder Bouzouki. Bassgitarre und E-Bass spiele ich nur für den „Hausgebrauch", aber nicht professionell. Man muss da sehr vielseitig sein, was mir nicht so schwer fiel, da zwei Seelen in meiner Brust wohnen. *Black Night* von Deep Purple bspw. war meine erste Platte und Ritchie Blackmore sozusagen mein erstes Vorbild, aber da ich aus aus einem Pfarrhaus komme, hat man mich zuhause eher in die klassische Richtung bringen wollen. Ich habe dann einen tollen Gitarrenlehrer gehabt, der mich auch einmal mit zu einem Konzert von Segovia in der Wuppertaler Stadthalle genommen hat. Seitdem habe ich mir auch Platten von Segovia gekauft. Parallel zu der Zeit, als ich das Konzertexamen gemacht habe und nicht mehr so viele andere Fächer hatte, habe ich als E-Gitarrenschüler an der Musikschule Münster Unterricht bei Axel Zinowsky genommen. Seitdem liefen bei mir Klassik und Rock immer parallel. Es folgten Workshops bei Pat Metheney und nach dem Studium die Gründung der Jazz-Fusionband „Electric Brew", in Anlehnung an das Album „Bitches Brew" von Miles Davies. Dort haben wir eigene Kompositionen mit Jazz- und Rockelementen umgesetzt. An einem Wochenende in meiner Karriere kam es einmal vor, dass ich an aufeinander folgenden Tagen Andrew Lloyd-Webers „Joseph" und danach Luciano Berios „Sequenza XI" gespielt habe, was meinen Spagat gut illustriert.





Wie bereitest Du Dich auf eine Probe vor?

Es kommt natürlich darauf an, ob es bekanntes oder neues Repertoire ist. Dabei ist natürlich auch die Schwierigkeit entscheidend. „The Lighthouse" von Maxwell Davies ist bspw. enorm schwer, sowohl technisch als auch rhythmisch. Man muss die rhythmische Struktur komplett beherrschen, sonst hat man keine Chance. Man hat dann kaum Spielräume für individuelle Gestaltung und muss im durchlaufenden Metrum ohne große Emotionen spielen. Dafür kann man sich bspw. eine Datei erstellen, die auf Klick durchläuft und die man zuerst rein rhythmisch, ohne Phrasierung etc. übt. Danach erst hat man die Flexibilität auf Schwankungen, Irritationen oder ggf. auch auf Wünsche des Dirigenten zu reagieren.

Die Typen an Dirigent*innen sind sehr verschieden in der Art sowie Anzahl der Einsätze und Schlagmuster. Wie orientierst Du Dich während der Proben und Aufführungen?

Man muss tatsächlich schnell verstehen, wie der Dirigent schlägt. In romantischer Musik ist es oft schwerer, da er nicht so gerade auf die Zeit schlägt wie in moderner Musik. Diese Musik ist insgesamt etwas metronomischer, beinhaltet aber häufige Tempi- oder Taktwechsel. Man muss natürlich die Taktstrukturen kennen und wissen, ob der Dirigent bei einem 5er Takt 2+3 oder 3+2 schlägt oder ob er einen Dreier in 3 oder auf ganze Takte schlägt. Die neue Dirigentengeneration ist meiner Erfahrung nach kameradschaftlicher, nicht die Kameltreiber von früher. Man sollte insgesamt weniger auf das Griffbrett schauen. Ausschließlich den Dirigenten zu fixieren ist aber auch nicht immer ratsam. Tatsächlich hilft es häufig mehr, sein Spiel nach Gehör in den Gesamtklang einzubetten. Der alte Orchestermusikerwitz: „Guck' bloß nicht nach vorne!" stimmt zwar nicht ganz, aber das Gehör hat immer Priorität vor dem Schauen auf die Luftzerteilungen des Dirigenten.

Welche Orchester, Komponist*innen und Dirigent*innen haben Dich während Deiner Zusammenarbeit besonders beeindruckt?

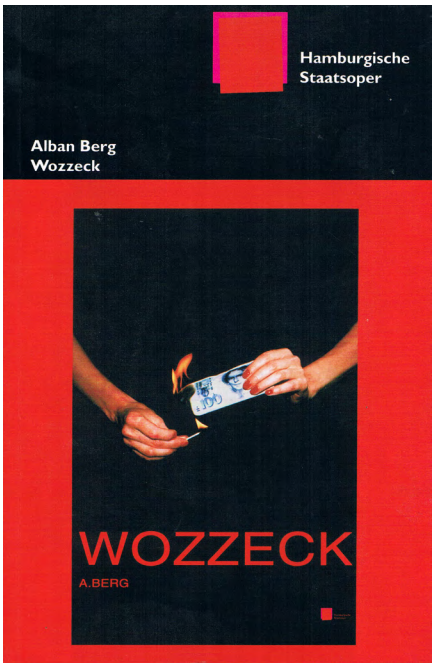
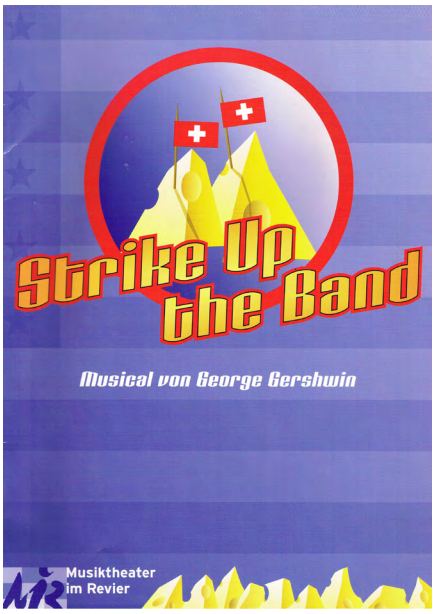
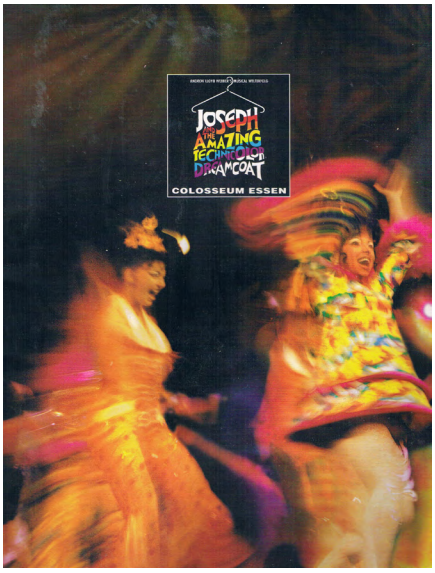
Viel Spaß haben mir Parts gemacht wie in der „West Side Story" von Bernstein, das Musical „Spring Awakening", in dem 5 Gitarren mit teils unterschiedlichen Stimmungen vorgeschrieben sind, die Bandshow „Take a Walk on the Wild Side", „Wettsingen in Schwetzingen" mit den Söhnen Mannheims (wegen des tollen Caterings und dem respektvollen Drumherum bei MTV), aber auch Theatermusiken mit Franz Wittenbrink bspw. bei der Uraufführung seines Stückes „Mütter" am Düsseldorfer Schauspielhaus, Zappas „Navanax" und „Put a motor in yourself" aus „Civilization Phaze III" in einem Arrangement von Andrew Digby oder „Marìa de Buenos Aires" von Piazzolla, die allesamt hoch interessante Gitarrenstimmen enthalten. Hohe Persönlichkeiten, sozusagen lebendige Musikgeschichte, habe ich in Auftritten auch kennengelernt, darunter Laurin Maazel, Kent Nagano, Her-

bie Hancock, Rolando Villazon oder Lang Lang.

Bei den Orchestern ist es so, dass meiner Erfahrung nach alle Orchester ein sehr gutes Niveau haben, sich vielleicht lediglich durch Kleinigkeiten in verschiedenen Instrumentenpositionen unterscheiden. Bei Probespielen entscheidet ja manchmal nur Haaresbreite. Auch ist der Stress für Solisten, bspw. in der Elbphilharmonie unter Kent Nagano zu spielen für manche befreiend, für andere aber auch einengend. Im Orchester muss du ja am laufenden Band Elfmeter verwandeln, und geht einer nicht rein, merken das zuallererst die Kolleg*innen. Das kann mitunter einigermaßen unangenehm sein. Nicht von Ungefähr kommt ja der Spruch: man spielt eher für die Kolleg*innen.

Glaubst Du, dass die Ausbildung an Hochschulen auf die Möglichkeiten, nach Abschluss des Studiums auch als Gitarrist im Orchester tätig zu sein, hinreichend vorbereitet und würdest Du jungen Gitarrist*innen empfehlen, in Deine Fußstapfen zu treten?

Wenn die Ausbildung im Großen und Ganzen noch so ist, wie zu meiner Zeit, dann kann ich klar mit nein antworten, wenn es um Ausbildung und Wissen in diesem Segment geht. Flexibilität ist ein ignoriertes Feld. Mich würde bspw. auch interessieren, wer im 19. Jahrhundert die Uraufführung bei Gitarrenparts im Orchester gespielt hat, da wir ja auch von Giuliani wissen, dass er Cello bei der Uraufführung der 7. Symphonie von Beethoven spielte. Ich würde jedem empfehlen reinzuschnuppern, wenn es sich ergibt. Als Beruf ist das allerdings ein schwieriges Feld, auch außerhalb von Corona, und ich habe eine ganze Menge an Glück, eine Bandbreite an Können und gute Beziehungen benötigt, dass es am Ende bei mir funktioniert hat. Vielleicht sollte man es zuerst als ein Zubrot betrachten, aus dem sich auch Nachfragen entwickeln können, denn oftmals sind solche Stellen auch Erbhöfe. Insbesondere, wenn man unterrichtet und oftmals den Unterricht verlegen muss, da es parallele Dienste gibt, gerät man oft häufig in Entscheidungsschwierigkeiten. Man muss trotzdem aus der studentischen Blase heraus, denn auch Wettbewerbe verkürzen nicht den Weg zur eigenen Wahrheit, wer man als Musiker*in ist. Man muss seine eigene Begabung finden, aus der sich der persönliche musikalische Weg ergibt.

Würdest Du Deinen künstlerischen Lebensweg wieder beschreiten?

Mich interessieren auch Jura, Sport und Sprachen sehr, daher weiß ich das nicht so genau. Aber selbst wenn ich einen anderen Beruf ergriffen hätte, wäre mein 1. Hobby wohl Gitarre spielen in einer Rockband gewesen. Gerne würde ich nachholen, was ich im Musikstudium versäumt habe bzw. was auch überhaupt nicht auf dem Lehrplan stand: Das Singen mit eigener Gitarrenbegleitung zu üben, dafür aber eine Stunde weniger Pujol Etüden.