



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Inhaltsverzeichnis

	Inhaltsverzeichnis	2
	Vorwort	3
Ariane Lorch	Das Spiel in der Orchesterprobe	4
Nicola Yasmin Stock	Gitarre – Mit Links!	8
	Notenbeilage	13
Ferdinand Neges	Giuliani, Legnani und ihr Wiener Publikum	16
	Impressum	25
	Ankündigungen	26

Vorwort

Lieber Leserinnen, liebe Leser,

Kurz vor Jahresende erwartet Sie die neue Ausgabe des EGTA Journals. Redaktionsteam und Vorstand freuen sich, Ihnen auch dieses Mal wieder abwechslungsreiche Inhalte präsentieren zu können.

Ariane Lorch gibt einen Einblick in ihre didaktische Arbeit mit Kinderzupforchestern, wobei sie Mittel der elementaren Musikpädagogik in ihre Probenarbeit integriert. Dabei sind im Verlauf der Jahre spannende großformatige Projekte entstanden, die im Rahmen des Artikels ebenfalls zu sehen und zu hören sind.

Die Redewendung „aus der Not eine Tugend machen“ findet im Artikel von Nicola Yasmin Stock ein gelungenes Anwendungsbeispiel. Da die Autorin aufgrund einer Erkrankung einige Zeit ihre rechte Hand nicht verwenden konnte, entstand die Idee, sich für diese Zeit mit bereits existierenden Stücken für die linke Hand zu beschäftigen und neue Werke nur für die linke Hand in Auftrag zu geben. Im Bereich des Klaviers ist das Repertoire für die linke Hand schon relativ bekannt und so hoffen wir, mit Frau Stocks Artikel auf die noch zarte Blüte des Gitarrenrepertoires für die linke Hand aufmerksam machen zu können.

Die Notenbeilage des aktuellen Journals stellt uns dieses Mal der zweifache „Echo Klassik“ Preisträger Jens-Uwe Popp zur Verfügung. Seine stimmungsvolle „Americana - Hommage an Baden Powell“ ist ein atmosphärisches Konzertstück für sicherlich viele Gelegenheiten.

Ferdinand Neges hat nach seinem interessanten Artikel zu Giuliani und Czerny vom letzten Jahr wieder einen spannenden Artikel mit dem Titel „Giuliani, Legnani und ihr Wiener Publikum“ beige-steuert, in dem viele neu recherchierte Inhalte Erwähnung finden, die unseren Blick auf die großen Meister unseres Instrumentes um einige interessante Aspekte erweitern.

Ankündigungen der EGTA zu einer neuen Podcastreihe im Jahr 2024 sowie zum „Internationalen Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ 2024 in Monheim am Rhein“ beschließen unser Journal für dieses Mal.

Mit den besten Wünschen für das kommende Jahr verbleibt Ihr
Dr. Fabian Hinsche
Chefredakteur des EGTA-Journal -
Die neue Gitarrenzeitschrift



©Aleksandra Karlowski

Das Spiel in der Orchesterprobe

© Wolfgang Lorch



Biografie

Ariane Lorch studierte Mandoline, Gitarre, Chor- und Orchesterleitung in Kassel. Sie gewann zahlreiche Internationale Preise als Mandolinistin und Dirigentin, so z.B. den Solowettbewerb für Mandoline 1996 in Japan und war Stipendiatin des Deutschen Musikwettbewerbs. Derzeit unterrichtet sie Mandoline, Gitarre und Ukulele in Nordhessen. Sie leitet die 3 Orchester des Mandolinen- und Gitarrenvereins 1923 Wickenrode e.V.: das KZO „Die Rasselbande“, das JZO „Chantrelle“ und das ZO „Con Favore“. Außerdem ist sie Dirigentin des JZO Hessen und Konzertmeisterin des Bayerischen LZO.

2017-2020 besuchte sie den berufsbegleitenden Masterstudiengang „Mit Kindern singen“ bei Prof. Thomas Holland-Moritz und Prof. Andreas Mohr in Osnabrück. Sie schloss den Master of Arts mit einer Arbeit über „Elementares Arbeiten mit Kinderzupforchester und Kinderchor“ mit Auszeichnung ab.

Für ihre Masterarbeit führte sie ein Musiktheaterprojekt mit Kinderchor und Kinderzupforchester durch und untersuchte dabei Elementare Methoden. Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Umsetzung der Prinzipien der EMP für lebendige und abwechslungsreiche Kinderorchesterproben.

Im Kinderzupforchester „Die Rasselbande“ des Mandolinen- und Gitarrenvereins 1923 Wickenrode e.V. spielen Kinder im Alter zwischen 6 und 10 Jahren auf den Instrumenten Mandoline und Gitarre zusammen. Ich bin mit diesem Orchester seit 20 Jahren auf der Suche nach dem „Spiel in der Probe“. Es entstanden mehrere Ausgaben für Kinderzupforchester – Die „Spielmaterialien“ für KZO. Diese Materialien enthalten Arrangements für 3 verschieden schwere Mandolinestimmen und 3 verschieden schwere Gitarrenstimmen (in Abhängigkeit vom Unterrichtsjahr), eine Anforderungsanalyse, Stimmen als Kopiervorlage und eine Spielidee (on Demand erhältlich unter <https://duo-lorch.com/notenausgaben/>)

Prinzipien der Elementaren Musikpädagogik

Woraus bestehen die Prinzipien der Elementaren Musikpädagogik? Die EMP arbeitet nach 8 Prinzipien:

- ▶ Das Kind ist von sich aus neugierig, empfindsam und aufgeschlossen. Beim Eintauchen in ein Spiel tritt das Kind in eine gelebte Beziehung zum Spielgegenstand (z.B. einem Lied, klingenden Materialien oder einem Instrument).
- ▶ Der experimentelle Ansatz bedient Neugierde und Forscherdrang, zwei evolutionär erfolgreiche Lernstrategien.
- ▶ Das fantasievolle und eigenschöpferische Handeln führt zu einer tieferen Beziehung mit dem Gegenstand der Musik. Das Einbringen des Eigenen in Interpretation, Improvisation und Komposition führt zu persönlichem Ausdruck und lebendigem

Erleben von Musik.

- ▶ Kinder ordnen Erfahrungen ein, knüpfen dabei an Bekanntes an. Es bilden sich Erfahrungsmuster. Manches wird wahrgenommen und erst später eingeordnet. Der erfüllte Augenblick des Musizierens darf größere Bedeutung haben als das ferne Ziel einer gut geprobtten Aufführung.
- ▶ Dieses Prinzip meint das Zusammenspiel verschiedener Äußerungsmöglichkeiten, um zu tiefem Ausdruck zu gelangen: Singen, Sprechen, Instrumentalspiel, Bewegung, Tanz, Darstellendes Spiel, Malen.
- ▶ Klang entsteht durch Bewegung, erzeugt wiederum Bewegung und führt zu innerer Bewegtheit. Musik begreifen bedeutet auch verkörpern.
- ▶ Hier geht es sowohl um die Beziehung des Musizierenden zum Instrument, zur Musik als auch um die sozialen Beziehungen untereinander. Damit gehört auch der Gruppenunterricht zu diesem Prinzip. In jedem Zusammenspiel entsteht Beziehung.
- ▶ Offenheit meint vorurteilsfreien Umgang mit Musikern, Musik, Instrumenten, Themen und Aufgaben. Offen bleiben kann aber auch das Ziel, in welcher Art und Weise der Musizierende sich später musikalisch ausdrücken möchte.

Elementare Methoden im Instrumentalunterricht und in der Orchesterprobe

Wie können diese Prinzipien nun in den instrumentalen (Groß-)Gruppenunterricht bzw. sogar in die Orchesterprobe einfließen?

Die Methode Spiel:

Übheiten lassen sich gut in Spiele und Spielregeln verpacken. Drei Spielprinzipien gehören dabei ins Standardrepertoire: das Echospiel, das Kreisspiel, das Puzzlespiel.

- ▶ Das Echospiel nutzt die Methode Vormachen - Nachmachen. Es eignet sich für die Vermittlung neuer Inhalte. Im Übergang zum Üben kann der Spielleiter (Lehrkraft oder ein Kind) den ausgewählten Baustein in immer verschiedenen kontrastierenden Varianten vormachen. Die Neugier, in welcher Art der Baustein wohl beim nächsten Durchgang erklingen wird, hilft, die Motivation aufrecht zu erhalten. Diese Spielregel fördert auch das Auswendig-Spiel und trainiert die Merkfähigkeit.
- ▶ Im Kreisspiel spielen verschiedene Gruppierungen (alle Sozialformen denkbar) direkt nacheinander. Sie geben den zu übenden Baustein im Kreis weiter. Dabei übernehmen die Kinder Tempo, Lautstärke, Klangqualität und hören sich selbst.
- ▶ Im Puzzlespiel werden Bausteine eines Liedes verschiedenen Kindern zugeteilt. Jeder ist z.B. nur für jeweils einen Takt oder eine Phrase verantwortlich. Das Lied oder Musikstück wird dann quasi zusammen gepuzzelt.

In diesem Unterricht werden soziale Verhaltensweisen geübt. Es geht um die Erfahrung von Zusammenspiel. Dabei gilt es (Spiel-)Regeln einzuhalten, aufeinander zu hören, sich anzupassen oder zu führen, in ausgeglichene Balance zu den Beiträgen der anderen Gruppenmitglieder zu treten und diese zu respektieren.

- ▶ Eine weitere Spielart sind Würfelspiele. Sie können zu mehrfachen Repetitionen führen. So kann z.B. die Anschlagsart für eine Tonleiter ausgewürfelt werden. Die Lehrkraft hat zuvor sechs Möglichkeiten, die dem Lernschritt förderlich sind, ausgewählt.
- ▶ Eine Variation des Kreisspiels für die Orchesterprobe besteht darin, eine Phrase immer wieder zu wiederholen. Der Spielleiter bestimmt auf Zuruf oder Zeichen, welche Stimme eingeladen ist, mitzuspielen oder wieder ausgeladen wird. Alle Orchesterspieler können dabei hören, wie sich die Melodie mit dem Bass verbindet oder wie sich die Mittelstimme mit der Melodie verwebt.

Die Methode Rhythmussprache und Einsatz von Körper- und Mundperkussion:

Gleich von Beginn des Instrumentalunterrichts an werden für Standardnotenwerte körperperkusive Bewegungen etabliert, z. B.: ganze Noten – mit dem Arm eine große Kreisbewegung beschreiben, halbe Noten – über den Oberschenkel streichen, Viertelnoten - mit geschlossenen Händen auf die Oberschenkel schlagen, Achtelnoten - Hand auf Handrücken klatschen. Rhythmusbausteine für ganze Takte werden mit Tier- oder Pastanamen verbunden. Mehrere Lernkanäle werden



Team-Teaching



Bewegungsbegleitung



elementares Instrumentarium



dabei angesprochen: hören, sprechen, fühlen, sehen. Dies erleichtert das Merken, Unterscheiden, Wiedererkennen und Reproduzieren der Rhythmusbausteine. Werden musikalische Elemente zuerst körperlich erfahren, können sie leicht auf Instrumente übertragen werden. Beim Experimentieren mit diesen Rhythmustieren entstehen dann z.B. kleine Zoolieder. Wenn alle Schüler auf das gleiche Repertoire an Rhythmusbausteinen zugreifen können, lässt sich schnell und ohne Noten eine Perkussionsbegleitung entwerfen, ausprobieren, merken und reproduzieren. Oder auch eine Orchester(begleit-)stimme vorüber und lernen.

Phrasierung und Artikulation werden über einen unterlegten Satz besonders gut spürbar. Gerade Zupfinstrumentalisten müssen für das Zusammenspiel lernen, eine Phrase zu atmen und das Ende der Phrase voraus zu fühlen.

Die Methode Elementares Instrumentarium:

Elementares Instrumentarium verbindet leichte Spielbarkeit mit hoher Klangqualität. So kann die sofortige Beschäftigung mit dem Ausdruck ohne Kampf um Technik beginnen. Im Kinderorchester möchte jedes Kind einmal die große Trommel schlagen oder mit den Fingerzymbeln Sternentöne produzieren. Die Verwendung von ad libitum-Perkussionsstimmen ist eine große Wiederholungsmotivation.

Den methodischen Dreischritt **Exploration - Improvisation - Komposition** will ich am Beispiel einer Gruppenimprovisation beschreiben. In der ersten Probe gab ich das Thema „Wind“ in die Runde. Alle Kinder sollten auf ihrem Instrument



Elefantenbande im Zirkus

Spieltechniken entdecken, die irgendwie Wind darstellten. Mit einem Klangholz als Mikrofon ging ich durch die Reihen und ließ sie ihre Ideen vortragen. Da wurden Saiten gewischt, ins Schallloch gepustet, mit dem Plektrum auf der Decke gerieben, mit dem Fingernagel an einer umsponnenen Saite gekratzt. Alle probierten die jeweiligen Klänge aus. Mit diesem musikalischen Material testeten wir verschiedene Formen:

- ▶ Aufzählung (beliebige Reihenfolge z.B. nach Sitzordnung),
- ▶ Reihung (Hier bekommen die Klänge eine Bedeutung zugeordnet. Die Reihe ist bestimmt und wiederholbar),
- ▶ Rondo mit solo - tutti,
- ▶ das Dreimal-Spiel (jedem Musiker gehört ein musikalisches Motiv seiner Wahl. Er entscheidet selbstständig, wann sein Motiv erklingen soll und bringt es dreimal zu Gehör),

▶ ein Gespräch (Über einem Klangteppich „unterhalten“ sich zwei Motive miteinander).

Die endgültige Form der Gestaltung und die schriftliche Fixierung der Improvisation fand dann in einer anderen Probe statt.

Eine andere Aufgabe, in der der Prozess und das Spiel im Mittelpunkt stehen, kann eine Bewegungsbegleitung sein. Stellen wir uns eine Eule vor. Sie soll bei



klangliche Begleitung der Clowns

ihrem Weg durch den Raum klanglich begleitet werden. Da gibt es erst einmal die Trippelschritte. Einige Kinder werden genau aufpassen, wann und mit welcher Intensität die Eule ihre FüÙe voreinander setzt und jeden der Schritte mit einem leichten Schlag der Fingerspitzen auf die Decke der Instrumente begleiten. Genau aufpassen, wann die Eule stehen bleibt! Und wenn sie dann den Kopf ruckartig hin und her bewegt, können andere Kinder dies mit einem hohen Ton hinter dem Sattel verklanglichen. Wenn die Eule aber ihr Gefieder schüttelt, werden wieder andere Kinder mit der flachen Hand über die Saiten reiben.



Probenaufbau mit Zirkusmanege

Die Methode Team-Teaching:

In jeder Proben werde ich von mind. 2 Assistenten unterstützt. Sie spielen keine Stimme mit, sondern beobachten mehrere Kinder einer Stimme (Wer braucht wie viel Hilfe und welcher Art?). Ihre Hilfestellung stört den Verlauf der Probe durch den Dirigenten nicht. Es ist daher sinnvoll, deutliche Körpersprache anzuwenden, beim Lesen zu helfen (Noten zeigen), Haltungskorrekturen vorzunehmen, mitzusprechen (Notennamen, Fingerzahlen...), und bei Eintragungen zu helfen. Dazu ist es notwendig, dass die didaktischen Schritte vorher abgesprochen sind (Was kennt das Kind schon? Was ist neu? Welche Fachwörter benutzt das Kind?).

Die Bedeutung der Sitzordnung:

Wer sagt denn, dass in einem Kinderorchester immer alle so sitzen wie in einem Erwachsenenorchester? Chöre stehen mal im Kreis, mal in Reihen (Konzertformation), mal verteilt im Raum, mal in mehreren kleinen Kreisen, mal in Kreisen

umeinander herum, mal laufen sie in Schlangenlinien durch den Raum. Nicht alles lässt sich auf das Kinderzupfchester übertragen. Aber einiges davon schon. Sitzen alle im Kreis, dann hat das viele Vorteile. Alle sehen einander, jeder hört jeden, jeder fühlt sich stärker verantwortlich. Körperlich-bewegungsorientiertes Musizieren wird erleichtert, die non-verbale Kommunikation zwischen den Orchesterspielern wird gestärkt. Der Lehrer kann schnell zu einer Stimme eilen und Hilfestellung geben. Die Stimmen eines Orchesters können auch in kleinen Halbkreisen verteilt im Raum sitzen. So nehmen sie die eigene Stimme stärker wahr. Stärkere Spieler können dabei in der Mitte des Halbkreises sitzen.

Kinderorchesterproduktionen auf YouTube nachhören und nachsehen:



2020 Elementares Musiktheater „Edi & Lili“



2022 „Mit Felix durch Europa“



2023 „Mit Felix im Zirkus“

Gitarre – Mit Links!

Ein historischer Abriss des linkshändigen Gitarrenspiels, das „Left Hand Guitar Pieces Project“ sowie ein Blick in die Zukunft

©studioline



Biografie

Nicola Yasmin Stock ist Preisträgerin mehrerer nationaler und internationaler Gitarrenwettbewerbe. Als Solistin konzertiert sie regelmäßig auf Festivals in Asien, Europa und Südamerika.

Seit 2023 trägt sie die künstlerische Leitung der Rotenburger Gitarrenwoche.

Sie studierte klassische Gitarre bei Professor Gerhard Reichenbach an der Hochschule für Musik und Tanz Köln am Standort Wuppertal und erhielt darüber hinaus zahlreiche Meisterkurse bei renommierten Künstlerpersönlichkeiten wie Margarita Escarpa, Pavel Steidl, Judicael Perroy und vielen anderen. Neben ihrem aktuellen Studium der Musikwissenschaft an der Robert Schumann-Hochschule Düsseldorf ist sie an der Bergischen Musikschule in Wuppertal tätig.

Sie engagiert sich in vielfältigen Kammermusik-Formationen und Orchestern. Ihr besonderer Einsatz gilt dem weitgehend unbekanntem Gitarrenrepertoire weiblicher Komponistinnen, und so wurde sie 2017 mit dem Stipendium für Gitarristinnen der Gleichstellungskommission der HfMT Köln ausgezeichnet. Zudem wirkt sie bei spartenübergreifenden Projekten mit, so beispielsweise beim interdisziplinären Jahresprojekt des Kollegs für Musik und Kunst in Montepulciano/IT.

Mit der linken Hand allein Gitarre zu spielen, wirkt auf den ersten Blick recht unkonventionell.

Wie kommt man also dazu, sich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen?

In meinem persönlichen Fall lag im rechten Arm eine Epicondylitis, auch bekannt als Golfer-Ellenbogen, zugrunde. Diese Überlastung des Beugeapparats machte mir von Ende 2019 bis Anfang 2022 das „normale“ Gitarrenspiel beinahe gänzlich unmöglich. Da ich mich zu dieser Zeit jedoch noch mitten im Gitarrenstudium befand und überdies das Musizieren grundsätzlich keinesfalls pausieren wollte, musste zügig eine Lösung gefunden werden.

Neben dem auf Dauer doch etwas einseitigen Üben von Einzelbindungen finden mein damaliger Professor Gerhard Reichenbach und ich deshalb an, nach Stücken für die linke Hand allein zu suchen.

Die Funde sowie das sich daraus entwickelnde Projekt sollen im Folgenden vorgestellt werden, denn nicht nur bei gesundheitlichen Einschränkungen ist das Spielen mit der linken Hand allein äußerst nützlich: Selten legt man sonst ein solch hohes Augenmerk auf die Präzision der Greiffinger, sowohl Position und Winkel betreffend, als auch (und vor allem) die Krafteinwirkung.

Da diese Faktoren beim linken Hand-Spiel für die dynamische Gestaltung sowie die Vermeidung von unerwünschten Spielgeräuschen ausschlaggebend sind und nicht wie sonst von der rechten Hand mitbestimmt werden, liegt unweigerlich

der Fokus darauf. Es ergibt sich somit eine ideale Grundlage zur eigenen technischen Weiterentwicklung.

Tatsächlich ist das Spiel mit der linken Hand allein in der Klavierszene deutlich verbreiteter. Viele der heute bekannten Werke, unter anderem von Ravel und Prokofiev, entstanden auf Anregung Paul Wittgensteins (1887-1961), der aufgrund einer Kriegsverletzung nur einhändig pianistisch aktiv war.¹ Auch vor Wittgenstein gab es bereits reine linke Hand-Kompositionen, und insgesamt besteht ein in Umfang und Qualität nicht zu vernachlässigendes Repertoire – näher darauf einzugehen, würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen, doch dem/der interessierten Leser:in sei ein Seitenblick wärmstens empfohlen.

Das Spiel mit der linken Hand allein hat folglich durchaus seine Daseinsberechtigung. Doch wo liegen im Gitarrenrepertoire die Anfänge desselben?

Das erste (mir) bekannte Beispiel für ein Gitarrenstück mit linker Hand allein ist die zehnte und letzte Variation in Fernando Ferandieres (1740-1816) „Tema con 10 Variaciones“, welches um 1800 entstanden sein dürfte.

Ausschließlich Abzugsbindungen zur leeren Saite sind mit Bindebögen markiert, aber durch die Überschrift „sin mano derecha“ ist ohnehin klar, dass

¹ <https://crosseyedpianist.com/2012/05/14/guest-post-a-history-of-left-hand-piano/>, zuletzt aufgerufen am 30.10.2023

der gesamte Satz ohne Hinzunahme der Anschlagshand auszuführen ist.

Geradezu zukunftsweisend ist die figurative Vielfalt in dieser Variation, umfasst sie nicht nur Skalen und Verzierungen, sondern auch schon geschlossen aufgeschlagene Akkorde, wie man sie erst in sehr viel späteren Beispielen wiederfindet.

Dass Ferandiere diese Variation ausgerechnet an den Schluss des gesamten Variationswerkes setzt - obwohl die Bindetechnik dynamisch durchaus Einschränkungen mit sich bringt und somit einen brillanten Schluss im Forte unmöglich macht - unterstreicht den offenbar hohen innovativen Wert des Effekts und seiner Wirkung.

Auch bei Fernando Sor (1778-1839) finden sich vereinzelt Beispiele des links-händigen Spiels als Effekt, so in seiner Fantasie Nr. 5, Opus 16, Variation Nr. 8: Im Gegensatz zu Ferandiere bleibt Sor in der Einstimmigkeit und fügt sangliche Skalenlinien und Dreiklangsbrechungen in der für ihn typischen Tonsprache zusammen.

Das wahrscheinlich bekannteste und am häufigsten gespielte Stück für linke Hand allein befindet sich in Miguel Llobets (1878-1938) „Variaciones sobre un Tema de Sor“ (Variation 9) – beinahe jeder Gitarrenstudierende, -lehrende oder -liebhaber:in dürfte wohl früher oder später mit diesem Werk in Kontakt gekommen sein.

Das geforderte Tempo verlangt dem/der Ausführenden höchste Virtuosität ab und bringt die technische Herausforderung des linke-Hand-Spiels hiermit auf ein neues Level – jeden einzelnen Ton nicht nur hörbar zu machen, sondern auch im hohen Tempo dynamisch angemessen in die musikalischen Verläufe einzufügen, erfordert höchste Präzision und Kontrollfähigkeit der Bindetechnik.

Während es sich bei den ersten Werken mit linke Hand-Anteil um Variationen handelt, so herrschen in den folgenden Jahrzehnten Etüden vor.

In Julio Sagreras' (1879-1942) Estudio 17 aus „Las sextas lecciones“ folgt auf einen rezitativhaften Teil eine kleine Melodie mit Akkordbegleitung. Trotz des geringen Umfangs ist die Etüde aufgrund ihres gut strukturierten musikalischen Inhalts als eigenständiges Stück zu betrachten – für die Welt des linke Hand-Spiels ist dies ein wichtiger Fortschritt.

Spannend ist zudem die genaue Angabe des Fingersatzes, da Sagreras sowohl die Greif- als auch die Anschlagsbeziehungsweise Abzugsfinger der linken Hand bezeichnet. Letztere sind, um Verwirrungen zu vermeiden, mit Buchstaben beschriftet.

Der Gitarrist und Kettenraucher Daniel Fortea (1878-1953) schrieb, um beide Leidenschaften vereinen zu können,³ die Etüde „El Pitillo“ (dt. „Die Zigarette“). Während nur die linke Hand zum Spielen verwendet wird, kann die rechte eine Zigarette halten. Musikalisch passiert nicht all-



Fernando Ferandiere (1740-1816), „Tema con 10 Variaciones“²

² Fernando Ferandiere, Thema con diez Variaciones para Guitarra. Manuskript. La Biblioteca Digital Memoria De Madrid.

³ Biblioteca Fortea. Private Mail vom 27.10.2023.

zu viel; das Stück besteht ausschließlich aus drei verschiedenen absteigenden Dreiklangsbrechungen, die wiederholt werden, sodass es weniger als Konzertstück, sondern vielmehr als reine Etüde dient.

Von Emilio Pujol (1886-1980) existieren in der „Escuela“, Libro IV, die beiden linkshändigen Etüden „Estudio L“ und „Estudio LXVII“. Diese sind einstimmig angelegt und basieren auf melodischen Linien. „Estudio L“ legt einen Fokus auf praller- und mordentähnliche Dreierbindungen und stellt somit eine gute Übung für Verzerrungen dar.

Der Vorrat an oben genannten Stücken war nach wenigen Wochen erschöpft und die Epicondylitis nicht verheilt, sodass die Suche von Neuem begann. Nach einigen missglückten Versuchen, existierende Stücke – auch aus dem Repertoire anderer Instrumente – für die linke Hand allein zu bearbeiten, kam mit perfektem Timing der Zufall in Gestalt von Lars Wüller zu Hilfe: Dieser hatte sich ebenfalls am rechten Arm verletzt und daraufhin das „Lamento of the one-handed Guitarist“ für die linke Hand allein komponiert. Darüber hinaus rief er zur „Left Hand Guitar Challenge“ auf, die darin bestand, das „Lamento“ ebenfalls zu spielen und aufzunehmen. Diese Gelegenheit kam für mich wie gerufen und ich nahm daran teil, denn auch musikalisch lohnte es sich: Das Werk ist nicht nur deutlich umfangreicher als die zuvor existierenden Etüden und Variationen, sondern besitzt mehrere Formteile mit einer Komplexität, wie sie für das linke Hand-Spiel zum damaligen Zeitpunkt neuartig war. Ebenfalls innovativ ist die Hinzunahme

perkussiver Elemente. Somit stellt Wüllers „Lamento“ einen Meilenstein dar, der das linkshändige Gitarrenspiel erfolgreich in die Moderne katapultiert hat.

Dass auch einhändig sinnvoll musiziert und nicht nur gymnastiziert werden kann, war nach der „Left Hand Guitar Challenge“ endgültig klar, sodass alsbald die Idee entstand, weitere Werke in Auftrag zu geben.

Ich begann sogleich, Komponist:innen zu kontaktieren und das erste neu geschriebene Stück erhielt ich bereits nach wenigen Tagen. So ging es im folgenden Jahr weiter, und das „Left Hand Guitar Pieces Project“ war geboren. Insgesamt konnten bis heute ganze 16 neue Werke gesammelt werden.

Diese sind stilistisch sehr unterschiedlich – die Avantgarde ist ebenso vertreten wie Balkanrhythmen, Blues, Tango und Neobarock – und beweisen somit, dass das linkshändige Spiel hier keine Einschränkung darstellt. Ganz im Gegenteil: Die musikalische Vielfalt erfordert auch die Nutzung und Erfindung verschiedenster Spieltechniken, von denen einige im Folgenden vorgestellt werden sollen.

Im von **Annette Kruisbrink** geschriebenen „Left Hand Interlude“ wird das Griffbrett mithilfe eines Kapodasters in zwei Hälften geteilt, die als kontrastierende Spielfelder genutzt werden – auf der linken Seite entsteht ein eigentümlicher, zarter Klang, der sich von der gewohnten Klangfarbe auf der rechten Seite des Kapodasters stark unterscheidet. Zur besseren Lesbarkeit wurde zur No-

tation der linken Seite eine Tabulatur verwendet. Ebenfalls bemerkenswert ist die Technik des Aufschlagens von Flageolet-Tönen und -akkorden, die über raschenderweise eine relativ hohe Lautstärke ermöglicht.



In „Another Thing“ aus der Feder von **Meike Senker** gibt es gleich dreierlei innovative Klangeffekte zu entdecken: Zum einen entsteht durch ein sehr schnelles, mit zwei Fingern abwechselnd ausgeführtes Tapping auf einer leeren Saite ein flirrendes Tremolo, darüber hinaus wird links eines gegriffenen Tones aufgeschlagen sowie abgezogen – ähnlich wie bei Kruisbrink, nur ohne die Fixierung durch ein Kapodaster. Außerdem wird die Gitarre mit zwei Büroklammerdrähten um die Saiten präpariert, sodass im gesamten Stück eine metallisch-perkussive Klangfarbe vorherrscht.



Eine neue Herausforderung besteht in **Jan Christopher Heßlings** „Präludium und Fuga im barocken Stil“ in der Umsetzung polyphoner Gebilde, die mancherorts gleichzeitig Aufschläge und Abzüge in den verschiedenen Stimmen erfordern.

Ähnliche Schwierigkeiten bietet auch die Mehrstimmigkeit im 5/8-taktigen „Scherzando“ von **Atanas Ourkouzounov**.

Philipp Lojak, Komponist und selbst Gitarrist, macht sich in der „Étude diabolique“ die Eigenschaft zunutze, dass auf den Basssaiten aufgeschlagene Töne einen dynamisch größeren Ambitus bieten, und lässt die gesamte Etüde auf diesen ausführen – selbst ein dreifaches Fortissimo lässt sich so tatsächlich umsetzen. In der ganzen Sammlung ist dieses Werk, seinem Titel gerecht werdend, eines der anspruchsvollsten, denn inmitten von beinahe konstant durchlaufenden aberwitzigen Sechzehntel- und Sechzehntelsextolengruppen finden sich nur wenige Ruhepunkte. Die zur Ausführung nötige Ausdauer und Kraft bieten eine ideale Trainingsgrundlage für alle anderen Stücke.

Luis Manuel Molina nutzt in „La Lira Encantada“ ebenfalls die mögliche dynamische Bandbreite des linkshändigen Spieles aus und legt musikalisch kräftigere Momente auf die Basssaiten.

Streng genommen ist das Stück nicht hundertprozentig linkshändig, denn um die Repetitionen auf leeren Basssaiten in einigen Takten zu spielen, wird der rechte Daumnagel wie ein Plektrum im Auf- und Abschlag verwendet. Da der Anteil der Beteiligung der rechten Hand jedoch verschwindend gering ist und gewöhnliche Spielbewegungen vermieden werden, ist die Technik ähnlich einzustufen wie in anderen Werken Perkussionseffekte mit der rechten Hand, wie sie unter anderem auch bei **Jürg Kindle** in „High Five“ vorkommen. Letzteres bedient sich überdies der Technik des Aufschlagens von Flageolets sowie halber Barrés und nutzt eine Skordatur.



Luise Isabel Volkmann geht mit ihrem Stück „With Lots of Love from the Composer“ noch eine Stufe weiter: Um den/die Ausführende:n während des Spielens zu heilen, komponierte sie die yogische (hörbare) „Ujjayi“-Atmung mit ein. Darüber hinaus wird singend und sprechend sowohl die Rolle der Komponistin als auch die des/der Spieler:in eingenommen – somit haben auch performative Anteile ihren Weg in das linkshändige Gitarrenspiel gefunden. Auch eine Passage der Improvisation ist Teil des Stückes. Neben gewöhnlichen Bindungen verwendet Volkmann schnelle und langsame Bendings, mehrstimmige Flageolets sowie einen Spezialeffekt, bei dem durch die sanfte Berührung einer schwingende Basssaite durch einen Fingernagel ein

langgezogenes Schnarren entsteht.



Mit **David P. Grahams** „The Left-Handed Acrobat“ kommen vier klanglich sehr interessante Sätze hinzu. In „Hum“ verschmelzen gesummete und aufgeschlagene Töne miteinander, in „Frill“ verschwimmen leere Saiten mit aufgeschlagenen Tönen oder Akkorden und Pfliffen. „Zip“ imitiert durch zahlreiche Glissandi und das Kratzen eines Plektrums an den Saiten das Geräusch eines Reißverschlusses, während „Split“ den Fokus auf die Zweistimmigkeit einzelner Töne legt: Schlägt man einen Ton auf, ist insbesondere in hoher Lage auf den Basssaiten nicht nur die Frequenz auf der rechten Seite des Aufschlagfingers, sondern auch die auf der linken Seite deutlich hörbar.

Mit „Loreley's Solitude“ gelingt **Leo Brouwer** ein Werk, das die Vielfalt des linkshändigen Gitarrenspiels voll ausnutzt; kantable Melodien sind ebenso vertreten wie wilde Läufe und schroff angerissene Akkorde.

Innerhalb der Sammlung sind die Notationsarten beinahe so vielfältig wie die Kompositionen an sich: Während **Sören Alexander Golz** in „*Summerwalk*“ für Aufschläge das Kürzel „T“ (=Tapping) verwendet, stehen bei **Máximo Diego Pujols** „*Tango por izquierda*“ an gleicher Stelle „+“-Symbole, in **Dieter Kreidlers** „*Left Hand Blues*“ sind sie gekennzeichnet mit „x“. **Jacky Bastek** nutzt in „*Guess the fuze*“ hingegen für Abzüge „+“.

Andere Stücke wie **Cristina Azumas** „*Microtango*“ verwenden ausschließlich traditionelle Bindebögen; wieder andere, so auch **Jörn Michael Borners** „*fogo terno*“, kommen ganz ohne Anschlagsbezeichnungen aus. Alle diese Notationen sind eindeutig lesbar und funktionieren, doch ist es überaus interessant, die verschiedenen Herangehensweisen zu beobachten – bis sich im linkshändigen Repertoire eine einheitliche Standardnotation ergibt, wird vermutlich noch viel Zeit vergehen.



Einige der Kompositionsaufträge waren nur dank einer finanziellen Förderung der Gleichstellungskommission der Hochschule für Musik und Tanz Köln zu realisieren – an dieser Stelle nochmals vielen Dank für die Unterstützung.

Nun stellt sich noch die Frage, ob die Stücke sich für Konzerte eignen, denn was im Überaum akustisch funktioniert, klingt nicht automatisch auch im Konzertsaal gut. Es ist kein Geheimnis, dass Aufschlagsbindungen dynamisch selbst bei ausgefeilter Technik nicht an ein mit der rechten Hand angeschlagenes Fortissimo heranreichen können.

Von einer künstlichen Verstärkung ist beim linken Hand-Spiel aufgrund des perkussiven Klanganteils meines Erachtens eher abzusehen, so dass bei der Programmplanung der Raum unbedingt mit berücksichtigt werden sollte.

Gute Voraussetzungen bieten meist Kapellen und kleinere Kirchen, die mit ihrem dezenten Hall wie ein natürlicher Verstärker wirken können. Auch kleine Kammermusiksäle haben sich als geeignet erwiesen.

Abschließend kann festgehalten werden, dass das Spiel mit der linken Hand allein für Gitarrist:innen – mit und ohne Verletzung – einen lohnenswerten Exkurs sowie eine Bereicherung des eigenen Repertoires darstellen kann, sowohl im historischen Bereich als auch vor allem in Form der neu entstandenen Werke. Wer zukünftig mit der rechten Hand zu kämpfen hat, sei es durch eine Sehnscheidenentzündung o.ä. (wie sie beinahe jede:r Gitarrist:in kennt), oder lediglich Interesse

daran hat, seine Technik weiterzuentwickeln oder sein Konzertrepertoire „mit links“ zu erweitern, dem sollte es künftig nicht mehr an Spielmaterial mangeln!

Wen dieser kleine Einblick in die Welt des linkshändigen Gitarrenspiels neugierig gemacht hat, darf sich auf zweierlei Möglichkeiten freuen, noch tiefer einzutauchen: Gemeinsam mit dem Musikverlag Trekel sind aktuell zwei Notenbände der neu entstandenen Stücke in Arbeit, um diese allgemein zugänglich zu machen.

Zudem ist beim Label Musicaphon soeben eine CD mit dem Titel „*innovations – Left Hand Guitar Pieces*“ erschienen, auf der Nicola Yasmin Stock eine Auswahl der Projektstücke eingespielt hat. Bei Interesse kann diese direkt über die Künstlerin oder im Handel erworben werden.

<https://www.nicolayasminstockgitarre.de/contact/>

Biografie

Jens-Uwe Popp wurde 1967 in Rendsburg geboren und begann das Gitarrenspiel im Alter von sechs Jahren. Bereits vor dem Studium gründete er gemeinsam mit Michael Bentzien das „Hamburger Gitarrenduo“. Das Duo wurde mehrfach bei internationalen Kammermusikwettbewerben ausgezeichnet und spielte gemeinsam bis 1992.

Jens-Uwe Popp studierte bei Prof. Albert Aigner, Prof. Klaus Hempel und Prof. Eike Funck und schloß mit Konzertdiplom ab. Nach dem Studium arbeitete er mit zahlreichen namhaften Künstlern zusammen, u.a. mit dem Bajanvirtuosen Efim Jourist, Gioira Feidman, Christiane Edinger, Ulrich Tukur und Dominique Horwitz.

Die langjährige Konzerttätigkeit als Mitglied des David Orlowsky Trios gemeinsam mit Florian Dohrmann (Kontrabass) und David Orlowsky (Klarinette) war besonders prägend. Das Trio wurde zweimal mit dem Echo Klassik ausgezeichnet und konzertierte weltweit.

In dieser Zeit begann er zu komponieren, zunächst vor allem für das Trio. Seine Werke sind von dieser Zusammenarbeit beeinflusst, da die Melodie - sei es für Klarinette oder für ein anderes Instrument - immer eine wichtige Rolle in seinen Kompositionen spielt.

Das Trio arbeitete bis 2019 zusammen, danach rückte das Zusammenspiel mit dem Mandolinisten Jochen Roß in den künstlerischen Mittelpunkt. Im Jahr 2022 gründeten die beiden zusammen mit dem Kontrabassisten Florian Dohrmann das „Trio.Popp. Roß.Dohrmann“. Ihr aktuelles Konzertprogramm „perspectives“ wirft ein Licht auf Musik aus verschiedensten Stilen.

Ein weiteres aktuelles Projekt des Künstlers ist das Album „Spanienreise“, das Anfang 2024 erscheinen wird. Es stellt die Gitarre ins Zentrum, jedoch immer mit einem Partnerinstrument in Duobesetzung. Mal ist es der Kontrabass, mal das Knopfakkordeon (mit E-Gitarre), mal die Mandoline. Die Musik von Enrique Granados bildet die Grundlage für die verschiedenen Bearbeitungen.

<https://triopopprossdohrmann.de/>



Americana auf iTunes



Jens-Uwe Popp auf Bandcamp



©Christian Debus

Americana

aus "Hommage an Baden Powell"

Jens-Uwe Popp

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of eight systems of music, each with a measure number at the beginning. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 8. The score is a mix of standard musical notation and guitar-specific tablature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. Chord diagrams are shown as letters (I-VIII) above the staff. The piece includes a *cantabile* section starting at measure 11 and a *rall.* (ritardando) section starting at measure 16. The score ends with a double bar line and a repeat sign at measure 35.

39 VII V IV I *f* *rall.* II I II *a tempo* *subito p*

42

47

51 III *f* *poco acc.*

54 *rit.*

57 *rubato* D.C. al Coda

61 ◊ CODA

67

71 *morendo*

Giuliani, Legnani und ihr Wiener Publikum

©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-Guitar“-Lehrwerks ist er einem breiten Fachpublikum wohl bekannt. Ferdinand Neges lebt als Gitarrenlehrer in Wien.

Gleich die erste schriftliche Erwähnung Giulianis in einer Wiener Zeitung (in der „Zeitung für Theater, Musik und Poesie“ am 10. Oktober 1807, S. 40 / 41) fiel für damalige Verhältnisse außerordentlich ausführlich aus.

Der Kritiker Josef Dopler hatte sich für seinen Artikel die Aufgabe gestellt, Mauro Giuliani und den in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts führenden Wiener Gitarristen, Louis Wolf, hinsichtlich ihres Auftretens und ihrer Spielweise zu vergleichen.

Mit den Namen beider Musiker unterließen Dopler dabei einige Fehler. So wird Giuliani auch Giuliane und Guiliani genannt und ebenso irrt der Kritiker, wenn er die von Wolf bevorzugte Vornamenvariante ‚Louis‘ auf ‚Ludwig‘ zurückführt. Was etwa im Falle von Louis Spohr korrekt gewesen wäre, ist hier irreführend, denn Wolfs Taufname war Alois.

Bereits in diesem Artikel wird versucht, auf die besondere Charakteristik von Giulianis Spiels einzugehen.

Wörtlich heißt es: „*Herr Giuliane behandelt seine Gitarre mit einer Delicatesse, vermöge welcher ihm jeder Zuhörer seinen Beyfall nicht versagen kann...*“

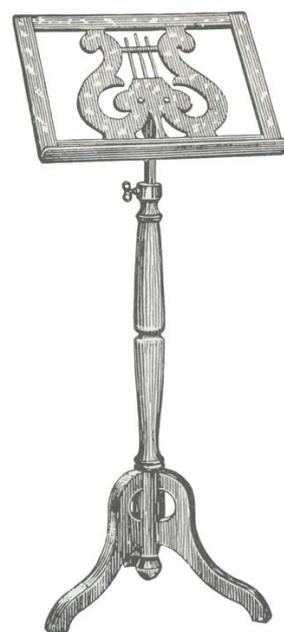
Louis Wolf scheint in seinen Konzerten eher improvisierten, spontan erfundenen Ideen gefolgt zu sein, wohingegen „*Hr. Giuliani (hinreichend vorbereitet) seine Stücke auswendig spielt, und deshalb um so sicherer eines guten Erfolges seyn kann, da er die 5 bis 6 Stücke, die er uns während seines Hierseyns bey seinen häufigen Serenaten, und Productionen in Gesellschaften gewöhnlich hören läßt, mit dem nämlichen Gefühle und Ausdrücke spielt, als ob*

er sie das erstmal produzierte.“

Dass Giulianis Spielweise nichts Mechanisch-Eingeübtes anhaftete, ist wenig überraschend, sein Fokus auf eine lebendige Wiedergabe, die Gefühl und Ausdruck betont, würde auch heutigen, modernen Ansprüchen gerecht werden.

Im frühen 19. Jahrhundert war das Spiel ohne Noten noch die absolute Ausnahme, erst ab 1850 etablierte es sich in Konzerten allmählich zum Standard. Die hypertroph gesteigerte Virtuosität romantischer Klavierliteratur etwa hatte das Spiel nach Noten zunehmend unmöglich gemacht, aber auch von Franz Liszt existieren noch zahlreiche Karikaturen, die ihn als Tastentiger an einem Klavier mit aufgelegten Noten darstellen.

Nur in den seltensten Fällen wird auf das Detail ‚Spiel mit oder ohne Noten‘ in Konzertberichten überhaupt Bezug genommen. Einzig zum Cellisten Bernhard Romberg gibt es zahlreiche übereinstimmende



1 <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18071010&seite=8&zoom=33>

mende Zeugnisse, die unzweifelhaft belegen, dass er die Bühne prinzipiell ohne Noten betrat.

Anton Gräffer, kurzfristig selbst Mitglied der Wiener Gitarrenszenen, schreibt in seinen Lebenserinnerungen: „Ich hörte Bernhard Romberg und sah an ihm den ersten Virtuosen, welcher ohne Notenpart die Concerte auswendig vortrug. Er pflegte seine Augen nie auf das Cello, sondern aufwärts oder mit freundlich lächelnder Miene gegen das Publicum zu richten...“²

Umso interessanter festzustellen, dass Mauro Giuliani in dieser Hinsicht einen ebenfalls sehr modernen Ansatz verfolgte, mit dem er seiner Zeit weit voraus war.

Auch über Luigi Legnani gibt es einen Konzertbericht, in dem diese Detailfrage – eher zufällig – beantwortet wird: Im ‚k.k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore‘ (dem Vorläufer der heutigen Wiener Staatsoper) wurde gelegentlich bei kürzeren Programmen, besonders bei Ballett-Abenden, vor oder nach dem Ballett ein Kurzkonzert angesetzt. Oft traten dabei die Musiker aus dem Hoftheater-Orchester solistisch auf, aber immer wieder wurden auch Virtuosen, die gerade in der Stadt waren, zur Teilnahme eingeladen.

Luigi Legnani wurde diese Ehre gleich mehrmals zuteil. Im Dezember 1822 gab es beispielsweise vor den Ballett-Vorstellungen am 6. und 11.12. jeweils eine kurze ‚Musikalische Akademie‘, in der auch Luigi Legnani zu hören war.³

(Für Legnanis weitere Teilnahmen in dergleichen ‚Musikalischen Akademien‘ am

9. 1. und 12. 1. 1823 ist kein Theaterzettel überliefert, wohl aber eine Kurzbesprechung in der ‚Allgemeinen Musikalischen Zeitung‘ (AMZ vom 19. 2. 1823, Spalte 124).

Ungewöhnlich genug, gibt es zur ‚Musikalischen Akademie‘ vom 6. 12. 1822 gleich zwei ausführliche Besprechungen in der ‚Allgemeinen Musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat‘ (WAMZ), nämlich am 14. und am 25. 12. 1822.

In der zweiten Besprechung vom 25. 12. heißt es:

„Herr Legnani begann mit einer Phantasie auf der Gitarre, die er vom Blatte ohne Begleitung vortrug. Die Sache war mehr ein Rondo, als etwas anderes, und vom Satze liesse sich manches sprechen, allein von dem Vortrage derselben kann nur mit dem grössten Lobe geredet werden.

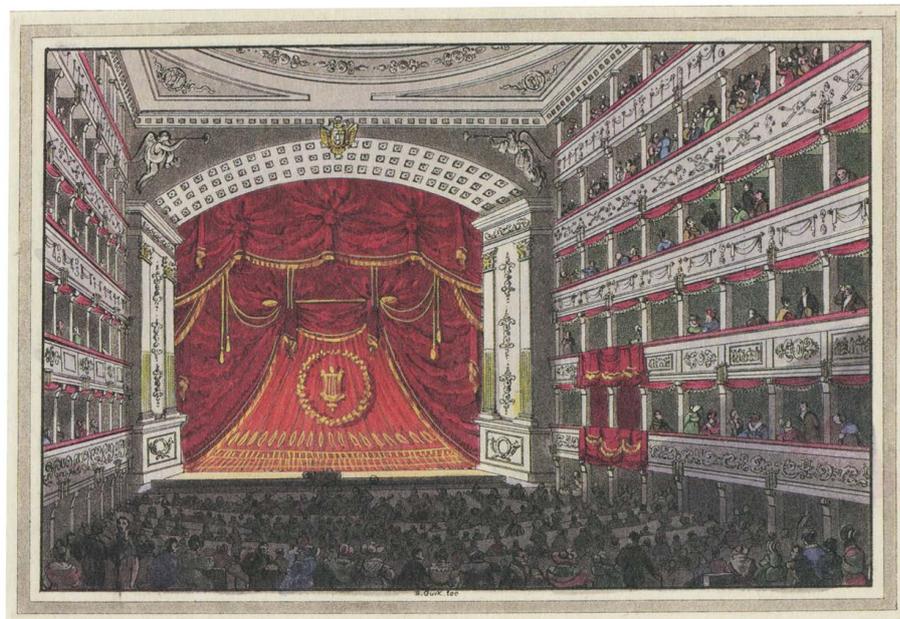
Herr Legnani entwickelte abermahl eine ganz ungeheure Bravour; er macht die schwierigsten Passagen, welche vorzüg-

lich durch ihre Vollgriffigkeit und das ungemein schnelle Tempo Staunen erregen, mit der grössten Präcision, Deutlichkeit und oft mit anmuthiger Grazie.

Sein Spiel gefiel dermassen, dass er seine Phantasie noch ein Mahl vom Notenblatte herabhohlen musste; bei dieser Wiederholung schickte er aber eine Einleitung aus dem Stegreife voraus. Also bewirkte die Gunst des Publikums den freyen phantastischen Flug des Künstlers erst.“
(Spalten 819 / 820)

Es kann lediglich gemutmaßt werden, ob Legnani nur bei diesem Auftritt in einem der größten damaligen Musiktheaterräume Wiens das Sicherheitsnetz eines Notenständers schätzte oder ob er prinzipiell, wie es zu dieser Zeit noch der allgemeine Standard war, seine Konzerte nach Noten bestritt.

Auffällig bleibt es aber jedenfalls, dass trotz aller Vorbehalte die damals gegenüber der Gitarre als Konzertinstrument



k.k.Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore (Tranquillo Mollo, 1817)

2 WienBibliothek im Rathaus, H.I.N. 129388, Bogen 6, Seite 3

3 <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18221206&seite=2&zoom=33>
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18221211&seite=2&zoom=33>

herrschen, auf die für das Instrument von vornherein sehr ungünstigen akustischen Verhältnisse nicht näher eingegangen wird.

Überdies belegt diese Besprechung auch die damalige Gepflogenheit, dass das Publikum die sofortige Wiederholung eines Stückes durch nicht enden wollenden Applaus quasi „erzwingen“ konnte.

Während die Programme der damaligen Wiener Großbühnen durch die beinahe vollständig erhalten gebliebenen Theaterzettel sehr anschaulich dokumentiert sind (mit Ausnahme der Musiktheaterprogramme für die Jahre 1823-1825), ist das bei kleineren, meist von den Interpret*innen selbst organisierten Konzerten leider nicht der Fall.

Anschlagzettel zu Gitarrenkonzerten des frühen 19. Jahrhunderts sind eine absolute Rarität, doch zum ersten der drei Konzerte Luigi Legnanis im ‚Landständischen Saale‘ in der Herrengasse (20. 10. 1822) ist ein derartiges Dokument erhalten geblieben <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18221019&seite=2&zoom=33>
<https://www.musicofvienna.com/de/palais-niederoesterreich.htm>

Bei seinem ersten Auftreten in Wien im August 1819 hatten die beiden Konzerte Legnanis nur eine kurze Meldung in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ zur Folge (AMZ, 18. 8. 1819, Spalten 557/8).

Den Konzerten im ‚Landständischen Saale‘ im Herbst 1822 wurde jedoch trotz anfänglich nur sehr schwachem Publikumsbesuch in der Berichterstattung breiter Raum eingeräumt. Aus dieser Vielzahl an Besprechungen lassen sich einige Details herauslesen, die über die Konzertpraxis des Wiener Biedermeier, wie auch über Legnanis Konzertroutine interessante Rückschlüsse zulassen.

Im Bericht der „Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ zum 1. Konzert wird zunächst der hohe Rang des Virtuosen bestätigt, wenn es heißt: *„Manche des sparsam anwesenden, aber meist aus Kennern bestehenden Auditoriums meinten: dass man wohl schon noch angenehmer die Gitarre spielen gehört habe; andere meinten: Herr Legnani habe stellenweise wohl bewiesen, dass er so angenehm als irgend Jemand spielen könne; alle waren aber darin einig: Legnani übertreffe an Bravour bey weitem alles, was man bis jetzt auf diesem Instrumente gehört habe.“* (WAMZ 2.11.1822, Spalte 703)

In Konzerten des Wiener Biedermeier war es offensichtlich geübte Praxis, dass besonders gelungene Stellen mit spontanem Zwischenapplaus bedacht wurden. So heißt es im besagten Artikel wenig später:

„In allen seinen Piecen wurde er oft vom Applaus unterbrochen;“ (Spalte 704)

Man würde wohl annehmen, dass eine derartige, durch Applaus hervorgerufene Unterbrechung nicht während eines

tiefgründig interpretierten Adagios, sondern ausschließlich als Reaktion auf gelungene, technisch spektakuläre Passagen folgte, doch die Besprechung eines Legnani-Konzertes durch den renommierten Kritiker Heinrich Adami belehrt uns eines Besseren. Er schreibt: *eine Geläufigkeit überraschte nicht minder, als die Reinheit und Deutlichkeit in jeder Note.*

Sein Spiel obgleich darin Schärfe und Kraft vorherrscht, darf tadellos genannt werden. ...

Im Crescendo und Decrescendo entfaltete er ungemein viel Zartheit und riß in manchen Passagen durch gefühlvollen Ausdruck zu lebhaftem Beifalle hin. (AMZ, 17. 2. 1833, S. 158)

Ein anderes Phänomen ist eine vielfach dokumentierte Vorliebe des Wiener Publikums für artistische Spielereien, auch in durchaus „seriösen“ Konzerten. So sei daran erinnert, dass bei der Uraufführung des Beethoven'schen Violinkonzertes (am 23. Dezember 1806) der Geiger Franz Klement im 2. Teil des Konzertes auch eine Sonate „auf einer einzigen Saite mit umgekehrter Violine“ spielte.

Mit größter Selbstverständlichkeit und vermutlich zum Gaudium eines großen Teils des Publikums wurden also ein Hauptwerk Beethovens, das eine Art ‚Heiliger Gral‘ der Violin-Literatur werden sollte und eine akrobatische Zirkusnummer quasi gleichberechtigt ins Programm genommen.

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=taw&datum=18061223&seite=2&zoom=33>

Es verwundert wenig, dass die „Zeitung für Theater, Musik und Poesie“ dafür tadelnde Worte fand:

„Der gebildeten Welt fiel es auf, wie Klement sich zu manchen Schnacken und Possen herabwürdigen konnte, um etwa den Pöbel zu ergötzen ...“ (WTZ, 9. 1. 1807, S. 27)

Der bereits oben erwähnte Anton Gräffer schildert in seiner Selbstbiographie sehr detailliert eine Konzertankündigung der Familie Bohdanowicz, die ausschließlich Programmpunkte mit „außer-musikalischem Mehrwert“ enthielt⁴. Der Geiger Basilius von Bohdanowicz trat dabei mit seinen 8 Kindern auf und ließ sie eigens für diesen Zweck komponierte, effektvolle Showstücke (zu dritt mit 3 Bögen auf **einer** Violine, zu viert mit 4 Bögen auf **einer** Violine, achthändig an **einem** Klavier etc.) aufführen. Durchaus verständlich, dass er im Ruf eines Scharlatans stand, doch ist nicht überliefert, wie gut seine „Musikalischen Akademien von europäischer Seltenheit“ tatsächlich besucht waren.

Auch Luigi Legnani dürfte über die Vorlieben seiner Wiener Zuhörer Bescheid gewusst haben.

(Anton Gräffer stand Legnani während dieses längeren Aufenthaltes 1822/3 in Wien zur Seite und half ihm bei der Organisation seiner Konzerte. „Wir wurden recht gute Freunde und ich half ihm seine

Concerte veranstalten ... Legnani ließ mir bei seiner Abreise eines seiner Concert-instrumente als Andenken zurück.“)⁵

So war es wohl kein Zufall, dass er im 2. seiner Konzerte im ‚Landständischen Saale‘ ein Werk aufs Programm setzte, über das in der „Wiener Modenzeitung“ (12. 11. 1822, Seiten 1098/9) wie folgt berichtet wird:



Luigi Legnani, op. 10 (Artaria 1825) (Quelle IMSLP)

„Hierauf folgt eine Caprice für die Guitarr allein, von dem Künstler und Componisten in Einer Person mit dem Zeigefinger der linken Hand vorgetragen, während die rechte, wie gewöhnlich, mitwirkte. Diese Production gewährte nicht nur ungemeine Unterhaltung, sie erregte auch Erstaunen, und befriedigte in ihrer Art vollkommen. Die größte Deutlichkeit, Reinheit und Ge-läufigkeit sprach sich durchgehends aus; es war aber doppelt interessant, die flatternde, gleitende, schwebende Bewegung des Fingers mit den Augen zu verfolgen. Eine ziemliche Reihe von Schwierigkeiten, die man sonst mit vier Fingern zu besiegen

Mühe hat, wurden hier so spielend, läßt sich in doppeltem Sinn sagen, überwunden, daß man die fehlenden nicht vermißte, und es bedurfte einiger Aufmerksamkeit, um gewiß zu seyn, daß nicht mehrere in's Spiel sich mischten.

Zuletzt noch ein scherzhafter Triller, ebenfalls mit E i n e m Finger. Das Ganze war überhaupt ein Scherz, aber ein sehr künstlicher, und wir sind versichert, daß seitdem mehrere Freunde und Freundinnen der Guitarr dieses Kunststück fleißig werden exercirt haben.“



Legnani, op. 10 (Meissonnier c. 1830)

Bei diesem Stück, das Publikum & Kritiker „vollkommen befriedigte“, dürfte es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Legnani's „Scherzo ossia quattro Variazioni“, op.10 gehandelt haben, das 1825 im Artaria-Verlag veröffentlicht wurde.

⁴ WienBibliothek im Rathaus, H.I.N. 129388, Bogen 11, Seite 1-3

⁵ WienBibliothek im Rathaus, H.I.N. 129388, Bogen 13, Seite 2

Auf dem Titelblatt wurde explizit die Anweisung „da eseguirsi con un solo dito della mano sinistra“ (mit nur einem Finger der linken Hand auszuführen) abgedruckt.

Interessanterweise wurde dieses Detail dann bei einer neuerlichen Veröffentlichung im Verlag von A. Me(i)ssonnier (Paris, c. 1830) weggelassen – wohl, weil man mit einer herkömmlichen Wiedergabe eine größere Anzahl von Interessenten ansprechen konnte.

Der niederländische Gitarrist Rolf van Meurs macht für heutige Liebhaber der Gitarrenmusik begreiflich, was das damalige Publikum in etwa gehört (und gesehen!) haben könnte:



https://boijefiles.musikverket.se/Boije_0282.pdf

[Statens Musikbibliotek Stockholm]

<https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11142398?page=4,5>

[Bayerische Staatsbibliothek]

<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/PMautors/id/3616> [Centre de Documentació de l'Orfeó Català]

Derartige spieltechnische Spielereien haben heute nicht mehr denselben Stellenwert und es ist daher fast unvermeidlich, dass in den YouTube-Kommentaren zuletzt auch die Frage nach der Sinnhaftigkeit dieser nur visuell nachvollziehbaren Erschwernis der Ausführung auftaucht.

In den Konzert-Programmen unserer Zeit spielen Kompositionen mit „außer-musikalischem Mehrwert“ kaum mehr eine Rolle, sie werden aber gerne im Zugabenteil angeboten und sind beim Publikum wegen ihres hohen Unterhaltungswertes nach wie vor sehr beliebt.

Einige Beispiele:

Das Gitarrenduo Cecilia Siqueira (Uruguay) & Fernando Lima (Brasilien) führt die schon seit John Dowland gepflegte Praxis, zu zweit auf einem Instrument zu spielen, weiter und erhält an jenem Punkt, wo die Schwierigkeit durch die kreuzweise Organisation von Greif- und Spielhand ins völlig Absurde gesteigert wird, folgerichtig auch Szenenapplaus (Liveaufnahme, ab 0:53).



(live)



(Michael Jackson, live)



(spätere Studioaufnahme mit 6,4 Millionen Aufrufen [!])



(U2, Studioaufnahme)



Neben enthusiastischen Bravo-Rufen, Unterbrechungen durch Zwischenapplaus und spontanen Da Capo-Forderungen, kannte das zeitgenössische Publikum des Wiener Biedermeier aber auch noch das „Hervorrufen“.

Einer lange geübten Theatertradition folgend wurden auch in Konzerten hervorragend gelungene Darbietungen von den Zuhörern dadurch ‚belohnt‘, dass nach einem derartigen Highlight der Solist / die Solistin noch einmal (oder auch mehrfach) bei ihrem Namen zurück auf die Bühne gerufen wurde.⁶

Diese besondere Auszeichnung durch das Publikum wurde dann auch in den jeweiligen Rezensionen vermerkt. In Legnani-Kritiken heißt es etwa: „Herr Legnani erhielt viele Zeichen des Beifalls und wurde nach jedem von ihm vorgetragenen Tonstücke wiederholt gerufen.“ (Der Adler, 9. 4. 1839, S. 252)

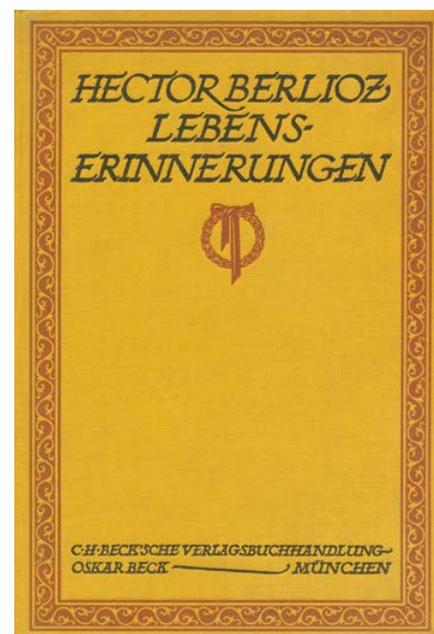
Oder: „Der Künstler wurde schon während der Produktion durch lauten Beifall unterbrochen, und am Schlusse jedes Konzertstückes mehrmals gerufen.“ (Der Adler, 27. 4. 1839, S. 316)

Als Legnani im Frühjahr 1840 in einem Konzert des Geigers Leopold Jansa mitwirkte und dort eine Fantasie eigener Komposition für 8-saitige Gitarre aufführte, konnte man lesen: „Die Zuhörer folgten dem Spiele des Meisters mit sehr gespannter Aufmerksamkeit, und riefen ihn am Schlusse zwei Mal stürmisch hervor. Dem Manne leuchtete die Freude über diese herzliche Anerkennung aus den Augen.“ (Der Adler, 3. 3. 1840, S. 429)



Die amerikanische Musikwissenschaftlerin Alice M. Hanson erklärt in ihrem Standardwerk zum Musikleben des Wiener Biedermeier, „Die zensurierte Muse“, die von Besuchern der Stadt oftmals festgestellten, übertriebenen Publikumsreaktionen als Ausgleich zu den repressiven Lebensbedingungen, die der Bevölkerung Wiens vom Metternich-Regime aufgezwungen wurden: „Nicht zuletzt dürfte das Theater ein allgemein akzeptiertes Ventil für die Freisetzung starker Emotionen in einer Gesellschaft gewesen sein, deren poli-

tische Reglementierung und Etikette keine persönlichen Übertretungen erlaubte. Ausländische Besucher zeigten sich vielfach verwirrt über das ungezügelte Verhalten des Wiener Publikums.“⁷



Auch Hector Berlioz hält in seinen Lebenserinnerungen Ähnliches anlässlich eines Wien-Besuches fest.

Eingeladen, in einem Konzert des Pianisten Alexander Dreyschock seine damals in Österreich besonders populäre Ouvertüre „Römischer Carneval“ zu dirigieren, weiß er von Probe und Konzert eindrucksvoll zu berichten:

„Er (Dreyschock) hatte das ganze Orchester vom Kärntnertor engagiert. Wir probierten nur einmal. [...] Niemals noch ist diese Ouvertüre mit mehr Feuer, Präzision, brio, mit mehr wohl geordnetem Ungestüm gespielt worden. Und welch orchestraler Wohlklang! [...]“

Auch am Konzertabend sprühte sie wie eine Handvoll Brillantschwärmer in einem Feuerwerk. Das Publikum verlangte sie zum zweitenmal mit Geschrei und Ge-

⁶ vgl. Otto Biba, Artikel für die Musikblätter der Programmhefte der Wiener Philharmoniker, 18. Juni 2023, S. 502

⁷ Alice M. Hanson – Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier, Böhlau 1987, S. 89

*trampel, wie man es nur in Wien hört.*⁸

Obwohl auch in Legnani-Kritiken gelegentlich auf sein *herrliches Piano* (Wiener Theaterzeitung 30. 11. 1822, S. 1166) hingewiesen wird, auch von *anmuthiger Grazie* die Rede ist (Allgemeine Musikalische Zeitung 25. 12. 1822, Spalte 820) oder *gefühlvolle Stellen in Komposition und Vortrag* anerkannt werden (Der Adler, 27. 4. 1839, S. 316), hat er sein Publikum wohl vor allem durch seine atemberaubende Bravour in Bann gezogen. Bei Mauro Giuliani jedoch scheint es jenseits stupender Technik noch ein weiteres Faszinosum gegeben zu haben. Sehr eindrucksvoll schildert dies ein Zeitungsbericht anlässlich eines Konzertes Giulianis in Preßburg (heute Bratislava) am 13. Oktober 1811. Diese Konzertbesprechung aus der Zeitschrift ‚Der Sammler‘ wurde vom Fachexperten Gerhard Penn erstmals aufgefunden und vom Giuliani-Biographen Thomas F. Heck in der Kindle-Version seiner grundlegenden Arbeit über Giuliani bereits vollständig zitiert. [„Mauro Giuliani. A Life For The Guitar“, Kindle-Edition 2013]

„... Es war schon lange allgemein anerkannt, daß sein meisterhafter Vortrag auf diesem Instrumente als einzig anzusehen sey, und es hatte daher dieser von ihm so wohlverdiente Ruf die Erwartungen des hiesigen kunstliebenden Publicums auf das Höchste gespannt; dennoch ließ die unaussprechliche Lieblichkeit seines Spieles jede vorausgefaßte Vorstellung weit hinter sich zurück. Ein froher Taumel ergriff die erstaunten Zuhörer, die gar nicht begreifen konnten, wie die harmonische Seele des Künstlers so sprechend, so an’s

*Herz dringend sich auf den Spitzen seiner Finger zu vervielfältigen vermag; und der rauschendste ungetheilteste Beyfall krönte den wahrhaft orpheischen Zauber des genialischen Mannes, der die schwierige Aufgabe ein meisterliches Concert für sein Instrument zu setzen, und es sodann mit so viel Bestimmtheit, Feuer und Gesang aus den Saiten zu locken, so glücklich gelöset hat. [...]*⁹

Ein weiteres Zeugnis von außerordentlicher Qualität sind zwei Konzertberichte Carl Maria von Webers über ein Konzert Giulianis in Prag am 6. September 1816, bei dem Weber selbst am Dirigentenpult stand.

In der Rubrik „Tonkunst zu Prag“ war am 8. 10. 1816 in der Prager Zeitung folgendes zu lesen:

„Den 6. September gab der allgemein anerkannte große Guitarrespieler Herr Mauro Giuliani ein Konzert im k.k.Redouten-Saale. Wenn wir uns auch mit großen Erwartungen gerüstet, und von dem vorhergegangenen Rufe dazu berechtigt, in den Saal begaben, so können wir doch nicht anders sagen, als daß Herr Giuliani nicht nur alle Erwartungen erfüllt, sondern selbe noch übertroffen habe.

Er behandelt dieses undankbarste, und ärmste aller Konzert-Instrumente mit einer Leichtigkeit, Sicherheit und Zartheit des Vortrags, der es oft wirklich bis zum singenden erhebt und Vergnügen und Bewunderung erregt.

Am besten hat Ref. das Konzert selbst gefallen, und es möchte wohl das zweckmäßigste und bestgeschriebene für die Gitarre seyn; die Ideen sind freundlich, fließend geordnet und die Instrumentation beson-

*ders weise, das Solo-Instrument hebend und effektiv geordnet. Das Pot-Pourri für 2 Gitarren, obwohl recht ehrenwerth von Hrn. Sellner begleitet, befriedigte weniger, und schien minder reich, der Licht und Schatten gebenden Orchester-Begleitung beraubt. ...*¹⁰

Auch dieser Artikel ist in der oben genannten, aktualisierten Arbeit Thomas F. Hecks über Giuliani bereits enthalten. Was 2013 aber noch nicht bekannt war, ist der Umstand, dass Weber das besagte Prager Giuliani-Konzert vom 6. 9. 1816 noch ein zweites Mal in einem Zeitungsbericht besprochen hat.

Wiederum ist es „Der Sammler“, Ausgabe vom 19. 10. 1816, in dem in der Rubrik „Tonkunst“ weitere Informationen von höchst berufener Seite mitgeteilt werden:

Prag. Den 6. Sept. hatten wir das Vergnügen, den berühmten Guitarrespieler, Herrn Giuliani, hier zu hören, und diese Ausstellung seiner seltenen Kunst hat ganz den großen Erwartungen entsprochen, die sein vorhergegangener Ruf erregt hatte. In einem brillanten Concert von seiner eigenen Composition legte Herr Giuliani seine ganze Gewalt, die er über dieß Instrument besitzt, an den Tag. Es sind darin die größten Schwierigkeiten aller Art mit zarten melodischen Sätzen so schön verwebt, daß in uns ein ganz anderes Gefühl sich regte, als wir sonst bey dem Anhören einer Gitarre zu

8 Hector Berlioz – Lebenserinnerungen, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München 1914, S. 473

9 *Der Sammler*, 26. 10. 1811, S. 516 | <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18111026&seite=4&zoom=33>

10 *Prager Zeitung*, 8. 10. 1816, S. 1123 | <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=pag&datum=18161008&seite=3&zoom=33>

empfinden gewohnt sind. Ein rauschender, enthusiastischer Beyfall lohnte den Künstler. [...]

Ein Potpourri für zwey Guitarren, gleichfalls von der Erfindung des Herrn Giuliani, welches ihm Herr Sellner, Mitglied des hiesigen Orchesters, äußerst präcise und bescheiden accompagnirte, machte den Beschluß. Dieses Tonstück enthielt zwar, wie es sein Nahme ausspricht, meistens bekannte Melodien, welche aber der Componist auf eine annehmliche Weise fließend an einander reihte. Wir bewunderten an Herrn Giuliani insbesondere seinen überaus lieblichen und zarten Vortrag, der im Augenblicke vergessen macht, daß er ein so stiefmütterlich ausgestattetes Instrument behandelt, und wir müssen es ihm zugestehen, daß er selbes mehr als je einer vor ihm zum Gesange erhebt.¹¹

Beide Artikel sind namentlich nicht gezeichnet, doch die inzwischen veröffentlichte Webseite weber-gesamtausgabe.de lässt keinen Zweifel daran, dass sie tatsächlich von Carl Maria von Weber, der über einige Jahre hinweg auch als Kritiker tätig war, geschrieben wurden.¹²

Dass C. M. von Weber die im 19. Jahrhundert unter Kritikern vorherrschende negative Einschätzung der Gitarre vollinhaltlich teilte, mag wenig überraschen, doch die Beharrlichkeit, mit der er das Instrument in praktisch jedem größeren Absatz konsequent herabsetzt, verwundert doch etwas. Umso mehr, wenn man bedenkt, dass Weber selbst als versierter Gitarrenspieler galt und in seinem Schaffen die Gitarre mehrfach berücksichtigt hat und zwar nicht nur als begleitendes Instrument für ganze Liederzyklen (op. 25, op. 29, op. 54), sondern auch in kammermusikalischem Zusammenhang (z. B. Divertimento C-Dur, op. 38, für Gitarre und Klavier).

Joseph Sellner (1787-1843) war zum Zeitpunkt von Giulianis Konzert in Prag als Oboist im dortigen Ständetheater angestellt. Ein Jahr später übersiedelte Sellner nach Wien, wo er verschiedenen Orchestern angehörte und zu einem wichtigen Lehrer im neu gegründeten „Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde“ wurde. Mit seiner Oboenschule hat Sellner bleibende Bedeutung erlangt, er hat aber auch ein beachtliches Werk für Gitarre hinterlassen. Allein in den Beständen der „Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ werden ein Variationensatz und eine Sonate für Gitarre solo, eine Sonate für Flö-



Caroline Bardua - Bildnis des Komponisten C. M. v. Weber (1821) [Quelle: Wikiwand]

te & Gitarre, sowie 3 Werke für zwei Gitarren aufbewahrt.

Auch nachdem Giuliani im Herbst 1819 aus Wien abgereist war, wurde die Erinnerung an ihn hochgehalten und mit Respekt und Wertschätzung seiner gedacht. Wiener Zeitungen berichteten, zum Teil in großer Ausführlichkeit, über Konzerte die er in Rom (am 4. April 1823, gemeinsam mit dem befreundeten Flötisten Johann Sedlaczek) und in Neapel (März 1824) gab.

Als Giulianis Tochter Emilia im Winter 1840 für ein Konzert in ihre Geburtsstadt Wien zurückkehrte, war die Erinnerung an den seit 1829 verstorbenen Virtuosen und an sein kunstvolles Gitarrenspiel nach wie vor präsent, wie etwa die folgende Ankündigung zeigt:

Dienstag den 8. Dec. wird Signora Emilia Giuliani-Guglielmi im Musikvereinsssaale um die Mittagsstunde ein Concert geben. Der Nahme Giuliani, den der größte Virtuose auf der Guitarre trug, muß jedem Musikfreunde Achtung einflößen, natürlich ist es

¹¹ *Der Sammler*, 19. 10. 1816, S. 520 | <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18161019&seite=4&zoom=33>
¹² <https://weber-gesamtausgabe.de/de/Suche?limit=50&d=all&q=Giuliani>

*dann nur, wenn das Publikum mit gespannter Erwartung der ersten Production einer Künstlerin entgegenieht, welche der große Meister Mauro Giuliani – ihr Vater – gebildet hat.*¹³

Ausgehend von der Beobachtung, dass eine übertriebene Darstellung manchmal der Wirklichkeit näher kommt als die nüchterne Wahrheit, sollen abschließend entsprechende überhöhte Aussagen zu den beiden Jahrhundertvirtuosen Giuliani und Legnani gegenübergestellt werden.

Im Jahr 1833, also 4 Jahre nach Giulianis Tod, gründeten ehemalige Kollegen und Schüler in London die Fachzeitschrift „The Giulianiad“ in deren erster Ausgabe sie eine Charakteristik seines meisterhaften Spiels, besonders in Hinsicht auf Klangqualität und Ausdruckskunst, versuchten.

Der Giuliani-Experte schlechthin, Thomas F. Heck, bringt dieses Zitat in allen seinen großen Veröffentlichungen zu Giuliani (Dissertation von 1970, Buchausgabe von 1995, Kindle-Edition von 2013) und mahnt zur Skepsis, wenn er darauf hinweist, dass die Betreiber der Zeitschrift durch eine übertrieben positive Darstellung des Meisters gleichzeitig auch ihre eigene Position stärkten.

Nichtsdestotrotz ist es interessant und aufschlussreich zu erfahren, **was** die früheren Wegbegleiter Giulianis in ihrer

Darstellung für besonders wichtig und mitteilenswert erachteten.

*... The tone of Giuliani was brought to the greatest possible perfection; in his hands the guitar became gifted with a power of expression at once pure, thrilling, and exquisite. He vocalized his adagios to a degree impossible to be imagined by those who never heard him. ... In a word, he made the instrument sing. It may be easily supposed that with this singular faculty of giving expression to melody, Giuliani gave to the guitar a character which, it was thought before, was totally alien to its nature. ... But Giuliani's tone however perfect in itself was secondary, as it ought to be, to the grand quality of expression. Tone is only the means to an end – that end being expression; ...*¹⁴

Auch in den Berichten zu Legnani sind immer wieder Übertreibungen zu finden, die aber, besonders durch die ihm angedichteten Beinamen, in eine gänzlich andere Richtung weisen.

Eine Auswahl:

- ▶ *Meteor auf der Gitarre* (Allg. Theaterzeitung 24. 10. 1822, S. 512)
- ▶ *ein wahrer Paganini seines Instrumentes* (Wr. Modenzeitung, 21. 7. 1838, S. 696)
- ▶ *der Hundertfingrige* (Der Adler, 9. 4. 1839, S. 252)
- ▶ *der Erste aller Guitarristen* (Der Humorist, 27. 4. 1839, S. 336)
- ▶ *Gitarrenmatador* (Der Humorist, 2. 3. 1840, S. 178)
- ▶ *Gitarrenfürst* (Allg. Theaterzeitung 27. 5. 1840, S. 472)

Legnani war auch ausgebildeter Sänger, dessen *sanfte, biegsame (Tenor)-Stimme*

allgemein gefiel (AMZ 7. 12. 1822, Spalte 780), sein Publikum eroberte er jedoch mit seinem bravourösen Gitarrenspiel. Es gibt kaum eine Kritik, die seine bis dahin ungehörte Virtuosität nicht besonders hervorheben würde. *Man traut seinen eigenen Augen und Ohren nicht, dass ein einzelner Mensch so vollstimmige Sätze hervorzuzaubern im Stande sey; die Ouverture klingt, als ob ein ganzes Orchester von Gitarren sie vortrüge, die Melodie tritt bestimmt und deutlich heraus, und keine der Begleitfiguren fehlt. Hatte er im Concerte schon eine unglauubliche Virtuosität entwickelt, so waren die Variationen das non plus ultra der Möglichkeit, der höchste Triumph technischer Fertigkeit.* (AMZ 4. 12. 1822, Spalte 796)

Hr. Legnani hat die Fingerfertigkeit so weit gebracht, daß er in diesem Punkte noch nicht übertroffen worden ist. (Oesterreichisches Morgenblatt, 23. 3. 1840, S. 144)

Im Konzertleben Wiens hatten über viele Jahre und Jahrzehnte reisende Virtuosen aller Instrumente mit Programmen, die vor allem artistische Fingerfertigkeit zur Schau stellten, die Konzertsäle dominiert.

Doch gegen Ende der 1830-er Jahre und

¹³ Der Sammler, 3. 12. 1840, S. 772 | <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?call=sam%7C18401203%7C4%7C100.0%7C0&hash=00000306>

¹⁴ zitiert nach Thomas F. Heck, „Mauro Giuliani. Virtuoso Guitarist and Composer“, Editions Orphée 1995, S. 133f

vollends in den 1840-er Jahren zeichnen sich allmählich Änderungen ab, begann der Glanz der Virtuosen zu verblasen:

*„Das Publicum war nicht nur an den erstaunlichen Leistungen äußerlicher Brau-
vour, es war auch an seinem eigenen Ent-
husiasmus satt und müde geworden.“¹⁵*

*Wahrscheinlich wäre Liszt's fesselnde
künstlerische Persönlichkeit die einzige ge-
wesen, welche ihre Virtuossiege auch
über das Jahr 1848 hinaus hätte erstrecken
können; daß Liszt selbst auf der Höhe sei-
ner Kunst freiwillig abdicirte [= abdankte]
und nicht wieder öffentlich spielte, ist wohl
der beste Beweis, daß die ganze Richtung
im Absterben war und ihr größter Vertreter
dies klar erkannte.¹⁶*

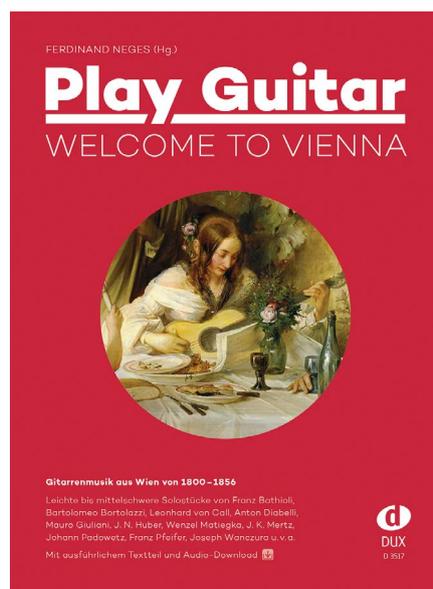
Ein neuer Künstlertyp erschien auf den
Konzertpodien. Die junge Clara Wieck
etwa, deren seelenvolles, von Tiefe und
Wahrheit des Gefühls durchdrungenes
Klavierspiel allerorten gepriesen wurde,
wirkte stilbildend.

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts hin war
das stark abnehmende Interesse an der
Gitarre und ihrem (vor allem virtuosen)
Repertoire ein europaweit fest-
zustellendes Phänomen. Luigi Leg-
nani war vom Verschwinden des
Virtuosenkults massiv betroffen
und widmete sich nach dem
wohl erzwungenen Ende sei-
ner Virtuosenlaufbahn fort-
an dem Instrumentenbau.
Mauro Giuliani war leider
kein langes Leben be-
schieden (1781-1829) und
so muss es Spekulation
bleiben, ob er mit seinem

ebenso ausdrucksstarken wie klang-
schönen Spiel dem allgemeinen Rück-
gang der Gitarre und ihrer Musik hätte
Paroli bieten können.

Dieser Artikel entstand im Rahmen einer
umfassenden Recherche im Zusammen-
hang mit der Herausgabe einer Samm-
lung leichter bis mittelschwerer Gitar-
renliteratur aus der ersten Hälfte des 19.
Jahrhunderts in Wien. Unter dem Na-
men „Play Guitar. Welcome to Vienna“
ist diese Sammlung im Frühjahr 2023 im
DUX-Verlag erschienen.

[https://www.dux-verlag.de/
play-guitar-welcome-to-vienna.html](https://www.dux-verlag.de/play-guitar-welcome-to-vienna.html)



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

Erscheinungsweise: halbjährlich
Redaktionsschluss: 29.12.2023
Für angekündigte Termine und Daten
keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine
keine Haftung übernommen!

Der EGTA zur Verfügung gestellte Bei-
träge, Fotos, Kompositionen werden
grundsätzlich als honorarfreie Beiträge
behandelt und frei von weiteren Rech-
ten zur Verfügung gestellt. Nament-
lich oder durch ein * gekennzeichnete
Beiträge, Leserbriefe etc. geben nicht
unbedingt die Meinung der Redaktion
wieder.

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

Foto- und Abbildungsnachweis:
Autoren

Coverbild:
Valentin de Boulogne
„Der Lautenspieler“ (Quelle: Wikipedia)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

¹⁵ Eduard Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, Band I, Wien 1869, S. 368

¹⁶ Eduard Hanslick, a. a. O., S. 348

Der EGTA-Podcast

Neue Medien und Kommunikationswege gehen auch an der EGTA-D e.V. nicht vorüber. Schon seit über 20 Jahren ist die EGTA über ihre Homepage im Internet zu erreichen und seit fast 10 Jahren haben wir einen Facebook-Auftritt, zudem wird nahezu die gesamte Kommunikation mit den Mitgliedern der EGTA elektronisch abgewickelt.

Nun ist der nächste Schritt geplant: Das Online-Angebot der EGTA-D e.V. wird ab Frühjahr 2024 als Service für die Mitglieder um eine eigene Podcast-Plattform erweitert. In diesen Podcasts werden sowohl EGTA-D-spezifische Beiträge als auch für den Gitarrenunterricht relevante Themen von Experten diskutiert und bearbeitet. Die Podcasts haben jeweils eine Länge von 30 min bis 45 min und werden – je nach Thematik – als Audio- und/oder Videopodcast bereitgestellt.

Für das erste Halbjahr 2024 sind folgende Beiträge in Planung:

- ▶ Was macht(e) die EGTA? Ein Verband stellt sich vor
- ▶ Der EGTA-D e.V. Gitarrenbauwettbewerb
- ▶ Tipps zum Kauf einer Konzertgitarre

Zudem werden wir – je nach Bedarf – einzelne Beiträge unserer Symposien ergänzend als Podcast veröffentlichen.

Unsere Mitglieder sind herzlich eingeladen, Vorschläge für weitere Beiträge an die Redaktion des EGTA-Journals oder an unsere Geschäftsstelle zu senden.



Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ 2024 in Monheim am Rhein

Der Internationale Jugendwettbewerb für Gitarre -Andrés Segovia-, den die EGTA D seit 2016 in Partnerschaft mit der Stadt Monheim am Rhein durchführt, wird vom **29/30. Mai bis zum 01. Juni 2024** wieder ebendort stattfinden.

Anmeldungen dafür sind vom **01. Januar bis 15. Februar 2024** online möglich. Auf der neu gestalteten Website www.segovia-wettbewerb.de findet man weiterführende Informationen zum Programm und den Rahmenbedingungen des Wettbewerbes.