



EGTA-Journal
Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Inhaltsverzeichnis	2
	Vorwort	3
Oleg Boyko	Eine kurze Geschichte der Gitarrenmusik der Ukraine	4
Oleg Boyko	Notenbeilage	15
Michael Knopf	Once Around the Sun Neue Musik für klassische Gitarre - Odyssee eines Komponisten	18
Ferdinand Neges	Mauro Giuliani's 3. Gitarrenkonzert, Op. 70 und Carl Czernys Klavierkonzert, Op. 28	32
	Das EGTA Journal im Interview mit dem Gitarristen, Komponisten und Festivalleiter Johannes Tonio Kreusch.	39
	Nachruf Hannes Tappert	45
	Liuto forte - Die Neue Laute	46
Silas Bischoff	Friedrich Brand - Ein in Vergessenheit geratener Schreiber romantischer Gitarrenkonzerte	50
	Verantwortung und Ehre - Die Weitergabe der Spanischen Gitarrentradition Interview mit José Maria Gallardo del Rey	63
	12. Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ in Monheim	72
	Impressum	73
	43. Aschaffener Gitarrentage	74

Vorwort

Lieber Leserinnen, liebe Leser,

pünktlich zum Jahresende freuen wir uns, Ihnen die aktuelle Ausgabe des EGTA-Journals präsentieren zu können.

Nachdem wir uns in der letzten Ausgabe mit der Geschichte der russischen 7-saitigen Gitarre auseinandergesetzt haben, bringt uns der ukrainische Gitarrist und Komponist Oleg Boyko die Geschichte der Gitarrenmusik in der Ukraine in einem breit angelegten Porträt näher. Dabei ist sehr interessant zu erfahren, dass die Ukraine vielfältige Einflüsse von unterschiedlichen Kulturkreisen im Laufe ihrer Geschichte hatte und wie sich eine nationale Identität im Wechselspiel von Abgrenzung, Adaption und Eigenheit entwickelte. Aus den „The Old Forest Tales“ des Komponisten ist der erste Satz als Notenbeilage beigefügt.

Der amerikanisch-australische Komponist Michael Knopf präsentiert uns seinen großen Zyklus „Once Around the Sun“, der 365 Miniaturen verschiedenster Stilistiken in sich vereint. Knopf schildert, wie er auf die Idee zu diesem großformatigen Werk kam und zeigt Beispiele der kompositorischen Vielfalt des Werkes in einer gründlichen Auswahl an Notenbeispielen.

Ferdinand Neges, der unser Wissen vor einiger Zeit schon einmal mit einem spannenden Artikel zu Mauro Giuliani erweiterte, widmet sich in seinem wiederum sehr lesenswerten Artikel „Giuliani 3. Gitarrenkonzert, das von Hummel orchestriert und von Czerny als Klavierkonzert adaptiert wurde, wobei Giulianis Urheberschaft durch verkaufstechnische Kniffe des Verlegers Diabelli jedoch bald in Vergessenheit geriet.“

Andre Burguete stellt uns seine Weiterentwicklung der europäischen Laute zur „Neue Laute“, dem „Liuto forte“, in einer kurzen Präsentation dar und reiht sich damit in die Vorstellung gitarrenähnlicher Instrumente wie der Universalgitarre ein, die wir Ihnen in vergangenen Ausgaben präsentiert haben.

Silas Bischoff schildert uns Werk und Wirken des Würzburger Musikers, Gitarristen und Komponisten Friedrich Brand, der im 19. Jahrhundert einige interessante Werke für das Instrument hinterließ, darunter eine große Fantasie für Gitarre und Orchester. Auf diese Weise wird die zu großen Teilen in Vergessenheit geratene Geschichte der Gitarre im deutschsprachigen Raum in Erinnerung gebracht.

Zwei Interviews mit den Gitarristen Johannes Tonio Kreusch und José Maria Gallardo del Rey beschließen unser Journal und stellen und zwei interessante Persönlichkeiten der Gitarrenwelt näher vor.

Abschied nehmen mussten wir von unserem geschätzten Kollegen Johannes Tappert, der leider vor kurzem verstorben ist. In seinem Nachruf bringt uns Alexander Stöhr Johannes Tapperts vielfältiges und wichtiges Wirken für die Gitarristik näher.

Zu guter Letzt möchte ich Sie, lieber Leserinnen und Leser, auf das nächste Symposium der EGTA hinweisen, das vom 3.-5. März 2023 im Rahmen der „43. Aschaffener Gitarrentage“ und in Kooperation mit der Stadt Aschaffenburg unter dem Titel „Bewegung, Klang, Gestaltung - Zum aktuellen Stand der Gitarrentechnik“ stattfinden wird. Neben



©Aleksandra Karlowski

einer Reihe von interessanten Vorträgen wird es Workshops und hochkarätige Konzerte geben, wie Sie dem am Ende des Journals beigefügten Flyer entnehmen können. Wir würden uns sehr freuen, Sie auf dem Symposium begrüßen zu können.

Mit den besten Wünschen für das kommende Jahr verbleibt Ihr

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

Eine kurze Geschichte der Gitarrenmusik der Ukraine



Biografie

Oleg Boyko wurde 1976 in Mariupol geboren. Nach seinem Abschluss an der Musikhochschule Tschernigow im Jahr 1996 trat er in die Nationale Musikakademie der Ukraine ein, die er 2001 abschloss (Klasse von Prof. Mihajlenko).

Ab 1995 nahm er aktiv an internationalen Festivals und Wettbewerben teil.

Er studierte an den „Summer Schools“ in Salzburg und Düsseldorf, an den Musikhochschulen in Frankfurt und Rom und nahm an Meisterkursen prominenter Gitarristen wie u.a. Manuel Baruecco und John Willams teil.

Oleg Boyko tourt aktiv in post-sowjetischen Ländern und Westeuropa. Sein Programm umfasst unterschiedliche Stilrichtungen.

Er trat mit verschiedenen Bands, Streichquartetten und Sinfonieorchestern auf und arbeitete als Juror bei regionalen und internationalen Wettbewerben. Außerdem hat er 7 Solo-CDs aufgenommen und ist Gründer eines internationalen Gitarrenfestivals in Chernihiv (2000-2017).

Als Komponist veröffentlichte er Werke für Kinder, Konzertstücke, Ensemblemusik, Transkriptionen, Coverversionen usw. Seine „Sonatina Parabolic“ gewann den ersten Preis beim International Baltic Guitar Festival (2021).

<http://www.boyko.cn.ua>

Der hier präsentierte Text ist eine Art frivole Erzählung über die Geschichte der ukrainischen Kultur, auf bekannten historischen Fakten basierend, und der Versuch, gleichzeitig die Geschichte der Entwicklung der ukrainischen Gitarrenschule nebst einer kleinen Berichterstattung über die siebensaitige Gitarre zu behandeln. Natürlich wird ein Teil der Aufmerksamkeit den historischen und politischen Bedingungen der Entwicklung der ukrainischen Kultur und ihrer Persönlichkeiten gewidmet, die Einfluss auf die Ereignisse in der Ukraine hatten, ohne unnötiges Eintauchen in die Tiefen historischer Ereignisse oder in persönliche Biografien. Ich behaupte in keiner Weise, eine Art von wissenschaftlicher oder theoretischer Arbeit zu erstellen, ich möchte lediglich meine Vision eines für mich interessanten Themas im Kontext bekannter historischer Fakten teilen und meine Meinung über das, was geschieht, zum Ausdruck bringen.

Die ukrainische Kultur ist einzigartig und alltäglich zugleich. Diese Konzepte schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern ergänzen sich. Die Einzigartigkeit der ukrainischen Kultur liegt in den außergewöhnlichen und besonderen historischen sowie territorialen Bedingungen ihrer Entstehung und Entwicklung und da gewöhnlicherweise jede Kultur ihre eigenen einzigartigen Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen hat, ist auch jede Kultur besonders und einzigartig. Darin liegt für mich die größte Freude und das größte Interesse – das Kennenlernen und Zusammenwirken unterschiedlicher Kulturen.

Der Kern jeder Kultur ist eine nationale

Mentalität, ein Selbstbewusstsein, eine bestimmte Lebensweise. Für die Ukraine war und ist ein solcher Kern immer das Volkslied gewesen, das während der gesamten Entwicklung der Musikkultur zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Erscheinungsformen auf die eine oder andere Weise thematisiert wurde. Das Volkslied ist der rote Faden, der sich von der Antike bis zur Gegenwart durch die gesamte ukrainische Musikkultur zieht.

Geografisch war das Territorium der modernen Ukraine die Grenze zwischen dem Osten und Europa, was seine historischen Vor- und Nachteile hatte. Ein unbestreitbares Plus ist der Einfluss und die gegenseitige Durchdringung der beiden mächtigen Kulturkreise, die Minuspunkten sind praktisch ständige Kriege und Überfälle, die in keiner Weise zur kulturellen Entwicklung beigetragen haben.

Ich möchte mit einigen historischen Informationen beginnen, die auf den ersten Blick nicht direkt mit dem Thema meines Artikels zusammenhängen, die jedoch ein vollständigeres Bild des gesamten Prozesses der Entstehung und der Geburt der Ukraine und ihrer Kultur vermitteln.

Die ersten bestätigten Siedlungsspuren auf diesem Gebiet stammen aus dem 3. Jahrtausend vor Christus. Diese Periode wird [Tripolje-Kultur](#) genannt. Zu dieser Zeit war das Territorium der

Ukraine Teil des vorderasiatischen Welteinflussbereichs mit Mittelpunkt in Mesopotamien. Diese Länder gerieten unter den Einfluss einer jungen europäischen Welt, wie Ausgrabungen zeigten. Vieles änderte sich dramatisch, von kleinen Dingen bis zur allgemeinen Lebensweise und die Bevölkerung entwickelte sich von Nomaden zu Landwirten. Und ab dem 1. Jahrtausend v. Chr. entwickelte sich die [skythische Kultur](#), mit ihrem Zentrum auf dem Territorium der Ukraine, in einer Synthese lokaler kultureller Traditionen mit starkem Einfluss der klassischen Antike. Es entstand ein barbarisches Reiterreich mit einem riesigen Territorium, eine kriegerische Nation, die hauptsächlich Raubzüge durchführte. Hervorzuheben ist der Feldzug gegen die Perser, der Skythen und Griechen politisch und kulturell näher zusammenbrachte. Einen kulturellen Einfluss hatte auch das Römische Reich, dessen Grenzen im 1. und 2. Jahrhundert nach Christus dem Territorium der modernen Ukraine sehr nahe kamen. Im 3. Jahrhundert wurde der Süden der Ukraine von den germanischen Stämmen der Goten erobert, und ab dem 4. Jahrhundert begann eine große Migration östlicher Völker, die Turkstämme der Hunnen zogen durch die Ukraine und besiegten um 375 die Goten. Dies sind nur die bedeutendsten historischen Ereignisse unter den vielen, die die Entwicklung und Bildung der ukrainischen Kultur im Allgemeinen beeinflusst haben.

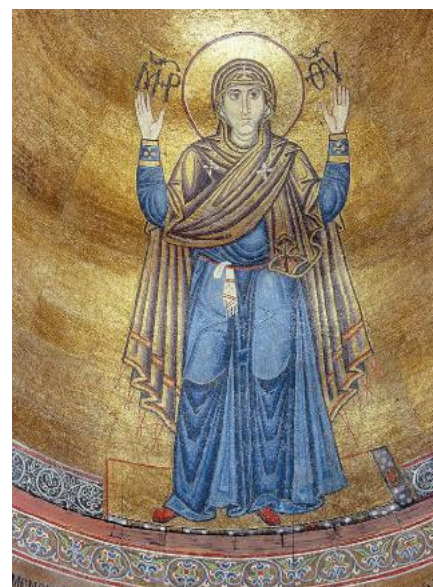


Skythischer Bogenschütze auf griechischem Gefäß (Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Ukraine)

Mit dieser Zeit ist das Erscheinen der ersten Volks- bzw. rituellen Genres (Vesnyanka, Hayivka, Shchedrivka) verbunden, vor allem also rituelle Lieder. Riten wurden von Gesang begleitet, in der Hoffnung, die Kräfte der Natur zu beeinflussen. Manchmal wurden die Lieder durch das Spielen der Aulos (Flöte) und der griechischen Lyra (ein zumeist siebenstimmiges Zupfinstrument, möglicherweise der Vorläufer der modernen Gitarre), der Kithara (ein Saitenzupfinstrument mit fünf bis zwölf Saiten) und der Harfe begleitet. Das damals weit verbreitete antike Theater wurde weniger von Instrumentalmusik als vielmehr von Chorgesang begleitet (es gibt Aufzeichnungen aus dem Jahr 585, dass die Griechen drei Slawen gefangen nahmen, die nur Harfen und keine Waffen bei sich hatten).

In diesem Entwicklungsprozess ostslawischer Stämme auf dem Territorium von der Ostsee und dem Arktischen Ozean bis zum Schwarzen Meer und von der Wolga bis zu den Karpaten im 9. Jahrhundert entstand ein Staat wie [Kiewer Rus](#). Informationen über diesen mächtigen ostslawischen Staat sind in den

Werken vieler arabischer Autoren, in skandinavischen Sagen und französischen Epen zu finden. Die Kiewer Rus waren eine Verflechtung der Kulturen des arabischen Ost- und Westeuropas, Byzanz und Skandinaviens, was zu ihrer schnellen Entwicklung beitrug. Eine große Anzahl von Artefakten, die während der Ausgrabungen entdeckt wurden, zeugen von der Heterogenität der Kultur der Kiewer Rus. Die Proben sprechen von der Entlehnung kultureller Elemente aus verschiedenen Bereichen: vom Iran bis Rom, von Westeuropa bis Skandinavien. Der wichtigste kulturelle Schritt war damals die Annahme des Christentums in seiner griechisch-orthodoxen Form (988-989), erleichtert durch enge kulturelle und politische Verbindungen zu Byzanz. Im 10.-12. Jahrhundert erschien im Zusammenhang mit der rasanten Entwicklung der Schrift die Schulbildung als Teil der nationalen und kirchlichen Politik.



Mosaik der betenden Gottesmutter, Sophienkathedrale Kiew (Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Sophienkathedrale_\(Kiew\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sophienkathedrale_(Kiew)))

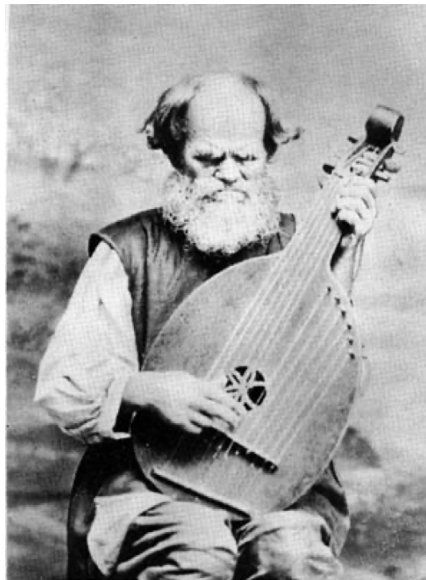
Man kann die ganze Mischung und Vielfalt der verschiedenen kulturellen Einflüsse dieser Zeit nur erahnen, aber in die Zeit der Kiewer Rus gehören die ersten gefundenen Abbildungen der Laute (Fresken der Sofienkathedrale in Kiew zu Beginn des 11. Jahrhunderts).



Lautenspieler. Ausschnitt aus einem Wandbild mit Musikern und Akrobaten in der Sophienkathedrale in Kiew, 11. Jahrhundert. (Quelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kobsa>)

In der Musikgeschichte wird diese Periode (ab dem 9. Jahrhundert) als Periode der Kiewer Rus bezeichnet, und ihr wesentliches Merkmal ist das Volkslied. Die Gattung der Epen (Heldenepen) wird populär, große Musikerguppen treten an Fürstenhöfen auf. Zu den gängigen Musikinstrumenten gehörten: Messing-, Kupfer- und Holztrompeten, Holzblasinstrumente; Schlagzeug - Pauken, Tamburine; geigenähnliche Instrumente sowie eine Leier und eine Kobsa, eine vereinfachte Bandura (nach den Fresken der Sophienkathedrale). Auch die kirchliche Vokalmusik wurde aktiv entwickelt, oft mit Sängern aus Bulgarien und Byzanz. Diese Musik war damals von Acapella-

und Unisono-Gesang geprägt. Dieser Gesangsstil blieb fast fünf Jahrhunderte lang unverändert, aber der allmähliche Einfluss des Volkschorgesangs ersetzte den monophonen Gesang mit einer größeren Anzahl von Stimmen - es entstand der polyphone Gesang.



Kobsar Ostap Weressai, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Quelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kobsa>)

Die Rus hatten einen dynastischen Charakter, und das Land stand unter der Oberhoheit einer Fürstenfamilie. Im 12. und 13. Jahrhundert wurde dieses Senioritätsprinzip verletzt, was zu ständigen gegenseitigen Machtkämpfen führte. Die Kiewer Rus existierten bis in die 40er Jahre des 13. Jahrhunderts und fielen unter den Schlägen der mongolisch-tatarischen Eroberer. Es kam ein Abschnitt voll dunkler Zeit, die durch die Epoche der Wiederbelebung der ukrainischen Kultur ersetzt wurde.



Feldzug der Rus gegen Konstantinopel 907 (Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Ukraine)

Die Renaissancezeit in der ukrainischen Kultur (14.-16. Jahrhundert) war eine Übergangsphase vom Mittelalter zur Neuzeit. Individualismus, Humanismus, Reformation und im 16. Jahrhundert die Inquisition, die vom Papsttum angeführte Gegenreformation als kirchliche und politische Bewegung, all diese in Westeuropa wichtigen Ereignisse hatten keinen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der ukrainischen Kultur. Die Zeit zahlreicher Vernichtungskriege innerhalb der Kiewer Rus führte zur Zerstückelung des Staates. Ein Teil der Gebiete wurde Polen angegliedert, ein anderer Teil dem Fürstentum Litauen, und ein weiterer Teil (seit dem 13. Jahrhundert) war stark von der Goldenen Horde abhängig (die mongolisch-tatarische Invasion von 1229-1240).



Das Reich der Goldenen Horde im Jahr 1389 (Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Ukraine)

Nach der mongolisch-tatarischen Invasion arbeiteten ukrainische Lautenisten hauptsächlich in polnischen und litauischen Kapellen. Informationen über diese Zeit sind rar, nur wenige Namen sind erhalten geblieben, die europäische Anerkennung fanden: [Sebastian von Felsty-na](#) (1480/1490? - etwa 1552) - Verfasser von drei Motetten oder [Marcyn Leopoli-ta](#) (ca. 1540–1589) - Komponist religiöser Werke. Aus den Personenlisten der polnischen Königskapelle gehen Namen von einigen Geigenbauern wie Andriyko, Lukyan, Podolyan oder Bohdan Stechko hervor (1415).

Die Vereinigung Polens mit dem Großherzogtum Litauen in der Lubliner Union im Jahr 1569 erwies sich als ein bedeutendes historisches und politisches Ereignis. Dieser Staat umfasste einen Teil der Gebiete der Kiewer Rus. Der polnisch-litauische Adel, der die Menschen der Kiewer Rus als zur Sklaverei verurteilte Barbaren betrachtete und die aus Westeuropa übernommene jesuitische Denkweise durchsetzen wollte, berücksichtigte nicht die Komplexität der inneren Situation in einem multiethnischen und multikonfessionellen Land, der den Befreiungskrieg des ukrainischen Volkes (1648-1654) verursachte, der der Anfang vom Ende der Lubliner Union wurde.

Nichtsdestotrotz wurden in dieser Zeit mehrere Bildungszentren gegründet, von denen einige noch heute bestehen. Sie legten eine starke wissenschaftliche und kulturelle Grundlage. In der Musikkultur rückte das Individuum in den Vordergrund, und auch das Publikum wurde zu einem wichtigen Bestandteil der Musikkultur. Die Instrumentalgattungen entwickelten sich rasant, ebenso auf-

grund der Bedeutung des Individuums der Sologesang mit Instrumentalbegleitung. Besonders beliebt war das Lautenspieler. Gleichzeitig war die Bandura im Volkslied der epischen Gattung der Dumkas und in historischen Liedern weit verbreitet.



Kiewbandura aus der Tschernihiw-Musikinstrumenten-Manufaktur (gegr. 1933). Die Prystrunky-Saiten verlaufen rechts über den S-förmigen Steg, die Bass-Saiten links über den Hals. (Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Bandura_\(Instrument\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Bandura_(Instrument)))

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die ukrainische Berufsmusik geboren. Es entstanden Berufsbruderschaften und Schulen mit obligatorischem Studium des Kirchengesangs und der Musiktheorie. Es sollte das Aufkommen des mehrstimmigen Chorgesangs am Ende des 15. Jahrhunderts hervorgehoben werden, der später partesnyj (Gesang aus einzelnen musikalischen Stim-

men) genannt wurde. In der Ukraine entstand das Genre des Partesnyj-Konzerts, das sich zuerst der akkordisch-polyphonen Denkweise bediente, auf der auch die westeuropäische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts basierte (das Partesnyj-Konzert ist ein zwölfstimmiges und manchmal 24-48-stimmiges A-cappella-Stück).

Gleichzeitig entstanden Gattungen wie der „Kant“ (ein dreistimmiges A-cappella-Lied) und der „Psalm“ (ein einstimmiges Lied mit Instrumentalbegleitung). Die Volksmusik hatte großen Einfluss auf diese Genres, und sie wiederum beeinflussten das partesnyj-Konzert. Der „Kant“ wurde zusammen mit der Instrumentalbegleitung im Volkstheater (entstanden im 15. Jahrhundert) verwendet, das zwar von der Kirche in jeder Hinsicht verfolgt wurde, unter dem Volk jedoch große Popularität erlangte und zu einer Art Analogon der westeuropäischen Oper wurde als ein Genre, das im 16. und 17. Jahrhundert entstand. Ende des 18. Jahrhunderts tauchte die Gattung des Sologesangs mit Instrumentalbegleitung auf, die später den „Kant“ nicht nur aus dem heimischen Musizieren, sondern auch aus dem Theater verdrängte.

Diese Periode war gekennzeichnet durch die aktive Entwicklung professioneller Musik mit starker Abhängigkeit von Volksquellen und dem Volkslied, der immer ein entscheidendes Merkmal der ukrainischen Musik geblieben ist. Hervorzuheben ist das Erscheinen des ersten Musiklehrbuchs („Idea grammatiki musikiiskoi“ von Mykola Dyletsky aus dem Jahr 1677), das auf hohem fachlichem Niveau und mit einem breitem thematischem Spektrum gestaltet war

und Musiktheorie, Komposition und Gesangspraxis thematisierte. Diese Ausgabe wurde für viele Generationen zu einem besonderen Vorbild.



Idea grammatiki musikiiskoi von Mykola Dyletsky (Quelle: <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=path%5CD%5CY%5CDyletskyMykola.htm>)

In den Volksbildern „Kosak Mamaj“ sind eine Vielzahl verschiedener Instrumente der Lautenfamilie dargestellt. Dies sind einzigartige Beispiele ukrainischer bildender Kunst, da keines der slawischen Völker etwas Vergleichbares besitzt. In den Gemälden wurden Laute, Kobsa, Bandura, dargestellt, die Form einiger Instrumente ähnelte auch einer Gitarre. Es ist wahrscheinlich, dass dies eine Bandurka ist, die in der ukrainischen Forschung unzureichend erforscht ist. Dies ist ein kleines (bis zu 80 cm langes) gitarrenähnliches Instrument, das im 18. Jahrhundert verwendet wurde. Die Bandurka hatte fünf Saiten, die wie folgt gestimmt werden konnten: G — d — g — h — d. Für die Begleitung in Moll könnte die zweite Saite einen Halbton tiefer gestimmt werden (b) (dies wiederholt fast vollständig die Stimmung der russischen siebensaitigen Gitarre).



Idealisierte Darstellung des „Kosak Mamaj“ aus dem 18. Jahrhundert (Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Kosak_Mamaj)

Prominente Persönlichkeiten der ukrainischen Kultur dieser Zeit waren lange Zeit unbekannt. So gab es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Timofey (ca. 1710-1782) (er lernte das Lautenspiel bei Silvius Weiss in Dresden) und seine Tochter Elizaveta Belogradska. Timofey war ein bekannter Lautenist und Sänger, und seine Tochter war Sängerin, Cembalistin, Komponistin am Hofe Elisabeths in St. Petersburg, die erste Autorin von Instrumentalvariationen. Wir können auch den schon erwähnten Mykola Dyletsky (1630–1690) als Autor spiritueller Chorkonzerte nennen; Timofey Shpakovsky – ein talentierter Pianist und Komponist; [Ivan Stepanovskiy](#) (1710 - ?), (er lernte das Lautenspiel bei Silvius Weiss in Dresden) war ein berühmter Lautenist, der in Europa wirkte. Diese Persönlichkeiten waren auch relativ berühmte Figuren der europäischen Musikwelt.

Während des Zeitalters der Aufklärung (17.-18. Jahrhundert) wurden die Gebiete der Ukraine getrennt und waren Teil verschiedener Länder: Russland, Polen, Türkei, Österreich-Ungarn. Und während

die Ära von Peter I. von der Entwicklung von Wissenschaft und Bildung geprägt war, vor allem in St. Petersburg, ging diese Zeit in der Ukraine als Zeit der „Latinisierung und Magyarisierung“ der ukrainischen Bevölkerung in die Geschichte ein. Harte Verfolgung der gebildeten und kulturellen Eliten, Vernichtung von Büchern, Schließung der ohnehin schon geringen Zahl von Grundschulen mit ukrainischem Sprachunterricht, so dass nur noch wenige russischsprachige übrig blieben. Und zu dieser Zeit, im separaten militärisch-administrativen Zentrum „Zaporizka Sich“, operierte in den Jahren 1754-1768 eine Vereinigung ukrainischer Kosaken, die „Sich-Schule“, die durch Gelder und Spenden wohlhabender Vertreter der Region unterstützt wurde. Es ist auch bekannt, dass 1771 dort eine unabhängige Musikschule gegründet wurde. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gab es in der Ukraine nur eine höhere Bildungseinrichtung - die Kiewer Akademie. 1805 wurde die Charkiw-Universität mit Geldern, die von wohlhabenden Adligen gesammelt wurden, eröffnet. Tatsächlich verdankt dieser gesamte Zeitabschnitt seine kulturelle Entwicklung den im 16. Jahrhundert gegründeten Bruderschaften, die die fortschrittlichsten und gebildetsten Menschen dieser Zeit vereinten. Eine gut organisierte Musikausbildung in den Schulen dieser Bruderschaften trug zur weiteren Entwicklung der professionellen Musik in der Ukraine bei. Im Bildungsprogramm dieser Schulen war einer der Schwerpunkte die Verbreitung der Muttersprache. Trotz des allgemeinen Bildungs- und Kulturverfalls dieser

Zeit führten die Aktivitäten der Bruderschaften, die in ständigem Kontakt mit der Volkskunst standen, zur Entstehung neuer Genres bei sowie zu einer Reihe von ikonischen Persönlichkeiten, die einen bedeutenden Beitrag zur Geschichte und Entwicklung der ukrainischen Kultur leisteten.

An dieser Stelle können wir erstmals vom Erscheinen der Gitarre sprechen. Historikern zufolge erschienen die ersten modernen Gitarren am Hof von Elizabeth I (Regierungsjahre 1741-1761) und wurden unter Katharina II (1762-1796) aktiv entwickelt. Die ersten Gitarren in Russland waren vier- und fünfsaitig, und erst Ende des 18. Jahrhunderts erschien die moderne 6-saitige Gitarre. Von diesem Moment an begann die „Konfrontation“ zwischen sechs- und siebensaitigen Gitarren, wobei später eine gewisse Dominanz der siebensaitigen Gitarre festzustellen war. Wie bereits erwähnt, war damals die Anzahl der Saiten und die Stimmung der

Gitarre sehr unterschiedlich und viel hing von den Interpreten ab, die die eine oder andere Stimmung sowie Saitenzahl verwendeten.

Es war oftmals eine sechssaitige Gitarre mit zusätzlichen Bässen in Gebrauch. In Russland entstand dank begeisterter Interpreten ein siebensaitiges Instrument mit der Stimmung: D-B-G-D-B-G-D.

Ein solches Instrument erlangte in Russland eine gewisse Popularität, so dass es später als russische oder „Zigeunergitarre“ identifiziert wurde (obwohl ein solches Instrument bis zu diesem Zeitpunkt eher „polnische Gitarre“ genannt wurde), die in der allgemeinen Bevölkerung ziemlich große Popularität erlangte. Die sechssaitige Gitarre wiederum, mit spanischen und italienischen Traditionen, wurde damals am Hof sehr stark gepflegt und galt als universeller und etwas modischer (in den Jahren 1823-1826 lebte und arbeitete Fernando Sor in Moskau, zusammen mit seiner Lebensgefährtin, einer hervorragenden Ballerina, die eine Einladung des Moskauer Theaters erhielt). In diesem Zusammenhang gab es in der Anfangsphase eine Abgrenzung des Repertoires. Die siebensaitige Gitarre erklang hauptsächlich zur Begleitung von Romanzen und Volksliedern. Ich neige dazu zu sagen, dass sowohl die siebensaitige als auch die sechssaitige Gitarre westeuropäische Wurzeln hat.

Das eigentliche Aufblühen professioneller Darbietungen auf der siebensaitigen Gitarre begann dank der kreativen Tätigkeit des herausragenden Lehrers und Gitarristen [Andrei Sychra](#) (1773-1850). Sychra bildete eine große Anzahl von Schülern aus und weckte ihr Interesse an der Schaffung von Musik für die Gitarre, insbesondere an Variationen über Themen von Volksliedmelodien. Die berühmtesten seiner Schüler sind S.M. Aksyonov, V.I. Morkov, V.S. Sarenko, F.M. Zimmerman und andere, aber keiner von ihnen wurde jemals ein Profi. Eine weitere prominente Figur in der Geschichte der siebensaitigen Gitarre ist Mykhail Vysotsky (1791-1837). Die Hauptwerke in Vysotskys kreativem Erbe sind seine Vari-

ationszyklen sowie seine Arrangements russischer Volkslieder, die ausnahmslos zum heutigen Standardrepertoire siebensaitiger Gitarristen gehören.

Es wurde viel über die Vorzüge und Nachteile jedes dieser Instrumente gesprochen, so priesen einige die Einfachheit des siebensaitigen Systems und den einfachen Weg für Amateure, Lieder zu begleiten - wobei gleichzeitig bestimmte technische Probleme bei der Arbeit mit dem akademischen Repertoire entstanden - andere die eigentümliche Melodik und Sanglichkeit, die nur einer siebensaitigen Gitarre eigen seien. Ich denke, diese Einschätzungen waren ziemlich subjektiv und hingen hauptsächlich vom Niveau des Spielers auf dem einen oder anderen Instrument ab. Auf die eine oder andere Weise wirkte sich eine solche Konkurrenz und Rivalität zwischen Anhängern dieser beiden Instrumente nicht positiv aus, sondern hemmte eher die Entwicklung beider. Historisch gesehen gab es jedoch bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weder professionelle Bildungseinrichtungen noch ein professionelles Repertoire für die siebensaitige Gitarre. Ein starkes Argument für die Popularisierung und Anerkennung der sechssaitigen Gitarre waren Segovias Tourneen in der UdSSR (1926, 1927, 1930, 1936; er gab offenen Unterricht, traf sich mit Gitarristen aus Moskau, Leningrad, Charkiw, Kiew und Odessa) sowie das Vorhandensein von methodischen Schulen und Originalrepertoire von hoher Qualität, die die sechssaitige Gitarre automatisch in eine bessere Position brachten. Erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts wurden im Zuge der Popularisierung dieses Instruments als „russische Gitarre“ zwei Einzelkonzert-

te für die sieben-saitige Gitarre geschrieben und aufgeführt. Heute existiert dieses Instrument nur dank einiger Enthusiasten, von denen viele außerhalb Russlands leben, und ist als „Russische-Zigeuner-Gitarre“ bekannt (einer der strahlendsten modernen Enthusiasten der sieben-saitigen Gitarre - Oleg Timofeev, lebt in den USA und ist Veranstalter regelmäßiger Festivals, die diesem Musikinstrument gewidmet sind).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstand in der Ukraine auf der Grundlage jahrhundertalter Chortraditionen ein einzigartiges Genre – das spirituelle Konzert. An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstanden symphonische, Opern- und kammermusikalische Genres (das Werk von [Dimitrij Bortniansky](#) 1751-1825, der auch großen Einfluss auf die deutsche Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts entnahm). Das Lied und das Liebeslied ([Gregory Skovoroda](#)) erfreut sich im Alltag ukrainischer Städter großer Beliebtheit.

[Maksim Berezovsky](#) (1745–1777), der eben erwähnte Dimitrij Bortniansky (1751–1825) oder [Artem Vedel](#) (1767–1808) waren Persönlichkeiten, die für die ukrainische Kultur eine ähnliche Bedeu-

tung hatten wie Händel, Mozart oder Beethoven für die europäische Kultur. Berezovsky und Bortniansky absolvierten ihre Ausbildung im St. Petersburger Chor und in Italien. Nach der Rückkehr nach St. Petersburg starb Berezovsky im Alter von 31 Jahren an einer Krankheit in Armut, später wurde von der Kirche ein Gerücht über seinen Selbstmord verbreitet. Bortniansky hatte bis zum Ende seiner Tage eine wichtige Position am russischen Hof inne, Tschaikowsky und Rimsky-Korsakov studierten seine Werke, aber 1930 wurde sein Grab zerstört und seine Überreste sind derzeit verschollen. Vedel wurde an der Kiewer Akademie ausgebildet, leitete das Studentenorchester und trat mit ihm als Solo-Geiger auf. Per Dekret von Paul I. wurde er in ein Invalidenhaus gebracht, wurde nach der Befreiung Mönch, kehrte aber nie mehr zur Musik zurück, sondern starb bald darauf, wobei der Ort seiner Grabstätte verloren ging.

Die meisten Werke von Berezovsky und Vedel sind verloren gegangen, es gibt nur sehr wenige Informationen über ihr Leben. Eines der wenigen erhaltenen Instrumentalwerke von Berezovsky wurde in den Archiven der Pariser Bibliothek gefunden - Concerto für Violine und Klavier (Pisa, 1772). Dieses Werk sowie das Konzert für Orchester und Klavier von Bortniansky sind die ersten Instrumentalkonzerte der Ukraine und die Sinfonie in C-Dur von Berezovsky (1770-1772), die der amerikanische Dirigent Stephen Fox in den Archiven des Vatikans gefunden hat, ist die erste ukrainische Sinfonie. Nach dieser Entdeckung erklärte Russland das Werk zu seinem nationalen Erbe, nannte es „die erste russische Symphonie“ und erst 2016 erklärte der

berühmte ukrainische Dirigent Kyrylo Karabyz öffentlich, dass es das Werk eines ukrainischen Komponisten sei.

Es finden sich Informationen über eine andere historische Figur ukrainischer Herkunft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nämlich Iwan [Jewstafjewitsch Chandoschkin](#), der eine brillante Violintechnik besaß und ein auch in Europa bekannter Virtuose war. Der Komponist, Geiger und Gitarrist Gavrilo Rachinsky (7-saitige Gitarre) war zu dieser Zeit ebenfalls sehr berühmt. Die Gitarrenliteratur konzentrierte sich in dieser Zeit hauptsächlich auf Arrangements und Variationen von Volksliedern.

Man kann mit Sicherheit sagen, dass die westeuropäische Musikkultur zu diesem Zeitpunkt den Einfluss der ukrainischen professionellen Musiker zu spüren bekam. Im Gegensatz zur Entwicklung der Wiener Klassik, die die Entstehung professioneller Musik auf höchstem Niveau markierte, die in eine von der Volksmusik getrennte Richtung ging, entwickelte sich die ukrainische Musik dieser Zeit in Verbindung mit Volksliedquellen und Traditionen des Chorgesang. Ein klares Beispiel dafür sind Chorkonzerte, die die Merkmale des klassischen Stils aufgenommen haben und gleichzeitig charakteristische Beispiele für volkstümliche Kreativität sind.

Seit Ende des 18. Jahrhunderts gehörten die ukrainischen Gebiete zum russischen und österreichi-

schen Reich. Auf dem ukrainischen Territorium, das unter der Macht des Russischen Reiches stand, wurde ein strenges administratives und politisches Regime errichtet. Es wurde die klare Aufgabe gestellt, das ukrainische Volk davon zu überzeugen, dass Autokratie die beste Existenzweise sei und dass die Ukraine ein ursprüngliches russisches Land ohne eigene Geschichte, Kultur und Sprache sei. Zu Beginn der 1830er Jahre billigte der Bildungsminister Uvarov die „Theorie der offiziellen Nationalität“ auf staatlicher Ebene. Die Haupttrichtung dieses Dokuments war die Zentralisierung von Wissenschaft, Bildung und Kultur sowie die Bildung eines russifizierten ukrainischen Adels im 19. Jahrhundert. Um die gesamtrossische Kultur zu erweitern, wurden Bildungseinrichtungen auf verschiedenen Ebenen geschaffen. Aber im Gegensatz zu diesem Ziel erwiesen sich die höheren Bildungseinrichtungen als die hellsten Zentren der ukrainischen Kultur, in denen die nationale ukrainische Wiederbelebung geboren wurde, und als Gegenpol zur schwierigen politischen und sozioökonomischen Situation sowie zum kulturellen Niedergang, in dem sich das ukrainische Volk befand zu dieser Zeit auf seinem gesamten Territorium ([Kyryll-und-Method-Bruderschaft](#)). Neben dem alljährlich wachsenden Volkswiderstand zwang die Niederlage des Russischen Reiches im Krimkrieg (1853-1856) die Regierung Alexanders

II. zu einer Reihe von Reformen, deren wichtigste die Abschaffung der Leibeigenschaft (1861) war. Entgegen den Erwartungen ließ der Druck des Reiches auf die nationale Kultur nicht nach, sondern ergriff immer systematischere Maßnahmen. Massenverhaftungen der ukrainischen Intelligenz im Jahr 1863 verlangsamten die kulturelle Entwicklung für ein Jahrzehnt, und verschiedene Manifestationen politischer und kultureller Freiheit wurden gesetzlich verboten.

Daher waren die Bedingungen für die Entwicklung der ukrainischen Kultur in dieser Zeit äußerst schwierig. Die Ländereien wohlhabender Grundbesitzer wurden zu den wichtigsten kreativen Zentren. Und doch wurden zu dieser Zeit die Universitäten in Kiew und Charkiw eröffnet (Musikunterricht wurde an der Universität Charkiw organisiert) und das Lemberger Konservatorium eröffnete. Dies war die Zeit der Entstehung einer besonderen ukrainischen Persönlichkeit - [Taras Schewtschenko](#), der die gesamte ukrainische Kultur als Ganzes beeinflusste (es ist hervorzuheben, dass Taras Schewtschenko nicht nur Lieder und Arien wunderschön sang, sondern sich laut Zeitgenossen oft selbst auf Klavier oder Gitarre begleitete). Es entstand eine Konstellation von Dichtern und Schriftstellern, zu deren Gedichten Komponisten Musik schrieben. Aber leider hatte die Mehrheit der Komponisten keine Gelegenheit, eine angemessene professionelle Ausbildung zu erhalten, sondern blieb auf der Amateurebene, deren Haupttätigkeit das Sammeln und Verarbeiten von Folklorematerial war. [Mykola Lyssenko](#) (1842-1912), der am Leipziger Konservatorium eine hervorragende musikalische Ausbildung erhielt, wurde

zu einer besonderen Figur in der Musikkultur dieser Zeit. Seine Arbeit eröffnete eine neue Etappe in der Gründung des ukrainischen nationalen Musikstils.

Vielleicht ist es aufgrund der Zentralisierung des gesamten kulturellen Lebens in Moskau und St. Petersburg, die Mitte des 17. Jahrhunderts entstand und auf staatlicher, gesetzgeberischer Ebene weiter genehmigt wurde, und aufgrund der Umwandlung der Gebiete der Ukraine in eine Provinz und der damit verbundenen Behandlung dieser Länder und ihrer Einwohner als provinzielle Menschen zweiter Klasse unangemessen, die Konzepte der ukrainischen und der russischen Gitarre zu trennen, aber ich werde versuchen, eine Grenze zu ziehen. In der Ukraine erhielt die siebensaitige Gitarre aufgrund des Einflusses westeuropäischer Kulturwerte nicht genügend Aufmerksamkeit so wie in Russland und wurde nicht weiterentwickelt.

Eine bedeutende Rolle bei der Gründung der ukrainischen Gitarrenschule spielte der virtuose Gitarrist [Mark Sokolovsky](#) (1818-1883), der 35 Jahre lang durch Europa tourte (er spielte eines der ersten Gitarrenkonzerte in Russland im Jahr 1857, ein Konzert im Saal, in dem sich der Moskauer Adel versammelte und der jetzt die Säulenhalle des „Haus der Gewerkschaften“ ist). Er war es, der Anton Rubinstein, dem damaligen Rektor des St. Petersburger Konservatoriums, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorschlug, eine Gitarrenklasse einzurichten. Dazu kam es jedoch nicht, wobei einer der möglichen Gründe für die Absage das Vorurteil gegen die sechssaitige Gitarre in höchsten Musikkreisen war, das trotz des unbedingten Erfolgs von Soko-

lovskys Konzerttätigkeit in Europa existierte. Die damalige russische Musikgesellschaft war der siebenseitigen Gitarre wohlgesonnener.

Sein Zeitgenosse [Mykhailo Verbytskyi](#) (1815-1870) war professioneller Komponist, Autor des ersten Handbuchs „Die Lehre von der Gitarre“ in der Ukraine und Autor der Musik für die Nationalhymne der Ukraine (die ursprünglich als Solostück geschrieben wurde mit Begleitung einer sechssaitigen Gitarre). Sein Gitarrenlehrer war Ivan Sinkevich (1814-1889), später begann er selbst, am Priesterseminar Gitarre zu unterrichten.

Mitte des 19. Jahrhunderts unternahm ein russischer Amateurgitarrist namens Makarov eine Reise nach Europa, um sich mit dem Stand der Gitarrenkunst vertraut zu machen (1852). Er traf viele berühmte Persönlichkeiten der damaligen Gitarrenkunst (N. Coste, M. Carcassi, J.K. Mertz) und organisierte 1856 in Brüssel einen internationalen Wettbewerb für die beste Komposition für Gitarre und für das beste Instrument (die Gewinner waren Coste und Mertz (posthum) sowie die Gitarrenbauer H. Scherzer aus Wien und I. Arhusen aus St. Petersburg).

Doch es war bereits die sogenannte „Gitarrendämmerung“, die in den 1830er und 1840er Jahren die rasante Entwicklung der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ablöste. Am wenigsten hielt diese „Dämmerung“ in Spanien an, wo die neue Blütezeit der Gitarre begann. Die nationale spanische Musikschule wurde zu dieser Zeit wiederbelebt. Albeniz, Granados, Falla und Turina waren nicht nur als Komponisten, die die Originalität der spanischen Musik wieder-

belebt und auf das Niveau fortgeschrittener europäischer Schulen gebracht haben, bekannt, sondern auch als Autoren einer ganzen Ära des neuesten Gitarrenrepertoires. Die bedeutendste Rolle bei dieser in Spanien begonnenen Wiederbelebung der Gitarre kam vor allem dem Gitarristen, Komponisten und Pädagogen Francisco Tarrega zu, dessen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Gitarrenkunst kaum zu überschätzen ist. Diese Arbeit wurde von seinen Schülern Llobet und Pujol fortgesetzt. Und als weiteres Ergebnis seines Auftretens war der bekannteste Anhänger der Tarrega-Tradition kein geringerer als Andres Segovia. Er war es, der maßgeblich an der Entstehung der gesamten modernen Gitarrenkunst beteiligt war, durch ihn wurde die Gitarre zu einem der beliebtesten Instrumente und durch seine engen kreativen Kontakte zu vielen herausragenden Komponisten bildete sich ein modernes Gitarrenrepertoire auf hohem künstlerischem Niveau. Natürlich hatte seine kreative Tätigkeit einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Gitarre im sowjetischen Raum.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts wurde zu einer weiteren schwierigen Prüfung für die ukrainische Kultur. Der Staat verbot die Verwendung der ukrainischen Sprache bei öffentlichen Veranstaltungen, es herrschten strenge Zensur und Beschränkungen für gedruckte Publikationen in ukrainischer Sprache. Die Landessprache war nur im Bereich des täglichen Lebens präsent. Unter diesen Bedingungen wurde die nationalpatriotische Bewegung stärker, es entstanden Gemeinschaften fortschrittlich denkender Menschen, die durch die nationale Befreiungsidee vereint waren

und die ukrainische Sprache förderten. Einen herausragenden Platz im musikalischen Bereich nahm nach wie vor die Bearbeitung von Volksliedern ein, und volkskundliches Material wurde in Instrumental-, Symphonie- und Opernwerken verwendet. Diese Tendenzen führten zur Gründung der „Zentralversammlung“ https://de.wikipedia.org/wiki/Zentralna_Rada (3. März 1917), die den Beginn der staatlichen Förderung der ukrainischen Kultur markierte. Alle Einschränkungen der ukrainischen Sprache und Kultur wurden aufgehoben, aber die Ereignisse des Ersten Weltkriegs setzten die meisten kulturellen Prozesse aus, die erst 1923 durch die offizielle Ukrainisierungspolitik in allen Bereichen des kulturellen und sozialen Lebens wieder aufgenommen wurden. Die Konzerttätigkeit weitete sich aus, professionelle Chöre, Opern- und Symphonieorchester wurden gegründet (1920 – die Dumka-Chorkapelle; 1925-1926 – Opern- und Ballettheater in Kiew, Charkiw und Odessa; 1923 – das erste staatliche Symphonieorchester in Charkiw). Dieser kleine Aufschwung wurde durch die totale Repression unterbrochen, die in den frühen 1930er Jahren begann. 1932 wurden alle ukrainischsprachigen Werke als „nationalistisch“ anerkannt und aus dem Gebrauch genommen. Die Tätigkeit der Kulturgesellschaften, die sich nach der Revolution zu entwickeln begannen, wurde durch das Dekret über die Reformation und Vereinigung aller Schriftsteller, die das bestehende Staatssys-

tem unterstützten, zu einer einzigen zentralisierten Gemeinschaft gestoppt. Und nach dem ersten Kongress 1934 begannen starke administrative Eingriffe in den Schaffensprozess sowie die Repression und Verfolgung von Künstlern.

Kultureller Druck wurde nicht nur von den sowjetischen Behörden ausgeübt. Gesetze des k.u.k. Bildungsministers Albert Apponyi im Jahr 1907 waren eine Stufe grausamer als das „[Valuev Rundschreiben](#)“, das ein Programm der gewaltsamen Russifizierung war, das die totale, kompromisslose Magyarisierung der Region des heutigen Transkarpatien und aller Völker unter der Kontrolle der Magyarenkrone beinhaltete, mit vollständiger Unterdrückung der Sprache und sogar der Grundschulbildung sowie aller sozialen Institutionen, der Änderung von Vor- und Nachnamen in ungarische oder magyarische, einschließlich eines Berufsverbots. Als Folge dieser Gesetze wurden beispielsweise 1915 571 ukrainische Schulen geschlossen, nur 18 blieben mit einer gemischten ungarisch-ukrainischen Unterrichtssprache übrig, der Rest wurde ungarischsprachig. Auf diese Weise wurde eine Identität genommen und eine andere gewaltsam aufgezwungen.

Die Entstehung der ursprünglichen nationalen Kultur der 1920er Jahre wurde Ende der 30er Jahre fast vollständig zer-

stört. Es erfolgten Massenrepressionen gegen den intellektuell und kreativ tätigen Teil des ukrainischen Volkes und Wissenschaftler, Lehrer, Studenten, Künstler wurden zu Feinden des Regimes, ihre Werke offiziell verboten. Die ukrainische Kirche wurde gezielt zerstört. In den Nachkriegsjahren verstärkten sich diese Aktionen von Seiten des Regimes. Die Arbeiten ukrainischer Wissenschaftler zur Geschichte der Ukraine wurden als „nationalistisch“ bezeichnet und zur Verwendung verboten. Mit den Begriffen „Sowjetvolk“, „einheitliche öffentliche Kultur“, „Verschmelzung von Nationen und Nationalitäten“ wurde eine neue Geschichte der Ukraine geschrieben. Volksdemokratischen Ideen starben in den fortgeschrittenen intelligenten Kreisen jedoch nicht aus. Ideen, die versuchen, die Menschenrechte zu verteidigen, auch gegenüber der Muttersprache, nahmen zu. Im Jahre 1976 gründeten ukrainische Menschenrechtsverteidiger die [Ukrainische Helsinki-Gruppe](#), die sich aktiv gegen die Russifizierung, Repressionen und die Zerstörung von Denkmälern der ukrainischen Kultur stellte. Trotz der vollen Legalität der Aktionen wurden viele Mitglieder dieser Gruppe unterdrückt und zu langjährigen Haftstrafen verurteilt.

Während der Zeit der UdSSR stand die ukrainische Kultur am Rande der Weltentwicklung, die Prozesse wurden nicht nur gestoppt, denn das Regime unternahm enorme Anstrengungen, um die ukrainische Identität auszurotten. Vollständige Informationsisolierung, strenge Kontrolle der Kreativität, Unterdrückung führender kreativer Persönlichkeiten wirkten sich äußerst nachteilig auf alle Bereiche der ukrainischen Kultur aus.

Vor diesem Hintergrund war eine große Überraschung, dass Folkloretraditionen bewahrt wurden und eine neue Generation von Komponisten aufkam. [Myroslaw Skoryk](#), [Jewhen Stankovych](#), [Lesia Dychko](#), [Mykola Kolessa](#) waren bekannte Komponisten und Lehrer dieser Zeit, Anhänger von [Stanislaw Lyudkevich](#) und [Levko Revutsky](#), und Schöpfer der nationalen Kompositionsschule. Sie hinterließen nicht nur ihre Spuren in der ukrainischen Kultur, sondern bereiteten auch ihrerseits eine neue Generation vor.

Skoryk, Sylvestrov, Dychko, Grabovskiy sind jene musikalischen Persönlichkeiten, die trotz der bestehenden Bedingungen Ende der 60er Jahre den Durchbruch schafften und ukrainische Musik auf der Weltbühne präsentierten. Dank der ukrainischen kreativen Intelligenz wurde Kultur zu einem Mittel, um für einen eigenen Staat zu kämpfen. Die Aufmerksamkeit für die historische Bedeutung von Staat, Sprache und Kultur wuchs. Infolgedessen wurde die Ukraine nach dem Zusammenbruch der UdSSR am 24. August 1991 zu einem unabhängigen Land erklärt. 1992 leitete das „Kulturgesetz“ eine neue Etappe in der Entwicklung des ukrainischen Staates und der ukrainischen Kultur ein. Leider erlaubten es finanzielle und wirtschaftliche Schwierigkeiten nicht, den kulturellen Bereich vollständig zu finanzieren, was zur Entstehung einer großen Anzahl von qualitativ minderwertigen, aber rentablen Projekten beiträgt. Es fand eine Kommerzialisierung der Kultur statt.

Ich möchte schließlich noch auf das Gitarrenleben des 20. Jahrhunderts eingehen. Es hat sich zu dieser Zeit entgegen der politischen Lage rasant entwickelt und die Fülle an Informatio-

nen und die Zahl der Namen verdienen eine gesonderte Erwähnung.

Mark Helis (1903-1976) war eine herausragende Persönlichkeit für die ukrainische Gitarre in dieser Zeit. Er gründete 1925 die Abteilung für Volksinstrumente inklusive einer Gitarrenklasse, die seit 1934 am Kiewer Konservatorium verortet war. Es ist interessant festzustellen, dass Helis nach der militärischen Evakuierung während des Zweiten Weltkriegs eine solche Abteilung für Volksinstrumente am Ural-Konservatorium leitete (das 1939 eröffnet wurde und mit seiner Rückkehr nach Kiew 1944 geschlossen wurde), an dem Oleksandr Mineev seinen Abschluss machte. Dieser eröffnete ebendort Anfang der 60er Jahre eine Gitarrenklasse, an der fast alle berühmten Moskauer Gitarristen dieser Zeit studierten. Aleksandr Frauchi (nach Mineevs Tod studierte er in der Klasse von V. Derum weiter), Nikolai Komolyatov, Nataliya Iwanowa-Kramskaja und andere erhielten am Ural-Konservatorium eine höhere musikalische Ausbildung in der Klasse von O. Mineev. In Mineevs Klasse schloss auch Vitaly Derum ab (ebenfalls vertraut mit Helis' Unterrichtsmethoden), der wiederum eine Vielzahl moderner russischer Gitarristen ausbildete: Aleksandr Frauchi, Vladimir Tervo, Aleksandr Vinytskyi.

Kostyantyn Smaga (1912-1985), der Gründer und Lehrer der ukrainischen Gitarrenschule, war einer der ersten Schüler von Helis. Smaga tourte seit den 1950er Jahren aktiv, er war Autor vieler Transkriptionen und einer großen Anzahl von Arrangements von Volksliedern. Er war auch als Berater professioneller Gitarristen bekannt. Mehr als eine Genera-

tion von Kiewer Musikern wurde durch seine Ratschläge und Kurse ausgebildet.

1946 gründete eine weitere herausragende Persönlichkeit, Georgy Kazakov, die Abteilung für Volksinstrumente mit einer Gitarrenklasse am Lemberger Konservatorium, einer der Absolventen dieser Abteilung war der berühmte Gitarrist Valery Petrenko. Die Namen weiterer berühmter russischer Komponisten und Gitarristen wie Nikita Koshkin, Igor Rekhin oder Aleksandr Vinytskyi sind mit der Lemberger Gitarrenschule verbunden.

In Russland wurde die erste Gitarrenklasse erst im Jahre 1980 am Gnessim Institut eröffnet, ausgenommen die kurze Episode einer Gitarrenklasse am Moskauer Konservatorium in den Jahren 1931-1933. Dieses langjährige Einfrieren der Geschichte der Gitarre in der Sowjetunion wurde durch ideologische Verfolgung alles Fremden verursacht. Das Spielen der „spanischen Gitarre“ wurde verfolgt und als „antinationalistisch“ angesehen. Diese ideologische Position der Bildungs- und Kulturführer führte dazu, dass die Eröffnung einer Gitarrenklasse am Charkiwer Konservatorium in den 1950er Jahren scheiterte. Und das trotz der erfolgreichen Tournen von Andres Segovia, die das Interesse an der sechssaitigen Gitarre auf ein neues Niveau hoben.

Die letzten Jahre des 20. Jahrhunderts in der Entwicklungsgeschichte der Gitarrenkultur sowie in der ukrainischen Kultur insgesamt wurden mit Versuchen verbracht, dem Schatten der moskau-russischen Vorherrschaft zu entkommen. Diese Vorherrschaft wurde künstlich durch die Unterdrückung der nationalen

Kulturen jener Staaten geschaffen, die dem Russischen Reich und später der Sowjetunion gegenüberstanden. Dieser Prozess dauerte mehr als ein Jahrhundert und nahm während der Blütezeit der UdSSR eine totalitäre Form an. Innerhalb des Staates wie auch außerhalb seiner Grenzen wurde nur die Größe und Einheit der „großen russischen Kultur“ gepriesen und alle nationalen Manifestationen wurden als zweitrangig, provinziell oder sogar „nationalistisch“ angesehen und nicht nur schwerer Verfolgung, sondern auch Zerstörung ausgesetzt. Geschichte wurde umgeschrieben, kulturelles Erbe angeeignet oder zerstört. Natürlich konnte sich eine solche Situation nicht sofort ändern, es dauerte Jahre, um die eigene Besonderheit und Identität zu erkennen und zu verstehen. Und erst im letzten Jahrzehnt wurde die Ukraine in der Welt als eigenständiger, unabhängiger Staat wahrgenommen. In kleinen Schritten: Erfolge in Wissenschaft und Sport sowie auf der europäischen Bühne (z. B. der Gewinn beim „Eurovision Song Contest“ mit einem auf Volkstraditionen basierendem Lied). Auch in der klassischen Musik begann die Ukraine von der Welt als eine besondere nationale und ethnische Entität wahrgenommen zu werden.

Im Gitarrenleben war es nach der einheitlichen staatlichen Verwaltung des gesamten kulturellen Lebens durch Organisationen wie MosConcert, bei denen alle offiziellen Einladungen zu Tournen, Wettbewerben und Konzertreisen eingingen, ziem-

lich schwierig, die Weltbühne zu betreten. Natürlich gingen solche Einladungen in erster Linie an Moskauer Musiker, wodurch die Priorität Moskaus als einziges kulturelles Zentrum gewahrt blieb. Lehrer, Interpreten und Komponisten haben jedoch Jahr für Jahr mit ständigen Bemühungen das Recht auf Selbstverwirklichung und Popularisierung ihrer Arbeit als besondere, separate kulturelle Einheit zurückerobert. Das Gitarrenspiel wurde in fünf Konservatorien, Musikschulen und Hochschulen unterrichtet, das professionelle Niveau war oft nicht gut genug, aber allmählich tauchten Namen von Weltniveau auf.

Lehrer der Gitarrenklasse am Kiewer Konservatorium waren: 1959 - Yan Puhalskyi (1923 - 1979), 1979 - Mykola Mykhalenko, 1996 - Viktoriya Zhadko (Kiewer Kulturinstitut); 1989 - Volodymyr Dotsenko (Staatliche Universität der Künste Char-kiw) und andere. Andere berühmte ukrainische Namen dieser Zeit waren: der Komponist und Interpret Petro Polukhin, Volodymyr Manilov, Autor von Jazz-methodischen Werken, sowie Ivan Kuznetsov, Interpret, Lehrer und Autor vieler technischer Gitarrenübungen.

Und eine neue Generation moderner Weltklasse-Künstler tauchte auf: Yuriy

Fomin, Oleksandr Rengach, Roman Vyazovskyi, Marko Topchii.

Durch einen eigenständigen Entwicklungsweg mit anfänglichen Bemühungen zuerst von Enthusiasten und später von professionellen Gemeinschaften gab es einen ziemlich starken Anstieg des Interesses an der klassischen Gitarre, der zu einer beträchtlichen Anzahl von Gitarrenfestivals in fast jeder größeren Stadt führte. Diese setzten Impulse und die Entwicklung von Komponistentätigkeit in Gang (der Beste ist meiner Meinung nach Konstantin Bliokh), ebenfalls die Einführung einer großen Menge an Volksmusik in den professionellen Aufführungsbereichen auf allen Stufen der Ausbildung.

Wenn ich die Phänomene im kulturellen und gesellschaftspolitischen Leben der Ukraine in den letzten Jahrhunderten behandle, komme ich zu dem Schluss, dass die Ereignisse von 2014 und die anschließende aktive Phase des russisch-ukrainischen Krieges eher eine Regelmäßigkeit als ein Zufall waren. Russlands Wunsch nach totalem Imperialismus konnte nicht an dem der Ukraine nach Unabhängigkeit vorbeigehen und noch weniger an den Ereignissen des Maidan, die von den Nachfolgern der Sowjetunion als offener Affront empfunden wurden.

Der 24. Februar 2022 wurde nicht nur für die Bürger der Ukraine, sondern für die gesamte zivilisierte Welt zu einem harten Bruch und einem scharfen Umdenken der sie umgebenden Realität gezwungen. Wir werden nie mehr dieselben sein. Unfreiwillig zog die Ukraine zusammen mit der ukrainischen Kunst die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf

sich und wurde zum Symbol des Freiheitskampfes für demokratische Werte.

Historisch gesehen spiegelte Kultur zumeist Vergangenes wider und ist erst heute mit Hilfe des Internets in der Lage, schnell auf moderne Ereignisse zu reagieren. Während des Zweiten Weltkriegs dauerte es lange, bis Nachrichten über Ereignisse die Menschen erreichten, manchmal dauerte es mehrere Monate, bis eine Region des Landes erfuhr, dass eine andere Region befreit oder besetzt war. Heute geht alles blitzschnell – wir erhalten schnell neue Informationen und können rasch auf Ereignisse reagieren, unsere Erfahrungen und Eindrücke teilen. Kunst steht nicht teilnahmslos an der Seite, Kunst ist eine mächtige Waffe, die ihrer Natur nach nicht beiseite stehen kann. Der ukrainische Künstler ist heutzutage vor allem ein Synonym für einen Menschen, der auf den Prinzipien von Freiheit und Wahrheit steht. Das ist eine große Ehre und Verantwortung. Wir entwickeln uns sehr schnell – für jeden Kriegsmonat schreiten wir um mindestens ein Jahrzehnt voran und beginnen, sehr schnell zu lernen. Aber wir zahlen einen schrecklichen Preis dafür.

Übersetzung: Fabian Hinsche

Notenbeilage

„The Old Forest Tales“ ist eine Suite aus acht Sätzen, die die Namen von Kreaturen aus der ukrainischen Mythologie der vorchristlichen Zeit tragen, außergewöhnliche Kreaturen aus Märchen, Legenden, Mythen.“

Заклинання

Incantation

I

Moderato

⑥ - D

mp

II VIII VI III II

II 2 0 3 4 II

II 2 3 2 3 II

mf

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with whole notes. Roman numerals II, VIII, VI, and III are placed above the staff. A dynamic marking *p* is at the bottom.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with whole notes. Roman numeral II is above the staff. A dynamic marking *p* is at the bottom.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with whole notes. Roman numeral II is above the staff. Fingerings 0, 3, 4, and 2 are indicated. A dynamic marking *p* is at the bottom.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with whole notes. Roman numeral II is above the staff. A dynamic marking *p* is at the bottom.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with whole notes. Roman numerals IX, VII, VI, and III are above the staff. A dynamic marking *pp* is at the bottom.

Once Around the Sun

Neue Musik für klassische Gitarre - Odyssee eines Komponisten



Biografie

Dr. Michael Knopf wurde 1955 in den USA geboren und lebt seit 1982 in Australien. Als Konzertgitarrist und Komponist präsentiert er in seinen Konzerten Musik von Bach über eigene Kompositionen bis hin zu Improvisationen.

Seine Werke kombinieren Elemente aus Jazz, Rock, Klassik, Flamenco, historisch-kulturellen Traditionen sowie zeitgenössischer Kunstmusik und umfassen somit ein vielfältiges Spektrum an Stilen und Genres, einschließlich seines charakteristischen Guitar Chant Stils.

Knopf hat über 450 Werke für Gitarre komponiert, darunter ein großes Gitarrenkonzert, Suiten, Kammermusik und Einzelstücke. Seine Kompositionen wurden in Australien, den Vereinigten Staaten, Kanada, China, Japan und Europa aufgeführt.

Dieser Artikel skizziert die Entstehung und Entwicklung von Michael Knopfs jüngstem Kompositionsprojekt Once Around the Sun, einer Sammlung von 365 neuen Werken für klassische Gitarre. Das Opus wurde zwischen Ende 2016 und Anfang 2022 in seinem Haus im Regenwald des Tamborine Mountain im Südosten von Queensland, Australien, komponiert.

Ich spiele seit meinem zehnten Lebensjahr Gitarre und fing mit 17 Jahren an, mich mit Jazz- und klassischer Gitarre zu beschäftigen. Ich studierte formal und leidenschaftlich und verfolgte dabei auch das Handwerk des Komponierens. Meine erste klassische LP, die ich gehört habe, war eine mit der Musik von Strawinsky, Debussy und Berlioz. Ich war fasziniert, als ich erfuhr, dass Berlioz Gitarrist war. Ich stieß dann auf Aufnahmen von Segovia, Bream und Williams und wurde so in das sehr persönliche Reich des Musizierens eingeführt, das die klassische Gitarre darstellt. Ein Besuch des Gitarristen und paraguayischen Kulturbotschafters Sila Godoy inspirierte mich, mich diesem Bereich stärker zu widmen, auch wenn ich weiterhin an Universitäten und in Studienlagern des Mittleren Westens Jazz spielte und lernte. Im Alter von 22/23 Jahren hatte ich erste Werke für die klassische Gitarre geschrieben und nachdem ich nach Australien gezogen war, schrieb ich weitere Solostücke und kleine Suiten für mein bevorzugtes Instrument, sowie natürlich Werke für andere Besetzungen, einschließlich Chorstücke und Werke für Orchester. 2006 habe ich ernsthaft mit dem Komponieren begonnen und die Eclectic Fantasies for Solo Guitar, das Kammer-

musikwerk Songs of Death and Guitar (nach Gedichten von Lorca) und Werke für Cello und ein Ensemble für zeitgenössische Musik geschrieben.

In den folgenden Jahren bis Ende 2011 standen viele Arbeiten im Fokus meiner Promotion, viele davon für Gitarre. Diese waren eine Erkundung, wie Elemente und Merkmale aus unterschiedlichen Stilen oder Genres in neuen Musikwerken verwendet werden könnten. Neben Kammermusik und Chorstücken habe ich ein großes Gitarrenkonzert geschrieben, das meine persönlichen Strategien und Ästhetiken der Kombination von musikalischen Genres veranschaulicht. Es gab auch Solostücke wie The Bricoleur und Two Persian Pieces, letzteres entstand aus meinem Interesse an traditioneller, klassischer persischer Dastgah-Musik.

Ende 2016 erlebte ich das, was jeder Künstler am meisten fürchtet: eine längere Phase kreativer Apathie. Ich hatte eine Schreibblockade und konnte weder mit Einfallsreichtum noch mit klarem Fokus komponieren. Ich dachte einige Monate lang darüber nach, dass ich einen Weg finden musste, motivierter und engagierter zu werden, damit meine kreativen Fähigkeiten wieder fließen konnten. Einige Versuche kurz vor dieser Zeit umfassten eine Chorkomposition und ein zehnminütiges Werk für Orchester, das Anfang 2017 aufgeführt werden sollte. Die Arbeitsbelastung war für mich mühsam und frustrierend, und ich fand keine Lösung für das Problem.

Ich begann darüber nachzudenken, wie

andere Formen des Kunstschaffens bei Malern, Dichtern und Bildhauern funktionierten. Wie findet man Inspiration und erhält so die Energie, die die kreative Arbeit erfordert? Dies führte mich zu der Beobachtung, dass diese Handwerker täglich in ihrem Atelier arbeiten und sich konsequent mit ihrer Arbeit als alltägliche Gewohnheit beschäftigen. Ich habe auch von Künstlern gelesen, die ein Werk an einem einzigen Tag fertigstellen. Solch eine alltägliche Arbeit eines Handwerkers, der sich fleißig und treu auf Handwerk, Gestaltung und Inspiration konzentriert, war eine einschüchternde Vorstellung, aber auch etwas, das mir eine Richtung vorgab. Leicht verrückt dachte ich zunächst, ein Jahr lang jeden Tag ein Stück für klassische Gitarre zu schreiben und das in „Echtzeit“. Das war in der Tat sehr einschüchternd. Es gab mir jedoch den Anstoß, mich auf den Weg zu machen.

Bei der Konzipierung des Projekts hatte ich zwei Ziele: konsequent an meinem Handwerk zu arbeiten und so meine kreative Tätigkeit zu erweitern und darüber hinaus meiner Kunstform aktiv zu

dienen - der Menschheit und hoffentlich dem einzelnen Gitarristen und dem Publikum. Musizieren kann inspirierend sein, Spaß machen und Freude bereiten, aber es ist auch ein Dienst an anderen, ein Akt, Gutes zu tun, indem man neue Klangwelten zum Entdecken und Genießen überlässt, um Beschäftigung und inneres Wachstum zu finden. Vielleicht, dachte ich, könnte dies auch ein Vorbild an Fleiß und Kreativität sein, das auch anderen Künstlern und Musikern hilfreich sein kann, die mit ihrer Kreativität und Gesundheit kämpfen. Natürlich kann das kreative Schaffen zu Druck und Frustration führen, so dass dieser kreative Prozess zu einem der Problemlösung auf persönlicher Ebene wird. Aber als erforscher Prozess des Entdeckens und zielgerichteten Schaffens tat mir die Arbeit trotz der damit verbundenen kreativen und körperlichen Schwierigkeiten gut.

Nach einigen Wochen des Nachdenkens begann alles am 2. Weihnachtstag 2016 während Besucher und Familie im Wohnzimmer geschäftig plauderten und ich mich plötzlich verabschiedete,

um ein paar Momente der Stille in meinem Arbeitsstudio zu finden. Meine Gedanken schweiften zu einer Erinnerung, wie ich während meiner frühen Universitätsjahre vor ungefähr 40 Jahren die Chaconne von Bach in meinem Wohnzimmer durchgespielt und eine Aufnahme davon gehört hatte (Segovias LP – ich kann sehen, wie sich die Platte auf dem Spieler dreht!). Obwohl ich mich nie wirklich damit beschäftigt hatte, hinterließ dieses Bild bei mir eine bleibende sinnträchtige Erinnerung oder vielmehr ein Gefühl und eine besondere geistige Atmosphäre.

Zurück in meinem jetzigen Studio saß ich da und begann in d-Moll zu improvisieren und fand meine eigene Sprache, die diese erinnerte Stimmung verkörperte, und innerhalb von etwa einer Stunde hatte ich Nummer 1 von schließlich 365 Stücken für Gitarre komponiert. Dieses Stück habe ich später in „At the Tomb of the Maestro“ („Am Grab des Meisters“) umbenannt, als Hommage an die großen Gitarristen und Komponisten, auf deren Schultern wir alle demütig stehen. Zwei Jahre später, im Jahr 2018, spielte ich dieses Stück (und machte ein grobes Video mit unserer Touristenkamera) in der Haupthalle des [Andres-Segovia-Museums in Linares](#), Spanien, seiner Heimatstadt. Ich führte es unter Segovias Porträt und fast direkt über seinem Grab im Untergeschoss auf.

No. 1 At the Tomb of the Maestro

Grave $\text{♩} = 45$

6 = D

Eröffnungstakte des ersten Stückes in *Once Around the Sun* für Gitarre

Innerhalb von 7 Wochen hatte ich 91 Stücke fertiggestellt, der erste Band von vieren, der schließlich entstand. Ich litt jedoch unter Erschöpfung und besonderen körperlichen Problemen und nahm mir daher einige Zeit jenseits des ständigen Komponierens. Ich arbeitete jedoch weiter in kürzeren oder längeren Schüben, manchmal inspiriert von Reisen wie denen nach Frankreich und Spanien im Jahr 2018 (wo ich auch zwei ehemalige Häuser von Pablo Casals, dem großen Cellisten und Menschenfreund, besuchte). Jedes Stück war für mich wie ein neuer Ort, den ich besuchen konnte – einige vertraut, andere exotisch. Jedes mal, wenn ich an meinem Schreibtisch saß, kamen neue und alte Ideen in mein Handwerk, ein Gefühl der Selbstfindung sowie neue musikalische Vorstellungen davon, wie man arbeitet und hört. So näherte sich das Werk nach und nach immer mehr seiner endgültigen Form an. Die Musik wurde dabei zur Bearbeitung und Überarbeitung oftmals erneut aufgegriffen. Nach einem Endlauf Ende 2021 und Anfang 2022 wurde die Sammlung schließlich fertiggestellt.

Die Sammlung von 365 Miniatur-Gitarrenstücken von meist 1,5 bis 4 Minuten Dauer bietet eine echte musikalische Vielfalt an Stilen und Genres über einer Reihe von technischen Anforderungen und Kompositionsstrategien hinweg. Jede Miniatur basiert auf einer Anfangsidee, wobei die Entwicklung verschiedene Formen und Bahnen annimmt. Sowohl Form als auch Entwicklung sind oft leicht zu identifizieren, indem sie entweder traditionelle Ansätze verwenden oder einen improvisatorischen oder durchkomponierten Charakter haben. Die Mehrheit der Stücke ist für professi-

onelle und fortgeschrittene Gitarristen geeignet, obwohl es auch Werke für Anfänger gibt.

Das Folgende ist ein kurzer Überblick über die Musikstile der Sammlung mit anschaulichen Beispielen. Die Auszüge sind in keiner Weise erschöpfend, sondern zeigen lediglich einige der Stile und Strategien, die in dieser sehr vielfältigen Sammlung verwendet werden. Once Around the Sun soll Interpreten und Lehrern durch klar identifizierbare Techniken, Stile und Ästhetiken von Nutzen sein, um sie einzustudieren und im Konzert präsentieren zu können. Sowohl aufgrund ihres eklektischen stilistischen Inhalts, als auch durch modernistische Farben und Gesten, minimalistische Bildflächen, traditionelle Charakterstücke oder eine stilistische Vielfalt bietet die Sammlung eine Fülle von Materialien, die als Zugaben, als auf bestimmte Interessen fokussierte Stücke, als virtuose Demonstrationen und als stilistische Streifzüge dienen können, sowie als Stücke, die zum reinen Vergnügen gespielt werden.

Es gibt auch viele Beispiele der Sammlung, in denen Stücke zu kleinen Suiten nach Wahl des Interpreten zusammengestellt werden können. Lateinamerikanische Stile, Jazz-Balladenstücke, exotische gestenreiche Werke, populäre Formen und andere werden mit thematischen, ästhetischen oder stilbezogenen Entwicklungen und Verarbeitungen präsentiert.

Für Pädagogen ist die Sammlung eine tiefgreifende Ressource für Technik und die Verkörperung spezieller musikalischer Stile, die Herausforderungen und

neue Lernerfahrungen bieten, die dann mit anderen Beispielen innerhalb und außerhalb der Sammlung kombiniert werden können.

Once Around the Sun wird aktuell in kleineren Bänden von Bergmann Editions in Dänemark veröffentlicht, ist aber derzeit vollständig in vier Bänden in PDF-Form auf E-Mail-Anfrage erhältlich: ouncearoundthesunguitar@gmail.com.

Ich hoffe, dass meine Musik dazu dient, Lernende, Interpretierende und Publikum zufrieden zu stellen.

Ich rate dringend davon ab, die Stücke der Reihe nach zu spielen, und ermutige Spieler und Lehrer, die Bände je nach Geschmack, Interesse und Schwierigkeitsgrad nach passenden Stücken zu durchsuchen.

Übersetzung: Fabian Hinsche

Zeitgenössische Musik

No. 2 Cliff & Moon

At will - with atmosphere,

Fast....
Natural - at sound hole
over fingerboard

mf mp p

at will moving to sul pont rall.....
Natural - at sound hole
Fast.... RHb

at will

mf mp mp

CV

Detailed description: This block contains the first eight measures of the musical score for 'No. 2 Cliff & Moon'. It is written for guitar in 4/8 time. The score features complex chordal textures with dissonances and non-tonal melodies. Measure 1 starts with a forte (mf) chord. Measures 2-3 have a mezzo-forte (mp) dynamic with triplets. Measure 4 is piano (p) with 'at will' and 'moving to sul pont' markings. Measure 5 is mezzo-forte (mf) with 'rall.' and 'Natural - at sound hole'. Measure 6 is piano (p) with 'Fast....' and 'RHb'. Measure 7 is mezzo-forte (mf) with 'at will'. Measure 8 is mezzo-forte (mp) with 'at will' and a 'CV' (Coda) symbol.

Anfangstakte von Nr. 2 Cliff and Moon, die eine dichte Akkordstruktur mit Dissonanzen, Klangfarbenwechseln und nicht tonaler Melodie zeigen.

No. 102 In the Dark

Slowly ♩ = c. 55
(dark - bright on repeat)

XII RH
right hand "i" on note & "p" plucking

(dark - bright on repeat)

right hand "i" on note & "p" plucking

Nat
(slightly muffled)

(slightly muffled)

espress.

mf

pp mp pp

simile

rit.

f

Detailed description: This block contains the first eight measures of the musical score for 'No. 102 In the Dark'. It is written for guitar in 4/4 time. The score is marked 'Slowly' with a tempo of approximately 55 beats per minute. It features a 'dark - bright on repeat' structure. Measure 1 is mezzo-forte (mf) with a 'XII RH' marking and 'right hand "i" on note & "p" plucking'. Measure 2 is mezzo-forte (mf) with 'Nat' and '(slightly muffled)'. Measure 3 is piano (pp) with '(slightly muffled)'. Measure 4 is mezzo-forte (mf) with '(slightly muffled)'. Measure 5 is piano (pp) with '(slightly muffled)'. Measure 6 is mezzo-forte (mf) with '(slightly muffled)'. Measure 7 is mezzo-forte (mf) with 'espress.'. Measure 8 is mezzo-forte (mf) with 'simile' and 'rit.'. The score ends with a forte (f) dynamic.

Die Anfangstakte von Nr. 102 In the Dark zeigen variierende Techniken der rechten Hand und nicht tonale Harmonik.

No. 46 The Minimalist

$\text{♩} = c. 112$

mp *p* *Let ring* *pull-off* *simile*

p i m a m i

Die Anfangstakte von Nr. 46 *The minimalist* verwenden den minimalistischen Stil in lebendigem Tempo.

2. Traditionelle Stilistik

No. 165 Cavatina

Cantabile $\text{♩} = 82$

mp *rit.*

p i a m

a tempo *C IV* *1/2 C II* *rall...*

(on repeat & DS) (5)

Anfangstakte von Nr. 165 *Cavatina*, ein melodisches Stück mit traditioneller Harmonik.

No. 64 Melancholy Waltz no. 2

Andante ♩ = c. 88 + -

The first system of the musical score for 'No. 64 Melancholy Waltz no. 2' is in 3/4 time and marked 'Andante' with a tempo of approximately 88-90 bpm. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody features a trill on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes with various fingering indications (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The bass line consists of sustained chords and single notes.

Die Anfangstakte von Nr. 64 Melancholy Waltz No. 2, ein traditioneller Walzer im Stil von Tarrega.

3. Spanische und lateinamerikanische Charakterstücke,
inklusive Flamenco

no. 47 Uruguayan Sun (Milonga)

The first system of the musical score for 'no. 47 Uruguayan Sun (Milonga)' is in 4/4 time and marked with a tempo of 100 bpm. It starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with a 'poco a poco crescendo' instruction. The score includes fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece is marked 'simile' at the beginning of the second system.

Anfangstakte von Nr. 47 Uruguayan Sun, die einen Milongarhythmus verwendet.

No. 105 Alcala -Duende no. 3

With Vigour ♩ = c. 130

Die Anfangstakte von Nr. 105 Alcala, die Taktwechsel beinhaltet, um sich dem Flamencostil anzunähern.

4. Populäre Stile, inklusive Jazz, Blues und Fusion Musik

No. 27 Minor b5 waltz (Jazz Study)

Die Anfangstakte von Nr. 27 Minor b5 waltz, ein Stück im Stile eines Jazzwalzers.

Die Anfangstakte 5-8 von Nr. 79 *Blue Funk*, die Bluesstil und Funkrhythmen kombiniert.

No. 138 Flight

Bright & Energetic ♩ = c. 100

Die Anfangstakte von Nr. 138 *Flight* im Rock Fusion Stil

5. Kulturell oder historisch inspirierte Musik

No. 239 Bartokian Folk Dance

$\text{♩} = 68$

The image shows the beginning of a piece for guitar. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of quarter note = 68. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. It provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Die Anfangstakte von Nr. 239 Bartokian Folk Dance im komponistenbasierten historischen Stil.

No. 211 Nocturne for Ravi

⑥ = A vb

Timeless, With Atmosphere

The image shows the beginning of a piece for guitar. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The notation includes natural harmonics (circled numbers 4, 3, 6) and specific performance instructions: "hard glisses using l.h. first note only is struck" and "nat harm (XII & V) alternating with open string. Play harmonic with 'i' & 'p' & open strings with 'a'. Allow to ring." Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Die Anfangstakte von Nr. 211 Nocturne for Ravi verwenden eine spezifisch kulturbasierte musikalische Stilistik.

6. Musik für große nachhallende Räume

No. 303 Sonance 1

Rubato

The score consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It begins with a *mp* dynamic and includes fingerings (3, 4, 1, 2) and a circled 5. The instruction "RH" is written above the staff, and "Let ring" is written below. The second system continues with fingerings (3, 4, 1, 2) and a circled 5, followed by "accel." and a circled 4. The third system features a *stringendo* section with a circled 4, followed by a *rall...* section with a circled 1, and ends with "Let ring" and a circled 2. Dynamics range from *mp* to *f*.

Die Anfangstakte von Nr. 303 Sonance 1 verwenden das Prinzip des akustischen Halls zu Zwecken harmonischer Resonanz.

No. 352 Sylvan Basilica

(To be performed in a reverberant space)

Andante ma a piacere

⑥ = D

The score is in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time. It begins with a *mp* dynamic and the instruction "Spaciously". The first system includes fingerings (4, 3, 1, 2) and a circled 3, with dynamics *p* and *pp*. The second system includes fingerings (1, 2, 3) and a circled 3, with dynamics *(piu) mp*, *mp*, and *p*. The third system includes fingerings (3, 2, 0) and a circled 3, with dynamics *p* and *mp*. The fourth system includes fingerings (2, 3, 4) and a circled 5, with dynamics *a tempo* and *mp*. The score ends with a circled 6 and the Roman numeral VII. Dynamics range from *pp* to *mp*.

Die Anfangstakte von Nr. 352 Sylvan Basilica, welche für eine kathedralenartige Klanglandschaft komponiert wurde.

7. Charakter oder Stimmungsmusik

No. 324 Ruminatio

Contemplatively $\text{♩} = 64$

Die Anfangstakte von Nr. 324 *Ruminatio* als Beispiel eines „Start und Pausen“ Zugangs, als ob man in Kontemplation wäre.

No. 210 Rain & Fog

Tranquillo $\text{♩} = 50$ (6) (1) = Eb

Die Anfangstakte von Nr. 210 *Rain & Fog* als Beispiel für das „Stimmungsschreiben“ des Komponisten, langsame Tempi, farbige Akkorde und Pauseneffekte verwendend.

8. Etüden verschiedener Interessen und technischer Herausforderungen

No. 148 Simple Study no. 1 (E phrygian)

♩ = c.72- 140

1st time Nat - 2nd time over the fingerboard

Die Anfangstakte von Nr. 148 Simple Study No.1, die eine sehr einfache Etüde zeigen, die das technische Ziel des wechselnden Anschlags zwischen Daumen und Zeigefinger in der rechten Hand hat und gleichzeitig die Noten auf der 1. Saite zu erlernen.

No. 113 Study in E major

Andante Tranquillo ♩ = 60 +-

No. 218 Study in Eb minor

① = Eb

Andante ♩ = 36

No. 115 Study in C minor

Slowly ♩ = c. 50 To Coda

No. 39 Study in D Major

With Grace ♩ = c. 110 take repeats on D.C.

p To Coda

p i m a m i m

Die Anfangstakte mehrerer weitere Etüden, welche verschiedene technische und/oder ästhetische Strategien ansprechen.

9. Musik im Guitar Chant Stil

No. 167 The Caspian (Dastgah Mahoor)

Scordatura: (low to high) E2 B2 E3 E3 B3 E4
 Andante (but freely) ♩ = c. 60

f *p* Trinado = "i" brushing *let ring* *poco accel* *simile*
poco rall. ... *poco accel* *poco rall. ...*
poco accel *poco rall. ...* *accel.* *rall. ...* *simile*

Die Anfangstakte von Nr. 167 *The Caspian* zeigen die Verwendung der folkloristischen „trinado“ Technik für die rechte Hand im Kontext eines Stücks im persischen Stil in E-Dur mit abweichender Skordatur.

No. 122 The Djinn's Oud

⑥ = Eb/D#
 ♩ = 100

mp *RH Harm. 8va*

Die Anfangstakte von Nr. 122 *The Djinn's Oud* zeigen Merkmale des guitar chant Stils: die Verwendung von Vorhaltsakkorden, die eine gesangsartige Melodie begleiten, wobei die Melodie einen melismatischen und eher instrumentalen Charakter besitzt.

Mauro Giulianis 3. Gitarrenkonzert, Op. 70 und Carl Czernys Klavierkonzert, Op. 28

©Ferdinand Neges



Biografie

Mag. Ferdinand Neges absolvierte seine Ausbildung an den Musikuniversitäten Graz

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

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

Keine drei Monate nach der Veröffentlichung von Giulianis 3. Gitarrenkonzert Anfang August 1822, erschien eine Bearbeitung davon als Klavierkonzert, verfasst von Carl Czerny.

Im Jahr 2017 veröffentlichte das englische Label *Hyperion* eine Aufnahme dieses Klavierkonzertes.

Das der CD beiliegende Booklet gibt keinerlei Hinweis auf Mauro Giuliani, sein Anteil am Werk bleibt gänzlich ausgeblendet.

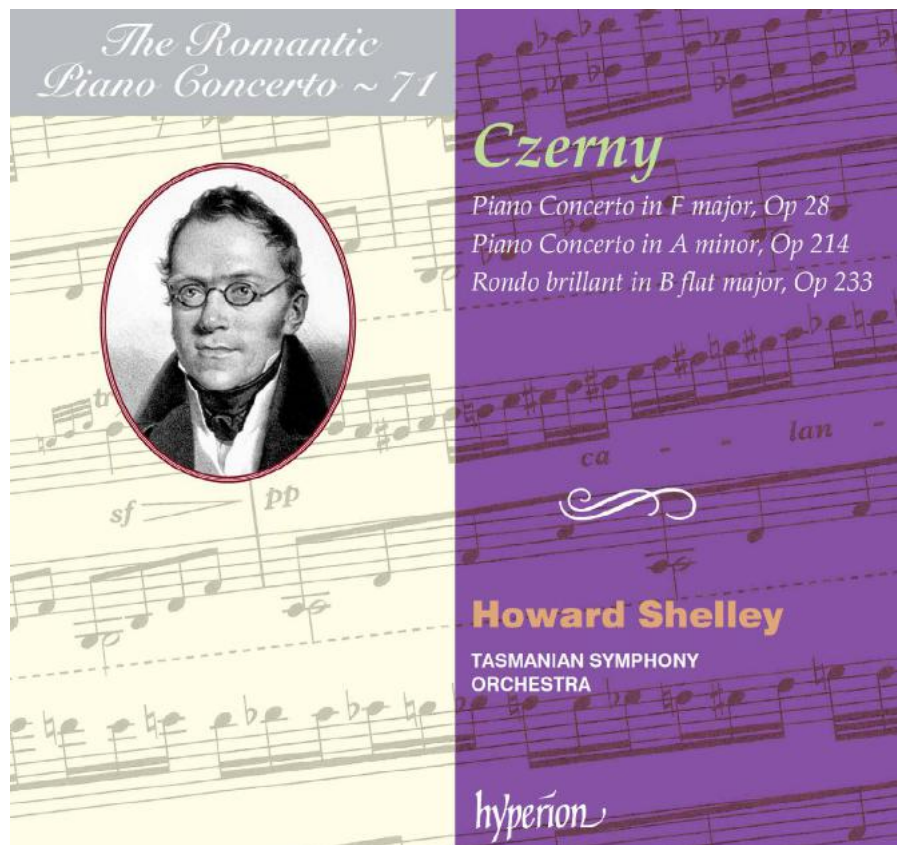
Der vorliegende Artikel geht der Frage nach, wie dies geschehen konnte.

Brian Jeffery, Herausgeber des Giulianischen Gesamtwerks in Faksimile-Ausgaben, gibt als eigentliche Entstehungszeit von Giulianis 3. Gitarrenkonzert (für Terz-

gitarre und Orchester, Op. 70) „um das Jahr 1816“ an und begründet dies mit der Angewohnheit des Komponisten, für neu komponierte Werke fortlaufende Opuszahlen zu vergeben:

*The evidence for the date of composition, about 1816, lies in the opus number, 70, which fits well into the sequence of Giuliani's numbered works of that date. If the work had been composed later, we would have experienced a later opus number.*¹

Aus auch heute noch ungeklärten Gründen erfolgte die Veröffentlichung dieses Konzertes erst etliche Jahre später, im August 1822, im Verlag von *Cappi und Diabelli*. Eine entsprechende „Musikalische Anzeige“ wurde am 9. 8. (S. 727/8) und wortgleich noch einmal



¹ Brian Jeffery, *Giuliani Complete Works*, Vol. 30, Tecla Editions, England 1987, Introduction

am 12.8.1822 (S. 736, linke Spalte) in der „Wiener Zeitung“ aufgegeben.²

Diese Werbeeinschaltung verspricht nicht nur – wie üblich – maximale Wirkung bei minimaler Schwierigkeit, sondern belegt auch zweifelsfrei, dass die Orchesterstimmen zu Giulianis Op. 70 von Johann Nepomuk Hummel stammen.

Nach damals geltender Praxis hatte der Verlag das Werk „käuflich als Eigentum“ an sich gebracht und mit einer einmaligen Zahlung dem Komponisten sämtliche Rechte abgegolten. Die weitere Verwertung des Werks oblag nun gänzlich dem neuen Eigentümer, der Komponist musste in keinem Fall um Zustimmung gefragt oder an irgendwelchen Erlösen beteiligt werden.

In einem weiteren Inserat in der „Wiener Zeitung“ kündigte der Verlag *Cappi und Diabelli* am 30.10.1822 (S. 1004, linke Spalte) ein „Großes Concert für das Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters“ an, das Op. 28 von Carl Czerny.

Auffällig an dieser Anzeige ist, dass jeglicher Hinweis darauf, dass es sich bei diesem Konzert um eine Bearbeitung von Mauro Giulianis Op. 70 handelt, fehlt. Ebenso wird die Beteiligung Johann Nepomuk Hummels nicht erwähnt, doch nachdem der in Wien besonders populäre Hummel auch der Widmungsträger dieses Klavierkonzertes war, findet sich sein Name in prominenter Größe, viel auffälliger als der des „Komponisten“, im Inserat wieder.³



Carl Czerny (Josef Kriehuber 1833)
Quelle: Wikiwand

Der auch von Ludwig van Beethoven ausgebildete Carl Czerny (1791-1857) hatte bereits als 15-jähriger begonnen, Klavier zu unterrichten und widmete sich mehr als 20 Jahre mit fast manischer Hingabe (bis zu 12 Lektionen am Tag) sehr erfolgreich dieser Tätigkeit.

Schon in diesen Jahren, als er der gesuchteste Klavierlehrer Wiens war, hatte Czerny auch mit seinen Kompositionen großen Erfolg. Mitte der 1830er Jahre stellte er das Stundengeben ein und widmete sich fortan mit gleicher Intensität ausschließlich dem Komponieren. Czernys immenser Fleiß und wohl auch sein genügsamer Lebensstil führten dazu, dass er am Ende seines Lebens ein großes Vermögen hinterließ. Nachdem er ohne Nachkommen geblieben war, bestimmte Czerny testamentarisch, dass sein Erbe zu gleichen Teilen unter drei wohltätigen Organisationen sowie der *Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* aufgeteilt werden sollte.

Dies erklärt, warum diese bedeutendste Privatbibliothek der Welt einen Großteil von Czernys riesenhaftem Oeuvre in ihren Beständen hat und die Pflege des Werks und des Ansehens dieses Komponisten zu ihren ständigen Aufgaben zählt.

In der Czerny-Sammlung der *Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde* befindet sich auch die Erstaussgabe des Klavierkonzertes Op. 28 (mit Begleitung des Orchesters) vom Oktober 1822. Erfreulicherweise hat der vormalige Direktor Dr. Otto Biba (meine Besuche dort erfolgten noch in seiner Amts-

² <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18220809&seite=3&zoom=33> <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18220812&seite=4&zoom=33> (besser lesbar)

³ <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18221030&seite=4&zoom=33>



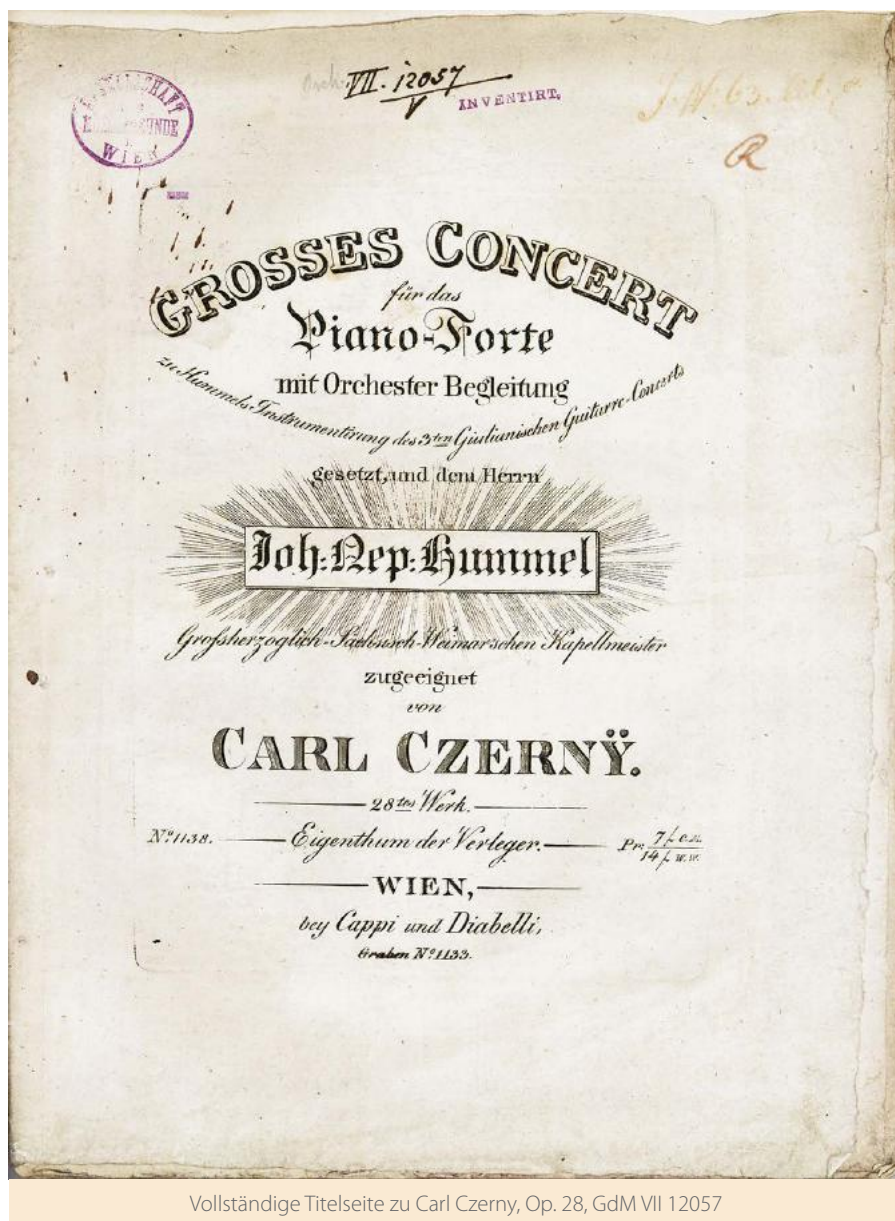
Titelseite (Detail) zu Carl Czerny, Op. 28, GdM VII 12057

zeit, während diverser Lockdowns) einer Veröffentlichung der Titelseite dieses Konzerts ausdrücklich zugestimmt.

Anders als beim oben angeführten Inserat der *Wiener Zeitung*, geht aus dem Cover der Erstausgabe sehr wohl hervor, dass es sich bei Czernys Op. 28 um eine Bearbeitung handelt, dass Mauro Giuliani die ursprüngliche Vorlage mit seinem dritten Gitarrenkonzert lieferte und dass Johann Nepomuk Hummel die Instrumentierung besorgte.

Das Konzert von Giuliani trägt die Plattennummer C. et D. Nr. 1119 (der Gitarrenpart hat die Nummer C. et D. Nr. 1119–20), dem Klavierkonzert von Czerny wurde die Plattennummer C. et D. Nr. 1138 zugewiesen (der Klavierpart trägt die Nummer C. et D. Nr. 1138-39-40, gültig für alle drei existierenden Fassungen, also mit Begleitung des Orchesters [1138], mit Streichquartett [1139] oder mit einem zweiten Klavier [1140]).

Es ist einigermaßen ernüchternd, festzustellen, dass der Erstausgabe von Czernys Op. 28 (Plattennummer C. et D. Nr. 1138) vom Verlag *Cappi und Diabelli* einfach die bereits vorhandenen Stim-



Vollständige Titelseite zu Carl Czerny, Op. 28, GdM VII 12057

men zu Giulianis 3. Gitarrenkonzert mit der Plattennummer C. et D. Nr. 1119 als Stimmensatz beigelegt wurden.

Die Orchesterbegleitung beider Konzerte ist also zu hundert Prozent identisch. Wer die Introdution zu einem der beiden Konzerte hört, könnte unmöglich sagen, ob die Terzgitare oder das Klavier als Soloinstrument einsetzen wird.

Czernys Beitrag besteht in der Umarbeitung des Gitarrenparts für das Klavier. Dabei hält er sich meist eng an die Giulianische Vorlage, vor allem im 3. Satz (Polonaise) sind aber einige Freiheiten der unterschiedlichen Natur beider Instrumente geschuldet.

Dass Carl Czerny diese Bearbeitung überhaupt mit einer eigenständigen Opusnummer in seinen Werkkatalog aufnehmen konnte, ist nur mit dem damaligen völligen Fehlen jeglicher Copyright-Bestimmungen zu erklären.



Johann Nepomuk Hummel (Kupferstich von Franz Xaver Stöber nach einer Zeichnung von Ehregott Grünler) [Quelle: Wikipedia]

Die Dedikation an Johann Nepomuk Hummel lässt sich nicht nur mit dem

freundschaftlichen Naheverhältnis zum Komponisten begründen, auch verkaufstechnische Überlegungen können dabei eine Rolle gespielt haben, war doch Hummel damals ein europaweit gefeierter Star und in Wien, wo er unter anderem von W. A. Mozart selbst seine Ausbildung erhalten hatte, in höchstem Maße populär.

Die Widmung könnte überdies aber auch damit zusammenhängen, dass Hummel quasi die Vorlage für eine derartige Bearbeitung geliefert hatte: 1816 arbeitete er sein Bartolomeo Bortolozzi gewidmetes Mandolinenkonzert von 1799 (G-Dur, S. 28) in ein „Concertino für Pianoforte“ (G-Dur, Op. 73) um.

Nach dreijähriger Abwesenheit hatte die Zugkraft von Giulianis Namen im Herbst 1822 bereits deutlich nachgelassen. Dies könnte auch mit ein Grund sein, warum seine Erwähnung auf den verschiedenen Ausgaben der Erstdrucke von Czernys Op. 28 nicht durchgehend in gleicher Weise erfolgte. Das Titelblatt zu C. et D. Nr. 1140 (Czernys Op. 28 mit Begleitung eines zweiten Klaviers) verzichtet bereits von Anfang an auf die Erwähnung von Giulianis 3. Gitarrenkonzert, auch Hummels Anteil, der die Basis für den Klavierauszug darstellte, bleibt unberücksichtigt.⁴

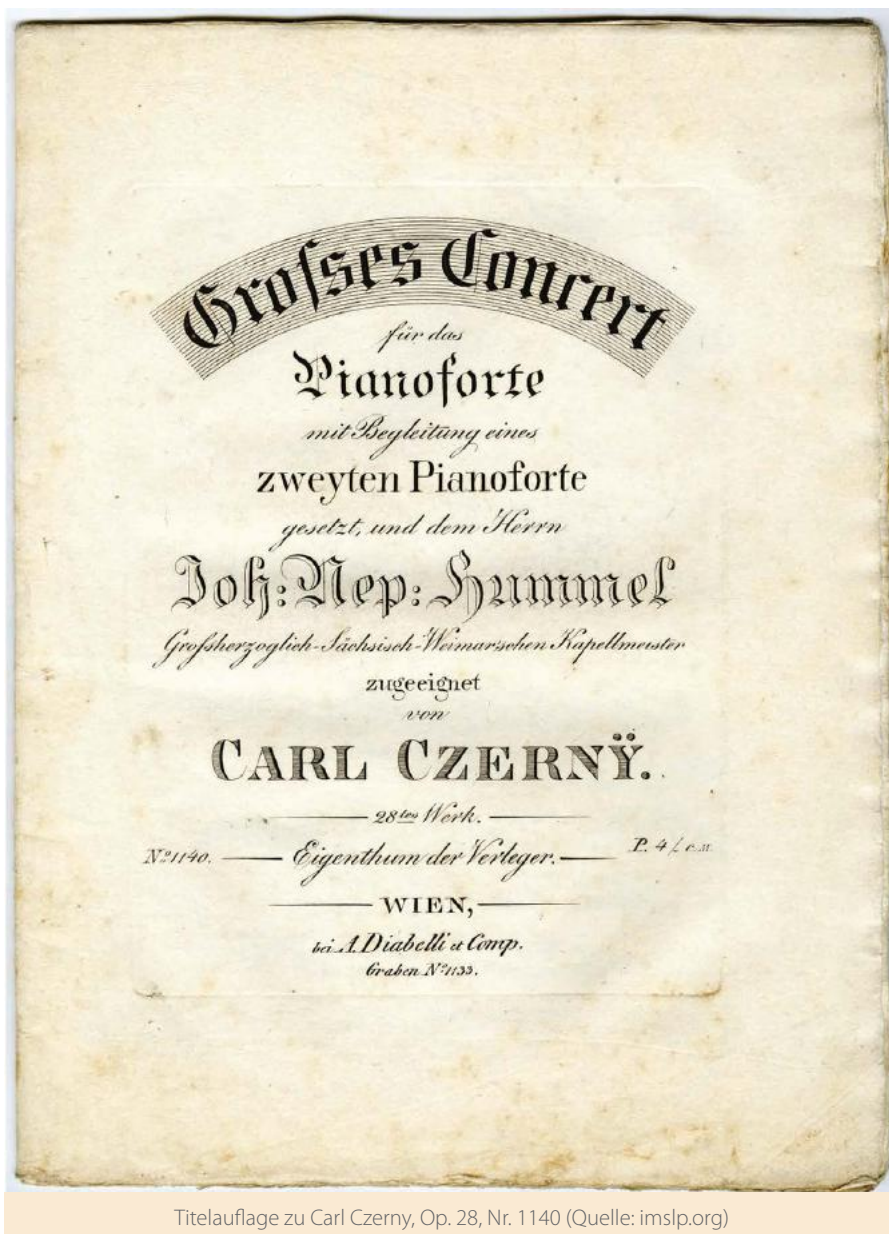
Im Februar 1824 erschien die letzte Veröffentlichung der Firma Cappi & Diabelli, danach trat Pietro (Peter) Cappi als Teilhaber aus dem Verlag aus. Diabelli fand in Anton Spina einen neuen Teilhaber, der aber in der neuen Firmenbezeichnung „Diabelli & Compagnie“ nicht mehr

namentlich aufschien. Im Juni 1824 wurde unter dem neuen Verlagsnamen erstmals in der Wiener Zeitung inseriert.⁵

Nicht nur die Neuerscheinungen ab Juni 1824 trugen die veränderte Verlagsbezeichnung „A. Diabelli et Comp.“, auch von den noch im Handel nachgefragten älteren Notendruckten wurden sogenannte „Titelaufgaben“ mit aktualisiertem Cover und gleichbleibendem Inhalt, also unter Verwendung der alten Druckplatten, hergestellt.

⁴ [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP22768-PMLP52104-Czerny_-_28_-_Piano_Concerto_\(Piano_I\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP22768-PMLP52104-Czerny_-_28_-_Piano_Concerto_(Piano_I).pdf)

⁵ vgl. Alexander Weinmann, Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co., Musikverlag Ludwig Krenn, Wien 1985, S. 1f



Titelaufgabe zu Carl Czerny, Op. 28, Nr. 1140 (Quelle: imslp.org)

Für Czernys Klavierkonzert Op. 28 bedeutete dies, dass spätestens ab der Titelaufgabe (zeitlich nicht genau datierbar) jeglicher Hinweis auf eine Beteiligung von Mauro Giuliani oder Johann Nepomuk Hummel in allen drei Ausgaben (Nr. 1138 – 39 – 40) unterblieb und die ursprüngliche Bearbeitung auf diese Weise als Originalwerk wahrgenommen wurde.

Auch unter Berücksichtigung der damaligen, sehr freien Bearbeitungspraxis ist dies doch ein nicht alltäglicher und aus heutiger Sicht völlig inakzeptabler Vorgang, der aber nicht Carl Czerny, sondern wohl dem Verlag anzulasten ist.

Kurz nach Czernys Tod, etwa im Jahre 1860, veröffentlichte sein Londoner Verleger Cocks & Co. ein erstes Werkverzeichnis („A complete list of Carl Czerny's works“).

Als Op. 28 wird angegeben:

Grand Concerto in F, with Orchestral Accompts. The same with Quartett Accompts. The same with an Accompt. for a second Pianoforte

Das Wissen um Mauro Giulianis Original-Vorlage und Hummels Arbeit an den Orchesterstimmen war zu diesem Zeitpunkt schon längst verloren gegangen.⁶

Offensichtlich hat das Hyperion-Label bei der Aufnahme von Czernys Op. 28 nicht auf den Erstdruck, sondern auf eine spätere Ausgabe mit bereits fehlendem Hinweis auf die Entstehungsgeschichte des Konzerts zurückgegriffen.

Das 2017 beim Erscheinen der CD beigelegte Booklet (Text von Jeremy Nicholas) gibt keinerlei Hinweise auf eine Beteiligung von Mauro Giuliani oder J. N. Hummel.

Eine daraufhin einsetzende Kontroverse veranlasste das Label auf seiner Homepage eine überarbeitete Version des Booklet-Textes zu veröffentlichen, allerdings nur in der englischen Version. Die Übersetzungen (französisch und deutsch) blieben unverändert.⁷

Anmerkung: Das Booklet kann vollständig heruntergeladen werden (2,5 MB).

Weit davon entfernt, ein Versäumnis oder gar einen Fehler zuzugeben, gelingt es dem Label tatsächlich, den Schaden noch zu vergrößern. Mit dem oftmals richtigen, aber

⁶ „Carl Czerny. Erinnerungen aus meinem Leben“ hg. Walter Kolneder, Verlag Heitz GmbH, Baden-Baden 1968, S. 55f

⁷ https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W19659_68138

in diesem Fall eben nicht zutreffenden Hinweis darauf, dass Druckausgaben des frühen 19. Jahrhunderts vielfach nicht genau datierbar seien, wird die Möglichkeit in den Raum gestellt, dass auch Czernys Klavierkonzert das ‚Original‘ und Giuliani Op. 70 die Bearbeitung sein könnte.

Eine unausgesprochene Behauptung, die in die Kategorie ‚alternative facts‘ eingeordnet werden kann: eindeutig widerlegt durch die bekannten Editionsdaten der Erstdrucke beider Konzerte (siehe oben), aber doch geeignet, weitere Verwirrung zu stiften. Überdies bleibt Johann Nepomuk Hummels Anteil an der Entstehung des Konzertes weiterhin unberücksichtigt.⁸

Beim *Deutschlandfunk* beispielsweise holte man sich die wesentlichen Hintergrundinformationen für die Präsentation der 2017 neu veröffentlichten CD von der Hyperion-Homepage. Die im aktualisierten Booklet vorgenommene Relativierung der Reihenfolge der beiden Konzerte führte nun zur dezidierten Feststellung: *Bis heute ist nicht geklärt, welches der beiden Konzerte zuerst entstand* – eine ebenso eindeutige wie bedauerliche Fehlinformation.

Die australische Pianistin und Czerny-Expertin Rosemary Tuck hat einen Großteil der Musik Czernys für Klavier und Orchester auf CD eingespielt. Das Konzert

Op. 28 ist jedoch nicht darunter, eben weil es kein Originalwerk, sondern eine Bearbeitung ist.

Über die Entstehungsgeschichte dieses Konzertes hat die Pianistin schon früh in korrekter Weise informiert.

https://www.rhinegold.co.uk/international_piano/the-lost-emperor-czernys-grand-concerto-in-e-flat-major/

Auf ihrer Homepage hat Rosemary Tuck sogar ein PDF der Titelseite des Exemplars der Musikvereins-Bibliothek hochgeladen, mit der Anmerkung *„Such was Czerny’s popularity, the title page for his F major concerto Op. 28, a transcription work, displays his name larger than that of Hummel, who orchestrated it, and Giuliani, who wrote the music.“*⁹

Ein Vergleich der Solostimmen von Giuliani Op. 70 und Czernys Op. 28 ist über die **International Music Source Library Project**-Website jederzeit möglich:

[Giuliani Concerto No. 3 Op. 70](#)

[Czerny Concerto Op. 28](#)

Am Ende der Seite mit Czernys Op. 28 findet sich unter „Vermischte Anmerkungen“ der Satz:

This “opus 28” is not an original work, but an arrangement of the 3rd Guitar Concerto by Mauro Giuliani, as can be seen from the title page.

Es ist allerdings wenig hilfreich, dass die beiden auf der IMSLP-Seite zugänglichen Notendrucke der Klavierstimme zu Czernys Op. 28 diesen Hinweis auf Giuliani eben nicht enthalten, wie etwa der Erstdruck der Version mit Orchesterbegleitung in der *Bibliothek der Gesellschaft*

der Musikfreunde in Wien.

Mehrere Gesamtaufnahmen von Giuliani Op. 70 sind auf YouTube abrufbar:



Edoardo Catemario,
Wiener Akademie, Martin
Haselböck © 2006



Pepe Romero, Academy
of St. Martin in the Fields,
Neville Marriner © 1976



mit mitlaufender Gitarrenstimme, ebenfalls
Pepe Romero etc.



Paolo Pugliese,
Ensemble Ottocento
© 2006

Für Czernys Op. 28 existiert bislang nur die Aufnahme des Hyperion-Labels. Aktuell kann diese nicht kostenfrei vollständig angehört werden. Ausschnitte sind zu hören unter:



Howard Shelley, Tasmanian
Symphony Orchestra
© 2017



Track 1-3

Diabelli war zeitlebens ein genialer Vermarkter seiner selbst, wie auch der Produkte seiner späteren Verlage. Nach seiner Ankunft in Wien (1803), lange bevor er zunächst als Korrektor im Verlagswesen Fuß zu fassen begann, lebte Anton Diabelli vor allem vom Instrumentalun-

⁸ <https://www.deutschlandfunk.de/klavierkonzerte-von-carl-czerny-die-humorvolle-seite-des-100.html>

⁹ <https://www.rosemarytuck.com/admin/data/files/Czerny%20Op.%2028.pdf>



Anton Diabelli (Josef Kriehuber 1841) [Quelle: Wikipedia]

terricht (Gitarre und Klavier).

Obwohl gerade erst Anfang 20 nannte er sich ohne falsche Bescheidenheit einen *Professor der Gitarre*, womit er – laut Alexander Weinmann – „auf seine Lektionen bei zahlreicher Schülerschaft anspielte“.¹⁰

Im Booklet einer CD mit Kammermusik von Carl Czerny (Camerata © 2008) beschreibt Otto Biba, wie Diabelli nicht zögerte, 3 Sonaten für Violine & Klavier von Franz Schubert als „Sonatinen“ erscheinen zu lassen, wohl weil damit mögliche Bedenken wegen eines zu großen Schwierigkeitsgrades verringert werden konnten, was jedenfalls den Verkauf günstig beeinflusste.¹¹

In einem Interview mit der Zeitschrift „Musikfreunde“ (März 2020, S. 11), dem Hausjournal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, zeigt sich der Pianist Rudolf Buchbinder von Anton Diabellis Verkaufsgeschick überaus beeindruckt. „Das, was man heute Marketing nennt, hatte er bereits im kleinen Finger. Und das

mit einer gewissen Unverfrorenheit, die uns heute noch zum Schmunzeln bringt.“

Es folgen Beispiele für Widmungen auf Diabellischen Schubertausgaben, zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten, etwa an Robert Schumann oder Franz Liszt, die beide in keiner persönlichen Beziehung zu Schubert gestanden hatten, deren prominente Hervorhebung auf einem neu erschienenen Notenruck zu diesem Zeitpunkt aber eben deutlich verkaufsfördernd war.

Die Liste der angeführten Beispiele für Diabellis kreative Verkaufsbegabung ließe sich beliebig lange weiter fortsetzen.

Die bewusst verschleierte und nur umständlich rekonstruierbare Entstehungsgeschichte zu Carl Czernys Op. 28, ist wohl auf das absichtsvolle Betreiben des Diabelli-Verlages zurückzuführen. Anscheinend wurde das Verschweigen von Giulianis Originalvorlage (und damit auch der Beteiligung Johann Nepomuk Hummels) in den frühen 1820er Jahren als vorteilhaft eingeschätzt.

In seinem Brief an Domenico Artaria vom 16. Jänner 1824 (aufbewahrt in der Wienbibliothek, Signatur J. N. 69732) beklagt sich Mauro Giuliani bitter über nachteilige Erfahrungen mit dem Verlag „Cappi & Diabelli“ („... zwei falsche Geschäftsleute ... die nicht nur meine Verachtung verdienen, sondern auch die himmlische Rache“)¹² und es ist mehr als wahrscheinlich, dass Giuliani auch die Umarbeitung seines Gitarrenkonzertes Op. 70 in ein Klavierkonzert, letztendlich unter völliger Weglassung seines Na-



Mauro Giuliani, Stich von Jügel nach Stubenrauch (Quelle: Wikipedia)

mens publiziert, als schweren Verstoß in sein persönliches „Diabelli-Sündenregister“ aufgenommen haben dürfte.

Nachbemerkung:

Dieser Artikel entstand während einer umfassenden Recherche im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer Sammlung leichter bis mittelschwerer Gitarrenliteratur aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien. Diese Sammlung wird 2023 im DUX-Verlag erscheinen.

¹⁰ vgl. Weinmann, Alexander – Wiener Archivistudien, Band I Philomele, Verlag Ludwig Krenn, Wien 1979, S. 8

¹¹ vgl. Biba, Otto – Booklet zu Camerata CMCD-15096-7, S. 13

¹² Riboni, Marco - Mauro Giuliani. Eine biographische Aktualisierung, Teil 4, G+L 1/1994, S. 50 (dt. Übersetzung von Meinolf Sander)

Das EGTA Journal im Interview mit dem Gitarristen, Komponisten und Festivalleiter Johannes Tonio Kreusch.

Das Gespräch führte Dr. Fabian Hinsche.

Lieber Johannes, Du bist in vielfältigen Feldern in der Musik- und Kunstlandschaft unterwegs wie wenige andere. Hast Du die Liebe zur Kunst in die Wiege gelegt bekommen, da Du ja aus einem musikalischen Elternhaus stammst und Dein Bruder Cornelius Claudio ebenfalls ein umtriebiger Künstler geworden ist?

Seit meiner Kindheit ist Musik ein selbstverständlicher Teil meines Lebens. Unsere Mutter ist Konzertpianistin und hat verstärkt im Bereich der zeitgenössischen Musik gearbeitet. Sie hat sich später der Musikpädagogik verschrieben und unzählige Bücher und Kinderlieder geschrieben und eine Vielzahl von CD-Produktionen für Kinder veröffentlicht. Was Cornelius und ich schon früh vermittelt bekommen haben, war ein freies, experimentelles Herangehen an die Musik. So haben wir beide unsere ersten musikalischen Erfahrungen gesammelt indem wir auf selbstgebauten Instrumenten improvisiert haben. Ein wichtiger Faktor war sicher, dass ich in einer Umgebung aufgewachsen bin, in der Musik und Kreativität jenseits von Druck und Leistung großgeschrieben war. Und dass meine Eltern uns Kindern Vertrauen und Sicherheit auf den Weg gegeben haben, unseren eigenen Weg zu finden. Cornelius und ich sind in unserem künstlerischen Weg weniger dem Mainstream gefolgt, als dem Drang neue Wege durch eigene Musik oder neue interpretatorische Sichtweisen – wie bei mir z.B. im Fall des brasilianischen Komponisten Heitor Villa-Lobos – zu gehen.



Wie hast Du in Deiner Kindheit zur Gitarre gefunden?

Ich hatte bevor ich mich ganz der Gitarre verschrieben habe, andere Instrumente ausprobiert und gespielt, so erst Klavier, dann auch Klarinette und Saxophon. Ab einem gewissen Zeitpunkt stand dann die Gitarre im Mittelpunkt. Ich erinnere mich, dass meine Mutter mit uns Kindern ihre selbstkomponierten Lieder mit Gitarrenbegleitung gesungen hat. Daher gab es bei uns ein Instrument und ich mochte den gezupften Klang der Gitarre. So wie die Kraft des Klaviers meinem Bruder Cornelius am Besten entspricht, sind es für mich die leisen, tiefgehenden Klänge der Gitarre, die mich berühren. Unsere Schwester wiederum hat den Weg als bildende Künstlerin gesucht und findet darin ihren eigenen Ausdruck. Ich habe dann wie viele andere auch nicht gleich zur klassischen Gitarrenmusik gefunden. Erst als ich das erste mal ein Bach-Stück auf der Gitarre gehört habe, war ich wie verzaubert und da war es um mich geschehen.

Du arbeitest immer wieder mit Deiner Mutter und Deinem Bruder zusammen, so u.a. in Produktionen, Konzerten und im organisatorischen Bereich. Was sind dabei die wichtigsten Projekte für Dich?

Mit meinem Bruder Cornelius Claudio Kreusch bin ich beruflich und künstlerisch eng verbunden.

Wir haben schon früh begonnen, die Aufnahmen unserer Mutter zu produzieren und ihre Lieder zu arrangieren. Cornelius ist auch Produzent meiner Aufnahmen. An meiner im vergangenen Jahr veröffentlichten Duo-CD „El Manisero“, die ich im Duo mit dem legendären Carlos Barbosa-Lima eingespielt habe, ist er nicht nur als Produzent beteiligt, sondern hat auch die Klavierparts eingespielt. Wir konzertieren in den verschiedensten Projekten zusammen, sind gemeinsam als Produzenten tätig, haben den Musikverlag „Kreusch Bros. Publishing GbR“ für zeitgenössische Musik gegründet und kuratieren Konzertreihen und Festivals wie u.a. die „Ottobrunner Konzerte“ bei München oder das zeitgenössische Festival „Look into the Future“ für die Stadt Burghausen. Für unsere Tätigkeit als Künstlerische Leiter der Ottobrunner Konzerte wurden wir mit dem Tassilo-Preis der Süddeutschen Zeitung als Ehrung für unseren Kulurar-

beit im Münchner Umland ausgezeichnet. Die Idee hinter der Konzertreihe ist, außergewöhnliche Konzerte mit herausragenden Interpreten zwischen Klassik und Jazz zu veranstalten. Zusätzlich zu den Konzerten gibt es Meet the Artists Gespräche im Anschluss zu jeder Veranstaltung, sowie Meisterkurse und Workshops und Aufnahmeprüfungen für das Berklee College of Music in Boston.

Du komponierst selbst und hast Musik zu Filmen, Hörbüchern und Konzertwerke geschrieben. Wie würdest Du Deinen Stil beschreiben, was interessiert Dich musikalisch?

Für mich ist eigenes kreatives Schaffen im Sinne von improvisieren oder komponieren immer wichtiger geworden – gerade als Ergänzung zur Interpretation und Reproduktion von musikalischen Ideen und Gedanken anderer Komponisten im klassischen Bereich. Ich bin immer schon offen für die verschiedensten musikalischen Stile gewesen und habe mich seit meiner Jugend in einem breiten musikalischen Spektrum von Klassik über Jazz bis zur Moderne und Weltmusik bewegt.

Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Komponisten wie Andrew York, Carlos Barbosa-Lima oder Maximo Diego Pujol, die alle für Dich bzw. für das Duo Violine / Gitarre, das Du gemeinsam mit Deiner Frau Doris Orsan hast, komponiert haben?

Es ist etwas sehr Besonderes, an der Entstehung eines neuen Werkes beteiligt zu sein. Das Erarbeiten einer neuen Komposition ist ein sehr unmittelbarer und intuitiver Prozess. Man hat ja keinerlei Referenzen auf die man sich berufen könnte.



Zudem gelangt dieses Werk zum ersten Mal in der eigenen Interpretation an die Öffentlichkeit, andere Musiker orientieren sich gegebenenfalls daran. Das ist eine große Verantwortung. Es ist jedes Mal wunderbar, wenn man eine neue Komposition, die man angeregt hat als Bereicherung für das Repertoire erleben kann.

Gerade habe ich ein neues Solo-Gitarrenwerk, das mir Máximo Diego Pujol gewidmet hat eingespielt. Bei seiner „Triptico Porteño“-Suite, die er für mein Violine und Gitarre-Duo geschrieben hat, bat ich ihn ähnlich wie Piazzolla mit seiner „L’Histoire du Tango“ eine neue Geschichte des Tangos zu erzählen. Máximo hat mit diesem Werk auf sehr persönliche Weise für ihn wichtige Orte in Buenos Aires und damit verbundene Erinnerungen musikalisch in Szene gesetzt. Ich bitte Komponisten nicht einfach nur um ein Werk, sondern bringe auch eigene Ideen und Vorschläge mit ein. Bei dem Werk, das Atanas Ourkouzounov aktuell für uns geschrieben hat, bat ich ihn, um eine bulgarische Volksmelodie als Ausgangspunkt. Carlos Barbosa-Lima ist ein genialer Ar-

ranger. Das wollte ich nutzen und bat ihn, um Arrangements von berühmten Latin-Klassikern für zwei Gitarren. Aus dieser Idee entstand dann unsere gemeinsame Duo-CD. Auch mit dem kubanischen Komponisten Tulio Peramo verbindet mich eine intensive musikalische Freundschaft. Meine CD „Portraits of Cuba“ mit Kammermusikwerken, die Tulio mir geschrieben hat, war ein großer Erfolg.

Du machst immer wieder spannende Ausflüge in den Bereich von Jazz, Latin und Worldmusic. Was reizt Dich an diesem Spagat zur Klassik?

Mit meinen musikalischen Projekten suche ich immer wieder neue Ausdrucksformen und möchte keine ausgetretenen Wege beschreiten ob ich nun ein klassisches Werk interpretiere oder komponiere und improvisiere. Mir gefällt der Begriff Grenzgänger, mit dem ich

oft in der Presse tituliert werde, daher gut. Ich hatte gerade eine inspirierende Aufnahme-Session zusammen mit meinem Bruder, bei welcher wir u.a. auf den Klangkünstler FM Einheit von der Kultband „Einstürzende Neubauten“ getroffen sind. Solche musikalischen Begegnungen empfinde ich als sehr inspirierend und den eigenen Horizont erweiternd.

Du veranstaltest eine Reihe von wichtigen Festivals, bei denen Du berühmte Künstler auch jenseits der Gitarre zu Gast hast. Welche Gründe haben Dich bewegt, Dich in diesem Bereich zu betätigen und welche Künstler haben Dich auf Deinen Festivals am meisten beeindruckt?

Neben meiner Konzerttätigkeit hat sich als weiterer Schwerpunkt über die Jahre meine Tätigkeit im Kulturmanagement immer stärker etabliert. Neben der Organisation meiner Internationalen Gitarrenfestivals in Hersbruck und Wertingen leite ich zusammen mit meinem Bruder Cornelius Claudio Kreusch, wie bereits erwähnt, aktuell das Musikfestival für Improvisierte und Neue Musik und bildende Kunst „Look into the Future“ für die Stadt Burghausen und die Konzertreihe Ottobrunner Konzerte bei München. Im Laufe der Jahre haben sich mit vielen Musikern, Musikmanagern oder auch Journalisten vertrauensvolle Beziehungen und Freundschaften entwickelt. Als Künstler konzertierte ich auf den be-

kannten Festivals und lerne dort immer wieder Musiker kennen, die ich begeistern kann, auch zu unseren Festivals zu kommen. Die gegenseitige künstlerische und persönliche Wertschätzung hilft dabei natürlich. Ich reise aber auch auf die einschlägigen internationalen Kulturmesen. Dort treffen sich Agenturen, Kulturmanager oder Künstler. Man kennt sich dadurch in der Szene und bekommt neue Kontakte zu Künstlern oder Medienvertretern. Um jedes Jahr von Neuem ein attraktives und vielseitiges Programm auf die Beine zu stellen, muss ich immer am „Puls der Zeit“ sein – das heißt mich informieren, wer mit welchem neuen Programm auf Konzertreise ist oder welche vielversprechenden Newcomer gerade am Start sind. Natürlich gibt es viele bleibende Eindrücke für mich, die ich mit meiner Festivalarbeit verbinde. So zum Beispiel, dass Künstler wie der damals noch unbekannte Yamandu Costa eines seiner ersten Konzerte bei uns in Deutschland spielte oder Carlos-Barbosa-Lima gar sein Deutschland-Debut in Hersbruck gab. Unvergessen auch der große Roland Dyens, der nach seinem genialen Konzert in Hersbruck dramatisch zusammen brach und ins Krankenhaus eingeliefert wurde und dann tragischerweise wenig später auch verstorben ist. Wenn ich an seine Abschiedsgeste am Ende dieses Konzertes denke, bin ich immer noch bewegt, da sich damals keiner im Publikum vorstellen konnte, dass wir ihn zum letzten Mal auf der Bühne erleben würden.

Ich erinnere mich auch an das gemeinsame Duo-Konzert mit Giora Feidman in Ottobrunn: Als wir beide die Bühne betraten, erhob sich der gesamte Saal zu Ehren von Giora. Wir konnten erst nach minutenlangem Applaus beginnen. Das

hat mir gezeigt, was große Künstler in Menschen bewegen und auslösen können.

Du hast Gitarre in Salzburg und New York studiert. Hast Du prägende Einflüsse aus diesen Studienjahren bis heute behalten? Oder denkst Du, dass man das Meiste sowieso erst danach lernt?

Meine Studienzeit in Salzburg bei Eliot Fisk und Joaquín Clerch war extrem wichtig für mich als junger Musikstudent. Ich habe von beiden technisch und künstlerisch sehr profitieren können. Nach meinem Abschluß in Salzburg war mein großer Wunsch endlich in eine neue Welt einzutauchen und so wollte ich immer schon nach New York. Besonders wichtig war mir dabei die Möglichkeiten im Jazz und die sehr gute Ausbildungsmöglichkeiten an der Juilliard School of Music. Sharon war als Lehrerin sicher ein wichtiger Entwicklungsschritt für mich. Sie hat extrem viel Erfahrung mit neuer Musik und mit Kammermusik. Da gab es einiges mitzunehmen. Wichtig war sicher auch, daß die Gitarrenklasse an Juilliard sehr klein ist und man somit immer intensiv arbeiten, vorspielen und mit Studenten anderer Klassen Projekte verwirklichen konnte.

Im Laufe meiner musikalischen Ausbildung habe ich immer nach sehr unterschiedlichen Lehrern gesucht und auch bald den Drang gehabt, wieder neue Impulse zu bekommen und den Lehrer bzw. die Lehrerin zu wechseln. Ich denke als MusikerIn ist es immer wichtig, auch nach der Ausbildung interessiert für Neues zu sein und immer weiter lernen zu wollen. Insofern hört die musikalische Ausbildung nie auf.

Was sind Deine gitarristischen Vorbilder?

Es gibt so viele inspirierende MusikerInnen bzw. GitarristInnen, die ich hier nennen könnte. Mich hat die Gitarre immer schon in all ihren Facetten interessiert, von Ralph Towner über John Scofield bis Pat Metheny, Jimi Hendrix, Agustín Barrios Mangore, Atahualpa Yupanqui, Julian Bream und all die genialen Klassik- und JazzgitarristInnen, die neue Wege aufzeigen.



Du hast vor kurzem ein neues Bach Album veröffentlicht und auch eine neue Notenausgabe dazu herausgegeben. Was hat Dich an diesem Projekt gereizt?

Die Musik von Johann Sebastian Bach hat mich zur klassischen Gitarre gebracht. Seine Musik und die vielschichtige Transkriptionsarbeit begleitet mich schon seit meinen Anfängen. Für mein aktuelles Album habe ich zwei Suiten von Bach meinen eigenen Improvisationen gegenübergestellt.

Die Geschichte der Gitarre lief in Wellen der Popularität und des Rückgangs dieser ab. An welchem Punkt befindet sich die Gitarre Deiner Meinung nach aktuell?

Die Gitarre hat in ihrer Entwicklung immer wieder Höhen und Tiefen erlebt. Nach dem anfänglichen Höhenflug Anfang des 19ten Jahrhunderts wurde die klassische Gitarre schnell vom immer perfekter entwickelten Klavier verdrängt. Virtuosen wie Andrés Segovia haben den warmen Klang der Gitarre aber wieder populär gemacht. Ich selbst erlebe in meinen Konzerten und in der Arbeit als künstlerischer Leiter meiner

Festivals, dass das Interesse an der Gitarre nach wie vor groß ist. Dabei fällt auf, dass solche Konzerte am Besten ankommen, in welchen die KünstlerInnen nicht nur das herkömmliche klassische Repertoire spielt. Wie beispielsweise in der bildenden Kunst, sollte auch jeder Musiker nach seiner eigenen unverwechselbaren Stimme suchen und nicht als Epigone nur ausgetretenen Pfaden folgen. Kunst oder Musik kann Menschen tief berühren, wenn sie nach neuen Horizonten sucht.

In Deinem Namen und in manchen Deiner Stücke bemerkt man eine Liebe zur Literatur. Ist Dir diese Kunstform besonders nahe?

Bevor ich mein Musikstudium begonnen habe, habe ich in an der Universität in München Philosophie studiert. Künstler zu sein, bedeutet ja auch immer Suchender zu sein und sich mit Fragen der menschlichen Existenz auseinanderzusetzen. Auf meinem Solo-Album mit dem Titel „Siddhartha“ spiele ich ausschließlich eigene Kompositionen. Hesses „Siddhartha“ ist ein Suchender. Ich möchte dies auch in meiner Musik sein – ein Suchender nach neuen Klängen

und musikalischen Ausdrucksformen. Meine Duo-CD, die ich zusammen mit dem Trompeter Markus Stockhausen aufgenommen habe, trägt den Titel „Panta rhei“. Das bedeutet „alles fließt“ und ist ein auf den griechischen Philosophen Heraklit zurückzuführender Aphorismus, mit welchem er ausdrücken wollte, dass jedes Sein beständigem Wandel unterworfen ist. Das ist für mich auch eine Art Lebensmotto und trifft auch auf meine musikalische Tätigkeit zu: es gilt immer wieder Neues zu entdecken und neue Wege des Ausdrucks zu suchen. Ich nehme mir für meine Arbeit einen Spruch von Paul Celan besonders zu Herzen: „Die Kunst erweitern ? Nein, sondern geh’ mit der Kunst in Deine allereigenste Enge und setze Dich frei.“

Neben Deinen künstlerischen Projekten bist seit vielen Jahren auch pädagogisch tätig. Was fasziniert Dich am Unterrichten?

Ich bin in der Tat ein begeisterter Lehrer und unterrichte sehr gerne – auch wenn diese Tätigkeit nur ein Teilaspekt meiner beruflichen Tätigkeit ausmacht. Instrument bedeutet im eigentlichen Sinne soviel wie „Hilfsmittel, Werkzeug“. Mir ist es wichtig, meinen SchülerInnen zu vermitteln, dass die Gitarre ein Hilfsmittel bzw. Medium ist, durch das sie musikalisch in Austausch mit sich und der Welt treten können. Dabei möchte ich ein Bewusstsein für eine unverkrampfte und möglichst natürliche Körperlichkeit im Spiel vermitteln, sowie Anregungen, sich eigenkreativ mit den musikalischen Ideen auseinanderzusetzen und Impulse zur Entdeckung der eigenen ursprünglichen musikalischen Ausdruckskraft geben - damit man wirklich frei mit diesem „Werkzeug“ umgehen und gestalten kann. Sokrates hat einmal gesagt: „Lernen heisst sich erinnern“. Und so sehe ich auch die Hauptaufgabe des Lehrers

bzw. der Lehrerin darin, bei den SchülerInnen einen Prozess anzuregen, durch den sie sich selbst bewusst werden und dadurch lernen, eigenständig Lösungsansätze zu finden. Ein Pädagoge war im alten Griechenland derjenige, der seine Schutzbefohlenen zur Schule begleitet hatte. Als Pädagoge möchte ich ebenfalls ein Begleiter sein, der die SchülerInnen auf dem jeweils individuellen Weg hin zur Selbstständigkeit begleitet. So wie ich in meiner eigenen musikalischen Ausbildung immer wieder meine LehrerInnen gewechselt habe, rege ich auch meine SchülerInnen dazu an, sich immer wieder neue Impulse auch bei anderen LehrerInnen zu suchen.

Was sind Deine nächsten Projekte?

Im kommenden Jahr werden drei neue Einspielungen von mir erscheinen. Zum einen das neue Trio-Album, das ich zusammen mit meinem Bruder Cornelius Claudio Kreuzsch und dem genialen Jazz-Bassisten Anthony Cox aufgenommen habe und ein neues Tango-Album zusammen mit meiner Frau, der Geigerin Doris Orsan. Wir spielen Tango-Klassiker, die Máximo Diego Pujol und der kubanische Komponist Tulio Peramo für uns arrangiert haben. Auch zwei Uraufführungen von Atanas Ourkouzounov und Máximo werden zu hören sein. Und ich freue mich auf mein „Johannes Tonio Kreuzsch & Friends“ Album, das Ende 2023 erscheinen wird. Hier spiele ich zusammen mit von mir sehr geschätzten musikalischen Freunden zusammen wie u.a. Giora Feidman, Andy York, Máximo Diego Pujol oder Pavel Steidl.

Wenn Du einen Gitarristen oder Komponisten der Vergangenheit treffen könntest, mit wem würdest Du Dich gern einmal unterhalten und worüber?

Ich würde mich gerne mal mit Heitor Villa-Lobos unterhalten. Ich habe mich in den vergangenen Jahren intensiv mit ihm beschäftigt und ihn durch meine Recherche noch mehr schätzen gelernt. Ich würde mich gerne über seine Musik und die Veröffentlichung seiner Werke unterhalten.

Das Studium der Manuskripte von Villa-Lobos war für mich wie eine Offenbarung. Nicht nur, daß auf einmal die vielen Druckfehler deutlich werden (Akkorde bekommen auf einmal ganz neue Bedeutungen, Melodiebewegungen werden klarer ...) es ist auch erstaunlich zu sehen, was für eine schöne und genaue Handschrift Villa-Lobos hatte. Es war für mich auch faszinierend zu entdecken, daß Villa-Lobos sehr genaue Fingersatzangaben gemacht hat und damit die musikalische Intention unterstreicht und verdeutlicht. Neben den kompositorischen Ergänzungen und Veränderungen (man denke nur beispielsweise an den wunderschönen Zwischenteil in der 10ten Etüde, der bei der bekannten Eschig-Ausgabe komplett fehlt) ist auch eindrucklich, wie ge-



nau Villa-Lobos mit Dynamik- und Agogik-Angaben umgeht.

Durch seine vielen agogischen und dynamischen Hinweise beispielsweise bei seinen „12 Etudes“, die in den einschlägigen Ausgaben zum großen Teil fehlen, nimmt Villa-Lobos den Interpreten mit in seinen musikalischen Kosmos. Immer wieder kommt die Aufforderung sich zurückzunehmen: „etwas langsamer“, oder „nicht zu schnell“ und immer wieder macht er dadurch deutlich, daß dieses Werk kein Etüdenwerk im herkömmlichen Sinne ist, welches man in Extremgeschwindigkeit meistern muß. Es ist vielmehr Musik, welche die impressionistische Idee der damaligen Zeit beim Namen nennt und den Hörer durch seinen Klangzauber auf eine Reise in die filigrane Welt der Gitarre trägt.



Biografie

Johannes Tonio Kreusch, einer „der kreativsten Klassik-Gitarristen der Gegenwart“ (Akustik Gitarre Magazin), studierte am *Salzburger Mozarteum* und an der *New Yorker Juilliard School of Music*. Seit seinem Solo-Debut in der *Carnegie Recital Hall* im Jahre 1996 führten ihn Konzertreisen als Solist und Kammermusiker in viele Städte Europas, der USA, des Fernen Ostens und Lateinamerikas. Durch seine intensive Zusammenarbeit mit Komponisten unserer Zeit entstanden zahlreiche neue Werke für die Gitarre.

Johannes Tonio Kreusch arbeitet regelmäßig mit renommierten Musikern aus den Bereichen Klassik und improvisierter Musik zusammen, wie *Markus Stockhausen*, *Giora Feidman*, *Klaus Doldinger*, *FM Einheit* (Einstürzende Neubauten), *Cornelius Claudio Kreusch* oder Gitarrenkollegen wie *Andy York*, *Carlos Barbosa-Lima*, *Máximo Diego Pujol* und *Badi Assad*. Das Carnegie Hall Konzert-Debut mit dem Tenor der Metropolitan Opera *Anthony Dean Griffey* bezeichnete die *New York Times* als „Offenbarung“. Mit der Geigerin *Doris Orsan* bildet er seit vielen Jahren ein erfolgreiches Kammermusikduo.

Johannes Tonio Kreusch hat zahlreiche vielbeachtete CDs und Rundfunkauf-

nahmen produziert. Seine Aufnahmen umfassen nicht nur das Standardrepertoire (von der Lautenmusik Johann Sebastian Bachs bis zu den Villa-Lobos Etüden) sondern auch Weltersteinspielungen zeitgenössischer Musik und eigene Kompositionen. Die französische Musikzeitung *Classica-Répertoire* kürte seine CD-Einspielung der Villa-Lobos Etüden mit dem „10 de Répertoire“-Preis und bezeichnete sie als „neue Referenzaufnahme seit den legendären Aufnahmen von Narciso Yepes und Julian Bream“.

Neben seiner Konzerttätigkeit gibt Johannes Tonio Kreusch Seminare und Meisterkurse im In- und Ausland. Er ist Autor zahlreicher gitarrenpädagogischer Veröffentlichungen und künstlerischer Leiter der Internationalen Gitarrenfestivals in Hersbruck und Wertingen. Zusammen mit *Cornelius Claudio Kreusch* leitet er das Musikfestival „Look into the Future“ für die Stadt Burghausen und gründete 2008 die Konzertreihe „Ottobrunner Konzerte“ bei München. Für ihre erfolgreiche Tätigkeit als künstlerische Leiter dieser Reihe erhielten sie 2012 den *Tassilo-Kulturpreis* der Süddeutschen Zeitung.



Hier erhältlich:

<https://www.johannestoniokreusch.com/cd-johannes-tonio-kreusch-plays-bach>

Nachruf Hannes Tappert

Unser Kollege und langjähriges EGTA-Mitglied Johannes Tappert ist am 27.07. im Alter von 66 Jahren verstorben. Für diejenigen, die nicht mitbekommen hatten, dass er an einer heimtückischen Krebserkrankung litt und die ihn kannten und schätzten, ist diese Nachricht ein Schock. „Hannes“ war auf vielen Feldern als Musiker, Gitarrensammler, Herausgeber und Pädagoge aktiv und wenn man ihn traf, war es immer sehr inspirierend. Seine sonore Stimme, sein verschmitzter Blick und sein ansteckendes Lachen bleiben von ihm als Menschen in Erinnerung. Eine Persönlichkeit wie Hannes fehlt uns, bitter, dass er gerade erst in den Ruhestand gegangen war. So viele Ideen und Pläne bleiben unvollendet. Ein enger Weggefährte von Hannes, Alexander Stöhr hat sich dankenswerterweise dazu bereit erklärt, einige Gedanken zu Hannes beizutragen.

Die Möglichkeit meine Gedanken zu Johannes Tappert hier teilen zu dürfen ehrt mich! Ich durfte Hannes die letzten 10 Jahre sehr nahe sein, als Freund und Kollege. In dieser Zeit erfuhr ich ihn als einen in seiner Haltung äußerst positiv und innovativ ausgerichteten Menschen. Ich möchte einige seiner letzten Projekte in Erinnerung rufen. Der ganze Umfang seines Wirkens lässt sich kaum in Worte fassen. Er war ein gut bekannter Gitarrist und hervorragender Pädagoge, hat tolle CD-Einspielungen wie z. B. „La gazza ladra“ von G. Rossini / A. Diabelli, Kammermusik und Aufnahmen mit dem Würzburger Gitarrentrio hinterlassen und sich stetig engagiert. Es war ihm immer wichtig für die Welt der klassischen Gitarre ein Entdecker zu sein, sinnvolle Traditionen zu erhalten und aber auch

alte Gewohnheiten kritisch zu hinterfragen. Manche Menschen störten sich manchmal auch an seinen Gedankenanstößen, zum Beispiel wenn es um die Verwendung um Stimmgeräte geht. Ich war bei den Tests dabei und eins der nachgewiesenen Argumente ist, dass wir mit einem ausgebildeten Gehör eine gute, intonierende Stimmung erreichen können und dies früher auch in großen Zupforchestern seine Anwendung fand. Es war bei den Tests zu beobachten, dass Laien nach entsprechender Erklärung schon schnell nach Gehör erkannten, ob die Instrumente stimmen oder nicht. Hannes betonte in seinen großartigen Übese-minaren, die ich oft verfolgte und für mich dokumentierte, dass jeder Mensch Schwerpunkte in seinen sinnlichen Prä-gungen hat, ob auditiv, visuell, kinesthätisch usw. Er machte keinen Hehl daraus, selbst einen visuellen Schwerpunkt zu haben und trotzdem plädierte er dafür, Instrumente wieder mehr nach Gehör zu stimmen. Das ist ein Beispiel, dass Hannes immer Wege suchte und motivierte, Hindernisse zu relativieren, bestensfalls zu überwinden. Seine Argumentationen waren profund, mit doppeltem und dreifachen Boden ausrecherchiert, schwer zu diskutieren. Seine Ergebnisse und sein Engagement hatten immer ein ordentliches Fundament, das wiederum eine Basis für zeitgemäße und zukunftsorientierte Entwicklung geboten hat. Hier sei auch seine Bewegung zur Gründung und Förderung von so genannten O.-T.-P.-Q.-Ensembles erwähnt. Die Abkürzung steht für Oktav-, Terz-, Prim- und Quintbassgitarre. Es lohnt sich, seine Notenausgaben beim Musikverlag Trekel einzusehen und diese auszuprobieren. Hannes dachte immer einen Schritt voraus, sah genau hin und er widmete sich

interessanter Literatur, historischen Gitarren, dem Gitarrenbau, förderte motivierte Gitarristen allen Alters und war immer aufgeschlossen für bodenständiges Brainstorming, Ideen und neue Ansätze.

Dass ich Hannes privat auch sehr nah sein durfte, war ein großes Geschenk für mich. Ich durfte seine Vielseitigkeit, als Mensch, als Musiker, seine Fähigkeit zur Empathie, seinen Witz und sein Geschick aus jedem Hadern eine Perspektive für Chancen werden zu lassen und noch viele andere Facetten an ihm kennenlernen. Gerne erinnere ich mich an die geselligen Abende, bei guter Musik, dem Genuss von gutem Essen, erlesenem Whiskey und themenreichen Gesprächen. Nur übers Motorradfahren konnte ich nicht mit ihm reden, das war auch eine seiner Freuden. In mir bleiben aber zu jedem Thema lustige Erinnerungen aus seinen persönlichen Geschichten zurück. Ein großartiger Mensch und Pädagoge ist viel zu früh von uns gegangen. Sein Wirken und seine Motivation darf uns erhalten bleiben. Danke Hannes! Seinen Angehörigen wünsche ich das Allerbeste!

Alexander Stöhr

Für Lautenisten und Gitarristen

Liuto forte – Die Neue Laute



Renaissance · Barock · Klassik · Romantik · Moderne

www.liuto-forte.com

„Liuto“ bedeutet im Italienischen „Laute“, ein Liuto forte ist also eine „starke Laute“.

Der Liuto forte ist die Weiterentwicklung der Europäischen Laute zu einem kraftvollen und brillanten Zupfinstrument. Er vereint die besten Elemente einer reichen, vierhundertjährigen Instrumentenbautradition, ist für die Wiedergabe sämtlicher musikalischer Stilepochen geeignet und kann mit Recht als die „Laute des 21. Jahrhunderts“ bezeichnet werden.

Liuti forti weisen faszinierende klangliche Eigenschaften auf, über die weder historische Lauten noch klassische Gitarren verfügen. Aufgrund ihrer Bespannung mit kräftigeren Einzelsaiten können sie sowohl mit Fingerkuppen als auch mit Fingernägeln gespielt werden und grenzen daher Gitarristen nicht aus sondern laden sie ein, ihre Fähigkeiten erneut auf einer Laute einzubringen. Das mühsame, in der Vergangenheit oft kritisierte Stimmen des historischen Instrumentes hat beim Liuto forte ein Ende, ebenso wie die beweglichen Bündel, mit denen wir unsere Instrumente nur auf Wunsch ausstatten.

Liuti forti sind keine Mischung aus Laute und Gitarre sondern echte Lauten, die zu 100% im Kontext der großen europäischen Lautenbautradition stehen. Dank leichterer Bauweise und schlanker Saiten erfordert ihr Spiel wesentlich geringere physische Anstrengungen als das der klassischen Gitarre, liefert bei weniger Kraftaufwand jedoch deutlich mehr Ton. Das wird vor allem von jenen Spielerinnen und Spielern als Erleichterung empfunden, denen die hohe Saitenspannung der klassischen Gitarre physiologische Probleme bereitet. Im Gegensatz zur schwächer besaiteten historischen Laute setzt die „Neue Laute“ dem dynamischen Gestaltungswillen ihrer Spieler jedoch keine Grenzen und schränkt deren Temperament nicht ein.

Jenseits der Nostalgie – warum wir eine neue Laute brauchen

Lauten haben aufgrund Ihrer Korpusform eine grundsätzlich größere akustische Effizienz als Gitarren. Sie waren aus diesem Grund über mehrere Jahrhunderte hinweg die dominierenden Zupfinstrumente der abendländischen Musik. Die patentierte Konstruktion des Liuto forte macht sich die überlegene Resonanz des Lautenkorpus in vollem Umfang zunutze und beseitigt gleichzeitig die Ursachen, die am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer Stagnation in der Entwicklung dieser Instrumente führten.

Auf unserer Webseite www.liuto-forte.com finden Sie nähere Beschreibungen der besonders für Gitarristen geeigneten Modelle sowie zahlreiche Klangbeispiele und Ratschläge zur persönlichen Instrumentenauswahl.

Wir wünschen Ihnen eine interessante Lektüre und inspirierende Hörerfahrungen.

Ihr Liuto forte - Team



Die Modelle des Liuto forte

Hörbeispiele und Erläuterungen zum Repertoire sowie den Maßen der einzelnen Modelle finden Sie auf unserer Webseite www.liuto-forte.com

Liuto forte in g
(Altlaute)



7-saitig:
D (oder F) G c f a d' g'

9 bis 10-saitig:
mit zusätzlichen Baßsaiten
in Es, C und A

Liuto forte in e,
Knickhals (Tenorlaute)



9-saitig, ohne Verlängerung:
H C D E A d g (fis) h e'

10-saitig, mit Verlängerung für
A und H (double head):

A H C D E A d g (fis) h e'

Liuto forte in e,
Schwanenhals
(Tenorlaute)



11-saitig:
G A H C D E A d g (fis) h e'

12 bis 14-saitig:
mit zusätzlichen Baßsaiten
in Fis (F), Dis (Es) und Cis

Liuto forte in d
(deutsche Barocklaute)



13-saitig:
A B C D E F G A d f a d' f'

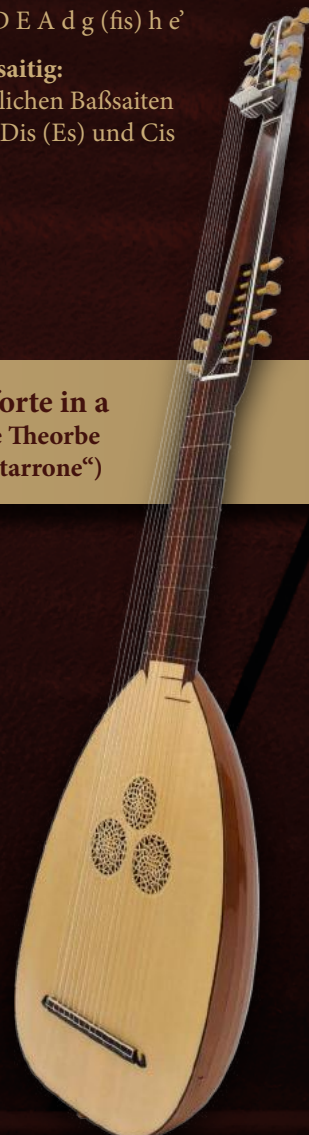
14-saitig:
G A B C D E F G A d f a d' f'

Arciliuto forte in g
(italienische Barocklaute)



14-saitig:
F G A B C D E F G c f a d' g'

Tiorba forte in a
(römische Theorbe
oder „Chitarrone“)



14-saitig:
G A H C D E F G A d g h e a

Was kann man auf einem Liuto forte spielen?

Auf den verschiedenen Modellen des Liuto forte lässt sich sowohl das gesamte Lautenrepertoire wie auch Musik des 19. bis 21. Jahrhunderts – einschließlich der Gitarrenmusik – wiedergeben. Dieser enorme Reichtum an Spielliteratur sowie seine verblüffende Durchsetzungsfähigkeit im Ensemble machen ihn zum derzeit vielseitigsten Zupfinstrument am Markt.

Da die bedeutendsten Lautenkompositionen des 16. bis 18. Jahrhunderts heute sowohl in Neuausgaben wie auch in Übertragungen vorliegen bleibt es der Entscheidung des Musikers überlassen, ob er diese Werke aus der Tabulatur oder nach Notenschrift spielen will.

Liuto forte - Spieler zu werden bedeutet, in eine edle, alte Familie einzutreten, jedoch ohne die Verpflichtung, überwiegend mit der Vergangenheit beschäftigt zu sein. Einerseits gestatten diese Instrumente den Zugriff auf das gesamte Erbe, andererseits eröffnen sie die Möglichkeit es zu bereichern, indem man sich nicht auf das Überlieferte beschränkt, sondern eine großartige Tradition mit den Mitteln der Gegenwart weiterführt. Diese innovative Herangehensweise zeichnete alle bedeutenden Lautenbauer und Lautenspieler der Vergangenheit aus, als deren legitime Nachfolger wir uns sehen.

Probespiel, Bestellung, Preise und Lieferfristen:

Sämtliche Modelle des Liuto forte stehen Ihnen in unseren Dresdener Geschäftsräumen für ein Probespiel zur Verfügung und können nach individueller Terminvereinbarung in Ruhe getestet werden. Liuto forti befinden sich in fast allen deutschen Bundesländern, in Frankreich, England, Holland, Belgien, Italien, Österreich, der Schweiz, Finnland, Schweden, Litauen, Polen, Kasachstan, Israel, Hong Kong, Japan, Australien, Neuseeland, Kanada und den USA.

Auf Wunsch stellen wir – sofern möglich – auch Kontakte zu Liuto-forte-Spielern in Ihrer Nähe her.

Hinweise zu den Modalitäten einer Bestellung sowie zu Preisen und Lieferfristen finden Sie auf unserer Webseite www.liuto-forte.com.

Sieben Gründe, einen Liuto forte zu spielen:

1. Liuto forti spielen sich wesentlich leichter als Gitarren. Sie geben mehr Klang bei weniger Anstrengung und setzen keine fundamentale Änderung der Spieltechnik voraus. Aufgrund ihrer mittleren Saitenspannung sind sie ebenso für Kuppenwie für Nagelspieler geeignet und gestatten nicht nur eine vollkommen entspannte, sondern auch ästhetisch überaus anspruchsvolle Haltung des Instrumentes.
2. Liuto forti eröffnen ihnen den Zugang zu einem immensen, noch unverbrauchten Repertoire hochwertiger Lautenmusik, das sich auf der Gitarre gar nicht oder nur unbefriedigend wiedergeben läßt. Es kann sowohl aus den originalen Tabulaturen gespielt wie auch nach Noten wiedergegeben werden.
3. Ob Gitarren- oder Lautenmusik: mit einem Liuto forte können Sie alle Beschränkungen, die Ihnen eine 6-saitige Gitarre im Baß auferlegt, beliebig überschreiten. Sie müssen nicht mehr Zuflucht zu massiven, schwer zu haltenden und zu spielenden mehrsaitigen Gitarren nehmen, deren tiefen Bässen es sehr an Helligkeit mangelt.
4. Die Durchsetzungskraft des Liuto forte gestattet Ihnen die Mitwirkung an großen Musikaufführungen in Oper und Kirche. Sie verschafft Ihnen darüber hinaus weit bessere Voraussetzungen für die Teilnahme an jeglicher Art von Kammermusik.
5. Mit einem Lauteninstrument haben Sie von vornherein eine höhere Akzeptanz im Bereich der Klassik.
6. Es ist ein klarer Marktvorteil und für das Publikum wesentlich attraktiver, Aufführungen sowohl mit Gitarre als auch mit Laute anbieten zu können, zumal mit einer Laute, die völlig neue Klangwelten eröffnet.
7. Sie setzen auf ein aufsteigendes, entwicklungsfähiges Instrument mit hoher Wertbeständigkeit.

Kontakt:

Liuto forte e.K.

Inhaber: André Burguete

Wägnerstrasse 18, D-01309 Dresden

Telefon: 0049 (0)351 – 274 999 07

E-Mail: mail@liuto-forte.com

www.liuto-forte.com



Friedrich Brand - Ein in Vergessenheit geratener Schreiber romantischer Gitarrenkonzerte



Biografie

Silas Bischoff, geboren 1996 in Pforzheim, studierte klassische Gitarre an der Hochschule für Musik Würzburg bei Prof. Jürgen Ruck und Laute an der Hochschule für Musik und Theater München bei Thomas Boysen. Seit September 2021 führt er sein Studium an der Schola Cantorum Basiliensis in einem spezialisierten Master für Alte Musik bei Prof. Julian Behr fort. Er konzertierte schon mit renommierten Musikern wie Albrecht Mayer, Sir Bryn Terfel oder Alexandre Tharaud in Häusern wie der Elbphilharmonie, der Kölner Philharmonie oder dem Wiener Musikverein. Im März 2020 nahm er an der Internationalen Bachakademie Stuttgart unter Hans-Christoph Rademann teil. Als Gitarrist und Lautenist konzertierte er unter anderem im Staatstheater Darmstadt, im Theater Basel, mit der Jungen Deutschen Philharmonie, dem Gürzenich-Orchester Köln sowie mit dem Klangforum Heidelberg bei den Schwetzingen SWR-Festspielen 2021. Silas Bischoff ist seit 2017 Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. 2020 erhielt er ein Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg. Seit Oktober 2021 ist er als Lehrbeauftragter für Gitarre an der Hochschule für Musik Würzburg tätig.

Die Quellenlage zu Friedrich Brand¹

Die Quellenlage zu dem Würzburger Gitarristen und Komponisten Friedrich Brand stellt sich als schwierig heraus. In den wenigen Lexika, in denen Brand Erwähnung findet, sind meist nur wenige Zeilen über ihn zu entdecken, die sich zudem teilweise in Lebensdaten und einzelnen Informationen widersprechen. Das mag möglicherweise daran liegen, dass es mehrere Gitarristen und Komponisten unter dem Namen Brand im 19. Jahrhundert gab. Hermann Mendel und August Reißmann schreiben in ihrem musikalischen Conversations-Lexikon, dass „die musikalische Literatur unter diesem Namen nicht weniger als drei Gitarrespieler und Komponisten für dies Instrument kennt“². Aus diesem Grund können Werkzuordnungen auch nicht immer mit völliger Sicherheit getroffen werden.

Thorsten Hindrich bemerkte in seinem Buch „Zwischen leerer Klimperey und wirklicher Kunst“, dass der 1815 in Würzburg geborene Friedrich Brand nicht mit dem 1806 in Regensburg geborenen Gitarristen F. Brand zu verwechseln sei und mit diesem nicht in verwandtschaftlicher Beziehung stehe. Auch eine Zuordnung zur Musikerfamilie um den 1794 in Frankfurt am Main geborenen Alexander Brand kann ausgeschlossen werden.³

Unter den Dokumenten aus erster Hand, die aus der Zeit Brands als Primärliteratur überliefert sind und Aufschluss über sein Leben geben können, sind vorwiegend

Zeitungsartikel, Berichte, Konzertannoncen, Nachrufe, zwei Briefe von Brand an Ernst Julius Otto, der Einwohnermeldebogen der Stadt Würzburg, ein Totenzettel und ein paar wenige Dokumente aus dem Diözesanarchiv Würzburg zu nennen. Viele darin enthaltene Informationen beziehen sich ausschließlich auf das erste deutsche Sängerfest, das vom 4. bis 6. August 1845 in Würzburg stattfand und an dem Brand beteiligt gewesen sein soll, und lassen nur wenige Aussagen über sein Leben zu. Biografisches über Friedrich Brand lässt sich daher nur schwer in Erfahrung bringen.

Neben diesen Dokumenten aus erster Hand und ein paar wenigen Quellen der Sekundärliteratur wird für die Erstellung der nachfolgenden Biografie Friedrich Brands vorwiegend eine Akte aus dem Nachlass des 2012 verstorbenen Domkapellmeisters Siegfried Koesler, der eigenständige Nachforschungen zu seinem früheren Vorgänger Brand angestellt hat, zu Rate gezogen. In der im Diözesanarchiv Würzburg unter der Bestellnummer 111 laufenden Materialsammlung sind einige Originaldokumente, wie Musikalien- und Instrumentenlisten, Briefe und ein Eintrag im Taufbuch, Kopien von kirchlichen Zeitschriften sowie handschriftliche Notizen zu Koeslers Recherchearbeit zu finden.

Im Folgenden werden alle biografischen Informationen, die über Friedrich Brands Leben zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Edition vorlagen, zusammengetra-

¹ Dieser Beitrag basiert auf der Arbeit „Friedrich Brand, Fantasie für Gitarre und Orchester in d-Moll“ - Edition und kritischer Bericht“. Diese wurde vom Autor im Rahmen des Master of Music „Historische Aufführungspraxis“ an der Hochschule für Musik und Theater München als Masterarbeit eingereicht und für das EGTA-Journal angepasst.

² Mendel und Reißmann; Band 2, Seite 168.

³ Hindrich; Seite 66.

gen, auf seine erhaltenen Kompositionen eingegangen und sein Leben sowie seine Musik im Kontext der Zeit einordnet.

Die Biografie Friedrich Brands

Friedrich (Wilhelm) Brand wurde am 23. Februar 1815 in Würzburg als Sohn des Schatzungseinnahmeaktuars und Diurnisten Michael und Ursula Brands geboren und am 24. desselben Monats im katholischen Glauben getauft.⁴ Schon während seiner Schulzeit am Königlich Bayerischen Gymnasium zu Würzburg schrieb er erste Kompositionen für die Gitarre. So findet sich auf einem Programm zum Maifest, gefeiert von der studierenden Jugend ebendieser Schule am 2. Mai 1831 im Saale des Königlichen Musiklehrinstitutes, an dem Brand auch Musikunterricht erhielt, ein „*Potpourri für zwei Gitarren, componirt von Friedrich Brand, aus der 3. Gymnasialklasse, und vorgetragen von ebendemselben und von Franz Böz, aus derselben Klasse*“⁵. Einige Quellen bezeichnen Brand als einen außerordentlichen Violoncello- und ‚Gitarrespieler‘, dessen geschätztes Können und Wissen über Musik ihn auch außerhalb Würzburg bekannt werden ließen und ihm zu Freundschaften mit großen Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens wie Ernst Julius Otto oder Richard Wagner verhalfen. Letztere Beziehung geht aus einem Brief Wagners an Valentin Hamm von 1833/1834 hervor, in dem deutlich wird, dass der

mit dem Spitznamen „Bassetle“⁶ genannte Brand dem Freundeskreis des Komponisten, welcher sich während Wagners Aufenthalt in Würzburg unter anderem häufig am „Letzten Hieb“ traf, angehörte.⁷ Im intimeren Kreise ließ er sich zudem nicht nur gerne als Gitarrespieler sondern auch als Sänger hören, als welcher er vorwiegend Arien und andere Partien aus berühmten Opern wie Mozarts „Don Giovanni“ oder von Webers „Preziosa“ vortrug.⁸

Neben seinem vorzüglichen Gitarre- und Cellospiel machte sich Brand auch als musikkundiger Dirigent und Chorleiter verdient. So war er von 1843 an Dirigent der Würzburger „Liedertafel“, wurde 1867 Ehrenmitglied ebendieser Gesellschaft und führte diese Position bis zum Jahr 1873 aus. Seit April 1846 wurde ihm das ehrenvolle Amt des Domchordirektors am hohen Dom zu Würzburg zuteil, das ihn das Musikleben in Würzburg maßgeblich mitgestalten ließ.⁹

Am 31. Januar 1843 wurde Brands Sohn Werner von seiner späteren Ehefrau Maria Kunigunde, geborene Schmitt (* 5. Oktober 1815), zur Welt gebracht, die er am 16. Juni 1846 heiratete. Am 23. März 1847 folgte die Geburt der gemeinsamen Tochter Viktoria Kunigunde. Einen großen Verlust erlitt Brand allerdings bereits wenige Jahre später, als seine Ehefrau am 27. Oktober 1851 nach einem zweitägigen Krankenhausaufenthalt im Alter von gerade einmal 35 Jahren verstarb und Brand mit seinen zwei min-

Einige Quellen bezeichnen Brand als einen außerordentlichen Violoncello- und ‚Gitarrespieler‘, dessen geschätztes Können und Wissen über Musik ihn auch außerhalb Würzburg bekannt werden ließen und ihm zu Freundschaften mit großen Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens wie Ernst Julius Otto oder Richard Wagner verhalfen.

4 Einwohnermeldebogen.

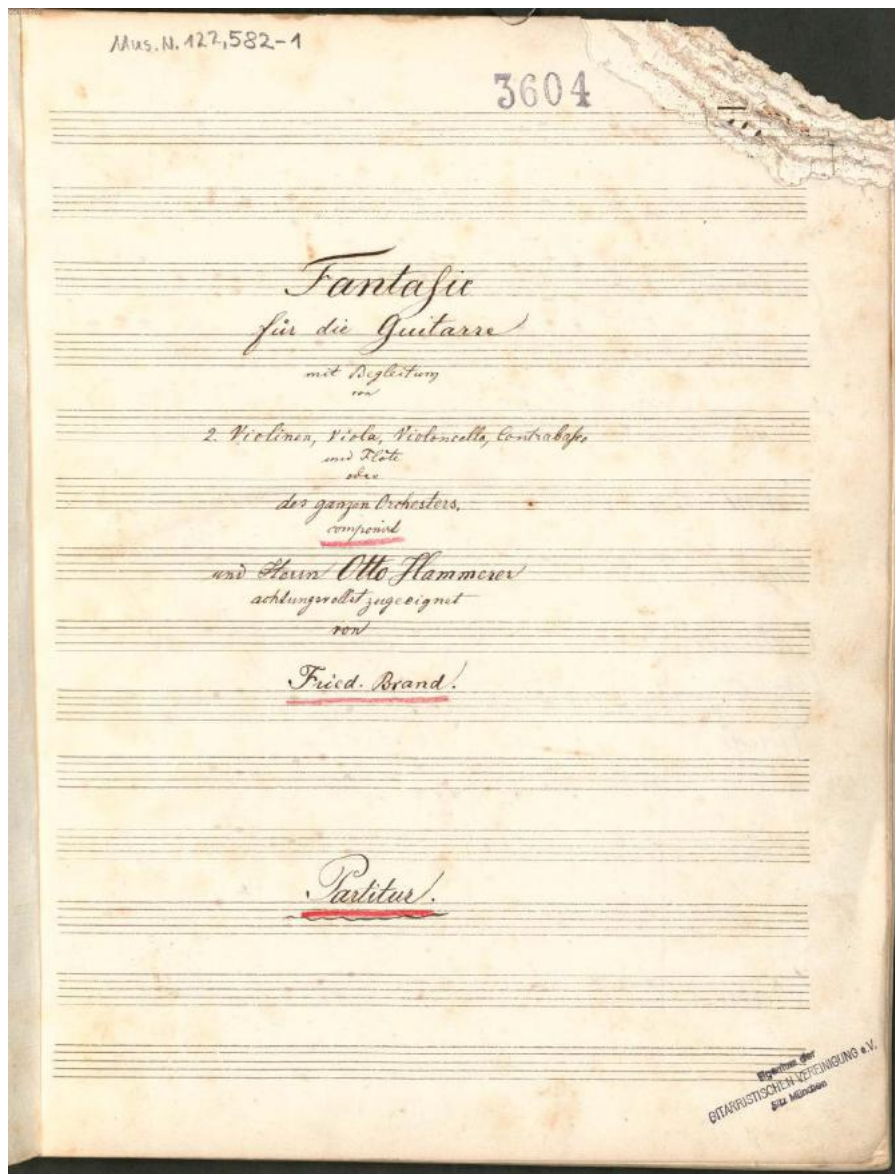
5 Fortgangs-Verzeichnis aller Schüler an dem königlich bayerischen Gymnasium zu Würzburg.

6 Fries und Günther; Seiten 721 ff., 824 f.

7 Kaul; Seite 138.

8 Fries und Günther; Seiten 721 ff., 824 f.

9 Daten stammen aus den Nachforschungen und Notizen, die in dem Nachlass Siegfried Koeslers enthalten sind, und decken sich mit den in Primärquellen gefundenen Informationen.



derjährigen Kindern zurückließ.¹⁰ Am 20. April 1852 ging der verwitwete Brand mit der einundzwanzigjährigen Elisabeth, geborene Reich (* 31. Januar 1831), eine zweite Ehe ein, aus welcher hingegen keine Kinder hervorgingen. Über Werner Brand ist bekannt, dass er im Jahre 1866 nach Amerika emigrierte, wo er seinerseits heiratete und als Musikdirektor arbeitete.¹¹ Friedrich Brand verdiente seinen Lebensunterhalt nicht einzig durch die Leitung

zweier Würzburger Chöre und seiner Tätigkeit als Solist auf der Gitarre, darüber hinaus war er spätestens ab den 1850er Jahren als Redakteur des „Stadt- und Landboten“ angestellt, eine lokale Würzburger Zeitschrift, die das Aufsehen der katholischen Kirche erregte. So zeichnete er dieses Blatt bis zu seinem Todestag, obwohl er sich dadurch kritischen Stimmen bezüglich seiner politischen und geistlichen Gesinnung seitens mancher streng katholischen Kirchenamtsinhaber

aussetzen musste:

„In Würzburg ist, wie aus dem kathol. „Fränk. Volksblatt“ vom 15. November 1869 hervorgeht, der Herr Domchordirektor Fr[iedrich] Brand zugleich Redakteur eines kirchenfeindlichen politischen Blattes (etwas verschämter Färbung!!). Ein Kenner, der uns die betreffende Nu[m]mer vorlegt, bemerkt dazu: Die Domchormusik sei so kirchenfeindlich („kirchenschändlich“), wie das polit. Blatt. ‚Heil ihm, Alleluja, Heil uns, Alleluja, Heil dem Domkapitel, dem beides Recht ist.‘ Der oben citirte Artikel beginnt: ‚Drei hiesige Zeitungen brachten vorgestern als Beilage eine Broschüre, welche nichts enthält, als eine boshafte Hetze gegen die Geistlichkeit.‘ Darunter ist der Brand’sche „Stadt- und Landbote.“ Nun, wo etwas faul ist im Staate Dänemark, ist - Alles - möglich!!!“¹²

Im Allgemeinen ist zu beobachten, dass Brand eine Gesinnung und ein Repertoire pflegte, die den Bestrebungen des zu dessen Wirkungszeit stark werdenden strengen Regensburger Cäcilianismus‘ um den Theologen und Kirchenmusiker Franz Xaver Witt entgegenstehen. Sein traditionelles Repertoire mit einem zumeist reicheren Einsatz an Instrumenten und einer manchmal freien Auslegung der katholischen Liturgie stoß bei cäcilianisch gesinnten Kollegen auf Widerstand. Dies wird in einigen weiteren Berichten der cäcilianisch geprägten, von

10 Todesanzeige von Kunigunde Brand aus: Würzburger Stadt- und Landbote vom 27. Oktober 1851.

11 Einwohnermeldebogen.

12 Musica Sacra; Nr. 6 des dritten Jahrgangs, 1870; Seite 48.

Franz Witt veröffentlichten Kirchenzeitschrift „Musica Sacra - Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik“ deutlich. In Ausgabe Nr. 9 des vierten Jahrgangs aus dem Jahr 1871 werden beispielsweise die Missstände in der Befolgung der katholischen Liturgie nach dem römischen Missale von 1693 dargestellt. Neben Erläuterungen, wann welches Ordinarium und Proprium zu gebrauchen ist, wann man Instrumente in welchem Umfang einsetzen darf und was man tun soll, wenn eine „vollständige und beständige Musik nicht hergestellt werden kann“¹³, wird ferner über die Lage in der Würzburger Diözese berichtet:

„Ich bin mir bewußt, bei dieser Schilderung keinerlei Uebertreibung mich schuldig gemacht zu haben; ich habe geschrieben, wie ich es wirklich gefunden und seit zwei Decennien miterlebt. Das sind wahrlich beklagenswerte Zustände und es thut dringend Noth, sie abzustellen, denn non omnia valde bona! Der allgemein deutsche Cäcilien-Verein hat in der Diöcese Würzburg ein großes Feld der Arbeit und nur wenige Arbeiter, gerade so viele, als es Männer gibt, denen die hl. Liturgie kein hortus conclusus oder fons signatus ist. Möchten diese Zeiten dazu beitragen, ihre Zahl zu vermehren!“¹⁴

Weitergehend wird in derselben Ausgabe das an der Diözese genutzte Gesangbuch und das dort gepflegte Repertoire kritisiert:

„Vom ehemaligen Würzburgischen Kapellmeister Friedrich Witt, von dem das Männerquartett „die Thräne“ im Regensburger Liederkrantz stammt, cursiren auch verschiedene unkirchliche, im Geiste des gedachten Männerquartetts geschriebene Messen; außerdem soll Diabelli vielfach herrschen. Ich sehe keine Aenderung!! Es fehlt an Capacitäten, die der Sache sich annehmen.“¹⁵

Auch ein Verzeichnis der sich im Besitz des Würzburger Doms befindlichen Musikalien, das im Nachlass Siegfried Koeslers enthalten ist, listet neben sieben Messen Anton Diabellis zahlreiche weitere auf – beispielsweise von Michael und Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Louis Spohr, um nur ein paar Komponisten zu nennen, deren kirchenmusikalische Kompositionen ein Dorn im Auge der cäcilianischen Vertreter gewesen sein müssen.¹⁶ Man kann nur vermuten, dass bei der Anzahl an vorhandenen Messen Diabellis und dem Kommentar zu deren häufiger Aufführung Brand ein wichtiger Unterstützer gewesen sein mag, gilt Diabelli doch als ein wichtiger Vertreter der Gitarrenmusik zur Biedermeierzeit. Es liegt also nahe, dass sich Brand auch außerhalb des kirchlichen Rahmens mit Diabellis Kompositionen für Gitarre beschäftigt hat.

Welche Missstände die strengen Cäcilianer in den Messvertonungen dieser jüngeren Komponisten sahen, zeigt folgender Artikel aus dem „Würzburger Diözesan-Blatt“ vom 11. April 1857:

„Obwohl die von uns unter dem 16. August 1842 erlassene Notification die verschiedenen Mißbräuche, welche sich in

der Ausführung der Kirchenmusiken eingeschlichen haben, bereits gerügt worden sind, da dieselben wegen des mehr theatralischen, als religiösen Stylus der Compositionen, der profanen Gesangesweise und der Eigenschaft der dabei gebrauchten Instrumente und wegen der zu lange ausgehnten Ausführung mehr zum Aerger, als zur Erbauung der Gläubigen dienen, und wengleich zur Beseitigung dieser Inconvenienzen Vorschriften erlassen worden, denen sich nicht allein die Musik-Directoren, sondern auch die mit Vollziehung jener Vorschriften beauftragten Rectoren und Vorstände der Kirchen zu fügen haben sollten; so haben wir zu unserem großen Bedauern dennoch wahrgenommen, daß diese Vorschriften gänzlich in Vergessenheit gerathen sind und die gerügten Uebelstände nicht nur noch immer fortbestehen, sondern um so größere Bedeutung haben, als der Nichtbeachtung der bezeichneten Vorschriften nicht allein eine Mißachtung, sondern auch eine Fahrlässigkeit der Autoritäten zum Grunde liegt. (...) Da man jedoch zu verschiedenen Malen zum Aerger der wahren und frommen Gläubigen in den Kirchen Musiken ausgeführt hat, welche des Gotteshauses unwürdig waren und den deutlichsten Beweis lieferten, daß der Componist, anstatt sich den Dienst der göttlichen Majestät und die Erbauung der Andächtigen zu vergegenwärtigen, vielmehr hingerissen von den Eingebungen seiner ungezügelter Phantasie, ohne Rücksichtnahme auf die Kirche, ein theatralisches Musikwerk geschaffen und nicht allein seine Melodien von der Bühne entlehnt, sondern auch einzelne Stücke herausreproducirt und denselben den heiligen

13 Musica Sacra; Nr. 9 des vierten Jahrgangs, 1871; Seite 70.

14 Ebenda; Seite 71.

15 Ebenda; Seite 73.

16 Verzeichnis der Musicalien im Dom.

den Instrumentalmusiken verboten. Ein Verzeichnis der im Domstifte vorhandenen musikalischen Instrumente vom 13. Mai 1846 aus dem Nachlass Siegfried Koeslers listet dem widersprechend neben einigen Streich- und Blechblasinstrumenten auch zwei Pauken auf, die dem Domchordirigenten Friedrich Brand übergeben worden sind.¹⁹ Dieses Dokument gibt zwar keinen Aufschluss darüber, ob Brand während seiner Amtszeit weiterhin Gebrauch von diesen Instrumenten machte, zeigt jedoch, dass solch ein Instrumentarium zumindest zuvor wohl im Einsatz gewesen ist.

Auch zwei Erfahrungsberichte aus der Zeitschrift „Fliegende Blätter“ aus den Jahren 1878 und 1880 bezeichnen die Situation an der Würzburger Diözese auf eine fast schon polemische Weise:

„Als ich vor 4 Jahren zum ersten Male die Markus-Prozession nach G. (Diöz. Würzburg) führte, bekam ich eine moderne Instrumental-Messe zu hören, deren Orchester die Stimmen der Sänger theils übertönte, theils wenigstens in den Hintergrund drängte. Abgesehen davon besaß der Chorregent, ein für die Einübung der K.-M. sehr thätiger Lehrer, die Kühnheit, als Graduale bei dem Bittamte das Gloria und als Offertorium das Credo aufzuführen. (Hört!! Bei der Prozession am Markus- wie an den 3 Bitttagen ist Gloria und Credo strengstens untersagt. Die Red.) Das war mir doch zu stark und nach beendigtem Gottesdienste konnte ich mich nicht enthalten, vor dem Orts- und einem Nachbar-Pfarrer, den Meßnern und Anderen mich scharf auszusprechen über Zulassung einer Instrumen-

tal-Messe und gar noch über den unqualifizirbaren Verstoß gegen die Liturgie...“²⁰

„In dem weiten Gebiete des Cäcilien-Vereins weiß der Red. kaum eine einzige, wo wegen Mangel einer organisatorischen Kraft so manche Vereins-Blüthen wieder abfallen, wo überhaupt der Verein so kümmerlich sein Dasein fristet, als in der Diözese Würzburg. Und doch thäte in kaum einer Diözese ein energischer, begabter, der Situation vollständig gewachsener Präses und ein fester Wille und gutes Beispiel von oben mehr noth, als in dieser Diözese. Denn das Ueberwuchern des Volksgesangs, das jedes Pflänzlein von Choral- und von Kunstgesang erstickt und nicht aufkommen läßt, fordert das gebieterisch, wenn man der Liturgie und den strengen Befehlen der Kirche gerecht werden will. (...) Dann besteht dort nirgends der grosse Uebelstand, daß die Cathedrale mit dem schlechtesten Beispiel vorangeht, wie in Würzburg. In ganz Bayern haben wir jetzt keine einzige Cathedrale mehr, wo nicht bloß so unkirchlich, sondern auch so unkünstlerisch musiziert wird, wie in Würzburg.“²¹

Inwieweit Brand an diesem Streit beteiligt gewesen war oder Initiative gegen die Forderungen des Cäcilianismus betrieben hat und inwieweit diese Vielzahl an kritischen Äußerungen seitens der cäcilianischen Gegner sein Schaffen beeinflusst hat, lässt sich leider nur mutmaßen. Allerdings tat die Hetze gegen die Kirchenmusik Würzburgs zur Wirkungszeit Brands keinen Abbruch an seinem Erfolg als Dirigent und so durfte er das Amt des Domchorleiters bekleiden, bis er aufgrund seines hohen Alters und

Text unterzulegen sich vermessen hatte, so wird, damit der Wiederholung solchen Scandals vorgebeugt werde und die Musik-Directoren, welche in den Kirchen Musiken ausführen, eine Richtschnur zur pünktlichen Beobachtung erhalten, hierüber Folgendes vorgeschrieben (...)¹⁷

Als eine folgende Vorschrift wird in besagtem Artikel der Einsatz von „Trommeln, Pauken, Schüsseln und sonstigen auch früher nicht gebrauchten oder zu geräuschvollen Schlaginstrumenten“¹⁸ bei

17 Würzburger Diözesan-Blatt; Nr. 15 des dritten Jahrgangs, 11. April 1857; Seite 108 ff.

18 Ebenda; Seite 109.

19 Verzeichniß der im Domstifte vorhandenen musikalischen Instrumente.

20 Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik; 13. Jahrgang, 1878; Seite 47.

21 Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik; 15. Jahrgang, 1880; Seite 7.

Kränklichkeit 1881 in Pension ging.²² Zahlreich Erwähnung findet Friedrich Brand im Zusammenhang mit dem ersten deutschen Sängertag, das vom 4. bis 6. August 1845 in Würzburg stattfand und bei dem Brand als einer der Festdirigenten mitwirkte. Brand reiht sich damit neben andere Dirigenten wie Franz Xaver Eisenhofer, Carl Ludwig Fischer, Valentin Eduard Becker, Friedrich Schneider, Heinrich Neeb und Ernst Julius Otto. Diese waren für die Aufführung ihrer eigenen Werke zuständig, Brand hingegen dirigierte die übrigen Werke anderer Komponisten wie Gluck oder Mendelssohn-Bartholdy. Felix Mendelssohn-Bartholdy selbst sollte eigentlich als Festdirigent teilnehmen, musste die Einladung aber aus Krankheitsgründen absagen.²³ Die Festveranstaltung war von großem Ausmaß, so nahmen 1508 Sänger aus 94 deutschen Städten und Ortschaften teil, was zusammen mit den 118 Mitgliedern der Würzburger „Liedertafel“, deren Leiter Brand war, eine Anzahl von 1626 Teilnehmern machte.²⁴ Brand beteiligte sich in diesem Zusammenhang nicht allein mit Aufführungen an der Festangelegenheit, sondern übernahm als Comitémitglied auch eine entscheidende Position und brachte im Nachgang den zweiten Band von „Deutschlands Liederkrone“ heraus, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge für Männerchor.²⁵ Damit setzte sich Brand sehr für den Aufbau und die Entwicklung des „Fränkischen Sängerbundes“ ein²⁶ und stärkte dessen Rolle im deut-



schen Chorwesen durch das Auftreten auch außerhalb Würzburgs und Frankens.²⁷ Einige Konzertannoncen und -berichte geben Aufschluss über das durchaus erfolgreiche und positiv angenommene Auftreten Brands als Virtuose auf der Gitarre. So präsentierte er sich als Solist seiner eigenen Kompositionen für Gitarre

und Orchester, wie beispielsweise eine Annonce für ein Wohltätigkeitskonzert am 29. September 1853 im Stadttheater Würzburg überliefert, das für die Opfer eines Brandes in Schonungen abgehalten wurde und bei dem Brands Concertino für die Gitarre mit Orchesterbegleitung über Meyerbeers „Hugenotten“ aufgeführt wurde.²⁸

22 *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*; 16. Jahrgang, 1881; Seite 119.

23 *Brusniak*; Seite 60.

24 *Blankenburg*; Band 2, Seite 791.

25 *Brusniak*; Seite 14.

26 *Huber*; Seite 22.

27 *Dangel-Hofmann*; Band 9, Seite 2094.

28 *Theaterzettel*.

Eine lukrative Zusammenarbeit und in-nige Freundschaft pflegte er mit dem 1811 in Schweinfurt geborenen Gitar-risten Adam Darr. Dieser war bereits in jungen Jahren auf der Violine und Flöte begabt, was ihm zu Solopartien in ver-schiedenen Orchestern verhalf, widme-te sich aber auch – erst recht spät im Alter von 18 Jahren – seinem späteren Lieblingsinstrument Gitarre und brach-te dieses „durch Fleiss und Ausdauer zur Meisterschaft“. Nach zahlreichen Konzer-treisen durch Frankreich, Belgien, Hol-land, Schweden und Russland auf etwa 16 Jahren Wanderschaft ließ sich Darr schließlich in den 1840er Jahren in Würz-burg nieder, wo er auf den gleichgesinn-ten und ihm ebenbürtigen Brand stieß. Zusammen unternahmen sie zahlreiche Reisen in die großen Städte Süd- und Mitteldeutschlands, wo ihre gemeinsa-men Konzerte gleichermaßen Anklang und Bewunderung fanden.²⁹

Eine weitere wichtige Bezugsperson Brands und Übermittler der meisten In-formationen über ihn stellt der 1832 in Augsburg geborene Kaufmann und Gi-tarrenliebhaber Otto Hammerer dar, durch welchen auch die nicht im Druck erschienenen, ausschließlich im Manu-skript erhaltenen Werke Brands überlie-fert sind.³⁰ Der ehemalige Präsident und Mitgründer des Internationalen Gitarren-verbandes mit Sitz in München „schätz-te Brand als Gitarristen sehr hoch und maß seinen Kompositionen ziemlichen Wert bei“³¹. Er führte einige seiner Konzerte für

Gitarre und Orchester auch über Brands Tod hinaus auf. Nur durch Hammerer, der wohl in kleinem Umfang Unterricht von Brand erhielt³², wissen wir, dass die-ser vor seiner Zeit als Domkapellmeister in Würzburg als Gitarrenlehrer in Mann-heim tätig war.³³

Friedrich Brand verstarb am 15. Juni 1882 nach längerer Krankheit im Alter von 67 Jahren. Die Beisetzung fand zwei Tage später am 17. Juni und ein ihm gewid-meter Trauergottesdienst am 19. Juni statt.³⁴ Die „Neue Würzburger Zeitung“ schreibt in einem Nachruf vom 16. Juni 1882 über Brand:

„Der Verlebte hatte sich neben seiner Re-daktionsführung auch der musikalischen Thätigkeit gewidmet, in welcher er sich na-mentlich als vorzüglicher Dirigent sowie als vortrefflicher Arrangeur von Opern-Pa-rodien durch sinnige Arrangements aus-zeichnete. Viele Jahre hindurch wirkte er auch als verdienstlicher Direktor der Lie-dertafel. Der schlichte biedere Sinn dessel-ben, seine allseitig fröhliche Laune und sein gesellschaftliches Talent sichern ihm ein dankbares Andenken, wie denn sein Name in der musikalischen Welt Deutschlands mit Recht besten Klang für alle Zeiten be-wahren wird!“³⁵

29 Zitat und Informationen zu Adam Darr aus: *Der Gitarre-Freund*; Heft Nr. 5 des ersten Jahrgangs vom September 1900; Sei-te 6.

30 Nachruf Otto Hammerers aus: *Der Gitarre-Freund*; Heft Nr. 1 vom Januar/Februar 1905; Seite 3.

31 *Buek*; Seite 41 f.

32 *Zuth*; Seite 132.

33 *Huber*; Seite 22.

34 *Totenzettel*.

35 Nachruf aus: *Neue Würzburger Zeitung* vom 20. Juni 1882.

36 Bild stammt aus: *Album des Ersten Deutschen Sängerefestes*; Anhang.



36

Die Kompositionen Friedrich Brands

Philip J. Bone nennt in seinem Kompen-dium „The Guitar and Mandolin - Biograp-hies of celebrated Players and Compos-ers (London, 1914)“ als Kompositionen aus Friedrich Brands Feder einige Werke für eine oder mehrere Gitarren, vorwie-gend Variationssätze, Duos sowie Ar-rangements von Operntänzen und -arien, die bei Schott verlegt wurden, Bearbeitungen von Opernarien für Flöte und Gitarre sowie eine Viel-zahl an deutschen Liedern mit Gitar-renbegleitung. Auch eine Gi-tarrenschele eines gewis-

sen Herrn Brand, die bei Breitkopf und Härtel verlegt ist, ist bei ihm erwähnt. Allerdings fehlt dort der Vorname des Komponisten und eine sichere Zuordnung zu Friedrich Brand kann aufgrund der mehrfachen Namensbelegung nicht getroffen werden. Auch eine sichere Auskunft darüber, ob bei den oben genannten Werken der Verfasser immer der 1815 in Würzburg geborene Friedrich Brand ist, kann nicht gegeben werden, widersprechen einige Aussagen in Bones kurzer Biografie über Brand doch den aktuell recherchierten Informationen. Beispielsweise ist es wohl unmöglich, dass Brand im Jahr 1816 bereits in Mannheim gelebt und unterrichtet sowie dort als Einjähriger eine gewisse „Miss Danzi“ geheiratet haben soll.³⁷

Neben den oben genannten Werken, die auch von Adolph Hofmeister in seinem „Handbuch der musikalischen Literatur (Hildesheim o. J.)“ aufgelistet werden, sind zudem zahlreiche Werke für Gitarre und Orchester im Oeuvre Brands zu beachten. Diese wurden zwar nie verlegt, befinden sich aber mittlerweile im Archiv der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Brand hatte alle Manuskripte dieser Gitarrenkonzerte nach seinem Tod Otto Hammerer vermacht, dem auch eines dieser Werke gewidmet ist. Dieser wiederum übergab ein paar Kompositionen Brands an den Leipziger Gitarrenklub³⁸ – wobei nicht klar ist, um welche es sich dabei handelte – und die Manuskripte an Dr. Hermann Rensch, Mitglied des Internationalen Gitarrenverbandes in München.³⁹ Vor eini-

gen Jahren gingen die Manuskripte aus dem Nachlass Otto Hammerers, die mittlerweile der Gitarristischen Sammlung Fritz Walter und Gabriele Wiedemann angehörten und unter denen sich auch Kompositionen Adam Darrs und anderer bayerischer Gitarristen befinden, in den Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek in München über, wo sie derzeit weitestgehend unerforscht verweilen.

Die besagten Manuskripte enthalten fast ausschließlich Arrangements bekannter erfolgreicher Opern des 19. Jahrhunderts als Konzerte für Gitarre mit Begleitung eines mehr oder weniger großen Orchesters, bei denen Motive aus den Opern als „Concerto“, „Concertino“ oder „Divertissement“ umgearbeitet und häufig mit zu dieser Zeit populären Variationssätzen geschmückt werden. Manche dieser Konzerte liegen auch in Fassungen für zwei Gitarren vor. Unter den Opern und Themen, denen sich Brand in dieser Weise eines Gitarrenkonzertes angenommen hat, sind zu nennen:

- ▶ „Adlers Horst“ oder Introduction und Rondo aus der Oper „Des Adlers Horst“ von Kapellmeister Gläser in D-Dur für Gitarre und Orchester (oder Quartett) Op. 18
- ▶ Concertino über „Robert der Teufel“ von Meyerbeer in D-Dur Op. 23
- ▶ „Huguenots“ oder Concertino über „Die Hugenotten“ von Meyerbeer in D-Dur für Gitarre und Orchester No. 6
- ▶ „I Capuleti e i Montecchi“ in d-Moll oder Divertissement über die Oper „Romeo und Julia“ von Bellini für Gitarre und großes Orchester Op. 12 beziehungsweise Fantasie für Gitarre

und Orchester in d-Moll; auch als Fassung für zwei Gitarren unter dem Titel „Roméo et Juliette“ oder Divertissement in f-Moll aus „Romeo et Julie“ von Bellini für 2 Gitarren erhalten

- ▶ „L’Elisir d’amore“ oder Concertino in D-Dur für Gitarre und Orchester über Motive aus der Oper „Der Liebestrank“ von Donizetti No. 5
- ▶ „Le Part du diable“ in B-Dur oder Divertissement aus „Des Teufels Anteil“ von Auber für Gitarre und Orchester
- ▶ „Lestocq“ oder Concertino aus der Oper „Lestocq“ von Auber in D-Dur für Gitarre und Orchester No. 19
- ▶ „Russische Hymne und Polacca“ in D-Dur für Gitarre und Orchester (1842)
- ▶ „Sirène“ oder Concertino in D-Dur für Gitarre und Orchester nach Motiven aus der Oper „Die Sirene“ von Auber No. 7
- ▶ „Zampa“ oder Concertino nach Motiven der Oper „Zampa“ von Hérold für Gitarre und Orchester in E-Dur No. 1 Op. 21 (*„Mai 1835/1836, zum ersten Male aufgeführt am 7. Mai 1836 im Concerte Von A. Sartori, vollendet den 21. Mai 1836“*)

Andere Bearbeitungen beispielsweise zu Daniel-François-Esprit Aubers „Le maçon“, Vincenzo Bellinis „La straniera“, Albert Lortzings „Regina“, Peter von Winters „Das unterbrochene Opferfest“ oder Joseph Weigls „Die Schweizer Familie“ in unterschiedlichen Besetzungen ergänzen die umfangreiche Arbeit Brands mit dem aktuellen Opernrepertoire seiner Zeit. Ganz aus eigener Schöpfungskraft

³⁷ Bone; Seite 56.

³⁸ Huber; Seite 18.

³⁹ Buek; Seite 41 f.

heraus entstandene Werke liegen dagegen unter den in der Bayerischen Staatsbibliothek erhaltenen Manuskripten nur sporadisch vor. Von einem Quartett in g-Moll für Flöte, Violine, Viola und Gitarre mit dem Titel „La Melancolia“ und 20 kleinen Instrumentalstücken für die Gitarre solo ist die Rede.

Wenige Quellen geben Rückschlüsse darüber, dass Brand wohl auch Kompositionen für Chor angefertigt hat. Ein Verzeichnis der im Dom zu Würzburg enthaltenen Musikalien, das sich im Nachlass Siegfried Koeslers befindet, erwähnt in einer Liste neuerer Messkompositionen sechs Messen unter dem Namen Brand, eine in c-Moll, vier in D, G, C, B (-Dur?) und eine in D-Dur.⁴⁰ Das Tagblatt der Stadt Bamberg vom 25. Januar 1847 spricht von einem neuen Festchor

vom Domkapellmeister Friedrich Brand, der durch den Würzburger „Liederkranz“ bei dessen 12. Stiftungstag zur Aufführung kam.⁴¹ Über den Erhalt dieser Werke ist allerdings leider nichts bekannt.

Fantasie für Gitarre und Orchester in d-Moll

Das Werk, dessen sich diese Edition annimmt, trägt den Titel „Fantasie für die Gitarre mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabasso und Flöte oder des ganzen Orchesters komponiert und Herrn Otto Hammerer achtungsvollst zugeeignet von Friedrich Brand“. Die Komposition kann als eine der wertvolleren in Brands Oeuvre angesehen werden, ist es einerseits das Werk, von dem mitunter am meisten Material in der Bayerischen Staats-

bibliothek erhalten ist, andererseits lässt der Titel zunächst vermuten, dass es sich bei dieser Orchesterfantasie mit Gitarre um eine eigene, dem Schöpfungsgeist Brands entsprungene Erfindung handle. Diese Vermutung erwies sich allerdings schnell als irreführend, gibt es von der Fantasie eine zweite nahezu identische Fassung mit dem Titel „I Capuleti e i Montecchi“ in d-Moll oder Divertissement über die Oper „Romeo und Julia“ von Bellini für Gitarre und großes Orchester Op. 12. Schon am Titel kann man erkennen, dass es sich auch bei der Fantasie in d-Moll um ein Concertino oder Divertissement handelt, das Themen und Motive aus Vincenzo Bellinis berühmter Oper aufgreift und in der Besetzung einer Gitarre mit Orchesterbegleitung verarbeitet.

Folgendes Material ist in der Bayerischen Staatsbibliothek zu diesem Werk erhalten:

Unter dem Titel „Fantasie für Gitarre und Orchester in d-Moll“:

- ▶ Vollständige Partitur im Umfang von 51 Seiten, Signatur D-Mbs Mus.N. 122,582-1
- ▶ Vollständiges dazugehöriges Stimmenmaterial (Sologitarre 7p., Violine I 6p., Violine II 5p., Viola 4p., Violoncello 4p., Violoncello und Bass 8p., Flöte 2p., Oboe I 2p., Oboe II 2p., Klarinette I 2p., Klarinette II 2p., Fagott I 2p., Fagott II 2p., Horn I 2p., Horn II 2p., Trompete I 2p., Trompete II 2p., Pauke 2p.), Signatur D-Mbs Mus.N. 122,582-2

Unter dem Titel „I Capuleti e i Montecchi“ in d-Moll oder Divertissement über die Oper „Romeo und Julia“ von Bellini für Gitarre und großes Orchester Op. 12:

- ▶ Vollständige Partitur im Umfang von 25 Seiten, Signatur D-Mbs Mus.N. 122,585-1
- ▶ Dazugehöriger Klavierauszug im Umfang von 9 Seiten, Signatur D-Mbs Mus.N. 122,585-2
- ▶ Vollständiges dazugehöriges Stimmenmaterial (Sologitarre 7p., Violine I (2) 2x4p., Violine II (2) 2x4p., Viola (2) 2x4p., Violoncello und Bass (2) 2x4p., Flöte (2) 2x2p., Oboe I 2p., Oboe II 2p., Klarinette I 2p., Klarinette II 2p., Fagott I 2p., Fagott II 2p., Horn I 2p., Horn II 2p., Naturtrompete I 2p., Naturtrompete II 2p., Pauke 2p.), Signatur D-Mbs Mus.N. 122,585-3

Als Fassung für zwei Gitarren:

- ▶ „Roméo et Juliette“ o. Divertissement in f-Moll aus „Romeo et Julie“ von Bellini für 2 Gitarren, Stimmenmaterial der zweiten Gitarre, p. 6-9, Signatur D-Mbs Mus.N. 122,580

⁴⁰ Verzeichnis der Musicalien im Dom.

⁴¹ Tag-Blatt der Stadt Bamberg vom 25. Januar 1847.

Als Grundlage dieser Edition dient die Partitur mit der Signatur D-Mbs Mus.N. 122,582-1. Sie ist sehr gut lesbar und nur mit wenigen Fehlern versehen, einige handschriftliche Einträge mit Bleistift geben darüber hinaus Aufschluss über kleinere spätere Ergänzungen. Lediglich der Zustand der in einen schwarz-rot gemaserten Einband eingeschlagenen Partitur mit den Maßen 33 auf 26 Zentimetern verursacht einen geringen Textverlust. Die obere rechte Ecke des Buches ist stark angefressen oder abgerissen, wodurch jeweils die oberste Notenlinie jeder Seite kleine Lücken aufweist. Durch das dazugehörige, gänzlich erhaltene Stimmenmaterial lassen sich diese verlorenen Stellen allerdings zweifelsfrei rekonstruieren, weshalb eine vollständige Edition ohne spekulative Ergänzungen erstellt werden konnte. Vergleiche mit dem Material desselben Werkes unter dem alternativen Titel zeigen darüber hinaus, dass nur sehr geringe Unterschiede vorliegen. Nur in der Gitarrenstimme sind kleine Änderungen in Takt 293 beziehungsweise 295 erkennbar, die durch eine Ossia-Fassung den Weg in die Edition fanden.

Beide Fassungen geben leider keinen Aufschluss über den Entstehungszeitpunkt des Werkes. Allerdings gibt Bone als Entstehungsjahr einer nur im Manuskript erhaltenen Fantasie über ein Thema aus Bellinis „Romeo und Julia“ für Sologitarre mit Orchesterbegleitung, die

sich im Besitz Otto Hammerers befand, das Jahr 1852 an.⁴² Da dieser auch Widmungsträger der unter dem Titel „Fantasie für Gitarre und Orchester in d-Moll“ laufenden Fassung ist, kann das Werk wohl eindeutig zugeordnet werden.

Außerdem gibt eine in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur D-Mbs Mus.N. 122,525 archivierte Partitur von Vincenzo Bellinis „I Montecchi e i Capuleti“ den Hinweis darauf, dass Brand Bellinis Werk, einige Jahre früher am 5. März 1836, beim zweiten Konzert des „geselligen Vereins“ selbst dirigieren durfte. Neben zahlreichen aufführungspraktischen Eintragungen vor allem zu Dynamik zeigt dieses Dokument, dass Brand die Opernliteratur wohl schon früh und in praktischer Weise kennenlernen konnte und möglicherweise dadurch zu der umfangreichen Arbeit als Bearbeiter beziehungsweise Arrangeur angeregt wurde.

Die Fantasie ist für eine Sologitarre mit Begleitung eines Orchesters geschrieben, wobei der Titel die Option zulässt, die Gitarre auch nur von zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass und Flöte begleiten zu lassen. Die volle Besetzung lautet folgendermaßen:

Flöten, Oboen I, Oboen II, Klarinetten in A I, Klarinetten in A II, Fagotte I, Fagotte II, Hörner in D und A I; Hörner in D und A II, Naturtrompeten in D und A I, Naturtrompeten in D und A II, Pauken in D, A und E, Sologitarre, Violinen I, Violinen II, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässe

Klarinetten in A, Hörner in D und A, Trompeten in D und A und Pauken in D und A sind transponierend notiert, wobei bei letzteren drei eine Transposition ohne Vorzeichnung erfolgt, da betreffende Töne nicht in den Stimmen auf-

tauchen. Lediglich die Pauken in A und E sind klingend notiert.

Die Fantasie beginnt mit einem freien Teil in d-Moll, das Tempo ist mit Andante (Viertel=66) angegeben, in dem zunächst das Orchester das Thema vorstellt, bevor es die Gitarre aufgreift und in virtuoser Weise über fast den ganzen Tonumfang des Instrumentes fortführt. Ähnliches geschieht mit einem zweiten Thema in F-Dur, das ohne Modulation angereicht wird, bevor der erste Teil mit einer Kadenz der Gitarre in E-Dur, der Dominante zum nachfolgenden Teil, abgeschlossen wird. Es folgt ein Variationssatz über ein Thema aus Bellinis „Romeo und Julia“ in A-Dur im Tempo Moderato (Viertel=120), das zuerst von der Gitarre mit Begleitung der Streicher des Orchesters vorgestellt wird. Zwischen Thema und Variation I und zwischen den Variationen I und II sowie II und III erfolgt ein kurzes Orchesterzwischenstück in voller Besetzung. Die Gitarre wird in ihren virtuoseren Variationen in der Regel nur von den Streichern, meist ohne Kontrabässe, begleitet. Vor Variation IV erfolgt ein achttaktiges Zwischenstück der Streicher, das auf der Dominante E-Dur mit einer Fermate endet. Die nachfolgende vierte Variation ist normhaft die Minore-Variation und stellt die Solokadenz der Gitarre in diesem Concertino dar. Sie endet mit einer „Cadenza ad libitum“, die in das Finale des Werkes mündet. Dieses ist mit dem Tempo Allegro angegeben und greift die Motive des Themas in A-Dur wieder auf. Es ist ebenso geprägt von einem Wechsel aus sparsam begleiteten Soloteilen und Orchestertutti-Passagen, bei denen die Gitarre schweigt. Das Ende gestaltet sich

42 Bone; Seite 56.

als ein Stretto in D-Dur, bei dem die Gitarre ihre virtuoseren Eigenschaften präsentieren kann und das Konzert zu einem fulminanten Abschluss führt.

Die Einordnung Friedrich Brands im historischen Kontext

Zuletzt wird noch der Versuch unternommen, Friedrich Brand als Person, sein Leben und sein Schaffen als Domchorleiter, Gitarrist und Komponist sowie seine Werke im Kontext der Zeit einzuordnen und zu bewerten, indem verschiedene Stimmen von Zeitgenossen und späteren Schreibern zu Wort kommen.

Friedrich Brand verdiente sich schon im Laufe seines Lebens große Anerkennung auf dem musikalischen Gebiet weit über die Grenzen Würzburgs und Frankens hinaus. Es finden sich heute noch einige Rezensionen in Lokalzeitschriften, die von der erfolgreichen Konzerttätigkeit Brands als Gitarrist und auch als Cellist berichteten, Julius Schuberth zählt ihn in seinem 1871 herausgegebenen Musiklexikon „zu den grössten Gitarre-Virtuoson der Gegenwart, welcher sich namentlich durch freie Fantasien über aufgegebene Themas auszeichnet“⁴³. In einem Artikel im Nürnberger Beobachter vom 22. Oktober 1853 steht Folgendes über Brand und seinen Duopartner Adam Darr geschrieben:

„Diese Soirée, die beste, der wir uns seit langer Zeit erinnern können, wurde durch die Mitwirkung zweier ausgezeichneten Gäste, dem Chor-Direktor Fr. Brand und dem Musiklehrer Darr aus Würzburg, durch ihre meisterhaften Vorträge auf der Gitarre, wahrhaft verherrlicht.

Friedrich Brand, ein in musikalischer Beziehung in allen Theilen Deutschlands längst bekannter, ja gefeierter Name, zeigte uns an diesem Abende in mehreren Vorträgen von der anziehendsten Auswahl, was eigentlich menschliche Hände auf diesem Instrumente auszuführen im Stande sind. Die excellent durchgeführte, durch ein treffliches Accompagnement gebotene Ouverture zur „Stummen v. Portici“ erregte allenthalben die höchste Bewunderung, und die Divertissements aus den Hugenotten und Romeo und Julie wirkten elektrisierend auf das zahlreich versammelte Publikum.

Herr Brand ist ohnstreitig der ausgezeichnetste Virtuose der Gegenwart auf diesem Instrumente. Sein herrliches Saitenspiel erregt im Gemüthe des Menschen eine edle Begeisterung, die sich denn auch nach jeder Pièce durch stürmischen Applaus Luft machte, was ebenso von dem guten Geschmacke als dem ästhetischen Gefühle der Anwesenden ein rühmliches Zeugnis gibt.“⁴⁴

Solch positive Stimmen über ein Konzert mit reiner Gitarrenmusik verwundern doch ein wenig im Hinblick darauf, dass Brands Wirken in der Mitte des 19. Jahrhunderts in einer Zeit angesiedelt ist, in der das Interesse und die Anerkennung für die Gitarre in der breiten Öffentlichkeit immer weiter abnahmen und Be-

richte dominierten, die die Gitarre als undankbar und als Konzertinstrument unfähig darstellten. Gerade aus diesem Grund könnte man Brand als einen Pionier einer Bewegung sehen, die zu einer Renaissance der Gitarre zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte, die in Süddeutschland maßgeblich durch ihn und die Gitarristen Eduard Bayer und Adam Darr ausgelöst, durch die Gitarristen Heinrich Scherrer und Heinrich Albert in Augsburg und München vorangetrieben wurde und unter anderem in die Gründung des Internationalen Gitarrenverbandes mündete.⁴⁵

Die überaus positive Resonanz der Kompositionen Brands mag möglicherweise auch an einer gewissen Opernmanie der Biedermeierzeit liegen, die Brand durch seine Parodien, Divertissements und Concertini bestens bediente. Dem Zeitgeist folgend entsprachen seine Werke ganz dem Wunsch des biedereren Publikums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach unterhaltender Kost im Stile und in Anlehnung an bekannte Opern, weshalb seine Kompositionen heutzutage „mehr aus dem Geschmacke der Zeit entstandene, weniger aus dem Charakter der Gitarre geborene Kompositionen [sind], die wohl einen guten Musiker verraten, aber keine eigentliche schöpferische Begabung zeigen und daher als Tageserscheinung ihren Zweck erfüllten“⁴⁶. Betrachtet man zudem den heutigen Kanon an Stücken, die von aktuellen Gitarristinnen und Gitarristen von den bekannten Komponisten des 19. Jahrhunderts wie beispielsweise Caspar Joseph Mertz, Giulio Regondi oder Mauro Giu-

43 Schuberth; Seite 60.

44 Nürnberger Beobachter vom 22. Oktober 1853.

45 Zuth; Seite 118.

46 Buek; Seite 41 f.

liani gespielt und aufgeführt werden, finden tendenziell nur wenige Opernrevues, Variationssätze über Themen und Motive bekannter Opern oder Bearbeitungen von Opern den Weg ins Konzert oder auf Tonträger im Vergleich zur Anzahl origineller Stücke dieser Meister – abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen. Dabei nimmt diese Gattung eine nicht unwesentliche Rolle im Schaffen der meisten Komponisten des 19. Jahrhunderts ein. Neben den überwiegend lobenden Worten sind allerdings auch wenige kritische Anekdoten von Zeitgenossen Friedrich Brands überliefert. So ist ein wichtiges Zeitdokument in den Lebenserinnerungen des russischen Gitarrenvirtuosen Nikolai Petrowitsch Makarow erhalten, von denen eine Übersetzung in der Zeitschrift „Der Gitarre-Freund“ in den Ausgaben von September/Oktober 1910 bis September/Oktober 1911 gedruckt ist. Makarow, ein den Berichten Glaube leistend hochbegabter Virtuose und Kenner seines Instrumentes,

begibt sich Zeit seines Lebens auf die Suche nach Begegnungen mit anderen Könnern der Gitarre und berichtet von all den wertvollen Bekanntschaften mit der Gitarrenelite des 19. Jahrhunderts, darunter Leonhard Schulz in London, den in Bologna geborenen Marco Aurelio Felice Luigi Giovanni Battista Zani de Ferranti oder Caspar Joseph Mertz in Wien. Von einem deutschen Gitarristen mit dem Namen Fischer hatte Makarow erfahren, dass sich drei weitere Gitarristen und konzertierende Virtuosen des Instrumentes in Süddeutschland aufhielten, Rilling in Fulda, Brand in Würzburg und Franz in München. Leider riet ihm aber der ebenfalls geschätzte Gitarrist Friedrich Karl Josef Kamberger (1824-1892) von der Reise zu diesen drei Herren mit folgenden Worten ab:

„Sie werden Zeit und Geld verlieren, wenn Sie diese Gitarrespieler besuchen, denn diese drei Herren können kaum den Anspruch auf bedeutende Künsterschaft erheben und tun besser daran, in Ihrer Gegenwart die Gitarre nicht anzurühren.“⁴⁷

Diese Zeilen lassen sich nur mit einem gewissen Wehmut lesen, verwehren sie doch eine sicher spannende und wertvolle Erzählung eines fachkundigen Zeitgenossen über Brand...

Auch im kirchenmusikalischen Bereich erntete Friedrich Brand nicht immer nur süße Früchte. Es liegt nahe, dass Brand bei seiner umfangreichen Beschäftigung mit dem weltlichen Opernrepertoire ein großer Liebhaber dieser Kunst gewesen sein mag und er mit diesem Geschmack für aktuelle Musikstile seiner Zeit nicht den Bestrebungen des Cäcilianismus folgen wollte. So setzte er sich für ein traditionelles Chorrepertoire ein,

das nicht vor dem Einsatz von zusätzlichen Instrumenten und der Aufführung zeitgenössischer Messen in „weltlicherem“ Stil zurückschreckt. Neben den bereits in der Biografie erwähnten Artikeln aus den Zeitschriften „Musica Sacra“ und „Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik“ zeigt der folgende, durchaus zum Schmunzeln anregende Beitrag aus dem „Katholischen Sonntagsblatt“ vom 23. Januar 1853, wie absurd doch manche Kritik einiger sehr statuentreuer Kirchenangehöriger war. Hier wird ein Herr angesprochen, der sich wohl etwas zu sehr von der Musik am hohen Dom zu Würzburg hinreißen ließ, für deren Ausführung wahrscheinlich Brand zuständig gewesen sein mag:

„Würzburg. (Eingesandt). Jener Herr, der am 16. diesen Monats früh 9 Uhr, im hohen Dome, in der Nähe des Pfarraltars stand, wird hiermit freundlichst ersucht, sich künftig nicht mehr so sehr von der Musik hinreißen zu lassen, sondern zu bedenken in wessen Gegenwart er sich befindet!“⁴⁸

Insgesamt überwogen dennoch Bewunderung und Anerkennung Brand und seinen Kompositionen gegenüber. Aus diesem Grund sollte man seinen Werken, trotz dessen es sich wie zuvor kurz beleuchtet wahrscheinlich eher um Modeerscheinungen einer längst vergangenen Zeit handelt, angemessene Aufmerksamkeit beizollern und wenigstens den Versuch unternehmen, die Werke mithilfe einer künstlerischen Betrachtung zu bewerten. Man wird nur schwer einen Komponisten in der Geschichte der Gitarre entdecken, der mindestens zehn Konzerte mit einer Gitarre als Soloinstrument geschrieben hat – und das in einer Zeit, in der die Gitarre

47 *Der Gitarre-Freund*; Heft Nr. 4 des zwölften Jahrgangs vom Juli/August 1911; Seite 37.

48 *Würzburger Katholisches Sonntagsblatt* vom 23. Januar 1853.

schon längst an Ansehen und Anerkennung verloren hatte und in vielen Teilen Europas außer Mode gekommen war. Diese Edition soll einen kleinen Beitrag zur Wiederentdeckung und Erforschung eines vergessenen Komponisten und Repertoires leisten.



49

Bei Interesse an der Edition vermittelt das EGTA-Journal gerne Kontakt zum Autor.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Album des Ersten Deutschen Sängertages zu Würzburg am 4., 5. und 6. Oktober 1845; Würzburg, 1845; Exemplar in: Stadtbibliothek Augsburg (*Album des Ersten Deutschen Sängertages*).
- Der Gitarre-Freund – Mitteilungen des Internationalen-Gitaristen-Verbandes E.V.; München, 1900-1931; Exemplar in: Bayerische Staatsbibliothek München (*Der Gitarre-Freund*).
- Einwohnermeldebogen zu Friedrich Brand; Würzburg, ?; aus: Stadtarchiv Würzburg (*Einwohnermeldebogen*).
- Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik – Für Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik herausgegeben unter Mitwirkung mehrerer Musiker von Franz Witt; Regensburg, 1866-?; Kopie in: Akte aus dem Nachlass Siegfried Koeslers, Diözesanarchiv Würzburg (*Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*).
- Fortgangs-Verzeichnis aller Schüler an dem königlich bayerischen Gymnasium zu Würzburg für das Schuljahr 1829/30; Würzburg, 1830; Exemplar in: Bayerische Staatsbibliothek München (*Fortgangs-Verzeichnis aller Schüler an dem königlich bayerischen Gymnasium zu Würzburg*).
- Musica Sacra – Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik, herausgegeben von Franz Witt; Regensburg, seit 1868; Kopie in: Akte aus dem Nachlass Siegfried Koeslers, Diözesanarchiv Würzburg (*Musica Sacra*).
- Neue Würzburger Zeitung; Würzburg, 1804-1916; Exemplar in: Stadtarchiv Würzburg (*Neue Würzburger Zeitung*).
- Nürnberger Beobachter; Nürnberg, 1850-1863; Exemplar in: Bayerische Staatsbibliothek München (*Nürnberger Beobachter*).
- Tag-Blatt der Stadt Bamberg; Bamberg, 1834-1945; Exemplar in: Bayerische Staatsbibliothek München (*Tag-Blatt der Stadt Bamberg*).
- Theaterzettel vom 29. September 1853; Würzburg, 1853; aus: Julius-Maximilians-Universität Würzburg (*Theaterzettel*).
- Totenzettel zu Friedrich Brands Ableben; Würzburg, 1882; aus: Stadtarchiv Würzburg (*Totenzettel*).
- Verzeichniß der im Domstifte vorhandenen musikalischen Instrumente; Würzburg, 1846; Kopie in: Akte aus dem Nachlass Siegfried Koeslers, Diözesanarchiv Würzburg (*Verzeichniß der im Domstifte vorhandenen musikalischen Instrumente*).
- Verzeichnis der Musicalien im Dom dahier; Würzburg, ?; Kopie in: Akte aus dem Nachlass Siegfried Koeslers, Diözesanarchiv Würzburg (*Verzeichnis der Musicalien im Dom*).
- Würzburger Diözesan-Blatt; Würzburg, seit 1855; Kopie in: Akte aus dem Nachlass Siegfried Koeslers, Diözesanarchiv Würzburg (*Würzburger Diözesan-Blatt*).
- Würzburger Katholisches Sonntagsblatt; Würzburg, seit 1850; Kopie in: Akte aus dem Nachlass Siegfried Koeslers, Diözesanarchiv Würzburg (*Würzburger Katholisches Sonntagsblatt*).
- Würzburger Stadt- und Landbote – allgemeiner Anzeiger für Würzburg und Umgebung; Würzburg, 1848-1901; Exemplar in: Bayerische Staatsbibliothek München (*Würzburger Stadt- und Landbote*).

Quellen aus der Sekundärliteratur

- **Blankenburg, Walter:** Chor und Chormusik – Von 1800 bis 1848/49; in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Herausgeber: Ludwig Finscher); Sachteil; Verlag Bärenreiter Kassel; Stuttgart: Metzler, 1999 (*Blankenburg*).
- **Bone, Philip J.:** The Guitar and Mandolin – Biographies of Celebrated Players and Composers for these Instruments; Verlag Schott & Co; London, 1914 (*Bone*).
- **Brusniak, Friedhelm:** Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes – 1. Teil: Geschichte des FSB mit Dokumentation der Sängerkreise Ansbach, Bamberg, Fürth, Schwabach, Schweinfurt, Würzburg; Verlag Schwingenstein; München, 1991 (*Brusniak*).
- **Buek, Fritz:** Die Gitarre und ihre Meister; Verlag Carl Haslinger; Berlin-Lichterfelde, 1926 (*Buek*).
- **Dangel-Hofmann, Frohmüt:** Würzburg – Weitere musikalische Initiativen; in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Herausgeber: Ludwig Finscher); Sachteil; Verlag Bärenreiter Kassel; Stuttgart: Metzler, 1999 (*Dangel-Hofmann*).
- **Fries, Lorenz und Günther, Leo:** Würzburger Chronik – Personen und Ereignisse von 1802-1848; Verlag Bonitas-Bauer; Würzburg, 1925 (*Fries und Günther*).
- **Hindrich, Thorsten:** Zwischen „leerer Klänge“ und „wirklicher Kunst“ – Gitarrenmusik in Deutschland um 1800; Verlag Waxmann; Münster, 2012 (Internationale Hochschulschriften, Band 576) (*Hindrich*).
- **Huber, Karl:** Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrenspiels um 1900 – Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre; Verlag Lisardo; Augsburg, 1995 (*Huber*).
- **Kaul, Oskar:** Musica Herbipolis – Aus Würzburgs musikalischer Vergangenheit; Marktbreit, 1980 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte) (*Kaul*).
- **Mendel, Hermann und Reißmann, August:** Musikalisches Conversations-Lexikon – eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, für Gebildete aller Stände; 11 Bände; Verlag Heimann; Berlin, 1870-1879 (*Mendel und Reißmann*).
- **Schuberth, Julius:** Kleines musikalisches Conversations-Lexikon – ein encyclopaedisches Handbuch enthaltend das Wichtigste aus der Musikwissenschaft, die Biographien aller berühmten Componisten, Virtuosen, Dilettanten, musikal. Schriftsteller, Instrumentenmacher etc., sowie Beschreibung aller Instrumente und Erklärung der in der Musik vorkommenden Fremd- und Kunstwörter. Für Tonkünstler und Musikfreunde verfasst von Julius Schuberth; Verlag Julius Schuberth & Co; Philadelphia, 1871 (*Schuberth*).
- **Zuth, Josef:** Handbuch der Laute und Gitarre; Teil 1; Verlag der Zeitschrift für Gitarre; Wien, 1926 (*Zuth*).

49 Bild stammt aus: Bone; Seite 56 f.

Verantwortung und Ehre - Die Weitergabe der Spanischen Gitarrentradition

Interview mit José Maria Gallardo del Rey

Das Gespräch führte Andreas Stevens.

José Maria, Du gibst die Essenz Deiner Erfahrungen und Dein Wissen durch Dein Unterrichten weiter. Einerseits im legendären Santiago de Compostela, aber auch in Deiner Online Akademie. Was bedeutet das Unterrichten für Dich?

Unterrichten bedeutet für mich zu teilen und Führer zu sein, damit die Schüler*innen ihren Weg finden. Unterrichten bedeutet auch, die Musik aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, sich in die Rolle des Schülers zu versetzen, um immer das Beste aus jedem einzelnen herauszuholen.

Der Nachfolger auf dem Lehrstuhl von Andrés Segovia bei den musikalischen Kursen in Compostela zu sein, ist für mich eine Ehre und eine große Befriedigung. Ich habe dort mit José Tomas studiert und schon damals davon geträumt, eines Tages diesen Platz einzunehmen. Dieser Traum hat sich erfüllt!

Meine *Spanische Gitarren Akademie* ist eine Plattform mit pädagogischen Inhalten, die mehr als 500 Lehrvideos über wichtige Werke und Etüden unseres Repertoires bereit hält. Darüber hinaus habe ich eine Serie von Videos geschaffen, die Ratschläge und Orientierungshilfen für eine professionelle Karriere anbietet. Ich habe es sehr genossen und tue es weiterhin, ein Vermächtnis meiner Arbeit als Interpret, Komponist, Bearbeiter, Dirigent und andere Tätigkeiten zu hinterlassen. Das ist (nicht ich) meine Auseinandersetzung mit Technik und Interpretation.

Deine Lehrerin Doña América Martínez hat eine wichtige Rolle in Spanien gespielt. Sie war Schülerin von Daniel Fortea und Regino Sáinz de la Maza. Fortea war wiederum Schüler von Francisco Tárrega. Wie gegenwärtig und konkret war Tárregas Erbe im Unterricht, den Du bei ihr erhalten hast?

Meine Lehrerin war für mich die beste Lehrerin, die ich als Gitarrist haben konnte. Ihre fast religiöse Hingabe bezogen auf das Unterrichten und ihr Verantwortungsbewusstsein, das Erbe Tárregas durch Daniel Fortea erhalten zu haben, waren in meiner Lehrzeit und Hineinwachsen in die konzertante Spanische Schule von grundsätzlicher Bedeutung. Sowohl die Art mir die rechte Hand korrekt zu platzieren, als auch das Verbessern und Entspannen der Linken, alles befand sich innerhalb des Erbes Tárregas. Darüber hinaus das Repertoire seiner Etüden und seiner Werke im Laufe der Ausbildung.



Klasse Daniel Fortea (2. Reihe Mitte)
América Martínez (untere Reihe: Mädchen links)



Klasse Daniel Fortea (2.Reihe Mitte),
América Martínez (erste Reihe rechts)



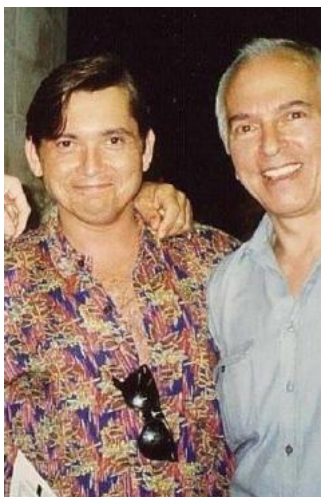
Klasse América Martínez,
José Maria Gallardo del Rey (erste Reihe rechts)



José Tomas und J.M. Gallardo del Rey in Santiago de Compostela



J.M.Gallardo del Rey, América Martínez, N.N.



Mit John Williams



Mit Manolo Sanlúcar

Was ist das Universelle und die immerwährende Essenz in Tárregas Beitrag zur Spieltechnik und Literatur der Gitarre?

Sein Beitrag ist immens, ich gehe davon aus, dass es ein vorher und nachher in der Technik und der Konzertliteratur der Gitarre gibt. Tárrega war ein Visionär und auf eine bestimmte Art ein Apostel des Instrumentes. Der Grad der Virtuosität der erforderlich ist, um viele seiner Werke und Transkriptionen zu spielen, ist sehr hoch und komplex. Von diesem Moment an offenbart die Gitarre der Welt ihre technischen und künstlerischen Möglichkeiten, die später Andrés Segovia dienen, um sie dem großen Publikum der Welt vorzustellen.

So wie ich es verstehe, siehst Du Dich als Künstler, der die Tradition spanischer Gitarristen, die Musik für Konzert und Studium komponieren. Sor für sich gesehen, hat 4 Zyklen für absolute Anfänger komponiert die Opera 31, 35 und nach der Veröffentlichung seiner Schule noch die Opusnummern 44 und 60. Hast Du auch Pläne, die in diese Richtung gehen?

Schon seitdem ich sehr jung war, habe ich den Drang verspürt zu komponieren und das hat mich seit damals begleitet. Ich schreibe Etüden und Übungen, um die individuellen Schwierigkeiten jedes Schülers zu lösen, wenn ich wahrnehme, dass sie helfen können. Bis jetzt habe ich zwei Bände mit Konzertetüden veröffentlicht, die ich als *Estudios Flamencos* für klassische Gitarristen bezeichne. Der erste Band ist dem „picado“ (so wird das Spielen von Skalen im Flamenco bezeichnet) gewidmet. Ich habe vor, in diesem Sinne weiter zu arbeiten.

So weit ich weiß, hast Du in den Konservatorien von Sevilla und Madrid unterrichtet. Wie alt waren Deine jüngsten Schüler*innen und welche Aspekte hältst Du im Unterricht für Anfänger*innen für wichtig?

Das ist nicht ganz richtig Andreas, ich habe nicht im Konservatorium in Sevilla unterrichtet, sondern im *Conservatorio Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial* und im *Conservatorio de Cáceres*. Meine jüngsten Schüler*innen werden so etwa 7 oder 8 Jahre alt gewesen sein und dem Vorbild von América Martínez folgend war meine Absicht, dass sie die beste technische und mechanische Basis bekommen sollten. Ich wollte ihnen mitgeben, dass sie mit einer respektvollen Einstellung und methodischen Arbeit jeden Tag besser spielen können.

Welche Herangehensweise an das Unterrichten hast Du bei José Tomas, Segovias legendärem Assistenten bei den Kursen in Santiago de Compostela kennen gelernt?

Vor allem interpretatorische Genauigkeit, José Tomas achtete sehr auf den musikalischen Zusammenhang bei den Interpretationen, sein Erfahrungsschatz, stammt genau genommen aus Santiago de Compostela, wo er mit Persönlichkeiten wie Mompou, Rodrigo um einige Beispiel zu nennen, zusammen lebte. Dazu noch seine Erkenntnisse aus erster Hand von Komponisten wie Moreno Torroba, Ascencio, Espla und anderen, waren für meine Ausbildung und Einschätzung dieser Musik grundlegend. Ich sage immer, dass vor José Tomas die Gitarristen mit Kerzen für Licht sorgten und dass es mit José Tomas hell wurde.

Du hast das Privileg, mit international bekannten Künstlern der Klassischen Musik wie Teresa Berganza, Plácido Domingo und vielen weiteren aber genauso mit Flamenco Künstlern wie Paco de Lucía oder Tomatito zusammen zu arbeiten. Konntest Du die dort gemachten Erfahrungen in Dein Unterrichten integrieren?

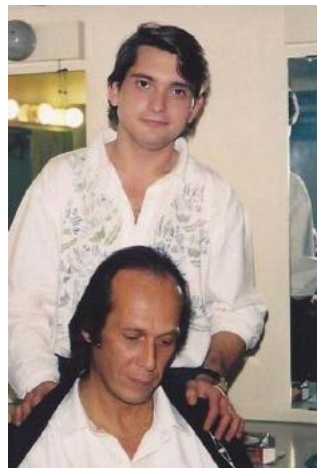
Selbstverständlich ja. Jede künstlerische Erfahrung mit Künstlern*innen dieses Formates, sei es aus der klassischen Musik oder dem Flamenco bieten Dir eine Bereicherung und eine Perspektive, die ich gerne mit meinen Schülern*innen teile. Mit Teresa Berganza habe ich die Wichtigkeit gelernt, zu wissen, wie man atmet und eine Stimme begleitet, darüber hinaus unbekannte Werke im Bereich der Kammermusik zu entdecken. Auf der anderen Seite ermöglicht meine Beziehung zu Künstlern wie Paco de Lucía oder Tomatito, dass ich auch die Kenntnisse, die ich bei diesen Ausflügen in andere Stilikarten gemacht habe, auch teilen kann.

Vielen Dank für Deine Ausführungen und alles Gute für Deine aktuellen und zukünftigen Projekte!

Übersetzung Andreas Stevens



Mit Paco de Lucía



Mit Paco de Lucía



Mit Plácido Domingo



Mit Tomatito



Mit Yuri Bashmet

Links:

- ▶ <https://gallardodelrey.com/en/spanish-guitar-academy-english/>
- ▶ Unser Dank geht auch an Julio Jimeno, der die historischen Fotos aus seinem Archiv zur Verfügung gestellt hat. <http://www.juliojimeno.com/>
- ▶ Interview mit América Martínez auf Spanisch: <http://www.juliojimeno.com/america02.htm>

Beispiele für Kompositionen von José María Gallardo del Rey, die für Andreas Stevens geschrieben worden sind:

- ▶ https://youtu.be/Z_IUozFAMOs
- ▶ <https://youtu.be/-bolDYBUwI>

Informationen zu José Tomas:

- ▶ https://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Tom%C3%A1s
- ▶ https://www.guitarsint.com/article/Jose_Tomas_Memory_and_Legacy
- ▶ <https://alicanteplaza.es/jose-tomas-el-gran-maestro-de-la-guitarra>

„Etüde Nummer 3 ist sehr stark von Piazzolla inspiriert. Das gilt nicht allein für den rhythmischen Verlauf, sondern genauso für die Harmonik. Ich wollte dem/der Übenden eine Belohnung nach der mechanischen und technischen Arbeit bieten. Ein guter Zugang ist, die linke Hand durchgängig bei den chromatischen Abläufen in ihrer Position zu belassen.“



Biografie

José María Gallardo del Rey debütierte im Alter von acht Jahren in Sevilla und feiert seitdem weltweit größte Erfolge bei Publikum und Kritik.

Als Künstler mit ungewöhnlicher Ausbildung und musikalischem Wissen in der Gitarrenwelt ist er der meistgefragte und von Orchestern auf der ganzen Welt engagierte Solist. Dirigent*innen und Musiker*innen bestätigen ihn einstimmig als Referenzgitarristen.

Seine Ausbildung zum klassischen Gitarristen wurde durch seine intensive Beziehung zur Welt des Flamenco bereichert. Die Verbindung beider Stile hat eine einzigartige Art geschaffen, spanische Musik zu interpretieren und zu verstehen. Aus diesem Grund wird seine Präsenz in Projekten wie „Pasión Española“ mit Plácido Domingo (Grammy Latino 2008), „Habanera Gipsy“ mit Elina Garança (2010), „Caprichos Líricos“ mit Teresa Berganza (1996) oder ihm unerlässlich Arbeit als musikalischer Leiter und künstlerischer Berater von Paco de Lucía bei seinem Debüt beim Concierto de Aranjuez (Japan 1990).

Sir Neville Mariner, Philippe Entremont, Frübeck de Burgos, John Axelrod, Ros

Marbá, García Asensio, Josep Pons, José Ramón Encinar, Leo Brouwer, Karel Mark Chichón, mit Orchestern wie ONE, Royal Philharmonic, RAI Orchestra, Hong Kong Philharmonic, Tonhalleorchester Zürich, London Philharmonic, Cadaqués Orchestra, ORTVE, Royal Symphony Orchestra of Seville, Philharmonic of Gran Canaria, Orchestras of the Community and Symphony of Madrid, National Orchestra of Belgium, Radio Phil. Saarbrücken, Symphonieorchester Bukarest etc. sind Stammgäste auf Konzertreisen von José María.

Als Solist, Komponist, Kammermusiker und musikalischer Leiter trat er in Theatern wie der Carnegie Hall, dem Tokyo Opera House, dem Konzerthaus in Wien, dem Theater des Champs-Élysées und der Opera Comique in Paris, dem Athenaeum in Bukarest und dem Walt Disney Auditorium in Los Angeles, Sadler Wells und Cadogan Hall in London, National Auditorium in Madrid, Palau de la Música in Valencia, Seoul Concert Hall, Birmingham Symphony Hall, Osaka Concert Hall, Rome Auditorium usw.

Als musikalischer Botschafter Spaniens wird seine Anwesenheit häufig bei Konzerten und kulturellen Veranstaltungen erwünscht, wie EXPO 92 (Autor und Interpret des Soundtracks des spanischen Pavillons), EXPO AICHI 2005, Years of Spain in China, Korea, EXPO Shanghai 2010, Cervantes-Jahr, Albéniz-Jubiläum, Expo Dubai 2022 und insbesondere das Rodrigo Centenary, was dazu geführt hat, Konzerte auf der ganzen Welt zu geben.

Als renommierter Komponist werden seine Werke auf wichtigen Musikfestivals aufgeführt und von Tanzgrößen wie María Pagés, Víctor Ullate, Lola Greco und Antonio Najarro in Shows wie „Sevilla“, „De la Luna al Viento“, „Don Quijote“ oder „Iberia“ choreografiert. Seine Produktion beläuft sich auf fast zweihundert Werke, darunter fünf Konzerte für Gitarre und Orchester. Sein jüngstes Werk „El Samurai de Sevilla“, ein Auftragswerk des City of Kyoto Symphony Orchestra, wird im November 2021 in der japanischen Stadt uraufgeführt.

Als Künstler von Deutsche Grammophon hat er „50 Años No Es Nada“, „The Trees Speak“, „14 Ways to Miss You“ und sein Album mit La Maestranza „My Spain“ veröffentlicht und damit die bemerkenswertesten Erfolge bei Kritikern und Publikum geerntet. Seine bisherige Diskographie umfasst sehr unterschiedliche Werke bei Labels wie Mandala, RTVE, Autor, Almaviva Gallardo Del Rey Ediciones und BMG, das 1998 seine Version des „Concierto de Aranjuez“ in „Rodrigo Guitar Concerto“ veröffentlichte. 2015 gewann sein Album „Lo Cortés no tú lo Gallardo“ den Flamenco Vive Award als bestes Konzertgitarrenalbum.

Er gibt weltweit Meisterkurse an Konservatorien und Universitäten, wie unter anderem das Mannes Conservatory of Music in New York, die Northridge University in Los Angeles, das UIMP in Santander oder das „Spanish Song Project“ in Granada.

Er wurde kürzlich für seine Arbeit zur Förderung der spanischen Gitarre zum Professor des Andrés Segovia Guitar Chair der International University Music Courses in Compostela ernannt.

Derzeit pflegt er gleichzeitig seine Tätigkeit als Solist zusammen mit seiner Arbeit an der Spanischen Gitarrenakademie (spanishguitaracademy.com), einer Online-Plattform, auf der er Studenten aus aller Welt wöchentlich Inhalte mit mehr als 400 aufgenommenen Werken anbietet, und mit der klaren Absicht, die größte Anzahl von Werken aus dem klassischen, spanischen und lateinamerikanischen Repertoire für Konzertgitarre zu vervollständigen.

José María Gallardo del Rey ist „BBAA Akademiker“ an der Real Academia San Carlos de Valencia.

Estudio nº 3

a Astor Piazzolla

José María Gallardo del Rey

(2011)

Andante, molto ritmico ♩ = 100

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 6/8 time. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers 1, 4, 3, 2, 4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 starts with a mezzo-forte (*m*) dynamic and includes fingering numbers 2, 4, 3, 2, 1, 4, 3. The word "etc" is written below measure 5. The word "mimim" is written below measures 7-8.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers 2, 4, 3, 1, 4, 1, 2, 4, 1, 4, 1, 2, 4, 1, 4, 1, 2, 4, 1, 4. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 includes fingering numbers 4, 3, 2, 3. The melody features eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 includes fingering numbers 0, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 0, 2, 3, 4, 1, 0, 2, 3, 4, 1. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 includes fingering numbers 4, 3, 1. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 includes fingering numbers 1, 4, 3, 2, 4, 1. The word "simile" is written below measure 28. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

29

C1

① ② ③ ④

0 1 2 3

m *i* *a* *m*

i *a* *m* *i* *a*

33

① ④ ⑦ ④ ③

m *i* *a* *m* *i* *m* 2

p *i* *m* *a* *m* *i* *m* 2

38

① ② ③

C8

41

③ ② ① ④

C1

45

① ② ③ ④

C2 C3 C4 C5 1/2 C9

m *p* *i*

49

① ② ③ ④

1/2 C8 C9

p *i*

53

③ ② ① ④

C8

57 **C6** **1/2 C5** **C3**

61 **C3**

65 **C2** **C1**

69

73 **C5**

77 **C3**

81 *a m i a m* *i m a m i*

85

Musical notation for measures 85-88. The staff shows a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p, i, m, a, p, i, p). The notes include flats and sharps.

89

Musical notation for measures 89-92. Includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 4, 5) and chord diagrams for 1/2 C4 and C5. Dynamics include p.

93

Musical notation for measures 93-96. The staff shows a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p).

97

Musical notation for measures 97-100. Includes guitar-specific notation such as fret numbers (4, 3, 2, 1, 4, 3) and chord diagrams for 9/8 and 6/8. Dynamics include p.

101

Musical notation for measures 101-104. The staff shows a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p).

105

Musical notation for measures 105-108. Includes guitar-specific notation such as fret numbers (2, 3, 4, 0, 1, 2) and chord diagrams for 3/4 and 4/4. Dynamics include p.

110

Musical notation for measures 110-113. Includes guitar-specific notation such as fret numbers (2, 3, 4, 3, 1, 0, 4, 0) and chord diagrams for 6/8 and C7. Dynamics include p.

12. Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ in Monheim

Unser Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre, den wir ja jetzt schon seit ein paar Jahren in einer stabilen und sehr partnerschaftlichen Kooperation mit der Stadt Monheim am Rhein austragen, bot wieder einmal ein Beispiel für die außergewöhnlich hohe Qualität unseres instrumentalen Nachwuchses. Wir hatten den Wettbewerb diesmal ausnahmsweise in zwei aufeinanderfolgenden Jahren, da wir ihn im Jahr 2020 wegen der Corona Problematik auf das Jahr 2021 verlegen mussten und ihn dann als Online Wettbewerb durchgeführt haben.

In diesem Jahr waren wir aufgrund der immer noch herrschenden Einschränkungen durch die Corona Pandemie gezwungen, schon früh eine Entscheidung hinsichtlich einer Durchführung des Wettbewerbes vor Ort oder einer „Online Variante“ vorzunehmen. So haben wir uns dann doch dazu entschieden, alle Teilnehmer*innen zu bitten, uns noch einmal Videos einzusenden, um auch die zahlreichen chinesischen Anmeldungen berücksichtigen zu können, die unserer damaligen Annahme nach nicht hätten anreisen können, was sich ja dann später auch als realistisch erwies.

Im Vorjahr wurden die Videoaufnahmen der Teilnehmer*innen den Kollegen*innen der Jury nach Haus gesandt, um dann später die daraus folgenden Ergebnisse der einzelnen Altersgruppen per Zoom-Konferenz zu besprechen. Diesmal wurden die Mitglieder der Jury nach Monheim eingeladen, haben dann in den einzelnen Wertungskategorien die Videos gemeinsam angesehen und da-

nach bewertet. So war es für jede/n Juror/in, wie in einem „Live-Wettbewerb“, auch nur einmal möglich, die Beiträge anzusehen bzw. zu hören.

Vom 16. - 18. Juni 2022 bewerteten dann die folgenden Kolleginnen und Kollegen Dr. Fabian Hinsche (D), Prof. Alfonso Montes Alvaro (YV/D), Prof. Sebastián Montes (CHL/D), Prof. Thomas Kirchhoff (D), Johannes Tonio Kreusch (D), Prof. Gerhard Reichenbach (D), Prof. Georg Schmitz (D) und Liying Zhu (CHN) unter dem Gesamtvorsitz von Prof. Alfred Eickholt die durchweg hervorragend eingespielten Videos. Da war es auch kein Wunder, dass alle Beiträge in die beiden oberen Bewertungskategorien „ausgezeichnet“ und „sehr gut“ aufgenommen wurden. Wenn man weiß, dass auch die dann folgenden Kategorien: „mit gutem Erfolg“ und „mit Erfolg teilgenommen“ ebensolche „Prädikatszertifikate“ sind, und selbst die Teilnahme an diesem internationalen Wettbewerb ein hohes Maß an Qualität und Vorbereitung der einzelnen Teilnehmer*innen fordert, wird deutlich, welcher hohen künstlerischen Standard dieser Wettbewerb mittlerweile erreicht hat.

So können wir als Berufsverband dieses so wichtige Projekt des internationalen Vergleichs und der Standortbestimmung auch unserer Ausbildung nur begrüßen und weiterhin fördern und pflegen. Besonders dankbar sind wir deshalb der Stadt Monheim, Ihrem Bürgermeister Daniel Zimmermann, der Kulturabteilung der Stadt, hier vor allem der Musikschule mit dem Team um Georg Thomaneck.

Last but not least ist hier auch unser

Mitbegründer dieses Wettbewerbes, Heinz-Jürgen Küpper zu nennen. Der ehemalige Musikschulleiter aus Velbert, selbst Pianist, hat sich im Laufe von mehr als 20 Jahren als ein Kenner der Gitarrenszenen entwickelt und hat von Beginn an die organisatorischen Strukturen des Wettbewerbes mitgestaltet und geprägt. Er hat die Anmeldungen und die damit verbundene Kommunikation „gemeistert“, die Website gestaltet und betreut und nicht zuletzt auch von Anfang an alle Preisträgerkonzerte gleichermaßen humorvoll wie seriös moderiert. Er scheidet zum Ende des Jahres auf eigenen Wunsch aus dem Team aus, da er sich nun auch mehr privaten Dingen zuwenden möchte. Mit ebenso großem Verständnis wie Bedauern respektieren wir seine Entscheidung und bedanken uns auch an dieser Stelle bei ihm sehr herzlich für eine wunderbare, inspirierende und verlässliche jahrelange Zusammenarbeit.



Heinz-Jürgen Küpper
(Mitbegründer des Festivals)
Foto: Ulrike Frehn

Die Preisträger

Altergruppe 1 (unter 14 Jahren)

1. Preis **Ran Zhuo** Volksrep. China
2. Preis **Guanru Li** Volksrep. China
3. Preis **Samuel Solomon** Bulgarien

Altergruppe 2 (14 – 16 Jahre)

1. Preis **Ruting Liu** Volksrep. China
2. Preis **Jiaqi Ma** Volksrep. China
3. Preis **Buliao Que** Volksrep. China
4. Preis **Benjamin Ojstersek**
Deutschland
4. Preis **Wenjie Si** Volksrep. China
4. Preis **Jiayu Wang** Volksrep. China

Altersgruppe 3 (17 – 19 Jahre)

1. Preis **Chenyu Si** Volksrep. China
2. Preis **Matteo Hornig** Deutschland
3. Preis **Kamil Aniol** Polen
3. Preis **Yukai Luo** Volksrep. China

Wenn man bedenkt, dass in diesem Jahr außergewöhnlich viel Teilnehmer*innen aus China kamen, ist die Dichte der Preise, die diesmal ins sogenannte „Reich der Mitte“ gingen, natürlich nachvollziehbar. Umso mehr, dass sich auch in der Vergangenheit, nicht nur bei internationalen Jugendwettbewerben sondern auch im professionellen Bereich gezeigt hat, dass die jungen chinesischen Künstlerinnen und Künstler über eine sehr gute Ausbildung verfügen, die sie dann häufig in europäischen Ländern noch ergänzen. Aber wir dürfen in dem Zusammenhang auch unsere deutschen und europäischen Talente nicht vergessen, die durchweg auf sehr hohem internationalen Niveau gespielt haben und mit 4 Preisen und 4 Stipendien gemessen an der diesmal niedrigeren Anmeldezahl sehr gut „abgeschnitten“ haben.

Die Sonderpreise / Stipendien

Stipendium „Internationale Gitarrenfestspiele Nürtingen 2023“

Pablo MIOT, Deutschland

Stipendium „Internationales Gitarrenfestival Hersbruck“

Jakob Chachura, Polen

Stipendium „Koblenz International Guitar Festival & Academy“

Michele Berson, Israel

Stipendium „Meisterkurs Gitarre in Michaelbeuren“

Matteo Hornig, Deutschland

Stipendium „International Guitar Festival Iserlohn“

Chenyu Si, Volksrep. China

Dazu gewann **Matteo Hornig** ein Konzert, welches Johannes Tonio Kreusch in einer Veranstaltungsreihe in Wendlingen initiiert hat.

Der Sonderpreis der EGTA für die Interpretation eines Stückes aus dem von uns vorgegebenen Literaturkanon von Werken des 20./21. Jahrhunderts wurde in diesem Jahr nicht vergeben, da zu wenige Teilnehmende eines dieser Werke im Programm hatten.

Die Fotos der Preisträger sind auf der Website des Wettbewerbes <http://www.segovia-competition.com/archiv/results.php> zu finden.

So können wir uns schon jetzt auf den nächsten Wettbewerb in Monheim freuen, der am 30. Mai 2024 beginnen wird.

Alfred Eickholt

Impressum

Herausgeber: EGTA Deutschland e.V.

Homepage: www.egta-d.de

Mail: info@egta-d.de

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

Herausgeber und Chefredakteur:

EGTA D und Dr. Fabian Hinsche.

Weitere Redaktionsmitglieder:

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

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 18.12.2022

Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine Haftung übernommen!

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

Copyright by EGTA D,

Nachdruck (auch auszugsweise)

nur mit schriftlicher Genehmigung.

Foto- und Abbildungsnachweis:

Autoren

Coverbild:

Theodoor Rombouts - „A luteplayer“

Gestaltung: Florian Janich

www.florian-janich.de



STADT
ASCHAFFENBURG

...DIE KULTURSTADT

43. Aschaffener Gitarrentage



10 Feb Fr 18:00 Uhr
Stadtheater
Bühne 1
Bağlama – Aktionstag
Der Abend des Vereins Halkevi steht ganz im Zeichen der türkischen Langhalslaute Bağlama | Eintritt frei

11 Feb Sa 18:00 Uhr
Stadtheater
Bühne 1
An die Saiten, fertig, LOS!
Konzert des Fachbereichs Gitarre & Harfe der Städtischen Musikschule Aschaffenburg | Eintritt frei

17 Feb Fr 20:00 Uhr
Hofgarten
Kabarett
Gypsy meets Classic
Lulo Reinhardt und Yuliya Lonskaya | Erleben Sie das Feuerwerk, das entsteht, wenn zwei so unterschiedliche Stile wie Gypsy und Klassik aufeinanderprallen. | 18 EUR

3 Mär Fr 17:15 Uhr
Stadthalle
am Schloss,
Kleiner Saal
Cosmic Constellation
Christoph Nonnweiler, Gitarre | Richard Gläser, Percussion/Vibraphon | 5 EUR



3 Mär Fr 19:30 Uhr
Stadthalle
am Schloss
Orchesterkonzert mit Gitarre
Münchener Kammerorchester | Oscar Jockel, Leitung
Sofia und Ivo Kaltchev, Gitarre | Joaquín Rodrigo (1901-1999): *Concierto madrigal* für zwei Gitarren und Orchester u.a. Werke
17-31 EUR

4 Mär Sa 20:00 Uhr
Stadthalle
am Schloss,
Kleiner Saal
Liyang Zhu & Duo Golz/Danilov
Liyang Zhu, Gitarre solo | Gitarrenduo Golz/Danilov
(Sören Golz und Ivan Danilov) | 15 EUR



5 Mär So 11:30 Uhr
Stadthalle
am Schloss,
Kleiner Saal
Matinee-Konzert
Emma Schützmann, Gitarre solo | Mare Duo
(Annika & Fabian Hinsche) | 10 EUR



5 Mär So 18:00 Uhr
Ev. Kirche
St. Lukas,
Aschaffenburg
Leider
David Bergmüller, Barocklaute
Rhétorique du silence - David Bergmüller gilt als abenteuerlustiger und aufregender Lautenist, der sich der Schaffung eines neuen Erbes für das Instrument verschrieben hat. | 18 EUR

FESTIVALPASS

Besuchen Sie für einmalig 50 EUR das komplette Konzertangebot!
Festival-Pässe erhalten Sie an der Theaterkasse im Stadttheater,
Tel. 06021-3301888 | E-Mail: theaterkasse@aschaffenburg.de

Tickets und weitere Infos: www.aschaffener-gitarrentage.de
Kontakt: Kulturamt Aschaffenburg, Tel. 06021-3301422, E-Mail: gitarrentage@aschaffenburg.de

„Bewegung, Klang, Gestaltung“ - zum aktuellen Stand der Gitarrentechnik

Symposium der EGTA D e.V. mit der Stadt Aschaffenburg
03.-05. März 2023 in der Stadthalle Aschaffenburg

Freitag, 3. März 2023

17:00-17:15 | Begrüßung

17:15 | Konzert: Cosmic Constellation

17:45-18:30 | Ein Jahrhundert
Spieltechnik der modernen Konzert-
gitarre (Emma Schützmann, Lille)

Samstag, 4. März 2023

09:00-10:00 | Individualität im Fokus:
Spielhände auf objektiver Grundlage
einschätzen – Impulse für die Instru-
mentalpädagogik aus dem Handlabor
der ZHdK (Dr. Oliver Margulies, Zürich)

10:15-11:00 | Muttersprache
oder Übersetzung – Für oder
wider das Instrument schreiben
(Dr. Fabian Hinsche, Gütersloh)

11:15-12:00 | Der Klang der Gitarre –
Geheimnis und Kultur des Wohlklangs
(Dr. Friedrich Blutner, Geyer)

12:15-13:00 | „Worin unterscheidet
sich die Bedienung des Smartphones
von der Benutzung einer Axt?“ – Über
den essentiellen Unterschied zwischen
Fein- und Grobmotorik als Grundlage für
die Optimierung der Spieltechnik und

die Vermeidung von Spielstörungen
(Andreas Grün, Karlsruhe)

13:00-14:30 | Mittagspause

14:30-15:15 | * Wege zur Virtuosität
(Liyang Zhu, Wuppertal)

15:30-16:15 | Intonation und Vibrato
– zum 40-jährigen Jubiläum von FABS
(Michael Koch, Mainz)

16:30-17:15 | Die Bedeutung und
Gestaltung von Fingersätzen
(Dr. Helmut Richter, Oberhausen)

17:30-18:15 | Ein methodisches
Gesamtkonzept für die Klangkultur
der Gitarre (Prof. Frank Hill, Berlin)

20:00 | Konzert: Liyang Zhu &
Duo Golz/Danilov

Sonntag, 5. März 2023

09:15-10:00 | * Songarrangement
– Tipps und Tricks für den Einstieg
(Rainer Schrecklinger, Mainz)

10:15-11:00 | * Ensemblekonzept
für Großgruppen (Bernd Nonnweiler,
Großostheim)

11:00-11:15 | Resümee

11:30 | Matinee-Konzert

Während des gesamten Symposiums:
Ausstellungen von Gitarrenbauern, Saitenherstellern und Musikalienhandel im Foyer.

Die mit * gekennzeichneten Veranstaltungen sind Workshops, an denen auch mit Instrument teilgenommen werden kann. Darüber hinaus besteht am Samstag für Musikschüler aus Aschaffenburg und Umgebung die Möglichkeit, nach vorheriger Terminabsprache Masterclasses bei Prof. Alfred Eichholt und einigen Referentinnen/Referenten zu erhalten.

Kosten: 50,- € inkl. der Konzerte. Für EGTA Mitglieder und Lehrkräfte der Musikschule Aschaffenburg ist der Besuch des Symposiums kostenlos. Anmeldeformulare und weitere Informationen finden Sie auf der Website der EGTA www.egta-d.de und über die Geschäftsstelle bei Dr. Helmut Richter info@egta-d.de



www.aschaffener-gitarrentage.de