

EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift



Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
Fabio Scarduelli	Rossiniana Nr. 3 (Op. 121) für Gitarre von Mauro Giuliani: Quellenstudie zur Interpretation	4
Hye Min Lee	Giulio Regondis Introduction et Caprice, op. 23 – Zur Interaktion von formalen Prinzipien, motivischer Arbeit und technischer Virtuosität	20
Henrik Schuld	Antonio José – Sonata para guitarra	26
	Nachruf Michael Koch	28
	Ankündigung	30
	Impressum	30
	Stefan Oefner - Notenbeilage	31

Vorwort

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

nachdem das 1. EGTA Journal 2025 etwas später als gewohnt erschienen ist, erscheint das 2. in rascher Folge pünktlich zum Jahresende. Im Zentrum stehen neben 3 Artikeln zu wichtigen Werken der Gitarrenliteratur aus Klassik, Romantik und Moderne Ankündigungen, eine Notenbeilage von Stefan Oefner und der Nachruf auf Michael Koch. Michael Koch war ein wichtiges (Gründungs-)Mitglied der EGTA, das den Verband Jahrzehnte begleitet hat und ihn sowie zahlreiche weitere Arbeitsbereiche und Menschen rund um die Gitarre durch seine Expertise maßgeblich beeinflusst hat. Wir sind sehr traurig, ihn verloren zu haben und würdigen ihn mit einem im Namen des Vorstands von Alfred Eickholt verfassten Nachruf.

Der Artikel zu Mauro Julianis „Rossiniana Nr. 3“ von Fabio Scarduelli aus Brasilien bietet eine interessante Quellenstudie zur Interpretation des Werkes anhand von Vergleichen zwischen den Rossini'schen Originalen und der Adaptation dieser von Giuliani. Es ist erhelltend zu sehen, wie idiomatisch Giuliani die Musik Rossinis für die Gitarre gesetzt hat, wobei er sich nicht zu eng in allen Bereichen an das Original gehalten hat, sondern seine eigene Stimme geschickt einzuflechten vermochte.

Als Resultat des mehrteiligen Seminars „Nachdenken über Musik“, das Anfang Juni 2025 im Rahmen des „33. Koblenz Guitar Festival&Academy“ (ab 2026 aufgrund des neuen Veranstaltungsortes „34. Rhine Guitar Festival&Academy“) in Kooperation mit der Hochschule für Musik Mainz unter der Leitung von Prof. Dr. Immanuel Ott stattgefunden hat, freuen wir uns, 2 Artikel von Hye Min Lee und Henrik Schuld zu präsentieren. Hye Min Lees Artikel befasst sich mit einem der anspruchsvollen Werke der Romantik, Giulio Regondis „Introduction et Caprice, op. 23“ und beleuchtet es aus verschiedenen aufschlussreichen analytischen Blickwinkeln. Henrik Schuld untersucht Antonio Josés „Sonata para guitarra“ und bietet einige, insbesondere in formaler Hinsicht, neue Einsichten auf das bekannte Werk.

Mit den besten Wünschen für ein gesundes, friedlichen und erfüllendes Jahr 2026 verbleibe ich Ihr

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



©Aleksandra Karłowska

Rossiniana Nr. 3 (Op. 121) für Gitarre von Mauro Giuliani: Quellenstudie zur Interpretation



Biografie

Fabio Scarduelli ist Gitarrist, Professor und Forscher. Er erwarb den Master- und Doktortitel in Musik an der Staatlichen Universität von Campinas – São Paulo, Brasilien, wo er später auch als Dozent tätig war und sein Postdoktorat absolvierte. Er veröffentlichte zwei Soloalben: „Música Paulista para Violão“, das die erste Gesamteinspielung der Werke für Solo-Gitarre des brasilianischen Komponisten Almeida Prado präsentiert; „Brazilian music for classical guitar“ enthält Ersteinspielungen von Werken von Corrêa, Nunes, Ribeiro und Cameron. Scarduelli trat als Konzertgitarrist in zahlreichen brasilianischen Bundesstaaten auf. Er war als Gastkünstler bei verschiedenen Festivals tätig, wo er Konzerte, Vorträge und Meisterkurse gab. Besonders hervorzuheben ist seine wiederholte Mitwirkung als Jurymitglied beim Koblenz International Guitar Festival (Deutschland) in den Jahren 2018, 2019, 2023, 2024 und 2025, wo er ebenfalls Vorträge und Meisterkurse leitete. Derzeit ist er Professor an der Escola de Música e Belas Artes do Paraná in Curitiba. Darüber hinaus ist er Gastdozent im Postgraduiertenprogramm für Musik an der Staatlichen Universität von Campinas (São Paulo, Brasilien), wo er Doktorand*innen betreut.

Zusammenfassung:

Ziel dieses Artikels ist es, die Art und Weise zu untersuchen, wie der italienische Komponist Mauro Giuliani (1781–1829) die Themen aus Opern von Gioachino Rossini (1792–1868) in seiner *Rossiniana Nr. 3* (Op. 121) für Gitarre verwendet hat. Dabei wird erörtert, wie die Arien neu gestaltet wurden, wobei Veränderungen, Ergänzungen und Auslassungen besonders hervorgehoben werden. Eine vergleichende Analyse der Werke wurde anhand von Primärquellen durchgeführt, darunter Handschriften und Erstausgaben der Opern sowie die Erstausgabe der *Rossiniana*. Die Ergebnisse zeigen, dass Giuliani rhythmische, harmonische, melodische, texturale und formale Modifikationen vorgenommen hat – vor allem jedoch Veränderungen in expressiven Parametern, insbesondere in Artikulation und Dynamik. Der quellenkritische Vergleich brachte zudem stilistische Einsichten, die als Grundlage für die Entwicklung einer Interpretation dienten, die auch in audiovisueller Form zur Verfügung steht.

1. Kontextualisierung

Der Zyklus von sechs Stücken mit dem Titel *Le Rossiniana* des italienischen Komponisten Mauro Giuliani (1781–1829) gehört zu den bedeutendsten Werken, die im 19. Jahrhundert für Gitarre geschrieben wurden. Es handelt sich um *Potpourris*, die auf dreißig Themen aus sechzehn verschiedenen Opern von Gioachino Rossini (1792–1868) basieren. Die Stücke sind nach dem Schema einer *Introduzione* (inspiriert von Opernouvertüren), gefolgt von Themen aus Arien mit Variationen und einer *Coda* im großartigen Stil der Rossinischen Finali aufgebaut (ZANGARI, 2013, S. 34). Sie entstanden nach Giulianis Rückkehr nach Italien im Anschluss an seinen dreizehnjährigen Aufenthalt (1806–1819) in Wien. Es gibt Berichte über eine Begegnung zwischen Giuliani, Paganini und Rossini in Rom um das Jahr 1819. Zangari (2013) weist darauf hin, dass Giuliani durch Paganini zur Komposition

der *Rossiniane* angeregt worden sein könnte, indem er die *Introduzione e variazioni su „Non più mesta“* aus *La Cenerentola*, Op. 12 (1819) von Paganini mit der *Rossiniana Nr. 2* vergleicht, in der Giuliani dieselbe Arie verwendet.

Das Hauptziel dieses Artikels ist es zu analysieren, wie Giuliani die Themen Rossinis in seiner *Rossiniana Nr. 3* (Op. 121) verarbeitet hat. Dafür wurden Primärquellen herangezogen – Handschriften, Erstausgaben der Opern sowie die Erstausgabe der *Rossiniana*. Es wurde untersucht, wie die Arien neu gestaltet wurden, insbesondere in Bezug auf Hinzufügungen und Auslassungen von Ausdruckszeichen. Dabei stützen wir uns auf das Konzept der Expressivität nach Loureiro (2006), Sloboda (2007), Benetti (2013) und Scarduelli (2015), die sie als kleine Variationen in Parametern wie Artikulation, Klangfarbe, Dynamik, Tempo, Vibrato und Gestik definieren. Die Analysen zeigen, dass Giuliani rhythmische, harmonische, melodische, texturale und formale Veränderungen vorgenommen hat – vor allem aber Eingriffe in expressive Parameter, insbesondere in Artikulation und Dynamik.

Vor diesem Hintergrund lässt sich schließen, dass der quellenkritische Vergleich unmittelbare Auswirkungen auf die Interpretation hat. Zangari (2013) betont, dass die vom Opernrepertoire des 19. Jahrhunderts abgeleitete Instrumentalmusik einer Tradition entstammt, die zahlreiche nicht notierte Elemente umfasst. Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Quellen hilft uns, ein Puzzle aus verstreuten Informationen verschiedener Dokumente zusammenzusetzen. Was bei Giuliani nicht notiert ist, findet

sich möglicherweise bei Rossini – und umgekehrt:

„Die vom Opernrepertoire des 19. Jahrhunderts abgeleitete Instrumentalmusik gehört zu einer reichen Tradition, die auf vokalen und instrumentalen Techniken sowie Aufführungsstilen basiert und viele nicht notierte Elemente und Konventionen umfasst. Dazu gehören *tempo rubato*, Phrasierung, Artikulation und die Nachahmung anderer Instrumente.“ (ZANGARI, 2013, S. ii)

Zugleich waren Rossinis Arien so populär, dass sie vom Publikum auch in instrumentaler Form leicht wiedererkannt wurden:

„Ein wichtiger Aspekt der *Rossiniane* besteht darin, dass das Publikum, als es sie zum ersten Mal hörte, die Opern wahrscheinlich bereits gesehen hatte und daher den klanglichen und visuellen Kontext im Gedächtnis trug als es Giuliani hörte.“ (ZANGARI, 2013, S. 9)

Daraus lässt sich schließen, dass Giuliani möglicherweise bestimmte Elemente der Ausführung nicht notierte – teils aufgrund der Aufführungskonventionen jener Zeit, teils wegen der Popularität der Arien und ihrer bekannten Gesangspraxis. Ein weiterer zu berücksichtigender Aspekt ist, dass Werke für Gitarre im Vergleich zu Werken für andere Instrumente dieser Epoche deutlich weniger Artikulationsangaben enthalten (SCARDUELLI, 2015; SCARDUELLI & AFONSO, 2022). Beim Vergleich der Quellen von Giuliani und Rossini – auch wenn es sich um zeitgenössische Partituren handelt, die denselben konventionellen Einschränkungen unterliegen – zeigt sich eine große Fülle an expressiven Hinweisen bei Rossini, die in die Interpretation von Giulianis

Werk einfließen können. Zusammenfassend zeigt unsere Quellenstudie einerseits einen Giuliani, der sich in der Umgestaltung der Arien sehr frei bewegt und zahlreiche musikalische und formale Veränderungen vornimmt. Andererseits finden sich fehlende Ausdruckszeichen, die möglicherweise aufgrund zeittypischer Aufführungskonventionen, der Popularität der Opern oder der traditionell reduzierten Notationspraxis der Gitarrenmusik ausgelassen wurden. All diese Aspekte werden in unserer Forschung bei der Vorbereitung der Aufführung des Werkes berücksichtigt.

2. Quellenstudie

Die *Rossiniana* Nr. 3 von **Mauro Giuliani** weist die folgende Struktur auf:

Strukturübersicht der Rossiniana Nr. 3 (Op. 121)

Hauptteile	Unterabschnitte
Introduzione	<i>Maestoso sostenuto</i>
1 – Introduzione e duetto della Donna del Lago	1.1) <i>Andantino</i> (Thema aus einer Arie von Rossini) 1.2) <i>Variazione</i> 1.3) <i>Allegro vivace</i>
2 – Quintetto del Turco in Italia	2.1) <i>Thema</i> (Thema aus einer Arie von Rossini) 2.2) <i>Variazione 2.3) Più lento</i>
3 – Quartetto dell'Opera Zelmira	3.1) <i>Allegro</i> (Thema aus einer Arie von Rossini) 3.2) <i>Variazione</i>
4 – Marcia dell'Opera Ricciardo e Zoraide	4.1) <i>Maestoso</i> (Thema aus einer Arie von Rossini) 4.2) <i>Variazione I</i> 4.3) <i>Variazione II 4.4) Coda</i>

Es handelt sich um eine *Potpourri*-Form, in der verschiedene Themen aus Arien neu gestaltet und jeweils mit Variationen versehen werden. Darüber hinaus enthält das Werk eine *Introduzione* und eine *Coda*, die den Mustern von Rossinis Ouvertüren und Finali folgen. In dieser *Rossiniana* verwendet Giuliani ein instrumentales Thema sowie vier Arien aus unterschiedlichen Opern, sodass insgesamt fünf Abschnitte aus fünf verschiedenen Opern verarbeitet werden, wie in der folgenden Tabelle dargestellt:

Korrespondenz zwischen Julianis Rossiniana Nr. 3 und den Opern Rossinis

Abschnitt bei Giuliani	Oper (Originalquelle)	Teil der Oper	Arie / Thema
1: <i>Introduzione – Maestoso sostenuto</i>	<i>La Cenerentola</i>	1. Akt	Instrumentales Thema
2: <i>Introduzione e duetto della Donna del Lago – Andantino</i>	<i>La Donna del Lago</i>	1. Akt, Cavatina	<i>Oh, Mattutini albori</i>
3: <i>Quintetto del Turco in Italia – Thema</i>	<i>Il Turco in Italia</i>	2. Akt, Quintett „Oh guardate“	<i>Questo vecchio maledetto</i>
4: <i>Quartetto dell'Opera Zelmira – Allegro</i>	<i>Zelmira</i>	1. Akt, Introduzione	<i>Sorte! Secondami</i>
5: <i>Marcia dell'Opera Ricciardo e Zoraide – Maestoso</i>	<i>Ricciardo e Zoraide</i>	1. Akt, Chor und Ouvertüre	<i>Cinto di nuovi allori</i>

Im Folgenden wird jeder Abschnitt einzeln analysiert, wobei die von Giuliani vorgenommenen Veränderungen, Ergänzungen und Auslassungen im Vergleich zu Rossinis Originalthemen hervorgehoben werden.

2.1. Abschnitt 1: *Introduzione – Maestoso sostenuto*

In der Einleitung seiner *Rossiniana* Nr. 3 zitiert **Giuliani** einen Abschnitt aus einer rein instrumentalen Passage Rossinis. Dies zeigt, dass sein Interesse nicht ausschließlich den Arien galt, sondern dass er auch eine stilistische Atmosphäre durch eine idiomatisch-instrumentale und orchestrale Schreibweise anstrehte. Man könnte die Analyse noch weiter vertiefen, indem man Julianis „orchestralen“ Zugang zu dieser *Introduzione* aufzeigt – ein Idiomatismus, der sich etwa in der Gegenüberstellung von *tutti*- und *solo*-Passagen, in der differenzierten Dynamikgestaltung und Akzentuierung mit einer der Opernouvertüre ähnlichen Dramatik sowie in der Nachahmung bestimmter Instrumente äußert. Im Rahmen dieses Artikels konzentrieren wir uns jedoch ausschließlich auf das Zitat selbst.

Der Schwerpunkt unserer Analyse liegt auf den letzten drei Taktten der *Introduzione – Maestoso sostenuto*. Giuliani leitet diese Passage mit einem virtuosen Übergang ein, in dem Skalenfiguren eine Ornamentik im Stil des *Bel Canto* evozieren. Das zitierte Thema fügt sich auf natürliche Weise in das Gesamtgefüge des Stücks ein – vorbereitet, ohne Kontraste, als wäre es organischer Bestandteil der Komposition. Gleichwohl erzeugt es beim Hörer, der *La Cenerentola* wieder erkennt, ein angenehmes Überraschungsmoment. Darin zeigt sich Julianis Genie: das unerwartete, aber meisterhaft eingebettete Erscheinen Rossinis. Dies erinnert an unsere einleitende Diskussion über das Publikum, das mit den Opern bereits vertraut war (ZANGARI, 2013, S. 9). Die Quelle dieser Passage findet sich im ersten Akt, III. Szene und Duett:



Abbildung 1 – Gioachino Rossini, *La Cenerentola*, 1. Akt, III. Szene e Duetto, T. 11–12



Abbildung 2 – Mauro Giuliani, *Rossiniana* Nr. 3, *Introduzione*, T. 33–36

Die wichtigsten Unterschiede zwischen der Opernpartitur und Julianis *Rossiniana* liegen in Artikulation, Dynamik und Rhythmus der Basslinie sowie – selbstverständlich – in der Tonartänderung (von E-Dur nach A-Dur). Giuliani lässt einen Teil der Artikulationszeichen weg: Er behält die Bindung zwischen der ersten und zweiten Note jeder Gruppe bei, verzichtet jedoch auf die *staccati* der übrigen Sechzehntelnoten. Rossinis Dynamikangaben sind hingegen eindeutig – sie beginnen *pianissimo* und steigern sich allmählich zu einem *crescendo*, wodurch eine gespannte Erwartung auf den Einsatz des Gesangs erzeugt wird. Giuliani lässt die Dynamik in diesem Abschnitt offen. In der Basslinie artikuliert Rossini nur auf den Zählzeiten eins und zwei, jeweils kurz und prägnant – Sechzehntelnote, gefolgt von einer Sechzehntelpause und einer Achtelpause –, wie in Abbildung 1 zu sehen ist. Die Zählzeiten drei und vier bestehen ebenfalls aus kurzen Noten, die im Wechsel von *on-beat* und *off-beat* artikuliert sind. Giuliani hingegen vereinheitlicht diese Struktur zu einer fortlaufenden Achtelbewegung, wie Abbildung 2 zeigt.

Tatsächlich deutet Giuliani den Keim dieser Idee bereits in den Taktten 14 und 15 an. Hier folgen Artikulation und Dynamik dem bei Rossini üblichen Muster: die ersten beiden Noten sind gebunden, gefolgt von *staccato* auf den übrigen Sechzehnteln jedes Taktes, mit einem *piano* und anschließendem *crescendo*:



Abbildung 3 – Mauro Giuliani, *Rossiniana* Nr. 3, *Introduzione*, T. 14–15

Daraus lässt sich schließen, dass Giuliani vermutlich für die Takte 34–36 dieselbe Artikulations- und Dynamikstruktur intendierte wie zuvor in den Taktten 14–15. In Partituren jener Zeit war es üblich, auf Redundanzen zu verzichten und Markierungen aus ökonomischen oder drucktechnischen Gründen nicht zu wiederholen.

Wie bereits erwähnt, dient dieses Motiv in der Oper als Vorbereitung auf den Gesangseinsatz. Die wiederholte Figurenfolge erzeugt Spannung, die im Einsatz der Figur Don Ramiro (T. 19) aufgelöst wird. Giuliani verwendet ein ähnliches Verfahren: Das Zitat fungiert als Vorbereitung auf den Eintritt der Arie – in diesem Fall *Oh, Mattutini albori*, welche den zweiten Teil der *Rossiniana, Introduzione e duetto della Donna del Lago*, eröffnet. Damit verwandelt sich das an sich schon überraschende Zitat in

ein neues Erwartungsmoment, das in einer der bekanntesten Arien Rossinis seine Auflösung findet.

Wir können daher feststellen, dass die *Introduzione* um dieses instrumentale Thema herum konstruiert ist. Ihr Höhepunkt liegt in der Anspielung auf *La Cenerentola*, die in den vorangehenden Takten motivisch vorbereitet wird. Giuliani übernimmt zudem eine ähnliche Ausdrucksbezeichnung wie Rossini selbst: *Maestoso sostenuto* (in der Oper steht *Maestoso*). Somit kann festgehalten werden, dass der **1. Akt, Szene und Duett** eine zentrale Quelle für das Verständnis und die Interpretation der *Introduzione* in Julianis *Rossiniana* Nr. 3 darstellt.

2.2. Abschnitt 2: *Introduzione e duetto della Donna del Lago – Andantino*

Die in diesem Abschnitt von Giuliani verwendete Arie ist *Oh, Mattutini albori* aus dem ersten Akt der Oper *La Donna del Lago*. Ihre Neugestaltung umfasst neben der Tonartänderung (von G-Dur nach A-Dur – zur idiomatischen Anpassung und im Rahmen eines übergeordneten tonalen Plans) auch harmonische, rhythmische und oktavische Modifikationen in melodischen Passagen sowie das Hinzufügen und Weglassen von Artikulationen, Akzenten, Verzierungen und Dynamiken. In der Oper lässt sich die Arie in zwei Teile gliedern: a) die ersten 18 Takte, in denen das Thema instrumentaleingeführt wird, und b) die folgenden 19 Takte, in denen das Thema von der Hauptfigur **Elena** (Sopran) gesungen wird. Teil b kann als eine vokale Wiederholung mit Text von Teil a verstanden werden. Musikalisch lassen sich in dieser Arie ein melodisches und ein ornamentales Motiv identifizieren, wie in den folgenden Abbildungen gezeigt:

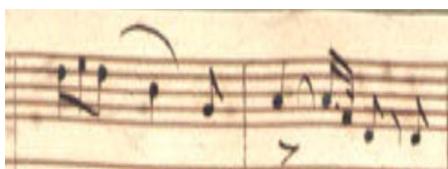


Abbildung 4 – Gioachino Rossini, *La Donna del Lago*, *Oh Mattutini albori*: melodisches Motiv



Abbildung 5 – Gioachino Rossini, *La Donna del Lago*, *Oh Mattutini albori*: ornamentales Motiv

Giuliani eröffnet seine *Introduzione e duetto della Donna del Lago* in ähnlicher Weise wie Rossini – durch Akkorde, die den melodischen Einsatz vorbereiten. Es gibt jedoch einige wesentliche Unterschiede: Rossini verwendet hierfür zwei Takte in einer Kadenz I – V⁵ – I mit Orgelpunkt auf der Tonika, was einen Effekt von Spannung und Erwartung erzeugt. Giuliani hingegen reduziert dies auf einen einzigen Takt mit statischen Akkorden auf der Tonika. Darüber hinaus weist Rossinis Rhythmisierung eine artikulatorische Struktur auf, die bei Giuliani fehlt, wie die folgenden Beispiele zeigen:



Abbildung 6 – Gioachino Rossini, *La Donna del Lago*, *Oh Mattutini albori*: Anfangstakte

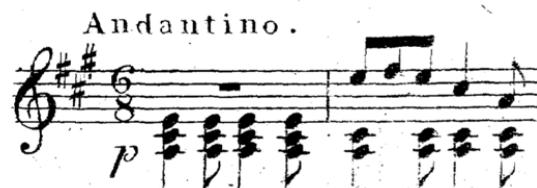


Abbildung 7 – Mauro Giuliani, *Rossiniana* Nr. 3, *Andantino*, T. 1–2

Das Begleitmotiv zieht sich in Rossinis Oper über die gesamte Arie hinweg, wobei die zweite Achtel jeder Dreiergruppe pausiert wird. Diese Art von Artikulation wäre auf der Gitarre zwar möglich, erschwert jedoch die Ausführung, da die Kontrolle in bestimmten Passagen problematisch wird.

Ein weiterer wichtiger Punkt betrifft Takt 3 des *Andantino* in Julianis *Rossiniana*. Rossinis einfacher absteigender Arpeggio (A–F–D) wird bei Giuliani ornamental erweitert (H – [C–H] – G – E):



Abbildung 8 – Gioachino Rossini, *La Donna del Lago*, *Oh Mattutini albori*: Takt 4



Abbildung 9 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Andantino, T. 3

Weitere relevante Informationen finden sich zwischen den Takten 3 und 5 der Oper (entsprechend den Takten 2–4 bei Giuliani). Eine Bindung über die Fagottlinie, die zusammen mit den Violinen das Thema trägt, deutet auf eine intendierte Phrasierung hin. Diese Linie taucht auch im Gesangseinsatz wieder auf, wobei Akzente an wichtigen melodischen Punkten gesetzt sind. Die Fagottstimme ist daher eine wesentliche Referenz, da sie die intendierte Ausdrucksweise für Violine und Gesang zusammenfasst:

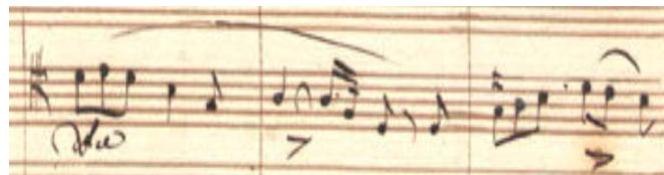


Abbildung 10 – Gioachino Rossini, La Donna del Lago, Oh Mattutini albori: T. 3–5 (Fagott)

Diese Markierungen fehlen jedoch in Giulianis *Rossiniana*.

Im fünften Takt der Oper erscheinen die letzten Achtelgruppen der Violinen separat und mit spezifischer Artikulation:



Abbildung 11 – Gioachino Rossini, La Donna del Lago, Oh Mattutini albori: T. 5 (Violinen)

Im Gesang wird diese Artikulation noch deutlicher hervorgehoben, mit einer leicht veränderten Rhythmisik:

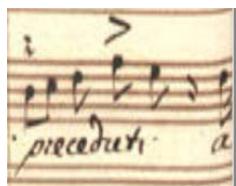


Abbildung 12 – Gioachino Rossini, La Donna del Lago, Oh Mattutini albori: T. 21 (Sopran)

In Julianis Fassung ist die entsprechende Passage vereinfacht:



Abbildung 13 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Andantino, T. 4

Die Takte 7–9 bei Rossini behandelt Giuliani mit einigen Veränderungen, die als kreative Eingriffe interpretiert werden können. Zunächst verändert er die Oktavlage, indem er die Phrase in zwei Fragmente teilt und die melodische Zelle wiederholt:



Abbildung 14 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Andantino, T. 6–7



Abbildung 15 – Gioachino Rossini, La Donna del Lago, Oh Mattutini albori: T. 7–8

Anschließend verzerrt er den restlichen Phrasenabschnitt mit intervallischen Veränderungen:



Abbildung 16 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Andantino, T. 8

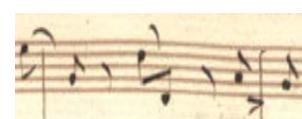


Abbildung 17 – Gioachino Rossini, La Donna del Lago, Oh Mattutini albori: T. 9

Bezüglich des ornamentalen Motivs verändert Giuliani sowohl die Rhythmisik als auch die Artikulation. In der Oper erscheint das Motiv als zwei Zweiunddreißigstel gefolgt von einer Sechzehntelnote, alle unter Bindebogen. In der Gitarrenfassung dagegen verwendet Giuliani Triolen in Sechzehnteln, wobei die

ersten beiden Noten gebunden sind und die dritte *stacca-*
to gespielt wird:



Abbildung 18 – Gioachino Rossini, *La Donna del Lago*, *Oh Mattutini albori*:
T. 10



Abbildung 19 – Mauro Giuliani, *Rossiniana Nr. 3*, *Andantino*, T. 17

Die Auflösung dieses ornamentalen Motivs folgt bei Giuliani einer ähnlichen Struktur und bewahrt die Regelmäßigkeit der Triolen, während Rossini die Figur invertiert – jetzt mit einer Sechzehntelnote gefolgt von zwei Zweiunddreißigsteln:



Abbildung 20 – Gioachino Rossini, *La Donna del Lago*, *Oh Mattutini albori*:
T. 11



Abbildung 21 – Mauro Giuliani, *Rossiniana Nr. 3*, *Andantino*, T. 18

Eine zusätzliche Ergänzung Giulianis zu diesem ornamentalen Motiv ist die klangfarbliche Bezeichnung *Dolce*, wie oben in Abbildung 19 zu sehen ist.

2.3. Abschnitt 3: Quintetto del Turco in Italia – Thema

Die von in diesem Abschnitt verwendete Arie ist *Questo vecchio maledetto* aus dem zweiten Akt – Quintett „Oh guardate“ – der Oper *Il Turco in Italia*. Seine Neugestaltung umfasst Änderungen im Taktmaß und in der Tonart, das Weglassen von Pausen und expressiven Bezeichnungen, die die Artikulationsparameter betreffen, sowie melodische Modifikationen durch Hinzufügung von Ornamenten. In der Oper besteht das Thema aus acht Takten, die als *fugato* behandelt werden, wobei das Motiv nacheinander von den fünf Figuren (Fiorilla, Zaida, Narciso, Selim und Geronio) wiederholt wird. Die Kürze des Themas veranlasste Giuliani, erforderlich einen *B-Teil* zu schaffen, der als Variation auf dem Originalthema basiert. Giuliani schreibt die Arie somit in der Form AABB um:

- ▶ **A** entspricht weitgehend der Originalversion Rossinis mit nur wenigen Änderungen, die hier analysiert werden;
- ▶ **B** stellt eine Art Variation des Themas dar, die einen ähnlichen musikalischen Gestus beibehält.

Die erste erkennbare Veränderung betrifft das Taktmaß: Während Rossini im 2/2-Takt (*alla breve*) schreibt, überträgt Giuliani das Stück in 2/4. Brown (2002) diskutiert die Verwendung des 2/2-Taktes anhand mehrerer Theoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts und weist auf den Unterschied zur Verwendung von 2/4 und 4/4 hin. Nach den meisten zitierten Autoren impliziert *alla breve* eine doppelt so schnelle Ausführung wie im 4/4. Gleichzeitig betont Brown, dass die *alla breve*-Metrik im 19. Jahrhundert bereits als veraltet galt, während 2/4 und 4/4 gebräuchlicher waren.

In Giulianis Werken findet man tatsächlich kaum den Gebrauch von 2/2. Zwei Hypothesen lassen sich dafür aufstellen:

1. Giuliani passte das Stück seinem Schreibstil an, indem er das gebräuchlichere 2/4 verwendete;
2. er wollte vermeiden, dass das Stück zu schnell interpretiert wird, was bei einem *alla breve* möglich wäre.

Ein interessanter Gegensatz zeigt sich jedoch im letzten Abschnitt derselben *Rossiniana* (*Marcia de ll'Opera Ricciardo e Zoraide*), wo Giuliani den 2/2-Takt übernimmt, während Rossini dort 2/4 notierte.

Dies stützt teilweise die zweite Hypothese, wobei Giuliani jedoch keineswegs ein zu langsames Tempo beabsichtigte, da dies den ursprünglichen Charakter des Themas verändert hätte.

Was die Tonartänderung betrifft, transponiert Giuliani das Stück von Es-Dur nach D-Dur – eine Anpassung, die die idiomatischen Möglichkeiten der Gitarre besser nutzt, da Es-Dur auf dem Instrument weniger praktikabel wäre.

In Bezug auf die Artikulation bringt Rossinis Partitur keine spezifischen Markierungen, verwendet jedoch Pausen, um die Phrasen voneinander zu trennen, was eine natürliche „Atemung“ zwischen den Abschnitten nahelegt:



Abbildung 22 – Gioachino Rossini, *Il Turco in Italia*, Questo vecchio maledetto: T. 1–4

Darüber hinaus gibt Rossini zu Beginn der Arie die Ausdrucksbezeichnung *sotto voce* an (siehe oben), die zwar keine Artikulationsanweisung im engeren Sinn ist, jedoch auf eine silbenartige, leicht gehauchte Tongebung hinweist – ein „Halbgesang“ mit leicht betonten Noten. Giulianis Fassung enthält weder die Pausen zwischen den Phrasen noch das *sotto voce*. Stattdessen erscheinen spezifische Bindungen (*legati*), die an sinnvollen Punkten innerhalb der Phrase gesetzt sind:



Abbildung 23 – Mauro Giuliani, *Rossiniana Nr. 3*, Thema (Quintetto del Turco in Italia): T. 1–8

Die Bindung tritt stets in derselben rhythmischen Figur und an denselben Phrasenstellen auf (T. 2, 6 und 7).

Ein weiterer Unterschied zeigt sich in Giulianis melodischer Ornamentierung im vorletzten Takt. Während Rossini die Phrase schlicht mit einer absteigenden Bewegung abschließt, verziert Giuliani sie ohne Änderung der Richtung:



Abbildung 24 – Gioachino Rossini, *Il Turco in Italia*, Questo vecchio maledetto: T. 7



Abbildung 25 – Mauro Giuliani, *Rossiniana Nr. 3*, Thema (Quintetto del Turco in Italia): T. 7

2.4. Abschnitt 4: Quartetto dell'Opera Zelmira – Allegro

Die von Giuliani für diesen Teil der *Rossiniana Nr. 3* verwendete Arie ist *Sorte! Secondami* aus dem ersten Akt – *Introduzione* – der Oper *Zelmira*. Es handelt sich um eine *Aria da capo*, in der sich zwei thematische Einheiten unterscheiden lassen:

- a) in den ersten zehn Takten der Oper, entsprechend den ersten acht Takten bei Giuliani, wie im folgenden Beispiel gezeigt:



Abbildung 26 – Gioachino Rossini, *Zelmira*, Sorte! Secondami: T. 2–3 (Beginn Thema a)



Abbildung 27 – Mauro Giuliani, *Rossiniana Nr. 3*, Allegro (Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 1–2 (Beginn Thema a)

b) in den Takten 28–39 der Oper, entsprechend den Takten 17–28 bei Giuliani:

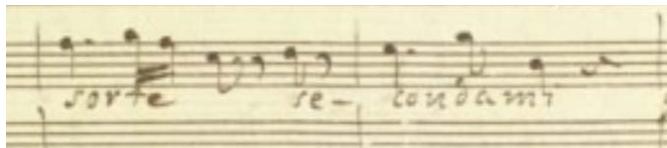


Abbildung 28 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sortel Secondami: T. 28–29 (Beginn Thema b)



Abbildung 29 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Allegro (Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 17–18 (Beginn Thema b)

Formell schreibt Giuliani das *Allegro* in der Struktur AABB, wobei er die beiden thematischen Einheiten der Arie verwendet. Seine Bearbeitung beinhaltet das Weglassen des Einleitungstaktes Rossinis (obwohl Giuliani den Übergang über die Basslinie ähnlich wie in der Oper gestaltet), das Entfernen des begleitenden Triolenmotivs, das große Teile der Arie prägt, Änderungen in Tonart und Taktart, das Weglassen von Pausen (mit direkter Auswirkung auf die Artikulation), den Ersatz von Akzenten und orchestralen *tutti*-Impulsen durch *sforzando* sowie verschiedene melodische Veränderungen.

Der von Giuliani ausgelassene Einleitungstakt dient in der Oper als kurze Vorstellung der Tonart der Arie (D-Dur) und des Begleitmotivs, das das Stück prägt: eine Viertelpause, gefolgt von Triolen in Achteln und zwei Viertelnoten.



Abbildung 30 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sortel Secondami: T. 1

Dieses Triolenmotiv verleiht der Arie ihren charakteristischen rhythmischen Fluss. Giuliani verzichtet vollständig darauf – vermutlich, weil dessen Umsetzung auf der Gitarre den melodischen Verlauf unterbrochen hätte. Sein Begleitmuster besteht stattdessen aus gleichmäßigen Achteln (siehe Abbildungen 27 und 29).

Trotz des Weglassens der Einleitung schafft Giuliani den Über-

gang zu diesem Abschnitt seiner *Rossiniana* auf ähnliche Weise wie Rossini selbst, nämlich über einen kadenzierenden Bass:



Abbildung 31 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Takt vor dem Eintritt des Allegro (Quartetto dell'Opera Zelmira)

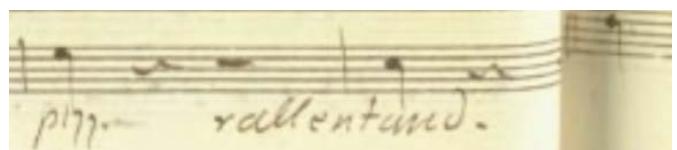


Abbildung 32 – Gioachino Rossini, Zelmira, Takt vor dem Eintritt der Arie Sortel Secondami

In der Oper ist der Bass *pizzicato* notiert und erklingt *pianissimo* im Orchesterkontext. Giuliani schreibt *ppp* und fügt auf dem Ton C ein *staccato* hinzu, was impliziert, dass auch die folgenden Achtelnoten mit dieser Artikulation zu spielen sind – eine bewusste Nachahmung der orchestralen Schreibweise Rossinis.

Bezüglich der Tonart transponiert Giuliani die Arie von D-Dur nach G-Dur. Damit folgt er nicht nur einem größeren tonalen Plan innerhalb der gesamten *Rossiniana*, sondern erreicht auch eine idiomatische Anpassung, bei der die Quinte des Tonikaakkords (G-Dur) und der Grundton des Dominantakkords (D-Dur7) als leere Saiten erklingen können – in der kontinuierlichen Achtelbewegung des Begleitmusters.

Eine weitere wesentliche Veränderung betrifft die Taktart, die Giuliani von 4/4 auf 2/4 setzt. Betrachtet man Rossinis Original, so nutzt dieser Pausen als strukturelles Artikulationsmittel – sowohl im Thema a als auch im Thema b. Dieses Modell würde in 2/4 eine eher „abgehackte“ Lesart bewirken, während der 4/4 eine flüssigere Phrasierung ermöglicht. Unsere Hypothese lautet daher, dass Rossini den 4/4-Takt wählte, um trotz der Pausen eine natürlichere Artikulation zu gewährleisten. Giuliani hingegen bevorzugt die flüssigere metrische Lesart, verzichtet dabei aber auf Rossinis artikulatorisches Modell.

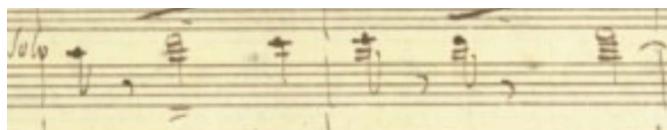


Abbildung 33 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 2–3
(Thema a)



Abbildung 34 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Allegro
(Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 1–2 (Thema a)

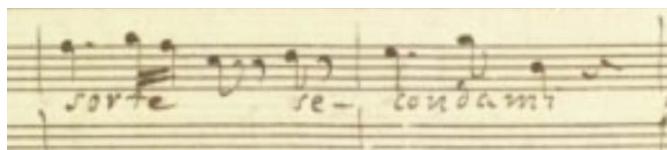


Abbildung 35 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 28–29
(Thema b)



Abbildung 36 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Allegro (Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 17–18 (Thema b)

Ein weiterer wichtiger Punkt betrifft die Akzentuierung im Thema a. Rossini fügt in seinem Manuskript unregelmäßige Akzente ein, während Giuliani ein einheitliches Muster verwendet: Er ersetzt die traditionellen Akzente durch *sforzandi* auf der zweiten Hälfte des ersten Schlages in den Takten 1, 3 und 5. Zudem ergänzt er ein weiteres *sforzando* in Takt 8, an der Stelle des plötzlichen Akzents, der in der Oper durch das orchestrale *tutti* entsteht.



Abbildung 37 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Allegro (Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 8



Abbildung 38 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 9 (Akzent durch orchestrales tutti)

Die melodischen Änderungen Giulianis im Thema a sind gering. Betrachtet man die instrumentale Themeneinführung in der Oper (vor dem Gesang), ersetzt Giuliani lediglich die Triolen des Begleitmotivs durch Sechzehntelnoten im Takt 8 (vgl. Abbildungen 37 und 38) – eine weitere Bestätigung seiner Entscheidung, das Triolenmuster zu vermeiden.

Vergleicht man jedoch die vokale Fassung des Themas bei Rossini mit Giulianis instrumentaler, zeigt sich eine leichte Anpassung des Phrasenendes – Rossini modifiziert die Melodie dem Textfluss folgend. Vergleicht man das instrumentale Ende (von Giuliani übernommen) mit dem vokalen, ergibt sich folgendes:



Abbildung 39 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 8–9



Abbildung 40 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 18–19
„del tuo favor“ – angepasster Schluss der Phrase)

Im Gesang schreibt Rossini für die dritte und vierte Zählzeit eine doppelt punktierte Viertelnote, gefolgt von einer Sechzehntelnote – anstelle einer halben Note. Giulianis Wiederholung des Themas a zeigt in Takt 15 ebenfalls eine leichte Abwandlung, die dem Abschluss der Sektion dient:



Abbildung 41 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Allegro
(Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 15

Vermutlich orientierte sich Giuliani dabei an Takt 88 der Arie, wo Rossini selbst eine leicht veränderte Variante des Themas notiert hat:

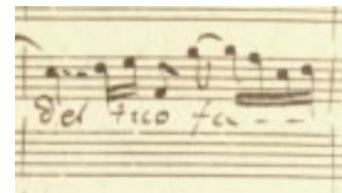


Abbildung 42 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 88

Das Thema b weist die deutlichsten Änderungen auf. Bereits in seiner ersten Phrase unterscheidet sich Giulianis Melodie leicht im rhythmischen und melodischen Verlauf, mit punktierten Noten und Akzentverschiebungen:

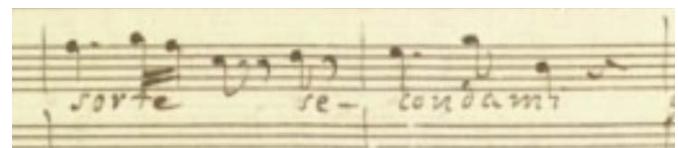


Abbildung 43 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 28–29



Abbildung 44 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Allegro
(Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 17–18

Auch in den folgenden Abschnitten zeigt sich dieser Eingriff:

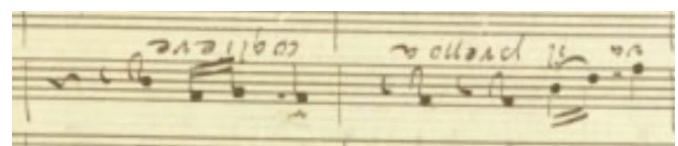


Abbildung 45 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 32–33



Abbildung 46 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Allegro
(Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 21–22



Abbildung 47 – Gioachino Rossini, Zelmira, Sorte! Secondami: T. 36–39



Abbildung 48 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Allegro (Quartetto dell'Opera Zelmira): T. 25–28

In den letzten beiden Beispielen (vorletzter Takt) zeigt sich, dass Rossini die Phrasenendungen dem Textausdruck anpasst. Aufgrund der emotionalen Intensität schreibt er ein starkes, betontes Ende – punktierte Viertelnote plus Achtel. Giuliani hingegen wählt eine ruhigere Lösung mit gleichmäßigen Achteln, im Sinne einer instrumentalen Ausgewogenheit.

2.5. Abschnitt 5:

Marcia dell'Opera Ricciardo e Zoraide – Maestoso

Die Quelle, die Giuliani für diesen Teil der *Rossiniana* Nr. 3 heranzog, ist *Cinto di nuovi allori* aus dem ersten Akt – *Coro e Overture* – der Oper *Ricciardo e Zoraide*. Das Thema erscheint bereits auf den ersten Seiten des Rossini-Manuskripts (Seite 14) in instrumentaler Form als Dialog zwischen zwei Instrumentengruppen – Blechbläsern und Holzbläsern. Dieser Dialog hat die Form eines Echos, bei dem eine Gruppe jeweils nur den Schlussteil der Phrase wiederholt.



Abbildung 49 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: T. 1–3

Die Instrumentation verstärkt den marschähnlichen Charakter des Themas, der durch die Bezeichnung *Marziale* hervorgehoben wird. Später (Seite 30 des Manuskripts) wird das Thema erneut vorgestellt – ähnlich, jedoch ohne das Echo:

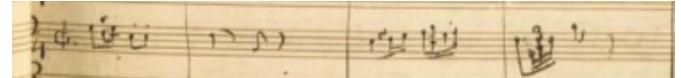


Abbildung 50 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: T. 88 (S. 30 des Manuskripts)

Diese zweite Präsentation wird von einer Variation gefolgt, die Giuliani in seiner *Rossiniana* aufgreift. Normalerweise komponiert Giuliani eigene Variationen zu Rossinis Themen, doch in diesem Fall übernimmt er den rhythmisch-melodischen Verlauf fast wörtlich für seine Variazione I:

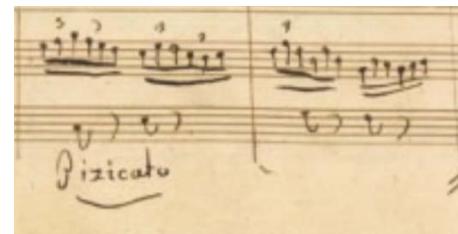


Abbildung 51 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: T. 108–109 (S. 33 des Manuskripts)



Abbildung 52 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Maestoso (Marcia dell'Opera Ricciardo e Zoraide), Variazione I: T. 1–2

Schließlich erscheint das Thema nochmals ab Seite 36 (T. 128) im Chor:

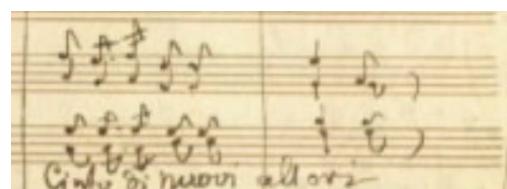


Abbildung 53 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: T. 128 (S. 36 des Manuskripts)

In dieser vokalen Fassung unterscheidet sich die rhythmische Struktur leicht von der instrumentalen, insbesondere durch die Notenhälfte, die eine differenzierte Artikulation nahelegen. Die Chorpassage enthält keine Artikulationszeichen; die Silbengruppenstruktur des Textes deutet jedoch auf eine stärker getrennte, silbenartige Phrasierung hin.

Nachstehend eine Zusammenfassung der Präsentationen des Themas in Rossinis Oper:

Darstellung	Seite im Manuskript	Charakteristische Merkmale
1	14	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Instrumental ▶ Melodie im Echo zwischen zwei Gruppen ▶ Vielfältige Artikulationszeichen ▶ Konventionelle Notenverbindungen
2	30	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Instrumental ▶ Ohne Echo ▶ Ähnliche Artikulationszeichen wie in Darstellung 1 ▶ Konventionelle Notenverbindungen
Variation	33	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Instrumental ▶ Überwiegend Sextolen mit <i>pizzicato</i>-Bässen
3	36	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Chor (vokal) ▶ Ohne Echo ▶ Ohne Artikulationszeichen ▶ Getrennte Notenhälfte – vermutlich silbische Artikulation

Giulianis Bearbeitung der Arie beinhaltet Änderungen in Taktart und Tonart, das Weglassen des Echo-Effekts zwischen den beiden Instrumentalgruppen, rhythmisch-melodische Anpassungen, das Fehlen von Ausdrucks- und Artikulationsangaben sowie Abweichungen in der Variazione I, die auf Rossinis eigene Variation zurückgeht.

Die erste wesentliche Beobachtung betrifft die Änderung des Taktmaßes: Das Thema steht bei Rossini im 2/4-Takt, bei Giuliani jedoch im 2/2. Der Grund dafür lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, könnte jedoch im Zusammenhang mit dem vorhergehenden *Allegro* (im 2/4-Takt) stehen. Wenn diese Hypothese zutrifft, müsste die Aufführung des *Maestoso* in Relation

zum *Allegro* gedacht werden – mit verdoppelten Notenwerten, was einen schnelleren Charakter ergibt, der auch für die Variationen und die *Coda* gilt.

Die Tonart transponiert Giuliani von C-Dur nach A-Dur, um den idiomatischen Möglichkeiten der Gitarre entgegenzukommen. A-Dur erlaubt die Verwendung offener Saiten – besonders in den Bässen – und wird in den Variationen I und II intensiv genutzt, wo die hohen Lagen mit offenen Basssaiten (A – Tonika, E – Dominante) kombiniert werden. Gleichzeitig folgt diese Wahl einem übergeordneten tonalen Plan: Die *Rossiniana* beginnt in A-Dur, moduliert über D- und G-Dur und endet wieder in A-Dur.

Wie bereits erwähnt, verwendet Rossini in der ersten Präsentation des Themas das Echo-Prinzip, das in der zweiten und dritten Fassung (und ebenso bei Giuliani) entfällt. Giuliani übernimmt das melodische Modell dieser beiden Versionen:



Abbildung 54 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Maestoso (Marcia dell'Opera Ricciardo e Zoraide): T. 1–4

Julianis melodische Änderungen sind subtil und orientieren sich überwiegend an der instrumentalen Vorlage. In der Chorversion vereinfacht Rossini die Linie – ohne Ornamente und mit direkteren Phrasenabschlüssen. Im Vergleich zur instrumentalen Vorlage zeigt sich bei Giuliani eine leichte Anpassung im ersten Schlag von Takt 3:



Abbildung 55 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Maestoso: T. 3

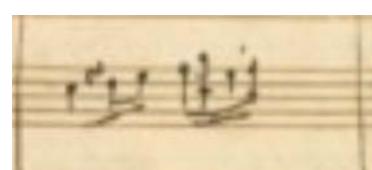


Abbildung 56 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: T. 90 (S. 30 des Manuskripts)

Rossini schreibt Achtel-zwei Sechzehntel, während Giuliani den Bass auf den Schlag setzt und in der Oberstimme das Muster aus punktiertem Achtel und Sechzehntel beibehält – entsprechend Rossinis zweitem Schlag. In Takt 4 verschiebt Giuliani den arpeggierten Aufstieg in eine höhere Oktave, um das durch Rossinis orchestrales *tutti* erzeugte Dominant-Akzentuierungsmoment zu imitieren:



Abbildung 57 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Maestoso: T. 4

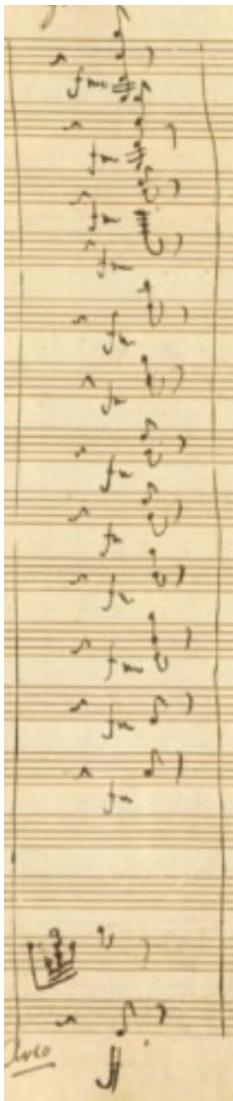


Abbildung 58 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: T. 91 (S. 30 des Manuskripts)

Eine weitere rhythmische Anpassung findet sich in der folgenden Phrase (Takt 7): Giuliani ersetzt Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelfiguren durch Triolen – ein Motiv, das er aus dem zuvor beschriebenen aufsteigenden Arpeggio ableitet.



Abbildung 59 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Maestoso: T. 7

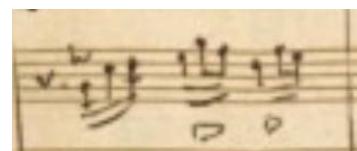


Abbildung 60 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: T. 94 (S. 31 des Manuskripts)

Diese rhythmische Transformation zeigt, dass Giulianis Ände-

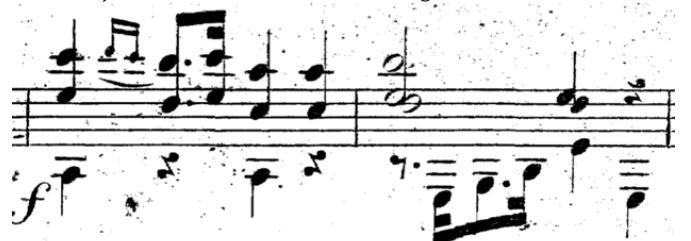


Abbildung 61 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Maestoso: T. 13–14

Bezüglich der Artikulation zeigen sich im Rossini-Manuskript Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Präsentation: In der zweiten (S. 30) sind die Markierungen klarer – im ersten Takt *staccato* auf den beiden Achteln der zweiten Zählzeit, gefolgt von einer Bindung im nächsten Takt:

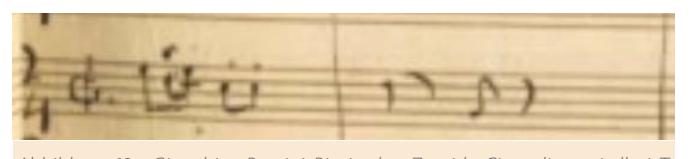


Abbildung 62 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: T. 88–89 (S. 30)

Auch der zweite Abschnitt enthält artikulatorische Markierungen:

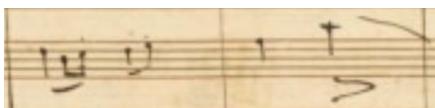


Abbildung 63 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide,
Cinto di nuovi allori: S. 31

In der Chorversion hingegen fehlen sämtliche Artikulationszeichen; die getrennten Notenhälse deuten auf eine silbische, einzeln artikulierte Ausführung hin. Giuliani vermerkt in seiner Fassung keine Artikulationszeichen, lediglich Gitarren-*legati* in den Takt 7 und 12.

Er lässt zudem die Charakterbezeichnung „Marziale“ weg, die in Rossinis Partitur steht – eine Angabe, die im interpretatorischen Prozess von Bedeutung sein kann, da der Text die Themen Helden und Krieg thematisiert.

Giulianis Variazione I, wie bereits erwähnt, basiert klar auf Rossinis Variation; die melodische Linie zeigt auffällige Parallelen:

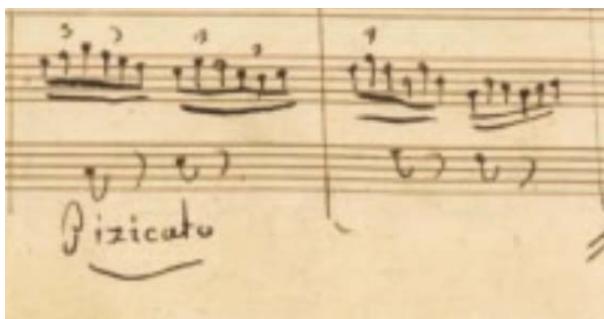


Abbildung 64 – Gioachino Rossini, Ricciardo e Zoraide, Cinto di nuovi allori: S. 33 des Manuskripts



Abbildung 65 – Mauro Giuliani, Rossiniana Nr. 3, Var. I (Marcia dell'Opera Ricciardo e Zoraide): T. 1–2

Es bestehen jedoch Intervall- und Artikulationsunterschiede. Interessanterweise markiert Giuliani hier Artikulationen, wo Rossini keine gesetzt hat – das Gegenteil seines üblichen Vorgehens. Die ersten beiden Noten sind gebunden, die dritte *staccato*. Bemerkenswert ist auch die unterschiedliche Gruppierung der Notenhälse: Rossini fasst sie zu Gruppen von sechs Noten zusammen (Hinweis auf gebundene Artikulation), während Giuliani sie in Dreiergruppen teilt – was eine veränderte Akzentuierung und Artikulation nahelegt. Zudem ist der Bass bei Rossini *pizzicato* notiert, während Giuliani Pausen zwischen den Basstönen setzt, was auf eine stärker artikulierte, weniger legato-orientierte Ausführung hindeutet.

3. Schlussüberlegungen zur Aufführung

Der Vergleich der Quellen hat wesentliche Aspekte des Adaptationsprozesses von Rossinis Arien durch Giuliani offen gelegt. Wir konnten Eingriffe unterschiedlicher Tragweite feststellen, die Parameter wie Rhythmus, Artikulation, Dynamik, Tonart, Harmonik, Oktavlage, Akzentuierung, Ornamentik, Taktarten, Ausdrucksangaben und Form betreffen. Giuliani achtete dabei – aus unserer Perspektive – konsequent auf eine idiomatische Anpassung an die Gitarre. Diese Studie führt jedoch unausweichlich zu folgenden Fragen: Ist es möglich, das Wissen aus den Originalquellen – hier: die Arien in ihren Handschriften – so zu nutzen, dass es auf die Erarbeitung einer Interpretation der Rossiniana übertragbar ist (eine Frage, die nicht nur Nr. 3, sondern alle sechs Stücke betrifft)? Bringt uns der Weg von der Rossiniana zurück zu den Arien näher an eine stilistische Essenz, die vor allem im Gesang gründet? Und schließlich: Sind Anpassungen an Giulianis Text auf Grundlage von Rossinis Partituren aufführungspraktisch vertretbar?

Für diese Überlegungen bietet es sich an, Ebenen des Eingriffs zu unterscheiden. Wo Giuliani keine präzisen Angaben macht – etwa Leerstellen bei Artikulation und Dynamik –, lässt sich annehmen, dass diese Parameter offen für die freie Interpretation oder für zeitgenössische Konventionen sind. In solchen Fällen wäre die Rückbindung an Rossinis Partituren ein moderates Eingriffsniveau – eher

akzeptabel, als wenn klar definierte Punkte des Textes verändert würden. Schließlich wird in der Aufführung ohnehin gebunden oder getrennt gespielt, ob dies nun ausdrücklich notiert ist oder nicht. Hier sei nochmals auf unsere frühere Diskussion (SCARDUELLI, 2015) verwiesen, die zeigt, dass Artikulation im Gitarrenrepertoire des 19. Jahrhunderts vergleichsweise selten notiert ist, insbesondere im Vergleich zu anderen Instrumenten. Gerade im Fall der *Rossiniane* drängt sich – aufgrund der engen Beziehung zur gesungenen Sprache – die zentrale Bedeutung der Artikulation auf. Der Reichtum dieses Elements in Rossinis Notation stellt somit bereits für Giulianis Aufführungspraxis einen substanzuellen Gewinn dar.

Doch wie verhält es sich mit stärker eingriffsintensiven Maßnahmen? Unter den festgestellten Differenzen – ohne Tonarten- und Oktavversetzungen, die idiomatischen Anpassungen an das Instrument bzw. der übergeordneten harmonischen Planung geschuldet sind – ragen etwa rhythmische Vereinfachungen der Melodie bei Giuliani hervor, wie im Abschnitt 4, Abbildungen 47 und 48. Rossini schließt die

Phrase emphatisch (er betont das Wort „favor“) mit einer punktierten Figur; Giuliani finalisiert regelmäßiger und ohne diese Schlussbetonung. Die Rossini-Rhythmisik ist auf der Gitarre vollkommen spielbar und stärkt den dramatischen Kontext.

Ein weiterer Punkt, der die Dramatik in der *Rossiniana* Nr. 3 unterstützt, ist die Übernahme der Originalharmonik in der Einleitung zur Arie *Oh, Mattutini albori* (zu Abschnitt 2). Die Verbindung I – V⁵ – I auf einem Tonikapedal erzeugt eine ausgeprägte Spannung und Erwartung vor dem Themeneinsatz.

Auffällig ist auch Rossinis Neigung, Artikulation nicht über Zeichen, sondern mittels Pausen zu notieren. Ein markantes Beispiel bietet Abschnitt 4. Das völlige Fehlen von Artikulationsangaben bei Giuliani macht Rossinis Modell zu einer attraktiven Alternative. Ähnlich verhält es sich mit Rossinis häufig getrennten Notenhälsen, die eine spezifische Artikulationsweise nahelegen.

Die Überleitung zum von uns als Abschnitt 4 bezeichneten Teil (*Sorte! Secondami*) verdient ebenfalls aufführungspraktische Reflexion. In der Oper erfolgt der Eintritt des Themas über Kontrabässe im pizzicato. In der *Rossiniana* finden sich im Bass entsprechende Bewegungen mit einigen staccato-Hinweisen. Eine durchgehende pizzicato-Ausführung dieser Stelle

erscheint möglich und plausibel.

All diese Interventionen sind in unserer Interpretation umgesetzt und im Video abrufbar: https://youtu.be/vLk9_vNxl-vQ?si=SiYIQ5UgzUY0Rk-C Wir haben sie gewählt, weil sie den Werkkern nicht verfremden, sondern die Aufführung stilistisch und dramaturgisch näher an Rossinis Arien heranführen. Dabei folgen wir auch den Überlegungen von Zangari (2013), der von einem nicht vollständig geschlossenen Text ausgeht – einem Stil, der zahlreiche nicht notierte Elemente umfasst. Abschließend wiederholen wir das eingangs zitierte Diktum: „Die vom Opernrepertoire des 19. Jahrhunderts abgeleitete Instrumentalmusik gehört zu einer reichen Tradition, die auf vokalen und instrumentalen Techniken sowie Aufführungsstilen basiert und viele nicht notierte Elemente und Konventionen umfasst. Dazu gehören *tempo rubato*, Phrasierung, Artikulation und die Nachahmung anderer Instrumente.“ (ZANGARI, 2013, S. ii)

Literatur

- AFONSO, Felipe dos Anjos; SCARDUELLI, Fabio. *A articulação como elemento expressivo na performance ao violão: um estudo a partir da análise de tratados clássicos e sua aplicação na sonata Eroica de Mauro Giuliani*. OPUS (Belo Horizonte, online), v. 28, S. 1–30, 2022.
- BENETTI JR, Alfonso. *Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório*. Opus, Porto Alegre, v. 19, Nr. 2, S. 147–170, Dez. 2013.
- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- LOUREIRO, Maurício Alves. *A pesquisa empírica em expressividade musical...* Opus 12, Porto Alegre, S. 7–32, Dez. 2006.
- SCARDUELLI, Fabio. *Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados*. Anais do XXV Congresso da ANPPOM. Vitória, 2015.
- SLOBODA, John; LEHMANN, Andreas; WOODY, Robert. *Psychology for Musicians*. New York: Oxford University Press, 2007.
- ZANGARI, Giuseppe. *Mauro Giuliani (1781–1829): Instrumental and Vocal Style in Le Sei Rossiniane*. Masterarbeit, University of Sydney, 2013.

Partituren

- GIULIANI, Mauro. *Le Rossiniane op. 121. Artaria*. Partitur. Gitarre solo.
- ROSSINI, Gioachino. *La Cenerentola*. Manuskript. Partitur. Orchester.
- ROSSINI, Gioachino. *La Donna del Lago*. Manuskript. Partitur. Orchester.
- ROSSINI, Gioachino. *Il Turco in Italia*. Manuskript. Partitur. Orchester.
- ROSSINI, Gioachino. *Zelmira*. Manuskript. Partitur. Orchester.
- ROSSINI, Gioachino. *Ricciardo e Zoraide*. Manuskript. Partitur. Orchester.

Giulio Regondis Introduction et Caprice, op. 23 – Zur Interaktion von formalen Prinzipien, motivischer Arbeit und technischer Virtuosität



Biografie

Hye Min Lee studierte Lehramt mit den Fächern Mathematik und Musik, Elementare Musikpädagogik sowie Musiktheorie an der Hochschule für Musik/Johannes Gutenberg Universität Mainz mit den Hauptfachinstrumenten Klavier und Violine. Zur vertiefenden musikpädagogischen Ausbildung absolvierte sie den Studiengang Instrumentalpädagogik (SMP) mit dem Hauptfach Violine am Peter-Cornelius Konservatorium Mainz. Sie ist Dozentin für Gehörbildung und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg. Parallel unterrichtet sie als Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik Mainz die musiktheoretischen Fächer Satzlehre, Gehörbildung und Blattsingen/Solfège. Seit Oktober 2024 promoviert sie im Rahmen des Minigradiertenkollegs IKOPS (ideengeschichtliche und kompositionsästhetische Perspektiven zur Symphonischen Dichtung) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Weitere pädagogische Erfahrungen sammelte sie seit 2017 im Instrumentalunterricht mit verschiedenen Altersgruppen sowie als Vertretungslehrkraft an weiterführenden Schulen. Neben ihrer pädagogischen Tätigkeit ist sie regelmäßig als Violinistin in Orchester- und Kammermusikprojekten aktiv.

Der musikhistorische Wandel des 19. Jahrhunderts lässt sich als tiefgreifende ästhetische und institutionelle Transformation begreifen, die sich sowohl in kompositorischen Innovationen als auch in veränderten Konzert- und Aufführungskulturen manifestierte. Die Weiterentwicklung musikalischer Parameter wie Harmonik, Form und Klangfarbe – nicht zuletzt getragen vom Bestreben, tradierter Ausdrucksmodelle zu erweitern oder zu überwinden – ging einher mit einem zunehmend reflektierten Diskurs über Musik, Interpretation und Vermittlung, der insbesondere im Umfeld des aufstrebenden Virtuosentums neue Perspektiven auf kompositorische Verfahren und spieltechnische Ansätze eröffnete. Auch das Gitarrenrepertoire dieser Zeit unterlag einer deutlichen Erweiterung: Die wachsende Virtuosität der Werke stellte erhöhte Anforderungen an Spieltechnik und interpretatorische Gestaltung. Dieser Entwicklungsprozess wurde sowohl durch das Streben nach differenzierten musikalischen Gestaltungsmitteln als auch durch Fortschritte im Instrumentenbau begünstigt, die eine verfeinerte dynamische und klangfarbliche Nuancierung ermöglichten. Zu den prägenden Figuren der Gitarrenliteratur dieser Phase zählt Giulio Regondi (1823–1872), dessen kompositorisches Œuvre maßgeblich zur ästhetischen Profilbildung der Gitarre in der Konzertpraxis des 19. Jahrhunderts beitrug. Im Folgenden wird das Werk *Introduction et Caprice*, op. 23 von Giulio Regondi

aus musiktheoretischer Perspektive analysiert – sowohl mit Blick auf seine formale Organisation als auch auf harmonisch-motivische Progressionen und charakteristische Ausdrucksmittel. Auf Grundlage dieser Analyse werden anschließend die gewonnenen Erkenntnisse zusammengeführt und deren Implikationen für interpretatorische Ansätze herausgearbeitet.

Die Caprice: Die Entwicklung eines musikalischen Charaktertypus

Sowohl der italienische Begriff *capriccio* als auch der französische *le caprice* bedeuten wörtlich „Laune“. Auch das Adjektiv „kapriziös“ verweist auf eine launische, scherhaftes und zugleich eigenwillige Haltung, die durch Unvorhersehbarkeit und Spontaneität geprägt ist.

In der Musik erscheint die Bezeichnung *Capriccio* erstmals um 1560 in Italien – zunächst jedoch nicht als feststehender musikalischer Terminus oder als klar definierter Gattungsbegriff, wie er sich erst im 18. und 19. Jahrhundert herausbildet, sondern als charakterisierendes Attribut eines Werks.¹ Im Verlauf der musikgeschichtlichen Entwicklung wurden *Caprice*, *Capriccio* oder *Capriccioso* zunehmend als Synonyme für instrumentale Gattungen von improvisatorischem Charakter wie *Fantasia*, *Toccata* oder *Inventionen* verwendet. Charakteristisch für Werke dieser Art ist vor allem eine ausgeprägte formale Freiheit, die häufig mit einem spielerischen, virtuos-improvisatorischen Gestus verbunden ist: Der launische und eigenwillige Cha-

¹ Vgl. Susanne Schaal, »Capriccio«, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532348>.

rakter zeigt sich nicht nur in der musikalisch-thematischen Artikulation, sondern auch in der bewussten Loslösung von tradierten Formmodellen wie etwa dem Sonatensatz, die als intenderter Regelverstoß verstanden werden kann. Insofern folgt ein *Capriccio* oder eine *Caprice* keiner festen kompositionstechnischen Struktur, sondern entspringt vielmehr der freien Fantasie, dem Einfallsreichtum oder der verspielten Laune der Komponist:innen, indem formale Normen spielerisch und kreativ erweitert werden.² Besonders im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelten sich daraus Werke von virtuosem Charakter, sogenannte Virtuosenstücke, die dem jeweiligen Soloinstrument ein hohes Maß an technischer Beherrschung abverlangen. Vor diesem Hintergrund entstanden zahlreiche Caprice-Kompositionen, darunter Niccolò Paganinis 24 *Caprices* (1817) für Violine Solo. Diese Werke, insbesondere Paganinis *Capricen*, übten einen nachhaltigen Einfluss auf die Virtuosenmusik für Violine und Klavier aus und bildeten die Grundlage für zahlreiche Bearbeitungen, wie beispielsweise Franz Liszts *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838), Johannes Brahms' *Variationen über ein Thema von Paganini*, op. 35 (1862/63) und Sergei Rachmaninovs *Rhapsodie sur un thème de Paganini für Klavier und Orchester*, op. 43 (1934).³ In Zusammenhang mit Regondis Werktitel *Introduction et Caprice* finden sich zudem weitere bedeutende Werke ähnlicher Bezeichnung aus dem 19. Jahrhundert, darunter:

- ▶ Camille Saint-Saëns (1835–1921): *Introduction et Rondo capriccioso pour Violon*, op. 28 (1863)
- ▶ Pablo Sarasate (1844–1908): *Introduction et Caprice pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou Piano*, op. 41 (1899)

Die Werke von Regondi, Saint-Saëns und Sarasate weisen eine deutliche formale Ähnlichkeit auf: Alle drei beginnen mit einem langsam, eher lyrischen Einleitungsteil (*Introduction*), in dem das jeweilige Soloinstrument – bei Saint-Saëns und Sarasate die Violine, bei Regondi die Gitarre – bereits zentrale virtuose Spieltechniken präsentiert, darunter Läufe in verschiedenen Skalen und Arpeggien. Während Kompositionen von Saint-Saëns und Sarasate eine Orchester- bzw. Klavierbegleitung vorsehen, ist Regondis Werk ausschließlich für Solo-Gitarre komponiert. Somit übernimmt die Gitarre hier sowohl solistische als auch begleitende Funktionen, die andere technische Herausforderungen mit sich bringen als die Werke für Violine. Mit dem Beginn des *Caprice*-Teils werden neue thematische Materialien eingeführt, die Virtuosität des Solo-Instruments steigt deutlich an. Für die Komposition und Interpretation solcher Werke war es entscheidend, dass die Komponist:innen das Handwerk, insbesondere die klanglichen und technischen Möglichkeiten des jeweiligen Instruments, in besonderem Maße beherrschten.

Introduction et Caprice, op. 23: Regondi und die Kunst der Caprice

Giulio Regondi, geboren 1823, wird als Wunderkind auf der Gitarre beschrieben und unternahm bereits ab seinem fünften Lebensjahr erste öffentliche Auftritte. Für seine erfolgreiche Karriere war nicht nur sein außergewöhnliches musikalisches Talent, sondern auch die strenge Erziehung durch seinen Vater von ent-

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. ebd.

scheidender Bedeutung: Dieser veranlasste den jungen Regondi zu stundenlangem täglichem Üben am Instrument und bereiste mit ihm ab den 1830er-Jahren zentrale europäische Städte, um ihn als Solisten in der Konzertpraxis des 19. Jahrhunderts zu präsentieren. Bereits 1830 trat Regondi in Paris gemeinsam mit Niccolò Paganini und Franz Liszt auf – ein Beleg für seine frühe Virtuosität und die Einbettung in die internationale Konzertkultur dieser Epoche. In London lernte Regondi den Instrumentenbauer Charles Wheatstone kennen und begann daraufhin, die von diesem entwickelte Concertina zu erlernen. Auch auf diesem Instrument erreichte er in kürzester Zeit ein bemerkenswert hohes technisches Niveau, sodass er es erfolgreich in seine Konzertprogramme integrierte. In späteren Jahren wirkte er zudem als Concertinalehrer in London und

erweiterte so sein Repertoire und seine pädagogische Tätigkeit auf ein weiteres Instrument.⁴ Vor diesem Hintergrund lassen sich Regondis kompositorische Leistungen nicht nur als Ausdruck der brillanten Beherrschung seiner Instrumente, sondern ebenso als Spiegel der Verbindung von technischer Begabung und musikalischer Ausdrucksstärke verstehen. Ein besonders anschauliches Beispiel für diese Synthese aus virtuoser Idiomatik und kompositorischer Strategie bietet Regondis *Introduction et Caprice*, op. 23. Regondis Werk gliedert sich in zwei große Hauptabschnitte: die 32-taktige *Introduction* in E-Dur und die daran anschließende Caprice in e-Moll. Die *Introduction* basiert auf einem melodisch-rhythmischem markanten Motiv, das durch punktierte Rhythmen charakterisiert ist und durch schnelle Läufe sowie melodische Umspielungen in 32tel-Noten erweitert wird.

Aufgrund der wechselnden Tonzentren lässt sich die *Introduction* in drei Abschnitte unterteilen. Besonders hervorzuheben ist die *Terzverwandtschaft* der Tonzentren E-Dur und C-Dur – ein in der musikalischen Sprache des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffendes harmonisches Phänomen. Die *Introduction* eröffnet mit einem viertaktigen, choralartig gesetzten Einleitungsthema (Abb. 1) im homophonen Begleitsatz, das im Verlauf des vierten Taktes in ein kantables, lyrisches Thema (Abb. 2) überführt wird.

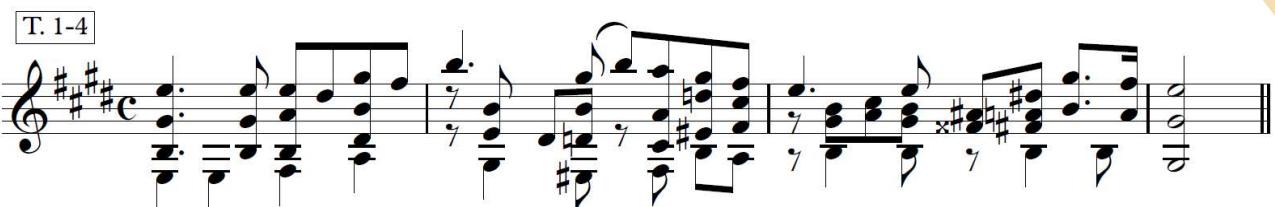


Abb. 1: Einleitungsthema in T. 1–4



Abb. 2: Lyrisches Thema in T. 4, dritte Zählzeit – T. 8, zweite Zählzeit

4 Vgl. Helmut C. Jacobs, »Giulio Regondi«, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/575365>.

Allegretto scherzando



Abb. 3: Hauptthema des Caprice-Teils, T. 33–39

Der erste Abschnitt (T. 1–14) endet mit einer längeren Fermate, die durch eine auskomponierte solistische Kadenz über der Dominante H-Dur ausgeschmückt und schließlich zur Ausgangstonart E-Dur zurückgeführt wird. Im zweiten Abschnitt (T. 15–19) gewinnt die Melodik an Freiheit: Zwar bleibt die punktierte Rhythmisierung weiterhin erhalten, doch wird sie durch skalenartig abwärtsführende Läufe im Seufzer-Charakter ergänzt, wodurch sich ein eher rezitativ-erzählerischer Duktus entfaltet. Im weiteren Verlauf der *Introduction* (ab T. 20) treten zunehmend virtuose Figurationen in den Vordergrund, die sowohl eine klangliche Verdichtung als auch eine gesteigerte melodische Dynamik erzeugen. Die Figurationspassagen – bestehend aus schnellen Läufen, arpeggierten Akkordbrechungen und ornamental ausgearbeiteten Umspielungen – fungieren einerseits als kontrastierende Erweiterung des zuvor eingeführten thematischen Materi-

als, andererseits als Übergangsbereiche: Anstatt das bestehende Material erneut aufzugreifen, erscheinen ab T. 30 bereits motivische Vorwegnahmen des Caprice-Teils, die das scherhaft-virtuose Hauptthema ab T. 33 (s. Abb. 3) andeuten und damit einen deutlichen Kontrast zur introspektiven Atmosphäre der *Introduction* markieren.

Formal zeigt sich Regondis Caprice als überschaubar und klar organisiert, da sie sich offenbar an traditionellen Strukturprinzipien orientiert. Das Stück basiert im Wesentlichen auf zwei kontrastierenden Themen (dem lebhafteren Caprice-Thema und einem lyrischen Seitenthema) sowie den verbindenden Überleitungen. Sowohl in ihrer formalen Disposition als auch in der Anlage der tonalen Zentren weist die Caprice eine deutliche Nähe zur Sonatensatzform auf, ohne diese jedoch im strengen Sinn zu übernehmen. Das Hauptthema steht in e-Moll, das Seitenthema in der Paralleltonart G-Dur – eine tonale Ordnung, die für klassische Sonatensatzexpositionen charakteristisch ist. Die Überleitungen zwischen den Themen gestaltet Regondi bevorzugt durch chromatische Skalen oder chromatisch sequenzierte Motiv-

fortspinnungen.

Das achttaktige Caprice-Hauptthema (Abb. 3), das auf einem Halbschluss endet, erinnert nicht aufgrund der 6/8-Taktart, sondern auch durch mehrere stilistische Merkmale – etwa die Pendelharmonik zwischen Tonika und Subdominante bzw. Tonika und Dominante, die triolischen Umspielungen der Melodietöne, den Orgelpunkt auf der Tonika sowie die abwärtsgerichtete Melodielinie – an den Gestus eines venezianischen Gondellieds, wie man ihn beispielsweise aus Felix Mendelssohns *Lieder ohne Worte* kennt.

Der kapriziöse Charakter entsteht nicht zuletzt durch die neue Tempobezeichnung *Allegretto scherzando* sowie durch die verspielten Sechzehntel-Triolen mit Wechselnoten. Auch die nachfolgende Überleitung greift dieses triolische Motiv auf und trägt damit zur Aufrechterhaltung des leichten, spielerischen Gestus bei. Nach einer erneuten Präsentation des Hauptthemas führt die Musik in T. 69 über eine zweitaktige, abwärtsgerichtete chromatische Skala nach D-Dur, die Dominante der neuen Tonart des Seitenthemas. Eine Fermate auf dem ab-



Abb. 4: Seitenthema des Caprice-Teils, T. 71–78

schließenden Ton dieser Skala markiert ein kurzes Innehalten bzw. eine Zäsur der kapriziösen Themenwelt, bevor das Seitenthema (Abb. 4) einsetzt. Dieses erscheint – ebenfalls achttaktig und mit einem Halbschluss versehen – als lyrisch-gesanglicher Kontrast und fügt sich dadurch sanft und organisch in den musikalischen Verlauf ein.

Bewusst wird die kapriziöse Leichtigkeit hier zurückgenommen: Die Triolen-Motive treten zurück, während eine aufwärtsstrebende, gesanglich geprägte Melodie in den Vordergrund rückt – begleitet von harfenartig anmutenden, aufwärtsgeführten Dreiklangs-Arpeggien. Charakteristisch ist zudem der Verzicht auf den bisherigen Ostinato-Bass. An seine Stelle treten auf unbetonte Zählzeiten platzierte Viertelnoten, die ein harmonisches Fundament bilden, ohne die Melodie zu überlagern. Der zunächst eher ruhige Charakter des Seitenthemas wird im Verlauf zunehmend bewegt: Sechzehntel-Ketten, sowohl als Läufe als auch in Form von Dreiklangsbrechungen, erzeugen eine motorische Dynamik. Gleichzeitig wird die Melodie des Seitenthemas partiell ornamentiert und umspielt. Die chromatische Skala bleibt weiterhin

ein zentrales Element: Sie dient nicht nur der virtuosen Ausführung, sondern übernimmt auch die Funktion eines verbindenden Mittels, indem sie jeweils zur Kadenz oder als Übergang in eine neue thematische Einheit hinführt.

Anschließend folgt ein Wechselspiel zwischen beiden Themenblöcken: Zunächst erklingt das Caprice-Hauptthema in G-Dur (ab T. 116) – eine kurzzeitige Aufhellung, fast wie eine unbeschwerliche Farbgebung, bevor es in T. 128 wieder in die ursprüngliche Tonart e-Moll zurückkehrt. Daraufhin moduliert das Stück nach E-Dur, die Ausgangstonart der *Introduction*. Nach einer weiteren chromatisch absteigenden Skala mit Fermate setzt das Seitenthema in E-Dur quasi als *Reprise* ein (ab T. 154). Dieser Abschnitt endet erneut auf einer Fermate (T. 189), diesmal über H-Dur, der Dominante. Hier eröffnet sich den Interpret:innen erstmals in der Caprice die Möglichkeit, eine freie Kadenz zu improvisieren. Während in den vorhergehenden Abschnitten solistische Kadzenzen ausgeschrieben waren, bleibt diese Stelle bewusst offen für eigene gestalterische Entscheidungen. Der Schlussteil (T. 190–228) beginnt mit der Tempoangabe *Poco più mosso* und greift das Seitenthema in E-Dur erneut

auf. Das thematische Material wird weitergeführt und entwickelt, bevor es ab T. 207 allmählich zurück zum triolischen Gestus sowie zu chromatischen Motivverschiebungen führt. Diese Passage bereitet die abschließende Coda vor, die harmonisch durch typische Kadenzverläufe geprägt ist. In den letzten vier Takten folgt ein deutliches Tonika-Dominant-Pendel, das schließlich in einem vollgriffigen, sechsstimmigen Schlussakkord in E-Dur kulminiert – ein kraftvoller und abschließender Ausklang des Stücks.

Auf Grundlage der zuvor dargestellten formalen und motivisch-harmonischen Analysen lassen sich nun zentrale kompositorische Strategien, die sich unmittelbar auf interpretatorischer Ebene auswirken, herausarbeiten, insbesondere hinsichtlich der Umsetzung harmonischer Mehrstimmigkeit und polyphoner Strukturen auf der Gitarre:

1. Melodieführung und harmonische Stütze:

Eine klar geführte melodische Linie – häufig in einer höheren Lage des Instruments – wird durch vielfältige artikulatorische Mittel nuanciert. Diese Melodie wird harmonisch durch gebrochene Akkorde unterlegt. Auch liegende,

mehrstimmige Klänge, wie sie in der *Introduction* auftreten, erhöhen die harmonische Dichte und schaffen einen stabilen klanglichen Unterbau für die melodische Führung.

2. Registereinsatz und Orgelpunkttechnik

Orgelpunkttechnik: Die verschiedenen Tonhöhenregister der Gitarre werden gezielt funktional eingesetzt. Regondi nutzt insbesondere Orgelpunkt-Techniken zur klanglichen Stabilisierung. Die tiefste Saite der Gitarre – in den Tonarten E-Dur bzw. e-Moll leicht verfügbar – ermöglicht einen tonalen Ruhewall, der oft über längere Passagen hinweg gehalten wird.

3. Klangfarben und Spieltechniken

Klangfarben: Die Gitarre bietet ein breites Spektrum klanglicher Möglichkeiten. Regondi setzt bevorzugt Flageolett-Töne ein, um obertonreiche, schwelende Klangfarben zu erzeugen. Darüber hinaus ist im Rahmen der Aufführungspraxis und Interpretation die Anschlagtechnik der Interpret:innen entscheidend: Ob Saiten frei ausschwingen oder gezielt abgedämpft werden, beeinflusst unmittelbar das harmonische Gesamtbild und den Nachklang. Charakteristisch für Regondis Schreibweise ist zudem die konsequente idiomatische Ausnutzung der Gitarre: Lagenwechsel, gestaffelte Arpeggien und sequentiell organisierte Motive erzeugen eine brillante, nahezu harfenartige Klangtextur, die dem Instrument eine gesteigerte klangliche Präsenz verleiht. Die virtuosen Figurationen intensivieren nicht nur den Ausdruck durch eine erhöhte Bewegungsdichte, sondern tragen zugleich zur strukturellen Gliederung des

Werks bei, indem sie als motorische Verbindungselemente zwischen den einzelnen Abschnitten wirken.

4. Akkordverteilung und Klangvolumen:

Die Mehrstimmigkeit bei Regondi reicht von drei- bis hin zu sechsstimmigen Akkorden. Diese flexible Stimmverteilung erlaubt differenzierte dynamische Abstufungen auf rein klanglicher Ebene – eine zentrale Möglichkeit zur Modellierung des Klangvolumens im solistischen Kontext ohne weitere Begleitinstrumente. Auf diese Weise können sowohl harmonische Fülle als auch texturale Transparenz realisiert werden, sodass dem Instrument eine außergewöhnliche expressive Bandbreite verliehen wird.

Interpretatorische Konsequenzen für Spieltechnik und Ausdrucksgestaltung

Die zuvor dargestellten kompositorischen Strategien haben unmittelbare Auswirkungen auf die interpretatorische Herangehensweise an Regondis Werk. Gerade die Umsetzung auf der Gitarre erfordert nicht nur herausragende technische Fertigkeiten, sondern auch ein feines interpretatorisches Gespür, um die Balance zwischen melodischer Transparenz, harmonischer Fülle und charakteristischer Kapriziosität zu wahren. Dabei spielen die Resonanz- und Klangfarbennuancen des Instruments eine zentrale Rolle: Längere Resonanzphasen müssen bewusst gestaltet, klare Melodieführungen präzise artikuliert werden, damit die thematischen Ebenen gegenüber gleichzeitig erklingenden Begleitfiguren deutlich hervortreten. Variationen in Anschlagtechnik, Lautstärke und Phrasierung eröffnen differenzierte Gestaltungsmög-

lichkeiten, die sich eng an harmonischen Gegebenheiten wie Kadenzien, Modulationen, Akzidentien oder motivischen Zusammenhängen orientieren. Eine tiefergehende analytische Auseinandersetzung mit dem Werk kann diese interpretatorischen Entscheidungen gezielt unterstützen.

Zusammengefasst ist Regondis *Introduction et Caprice*, op. 23 aufgrund seiner technischen Raffinesse und musikalisch-kapriziösen Gestaltung als brillantes Virtuosenstück zu betrachten. Es bewegt sich dabei zwischen Tradition und Innovation: Während es sich formal an klar erkennbaren Strukturen der Sonatensatzexposition orientiert und kontrapunktische Elemente in Begleitung und Melodik integriert, spiegeln Harmonik und melodische Gestaltung sowohl horizontal als auch vertikal die expressive Sprache der Romantik wider. Besonders die Balance zwischen virtuoser Leichtigkeit, klanglicher Differenzierung und formaler Klarheit stellt hohe spirotechnische und interpretatorisch-gestalterische Anforderungen, bietet aber zugleich expressive Freiräume. Regondi nutzt die Vielseitigkeit der Gitarre als polyphones, farbenreiches Soloinstrument, wodurch das Werk sowohl in technischer wie auch in musikalischer Hinsicht exemplarisch für die Gitarre als Soloinstrument im 19. Jahrhundert steht.

Literaturverzeichnis

- Helmut C. Jacobs, »Giulio Regondi«, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mga/stable/575365>.
- Susanne Schaal, »Capriccio«, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532348>.

Antonio José – Sonata para guitarra

©privat



Biografie

Henrik Schuld studierte Kirchenmusik und Musiktheorie an der HfM Mainz sowie Physik an der JGU Mainz. Aktuell arbeitet er an der HfM Mainz bei Immanuel Ott an einem Promotionsprojekt zu den symphonischen Dichtungen Franz Liszts und ist Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin, der HfM Mainz und dem Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz. Darüber hinaus ist er als Kirchenmusiker tätig, leitet Chöre und Orchester und konzertiert regelmäßig als Dirigent, Organist und Pianist.

Er wird der spanische Komponist des Jahrhunderts werden« – so beschrieb Maurice Ravel den Komponisten Antonio José Martínez Palacios, der inmitten der Phase der Wiederentdeckung der Gitarre Anfang des 20. Jahrhunderts wirkte. Leider erfüllte sich die Prophezeiung Ravels nicht: Antonio José starb 1936 im Alter von 33 Jahren im spanischen Bürgerkrieg, und so sind von ihm nur zehn Kompositionen überliefert. Neben seiner Kompositionstätigkeit war José als Dirigent und Chorleiter tätig und forschte intensiv zu katalanischen Volksliedern, deren stilistischer Einfluss auf sein letztes Werk, die *Sonata para Guitarra*, unverkennbar ist, ohne jedoch plakativ hervorzutreten – einer der Gründe, weshalb das Werk heute eines der herausragenden Werke anspruchsvoller Gitarrenliteratur ist.

Während Josés Lebzeiten ist nur eine einzige Aufführung der Sonate bezeugt: 1934 spielte der Gitarrist Regino Sainz de la Maza den ersten Satz in einem öffentlichen Konzert. Nach dem Tod Josés geriet die Sonate in Vergessenheit und das Manuskript galt lange als verschollen, bis es in den 1980er Jahren von Angelo Gilardino entdeckt und ediert wurde. Gilardino veröffentlichte seine Edition im Jahr 1990 und rückte damit sowohl das Werk als auch Antonio José wieder neu in den Fokus der Aufmerksamkeit. Daraufhin wurde Gilardino vom Gitarristen Ricardo Iznaola kontaktiert, der eine überarbeitete, Sainz de la Maza gewidmete Fassung des Manuskripts besaß, in der José einige Veränderungen vorgenommen hatte, zu denen Iznaola 1996 zuerst einen Ar-

tikel veröffentlichte¹ und 1999 schließlich gemeinsam mit Gilardino eine zweite Ausgabe publizierte. In Anbetracht der großen editorischen Bemühungen Gilardinos ist es erstaunlich, dass der Kontakt zu Iznaola erst so spät zustande kam, zumal Iznaola bereits 1981 die erste vollständige Aufführung des Werkes für eine Radioübertragung von »Lunes Musicales de Radio Nacional« einspielte. In der heutigen Aufführungspraxis spielen beide Editionen eine wichtige Rolle, denn von José gibt es keine gesicherten Quellen, welche Version er bevorzugte und ob eine der beiden Manuskriptfassungen den finalen Stand darstellt.²

Obwohl – oder gerade weil – José keinen unmittelbaren Bezug zur Gitarre hatte, finden sich in seiner Sonate Strukturen und Satztechniken, die die Gitarre als Konzertinstrument ganz neu denken und mit den großen musikalischen Formen seiner Zeit verknüpfen. So steht die Sonate aus formaler Perspektive den großen symphonischen Formen näher als kammermusikalischen Werken.

Bereits der erste Satz überrascht: José stellt zwei kontrastierende Themen vor und verarbeitet anschließend motivisch-thematisch. Formal wirkt alles so, wie in der Sonatenhauptsatzform – nur die dann erwartete Reprise tritt nicht ein. Stattdessen führt José den Satz nach der Durchführung beider Themen zum Schluss. Die erwartete Reprise lässt er allerdings nicht aus, sondern verschiebt sie nur – und zwar in den vierten Satz, wo das thematische Material des ersten Satzes wieder aufgegriffen wurde. Eine solche thermatische Klammer findet sich

1 Ricardo Iznaola (1996): »A Problem in Musical Heuristics / The Guitar Works of Antonio José«, *Guitar Journal* 1, S. 30-39.

2 vgl. Corey E. Whitehead (2002): »Antonio José Martínez Palacios' Sonata para Guitarra (1933), An Analysis, Performer's Guide, and New Performance Edition«, S. 24–27.

beispielsweise auch in der Symphonie Nr. 3 von Johannes Brahms, für Sonaten ist diese Technik sehr ungewöhnlich. Die Anlage der Sätze ist generell sehr ausgedehnt, Übergängen wird sehr viel Raum gegeben und die Themen wechseln durch die verschiedenen Register einer Gitarre, was der Gitarre einen fast orchestralen Klang verleiht. José, der als Chorleiter und Dirigent vermutlich eher mit dem Klavier als mit der Gitarre vertraut war, nutzt hier eine entscheidende Differenz zwischen diesen beiden Instrumenten aus: Bei der Gitarre ist der Klang der Saiten im Vergleich zum Klavier jeweils individuell: Ein Thema auf einer hohen Saite gespielt, unterscheidet sich vom Thema auf einer tiefen Saite nicht nur in der Tonhöhe, sondern auch in der Klangfarbe. Das Klavier versucht, diesen Effekt durch Mehrfachbesaitung der hohen Töne auszugleichen, bei der Gitarre bleibt dieses Charakteristikum von Zupfinstrumenten jedoch erhalten. José nutzt diesen Effekt, um die Themen bei jedem Auftritt mit einer anderen Klangnuance zu versehen. Zusammen mit klassischen Satztechniken, die aus der Spielpraxis an Tasteninstrumenten kommen, beispielsweise der Fauxbourdonatzt über einem Orgelpunkt, ergibt sich eine Klangsprache, die die Gitarre auf struktureller Ebene komplett neu denkt. Diese neue Herangehensweise erweckt in Kombination mit der formalen Anlehnung an symphonische Werke den Eindruck, dass José als gitarrenfremder Komponist versucht, die klassischen orchestralen Formen auf die Gitarre zu übertragen.

Der zweite Satz – von José mit *Minueto* überschrieben – beginnt mit der klassischen rhythmischen Figur eines Schreitanzes, der auch die Basis des Satzes bil-

det. Von dieser Basis ausgehend werden immer wieder freie Linien eingestreut, die im Laufe des Satzes immer länger und ausladender werden, schlussendlich jedoch immer wieder zum Schreitanz-Rhythmus zurückkehren.

In der *Pavane triste* steht eine lang ausgedehnte melodische Linie im Vordergrund – eine für Zupfinstrumente eher ungewöhnliche Figur, da die Töne nicht gehalten werden können, sondern verklingen und so der Zusammenhang der Phrase zu einer Einheit in Gefahr gerät. Dieser grundlegenden Schwierigkeit begegnet José durch den kreativen Einsatz einer aus der Kammer- und Orchestermusik bekannten Technik: Die Melodie mit ihren langen Notenwerten wird durch eine zweite Stimme begleitet, die sich in gleichmäßigen, deutlich schnelleren Notenwerten bewegt. Dadurch ergeben sich zweierlei Effekte: Zum einen tragen die schnellen Notenwerte die Melodie und verhindern, dass die Melodie in einzelne Fragmente oder Töne zerfällt. Zum anderen wirkt die Melodie – da das Zeitempfinden des Menschen beim Hören nur relativ ist – im Vergleich zu den schnellen Notenwerten der Begleitung, die zum unmittelbaren Referenzwert werden, noch langsamer und geträger. Zusätzliche musikalische Kunstgriffe wie die harmonische Verfremdung im ersten Takt, die das harmonische Zentrum verschleiert, führen dazu, dass der dritte Satz in eine ganz neue Stimmung führt.

In der klassischen Symphonie steht der ruhige Satz meist an zweiter Stelle, gefolgt vom tänzerischen dritten Satz. Durch den Tausch dieser beiden Sätze verändert José die Dramaturgie des ganzen Werkes: Nach dem tänzerischen *Minueto* wirkt die *Pavane triste* noch viel

schwermüttiger. Gleichzeitig erhöht er den Kontrast zum Schlussatz signifikant – der virtuose Charakter erscheint im Vergleich zur ruhigen Pavane deutlich gesteigert. Thematisch schließt sich im letzten Satz die Klammer des Werkes, indem das thematische Material aus dem ersten Satz aufgegriffen, mit den virtuosen Strukturen kombiniert wird und so zum dramaturgischen Höhepunkt des Werkes wird.

Trotz ihrer wechselvollen Überlieferungsgeschichte wirkt Josés Sonate heute erstaunlich zeitlos: Sie verbindet eine unverwechselbare kompositorische Handschrift mit einer ästhetischen Weitsicht, die der historischen Identität der Gitarre Rechnung trägt und sie gleichzeitig über ihre traditionellen Grenzen hinausführt. Dass ein Komponist, der das Instrument nicht aus eigener Praxis kannte, ein so idiomatisches und zugleich symphonisch gedachtes Werk schaffen konnte, verleiht der Sonate eine besondere Prägung, die auch ihre Besonderheit ist: Sie ist die Synthese der orchestralen Form mit der Gitarrenmusik.

Nachruf auf Michael Koch

* 28. Januar 1951; † 11. September 2025

Noch im März dieses Jahres durften wir Michael Koch anlässlich unseres Gitarrensymposiums in Aschaffenburg mit dem Ehenvorsitz unseres Verbandes auszeichnen. Damals schon durch eine langjährige, heimtückische Krankheit körperlich eingeschränkt, was er mit großer Würde und ungebrochenem Lebensmut ertragen hat. Das hat ihn jedoch nicht davon abhalten können, sein beispielloses Engagement und sein unschätzbares Wissen bis zuletzt in den Dienst unseres Instrumentes und seiner Musik zu stellen.

Bis zu seinem Rücktritt vom Amt des 2. Vorsitzenden Ende 2024, aber auch noch lange Zeit danach, hat er es sich nicht nehmen lassen, an unseren Vorstandssitzungen teilzunehmen, manchmal sogar vom Krankenhaus aus. Dabei war er als kluger und erfahrener Rat- und Ideengeber immer bestens informiert, gleichermaßen offen wie besonnen, humorvoll und optimistisch.

Seine Impulse und konkreten Vorstellungen von der Verbandsgründung an bis in seine 4 Jahrzehnte dauernde Vorständigkeit, waren sehr oft ausschlaggebend für die Planung und Entwicklung zahlreicher Aktivitäten, Maßnahmen und Projekte unseres Berufsverbandes.

Sein musikalisches Talent trat schon sehr früh zu Tage, da er bereits als 15-jähriger sowohl Finalist des renommierten, damals zum 8. Mal ausgetragenen „Concours International de Guitare, de Radio France“ war, als auch Preisträger der „Bundesauswahl Konzerte junger Künstler“ des Deutschen Musikrates.

Sein künstlerisches Gitarrenstudium absolvierte er bei Prof. Heinz Teuchert in Frankfurt, hinzu kam dann noch ein Stu-



dium der Schulmusik (Hauptfach Klavier) und der Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Saar, an der er gleichzeitig auch schon einen Lehrauftrag für Gitarre ausübte. Er berichtete später etwas amüsiert darüber, dass dies nicht immer einfach für seine Klavier-Dozenten war, hier dem jungen Kollegen gegenüber die notwendige „pädagogische Autorität“ walten zu lassen. Bald darauf bekam er eine weitere Anstellung als Dozent für das künstlerische Hauptfach Gitarre, Kammermusik, Fachdidaktik und Unterrichtspraxis am Peter Cornelius Konservatorium und der Hochschule für Musik in Mainz.

Seine künstlerische Tätigkeit hat er nicht nur solistisch sondern besonders auch als Kammermusiker über viele Jahre fortsetzen können. Im Duo mit seiner Frau Ute, im Gitarrenquartett Sonido und später mit dem Neuen Münchner Gitarrenensemble, das auf den Spuren von Heinrich Albert diese Besetzung mit Terzgitarre, 2 Primgitarren und einer

Quint-Bass-Gitarre zu neuer Aktualität führte. Außerdem war er mit zahlreichen Uraufführungen im Bereich der Neuen Musik betraut.

Darüber hinaus war für ihn die Arbeit in Forschung und Lehre des Instrumentes ein zentrales Anliegen, was er mit einer Mischung aus Neugier, Akribie, Engagement und hoher Kompetenz während seines gesamten Berufslebens wahrnahm.

In seiner Lehre befasste er sich wohl mit allen handwerklichen Prozessen unserer Instrumentalausbildung und hat seine Erkenntnisse und Erfahrungen, immer auch vor dem Hintergrund seines hohen künstlerischen Anspruchs, zur erfolgreichen Entwicklung seiner Schü-

ler*innen und Studierenden umgesetzt.

Er war Autor von Artikeln in Schriftenreihen, Büchern und Fachzeitschriften, war Referent auf zahlreichen Kongressen und Symposien, Dozent vieler Fortbildungsseminare und Herausgeber und Lektor der Verlage Ricordi und Hug.

Zudem war er Juror wichtiger Gitarrenwettbewerbe und Initiator und Jury-Vorsitzender des Gitarrenbau-Wettbewerbes der EGTA D, den er bereits in den 90er Jahren ins Leben gerufen hat. Er hat sich ständig mit den ergonomischen Bedingungen und dem sogenannten Spielapparat von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen befasst und daraus Forderungen und Bedingungen abgeleitet und so in die Herstellungsprozesse der Instrumente übertragen können.

Damit gelang ihm eine Symbiose seines Wirkens auch hinsichtlich der weiteren körperferechten Entwicklung von Instrumenten und der damit für ihn einhergehenden gesundheitlichen Prävention von Haltungs- und Spielschäden. In dieser Hinsicht haben wir seinem besonderen Engagement eine Entwicklung im Instrumentenbau von Schüler-Gitarren zu verdanken, die es ohne ihn so nicht gegeben hätte.

Dies alles geschah aus seiner großen Verantwortung und Fürsorge für alle Lernenden der Gitarre und somit nicht zuletzt auch für das Instrument und seine Musik, womit er auch unserem Be-

rufsverband einen unschätzbar Dienst erwiesen hat, der zu einem großen Teil auch unsere seriöse Akzeptanz und unseren Ruf in der Musikwelt geprägt hat. Dazu kam sein hoch entwickelter ästhetischer Anspruch an sauberer Intonation der Instrumente, die für ihn natürlich auch mit einer entsprechenden Entwicklung des Saitenmaterials, der Stege und vieler anderer Details im Gitarrenbau schlechthin zusammenhingen.

Dabei war auch die Zusammenarbeit mit Dr. Karl Sandvoss und dem „Institut of String Instrument Guitar & Lute“ (kurz ISIGL) eine glückliche Allianz für unser Instrument. Wie auch seine zahlreichen Verbindungen und der damit einhergehende fachliche Austausch mit Meisterwerkstätten des Gitarrenbaus sehr bedeutend waren. Hier wirkte er gleichermaßen inspirierend und beförderte so auch zahlreiche neue Überlegungen, die auch Veränderungen im Gitarrenbau von Meisterinstrumenten mit sich brachten.

Was seine künstlerischen Maximen betraf, war die Geradlinigkeit, Ausdauer und Unbestechlichkeit seiner Persönlichkeit nicht Selbstzweck sondern immer sachlich orientiert. Seine klangästhetischen Positionen konnte er sehr gut, manchmal vielleicht auch unbehaglich, vertreten. Er war dabei aber nicht kompromisslos sondern blieb fair und setzte sich immer sachlich mit einer anderen Argumentation auseinander.

So erfüllt uns sein Tod zugleich mit großer Trauer aber auch mit großer Dankbarkeit für sein erfülltes Leben, welches er zu einem großen Teil auch unserem Beruf und unserem Verband gewidmet hat. Wir dürfen uns sehr glücklich schätzen,

ihm begegnet zu sein und dass wir mit ihm so viele Jahre einen gemeinsamen Weg zur prosperierenden Entwicklung unseres geliebten Instrumentes und seiner Musik beschreiten durften. Von Herzen danken wir Michael Koch, der diesen Verband mit seinen Erfahrungen und seinem Wissen, seiner Fantasie und seinem großen Engagement über 40 Jahre begleitet, gestaltet, ja geprägt hat, und seine Vorstandsarbeit mit absoluter Kollegialität und Freundschaft wahrgenommen hat. Seine Arbeit wird auch für künftige Generationen unseres Berufes bedeutsam bleiben, seine menschliche Integrität war beispielgebend.

Wir werden ihm immer ein ehrendes Gedanken bewahren.

Alfred Eickholt im Namen des Vorstands der EGTA D e.V.

Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ 2026 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 **03.-06. Juni 2026** wieder ebendort stattfinden.

Anmeldungen dafür sind vom

01. Januar bis 28. Februar 2026

online möglich.

Unter www.segovia-wettbewerb.de findet man weiterführende Informationen zum Programm und den Rahmenbedingungen des Wettbewerbes.



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 Prof. Dr. Fabian Hinsche.

Weitere Redaktionsmitglieder:

u.a. Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansorge,
Dr. Helmut Richter, Raphael Ophaus

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 22.12.2025

Für angekündigte Termine und Daten
keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine
keine Haftung übernommen!

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

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

Foto- und Abbildungsnachweis:
Autoren

Coverbild:

Die Gitarrenspielerin
Jan Vermeer (1632–1675)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Biografie

Stefan Oefner, geb. 1966, begann im Alter von 8 Jahren mit Klavierunterricht und wechselte mit 12 Jahren zur Gitarre. Nach anfänglichem Unterricht an der Musikschule Borken/Westfalen wurde er mit 16 Jahren Schüler von Hartmut Springer/Gronau.

Nach einer abgeschlossenen Banklehre studierte er ab 1988 Musik (Hauptfach Gitarre) an der Musikhochschule Köln (Eliot Fisk, Ansgar Krause) und später am Leopold-Mozart-Konservatorium Augsburg bei Franz Halász. Meisterkurse u.a. bei Alvaro Pierri und Hubert Käppel vervollständigen seine musikalische Ausbildung.

Er gab zahlreiche Konzerte als Solist sowie als Mitglied verschiedener Kammermusik-Ensembles.

Als Mitglied des Delos Trio Köln (Gudrun Höbold/Violine, Dietmar Berger/Cello, Gitarre) nahm er 2004 eine CD mit Sonaten von Isidro de Laporta als Ersteinspielung auf. Die CD wurde von der Kulturstiftung NRW gefördert.

Seit 1993 ist er Lehrer an der Josef-Metternich-Musikschule in Hürth. In dieser Zeit begann er auch zaghaft, kleine Stücke für seine kleinen Schüler und Schülerinnen zu schreiben. Seit 2015, als er begann, im Rahmen von JeKits große Gitarrengruppen an Grundschulen zu unterrichten, entstanden immer mehr Stücke und Lieder.

Aus diesem Material ist seine zweibändige Gitarrenschule für Kinder „Der Gitarren-Surfer“ entstanden, die bei Fingerprint (AcousticMusic) erschienen ist. Das besondere Merkmal dieser Schule ist die Darstellung der Stücke in Noten + Tabulatur.

In der Folge entstand das Heft „Butterfly“ mit 15 Stücken für Gitarre solo (höchstens mittelschwer), welches ebenfalls bei FingerPrint erschienen ist. Bei www.musicaneo.com findet man seine Bearbeitungen von Musik von Manuel de Falla und Domenico Scarlatti für Gitarre solo.

Videos einiger dieser Stücke, sowie einige seiner eigenen Kompositionen, sind auf dem Youtube-Kanal von Stefan Oefner zu sehen.

In den letzten Jahren sind einige Stücke für Zupforchester und Gitarren-Quartett-/Ensemble entstanden, welche beim Joachim-Trekel-Musikverlag erschienen sind, z. T. in der Edition Mare Duo. Videos hierzu findet man auf den Youtube-Kanälen des JugendGitarren-Orchester Hamburg (JGOH), sowie des Norddeutschen Zupforchesters. Zwei weitere Stücke für diese Besetzungen sind bereits fertig gestellt und werden 2026 beim Joachim-Trekel-Musikverlag erscheinen.

Kontakt: stefanoefner@gmx.de



Springtime Rag

Stefan Oefner

25

III

29

CIII

33

CIII CII CIII CV

37

CVII CIX CVII

42

1. 2. D.S. al Coda

47

\oplus Coda $\frac{1}{2}$ CVIII XII

51