



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift

Ari van Vliet

Napoléon Coste:
Die Entdeckung eines großen romantischen
Komponisten und Gitarristen

Carlo Domeniconi

Die Gitarre als Partnerin auf der Suche nach Musik

25. - 28. Mai 2016 in Monheim

Internationaler Jugendwettbewerb
für Gitarre „Andrés Segovia“

Interview

Jürg Kindle

Gerd-Michael Dausend

Johann Sebastian Bachs
Beziehungen zur Laute

4. Hildener Meisterkurs für Mandoline und Gitarre

International renommierte Komponisten zu Gast

Barbara Zizovic

Linkshändigkeit im Instrumentalunterricht

Vorwort

Liebe Leserinnen und Leser,



im Jahre 1806 schrieb der deutsche Komponist Simon Molitor im Vorwort zu seiner „Großen Sonate für die Gitarre allein“ op. 7: „Gewiß hat aber die Gitarre manche Vorzüge, welche sie mit Recht zu einem Lieblingsinstrumente unserer Zeit gemacht haben.“ Jedoch endet er seine 16-seitige Einleitung, die die Gitarre musikhistorisch einbettet, wie folgt: „Mein Wunsch ist erreicht, wenn der Gitarre in der musikalischen Welt jener Rang verschafft werde, der ihr mit Recht gebührt.“

Befindet sich die Gitarre auch 200 Jahre nach Molitor immer noch in diesem Zwiespalt zwischen Beliebtheit und dem Wunsch nach umfassender Anerkennung? Als Instrument für Bettler und Könige, Revolutionäre und Gentlemen, Konservative und Avantgardisten hat sie sich in den vergangenen Jahrhunderten jedenfalls als erstaunlich wandlungs- und anpassungsfähig erwiesen. Sie ist mit Recht eines der beliebtesten Instrumente des Globus' und in vielen Kulturen in unterschiedlicher Ausprägung beheimatet. Ihr Saitenspiel wirft Fernen, „durch die wir uns bewegen“, wie Rilke schreibt. Doch die Gitarre ist immer noch unterwegs zu einer Ferne, die noch nicht erreicht wurde. Das Instrument hat - trotz der dankeswerten Anstrengung zahlreicher Künstler, Forscher und Liebhaber - sein volles Potenzial noch nicht entfaltet. Seine Geschichte ist noch nicht gänzlich erschlossen, untersucht und systematisiert, seine Gegenwart ist sicherlich in manchen Punkten auch kritisch zu begleiten und wir dürfen auf seine Zukunft sehr gespannt sein.

Das vorliegende Magazin möchte dazu beitragen, dieser Ferne etwas näher zu kommen und den Weg, den die Gitarre noch nehmen wird, zu begleiten. Wie es Robert Schumann für die „Neue Zeitschrift für Musik“ 1835 formulierte: „...endlich eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.“

Ich hoffe, dass diese Zeitschrift des 21. Jahrhunderts Sie als Leser anregen, informieren, inspirieren, motivieren und zu Widerspruch herausfordern wird, diesen zukünftigen Weg in ihrem persönlichen Umfeld und mit Ihrem eigenen Wirken mitzugestalten. Die EGTA als europäischer Verband von Gitarristen, Gitarrenpädagogen und Gitarrenliebhabern folgt als internationaler Zusammenschluss dieser Prämisse in mehreren nationalen Sektionen in den Ländern des Kontinents schon seit einigen Jahrzehnten. Ich hoffe, dass unsere Gemeinsamkeiten jenseits persönlicher, regionaler und nationaler Interessen das notwendige Anliegen, das Potenzial der Gitarre vollwertig zu entfalten, in absehbarer Zukunft realisieren können. Mit Rilke: „...und wir fallen endlich wie ein Regen, und es blüht, wo dieser Regen fiel.“

Mit freundlichen Grüßen,

Fabian Hinsche
Chefredakteur „EGTA Journal - Die neue Gitarrenzeitschrift“

Zum Geleit

Liebe Kolleginnen und Kollegen,
liebe Leserinnen und Leser,

mit großer Freude und auch ein wenig stolz darf ich Ihnen heute die 1. Ausgabe unserer digitalen Fachzeitschrift ans Herz legen. Ein lange gehegter Wunsch ist so, sicher für viele von Ihnen aber auch für unseren Vorstand, in Erfüllung gegangen. Haben wir doch schon vor Jahren im Vorstand darüber nachgedacht, wie wir die doch etwas „karge“ Landschaft an Fachzeitschriften von unserer Seite etwas „beleben“ könnten. Jedoch mussten wir immer wieder den finanziellen aber auch den personellen Ressourcen unseres Verbandes Rechnung tragen und realistisch ein solch ambitioniertes Projekt noch zurückstellen, zumal in unseren damaligen Überlegungen immer noch die gedruckte Version eines Fachmagazins eine Rolle spielte.

Mit der Neubesetzung unseres Landesvorstands NRW mit einigen jungen Kollegen, über die wir uns im Bundesvorstand sehr gefreut haben, nahm nun unser neuer Landesvorsitzender, Fabian Hinsche, unsere ursprüngliche Idee wieder auf. Er wird nun mit einem erweiterten Redaktionsteam, zu dem auch unser Bundesvorstand aber auch einige weitere, sehr erfahrene Kollegen/innen wie Prof. Gerd-Michael Dausend zählen, ein „Online Magazin“ auf den Weg bringen. Dieses neue Journal möchte Ihnen nicht nur Information sondern auch Anregung bieten, die Entwicklung unseres Instrumentes ebenso kritisch zu begleiten wie zu hinterfragen und Ihnen auch die Arbeit unseres Verbandes noch etwas näher bringen.

Zunächst einmal möchten wir in einem halbjährigen Modus pro Ausgabe starten, auch um zu sehen, wie die Zeitung von Ihnen angenommen wird und ob wir auch andere Leserkreise erreichen.

Ich darf mich an dieser Stelle auch im Namen des Bundesvorstandes sehr herzlich bei Fabian Hinsche und allen Autoren/innen für ihre Beiträge und die damit verbundene Arbeit bedanken. Ich wünsche dieser journalistischen Initiative den verdienten Erfolg und allen Leserinnen und Lesern eine gleichermaßen informative wie inspirierende Lektüre.

Ihr Alfred Eickholt
1. Vorsitzender der EGTA D e.v.



Napoléon Coste: Die Entdeckung eines großen romantischen Komponisten und Gitarristen

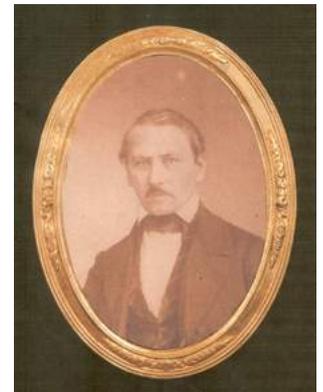


Biografie

Dr. Ari van Vliet ist Musiker und Musikwissenschaftler. Er erhielt seinen Dokortitel an der Universität von Utrecht mit der Biographie: *Napoléon Coste: Composer and Guitarist in the Musical Life of 19th-century Paris*. Dr. Ari van Vliet ist erfolgreicher Konzertgitarrist, Pädagoge sowie Autor zahlreicher Artikel in Fachzeitschriften und spielte mehrere Cds ein.

Anfänge

Die meisten Biographien beginnen mit einem Geburtsdatum. Und im speziellen Fall von Napoléon Coste gibt es mehrere gute Gründe dafür. Sein wirkliches Geburtsdatum blieb bis ins Jahr 1982 zweifelhaft, ehe es Brian Jeffrey gelang, dieses zu entdecken. Bis dahin gab es einige Verwirrung um dieses Datum, die bis heute andauert. Die Ursprünge dieser missverständlichen Daten könnten der Verwirrung um den Revolutionskalender zuzuschreiben sein, bezeichnet doch Costes Geburtsurkunde das Jahr seiner Geburt als das 13. Jahr



Zu Ehren von Napoléon Coste



Geburtsurkunde von 1805

der Revolution, am 8. des Monats Messidor. Bedenkt man, dass dieser Revolutionskalender den 22. September 1792 als ersten Tag des ersten Jahres der Revolution benennt, so scheinen Übertragungen auf den Gregorianischen Kalender unkompliziert zu sein, können jedoch schnell zu Fehlern führen.

Ein zweiter Grund für die Irritationen um Costes Geburtsdatum könnte in Costes Aufnahme in die Freimaurerloge *Les Frères Unis Inséparables* im Jahre 1843 gesehen werden. Dort gab er selbst sein Geburtsdatum mit dem 28. Juni 1806 an. Warum er das tat, bleibt ein Rätsel.

N°	NOMS	PRÉNOMS	QUALITÉS	NAISSANCE	DOMICILE	GRADUS
D'ORDRE			CIVILES	LIEU, JOUR, MOIS, AN		FONCTIONS MAÇONN.
9	Coste	Napoléon	Artiste	à Amouéville Dép. Doubs Le 28 Juin 1806	50 St. Julien	18°

Aufnahme in die Freimaurerloge 1843

Nichtsdestotrotz bezeichnet seine Sterbeurkunde aus dem Jahre 1883 sein korrektes Alter mit 78 Jahren, so dass als sein Geburtsjahr das Jahr 1805 festzustellen bleibt. Ähnliche Irritationen bestehen um die sieben Todesdaten, an denen Coste angeblich gestorben sei. Nachfolgend nun die vermeintlich korrekten Geburtsdaten Costes.

**Napoléon Coste,
27. Juni 1805 - 14. Januar 1883**

Leben und Musik

Was die Biografie eines Komponisten generell für Gitarristen interessant macht, sind die Verbindungen, die sich zwischen seinem Leben und seiner Musik aufzeigen lassen. Dies ist umso zutreffender für die Epoche der Romantik, deren wichtigsten Inspirationsquellen Natur, Städte, Geschichte, Gefühle, Tod und Folklore sind. Erinnerungen an diese Eindrücke mündeten dann in die so genannte „Programm Musik“.

Wie diese Verbindung von Musik und Biographie Einfluss auf Costes Musik genommen hat, lässt sich durch Untersuchen seiner Biographie und deren Bezüge zu seiner Gitarrenmusik herausarbeiten.

nature	cities	history	sentiments	death	folk
Flandres op.5	Delfzil op.19	Tournoi op.15	Regrets op.25	Marche funèbre op.43	Ronde Mai op.42
Vallée Ormans op.17	Cloches op.21	Chasse Sylphes op.29	Consolazione op.36		Villageoise op.47
Bords du Rhin op.18	Meulan op.22	Le Départ op.31	Divagation op.45		
Zuyderzée op.20	Auteuil op.23	Choeur de Pèlerins op.30			
Passage Alpes op.27,28,40					
Montagnard op.34a					
Feuilles Automne op.41					
Jura op.44					
Source Lyson op.47					

Programm Musik in Costes Werk, um die Werke dieses großen romantischen Komponisten und Gitarristen zu verstehen

1852 veröffentlichte Coste einen Satz aus seinem siebenteiligen Werk Souvenirs unter dem Titel Le Zuyderzée. In diesem Stück sind die heimtückischen Wellen des holländischen Binnenmeeres mit Sturm, Blitz und Donner zu hören. Es stellt sich die Frage, warum der Komponist ein Gewässer gewählt haben sollte, das so weit von Frankreich entfernt liegt, wenn es nicht eine echte Erinnerung daran gäbe? Wäre dies der Fall, hätte er die Niederlande besucht haben müssen.



Zuiderzee - Koekoek, circa 1860

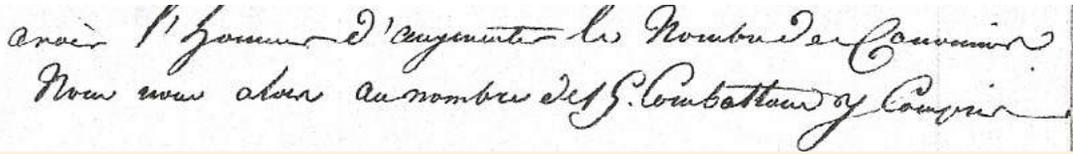


Zuiderzee, Delfzijl, Langeoog, 1813

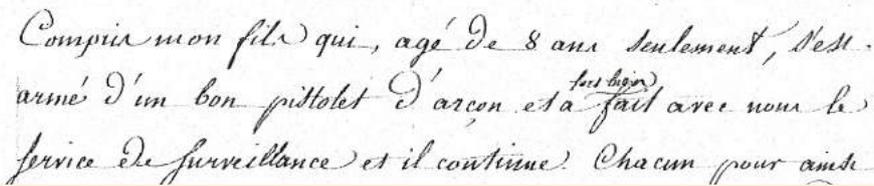
Die Geschichte hinter dieser Frage begann sich in den Archiven der Französischen Armee zu offenbaren, die im *Château de Vincennes* in Paris gelegen sind. Diese Archive enthalten eine Akte über Costes Vater, der in der Armee der napoleonischen Zeit diente. In dieser Akte konnte ein Bericht gefunden werden, der die Evakuierung der deutschen (westlichen) Nordseeinsel Langeoog im Jahre 1813 betraf. In dieser Zeit war Holland - zumindest aus Sicht der Holländer - besetzt von den Franzosen. Captain Jean-François Coste, Napoléon Coste's Vater, war für die Verteidigung der Insel verantwortlich. Als die englischen Verbündeten die Insel im März 1813 attackierten, bewachte er mit fünf weiteren zurückgebliebenen Soldaten seines Regimentes die Insel.

Im Bericht J.F. Costes ist zu lesen :

„Wir sind nun noch fünf Soldaten an der Zahl, meinen erst achtjährigen Sohn inbegriffen, der sich mit einer guten Sattelpistole bewaffnet hat und ein sehr guter Wächter ist...Tag und Nacht den Gegner aus der Nähe beobachtend.“



Bericht J.F. Coste, 1813, Seite 2



Bericht J.F. Coste, 1813, Seite 3

Berücksichtigt man, dass dieser Bericht von Costes Vater verfasst wurde und dass dessen einziger Sohn, geboren 1805, zu diesem Zeitpunkt 8 Jahre alt ist, muss es sich bei diesem Sohn um Napoleon Coste handeln, der Holland in der Begleitung der französischen Armee besucht. Folglich war er in Holland! Nach der Evakuierung von Langeoog blieben er und sein Vater in der Festung von Delfzijl zurück. Costes *Souvenirs* Opus 19 trägt den Namen der Stadt als Titel.



Delfzijl Opus 19 - Manuskript Costes



Französischer Rückzug aus Delfzijl, 1813

Die Geschichtsbücher erzählen uns, dass die Franzosen, nach Napoléon Bonapartes erster Niederlage, Delfzijl am 23. Mai 1813 verlassen und sie die Zuyderzee während ihres Rückzuges aus Holland passierten.

Folglich gibt es tatsächlich eine Verbindung von Napoléon Coste zu Holland. Das Zuyderzee-Beispiel zeigt die Bedeutung von historischer Forschung für die musikwissenschaftliche Arbeit. Und es können noch weitere Verbindungen wie diese entdeckt werden. Als Kind lebte Coste in Ormans, Franche-Comte, im östlichen Frankreich.



1 Valenciennes, 2 Franche-Comte



La Vallée d'Ornans - nach Courbet, 1850

Einige Zeit später, ebenfalls 1852, eröffnet er seine Sammlung *Souvenirs* mit [La Vallée d'Ornans](#) Opus 17. Sein Landsmann und Zeitgenosse Gustave Corbet - bekannt geworden durch seine „Erfindung“ des Realismus' in der Malerei - stellt die Region in einem Kupferstich dar, der ebenfalls ein exzellentes Bild der Musik liefert.

Coste begann seine Karriere als Gitarrist 1826 in Valenciennes, eine Stadt im Norden Frankreichs. Dort lebte er als Jugendlicher, nachdem sein Vater sich dort nach der Schlacht bei Waterloo 1815 niedergelassen hatte. 1835 komponierte er [Souvenirs de Flandres](#) Opus 5 und 1852 [Les Cloches](#) Opus 21 als Erinnerungen an seinen Aufenthalt in dieser Region. In dieser kleinen Stadt nahm er an so genannten „gemischten“ Konzerten teil, in denen mehrere Künstler, professionell oder nicht, entweder als Solisten oder in Ensembles auftraten. Coste spielte seine [Weigl Variationen](#) Opus 2 vor kleinem Publikum.



Sagrini

Als der Gitarrist Sagrini die Stadt besuchte, ergriff Coste die Gelegenheit, mit ihm in einem Konzert am 27. Februar 1828 aufzutreten. Dort führten sie eigene Werke sowie das Duo Opus 30 von Giuliani auf. Coste spielte wahrscheinlich die *Weigl Variationen* Opus 2, ein typisches Beispiel für ein Thema mit Variationen nach einem Operntheater, in diesem Fall mit Bezug auf das Singspiel *Die Schweizer Familie* von Joseph Weigl (1766-1846). Coste schrieb bloß fünf Stücke in diesem schwindenden Genre, das letzte 1841. Danach entwickelte sich das Genre in die freiere Form der Fantasie.



Coste

Paris

Coste folgte nicht dem Beispiel Sagrinis, ein reisender Virtuose zu werden. Er entschied Ende 1828 stattdessen, sich in Paris niederzulassen, wo er fast die gesamte Zeit seiner künstlerischen Karriere verbringen sollte. Er nahm dort am 27. März 1829 zum ersten Mal an einem Konzert im *Gymnase musical* in Paris teil, in welchem er ein eigenes Werk spielte. Dies war



N. Coste

wahrscheinlich sein Opus 2, welches anschließend positiv in der Presse besprochen wurde. In dieser Zeit wurde Paris die Musikhauptstadt Europas, der Ort, an dem Innovationen emporkamen, die Wiege der romantischen Musik von Chopin, Liszt und Berlioz.

In Paris schloss sich Coste den ansässigen Gitarristen der klassischen Schule an, darunter Carulli, Carcassi, Aguado und - alle überragend - Fernando Sor, mit dem Coste sich anfreundete und gemeinsam Konzerte gab. Möglicherweise studierte er Kontrapunkt und Harmonielehre bei ihm. Später



F. Sor

gab er Sors Gitarrenschule heraus und veröffentlichte mehrere von Sors Duos in einer Bearbeitung für zwei gleichwertige Gitarrenstimmen.

Sor gab sein letztes Konzert in Costes Gesellschaft am 22. April 1838. Coste spielte dort seine [Fantaisie Norma](#) Opus 16. Seine Ausführung wurde als exzellent im Stil, als pur, elegant und klar beschrieben. Seine Kompositionen wurden als originell betrachtet und zeigten bisher unbekannte Möglichkeiten der Gitarre. Diese Art der positiven Rezeption begleitete Coste seine gesamte Karriere über, ohne dass jedoch die Gitarre als Instrument dasselbe Glück genossen hätte.

Es gilt zu fragen, welche Stellung der Gitarre im sozio-kulturellen Leben der Zeit zukam? Das Instrument war sehr beliebt in Bezug auf das häusliche Musizieren oder auch das Begleiten von Liedern und Opernmelodien. Während ein Klavier trotz fallender Preise ein teures Instrument blieb, war eine Gitarre kostengünstig zu erwerben. Trotzdem war Gitarrenmusik von hohem künstlerischem Wert wie jene Costes immer weniger auf den Bühnen zu hören. Während Gitarristen generell Wertschätzung erfuhren, erfuhr das Instrument ihrer Wahl Geringschätzung. Die Gitarre wurde als minderwertig betrachtet, nur geeignet für die einfache Begleitung von Serenaden von Dilettanten oder Amateuren. In mehreren Besprechungen wurde die Gitarre als Zeitverschwendung des musikalischen Talentes betrachtet.

Zusätzlich wurde das Verschwinden der Gitarre aus der künstlerischen Klasse durch deren literarisches Bild, vermittelt durch Kurzgeschichten in Zeitungen und in Opern, beschleunigt. 1834 zum Beispiel veröffentlichte *Le Ménestrel* die Geschichte eines Affen auf Ceylon, der lernt Gitarre zu spielen. Diese romantischen Bilder illustrierten das Stigma der Gitarre als etwas nicht Ernst zu nehmendes, als ein Ornament, eine Bühnenrequisite.



La Sérénade, Montoux, in: De Marescot, 1830



Le guitarrero - Courbet, 1844

Aber vielleicht war die Situation des Instruments nicht so schlimm wie es auf den ersten Blick scheint. So wurde die Gitarre insgesamt eher positiv rezensiert. Man kann folglich in Frage stellen, ob die genannten Rezensionen wirklich ein so negatives Licht auf den Stand der Gitarre im musikalischen Leben von Paris geworfen haben.

Coste schrieb, dass er die Gitarre einst gegenüber Halévy zu verteidigen hatte, der zu ihm sagte, dass er verärgert darüber sei, dass die Leute sich zu einem so untreuen Instrument hingezogen fühlten. Es würde nichts von der großen Mühe auszudrücken vermögen, die man in es investiere. Coste entgegnete in romantischer Weise, dass er die Gitarre als krankes Kinde betrachte, dem er wegen seiner charmanten Unvoll-

kommenheit, durch welche sie zur Seele spräche, verbunden sei. Trotz seiner Kritik an der Gitarre schrieb Halévy 1841 selbst eine Oper mit dem Titel *Le Guitarrero*, deren Ouvertüre auf der Stimmung der Gitarre basiert. Aber dies ist eher als ein Beispiel für die zunehmend populäre Spanienmode zu betrachten. Courbet fertigte 1844 ein Gemälde zu diesem Thema an.

Nun wurde die Vorherrschaft des Klaviers als Grund für den Niedergang der Gitarre in dieser Zeit bereits erwähnt. Darüber hinaus gibt es jedoch weitere Aspekte: andere Faktoren, die zu diesem Niedergang beigetragen haben, waren die negative Presse, die Popularität der Gitarre bei den niederen Klassen, das Bild des Instrumentes in der Literatur sowie die Spanienmode. Weiterhin konnten die leisen Klänge des Instrumentes nicht mit dem Verlangen nach lauterem Instrumenten konkurrieren. Nachfolgend, was Coste selbst zu diesem Thema in einem Brief¹ an Schult vom 20. Juli 1876 zu sagen hatte:

Ich leugne nicht, dass das Klavier ein ungeheuer kraftvolles Instrument ist auf dem einige bewundernswürdige Musik gespielt wird. Die Kraft, die Pianisten haben, ist gewaltig. Sie spielen tausende von Noten in einer schwindelerregenden Geschwindigkeit. [...] Es ist eine fürchterliche Krankheit. In jedem Haus hört man dieses grässliche Instrument klirren vom Keller bis zum Dachboden. In dem Gebäude, in dem wir leben, gibt es nur 3 davon und wir haben großes Glück, dass sie nur selten gespielt werden, aber man hört eine Menge von ihnen aus der Ferne der Umgebung.

Die Gitarre genoss kein besonders hohes Ansehen, was an dem Fakt abgelesen werden kann, dass sie kein Orchesterinstrument war und nicht am Konservatorium unterrichtet wurde. Schulen für das Instrument wurden nicht autorisiert, anders als bei denen für Geige von Baillot, Kreutzer und Rode, oder jenen für Klavier von Adam, Czerny und Burgmüller. Aus diesem Grund gaben viele Gitarristen ihre eigene Gitarrenschele heraus. Zwischen 1820 und 1830 erschienen nicht weniger als 68 Gitarrenschele, darunter die von Sor, Aguado, Carulli und Carcassi. Diese Fülle an Lehrmaterial endete um das Jahr 1840. Danach war die einzig neu veröffentlichte jene von Coste 1851 revidierte Version der Gitarrenschele von Sor.



Konservatorium

Zusätzlich dazu begann die blühende Tradition der Benefizkonzerte in Salons und Sälen, die um 1830 einsetzte, um 1848 zum Erliegen zu kommen. Die Gitarre spielte eine immer geringere Rolle in diesen Konzerten und verschwand von den Konzertbühnen. Nach Sors Tod 1839 schien Coste der einzige ansässige Gitarrist und Komponist von hohem künstlerischen Stand in Paris gewesen zu sein, der sich in Publikationen und Konzerten zeigte.



Das Turnier, Ivanhoe - Walter Scott, 1819

Ab 1829 trat Coste in so genannten „gemischten“ Konzerten auf, in denen er viele Musiker traf, unter ihnen bedeutende Musiker des Konservatoriums. Er schaffte es, seine musikalischen Kreise bis hin zu berühmten Komponisten zu erweitern und wurde Mitglied der *Société académique des Enfants d'Apollon*. Dort spielte er 1843 sein [Le Tournoi](#) Opus 15 in einem jährlich stattfindenden Konzert im Saal des Konservatoriums. Die Geschichte von Walter Scotts Roman Ivanhoe von 1819 wurde in diesem Werk durch Anklänge von Trompetenklängen, galoppierenden Pferden usw. musikalisch umgesetzt.

Darüber hinaus wurde Coste Sekretär der musikalischen Freimaurerloge *Les Frères Unis Inséparables* und spielte dort 1852 in einem ihrer Konzerte. Als Gitarrist und Komponist errang er großes Ansehen in den höheren musikalischen Kreisen von Paris.

¹ Quelle des Briefes Coste Schult vom 20. Juli 1876:

Aus: Napoléon Coste: Späte Briefe 1867-1882,

Aus dem musikalischen Nachlass von Georg Meier, Hamburg, herausgegeben von Ingrid und Werner Holzschuh, Hamburg, 2014.

Brüssel



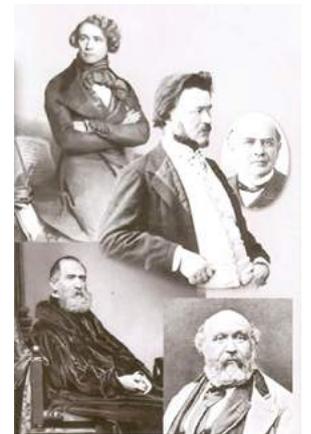
Mertz

In Russland wurde die Gitarre immer noch vom reichen Adel gespielt. Einer dieser russischen Adligen war Nicolai de Makaroff aus Sankt Petersburg, der mit seiner Gitarre durch Europa reiste und 1851 Napoléon Coste in Paris besuchte. 1856 organisierte er einen Gitarrenwettbewerb. Er führte diesen wegen des Krimkriegs, den die Russen gerade gegen die Franzosen verloren hatten, in Brüssel und nicht in Paris aus. Coste reichte 5 Kompositionen ein, darunter [Grande Sérénade](#) Opus 30, welche nach Mertz [Concertino](#) den zweiten Preis erhielt. Da Mertz jedoch, während der Wettbewerb noch andauerte, in Wien verstarb, war Coste der einzige lebende Gewinner. Dieser Umstand ist in der Ausgabe des Werkes deutlich zu erkennen.



Makaroff

Die Jury des Wettbewerbs bestand aus bekannten Brüsseler Musikern, darunter Servais, Léonard, Kufferath, Damcke und Blaes. Die Werke, die Coste für den Wettbewerb einreichte, haben viele romantische Referenzen programmatischen erzählenden Charakters, so *Les Feuilles d'Automne* Opus 27. Opus 28 wurde später [Le Passage des Alpes](#) benannt, Bezug nehmend auf Napoleon Bonapartes Reise nach Italien über die Alpen im Jahre 1800. Dies ist als Beispiel dafür zu sehen, wie der außermusikalische Titel von Programmmusik wechseln kann, während die Musik gleichbleibt.



Jury



Panorama des Alpes - Courbet, 1877

Die Jury des Wettbewerbs bestand aus bekannten Brüsseler Musikern, darunter Servais, Léonard, Kufferath, Damcke und Blaes. Die Werke, die Coste für den Wettbewerb einreichte, haben viele romantische Referenzen programmatischen erzählenden Charakters, so *Les Feuilles d'Automne* Opus 27. Opus 28 wurde später [Le Passage des Alpes](#) benannt, Bezug nehmend auf Napoleon Bonapartes Reise nach Italien über die Alpen im Jahre 1800. Dies ist als Beispiel dafür zu sehen, wie der außermusikalische Titel von Programmmusik wechseln kann, während die Musik gleichbleibt.



Ein Sommernachtstraum - Landseer, 1848, Bottom & Titania

[La Chasse des Sylphes](#) Opus 29 hat literarische Bezüge zu Shakespeares „Sommernachtstraum“. In diesem Werk sind singende Feen, ebenso wie eine Jagdszene mit Hörnern und das lahen des Esels zu erkennen.



La Chasse des Sylphes Opus 29 III Takte 1-4: iahender Esel

Wieder Paris

Coste nutzte den neuen Status als Gewinner des Makaroff Wettbewerbs nicht, um als Gitarrenvirtuose durch Europa zu reisen. Stattdessen kehrte er nach Paris zurück und nahm dort, zu seinem Bedauern, seinen vormaligen Beruf in der Stadtverwaltung wieder auf, aus dem er 1875 in den Ruhestand ging. Er sei kein Reisender, wie er schrieb. Von diesem Moment an begann der Ärger. Er hatte keine Schüler mehr, er musste Werke selbst veröffentlichen und es gab weniger und weniger Konzerte. Darüber hinaus erlitt er zwei Verletzungen an seiner linken Schulter, die erste 1863, die zweite 1874. Nichtsdestotrotz setzte er seine Konzerttätigkeit fort, nun aber nur noch in den monatlichen Treffen der *Société académique des Enfants d'Apollon*, so mindestens neun Mal zwischen 1841 und 1879.

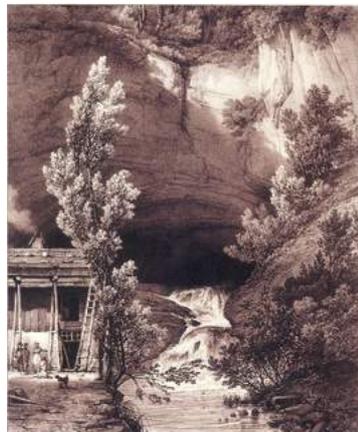


Etude 14 Opus 38

Er komponierte Etüden für seine Schüler und veröffentlichte diese berühmte Sammlung um 1872 als [Études de Genre](#) 38 bei Richault. Diese Stücke widmete er zumeist seinen Schülern, unter ihnen Louise Olive Pauilhe, die er erstaunlicherweise nicht vor 1871, während der preußischen Besetzung von Paris, heiratete. Neben didaktischen und einfachen Stücken, die nichtsdestotrotz gelungene Beispiele seines romantischen Stils sind, komponierte er immer noch Meisterwerke. Zu diesen ist auch [La Source du Lyson](#) Opus 47 zu zählen, welches zu einem früheren Zeitpunkt *Fête Villageoise* hieß, jedoch in Erinnerung an seine Reise in den Jura 1875 umbenannt wurde. Ein weiteres Beispiel wechselnder Referenzen.



La Source du Lyson Opus 47: murrelndes Wasser



La Source du Léson - Engelmann, 1828

In seinen letzten Jahren zog sich Coste mehr und mehr aus dem kulturellen Leben zurück. Obwohl die extreme Kälte im Januar 1881 seine Finger ernsthaft verletzte, trat er weiterhin bis 1882 in der Öffentlichkeit auf, bis er das erlitt, was damals „Gehirnstauung“ (cerebral congestion) genannt wurde. Er starb am 14. Januar 1883. Seine Werke wurden von Liebhabern gesammelt, verschwanden jedoch von den Konzertbühnen. Nur einige Etüden blieben unter Gitarristen bekannt. Als Simon Wynberg 1981 seine gesammelten Werke 1981 veröffentlichte, lenkte er damit neue Aufmerksamkeit auf Costes Schaffen, das seitdem mehr und mehr Raum im Konzertleben einnimmt.

Romantik

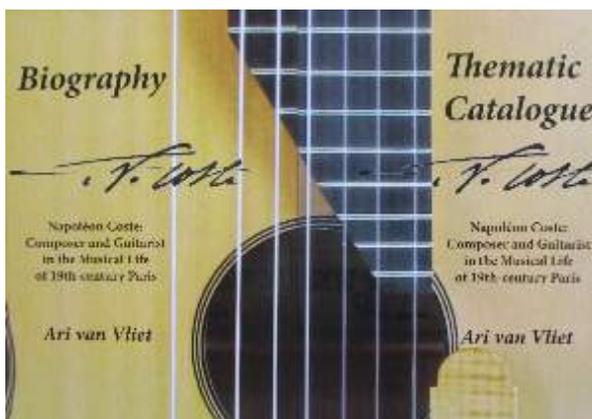
1852 war das Komponieren, das sich auf persönliche Erinnerungen bezieht, bereits seit Jahren in Mode. Romantische Themen beinhalteten die Natur, den Tod als Mysterium, Geschichte, Städte und das Volkstümliche neben anderen. Das romantische Konzept entstammte der deutschen Philosophie vom Ende des 18. Jahrhunderts und breitete sich in Europa in der Literatur, den Künsten und der Musik aus. Ein Beispiel eines vorherrschenden Themas der Romantik waren die schwindelerregenden Höhen, die im Symbol von atemberaubenden Bergen gesehen werden können und Quelle der Inspiration für Maler wie Courbet und seiner Gemälde der Alpen waren. Coste bezieht sich ebenfalls mehrere Male auf Berge, so in Le Passage des Alpes Opus 27, 28 & 40 aus dem Jahre 1856.

Romantik in der Musik ist nicht die Anwesenheit eines Charakteristikums oder mehrerer formaler Charakteristiken und Stilelemente, sondern immer die Zusammensetzung dieser Phänomene, die ein Stück mehr oder weniger romantisch erscheinen lassen. Analyse ist ein sehr interessanter und schöner Weg, die Werke dieses großen romantischen Gitarristen und Komponisten zu verstehen. Dies führt dann zu einer erfolgreichen Interpretation auf der Bühne. Unter den großen romantischen Gitarrenkomponisten wie Mertz und Zani de Ferranti ragt Coste durch die Qualität seines Werkes heraus.

Dieser Artikel ist ein sehr kurzes Destillat von Biographie, Themenkatalog und CD über Napoléon Costes Leben und Werk, die als Doktorarbeit 2015 erschienen ist. Die englische Version dieses Buches und der CD sind unter folgendem Titel veröffentlicht worden:

Napoléon Coste: Composer and Guitarist in the Musical Life of 19th-century Paris

Dr. Ari van Vliet
Cumuli Foundation
The Netherlands
ISBN 978-90-808625-2-4
www.cumuli.nl
info@cumuli.nl



Audio samples

Le Zuyderzée



Delfzil



La Vallee d'Ormans



Souvenirs de Flandres



Les Cloches



Weigl variations



Fantaisie Norma



Le Tournoi



Grande Sérénade



Concertino



Le Passage des Alpes



La Chasse des Sylphes



Études de Genre



La Source du Lyson



Die Gitarre als Partnerin auf der Suche nach Musik

Leistung und Wirkung Andrés Segovias

...eine Jahrhundert Erscheinung - gleichzeitig zweifelhaft.

Die Beliebtheit der Gitarre in den 80er Jahren verdanken wir in erster Linie Andrés Segovia. Heute ist die Gitarre als Solo-Instrument weitgehend aus den großen Konzertsälen verschwunden. Was können die Gründe dafür sein und wie können wir die Möglichkeiten, die in der Gitarre stecken, weiter entwickeln? Diese Fragen werden uns im folgenden Artikel beschäftigen.

Ich habe den großen Gitarristen Andrés Segovia noch kennengelernt. Ich denke, dass sich die Situation der Gitarre noch nicht von Segovia befreit hat.

Wer war diese schillernde Persönlichkeit? Worin besteht seine Leistung?

Andrés Segovia (1893-1987) wurde in Linares, einem kleinen Dorf in Südspanien, geboren. Als junger Mensch hatte er Kontakt zu der Schule von Francisco Tárrega (1852-1909), doch er selbst nannte sich immer „Autodidakt“.

„Niemand war der Lehrer von dem Schüler enttäuscht und niemals war es der Schüler von seinem Lehrer“ ... so seine eigenen Worte über sein autodidaktisches Lernen.

Er war der erste große Stargitarrist und auch der letzte! Denn keiner von denen, die nach ihm kamen, erlangten einen ähnlichen Ruhm. Nicht Narciso Yepes, nicht Julian Bream, niemand.

Als Segovia einmal, als er schon sehr alt war, gefragt wurde: „Maestro, wer wird

nach Ihnen - wir wünschen Ihnen noch ein sehr langes Leben - würdig sein, ihr Nachfolger zu werden?“ Segovia macht ein besorgtes Gesicht. „Was halten sie von Maestro Narciso Yepes?“ „Wen? ...Kenne ich nicht!“

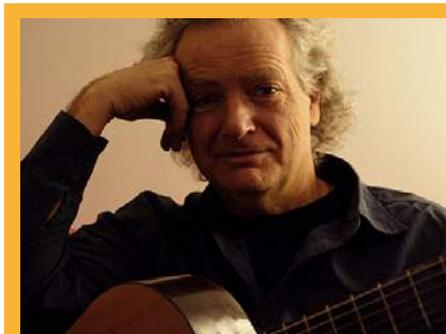
So hat Segovia von einem Kollegen gesprochen, der zu dem Zeitpunkt schon mehrere Schallplatten bei der Deutschen Grammophongesellschaft aufgenommen hatte. Diese Anekdote sagt viel über seine Egozentrik aus.

Segovias große Aufgabe war es, die Gitarre auf den berühmten Bühnen der Welt zu präsentieren.

Er war prädestiniert für das, was er tat. Kein anderer hätte diese Leistung vollbringen können, weder Miguel Llobet (1878-1938) noch Emilio Pujol (1886-1980) noch andere, die in seiner Zeit Karriere machen wollten.

In der Persönlichkeit von Andrés Segovia trafen alle Eigenschaften zusammen, die nötig waren, um es zu diesem Punkt zu bringen: Er war ein Idol, skrupellos, intelligent, gesund, energisch, strategisch, fleißig. Vielleicht könnte man ihn auch einfach als einen typischen Jahrhundertwende - Künstler beschreiben.

Sein Repertoire bestand zu einem Drittel aus alter Originalmusik von Fernando Sor, Giuliani und Werken aus der Vihuela oder der Lautenepoche von Milan, Narvare, Dowland, Weiss, u.a.¹



Biografie

Der italienische Gitarrist und Komponist Carlo Domeniconi, geboren 1947, gilt heute als einer der international bekanntesten und bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten für sein Instrument. Er widmet sich in erster Linie der Gitarrenmusik, sei es für Gitarre solo oder im Ensemble. Sein Werk, welches sich mittlerweile auf 50 Jahre bezieht, umfasst die unterschiedlichsten Stile, sowohl alte Formen als auch globale Elemente.

¹ Eine Ausnahme bildet Heitor Villa-Lobos, der ein sehr interessantes Werk hinterlassen hat. Er war ein sehr guter Komponist und ein hervorragender Gitarrist. Allerdings hatte die Gitarre von Villa-Lobos wahrscheinlich eine sehr flache Saitenlage und sehr abgenutzte Saiten, was nicht der heutigen Auffassung von Spannung und Besaitung entspricht. Es lassen sich z. B. die Triller in der Etüde 7 besser und kraftvoller realisieren und die Tonübertragung bei Glissandi in der Etüde 8 ist viel sonorer und hat weniger Saitengeräusche.

Das zweite Drittel bestand aus zweit- und drittklassigen Originalkompositionen von Mario Castelnuovo-Tedesco, Alexandre Tansman, Manuel Maria Ponce, Joaquin Turina, Frederico Moreno-Torroba und einigen anderen. Segovia beauftragte diese Komponisten, für ihn Musik zu schreiben. Alle hatten eines gemeinsam: sie wurden durch ihn, wenn auch nur im Gitarrenbereich, bekannt! Gleichzeitig fühlte sich Segovia frei, mit diesen Kompositionen umzugehen, wie es ihm passte. Meiner Meinung nach hat er in den allermeisten Fällen mit seinem rücksichtslosen Umgang auch Recht behalten.

Ein entsprechendes Verhalten hätte er sich bei einem Top-Komponisten wie z.B. Strawinsky oder Bartók nicht erlauben dürfen. Davon abgesehen, war Segovia nicht gerade interessiert an Strawinskys Musik.

Der dritte Teil seines Repertoires bestand aus Transkriptionen, die Segovia selbst mit großem Erfolg anfertigte: Bach, Haydn, Schumann, Mendelssohn, Grieg u.a. Die meisten sind Aufarbeitungen der Transkriptionen von Francisco Tárrega.

Wir können Andrés Segovia nicht mit anderen Künstlern aus seiner Zeit wie Pablo Casals (1876-1973), Vladimir Horowitz (1903-1989) oder David Oistrach (1908-1974) vergleichen, denn diese Musiker bauten ihr Leben fest auf einer im Kulturleben etablierten Musiktradition. Ihr Repertoire war enorm und anspruchsvoll. In diesen Fällen waren die Seelen der Musiker auf sehr hohe Ziele gerichtet.

Es geht mir darum, verständlich zu ma-

chen, daß eine ganze Brigade von hervorragenden Komponisten, die gleichzeitig Meister-Pianisten waren, am wahren Klang des Klaviers gearbeitet hat. Ich denke da an Beethoven, Mozart, Chopin, Liszt, Mussorgsky, Skriabin, Debussy, Ravel, Prokofiev...um nur die in Zentraleuropa wirkenden Musiker zu nennen.

Diese Meister haben eine große Menge an hervorragenden Pianisten hinter sich hergezogen, was wiederum dazu geführt hat, daß ein relativ farbloses Instrument wie das Klavier - interessant durch seine technischen Möglichkeiten und Lautstärke - zum Instrument Nr. 1 wurde. Das Klavier hat jetzt sein erprobtes Gesicht. Es ist erkannt worden. Sehr verändern wird es sich vielleicht nicht mehr. Dasselbe gilt für die Geige... von Vivaldi, Corelli, Paganini angefangen, bis Viueuxtempis, Mendelssohn, Bruch, Sibelius, Prokofiev...alle diese großen Musiker haben an dem lebendigen wahren Klang der Geige gearbeitet und haben ihren Geist in das Instrument geprägt.

Wie steht es nun aber mit dem Repertoire für Gitarre? Wir denken an Sor, Giuliani, Mertz...

Aber wer ist Mertz im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Schumann? Tarrega, wer ist er im Vergleich zu Enrique Granados oder Isaac Albeniz? Tarrega und Albeniz starben im selben Jahr (1909). Leider können wir auf solche hervorragenden Vorfahren unserer Musik, wie es sie für die anderen Instrumente gibt, nicht bauen.

Wohl deshalb hat Andrés Segovia so häufig Transkriptionen verfaßt. Das Repertoire war schwach und bedurfte einer Auffüllung, besonders mit namhaften Komponisten wie Bach, Haydn, Mendelssohn...Komponisten eben, die bei dem normalen philharmonischen Publikum ein Begriff waren. Ich höre noch Sätze wie: „Ich habe Karten für die Philharmonie... und du ahnst nicht wofür... Gitarre solo (Staunen) ... ein Spanier... soll ganz toll sein... spielt sogar Bach!“

Wir verdanken Segovia viele gute Transkriptionen. Wenn ein Stück für eine andere Besetzung bzw. ein anderes Instrument bearbeitet wird, dann ist die Klangwirkung das Wichtigste. Es ist nicht wichtig, ob es die gleichen Noten sind.

Jedes Instrument braucht anderes Notenmaterial, um sich einer Wirkung anzupassen.

Eine Transkription, in der jeder Ton übertragen wurde, wo jeder Ton „wie im Original“ geschrieben wird, muss keine gute sein.

Auf der Gitarre kann z.B. ein dreistimmiger Akkord mehr Energie als ein fünfstimmiger Akkord haben. Dies gehört zu der Natur des Instrumentes.

Es kommt auf die Tonart, auf die Lage, auf die Dynamik usw. an. Da hat unser Altmeister Segovia sein Handwerk verstanden: Seine Transkriptionen sind „gitarristischer“ als die von anderen.

Allerdings, auf die Dauer gesehen, wir können doch nicht deshalb Transkriptionen anfertigen, weil das Repertoire fehlt?

Außerdem bergen Transkriptionen viele Fallen: ganz schnell sind wir auf dem Kabarettniveau von Toccata und Fuge d-moll von Bach auf der Glasharfe oder einer Ouvertüre von Wagner auf der Blockflöte.

Für mich stellt sich auch einfach die Frage, wozu höre ich mir eine Sonate von Scarlatti auf der Gitarre an? Die Interpretation eines solchen Stückes von einem Meistergitarristen kann niemals mit der eines zweitklassigen Cembalisten konkurrieren. Diese Stücke wurden genau für Cembalo geschrieben: das heißt, dass in erster Linie die Stärken und die Schwä-

chen des Instruments bei der Komposition berücksichtigt wurden.²

Es hat sich nicht viel seit Segovias Zeiten geändert. Dem Gitarristen, der ein neues Stück einstudiert, ist kaum bewusst, wie viel noch vom alten Segovia stammt - sowohl vom Notentext als auch interpretatorisch. Erstens hat Segovia manche Stücke sehr gut gespielt und seine Interpretation wird heute noch übernommen, besonders bei dem pseudo-modernen spanischen Repertoire - besser kann man es nicht spielen. Zweitens wird die Partitur gleich mit Segovias Brille gelesen.

Eine „neue“ vom Original entstandene Interpretation einer Transkription ist sehr, sehr selten.

Segovia ging es darum, dass die Gitarre weltweit vom philharmonischen Publikum anerkannt wurde. Das ist sein großes Verdienst und war gleichzeitig für seine Karriere wichtig.

Was aber bedeutet es heute? Wem hat es etwas gebracht?

In erster Linie hat Segovia, der auch hart dafür gearbeitet hat, profitiert. Die Gitarre selbst hat weniger profitiert. Noch extremer ausgedrückt: es hat ihr geschadet!

Warum? Der allergrößte Teil des Gitarrenrepertoires liegt schlecht für die Spielerhände und wird nur deshalb von Gitarristen

akzeptiert, weil sie ähnliche Erfolgsziele wie Segovia haben, oder technische Höchstleistungen im Kopf haben; oder von Hörern, die die Originalmusik nicht kennen und sich, besonders zu Segovias Zeiten, von der exotischen Ausstrahlung der Gitarre faszinieren ließen. Bei dieser Art von Repertoire, den Transkriptionen, ist der Gitarrist ständig gezwungen, Kompromisse einzugehen- technische Kompromisse aber noch viel mehr musikalische Kompromisse. Die Situation der Klavierliteratur ist ganz anders: Sie ist schwer und anspruchsvoll, aber organisch!

Auch bei der Gitarrenliteratur geht es in erster Linie um die Organik. Liegt gut in der Hand, was in den Noten steht? Nein? Dann erfordert es eine Menge Arbeit, dieses gut zu spielen. Bei dem kleinsten Problem kollabiert es und das Gefühl stellt sich ein, das falsche Instrument in den Händen zu haben.

Liegt es dagegen gut in der Hand, entsteht das andere Gefühl, genau das richtige Instrument zu haben, um auszudrücken, was man will und muss. Schwer kann es trotzdem sein, aber ergiebig,

2 Eine Bemerkung zu den Verzierungen in der „alten“ Musik: Im Italienischen bedeutet das Wort „Abbellimenti“: Verschönerungen. Verzierungen aber, die die melodische Linie stören, weil sie zu viel Gewicht einnehmen, sind keine Verschönerungen. Da der Cembalist keine Macht über die Lautstärke seiner Töne hat, kann er dieses Problem nur akzeptieren oder in manchen Fälle über die Handhabung der Zeit lösen.

(Dadurch, dass etwas früher oder später gespielt wird, verringert oder erhöht sich die Aufmerksamkeit darauf.) Gänzlich machtlos ist der Cembalist bei den Trillern und Prallern, die einfach beim Cembalo zu viel Raum einnehmen. Eine gute Verzierung, wie man sie heute noch bei sehr guten orientalischen Sängern und Instrumentalisten hören kann, zerstört niemals die Hauptlinie. Die Verzierung versteckt sich sozusagen unter der melodischen Linie. Das ist beim Cembalo unmöglich. Aber was machen die Gitarristen (übrigens: nicht Segovia)? Sie übernehmen die Notlösung des Cembalos und machen die Triller auf zwei Saiten, damit sie dem Cembalo ähneln!

sinnvoll und erfüllend.³

Es ist kein Wunder, dass die Gitarre in den Hochschulen - nicht, dass ich diese überbewerten will - eigentlich nur toleriert ist und nie wirklich akzeptiert wurde.

Die Entwicklung der Gitarre mit Segovia und seinen Nachfolgern hat ihre Schattenseiten.

Der Gitarre wurde ein Licht geschenkt, welches sie sich noch gar nicht „verdient“ hat.

Dadurch bekam die Gitarre gar nicht die Gelegenheit - irreführt durch den verführerischen Begriff „Klassische Gitarre“ - sich selbst zu entdecken oder sich entdecken zu lassen.⁴

Die Gitarre ist nicht die Dienerin des Musikers, zuerst sollte es umgekehrt sein. Der Musiker und Komponist sollte sein Instrument sehr gut kennen. Eine Musik muss sich erst einmal dem Instrument anpassen. Die Gitarre hat eine sehr reiche Palette an Klängen, die leicht einzusetzen sind... aber alles muss seine „gitaristische Logik“ haben.⁵

Wenn ich etwas sagen möchte, dann muss ich wissen, wie ich es am besten

auf d i e s e m Instrument sage. Ich muss studieren, arbeiten, die Möglichkeiten ausloten.

Bevor die Gitarre eine Partnerin der Musik und des Musikers werden kann, muss sie erkannt werden.

Vielleicht können wir neue Ansätze und neue Substanz in unserer heutigen Zeit bilden, indem wir im Dialog mit dem Instrument arbeiten, die Gitarre als Gesprächspartner annehmen, indem wir mit den Möglichkeiten des Instrumentes arbeiten und nicht dem allgemeinen Konzertbetrieb hinterherhecheln. Zuviel wurde dieses Instrument mit Musik gequält, die ihm nicht entspricht. Nehmen wir unser Instrument, die Gitarre, wirklich ernst?

Ein sinnvoller Erfahrungsweg ist auch, selber zu komponieren, auch wenn das Resultat nicht gleich ein Meisterwerk sein wird.⁶

Nicht mithalten zu wollen, sondern seine eigene Sache zu machen. Die Gitarre und ihr potentiell Publikum werden daraus einen Gewinn ziehen!

Ich wünsche mir, dass die Musik nicht länger als eine Zwangsjacke der Gitarre erlebt wird, sondern dass die Gitarre uns führt - auf der Suche nach Musik.

Es hätte der Gitarre gut getan, wenn sich eine von dem philharmonischen Publikum getrennte Lobby entwickelt hätte. Eine starke Untergrundbewegung ist etwas wert!

In den 80ern hatten wir keine Probleme, große, auch zu große, Säle zu füllen. Die Gitarre war beliebt, das hat Segovia erreicht! Jeder wollte in ein Gitarrenkonzert...aber der gute Zuhörer wurde enttäuscht und blieb beim dritten Versuch weg.

In dem Moment, wo die Zuhörerzahl schwindet... in dem Moment, wo die Produzenten kein Geld mehr mit uns machen können..., können wir unseren Beruf nicht mehr ausüben, sind aber frei und hoffentlich mit einer ungebrochenen Liebe zu unserem Instrument.

Dann sollten wir die Gitarre zu Hand nehmen und horchen... was will s i e denn?

3 Das Problem geht derart tief, dass sogar ein so wunderbarer Komponist, wie Augustín Barrios Mangoré (1885-1944), zwischen einer „organischen“ Linie und einer „gekünstelten“ liegt. Was muss man schwitzen, um den ersten Satz aus „La Catedral“ musikalisch zu spielen... und kaum einer, der das wirklich souverän hinkriegt! Warum? Weil es Klaviermusik ist.

Frage an die Gitarristen: wie viele gute Originalstücke, die auch gut in der Hand liegen und bei denen man nicht ein Gefühl der Ohnmacht hat, gibt es? Ein gutes Stück wie Nocturnal von Britten akzeptiere ich nicht - spätestens bei der Passacaglia würde ich lieber ein Klavier in den Händen haben, bei H. W. Henzes Tientos lieber eine Harfe.

4 Dort, wo die Gitarre „frei“ war, z. B. im Flamenco oder in der brasilianischen Musik (E-Gitarre ist fairerweise als ein anderes Instrument zu betrachten), hat sie eins ihrer wahren Gesichter entwickelt, welches mühelos von der ganzen Welt akzeptiert wurde und eben eines, was die anderen Instrumente nicht im Entferntesten nachahmen könnten. Die Ausnahme bestätigt die Regel: es gibt einen spanischen Pianisten, der Flamenco auf dem Klavier spielt... nicht schlecht... danke für die wohlthuende Imitation.

5 Genau an diesem Punkt hapert es aber bei der Gitarre, die als Barockinstrument Großes vollbrachte, aber dann - vom Klavier überholt - hinterher blieb. In der goldenen Ära der Barockgitarre waren die Komponisten alles Gitarristen oder Lautenisten, wie John Dowland, Sylvius Leopold Weiss, Robert De Visée, um nur drei zu nennen. Dies sollte uns lehren, dass niemand für die Gitarre schreiben kann, der sie nicht präzise kennt.

6 Bedeutung, Möglichkeiten und Irrwege des Komponierens würden hier den Rahmen sprengen.

Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ vom 25. - 28. Mai 2016 in Monheim erfolgreich zu Ende gegangen.

Mit einem fulminanten Preisträgerkonzert ging am Samstagabend, dem 28. Mai im Kulturzentrum der Stadt Monheim der IX Internationale Jugendwettbewerb für Gitarre „Andrés Segovia“ zu Ende. Zuvor hatten etwa 80 Teilnehmer/innen aus 26 Ländern in den dreitägigen Wertungsspielen ihr außergewöhnliches Talent und Können eindrucksvoll unter Beweis gestellt.

Der Bürgermeister der Stadt Monheim ließ es sich nicht nehmen, den Wettbewerb am Mittwoch, dem 25. Mai abends zu eröffnen und die zahlreichen nationalen und internationalen Gäste gemeinsam mit Prof. Alfred Eickholt zu begrüßen. Der Vorsitzende der EGTA D und gleichzeitig auch künstlerischer Leiter des Wettbewerbes dankte besonders dem Bürgermeister und dem Rat der Stadt, dass Monheim zur Austragung dieses so wichtigen Projektes der Hochtalentförderung unseres Instrumentes bereit gewesen sei.



Der EGTA D Vorsitzende Prof. Alfred Eickholt bei der Begrüßung der Gäste.



Das Duo Golz/Danilov nach der Darbietung der Tango Suite von Astor Piazzolla bei der Eröffnung des Wettbewerbes.

Die Begrüßung wurde musikalisch umrahmt vom Gitarrenduo Golz/Danilov, beide ehemalige Preisträger dieses Wettbewerbes und mittlerweile schon Preisträger professioneller internationaler Wettbewerbe.

Wenn man in den vergangenen Jahren immer wieder die besonderen Leistungen der jungen Künstlerinnen und Künstler bewundern konnte, war dies auch in diesem Jahr nicht anders.

Allerdings war diesmal die Leistungsdichte gerade in der mittleren Altersgruppe der 14 - 16 jährigen besonders frappierend. Nicht weniger als siebzehnmals hatte die Jury hier die höchste Leistungsstufe vergeben müssen, die in der Regel denjenigen vorbehalten bleibt, die dann auch mit Preisen oder Stipendien ausgezeichnet werden.

Obwohl dieser Wettbewerb ja traditionell in allen Altersgruppen 5 Preise vergibt, war es für die Jury wahrlich nicht einfach, gerade hier die richtige Wahl zu treffen. Erfreulicherweise waren aber auch die Stipendienggeber einiger bekannter deutscher Festivals entspre-

chend großzügig und haben das ein oder andere Mal tief in die Tasche gegriffen und ihre Stipendien noch um Zuschüsse für die Fahrtkosten erweitert, wie es z.B. für das Festival in Koblenz geschehen ist. So gab es insgesamt Geld und Sachpreise von mehr als 20.000 €, was diesem so hochkarätigen Wettbewerb unbedingt „gut zu Gesicht“ steht.

Neben dem ohnehin schon sehr hohen Niveau der Teilnehmerbeiträge hatten sich die Veranstalter noch eine besondere Überraschung einfallen lassen, denn einige der Juroren waren bereit, am Donnerstagabend ein außergewöhnliches Experiment zu wagen. Sie gaben ein Konzert, in dem sie nur einen kleinen Teil eines „normalen“ Konzertabends gestalteten, ähnlich wie beim



Gerhard Reichenbach „Jury in Concert“



Roman Viazovskiy „Jury in Concert“



Alvaro Pierri „Jury in Concert“



Alexander Ramirez „Jury in Concert“



Costas Cotsiolis „Jury in Concert“



Irina Kircher und Alfonso Montez
„Jury in Concert“

Klassenvorspiel Ihrer Studierenden. Diese besondere Geste den Veranstaltern und den Teilnehmern/innen gegenüber, kam beim Publikum sehr gut an.

So spielten an diesem besagten Abend sieben der hochkarätigsten Vertreter unseres Faches in einem Konzert. Die so unterschiedlichen und bestens ausgewählten Beiträge wurden trotz der Konzertdauer von mehr als 2 Stunden vom Publikum begeistert aufgenommen. In der ersten Hälfte hatten Gerhard Reichenbach, Roman Viazovskiy und Alvaro Pierri mit Originalwerken und fantastischen Arrangements von Werken von Bach, Regondi, Villa Lobos, Piazzolla bis hin zu Ginastera, Vassiliev und Thelonius Monk für ein fulminanten Auftakt und Begeisterungstürme gesorgt. Das setzte sich nach der Pause mit Ale-

xander Ramirez, Costas Cotsiolis und dem Duo Irina Kircher und Alfonso Montez und Werken von Yocoh, Villa Lobos, Brouwer und Montes nahtlos fort. Eine traditionelles Lullaby von Alfonso und Irina nicht nur als Gitarrenduo gespielt sondern auch zweistimmig gesungen war ein idealer Schlusspunkt eines langen, aber umso gelungeneren Abends.



Das Duo Montes Kircher
bei seiner Zugabe mit Gesang

Wie schon erwähnt, war die Dichte der herausragenden Leistungen in der 2. Altersstufe extrem hoch. Alle Preisträger und Stipendiaten hatten ihre besonderen Auszeichnungen mehr als verdient. Der junge Bulgare Georgi Dimitrov stellte sich in diesen Tagen mit einem auf hohem Niveau dargebotenen Programm von Werken von Bach (Suite BWV 996 Prélude/Presto und Gigue), Tárregas Fantasie über „La Traviata“, dem Pflichtstück „Muneira“ von Mompou und dem „Fandango“ aus den „Tres Piezas Españolas“ von Rodrigo als Sieger eines breiten Feldes von Spitzendarbietungen heraus.

Aus deutscher Sicht waren es hier auch besonders Leon Jänicke und Ronja Schubert, die mit ihren Programmen u.a. mit Bachs „Chaconne“ und seiner „Fuge“ aus BWV 1001 für herausragende Ergebnisse (4. Preise) sorgten.

**Die Ergebnisse im Einzelnen:
Altersgruppe II**

- 1. Preis **Georgi Dimitrov** Bulgarien
- 2. Preis **Jeseok Bang** Republik Korea
- 2. Preis **Lucia Štivecvić** Kroatien
- 4. Preis **Leon Jänicke** Deutschland
- 4. Preis **Ronja Schubert** Deutschland

Auch in der 3. und 1. Altersstufe waren die Beiträge der Teilnehmer/innen wieder einmal auf so professionellem Niveau, dass alle diejenigen, die den Wettbewerb seit Jahren begleiten, immer wieder auf's Neue darüber erstaunt sind, was sich in den vergangenen Jahren bei den jungen Talenten an Entwicklungen, nicht nur in technischer Hinsicht, getan hat.



Prof. Martin Maria Krüger, der Präsident des Deutschen Musikrates überreicht Georgi Dimitrov seinen 1. Preis der AG II.
Im Hintergrund Ronja Schubert (Deutschland) Lucia Štivecvić (Kroatien) und Jeseok Bang (Korea)

So war beispielsweise auch das Finale der Altersgruppe III am Samstagmorgen von erlesener Qualität. Der großen Jury (alle Juroren/innen aller Altersgruppen, der Präsident des Deutschen Musikrates Prof. Martin Krüger, weitere Kollegen von Festivals sowie Fachjournalisten), die ja traditionell das Finale bewerten, ist es sicher nicht leicht gefallen hier die „richtigen“ Preisträger/innen zu ermitteln.

Kevin Loh aus Singapur, der schon seit einem Jahr an der Royal Academy in London studiert, hat aber sicher verdient den 1. Preis gewonnen, da sein Vortrag makellos und in Gestaltung und Technik zudem auch höchst professionell dargeboten war. Der 2. Preis ging in dieser Altersgruppe nach China und der 3. Preis nach Kroatien. Emma Schützmann konnte sich als einzige deutsche Preisträgerin in dieser AG über einen 4. Preis freuen.



Kevin Loh (Singapur) 1. Preis in der AG III
Pei Yfei (China) 2. Preis in der AG III
Domenik Carević (Kroatien) 3. Preis in der AG III
Emma Schützmann (Deutschland) 4. Preis in der AG III



Das Organisationsteam und die Mitglieder der Jury:

Obere Reihe von links nach rechts: Georg Schmitz, Martin Maria Krüger, Georg Thomanek, Alfred Eickholt, Eugenia Kanthou, Alexander Ramirez, Constantin Dumitriu, Hans Wilhelm Kaufmann, Roman Viazovskiy, Paul Fowles
 Unteren Reihe von links nach rechts: Alvaro Pierri, Gerhard Reichenbach, Alfonso Montez, Costas Cotsiolis, Heinz-Jürgen Küpper, Steffen Brunner

Die Ergebnisse im Einzelnen:

Altersgruppe III

- 1. Preis **Kevin Kai Wen Loh** Singapur
- 2. Preis **Yfei Pei** China
- 3. Preis **Domenik Carević** Kroatien
- 4. Preis **Martin Caba** Tschechien
- 4. Preis **Emma Schützmann** Deutschl.

Auch der EGTA Sonderpreis wurde in dieser Altersgruppe vergeben. Ihn erhielt der junge Belgier Siebe Chau, der mit einer fulminanten Interpretation des Werkes „Electric Suite“ von Nuccio D’Angelo überzeugen konnte.

Bei den unter 14 Jährigen der 1. Altersgruppe hätten sicher alle Preisträger und viele darüber hinaus eine individuelle Darstellung an dieser Stelle verdient. Aber besonders aus deutscher Sicht darf man sich über die tolle Leistung von Leonora Spangenberg freuen, die gemeinsam mit Stan Geudens aus Belgien den 1. Rang belegte.



Siebe Chau (Belgien) bei seiner Performance von „Funky“ aus der „Electric Suite“ von Nuccio D’Angelo im Preisträgerkonzert.

Der Vorsitzende Alfred Eickholt überreicht den Preis der EGTA D für die beste Interpretation eines Werkes nach 1970 an Siebe Chau (Belgien)





Heinz-Jürgen Küpper bei der Bekanntgabe der Ergebnisse der Altersgruppe I

Monheims Bürgermeister Daniel Zimmermann überreicht Stan Geudens (Belgien) den 1. Preis der AG I; im Hintergrund die anderen 4 Preisträger von links: Leonora Spangenberg (Deutschland ebenfalls 1. Preis, Urban Reiter (Slovenien) 3. Preis, Filip Mišković (Kroatien) 4. Preis und Damian Stanković (Serbien) 5. Preis



Die Ergebnisse im Einzelnen: Altersgruppe I

- 1. Preis **Stan Geudens** Belgien
- 1. Preis **Leonora Spangenberg** Deutschland
- 3. Preis **Urban Reiter** Slovenien
- 4. Preis **Filip Mišković** Kroatien
- 5. Preis **Damjan Stanković** Serbien

Wie überhaupt die deutschen Teilnehmerinnen und Teilnehmer einen ausgezeichneten Eindruck hinterließen und das bezieht sich nicht nur auf die Preisträger/innen (ein 1. Preis und drei 4. Prei-



Leonora Spangenberg (Deutschland) 1. Preis in der Altersgruppe I bei Ihrem Vortrag von Giulianis Sonatina op. 71/III im Preisträgerabschlusskonzert

se) sondern auch auf die sehr guten Ergebnisse in den Bewertungen unserer nationalen Talente insgesamt und durch alle Altersgruppen.

Nach dem Finale der AG III wartete man nun natürlich mit Spannung auf die Beantwortung der Frage nach der Vergabe des Sonderpreises, einer Meistergitarre des rumänischen Bauers Constantin Dumitriu. Zu diesem Zweck war er selbst Mitglied dieser Finaljury und entschied auch ganz allein über diesen großartigen Preis, der ja schon vom Geldwert den Rahmen der Preisgelder übersteigt. In diesem Jahr war die glückliche Gewinnerin Ema Kapor aus Serbien, die mit ihrer wunderschönen Darbietung von „El Ultimo Tremolo“ von Agustín Barrios Mangore dann am Abend des Preisträgerkonzertes die Gitarre erstmalig einem großen Publikum vorführte.

Eine ganz besondere Geste der Förderung des Wettbewerbes hatte sich die Instrumentenbaufirma Karl Höfner ausgedacht. Ihr Product Manager, Friedemann Pods, der ausgebildeter Gitarrist und Gitarrenbaumeister ist, hatte drei sehr hochwertige Schülergitarren mitgebracht, die am Abend des Preisträgerkonzertes im Publikum verlost wurden. Diese Idee wurde, wie auch das gesamte Konzert, vom Publikum begeistert aufgenommen.



Ema Kapor (Serbien) erhält aus den Händen von Konstantin Dumitriu dessen eigens für diesen Wettbewerb gebaute und gestiftete Meistergitarre

An dieser Stelle gilt es auch, noch einmal den besonderen Dank des Verbandes allen Sponsoren auszusprechen, die diesen Wettbewerb mit Sachleistungen wie besonderen Instrumenten, Notenausgaben, Saiten, aber vor allem auch mit einer Anzahl hochwertiger Stipendien zu Festivals wie in Koblenz, Iserlohn, Nürtingen, Remscheid und jetzt auch Rotenburg unterstützen.

Resümee

Naturgemäß ist ja bei einem internationalen Wettbewerb die Zahl der einheimischen Teilnehmer meistens am größten. Das verhielt sich auch hier so. Allerdings dürfen wir resümierend feststellen, dass nicht nur die Anzahl der jungen Künstlerinnen und Künstler aus unserem Lande die stärkste war, sondern auch die Qualität. So dürfen wir ohne jede übertriebene nationale Eitelkeit auch ein wenig stolz auf die sich immer besser und professioneller entwickelnde Nachwuchsarbeit in Deutschland sein. Allerdings darf an dieser Stelle auch nicht die Mahnung und die Forderung zur konsequenten und beharrlichen Stabilisierung der Rahmenbedingungen für eine solche weitere Entwicklung fehlen. Dies gilt nicht nur für die Qualität der Ausbildung sondern auch und gerade für die dafür notwendige Bereitstellung von finanziellen und personellen Ressourcen in unserer Gesellschaft.



Friedemann Pods, Product Manager der Firma Karl Höfner stellt die Materialien und die Bauweise der drei hochwertigen Schülergitarren vor, die danach verlost wurden.

Die Stadt Monheim, allen voran ihr Bürgermeister Daniel Zimmermann mit seinem Rat der Stadt und seiner Kulturabteilung, hat hier ein vielversprechendes und gutes Signal gesetzt, indem sie den Wettbewerb gerne auch in den nächsten 6 Jahren in ihren Mauern beherbergen möchte.



Bürgermeister Daniel Zimmermann bei seiner Ansprache anlässlich des Preisträgerkonzertes am 28. Mai, in der er die EGTA mit diesem Wettbewerb auch zukünftig nach Monheim einlud

Das ist für den Wettbewerb, vor allem aber auch für die jungen Künstlerinnen und Künstler unseres Instrumentes eine kaum hoch genug zu würdigende Perspektive. Diese Perspektive muss allerdings auch ihre Entsprechung in einer bundesweiten, regionalen wie föderalen Kulturpolitik finden, die Talentförderung aus einer stabilen Breitenförderung auch weiterhin im Auge hat. Dafür bedarf es eben nicht nur einzelner, großartiger Initiativen, wie der von der Stadt Monheim, sondern einer flächendeckenden bewussten Entscheidung für Kultur in unserer Gesellschaft.

Abschließend noch einmal der Dank der EGTA D e.V., an die Stadt Monheim, vor allem auch an das Team um Georg Thomanek, den Leiter der Musikschule und die zahlreichen Helferinnen und Helfer, die als Kollegen/innen, Studierende oder Schüler/innen diesen Wettbewerb



Das Führungsteam des Wettbewerbes: Georg Thomanek, Alfred Eickholt, Heinz-Jürgen Küpper

Die Gewinner der Sonderpreise und Stipendien

EGTA-Preis für die beste Interpretation eines Stückes komponiert nach 1970:

Siebe CHAU, Belgien

Meistergitarre des rumänischen Gitarrenbauers Constantin Dumitriu

Ema KAPOR, Serbien

Stipendium für Internationale Gitarrenfestspiele Nürtingen 2016

Radosław WIECZOREK, Polen

Stipendium für Internationales Bergisches Gitarrenfestival 2017
Filip MIŠKOVIĆ, Croatia

Damjan STANKOVIĆ, Serbien

Stipendium für Internationales Gitarren-Festival Iserlohn 2017

Jagoda Agnieszka ŚWIDZIŃSKA, Polen

Stipendium für Koblenz International Guitar Festival & Academy 2017
Beata ATŁAS, Polen

Cristina GALIETTO, Italien

Stipendium für Rotenburger Gitarrenwoche 2016

Emma SCHÜTZMANN, Deutschland

Stipendium für Volos International Guitar Festival July 2017

LOH Kevin Kai Wen, Singapur

erst möglich gemacht haben. Ein ganz besonderer Dank unseres Verbandes gilt auch Heinz-Jürgen Küpper für seine perfekte Organisationsleitung im Vorfeld und während des Wettbewerbes; und der es sich darüber hinaus auch nicht nehmen lässt, seine Qualitäten als Moderator im Preisträgerkonzert zur Verfügung zu stellen.

Ein weiterer herzlicher Dank gilt auch Steffen Brunner, dem ehemaligen künstlerischen Leiter der Nürtingen Festspiele, der diesen Wettbewerb nicht nur als Juror des Finales der AG III sondern in diesem Jahr auch noch mit seinem besonderen künstlerischen Blick als Fotograf begleitet hat.

Alle in diesem Artikel enthaltenen Fotos stammen von ihm. Außerdem kann man auf der Website des Wettbewerbes www.segovia-wettbewerb.de auch alle von ihm zur Verfügung gestellten Fotos ansehen.

(AE)

Termin vormerken!

Der nächste Wettbewerb findet von
Mittwoch, dem 30. Mai -
Samstag, den 02. Juni 2018
wieder in Monheim statt

Interview mit Jürg Kindle



Biografie

Jürg Kindle, geboren 1960 in Glarus (CH). Tätigkeiten als Musikpädagoge in der Erwachsenenbildung und mit Kindern. Nebst zahlreichen pädagogischen Publikationen, welche heute zum Standardrepertoire im Gitarrenunterricht gehören, finden sich zahlreiche Werke für verschiedene Gitarren- und Mandolinbesetzungen in seinem Katalog. Kindles Gitarrenwerke wurden mehrfach ausgezeichnet und erscheinen regelmässig als Pflichtstücke bei Wettbewerben im In- und Ausland. Jürg Kindle ist Dozent an der Pädagogischen Hochschule in Rorschach (CH).

Webseite von Jürg Kindle:

www.juergkindle.ch

Unter „Gratis Downloads“ stellt Jürg Kindle auf seiner Website viele Arrangements zur Verfügung.

Webseite „Edition Kalimba“:

www.editionkalimba.ch

1. Jürg, du hast seit vielen Jahren hunderte Stücke für/ mit Gitarre(n) komponiert, die alle bei verschiedenen Verlagen in Deutschland, Kanada und der Schweiz veröffentlicht wurden. Vor kurzem hast Du Deinen eigenen Verlag, die „Edition Kalimba“ - benannt nach einem Deiner bekanntesten Stücke für Gitarrenquartett - gegründet. Wie kam es zu dieser Entscheidung von nun an im Selbstverlag zu publizieren?

Als ich 1987 mit „Manege frei“ den Sprung ins Verlagswesen geschafft hatte, war das wie ein Lottogewinn für mich. Ich hatte noch nicht einmal mein Gitarrendiplom gemacht zu dieser Zeit. Das Heft war gleich ein Grosse Erfolg und weitere Produktionen folgten. 2001 kam ich dann zum kanadischen Verlag „Les Productions d’Oz“. Als erstes veröffentlichten wir „Kalimba“, das Stück habe ich 1996 komponiert - es ist also heute 20 Jahre alt geworden. Bis heute sind es etwa 80 Hefte in mehreren Verlagen geworden. Zum einen habe ich durch die Verlage einen Bekanntheitsgrad erlangt, den ich ohne sie nicht hätte. Auf der anderen Seite aber steht auch ein wirtschaftlicher Aspekt. Mit den Jahreseinnahmen aus den gut 80 Heften kann ich grad mal meine Telefonrechnung bezahlen. Irgendetwas muss doch da schief laufen. Als Urheber bekommst Du zwischen 10 und 15 % des Verkaufspreises des Heftes, davon gehen noch Händlerfreiemplare ab. Der Musikalienhändler erhält 40 bis 45% Marge auf den Verkaufspreis, verdient also vier Mal mehr an meinem Heft als ich selbst. Wenn ich in Deutschland ein Heft von mir kaufe, ist es immer noch billiger, als wenn ich es bei meinem Schweizer Verleger mit 20% Autorenrabatt kaufe. Zu diesem wirtschaftlichen Aspekt kommt noch hinzu, dass ich mit einem Verlagsvertrag sämtliche Rechte abgebe, und das bis 70 Jahre nach meinem Tod. Dazu gehört auch das Aufführungsrecht. Der Verlag erhält von jeder bei der GEMA angemeldeten Aufführung 50 %. Das absurdeste was ich je erlebt hatte war, dass ich als

Just For Friends

Der EGTA Deutschland gewidmet Oktober 2016

Jürg Kindle

Allegro

The first system of music is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. There are some rests and dynamic markings.

mf

The second system of music starts at measure 6. It continues the melody and bass line from the first system. There are some rests and dynamic markings.

The third system of music starts at measure 11. It continues the melody and bass line. There are some rests and dynamic markings.

The fourth system of music starts at measure 16. It continues the melody and bass line. There are some rests and dynamic markings.

The fifth system of music starts at measure 21. It continues the melody and bass line. There are some rests and dynamic markings.

Komponist, Interpret und Produzent meiner ersten CD von der SUIISA (Schwestergesellschaft der GEMA in der Schweiz) für Urheberrechte von geschützten Werken (meinen eigenen!) eine Rechnung von 800 sfr. erhielt, wovon ich als Mitbeteiligter dann wieder 400 sfr. zurück erhielt, die andere Hälfte ging an den Verlag. Letztlich ist es aber nicht in erster Linie die wirtschaftliche Seite, die den Ausschlag gab, meinen eigenen Verlag zu gründen, es gibt auch eine emotionale Bindung zu einem guten Musikstück, das man geschaffen hat. Es ist eine Art Vater - Kind Beziehung. Du gibst Deine Kinder zur Adoption frei und verlierst das Besuchs- und Sorgerecht. Ich habe mehrmals versucht, so ein Kind wieder zurück zu holen. Aber Verlage lassen das Kind lieber im Keller eingesperrt, als es seinem Vater zurück zu geben. Ich habe es erlebt, dass ein Verlag von mir 5000 Euro für die Rückgabe eines Werkes wollte, obwohl der Verlag das Heft in zehn Jahren nur gerade 7 mal verkauft hatte. Die Antwort des Verlegers war: „Was können wir dafür, wenn die Leute ihre Stücke nicht mögen.“ Irgendwann war es einfach zu viel. Ich wollte nochmals von vorne beginnen.

2. Aus Deinen Antworten ist eine gewisse Enttäuschung gegenüber dem Verlagswesen zu hören. Wie schätzt Du die Rolle der Musikverlage in Zeiten des Internets ein, da viele Arbeiten, die früher ein Verlag erledigte, heute durch Computerprogramme am eigenen Rechner möglich geworden sind: ob Notensatz, Cover oder Layout, man kann nahezu alles in Eigenarbeit übernehmen. Sind Verlage überhaupt noch zeitgemäß?

Das ist ein wichtiger Punkt. „Manege frei“ war 1987 noch ein handgeschriebenes Manuskript. Meinen ersten Computer mit Notationsprogramm hatte ich erst 1996.

Die tiefe %- Beteiligung war damals noch vertretbarer, denn der Verlag hatte noch einen Notensetzer angestellt. Für den Komponisten war das Layout noch lange kein Thema, Du warst ja abhängig davon, dass jemand dieses know how hatte. Heute aber verlangen die Verlage das fixfertige Notenlayout mit Fingersätzen und Formatierung von Dir. Du lieferst ein druckfertiges Produkt ab. An der %- Beteiligung hat sich aber in der Zwischenzeit nichts geändert.

3. Inwieweit müssten sich die Verlage verändern, damit sie für Dich als Komponist wieder attraktiver wären?

Die Verlage müssten Partner werden und den Komponisten nicht nur als billigen Rohstofflieferanten betrachten. Ein Verlag ist nur überlebensfähig in Zukunft, wenn er den Urhebern gegenüber faire Bedingungen schafft und gleichzeitig den direkten Kontakt zu den Kunden pflegt. Trekel ist ein gutes Beispiel für Kundenfreundlichkeit. Es ist einfach ein sympathisches Unternehmen, das seit Generationen mit unermüdlichem Elan für die Sache der Musik einsteht und immer am Puls der Gitarrenszenen ist. Trekel ist nicht mehr aus der Gitarren- und Mandolinenszenen wegzudenken. Aber die arbeiten sehr hart für die Sache. Dann gibt es Verlage, die nur noch im Populärsektor arbeiten, da ist der Absatz grösser, oder andere machen auf Quantität und geben jeden Monat 10 Ausgaben heraus. Da werden nur noch 10 Exemplare gedruckt von jedem Heft. Bei einer Bestellung werden per Knopfdruck weitere Exemplare hergestellt. PDF rein - Heft raus. Da wird der Verlag zu einer Art Mastbetrieb. Da kommt aber auch sehr viel schön verpackter Mist heraus. Ich wage keine Prognose für die Verleger. Sie geniessen den Ruf als Sprungbrett, aber danach landest Du im kalten Wasser. Wenn Du Glück hast, ist da überhaupt Wasser im Becken drin.

26

31

36

41

46

51

4. Du hast Dir über die Jahre ein großes Renommee erarbeitet, so dass Dein Name schon bekannt ist. Ist es unter diesem Aspekt leichter, einen Selbstverlag zu unterhalten oder wäre das genauso attraktiv für einen jungen, noch unbekanntem Komponisten, der seine Stücke auf seiner Seite im Selbstverlag zum Download anbietet?

Klar ist es einfacher, wenn Du schon bekannt bist. Den Verlagen habe ich meinen Bekanntheitsgrad zu verdanken, das schätze ich, aber sie haben auch schön verdient mit mir. Die jungen Leute haben heute ein ganz anderes Verhältnis zu solchen Sachen. Die sind multimedial aufgewachsen, da ist alles fließender. Wenn die ein Projekt durchziehen wollen, dann machen sie z.B. ein Crowdfunding oder stellen ihr Projekt auf Youtube oder verbreiten es via Facebook. Die sind unverkrampfter. Die sind sich auch gewohnt, dass Musik nichts kosten muss oder darf und dass sie jederzeit und überall abrufbar ist. Für unsere Generation ist das schmerzhaft, denn das Urheberrecht hat ausgedient. Youtube stellt ja nur eine Infrastruktur ohne jeden künstlerischen Wert zur Verfügung. Das Geld wird mit den Ideen und der Kreativität der User verdient. Von Kalimba gibt es etwa 60 Videos auf YouTube. Da steht oft gar kein Komponist drunter. Wenn Du Pech hast, haben die deine Noten kopiert, spielen das auf YouTube, lassen Werbung darüber und verdienen ihre Klicks dabei - so ist das eben. Ich tue mich schwer damit, hinzunehmen, wie heute mit geistigem Eigentum umgegangen wird. Auf der anderen Seite habe ich selbst durch Facebook eine grosse Zielgruppe für meine Musik erreicht. Vor allem in den USA ist die Nachfrage nach meiner Musik und auch das Echo riesig. Du kannst nur mit den Waffen der modernen Technik zurückschlagen, sonst gehst Du unter.

5. Was rätst Du jungen Komponisten?
Wenn ein junger Komponist die Gelegenheit bekommt, ein Werk zu verlegen, dann würde ich ihm raten, es zu versuchen, um Erfahrungen zu sammeln. Parallel dazu soll er aber etwas Eigenes aufbauen. Eine eigene Website mit Shop und Paypal-Abrechnung ist ja auch keine Hexerei mehr heute. Er sollte aber alles, was er tut, in der Praxis ausprobieren, ob es auch funktioniert bei der Zielgruppe.

6. Neben Deinen Konzertwerken nehmen pädagogische Werke einen großen Teil Deines Schaffens ein. Haben Deine Etüden Deiner Erfahrung dazu beigetragen, das allgemeine gitarristische Niveau zu heben?

Ich habe sicher Farbtupfer in die Gitarrenlandschaft gesetzt, habe ein Programm geschaffen, welches von der Unterstufe bis zur Oberstufe genügend Material bietet für einen kreativen Unterricht über Jahre hinweg und gleichzeitig auch noch die ganze Ensemble-Palette ausfüllt. Alle meine pädagogischen Werke habe ich zuerst zum Selbstzweck für meinen Unterricht geschaffen - erst später, nach erfolgreichem Ausprobieren habe ich sie jeweils in den Verlag gegeben, das ist auch der Grund dafür, dass mein Konzept funktioniert. Hug Zürich ist ja mein Verlag für die pädagogischen Werke. „Manege frei“ war der Erstling, „Solotrip“ meine letzten Werke. Dazwischen liegen „Pedros Traum“, „Zodiac“, „Trans Europa Express“, meine Gitarrenschule „klick“, „Alles im Griff“ und mein Theorieband „Musiktheo-

rie ganz praktisch“. Ob ich das Niveau damit heben konnte weiss ich nicht, sicher habe ich bei vielen Kindern die Freude mit meiner musikalischen Bildersprache geweckt und viele Musiklehrerinnen und Musiklehrern konnten und können den harten Berufsalltag etwas lustvoller gestalten. Mein Ziel war und ist es immer noch, Musik lebendig zu vermitteln, Emotionen mit Musik zu verbinden. Wir sprechen ja von „Musik spielen“ - das sollte auch so verstanden werden. Oft ist es ja nur ein Kampf und ein Krampf. Zur Gitarre sollte die gleiche Beziehung hergestellt werden wie damals zum Kuschtier oder zum Schaufelbagger im Sandkasten. Es gibt ja nicht nur ein objektives technisch-virtuoses Niveau sondern auch ein subjektiv musikalisches Niveau, dieses lässt sich nicht objektiv messen.

7. Wie steht es um die Gitarrenszenen der Schweiz?

Die Schweizer sind sehr reserviert was zum Beispiel den Erfolg von Kollegen angeht. Da kocht jeder sein eigenes Süpplein. Ich werde in der Schweiz nie für Weiterbildungen angefragt, obwohl die Schweizer meine Free Downloads auf meiner website weltmeisterlich runterladen - sie liegen noch vor den Deutschen und den Amerikanern! Eine Ausnahme ist Genf, wo ich schon Workshops geben durfte. Aber Genf ist schon weit weg, da hast Du schon einen Fremdenbonus. Junge Schweizer Talente sind meistens Ausländer wie z.B. Admir Doçi. Die sind dann eher im Ausland aktiv und werden da auch gefeiert. Ein gutes Beispiel für berühmte Schweizer, die vor allem im Ausland bekannt wurden sind ja DJ Bobo oder der Harfenist Andreas Vollenweider. Ich selbst habe viel mehr musikalische Beziehungen zu den Europäern und vor allem auch zu den USA und Kanada. Mein

schweizerisches Highlight ist die Zusammenarbeit mit dem EOS Gitarren Quartett. Da geht Freundschaft und Musik Hand in Hand. Mit der CD „The Guitar Quartets“ mit dem EOS Gitarrenquartett haben wir eine wunderbare Referenzaufnahme für meine gesamten Gitarrenquartette gemacht. Ich habe ein paar gute Freunde hier, die haben auch ein Leben für die Gitarrenpädagogik gegeben. Ich sehe das, wenn ich an Stufentests als Experte eingeladen werde. Da wird oft unglaublich gute Arbeit im stillen Kämmerlein gemacht. Aber viele Kollegen vereinsamen dabei selbst als musikalisches Wesen. Wenn ich Kurse im Ausland gebe, fällt mir immer die grosse Kollegialität unter den teilnehmenden Gitarrenlehrerinnen und Gitarrenlehrern auf. Da hast Du das Gefühl, du kommst in eine Familie rein. Da werden am Abend auch schon mal die Jasskarten herausgeholt und man sitzt fröhlich bis zu später Stunde zusammen. Das erlebst Du in der Schweiz nicht. Das macht mich nachdenklich, dass die Musiker hier sehr fleissig und talentiert aber oft auch sehr einsam sind. Die Summe aller Eigenbrödlerei macht aber letztlich auch keine weltoffene Politik. Vielleicht ist gerade dieser Wesenszug der Schweizer dafür verantwortlich, dass wir eine verhärtete und abgrenzende Gesellschaft geworden sind, ein weisser Fleck auf der Landkarte, eine einsame Insel in Europa.

8. Eines Deiner bekanntesten Werke ist *Kalimba für 4 Gitarren*. Es kommt ja zuweilen vor, dass Komponisten auf ihren größten „Hit“ reduziert werden. Ist *Kalimba für Dich Fluch oder Segen*?

Ich wurde viele Jahre auf „Manege frei“ reduziert und erachte es als ein Privileg, dass ich dieses Image erweitern konnte. „Kalimba“ ist in dieser Hinsicht ein Segen. Es ist wirklich auch ein gut gelungenes Stück. Ich hatte die Idee plötzlich während einer Zugfahrt. Ich hörte das ganze Stück schon komplett und beilte mich nach Hause um es sofort aufzuschreiben. Das Stück war am selben Abend fixfertig aufgeschrieben. Es gibt ein paar solcher Stücke, die sogenannten Würfe. Dazu gehören auch meine „Pop Styles“. Die sind in einer Woche geschrieben worden. Die „Four Trains“ und die 10 Trios sind auch alle in sehr kurzer Zeit entstanden. Meist ist es ein Stück pro Tag, wenn’s so richtig läuft. Ich habe viele Stücke, die sind noch besser als „Kalimba“. Ich bin gespannt, was aus ihnen wird. „Techno“ ist auf bestem Weg „Kalimba“ dereinst abzulösen.

9. Seit vielen Jahren komponierst Du unentwegt. Was ist Deine Motivation, Dein Feuer?

Ich habe in meinem ganzen Berufsleben als Gitarrenlehrer immer 80-100% als Gitarrenlehrer gearbeitet. Für die Schweiz ist ein volles Musiklehrerpensum 30 x 60 Minuten. Ich unterrichte seit Jahrzehnten zwischen 40 und 60 Schüler die Woche. Letzte Woche hatte ich mein 35. Dienstjubiläum als Gitarrenlehrer. Ich habe das Glück, dass ich mit wenig Schlaf auskomme. Meine Kompositionen sind zu einem grossen Teil nachts entstanden oder eben an Wochenenden und in den Schulferien. Ich bin heute ziemlich schnell, kann während einem Schülerwechsel noch schnell ein Thema das in meinem Kopf herumschwirrt in mein Notenheft, welches ich stets bei mir trage, hineinkritzeln. In einer Freistunde kann ich dann oft das fixfertige Stück

aufschreiben. „Solotrip“, meine 100 Etüden, sind so entstanden, allesamt Ideen aus meinen Skizzenheften. Seit zehn Jahren arbeite ich an der pädagogischen Hochschule in St. Gallen und da geniesse ich die vorlesungsfreien Zeiten. Ich habe jetzt mehr Zeit zur Verfügung zum Komponieren. Ich habe eine Wohnung in den Bergen gemietet und geniesse da die Natur und die wunderbare Aussicht und kann mich hier mit allen Sinnen in ein Projekt hineingeben. Es gibt jetzt auch mehr Freiraum für meine Tätigkeit als Seminarleiter für Weiterbildungen. Ich liebe diese Tätigkeit und freue mich, dass ich meine Ideen weitergeben darf und dass viele Kolleginnen und Kollegen von meiner Erfahrung und meiner immensen Arbeit profitieren können. Das war aber alles nur möglich, weil ich immer einen guten Job hatte, mit dem Komponieren habe ich bis heute wie schon erwähnt nichts verdient.

Ich bin sehr glücklich mit meinem Eigenverlag. Er besteht ja nur aus einem Stuhl, einem Computer und ein paar Briefmarken. Am meisten motiviert bin ich durch einen Kompositionsauftrag, mit dem ich dann wiederum eine Ausgabe finanzieren kann. Bei einem Auftrag wird der Auftraggeber in der „Edition Kalimba“ - Ausgabe im Untertitel genannt und er erhält die erste Ausgabe handsigniert. Mit einem Auftrag ermöglicht man eine Erweiterung der Gitarrenliteratur, gleichzeitig sichert man sich eine Uraufführung und der Komponist erhält einen Lohn für seine Arbeit. Eine Win-win-Situation. Mein Entscheid hat gleichsam einen kreativen Schub ausgelöst und ich hoffe, dass die wirklich guten Stücke erst noch kommen werden, die Sterne stehen gut. Das ist wahre Motivation, mit Musikern und Freunden zusammen zu arbeiten, den Kreislauf von der Idee bis zur Ausführung zu schliessen.

10. Welche musikalischen Wurzeln würdest Du Dir zuschreiben bzw. welche Musik hat Dich inspiriert und tut dies vielleicht immer noch?

Ich bin ein Kind der 68er Bewegung. Woodstock, die Beatles und dann die ganze Progressivrockbewegung der 70er Jahre mit Genesis, Gentle Giant, King Crimson etc. das war mein Leben. Ich habe als Kind und Jugendlicher diese Musik schon als emotionale und körperliche Kraft wahrgenommen, sie war wie eine Droge. Ich habe in einem Tambourenverein über 15 Jahre getrommelt und daneben in Rockbands Schlagzeug gespielt. Zur Gitarre kam ich erst mit 17 Jahren, weil ich Neil Youngs „Heart Of Gold“ unbedingt spielen wollte. Ich kaufte mit der Gitarre gleich auch einen Mundharmonikaständer und ein paar Bluesharps in verschiedenen Tonarten. Jetzt konnte ich für meine Bands auch Stücke komponieren, damals noch ohne irgendwelche Notenkenntnisse. Das konzeptionelle in der Rockmusik hat mich immer am meisten fasziniert. Es waren nicht die Dreiminutenstücke, sondern die Stücke, welche eine ganze LP-Site gefüllt hatten wie z.B. Frank Zappas „Waka Jawaka“ die „Valentine Suite“ von Colosseum, „In-A-Gadda-Da-Vida“ von Iron Butterfly oder „Wish You Were Here“ von Pink Floyd. Später war es der Jazz-Rock mit Herbie Hancock, Billy Cobham, dem Mahavishnu Orchestra etc. Klassische Musik begann ich erst bewusst anzuhören als ich mit meinem Musikstudium begann, und da war ich schon über 20 Jahre alt. Die Achtzigerjahre der Populärmusik gingen an mir vorbei. Ich wollte jetzt alle klassischen Werke kennen. Ich entdeckte den Orchesterklang, die Kammermusik, die Instrumentalwerke. Bald hatte meine klassische LP Sammlung die große Popsammlung überholt, ich musste einfach alles kaufen! Mein Keller ist immer noch gerammelt voll mit LP's und bei jedem Umzug machen sie mir das

Leben schwer, aber ich kann mich nicht lösen davon. Ich habe noch einen weiteren Sammeltrieb, die Musikinstrumente. Auf der einen Seite sind es Zupfinstrumente aus allen Kulturen - Saz, Chiftelia, Bouzouki, alle Arten von Madolinen und Gitarren aber auch Perkussionsinstrumente von überall her wie Tablas, Congas, Pandeiro, Darabouka, Berimbau, Kalimba etc. Die Musik der Völker hat mich immer fasziniert. Musik des Orient, Latin-Music, afrikanische Musik, Obertonmusik aus der Mongolei- einfach alles. Ich habe mich in Latin-Perussions auch weitergebildet, gebe auch Percussion-Workshops. In der Seele drin bin ich immer noch Drummer. Rhythmus ist die Sprache der Erde, Melodie die Sprache der Luft, Harmonie die Sprache des Wassers. Feuer ist die Inspiration. Wenn es mir gelingt, alle vier Elemente gut ausgewogen in einem Stück zu vereinen, dann ist es ein gutes Stück. Zum Rhythmus habe ich den besten Zugang, ich bin auch ein Erdzeichen zusätzlich mit einem Erdschendenten.

11. Du bist in vielen Stilen zuhause. Es gibt Stimmen, die Komponisten vorwerfen, auf vielen Hochzeiten tanzen zu können ohne selbst verheiratet zu sein. Was antwortest Du Kritikern, die Dir einen Personalstil absprechen?

Ich habe nie Komposition studiert, ich bin Autodidakt in fast allem was ich tue. Ich kenne diese Diskussion aus der bildenden Kunst. Wenn Du etwas schaffst, was Erfolg hat und in irgendeiner Weise kommerziell verwertet werden kann, dann wirst du ausgestossen aus dem Künstlerkreis. Das ist wie in einer Sekte. Wahrscheinlich ist es auch Neid. Heute wird Provokation mit Kunst verwechselt und die Sprache der Kunst ist zu einem kindlichen Herumgeschrei, zur Effekthascherei verkommen. Das Objektive in der Kunst ist verlorengegangen. In der Musik geht es ähnlich zu und her. Wenn die gut subventionierte „Neue Musik“ eines einsamen Komponisten in leeren Sälen gespielt

wird, bildet dieser leere Saal dann gerade gleich noch das Argument dafür, dass die Musik eben nicht verstanden wird, sie also von besonders hohem Niveau sein muss. Was sind das für Personalstile? Ich kann Musik für oder gegen ein Instrument schreiben, für oder gegen die physikalischen Grundgesetze der Akustik. Fragen sie die Orchestermusiker, die diese Werke spielen dürfen. Seit der seriellen Musik in den 50er Jahren ist doch alles schon gesagt worden. Der Begriff „Neue Musik“ möchte doch implizieren, dass es sich um etwas noch nie da gewesenes, einmaliges handelt, das beinhaltet doch gleichermassen, dass ich über der Tradition stehe, das finde ich abgehoben. Ich kümmere mich nicht um solche Klügeleien. Ich bin kein zeitgenössischer Komponist, schreibe nur zeitgemässe Musik und bin gottseidank nicht behindert durch die fixe Idee, dass jeder Ton den ich schreibe „Neue Musik“ sein muss. Meine Gitarre ist das Prisma welches alle Spektralfarben meiner musikalischen Prägung einfängt. Ich habe Respekt davor, am Morgen mein Instrument anzufassen, ich weiss noch nicht, was es mir sagen will. Ein kleines spontan improvisiertes Motiv reicht oft schon aus, eine Lawine von Ideen auszulösen. Das ist alles. Ich schreibe einfach heraus, was sein muss, ob das dann „modern“ klingt ist kein Thema. Abgesehen davon bietet die Gitarre mit ihren unzähligen Effekten und Klangvarianten an sich schon eine

ungeheure Palette an neuen Klängen. Für uns ist das normal, dass auf der Gitarre getrommelt, gekratzt, gerieben wird usw. Wir bilden uns nichts ein darauf. Wenn in einem Orchester die Streicher col legno spielen oder die Saiten hinter dem Steg gekratzt werden oder die Holzbläser an den Klappen herumfingern ohne ins Instrument zu blasen, spricht man sofort von Neuer Musik. Als Gitarristen sind wir wahrscheinlich schon automatisch modern.

12. Was sind Deine aktuellen Projekte?
 Mein aktuelles Projekt ist es, wieder auf den Semester- und Unterrichtsmodus umzuschalten nach drei intensiven Monaten des Komponierens. Ich bin auch daran, alle Werke zu layouten und in meinem Verlag herauszugeben. Das werden bis Ende Jahr 17 Ausgaben sein. Ich freue mich auf die Uraufführungen einiger meiner frischen Werke - ich kann leider nicht dabei sein, alle sind in den USA. Keith Calmes wird in New York mein Solostück „Mountain Spring“, welches ich ihm gewidmet habe uraufführen. Bill Swick mit seiner Guitar Academy in Las Vegas meine „Four Trains“ und das Alexandria Guitar Trio wird in Virginia eine CD mit meinen Gitarren Trios aufnehmen. Ich freue mich auch auf die Aufnahmen von Annika Hinsche mit meinen Mandolinenetüden. Das war ein verrücktes Jahr und ich bin allen dankbar, die auf mich zugekommen sind und mir ihre Zusammenarbeit angeboten haben. 2016 wird also nichts Neues mehr dazukommen - für 2017 bin ich wieder offen und freue mich auf viele gute Kontakte.

Vielen Dank für das Interview.

Johann Sebastian Bachs

Beziehungen zur Laute

Johann Sebastian Bach ist - und dies wohl nicht ohne Grund - der meistgespielte „Gitarrenkomponist“ der Welt, obwohl er nicht eine einzige Note für unser Instrument hinterlassen hat. Die Diskussion über die Darstellung seiner Werke auf der Gitarre reißt nicht ab, das Für und Wider ist in Büchern, Zeitschriftenartikeln usw. ausführlich und zum Teil überaus kontrovers dargestellt worden und soll in diesem Beitrag nicht weiter thematisiert werden.

Dieser Artikel beschränkt sich auf die Darstellung von Sachverhalten. Die z.T. weit verstreut vorhandenen Informationen wurden hier zusammengetragen, geordnet, ergänzt und ggf. kommentiert; sie sollen einen kompakten Überblick und schnellen Zugriff auf Detailinformationen ermöglichen. Auf weitere biografische Anmerkungen, Fotos sei-



Abb. 1: Johann Sebastian Bach, Lithographie von F. G. Schlick (1804-1869), Leipzig 1840 nach dem Gemälde von Elias Gottlob Hausmann aus dem Jahre 1746, (Bach-Archiv Leipzig)

ner Wirkungsstätten etc. wurde hingegen weitestgehend verzichtet, da die Lebensumstände Bachs in der Literatur umfassend und allgemein zugänglich dargestellt wurden.

Weimar und Köthen

Bachs Beziehungen zur Laute und einigen ihrer Spieler sind sehr vielfältig und erstrecken sich über einen langen Zeitraum seines Lebens. Der Komponist hatte spätestens seit seiner Zeit in Köthen Berührungspunkte mit dem Zupfinstrument. Zum einen gab es „die lautespielende Gattin von Bachs Köthener Vorgänger Stricker“¹ (Catherina Elisabeth Stricker, Frau des Köthener Kapellmeisters)². Bach pflegte andererseits auch den Kontakt zu einigen Lautenisten der Zeit. Es handelte sich zum einen um eigene Schüler, zum anderen um Kollegen aus dem näheren oder auch etwas ferneren Umfeld (s.u.)

„Nachdenklich muss stimmen, dass bereits im Mai 1715, während Bachs neunjährigem Wirken in Weimar, für die Hofhaltung der ‚jüngeren Linie‘, also des mitregierenden Herzogs Ernst August (1688-1748), ein von Bachs Vetter Johann Nikolaus Bach (1669-1753) in Jena erbautes Lautenwerk (Lautenclavicymbel) erworben worden ist und dass andererseits die wohl früheste Lautenkomposition Bachs, eine Suite in e-Moll (BWV 996), auf der von dem Weimarer Stad-



Biografie

Gerd-Michael Dausend

Gitarrenstudium an der Musikhochschule Köln bei Prof. Hans-Michael Koch und Prof. Dieter Kreidler.

Seit 1974 Dozent für Gitarre an der Bergischen Musikschule Wuppertal, dort auch Betreuer des Fachbereiches Zupfinstrumente (seit 1995) sowie Leiter des Musikschulbezirkes Wuppertal Ost (seit 2000). Seit 1977 Leiter einer Hauptfachklasse für Gitarre sowie Dozent für Fachdidaktik an der Musikhochschule Wuppertal.

Seit 1978 ständiger Gastdozent an der Akademie Remscheid und bei berufsbegleitenden Lehrgängen an der Akademie Remscheid.

Juror bei nationalen und internationalen Wettbewerben.

2007 Ernennung zum Honorarprofessor an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Über 150 Publikationen und Notenausgaben bei diversen Verlagen.

¹ Junghänel, a. a. O., S. 158

² Wolff, Johann Sebastian Bach, a. a. O.

torganisten Johann Gottfried Walther (1684-1748), einem Freund und entfernten Verwandten Bachs, vielleicht um 1715 geschriebenen ältesten Kopie den von der Hand des Johann Tobias Krebs (1690-1762), eines gemeinsamen Schülers von Bach und Walther, stammenden Zusatz, aufs Lauten-Werck' erkennen lässt.“³

Aus der Schaffenszeit in Köthen (1717-1723), wo ein Großteil von Bachs Kammermusik entstand, sind die Belege ebenfalls noch rar. „In der Köthener Musikalischen Kammer waren zwei Lauten und eine Theorbe vorhanden, die sicherlich auf Veranlassung Bachs angeschafft wurden“⁴. Dort wurde am 17. August 1719 ein Konzert eines „Lautenisten aus Düßeldorff“⁵ veranstaltet, worunter wir vielleicht Silvius Leopold Weiß vermuten könnten. Stefan Weiss hält jedoch dagegen:

„Weit eher wird Bach damals ein Konzert von Weiß' Bruder Johann Sigismund oder ihres Vaters Johann Jacob Weiß erlebt haben, die damals noch in Diensten des [in Düsseldorf residierenden] pfälzischen Kurfürsten standen; Silvius Leopold Weiß dagegen war bereits am 23. August 1718 ‚Kurfürstlich sächsischer und königlich polnischer Kammermusikus' in Dresden geworden.“⁶ Im gleichen Jahr trat u. a. auch ein ausländischer Musiker, „der ein >bandoloisches Instrument< (eine Variante der gitarrenähnlichen spanischen Bandurria)“⁷ spielte, in der Residenzstadt auf. In Köthen entstanden als Violinwerke auch die Primärfassungen der Fuge BWV 1000 und der Suite 1006a.

Leipzig

Bereits in die Leipziger Zeit gehören die Kontakte zu Johann Christian Weyrauch, einem Leipziger Jurastudenten, der später als Notar wirkte. Der am 13. Januar 1694 im südwestlich von Leipzig gelegenen Knauthain geborene Amateurlautenist war als Sohn des Kantors wohl schon früh mit Adam Falckenhagen bekannt, der in Großdalgig, einem Ort in der Nähe Leipzigs, zur Welt gekommen war. Seine Biografie weist aus, dass er „nach dem 10ten Jahre zu einem Priester in Knauthayn gekommen sein soll, woselbst er 8 Jahre in literis und musicis, insonderheit aber auf dem Clavier, und in den letzern Jahren, auf der Laute sich geübt“⁸. Als Neffe des dortigen Pfarrers dürfte Falckenhagen den Sohn des

Kantors, der ja auch noch Laute spielte, sicher gekannt haben.

Weyrauch traf an der Leipziger Universität, wo er ab 1717 studierte, weitere Lautenisten, darunter Ernst Gottlieb Baron, der sich dort im Jahre 1715 immatrikuliert hatte, sowie den später in Würzburg tätigen Lautenisten August Wilhelm Heinrich Gleitsmann (1698-?). Weyrauch war auch mit dem Leipziger Lautenmacher Johann Christian Hoffmann befreundet, letzterer war gemeinsam mit Bach 1743 Taufpate von Weyrauchs zweitem Sohn, der denn auch den Vornamen Johann Sebastian bekam.⁹

Weyrauch hatte sich mehrfach - u. a. auch mit einem von Bach 1730 ausgestellten Zeugnis als Empfehlung - erfolglos um eine Stelle als Musiker beworben. Bach schrieb: „Selbiger nicht allein auf verschiedenen Instrumenten sich wohl habilitiret, sondern auch vocaliter sich hören zu lassen, viele specimina hiesiges Ohrtes rühmlichst abgeleget, auch in arte componendi das seinige nach Verlangen zeigen dörrfte“. Von einem Schülerverhältnis, von der Unterstützung der Aufführungen des Thomaskantors ist - im Unterschied zu manchem anderen Bach-Zeugnis - hierbei freilich nicht die Rede.“¹⁰

Auch als Komponist für sein Instrument war Weyrauch offenbar tüchtig, leider sind seine Stücke nicht überliefert, wir haben lediglich einen Nachweis für ihre

3 Schulze, a. a. O., S. V

4 Kolneder, a. a. O., S. 178

5 Smend, a. a. O., S. 153

6 Stefan Weiss, in: Heinemann, a. a. O., S. 556

7 Wolff, a. a. O., S. 220

8 Schulze, Drei Lautenkompositionen, a. a. O., S. VI

9 nach Schulze, a. a. O., S. VII

10 Schulze, a. a. O., S. VII

Existenz durch einen Brief aus dem Jahre 1732. In diesem schrieb eine gewisse Frau Kalmus an ihren späteren Ehegatten Johann Christoph Gottsched, der mit Bach befreundet war: „Die überschickten Stücke zum Clavier von Bach, und von Weyrauch zur Laute, sind eben so schwer als sie schön sind [...]. Von diesen beiden großen Meistern gefällt mir alles besser als ihre Capricen; diese sind unergründlich schwer.“¹¹ Weyrauch konzentrierte sich nach 1730 mehr auf seine juristische Laufbahn und wurde Notar; er verstarb am 1. April 1771. Er ist vor allem als Intavolator der Fuge BWV 1000 sowie der Suite BWV 997 hervorgetreten und für unser Thema von Bedeutung.

Die persönliche Beziehung Bachs zu Silvius Leopold Weiß ist nur bei einem einzigen Treffen sicher verbürgt. Am 11. 8. 1739 schrieb Joh. Elias Bach an einen Verwandten: „[...] da eben zu der Zeit etwas extra feines von Music passirte, indem sich mein Herr Vetter von Dreßden (nämlich W. Friedemann), der über 4 Wochen hier zugegen gewesen, nebst den beyden berühmten Lautenisten, Herrn Weisen u. Herrn Kropffgans etliche mal bey uns haben hören lassen [...]“¹²

Der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) berichtete in seiner Autobiografie: „Wer die Schwierigkeiten der Laute für harmonische Ausweichungen und gut ausgeführte Sätze kennt, der muss erstaunen und es kaum glauben, wenn

Augen- und Ohrenzeugen versichern, dass der große Dresdner Lautenist Weiße mit Sebastian Bach, der auch als Clavier- und Orgelspieler groß war, um die Wette phantasiert und Fugensätze ausgeführt hat.“¹³

Weitere Treffen zwischen Bach und Weiss sind wahrscheinlich, wenn auch nicht nachweisbar. Arno Forchert schreibt hingegen in seinem Buch: 1729 übernimmt Bach die Leitung des Leipziger Collegium musicum. „Nachweislich besuchten unter anderem Johann Adolf Hasse, Jan Dismas Zelenka und Silvius Leopold Weiss Aufführungen des Collegium musicum.“¹⁴ Bach pflegte auch ständig weitere intensive Kontakte nach Dresden. Seitdem er 1717 zum ersten Mal an den Dresdener Hof kam, konzertierte er dort u. a. zweimal als Organist und verpasste auch keine Gelegenheit, um sich >die



Abb. 2: Silvius Leopold Weiss, Stich von Bartolomeo Folin nach einem (verlorenen) Gemälde von Balthasar Denner (öffentliche Bibliothek der Universität Basel)

schönen Dresdner Liederchen < anzuhören.

„Wiederholt besuchte Bach die sächsische Hauptstadt, nicht zuletzt um in der Oper - einem Haus, das spätestens seit der Verpflichtung Johann Adolf Hasses europäischen Rang hatte - sich über die neuesten musikalischen Trends zu informieren“¹⁵. Außerdem war sein ältester Sohn Wilhelm Friedemann 1733 Organist an der Dresdener Sophienkirche geworden, der Vater besuchte ihn dort mehrfach, und „die Silbermann-Orgeln in Frauen- und Sophienkirche boten Bach Gelegenheit, moderne Instrumente zu spielen, deren es in Leipzig kaum vergleichbare gab.“¹⁶

Das Trio A-Dur BWV 1025

Einen weiteren wichtigen Beleg für den künstlerischen Austausch der beiden großen Musiker gibt uns das Trio in A-Dur für Violine und Basso Continuo BWV 1025. Es handelt es sich nach den 1992/93 bekannt gemachten Forschungsergebnissen von Dr. Christoph Wolff um die Bachsche Bearbeitung der Lautensonate in A-Dur¹⁷ von Silvius Leopold Weiss, die der Thomaskantor für das Clavier umarbeitete und mit einer Violinstimme versah.

Bach nahm gegenüber der Vorlage „eine Umstellung der Sätze Courante und Entree vor. Diese ist offensichtlich dadurch bedingt, dass die in BWV 1025 vorangestellte Fantasia die Eröffnungsfunktion des Entree erfüllt, so dass eine unmittel-

11 zitiert nach Junghänel, a. a. O., S. 163

12 Neemann/Schulze, a.a., O., S. 45f.

13 zitiert nach Buttman, a. a. O., S. X

14 Forchert, a.a.O., S. 23, ohne aber eine Quelle anzuführen!

15 Forchert, a. a. O., S. 344

16 Forchert, a. a. O., S. 344

17 Sächsische Landesbibliothek Dresden Mus. 2841-V-1

bare Aufeinanderfolge der beiden Sätze musikalisch sinnlos wäre. Im übrigen wurde die Lautensuite in BWV 1025 vollständig und im wesentlichen unverändert übernommen¹⁸. Wolff führt weiter aus: „Hier erweitert Bach eine Lautensuite [...], indem er der im Original vorhandenen Lautenstimme eine kontrapunktische Stimme hinzufügt, die zwischen der Violine und der rechten Hand des Claviers alterniert.“¹⁹ Eine ausführliche Beschreibung des satztechnischen Befundes gibt Christoph Wolff,²⁰ einen genaueren Vergleich der Tabulatur mit den Erweiterungen des Thomaskantors legte Schroeder vor.²¹

Hans Vogt beschrieb seinen Eindruck vom Ergebnis der Bach-Bearbeitung wie folgt: „Die Sonate ist schon von der Anlage her spürbar schlichter als die großen Violin-Klavier-Sonaten [...] insgesamt möchte ich sie als etwas allzu ‚normal‘, d. h. allzu konventionell einschätzen; an die geistige Höhe der großen Kammermusiken reicht sie nicht heran.“²² Siegele teilte diese Einschätzung, indem er bereits Jahrzehnte vor der Entdeckung der als Vorlage dienenden Weiss-Sonate lapidar feststellte: „Das Werk kann kaum von J. S. Bach stammen.“²³

In jüngster Zeit ist eine weitere These zur Inanspruchnahme eines Bachschen Kammermusikwerkes für die Lau-

te aufgestellt worden. Klaus Hoffmann begründet in seinem Aufsatz „Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung - Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach“²⁴ ausführlich seine Idee, diesem Werk liege ein Lautentrio mit einem Melodieinstrument in Diskantlage und einem Streichinstrument tiefer Lage für den Basso continuo zugrunde.²⁵ Hoffmann vermutet, dass auch die Sonate in g-Moll BWV 1020 evtl. auf einer Lautenkomposition basiert.²⁶ Hans Eppstein²⁷ bestreitet diese Argumentation Hoffmanns in Bezug auf das h-Moll-Werk.

Im Falle des Concerto nach Italienischem Gusto für Clavier F-Dur, BWV 971 - allgemein als „Italienisches Konzert“ bekannt - plädiert André Burgueté für eine ursprüngliche Besetzung mit Violine und 14-chöriger Knickhalslaute. Er schreibt: „Im unteren System der drei Sätze dieses Konzerts verbirgt sich J. S. Bachs vermutlich flüssigster Lautenpart.“²⁸

Die Besetzung der Trauerode mit zwei Lauten mag daher rühren, dass Bach in den Leipziger Jahren Umgang mit lokalen Musikern wie dem Stadtpfeifer Johann Caspar Gleditsch (gest. 1747), Maximilian Nagel (1712-1748), Johann Ludwig Krebs (1713-1780) und dem von 1733 bis 1740 an der Thomasschule aus-

gebildeten Rudolf Straube (1717-1785) hatte. Diese Lautenisten waren zum Teil Bachs eigene Schüler und standen somit - zumindest zeitweise - für eine Aufführung zur Verfügung. Burgueté²⁹ vermutet als Besetzung anstatt der Lauten zweier siebensaitiger Colascioni in Gambenstimmung (C-D-G-c-e-a-d').

Außerdem stand Bach - anders als im Köthener Schloss - in Leipzig kein Hoforchester zur Verfügung, in welchem ohnehin üblicherweise ein Lautenist bzw. Theorbist mitspielte. Er musste sich seine ‚Privatkapelle‘ aus den wenigen Stadtpfeifern und seinen eigenen Schülern zusammenstellen, also auf diejenigen Spieler zurückgreifen, die gerade vorhanden waren.

In einem Leipziger Zeugnis vom 24. August 1735 für Johann Ludwig Krebs attestierte Bach seinem Schüler: „aus Ihme ein solches subjectum gezogen zu haben, so besonders in Musicis sich bey uns distinguiert, indeme Er auf dem Clavier, Violine und Laute, wie nicht weniger in der Composition sich also habilitirt, dass er sich hören zu lassen keine Scheu haben darf [...]“ Hier sollte erwähnt werden, dass Krebs

18 Wolff, Das Trio A-Dur, a. a. O., S. 53

19 Wolff, Johann Sebastian Bach, a. a. O. S. 421

20 Wolff, Das Trio, a. a. O., dort sind auch die Weiss-Tabulaturen faksimiliert

21 Schroeder, a. a. O., S. 47

22 Vogt, a. a. O., S. 215 ff.

23 Siegele, a. a. O., S. 89

24 Hoffmann, a. a. O., S. 31 ff.

25 Hoffmann, a. a. O., S. 47 ff.

26 Hoffmann, a. a. O., S. 59

27 Eppstein, Hans: Kritische Nachbemerkung, in: Bach-Jahrbuch 84. Jg. 1998, S. 60-62

28 Burgueté, Johann Sebastian Bachs Lautenwerke, a. a. O., S. 52

29 Burgueté, Johann Sebastian Bachs Lautenwerke, a. a. O., S. 71

auch selbst als Lautenkomponist hervorgetreten ist, so sind von ihm zwei Konzerte zu fünf Stimmen in C- bzw. F-Dur für Laute und Streicher nachzuweisen.

Der zunächst in Weißenfels, Weimar und später überwiegend in Bayreuth tätige Hofmusiker und „Virtuosissimo“ Adam Falckenhagen (1697-1754) war ein Lautenist, der ebenfalls zu Bachs Umfeld zählte. „Dass Falckenhagen Bach gekannt hat, ergibt sich aus der Tatsache, dass beide zur etwa selben Zeit Weißenfelser Sängergewerinnen geheiratet haben. Doch mag die Bekanntschaft auch über den Bachschüler Weyrauch zu vermuten sein.“³⁰

Die Frage, ob Bach auch selbst das Lautenspiel beherrschte, galt lange als strittig. In seinen Lautenwerken finden sich aber sehr viele Stellen, die technisch nicht ausführbar sind - so müssen etwa Akkorde umgeschichtet oder ganze Passagen oktaviert werden. Auch die Tonartwahl von BWV 996 und 1006a lässt nicht auf eine große Vertrautheit mit den spieltechnischen Problemen der Laute schließen, dies betätigt die Vermutung, dass Bach das Instrument zwar sehr schätzte, aber nicht selbst spielte.

In Bachs Nachlass fand sich neben fünf Cembali, zwei Lautenwerken, mehreren Geigen und Bratschen und weiteren Streichinstrumenten auch eine Lau-

te. Wann und wie diese in seinen Besitz kam, ist unklar. Man kann vermuten, dass es sich um ein hochwertiges Instrument seines Leipziger Freundes Johann Christian Hoffmann handelte, da sie in Bachs Nachlass mit 21 Reichstalern bewertet wurde. Bachs Geige von Jacobus Stainer hingegen, also bei gutem Erhaltungszustand auch ein sehr wertvolles Instrument, wurde nur mit 8 Reichstalern eingeschätzt. Ob die Laute erst nach dem Tode Hoffmanns am 1. Februar 1750 mit anderen Instrumenten aus dessen Nachlass in Bachs Besitz gekommen ist, konnte bisher nicht geklärt werden.

Die Lauteninstrumente bei Bach

Die Barocklaute

Die Barocklaute entwickelte sich durch die allmählichen Erweiterungen im Bassbereich der Renaissancelaute. Man experimentierte im Frühbarock mit zahlreichen Stimmungen, in denen die elf Chöre gestimmt wurden. Am Ende setzte sich um 1640 die von der Lautenistenfamilie Gaultier propagierte „offene“ Stimmung in d-Moll durch. „Bedingt durch die Folgen des dreißigjährigen Krieges gelangte die 11chörige französische Laute in d-Moll-Stimmung erst in der 2. Hälfte des 17. Jh. nach Deutschland. Als Esaias Reusner 1667 seine *Delitiae Teudinis* [...] zur Drucklegung brachte, sollte dies der Beginn einer Lautenpflege in den deutschen Musikzentren - Österreich und Böhmen eingeschlossen

- werden, die bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts fort dauerte. Die Tradition der 10chörigen Laute sowie eine allgemeine Verbreitung der Theorbe waren durch die Kriegswirren unterbrochen bzw. weitgehend verhindert worden.“³¹

Die übliche Stimmung war die seit um 1740 eingeführte, heute neufranzösisch genannte Stimmung, die auf die Pariser Lautenistenfamilie Gaultier zurückgeht. Das Instrument besaß üblicherweise 11 Chöre - es wurde nach etwa 1720 meist um zwei weitere auf 13 Chöre ergänzt, die Griffsaiten wurden in der „offenen“ Stimmung A-d-f-a-d'-f' intoniert. „Ein 13-chöriges Instrument hatte demnach 24 Darmsaiten, wobei die beiden höchsten Saiten (1, 2) einchörig waren, die drei nachfolgenden Spielchöre doppelchörig im Einklang (3, 4, 5) und die restlichen acht Basschöre doppelchörig im Oktavabstand.“³² Diese Basschöre wurden üblicherweise diatonisch absteigend eingestimmt. Je nach Tonart notwendige Umstimmungen der Basschöre wurden zu Beginn des Stückes - bei einigen Lautenisten auch am Anfang eines ganzen Bandes - in Form einer *Accordo* genannten Stimmungsanweisung angegeben.

Als Saitenmaterial wurde Katzen- oder Schafsdarm (vor allem vom Hammel) verwendet, die Basssaiten wurden zur Erhöhung der Masse ab etwa 1680 mit einem dünnen Draht umspinnen. Die Zahl der geknüpften (und damit bei Bedarf zur Intonationsverbesserung auch leicht verschiebbarer) Bündel erreichte maximal 12.

30 Domning, a. a. O., S. 323

31 Koch, a. a. O., S. 533

32 Schmitt, Thomas, a. a. O., S. 14

Das Instrument selbst wurde mit einer Fichtendecke versehen, die aus klanglichen Gründen in der Regel nicht mit Intarsien versehen wurde. Der in etwa mandelförmig Korpusumriss war in der Mitte des 17. Jahrhunderts eher schlank und schmal, wobei frühere italienische Lautenbauer wie Matteo Sellas gedrungene Formen bevorzugten.

Als Materialien für das Korpus fanden neben den traditionellen Hölzern wie Ahorn oder Esche bei manieristischen Lauten auch kostbarere wie Schildpatt, Elfenbein, Ebenholz oder Palisander Ver-

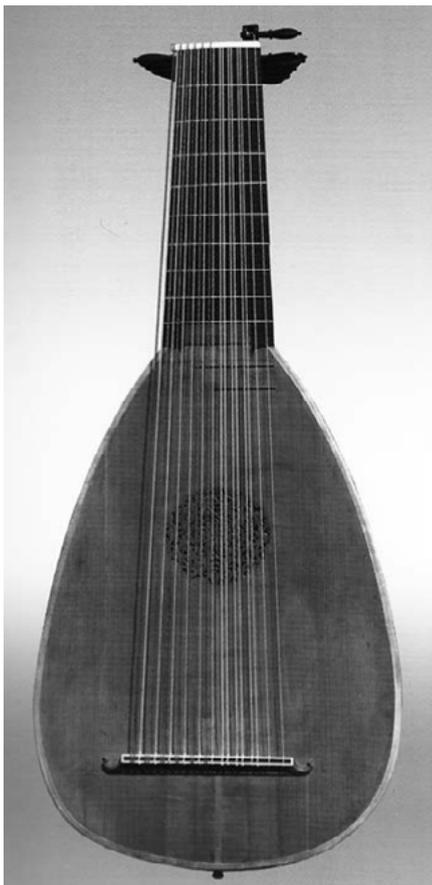


Abb. 3: Anonyme Barocklaute, 16. Jahrhundert (Privatsammlung, Schweiz)

wendung. Die Zahl der Späne - in der Regel stets in ungerader Zahl - reicht von 9 bis zu 41 Spänen bei manieristischen Instrumenten, wobei die oft in abwechselnden Farben angeordneten Hölzer und Materialien noch durch schmale Trennadern weiter verziert wurden. Die aus der Decke herausgearbeitete Rosette zeigt entweder Bandzugornamente oder „Arabesken“, die auf die arabische Herkunft der Laute verweisen.

Über das von Bach für seine Lautenwerke jeweils vorgesehene Instrument herrscht unter den Wissenschaftlern Uneinigkeit. „Bedenkliche Verwirrung haben insbesondere die 1972 veröffentlichten Überlegungen F. J. Giesberts gestiftet; sie eingehend zu diskutieren, besteht um so weniger Veranlassung, als die Behauptungen zur Stimntonfrage sowie die Scordaturvorschläge letzten Endes in dem Projekt einer ‚Chromatischen Bachlaute mit 9 Chören und 3 Hebeln‘ (!) kulminieren.“³³

Ebenso skurril ist die Hypothese von Cipriani³⁴, der eine 15-chörige „Bachsche Laute mit der Grundstimmung es'c'g d B G und diatonisch [absteigenden] Bässen (mit B und Es) abwärts bis Es [vorschlägt. Diese soll] durch einen aufgesetzten und in sich verstellbaren Capotasto ohne spieltechnische Schwierigkeiten und Scordaturen für alle Tonarten geeignet“³⁵ sein.

Die Theorbe

„Trotz zusätzlicher Basschöre behielt die Laute ihr helles, silbriges Timbre und war wenig geeignet, die Rolle eines tragfähigen Bassinstrumentes zu übernehmen. Die improvisierte akkordische Begleitung [...] auf einem stützenden Bassfundament - eine Praxis, die zur Ausbildung des Basso continuo führen sollte - verlangte nach einer Basslaute mit deutlich längerer Mensur bei entsprechender Korpusvergrößerung. Dies bedingte entweder eine Transposition der gesamten Stimmung um eine Quarte oder Quinte nach unten oder die Oktavierung der beiden obersten Chöre. Die letzte Möglichkeit hat sich schließlich durchgesetzt und blieb Grundlage aller weiteren Theorbenstimmungen des Barock.“³⁶

„Für das solistische Spiel war die hochbarocke Theorbe durchweg doppelchörig besaitet. Zur Verwendung im Ensemble schrieb Baron: ‚Heute zu Tage haben sie [...] die neue Lautenstimmung, die unsere jetzige Laute noch hat, weil es einem Lautenisten zu sauer werden wolte, wenn er auf die alte Theorbe käme, alles auf einmahl ganz anders sich einzubilden. Heute zu Tage haben die Theorben auch doppelte Chöre ausser die Bässe, welche von unten den Steg an biß auf den obersten Halß gantz frey bezogen seyn.“³⁷

Jacob Adlung beschrieb sie eher schlicht: Die Theorbe ist „von der Laute nur in soweit unterschieden, dass die

33 Burguete, André, Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag aus spielpraktischer Sicht, in: Bach-Jahrbuch 63., Berlin 1977, S. 26 ff.

34 Cipriani, a. a. O.

35 Kohlhase, a. a. O., S. 172

36 Koch, a. a. O., S. 526

37 Koch, a. a. O., S. 533 f.

Laute nur einen, die Theorbe aber einen doppelten Hals hat [...]. Die Franzosen sagen Tuorbe, Téorbe und Theorbe, und soll der Name von einem Neapolitaner seyn, der den Hals zuerst verdoppelt [...].³⁸ Der „doppelte Hals“ ist ein zweiter (gelegentlich auch dritter) Wirbelkasten, der „unmittelbar über dem ersten angebracht oder von diesem nur durch ein kurzes, meist seitlich ausschwingendes Zwischenstück getrennt ist.“³⁹

Als reines Bassinstrument kann die Theorbe in BWV 198 und 245 durchaus mitverwendet werden, die Solowerke Bachs rechnen jedoch stets mit der 13-chörigen Barocklaute. Eine Ausnahme stellt möglicherweise die Suite g-Moll BWV 995 mit 14 notwendigen Chören dar.

Das Lautenwerck

Das „Lautenwerck“ ist ein cembaloartiges Instrument. Im Unterschied zu dem mit Metallsaiten (Messing, Eisen oder Bronze) bezogenen Cembalo ist das Lautenwerck vorwiegend (im Hauptregister 8') mit Darmsaiten bespannt, weiter war „ein sogenanntes Oktävchen von vermeßingten Saiten“ vorhanden (wie Agricola es beschrieb⁴⁰). Es ist „die Laute auf dem Claviere“, wie es Jacob Adlung⁴¹ apostrophierte. Er beschrieb das Instrument weiter: „Das übrige an dem corpore ist einerley, wie auch die Decke oder Sangboden, das Clavier, die Docken oder Tangenten, der Anschlag durch Rabenfedern, die Wirbel etc.“

Der Unterschied besteht hauptsächlich in den Seyten und Stegen. Es müssen lauter Darmsaiten seyn, sonst würde es keinen Lautenklang haben, und deren Länge muss die juste Proportion haben mit der Länge auf der Laute [...]. Es liegt aber auf der Laute die Seyte auf keinem Drate, sondern oben und unten bloß auf hölzernen Stegen [...] die Seyten werden [beim Lautenwerck] nur über den hölzernen Steg gelegt und an den Wirbeln angemacht.“⁴²

Von diesen Instrumenten hat sich leider kein einziges erhalten, auch jeder Bildbeleg fehlt. Wir sind daher auf einige wenige schriftliche Zeugnisse und Rekonstruktionsversuche auf deren Basis angewiesen. Bach hat bei seinem Tode zwei dieser Lautenwercke hinterlassen, an ihrer Entwicklung war er seit etwa 1720 beteiligt. Eins dieser Instrumente könnte das von Agricola erwähnte Instrument Hildebrands sein, das andere könnte aus früheren Zeiten stammen. Kennen gelernt hatte Bach das Lautenwerck wohl bereits in seiner Weimarer Zeit, wo bereits 1715 ein solches Instrument angeschafft worden war und sicher seine Aufmerksamkeit erregte.

Jacob Adlung schwärmte vom Klang des Instruments: „Das Lautenwerck ist das schönste unter den Clavieren nach der Orgel und hat den Namen daher, weil es die Laute in dem Klange nachahmt, sowol was die Höhe und Tiefe, als auch die Delicatesse betrifft.“⁴³ Man könnte sogar „auch bei nahe Lautenisten von

Profeßion damit betrügen.“⁴⁴

Das Korpus des Lautenwercks konnte gestutzte Flügelform aufweisen, aber auch eher rund oder oval sein. Fleischer beschrieb es wie folgt: „Das kleine 8.füßige Lauten-Claveßeng hat einen Circulrunden Corpus nach hinten, doch etwas oval, dass es also ein Corpus, wie ein Amphi-Theatrum vorstellet, und ganz regulair ist. Nach dem Clavier aber formieret es sich quadrat“⁴⁵. Sein Ambitus betrug zwischen drei und fünf Oktaven. Dem meist doppelchörigen Darmbezug (wie bei der Laute) konnte zur Aufhellung der eher dumpf klingenden, aus zusammengedrehten Schaf- oder Katzendärmen bestehenden Saiten eine Oktavsaiten aus Messing beigefügt werden.

Der Anschlag erfolgte - wie beim Cembalo üblich - mit einer Kielmechanik, die natürlich nicht die

38 Adlung, a. a. O., S. 134

39 Wackernagel, a. a. O., S. 35

40 Agricola, a. a. O.

41 Adlung, Jacob, a. a. O., S. 135

42 Adlung, Jacob, a. a. O., S. 136

43 Adlung, Jacob, a. a. O., S. 133

44 Adlung, Jacob, a. a. O., S. 139

45 Fleischer, a. a. O., S. 852

dynamischen Abstufungen eines Fingerschlages leisten konnte. Diese Abstufungen versuchte man durch mehrere Manuale zu erreichen. Das Lautenwerk war für Bach neben dem Clavichord - seinem Lieblingsinstrument für das häusliche Musizieren - offenbar ein Ersatz für die spieltechnisch anspruchsvolle Laute, die er wohl - wie bereits erwähnt - nicht selbst beherrschte.

Die namhaftesten Lautenklaviermacher der Zeit waren Johann Georg Gleichmann (1685-1770), Johann Christoph Fleischer, Johann Nikolaus Bach (1669-1753) und Zacharias Hildebrand (1688-1757). Der Hamburger Fleischer soll neben einem „Lauten-Clavessin“ nach Angaben von Walther (1732) auch einen Theorbenflügel in 16'-Lage mit zwei Reihen Darm- und einer Reihe Metallsaiten gebaut haben.

Johann Nikolaus Bach, Domorganist in Jena und ein entfernter Verwandter des Thomaskantors, hat Lautenwerke mit zwei oder drei Manualen und der gleichen Zahl Dockenreihen angefertigt; seine normalen Lautenklaviere hatten den Tastenumfang von C-c³. Um das Instrument klanglich einer Theorbe ähnlicher zu machen, baute er auch einige mit dem Ambitus von C! bis c³.

Hildebrand baute nach Bachs eigenen Spezifikationen ein sogenanntes Lautenclavicymbel. Johann Nikolaus Bach lieferte wie erwähnt schon während Jo-

hann Sebastians neunjähriger Tätigkeit in Weimar, im Jahre 1715, ein solches Instrument an den herzoglichen Hof von Ernst August. Dieses Lautenwerck muss einer Laute erstaunlich ähnlich geklungen haben, denn „Der Hr. J. N. Bach den besten Lautenisten betrogen hat, wenn er gespielt, und sein Lautenwerk nicht sehen lassen; dass man geschworen hätte, es sey eine ordentliche Laute.“⁴⁶

Bachs eigene Lautenwercke stammten wie erwähnt von Zacharias Hildebrand. „Während J. N. Bachs Lautenklavier eher als Ersatzinstrument für die Laute bezeichnet werden kann, steht Hildebrandts Lautenklavier mehr dem Cembalo nahe. Es unterscheidet sich lediglich in der Besaitung und der Mensur vom Kielflügel“⁴⁷.

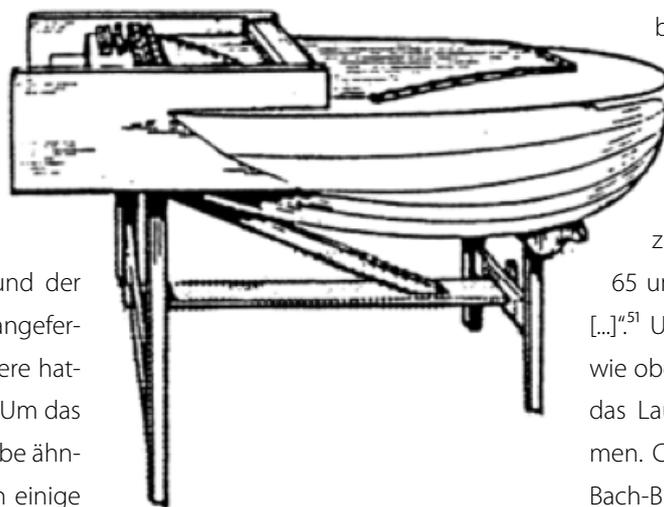


Abb. 4: Lautenklavier, Rekonstruktionszeichnung von Rudolf Richter nach einem verschollenen Instrument von J. C. Fleischer, Hamburg um 1718 (nach dem Titelbild der Musikkassette Werke für Lauteninstrumente, Tonstudio Bauer, Ludwigsburg, o. J.)

Ausführlich über alle gebräuchlichen Formen der Lautenklaviere berichtete Howard Ferguson⁴⁸. Zum jetzigen Stand der Quellenlage vgl. auch Henning.⁴⁹

Der Klang heutiger Rekonstruktionen vermag noch nicht recht zu überzeugen, so kritisieren manche Autoren die „im Vergleich zur echten Laute äußerst starre Tongebung, die keine dynamische und artikulatorische Differenzierung zulässt.“⁵⁰

Das Lautenwerck konnte sich letztlich als praktisches Instrument nicht durchsetzen. Elste begründet dies wie folgt: „Es mag daran liegen, dass ein mit Darmsaiten besaitetes Instrument den Spieler vor ständige Stimmprobleme stellen kann. Schon eine Laute zu stimmen, kann im Konzert zum beträchtlichen Zeitfaktor werden, der schnell Unruhe im Publikum nach sich ziehen kann. Und wenn dann erst

65 und mehr Saiten zu stimmen sind [...]“⁵¹ Unter Bachs Lautenwerken wird - wie oben - die Suite e-Moll BWV 996 für das Lautenwerck in Anspruch genommen. Christoph Wolff nimmt in seinem Bach-Buch auch BWV 998 in Anspruch: „ein autographer Titel verrät seine Bestimmung >pour la Luth ò Cembal<“⁵². Einige wenige CD-Einspielungen geben einen Eindruck vom Klang der Rekonstruktionen. So spielte Kim Heindel die Werke BWV 1006a, 998 und 997 ein

46 Adlung, a.a. O., S. 137

47 Kohlhasse, a.a.O., S. 100

48 Bach's „Lauten Werck“, in: Music & Letters 48, 1967, S. 259-264

49 Henning, a. a. O.

50 Elste, a. a. O., S. 399

51 Elste, a. a. O., S. 399

52 Wolff, a.a. O., NA 2005, S.451



Abb. 5: Beginn von BWV 998 (Tokyo, Musikakademie Ueno Gakuen)

(Dorian: DIS 80126); Robert Hill nahm die Werke BWV 996-999 sowie einige andere Cembalowerke auf einem Lautenwerk auf (Hänssler: 92 109).⁵³

Die Laute in größeren Besetzungen

Bach besetzte die Laute auch in einigen größeren Werken. Es handelt sich dabei um die Johannespassion, die Trauerode sowie die Erstfassung der Matthäuspassion. Bach besetzte seine Werke häufig nach den für die jeweilige Aufführung zur Disposition stehenden Musiker. Buttman unterstreicht diese Einschätzung: „Zweifello

im Hinblick auf bestimmte Lautenisten sind die Lautenpartien in Johannes- und Matthäuspassion sowie in der Trauerode entstanden. Der Grund für den Wegfall des Lautenparts in den späteren Fassungen ist, dass diese Lautenisten für eine spätere Aufführung offenbar nicht mehr zur Verfügung standen.“⁵⁴

Die Johannes-Passion BWV 245

Die Johannes-Passion BWV 245 erlebte ihre Uraufführung am 7. April 1724 in Leipzig, weitere Aufführungen sind 1725 und wieder in den allerletzten Lebensjahren Bachs nachzuweisen. In der anlässlich einer Wiederaufführung vom Komponisten erstellten zweiten Fassung von 1725 hat Bach u.a. den großen Einleitungschor und den Schlusschoral, aber auch das Arioso Nr. 31 Betrachte meine Seel' neu komponiert und letzteres mit einer Begleitung zweier Viole

d'amore und Laute besetzt. Das Arioso ist mit der folgenden Arie verbunden.

Die charakteristische Instrumentierung dieses Satzes ist sehr behutsam angelegt: die beiden Viole d'amore (mit ihren mitschwingenden, den silbrigen Ton erzeugenden Aliquotsaiten), Laute und Bass (letztere beide noch mit pianissimo bezeichnet) begleiten die Baritonstimme. Bach hat diese Continuostimme nicht beziffert, sondern als obligate Stimme komplett ausgeschrieben. „Allerdings bilden die beiden Viole d'amore [...] nur den klanglichen Hintergrund für die Figuration der Laute [...], die ihm ein unverwechselbares Kolorit verleiht, den Typus des ‚motivgeprägten Accompagnato‘ (Werner Neumann) ankündigend, wie wir ihn aus der Matthäus-Passion[...] kennen.“⁵⁵

53 Angaben aus Elste, a. a. O., S. 399

54 Buttman, a. a. O., S. IX

55 Dürr, Die Johannes-Passion, a. a. O., S. 107

ARIOSO.
Adagio. 55

Viola d'amore I.
Viola d'amore II.
Basso.
Liuto.
Organo e Continuo.

Be - trach - te, mei - ne
Seel, mit ängst - li - chem Ver - göß - gen, mit bit - tern Lasten hart be - klemmt von Her - zen, dein

Abb. 6: Betrachte, meine Seele, Beginn des Arioso
(aus: Johann Sebastian Bachs Werke, Band 12, hrsg. von W. Rust, Leipzig 1863)

In den Aufführungsmaterialien der 3. und 4. Fassung (von 1726/28 bzw. 1746/49) wird die Lautenstimme von der Orgel ausgeführt. Dieses mit nur 18 Takten Länge auch sehr kurze Arioso ist der einzige Satz der Johannespassion, für den Bach eine Lautenstimme komponierte. Vielleicht weist die Besetzung mit Laute und Viola d'amore darauf hin, dass „Teile dieses Werks schon in Bachs Weimarer Jahren entstanden waren“⁵⁶. Es spricht aus heutiger Sicht nichts dagegen, geeignete andere Sätze der Johannes-Passion oder auch anderer größer besetzter Werke im Generalbass ebenfalls mit einem Lautencontinuo zu besetzen.

Leider mangelte es für Aufführungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts signifikant an ausgebildeten Lautenisten. Die Laute war ja weitestgehend in ihrer Zwitterform als Gitarrenlaute für die Wandervögel oder als zehnsaitige „Moderne Basslaute“ und nicht mehr in ihrer doppelchörigen Ursprungsform in Gebrauch - und so konnte erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Originalbesetzung wieder realisiert werden. Zu den wenigen Ausnahmen zählte etwa der Berliner Pianist und Pädagoge Hans Neemann, der 1927 einige Sätze von Bach für Barocklaute veröffentlichte. Die Qualität seines Lautenspiels wurde nach Aussagen von Jo-

sef Klima jedoch wie folgt eingeschätzt: „Als er angefangen hat, meinte die Kritik, dass alles sehr dürrtzig klinge - aber man weiß wenigstens, wie dieses Instrument gespielt wird.“⁵⁷

Albert Schweitzer konnte sich bei Abfassung seines Bach-Buches zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Ausführung mit dem Zupfinstrument noch so wenig vorstellen, dass er darüber spekulierte, ob der Ersatz durch die üblichen Streicherpizzicati die beste Lösung sei: „Am vorteilhaftesten würde das Cembalo die Partie wiedergeben. Ob man Klavier oder Harfe verwenden soll, ist noch strittig.“⁵⁸ Schweitzer beschrieb in romantischem Überschwang auch seinen Eindruck des Satzes: „Unbeschreibliche Seligkeit liegt in dem Arioso [...] und der darauf folgenden Arie [...] Die Harmonien schweben zwischen Dur und moll; dazu passt der umflorte Klang der beiden Viola d'amore. Ein Lächeln unter Tränen! Es ist, als ob man in die Gefilde entrückt würde, wo die ‚Himmelsschlüsselblumen‘ blühen. In den herrlichen Wölbungen der instrumentalen Linie meint man den Regenbogen, von dem der Text redet, sich über der erlösten Welt ausspannen zu sehen.“⁵⁹

In heutigen Aufführungen wird der Lautenpart - wie es auch in der Neuen Bach Ausgabe (Serie II, Band 4) alternativ vorgeschlagen wird - häufig von Orgel oder Cembalo ausgeführt. Viele Dirigenten und Veranstalter scheuen offenbar den Aufwand bzw. die Kosten für einen Lautenisten bei so wenigen Takten, die dieser zu begleiten hat.

56 Boyd, a. a. O., S. 197

57 Klima, a. a. O., S. 8

58 Schweitzer, a. a. O., S. 531

59 Schweitzer, a. a. O., S. 530

Die Trauer-Ode BWV 198

Die zweiteilige Trauer-Ode BWV 198 „Lass Fürstin, lass noch einen Strahl“ komponierte Bach als Trauermusik zum Ableben der Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen, Christiane Eberhardine. „Über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes sind wir außergewöhnlich gut unterrichtet. Den Anlass zur Komposition bot der Tod der Gemahlin August des Starken, [...] einer Frau, die in Sachsen allseitige Verehrung genoss, weil sie den Übertritt ihres Gemahls zum Katholizismus [...] nicht mitvollzogen hatte [...] Nach dem Schlussdatum des Autographs hat Bach die Partitur am 15. Oktober 1727 fertiggestellt. Die Trauerfeier fand bereits zwei Tage darauf, am 17. Oktober statt.

Bachs Komposition verlangt ein ungewöhnlich reiches Instrumentarium. Die Holzbläser sind mit je 2 Querflöten und Oboi d'amore vertreten, die Streicher um 2 Viole da Gamba vermehrt, der Continuo um 2 Lauten; und wenn wir dem Chronisten glauben dürfen, so war an der Ausführung des Continuo außer der Orgel noch ein Cembalo beteiligt, das Bach selbst gespielt und von dem aus er die Aufführung geleitet haben soll. [...].

Den drei Chorsätzen gliedern sich drei Arien ein, in denen verschiedene Instrumente und Instrumentalgruppen solistisch hervortreten, und zwar in der ersten (Satz 3) Violinen und Viola, in der zweiten (Satz 5) die beiden Gamben, begleitet von den Lauten des Continuo, und in der dritten (Satz 8) Flöte und Oboe, in zwei-

The image shows a page of a musical score for the first part of the 'Lullaby' (Aria) from the Ode for Anna Bach, BWV 198. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and continuo. The lyrics are: "Schwung'ne Er-zo wecken, und uns durch Muth und A-dern gehn. O. kün-te nur dies beuge Klia-gen, davondas".

Abb. 7: Partiturseite aus BWV 198

(aus: Johann Sebastian Bachs Werke, Band 13, hrsg. von W. Rust, Leipzig 1864)

ter Linie Gamben und Lauten als figurative Auszierung des Continuo mit begleitenden Stützzakorden der Violinen. Zwei vollstimmige Ariensätze umrahmen also einen durch Gamben- und Lautenklang dynamisch zurücktretenden, „stillen“ Satz von intemem Charakter.⁶⁰

Die Besetzung mit zwei Lauten mag daher rühren, dass Bach in den Leipziger Jahren Umgang „mit Leipziger Ratsmusikern wie Johann Caspar Gleditsch, Maximilian Nagel, Johann Ludwig Krebs und Rudolf Straube hatte, die alle Lautenisten waren.“⁶¹

60 Dürr, Die Kantaten, a.a.O., S. 684

61 Schmitt, a. a. O., Heft 1/86, S. 27

Die genaue Ausführung der Lautenstimmen ist nicht vorgegeben. Wahrscheinlich hatten die beiden Lautenisten die Bässe über längste Strecken als reine Klangfarbe mitzuspielen (wie es auch in der Bach-Gesamtausgabe notiert ist); ein reines Lautencontinuo wäre in der vorgesehenen recht großen Besetzung klanglich zu dünn und wenig tragfähig. Möglicherweise muss noch eine Orgel und auch ein Cembalo für den Continuo hinzugezogen werden. Im „Glockenrezitativ“ ist die Mitwirkung der Lauten dagegen genau bezeichnet. Bach wechselt in der ansonsten im Bassschlüssel unisono notierten Lautestimme in den (s. Abb. 7, hier die Stimmen im Altschlüssel in der letzten Akkolade). Der darauffolgende Siciliano könnte durch ein echtes Lautencontinuo begleitet werden. Im Abschlußchor des ersten Teils gehen die Lauten colla parte mit dem Vokalbass. Erst im Finalsatz sind die Lauten noch einmal im Einsatz und spielen die Basslinie mit.

André Burgueté plädiert für folgende Lösung: „Die Untersuchung des Autographs zeigt, dass J. S. Bach vor der Akkolade dieser Nummer summarisch untereinander notierte: ‚Aria/2/Viole/dal/Gamb/e/Liuti‘. Dabei gerät das Wort ‚Liuti‘ aus Raumnot sogar noch unter das den Continuo enthaltende System, was Anlaß zur mißverständlichen Zuordnung der bisherigen Herausgeber war. Die Besetzungsangabe [...] darf nunmehr

nach dem Vorbild der Instrumentierung von Nr. 8 im zweiten Teil der Trauerode korrigiert werden. Dort und in der Arie Nr. 5 spielen beide ‚Liuti‘ (Colascioni) mit den Gamben aus jeweils derselben Stimme“⁶².

Interessanterweise ist in einer Aufführung der Passion „mit möglichst weitgehender Originalbesetzung“ 1905 unter dem damals berühmten Dirigenten Felix Mottl die Lautenstimme durch Heinrich Scherrer ausgeführt worden.⁶³ Dieser zur Münchner Gitaristischen Vereinigung zählende Gitarrist hatte vor dem 1. Weltkrieg bereits eine Volkstümliche Lauten- und Gitarreschule (München 1911) sowie Die Kunst des Gitarrespiels. Auf Grundlage der Spielweise der alten Lautenschläge, Leipzig 1906⁶⁴ publiziert. Bearbeitungen des Arioso mit einer Gitarrenstimme als Ersatz für die Lautenstimme edierte Karl Scheit bei Doblinger und Andreas Herzau bei Merseburger.

Die Matthäus-Passion BWV 244

Die Matthäus-Passion, das längste und umfangreichste Werk des Thomaskantors, liegt in zahlreichen Versionen und Abschriften vor. Zwei Abschriften der Frühfassung interessieren uns hier besonders. Die erste stammt von Bachs Schwiegersohn Altnickol, er schrieb das Werk wohl zwischen 1744 und 1748 ab. Es wird von der Bachforschung unter der Nummer 244 b bzw. nach der neueren Zählung des Bach Compendiums als D 3a bezeichnet.

Die zweite Quelle stellt eine unvollständige Kopie von Agricola dar. „Warum er damals aus der alten Partitur abschrieb und nicht die aktuellere und sicherlich besser zu lesende Reinschrift der zu diesem Zeitpunkt ja bereits vorliegenden Neufassung von 1736 [...] als Vorlage nahm, wissen wir nicht.“⁶⁵ Beide Handschriften enthalten in den Nummern 56 Ja freilich will ich in uns das Fleisch und Blut sowie Nr. 57 Komm süßes Kreuz einen Lautenpart. In beiden Versionen bricht übereinstimmend in Nr. 56 dieser Part bereits nach zwei Takten ab. Alfred Dürr kommentiert dies so: „Vielleicht hat Bach den Lautenpart in der Partitur nicht weiter ausgeführt, als ihn auch Altnickol überliefert, und erst beim Ausschreiben der Stimmen vervollständigt.“⁶⁶ Nr. 57 ist mit einer vollständigen Lautenstimme versehen worden. Die Abschrift Altnickols (Quelle D) ist im Band II/5a der neuen Bach-Ausgabe faksimiliert abgedruckt worden. Die beiden Sätze mit den Lautenparts finden sich auf den Seiten 22r ff.

Interessanterweise hat Agricola den Part zunächst mit „Leuto“ bezeichnet und nachträglich in „Liuto“ korrigiert. Möglicherweise war hier also ursprünglich ein Sopraninstrument der Lautenfamilie vorgesehen - das Instrument, für das z. B. Antonio Vivaldi seine Lautenwerke komponierte. Wenn man allerdings den Satz genauer ansieht, wird man konstatieren müssen, dass als Instrument wegen des ein Sopraninstrument weit überschreitenden Bassbereiches sowie des voll-

62 Burgueté, Johann Sebastian Bachs Lautenwerke, a. a. O., S. 50

63 nach: Huber, a. a. O., S. 185

64 nach: Huber, a. a. O., S. 279

65 Dürr, Die Matthäus-Passion, a. a. O., S. 27

66 Dürr, Kritischer Bericht, a. a. O., S. IX



Abb. 8: Matthäuspassion, Beginn der Lautenstimme in der Agricola-Abschrift
(nach dem Faksimile in der NBA Band II/5a, S. 22r. ff., Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz)

sind die beiden Sätze als Rezitativ Nummer 65 und die Arie Nummer 66 aufgenommen worden. In dieser Version wird der Satz von Bass und einer Viola da Gamba, die in Nr. 65 arpeggierte Akkorde und in Nr. 66 den mehrstimmigen Lautensatz spielt, ausgeführt.

Die Markuspassion BWV 247

Das Vorhandensein eines Lautenparts in der verlorenen Markus-Passion BWV 247, die Bach 1731 komponierte und von der lediglich fünf einzelne Teile in Parodien erhalten blieben, wird von zahlreichen Forschern vermutet, so auch von Hans-Joachim Schulze.⁶⁷ „Ein Rekonstruktionsversuch durch D. Hellmann (Stuttgart 1965) wurde 1967 auf den 3. Magdeburger Telemann-Festtagen aufgeführt. Weitere Versuche stammen von G. A. Theill (1978) und H. E. Koch (1979)“⁶⁸

stimmigen Satzes nur eine Barocklaute in Frage kommen kann. In den späteren Aufführungen hat Bach - wahrscheinlich wieder praktischen Zwängen folgend - die Lautenparts nicht mehr benutzt.

Die Uraufführung der Passion fand 1727 in Leipzig statt.

In der gedruckten Fassung, die zuerst 1854 nach der autographen Partitur in der Bach-Ausgabe veröffentlicht wurde,

67 Schulze, Drei Lautenkompositionen, a. a. O., S. V

68 Kolneder, a. a. O., S. 188

Verzeichnis der benutzten Quellen

- Adlung, Jacob: *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768 (posthum)
- Boyd, Malcolm: *Johann Sebastian Bach*, Stuttgart 1984
- Burguete, André: *Johann Sebastian Bachs Lautenwerke - Ende eines Mythos, in: Gitarre und Laute 2/94*, S. 66 ff und 4/94, S. 50 ff.
- ders.: *Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag aus spielpraktischer Sicht*, in: *Bach-Jahrbuch 63.*, Berlin 1977, S. 26 ff.
- Buttmann, Rudolf: *Johann Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute, Wolfenbüttel 2000*
- Cipriani, Ernesto: *Johann Sebastian Bach, Opere per Liuto*, 3 Bde., Rovereto (Trento) 1977
- Domning, Joachim: *Der Lautenist Adam Falckenhagen*, in: *Gitarre & Laute 5/83*, S. 322 ff.
- Dürr, Alfred: *Die Johannes-Passion*, Kassel 1988
- ders.: *Johann Sebastian Bach, Die Matthäus-Passion*, Kassel 1999
- ders.: *Kritischer Bericht zur Matthäus-Passion*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Band 5, Kassel 1974
- ders.: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1971
- Elste, Martin: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000*, Stuttgart 2000
- Eppstein, Hans: *Solo- und Ensemblesonaten, Suiten für solistische Melodieinstrumente*, in:
- Bach Handbuch, hrsg. von Konrad Küster, Kassel 1999, S. 874 ff.
- Fleischer, Johann Christoph: *Sammlung von Natur- und Medicin- wie auch hiezu gehöriger Kunst- und Literatur-Geschichten. Winter-Quartal 1718*, Berlin 1719
- Forchert, Arno: *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*, Laaber 2000
- Heinemann, Michael: *Das Bach-Lexikon*, Laaber 2000
- Hoffmann, Klaus: *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung - Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch*, 84. Jg., Leipzig 1998, S. 37 ff.
- Huber, Karl: *Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900*, Diss., Augsburg 1995
- Junghänel, Konrad: *Johann Sebastian Bach - Lautenkompositionen*, in: *Bach, Spätwerk und Umfeld - zum 61. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, Duisburg 1986, S. 157 ff.
- Klima, Josef: *Interview*, in: *Gitarre & Laute 6/87*, S. 7 ff.
- Koch, Hans-Michael: *Laute und Theorbe als Begleitinstrument im Barock*, in: *Tibia*, 16. Jahrgang 1991.3, S. 525-534
- Kolneder, Walter: *Bach-Lexikon*, Bergisch-Gladbach 1982
- Neumann, Werner und Schulze, Hans-Joachim: *Bach-Dokumente 2*, Kassel und Basel 1969
- Schroeder, Karl-Ernst: *Zum Trio A-Dur BWV 1025*, in: *Bach-Jahrbuch 81. Jg.*, Leipzig 1995, S. 47 ff.
- Schmitt, Thomas: *Johann Sebastian Bachs Werke für Laute*, in: *Gitarre & Laute 6/85*, S. 13 ff., 1/86 S. 26 ff.
- Schulze, Hans-Joachim (Hrsg.): *Johann Sebastian Bach - Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*, Leipzig 1975
- Schweitzer, Albert: *J. S. Bach*, Wiesbaden 1908/1936, NA 1979
- Siegele, Ulrich: *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Diss., Stuttgart 1975
- Smend, Friedrich: *Bach in Köthen*, Berlin 1951
- Vogt, Hans: *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, Stuttgart 1982
- Wackernagel, Bettina: *Musikinstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum*, München o. J.
- Wolff, Christoph: *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss*, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach, in: *Bach-Jahrbuch 79. Jg.*, Leipzig 1993, S. 47 ff.
- ders.: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/M. 2000, NA 2005



Annika Hinsche leitet das Festivalorchester

International renommierte Komponisten zu Gast auf dem „4. Hildener Meisterkurs für Mandoline und Gitarre“

Vom 26.-28. Februar 2016 fand der „4. Hildener Meisterkurs für Mandoline und Gitarre“ in der Musikschule der Stadt Hilden mit 62 Teilnehmern aus Deutschland und der Schweiz statt.

Die EGTA war, wie auch beim letzten Mal, einer der Hauptsponsoren des 2009 vom Deutschen Musikrat beim „Tag der Musik“ preisgekrönten Kurses. Der Kurs findet alle 3 Jahre mit wechselndem Konzept statt und wurde 2006 von Annika Hinsche gegründet. Unter dem diesjährigen Motto „Interpretation und Komposition“ waren 6 renommierte Komponisten für beide Instrumente als Dozenten zu Gast:

Carlo Domeniconi
(Italien/Deutschland)

Jaime M. Zenamon
(Bolivien/Brasilien)

Vincent Beer-Demander
(Frankreich)

Jörn Michael Borner
(Deutschland)

Marlo Strauß
(Deutschland/Belgien)

Lars Wüller
(Deutschland)

Am Freitag, den 26.2., eröffnete Carlo Domeniconi, der zu den bekanntesten zeitgenössischen Komponisten für klassische Gitarre weltweit zählt, den Kurs mit einem facettenreichen, virtuos und hochmusikalischen Konzertabend. Er spielte vor ausverkauftem Saal unter anderem seine neuste längere Solokomposition „Buddha’s Smile“.

Das Konzept des Kurses sah neben den bekannten Inhalten von Einzel- und Gruppenunterricht, Ensemblespiel und Konzerten besondere Workshops vor, die das Komponieren für Kinder und Jugendliche sowie Fortgeschrittene in den Fokus setzten. So unterrichteten die Dozenten Anfänger, Musikschüler, Studierende, Laien, Profis und Lehrer in ihren speziellen Veranstaltungen.

Am Samstag, den 27.2., startete der Kurs mit Kompositionsworkshops für Kinder (Lars Wüller), Fortgeschrittene (Carlo Domeniconi) und Pop & Rock-Interessierte (Jörn Michael Borner).

Im Ensemble de Sudamerica (**Jaime M. Zenamon**) tauchten die Teilnehmer unter der sympathischen und humorvollen Anleitung des bekannten bolivianisch-brasilianischen Komponisten Jaime M.



Eröffnungskonzert mit Carlo Domeniconi



Jaime M. Zenamon und sein Ensemble de Sudamerica im Abschlusskonzert

Zenamon in die Welt südamerikanischer Musik. Zenamon, der seit über 30 Jahren Bekanntheit durch Kompositionen wie „Demian“, „Casablanca“ oder „Reflexos“ erlangte, führte die Gruppe zu einem harmonischen Ensemble zusammen und leitete die Aufführung eigener Werke im Abschlusskonzert mit großem Einfühlungsvermögen.

Lars Wüller, Komponist des äußerst bekannten Werks „OZ“ für Gitarrenorchester, regte in seinem „Kompositionsworkshop für Kinder“ Anfänger und junge Musikschüler zu eigenem kreativem Tun an, indem Möglichkeiten besprochen wurden, Ideen und Szenen mit dem

richtigen kompositorischen „Werkzeug“ in erste kleine Musikstücke zu setzen. So entstand u.a. die Gruppenkomposition „Nacht der Träume“, die im Abschlusskonzert zur Aufführung kam und verschiedenste musikalische Elemente unter Wüllers Leitung elegant vereinte.

Die Teilnehmer des Workshops bei **Carlo Domeniconi** konnten eigene Kompositionen vorstellen und besprechen sowie Ansichten, Tipps und Gedankenwelt des vielfältigen Komponisten kennen lernen, dessen Schaffen die Synthese von europäischer Tradition und östlich-asiatischer Kultur vornimmt. Hier stellten auch einige Musikschulkollegen ihre Werke vor,



Lars Wüller und die Teilnehmer des „Kompositionsworkshops für Kinder“

die sie (zumeist) für ihre Schüler komponiert hatten und den Kurs zu Weiterbildung und kollegialem Austausch nutzten.

In **Jörn Michael Borners** Workshop „Write your own song“ konnten Anfänger und Erfahrene Kenntnisse in Improvisation besonders für den Pop&Rock Bereich gewinnen oder erweitern. So brachte auch die E-Gitarrenfraktion einen eingängigen eigenen Song mit Improvisationsteilen im Abschlusskonzert zur Aufführung.

Am Samstag Nachmittag präsentierten Schüler der Musikschule in einem Porträtkonzert Werke von **Marlo Strauß**, der besonders durch seine didaktischen und pädagogischen Werke für Mandoline in Deutschland Bekanntheit erlangt hat. Vor wiederum ausverkauften Rängen führte eine lebensgroße Maus gemeinsam mit dem Komponisten durch die Veranstaltung, bei der auch das Publikum zum Mitmachen animiert wurde. Groß und Klein hatte an diesem Nachmittagskonzert großes Vergnügen.

Am Samstag Abend warteten die Veranstalter mit einem besonderen Ereignis auf: Unter dem Thema: „Zur Situation und Zukunft der (Zupf-)Musik“ fand eine Podiumsdiskussion statt, die Gäste verschiedener Verbände und Institutionen zusammenführte.



Podiumsdiskussion zum Thema „Zur Situation und Zukunft der Zupfmusik“

Die geladenen Gäste waren:

Prof. Dr. Lutz-Werner Hesse (Komponist und Geschäftsführender Direktor der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Wuppertal)

Prof. Alfred Eickholt (Professor für Gitarre und Didaktik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Wuppertal und Präsident der EGTA D),

Reinhard Knoll (Präsident des Landesmusikrates NRW und Leiter der Musikschule Neuss)

Prof. em. Marga Wilden-Hüsgen (emeritierte Professorin für Mandoline an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Wuppertal sowie Landesmusikleitung des Bundes deutscher Zupfmusiker (BDZ) NRW)

Eva Dämmer (Leiterin der Musikschule der Stadt Hilden und stellvertretende Vorsitzende des Landesverbands der Musikschulen (LVdM) in NRW)

Tugrul Türken (Baglama-Pädagoge an der Musikschule Bochum und Berater der JEKI-Stiftung)

Fabian Hinsche (1. Vorsitzender der EGTA D, Landesverband NRW)

Kristina Lisner (Mandolinistin, Studentin und Musikvermittlerin)

Matthias Fromageot (stellvertretender Leiter der Musikschule der Stadt Leverkusen) führte als charmanter und zielsicherer Moderator durch den Abend, der den öffentlichen Austausch der Gäste und die Sichtbarkeit der Verbände und Institutionen unter einem vereinigenden Thema zum Ziel hatte und zudem auch jüngere Zuhörer dazu anregen wollte, Musik zu studieren.

Den musikalischen Ausklang besorgte Jörn Michael Borner an der E-Gitarre, dessen Fähigkeit, dem Instrument atmosphärische, groovige und virtuose Klänge zu entlocken sich an diesem Abend erneut eindrucksvoll bestätigte.



Jörn Michael Borner in concert

Am Sonntag erfolgten noch zwei Präsentationskonzerte. **Vincent Beer-Demander** ist einer der führenden Mandolinisten Frankreichs. Er stellte eigene Werke sowie Widmungswerke bekannter französischer Komponisten vor. Durch seine kraftvolle Bühnenpräsenz, seinen nonchalanten Charme und seine Virtuosität begeisterte er die jungen und älteren Zuhörer gleichermaßen.



Vincent-Beer-Demander dankt dem begeisterten Publikum

Gemeinsam mit der Veranstalterin Annika Hinsche und dem Duo Amabile (Kristina Lisner und Melanie Hunger) wurden weitere kammermusikalische Werke des am Konservatorium von Marseille lehrenden Franzosen vorgebracht.

Lars Wüller präsentierte einen Überblick über seine Ensemble- und Orchesterwerke, die in Deutschland häufiger in Konzerten zu hören sind. Seine facettenreiche Musiksprache vereint traditionelle Tonalität und aleatorische Geräuschhaftigkeit mit Fantasie und greifbarer Bildlichkeit. Fabian Hinsche spielte die Uraufführung von 6 der 12 „Mysterien für Gitarre solo“, welche jeweils eine instrumentale Technik des Instrumentes in den Fokus stellen und diese kreativ und etüdenartig behandeln.



Abschlusskonzert des Meisterkurses

Am Abend fand dann das Abschlusskonzert statt, in dem eine bunte Mischung des am Wochenende Erarbeiteten vorgestellt wurde. So spielte u.a. Sören Golz, Preisträger großer internationaler Wettbewerbe wie dem Koblenz Guitar Festival oder den Gitarrenfestspielen Nürtingen, seine eigene Solokomposition „Hommage a Mompou“.



Sören Golz spielt seine Eigenkomposition „Hommage a Mompou“

Am Ende kamen alle Teilnehmer im großen Festivalorchester zusammen, welches unter der kompetenten und sehr kommunikativ-musikalischen Leitung von Annika Hinsche in den Abend entließ.

Teilnehmer, Zuhörer, Dozenten, Veranstalter und die EGTA waren mit dem Verlauf des Wochenendes äußerst zufrieden, so dass gleich die Vorbereitungen zum nächsten Meisterkurs 2018 anlaufen können.

(FH)



V. l. n. r.: Carlo Domeniconi, Jaime M. Zenamon, Vincent Beer-Demande, Marga Wilden-Hüsgen, Jörn Michael Borner, Annika Hinsche, Lars Wüller, Marlo Strauß und Fabian Hinsche

Linkshändigkeit im Instrumentalunterricht



Biografie

Barbara Zizovic

Geboren 1987 in Düsseldorf.

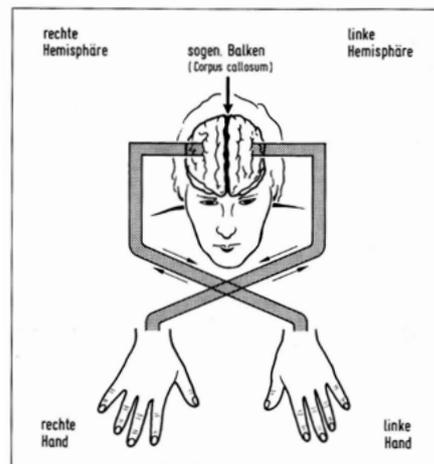
Gitarrenstudium mit dem Schwerpunkt Instrumentalpädagogik an der HfMT Köln /Wuppertal bei Gerd-Michael Dausend.

Seit 2010 tätig als Instrumentalpädagogin an der Musikschule der Stadt Monheim am Rhein, dort unterrichtet sie im Rahmen des Monheimer Modells das Fach Gitarre.

Die Händigkeit ist eine Veranlagung, die jeder Schüler eines Instrumentes mitbringt, dennoch ist auffällig, dass dieser in der Unterrichtspraxis oftmals keine Beachtung entgegen gebracht wird. Es wird vielfältig angenommen, dass die Verwendung eines Instrumentes entsprechend der Händigkeit irrelevant ist, da beim Instrumentalspiel bimanuelle Bewegungsabläufe die Regel sind und somit keine Nachteile für die Schüler entstehen.

Im Folgenden soll herausgestellt werden, dass eine Beachtung der Händigkeit durchaus wichtig ist. Es folgt eine kurze Darstellung der Funktionsweise des Gehirns in Bezug auf die Handkoordination, Feststellungsmethoden der Händigkeit, sowie eine kurze Definition der Händigkeit. Der Umfang der theoretischen Gegebenheiten begrenzt sich auf die Grundlagen, die für das Verständnis notwendig sind. Im Anschluss daran soll die praktische Umsetzung der Beachtung der Händigkeit im Gitarrenunterricht dargestellt werden, an dieser Stelle werden Möglichkeiten der Feststellung der Händigkeit sowie Aspekte, die zu beachten sind, wenn linkshändige Schüler unterrichtet werden, dargestellt. Zum Verständnis der Funktionsweise des Gehirns muss zunächst die Bedeutung des Begriffes der Lateralität geklärt werden. Niels Galley und Reinhard Kopiez umschreiben in dem Aufsatz „Händigkeit: ihre theoretischen Grundlagen und ihre Bedeutung für das Instrumentalspiel“ dieses Phänomen folgendermaßen: „Diese Begriffe bezeichnen funktionale Unterschiede (Asymmetrien)

neuronaler und nicht-neuronaler Strukturen.“¹ Die festzustellende Asymmetrie ergibt sich zum einen durch den Aufbau des menschlichen Gehirns, dass aus zwei Hemisphären besteht, welche die jeweils kontralaterale Seite des Körpers steuern.² Diese Art der Steuerung ist durch die Veranlagung des menschlichen Körpers möglich, da dieser in der



Anlage quasi symmetrisch aufgebaut ist. Aus diesem Schaubild wird ersichtlich, wie sich die oben erläuterte Steuerung des menschlichen Körpers in der Ausführung darstellt, wobei sich diese Grafik auf die Steuerung der Hände beschränkt. Es ist jedoch zu beachten, dass der gesamte Körper auf diese Weise gesteuert wird. Die funktionelle Asymmetrie bezieht sich auf die Gebiete des logisch-sprachlichen und analytischen Denkens, welches in der linken Hemisphäre zu finden ist. Das synthetische und ganzheitliche Den-

1 In H. Gembris (Hg.) (2010), Begabungsförderung und Begabungsforschung in der Musik (Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik, Bd. 2, S. 111-136). Münster: LIT., Galley, Niels; Kopiez Reinhard: Händigkeit: ihre theoretischen Grundlagen und ihre Bedeutung für das Instrumentalspiel, S. 112

2 Zoche, Hermann-Josef: Ich sehe die Welt auch von der anderen Seite! Die besonderen Talente der Linkshänder (2002) S.37

ken ist vornehmlich in der rechten Hemisphäre zu finden. Die beiden Hemisphären operieren in der Abfolge ihrer Handlungen auf unterschiedliche Weise, während die linke Hemisphäre eher linear operiert, operiert die rechte Hemisphäre beziehungsreich und gleichzeitig.³

Ein weiterer wichtiger Aspekt zur Funktionalität des Gehirns ist die Vernetzung der beiden Gehirnhälften durch den corpus callosum, dem sogenannten Verbindungsbalken, welcher aus etwa 200 Millionen Nervenfasern⁴ besteht. Die Funktion des corpus callosum besteht darin, Informationen, welche von beiden Hemisphären jeweils unabhängig verarbeitet werden, auszutauschen.⁵

Heutzutage wird häufig basierend auf der Right-Shift-Theorie von Annett - nach deren Theorie die Ausprägung der Händigkeit einen genetischen Ursprung hat (siehe Right-Shift-Theorie) - in diesem Gebiet geforscht, auf eine detaillierte Darstellung der Right-Shift Theorie wird an dieser Stelle verzichtet.

Bei einer bilateralen Veranlagung liegt eine geringere Ausprägung der oben beschriebenen funktionellen Asymmetrie vor, belegt kann diese zum Beispiel durch den Lateralisationskoeffizienten (LC), welcher im mehrdimensionalen Handleistungstests ermittelt werden kann. Fällt dieser in einen mittleren Be-

reich der Skala, so kann davon ausgegangen werden, dass eine bilaterale Anordnung vorliegt.

Der Begriff Händigkeit beschreibt die Bevorzugung der linken und der rechten Hand in ihrer Verwendung. Er stellt eine spezialisierte Bezeichnung der asymmetrischen Aufgabenverteilung des menschlichen Gehirns dar.⁶

Die Herausstellung der Händigkeit vollzieht sich meistens im frühen Kindesalter und geht mit der Ausbildung der motorischen Entwicklung einher. In den ersten Lebensmonaten eines Kindes werden beide Hände noch gleichwertig verwendet, es ist jedoch festzustellen, dass bereits ab dem achten Lebensmonat eines Kindes die Ausbildung der Präferenz zum Handgebrauch beginnt, diese findet in der Regel in den ersten zwei Lebensjahren statt und von dem Zeitpunkt an manifestiert sie sich.⁷

Die allgemeine Händigkeitsforschung beschäftigt sich unter anderem mit der wissenschaftlichen Feststellung der Händigkeit und ihrem Ursprung, hierfür werden Handleistungstests entwickelt und durchgeführt, welche unter anderem Koordination, Präzision und Geschwindigkeit in der Ausübung getestet. Aus den erhaltenen Ergebnissen wird ein Lateralisationsquotient errechnet. Dieser beziffert die Ausprägung der asymmetrischen Veranlagung der getesteten Person.

Eine weitere Möglichkeit, die asymmetrische Aufgabenverteilung im Gehirn zu überprüfen, ist das bildgebende Verfahren. Hierbei wird eine funktionel-

le Messung unter zu Hilfenahme des MRT (Magnet-Resonanz-Tomographie) vorgenommen. Stoffwechselbedingte Unterschiede in der Aktivierung der motorischen Cortexareale bei Handleistungsaufgaben werden als Indikator für den Grad der jeweiligen zerebralen Asymmetrie verwendet.

Die Ergebnisse dieser Studien ergaben, dass die dominante Hand durch die kontralaterale Hemisphäre kontrolliert wird und bei der nicht-dominanten Hand stellte sich heraus, dass sie „durch ein auf beiden Hemisphären verteiltes Aktivierungsmuster kontrolliert“ wird (Gut et al., 2007).

Die Problematik bei dieser Methode ist der enorme technische und finanzielle Aufwand bei der Durchführung, daher eignet sie sich zurzeit nur zu experimentellen Studien.

Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass es diverse Methoden gibt, mit welchen die Händigkeit bestimmt werden kann, es mangelt jedoch an Theorien, die diese stützen können. Im Laufe der Forschungsarbeit bezüglich der Händigkeit wurden im Laufe der letzten Jahrzehnte viele Methoden entwickelt, jedoch mangelt es ihnen in vielen Fällen an exakten Parametern, um eine eindeutige Bestimmung und Klassifizierung vornehmen zu können. Wie im oberen Teil schon erläutert ist vor allem die Abstufung der Beidhänder problematisch, da es hierbei kaum graduelle Abstufungen gibt.

Die Händigkeitsforschung mit Musikern ist von besonderem Interesse, da Instrumentalisten, vor allem im professionel-

3 In Deutsch, Georg; Springer, Sally P., linkes rechtes Gehirn (1998), S. 33

4 In Deutsch, Georg; Springer, Sally P., linkes rechtes Gehirn (1998), S. 20

5 In Deutsch, Georg; Springer, Sally P., linkes rechtes Gehirn (1998), S. 32

6 In Mengler, Walter: Musizieren mit links - Linkshändiges Instrumentalspiel in Theorie und Praxis(2010), S. 10

7 In Weber, Sylvia: Linkshändige Kinder richtig fördern - mit vielen praktischen Tipps (2003), S. 23

len Bereich, ein langjähriges bimanuelles Training durchlaufen. Aus diesem Grunde kann die Wissenschaft anhand dieser Probanden erforschen, ob das durchlaufene Training einen Einfluss auf den LC nimmt. Des Weiteren kann der Anteil der Nichtrechtshänder (NRH) bei Musikern bestimmt werden und mit dem Anteil der NRH unter Nicht-Musikern abgeglichen werden. Daraus können unter Umständen Rückschlüsse getroffen werden, welche Eigenschaften bezüglich der Händigkeit für Musiker besonders günstig sind. Es ist kritisch anzumerken, dass etwaige Tests ausschließlich mit professionellen Musikern durchgeführt wurden. Eine Umschulung der Händigkeit beschreibt den Zwang zum Schreiben und der Ausübung weiterer feinmotorischer Fertigkeiten mit der nicht dominanten Hand⁸, diese Vorgehensweise kann eine Reihe möglicher Folgen nach sich ziehen. Die Primärfolgen können Gedächtnisstörungen, Konzentrationsstörungen und feinmotorische Störungen sein. Daraus können folgende Sekundärfolgen auftreten: Unsicherheit, „Überkompensation durch erhöhten Einsatz“⁹, Minderwertigkeitskomplexe und Zurückgezogenheit¹⁰. Sattler beschreibt hierbei ihre subjektiven Eindrücke aus ihrer Arbeit mit Linkshändern, es bleibt aber festzuhalten, dass nicht genau verifiziert werden kann, ob die genannten Folgen aus der Umschulung der Händigkeit resultieren, ein empirischer Beleg fehlt in ihren Darlegungen. Viele Annahmen beruhen auf der Auswertung der Befragungen, welche sie im Rahmen ihrer Tätigkeit als

Linkshänder-Beraterin durchgeführt hat. Eine Rückschulung zu der angeborenen Händigkeit ist ein erneuter Eingriff in die Funktionsweise des Gehirns. Dieser Umstand muss demjenigen, welcher eine Rückschulung betreut bzw. durchführen möchte, bewusst sein, dass es ein „[...] Experiment mit dem Gehirn des Betroffenen“¹¹ ist. Bei diesem Prozess kann es vorkommen, dass viele verdrängte Erinnerungen, welche unter anderem den Prozess der Umschulung betreffen, wieder in das Bewusstsein des Gedächtnisses zurückkehren. Aus diesem Grunde ist es ratsam vor und während dieses Prozesses die Betreuung durch einen Psychotherapeuten aufzusuchen, da dieser mit Hilfe seiner Erfahrung mögliche neurotische und psychosomatische Symptome einordnen kann und den Betroffenen mit Lösungsansätzen unterstützen kann.

Die Basis für eine erfolgreiche Rückschulung ist ein Konsens, welcher sich aus verschiedenen Faktoren zusammensetzt, zum einen ist die Lebenslage entscheidend, zum anderen muss das Bewusstsein vorhanden sein, dass dieser Vorgang ein langwieriger Prozess ist, welcher in etwa zwei- bis dreimal solange andauert, wie der Vorgang der Umschulung. Es muss eine Aufarbeitung der Umschulungsfolgen stattfinden, welche mit allen Begleiterscheinungen verarbeitet werden muss.¹² Entscheidend für den Erfolg sind zudem noch die Einstellung des Betroffenen und die Erwartungshaltung bezogen auf die zu erwartenden Effekte, welche sich vor allem in der Auf-

hebung oder zumindest Verbesserung vieler Folgen der Umschulung äußern kann.¹³

In den vorherigen Abschnitten wurden einige wissenschaftliche Gegebenheiten skizziert. Ein Bezug zur praktischen Arbeit von Instrumentalpädagogen wurde noch nicht hergestellt. Im folgenden Teil soll dieser Bezug hergestellt werden, in dem zunächst grundlegende Gegebenheiten dargestellt werden, die den Unterricht in jedem Instrument betreffen. Im Anschluss daran werden die zuvor dargestellten Gegebenheiten auf den Gitarrenunterricht bezogen und thematisch entsprechend erweitert.

Die grundlegende Voraussetzung für die Umsetzung der oben genannten Praxis ist ein vorhandenes Problembewusstsein seitens des Lehrers. Verfügt der Lehrer über etwaige Kenntnisse der Händigkeitsforschung im Allgemeinen, der Lateralisationsprozesse des menschlichen Gehirns und über die möglichen Folgen einer Umschulung, so besteht eine größere Chance, dass der Lehrer die Händigkeit seiner Schüler beim Einstieg in den instrumentalen Unterricht überprüft und dem Schüler ein entsprechendes Linkshänder-Instrument zur Verfügung stellt. Reinhard Kopiez, welcher die aktuellen Forschungsergebnisse zu diesem Thema vorgelegt hat, begegnet der Annahme Schüler auf einem invertierten

8 In Sattler, Johanna Barbara: Der umgeschulte Linkshänder oder der Knoten im Gehirn (2011), S. 49

9 In Sattler, Johanna Barbara: Der umgeschulte Linkshänder oder der Knoten im Gehirn (2011), S. 50

10 In Sattler, Johanna Barbara: Der umgeschulte Linkshänder oder der Knoten im Gehirn (2011), S. 49/50

11 In Sattler, Johanna Barbara: Der umgeschulte Linkshänder oder der Knoten im Gehirn (2011), S. 145

12 In Sattler, Johanna Barbara: Der umgeschulte Linkshänder oder der Knoten im Gehirn (2011), S. 228.

13 Siehe in dem Abschnitt Umschulung unter Primär- und Sekundärfolgen

Instrument spielen zu lassen mit seinen Forschungsergebnissen, in welchen er belegt hat, dass professionelle linkshändige Instrumentalisten keine Nachteil beim Spiel auf einem Standardinstrument¹⁴ haben. Diese Aussage ist kritisch zu sehen, da aller Wahrscheinlichkeit nach Musiker, welche auf Grund ihrer veranlagten Händigkeit beim Spiel auf einem Standardinstrument starke Probleme haben, schon vorzeitig aus dem Instrumentalunterricht ausscheiden oder ein bestimmtes Niveau nicht überschreiten können, so dass die Qualität ihres Spiels nicht für eine professionelle Laufbahn ausreicht. Dies ist ein Punkt, welcher nicht ausschließlich auf die Händigkeit zu projizieren ist, sondern in einem Komplex von Umständen wie Talent, Ehrgeiz, entsprechender Förderung, etc. einzuordnen ist.

Kopiez schränkt die derzeitige Kompetenzfähigkeit der Lehrer, Schüler in dieser Frage adäquat beraten zu können, stark ein, da „die gesamte Forschungsfrage zur Bedeutung der Händigkeit als neuropsychologische Einflussgröße auf ein erfolgreiches Instrumentalspiel noch viel zu dürrig“¹⁵ sei. Er warnt sogar vor einer folgenschweren Entscheidung, da Instrumentalisten, welche auf einem invertierten Instrument spielen, unter Umständen eine professionelle Laufbahn z.B. im Orchester verwehrt bleibt.¹⁶ Dieser Rückschluss ist problematisch zu sehen, denn er argumentiert hierbei auf einer tradierten Basis und lässt die indi-

viduellen Bedürfnisse eines Schülers außen vor.

Bevor eine entsprechende Entscheidung getätigt werden kann, muss sich der Lehrer mit der Lernbiografie seiner Schüler befassen. Hierunter fällt, ob ein Schüler linkshändig aufgewachsen ist. Ist dies der Fall, ist die Entscheidung leicht zu treffen, denn dann wird dem Schüler ein Linkshänder Instrument zur Verfügung gestellt bzw. der Kauf eines solchen empfohlen.

Auch in der heutigen Zeit, in der eine Umschulung der Kinder gesetzlich untersagt ist,¹⁷ kann es vorkommen, dass die Kinder schon vor dem Eintritt in die Schule umgeschult wurden, dies kann z.B. im Elternhaus geschehen. Findet ein Lehrer diesen Umstand vor bzw. stellt diesen Umstand in der Anfangsphase des Unterrichts fest, so kann er die Möglichkeit in Betracht ziehen, eine Probephase für beide Seiten einzurichten. Während dieser Phase kann der Lehrer beobachten, welche Seite für das Kind geeigneter ist. Der Lehrer muss sich bei einem Umgang in dieser Form bewusst sein, dass die Entscheidungs determinante bei ihm liegt.

Da es in diesem Fall keine allgemeingültigen Entscheidungsfaktoren gibt, muss der Lehrer eine Einzelfallentscheidung treffen. Da die Fehlerquote gering ausfallen sollte, ist eine genaue Beobachtungsgabe seitens des Lehrers erforderlich. Hilfreich bei diesem Prozedere kann eine umfassende Auseinandersetzung

mit der Thematik der allgemeinen Händigkeitforschung und im Speziellen mit den Erfahrungsparametern der Umschulung von Linkshändern sein.¹⁸

Ein weiterer Umstand kann noch Einfluss auf die Entscheidung der Beachtung der Händigkeit nehmen, dies ist der Fall, wenn der Schüler Verletzungen erlitten hat, die ihn soweit einschränken, dass nur eine mögliche Option der Seitigkeit beim Instrumentalspiel existiert. In diesem Fall gibt es - wie bei den eindeutig linkshändigen bzw. rechtshändigen Schülern - nur eine Option, welche in diesem Fall auch gegen die veranlagte Händigkeit ausfallen kann.¹⁹

Im Verlaufe seiner Lehrtätigkeit kann dem Lehrer der Umstand begegnen, dass er Schüler von Kollegen übernimmt und feststellt, dass diese Linkshänder sind, jedoch am Instrument rechtshändig spielen. In diesem Fall bestehen mehrere Optionen und Feststellungen, zwischen denen der Lehrer wählen kann bzw. die er beobachten kann:

Der erste Umstand ist die Feststellung des Lehrers, dass der Schüler von der Veranlagung ein Linkshänder ist. Der Umstand rechtshändig zu spielen scheint keine größeren Probleme zu verursachen - oder zumindest keine elementaren Probleme, welche durch ein aufmerksamkeitsgelenktes Üben der Technik lösbar sind. In diesem Fall ist es unter Umständen nicht ratsam eine Rückschulung anzuregen und in aller Konsequenz durchzuführen, da eine

14 In H. Gembris (Hg.) (2010), Begabungsförderung und Begabungsforschung in der Musik (Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik, Bd. 2, S. 131

15 In H. Gembris (Hg.) (2010), Begabungsförderung und Begabungsforschung in der Musik (Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik, Bd. 2, S. 132

16 In Psychology of Music 40 (3) 357-384: Kopiez, Reinhard; Jabusch, Hans-Christian; Galley, Niels; Homann, Jan-Christoph; Lehmann, Andreas C.; Altenmüller, Eckart: No disadvantage for left-handed musicians: The relationship between handedness, perceived constraints and performance-related skills in string players and pianists, S. 377

17 <http://lefthandcorner.wtal.de/artikel/infos/Politik-Gruene-Laufs0800.htm>, 09.01.2012, 21:50

18 Zum Beispiel: Sattler, Johanna Barbara: Der umgeschulte Linkshänder oder der Knoten im Gehirn (2011)

19 In Sacks, Oliver: Musicophilia: Tales about the music and the brain (2007): Phantom fingers: The case of the One-Armed Pianist, S. 284 ff.

Rückschulung ein erneuter Eingriff in die Funktionsweise des menschlichen Gehirns ist, welche auch negative Folgen haben kann und nur mit Bedacht durchgeführt werden sollte. Es ist ebenfalls zu beachten, in welchem Zeitrahmen der Schüler Unterricht erhalten hat, denn je umfassender jene Zeitspanne ist, desto automatisierter sind die erlernten Bewegungsabläufe.

Für den Schüler kann es hilfreich sein, ihm für das Üben der Technik alternative Wege aufzuzeigen, das heißt in der Konsequenz, dass der Lehrer mehrere Wege für die Vermittlung von Techniken anbieten muss.²⁰

Im Einzelfall können sich die Probleme sehr stark ausprägen. In diesen Fällen fällt dem Lehrer die Aufgabe zu, dem Schüler die Option einer Rückschulung zu unterbreiten. Er ist hierbei in der Pflicht, den Schüler über die Konsequenzen zu unterrichten, welche sowohl positiv als auch negativ ausfallen können. Dem Schüler muss bewusst gemacht werden, dass er bei der Entscheidung, eine Rückschulung durchzuführen, das Instrumentalspiel von Grund auf neu erlernen muss. Jedoch hat er den Wissensvorsprung auf Grund seines vorherigen Unterrichts. Daher besteht die Möglichkeit, dass sich in kurzer Zeit Erfolgserlebnisse einstellen. Es ist zudem zu beachten, über welchen Zeitraum das Instrument erlernt wurde, je länger der Unterricht andauert, desto ausgeprägter ist der Automatismus der Bewegung. Dieser Prozess muss vor allem zu Beginn kleinschrittig erfolgen, da die bisher er-

lernten Bewegungsabläufe automatisiert wurden und ein zu rasches Vorgehen zu größeren Irritationen führen kann.²¹

Die Entscheidungsparameter sind in diesem Fall, wie oben schon erwähnt die Dauer des Unterrichts, der Entwicklungsprozess und die Ambitionen des Schülers.

Für die Umsetzung im Gitarrenunterricht sind vor allem in der Anfangsphase des Unterrichts einige Maßnahmen durchzuführen, welche für die Durchführung eines Unterrichts gemäß der Händigkeit gewährleisten.

Zu Beginn muss der Lehrer die Frage der Händigkeit der Schüler klären. Dies kann in erster Instanz durch Aufzeigen geschehen, indem die Schüler aufgefordert werden, ihre Schreibhand zu heben. Somit ist die Händigkeit der Schüler vor dem ersten Kontakt mit dem Instrument geklärt und der Lehrer kann ihm die entsprechende Haltungsposition vermitteln, auch wenn zu diesem Zeitpunkt noch kein adäquates Instrument zur Verfügung steht. Dies ist, wie in den vorherigen Teilen festgestellt wurde, eine sehr fehleranfällige Methode zur Ermittlung der Händigkeit, es hat sich jedoch herausgestellt, dass der Anteil von NRH unter selbst deklarierten Linkshändern sich auf etwa 2/3 beziffert und somit ist die Wahrscheinlichkeit relativ hoch, dass selbst deklarierte Linkshänder auch wissenschaftlich erwiesene Nicht-Rechtshänder sind.

In vielen Fällen kommt es vor, dass die

Eltern der entsprechenden²² Schüler schon vor Beginn des Unterrichts auf den Lehrer zu kommen und eine Beratung zu diesem Thema wünschen. Liegt dieser Fall vor, so kann unter Umständen von Beginn an das entsprechende Instrument für den Unterricht zur Verfügung stehen.

Ist dieser Umstand geklärt und es stellt sich heraus, dass auch links spielende Schüler zugegen sind, so muss der Lehrer seinen Sprachgebrauch anpassen. Konkret bedeutet dies, dass der Lehrer fortan nicht mehr von rechter und linker Hand spricht, um bspw. technische Ausführungen dazustellen und zu erläutern, sondern von Greif- und Anschlags-hand. Wird diese Anpassung missachtet, so kann dies zur Irritation der links spielenden Schüler führen, da diese die entsprechenden Anweisungen nicht zuordnen können.

Des Weiteren muss der Lehrer die Spiegelbildlichkeit verdeutlichen und dementsprechend die Aufmerksamkeit des Schülers darauf lenken. Denn nur in dieser Weise kann ein imitatorisches Lernen erfolgen, welches von Schülern vor allem im frühen Kindesalter praktiziert wird.²³

Insgesamt ist festzustellen, dass der Aufwand, welchen der Lehrer beim Unterrichten hat, wenn er Schüler auf einem invertierten Instrument spielt, sehr gering ist.

20 Erläuterungen zur Vermittlung von Techniken folgt im darauffolgenden Teil

21 In H. Gembris (Hg.) (2010), Begabungsförderung und Begabungsforschung in der Musik (Schriften des Instituts für Begabungsfor-

schung in der Musik, Bd. 2, S. 111-136). Münster: LIT., Galley, Niels; Kopiez Reinhard: Händigkeit: ihre theoretischen Grundlagen und ihre Bedeutung für das Instrumentalspiel, S. 126

22 linkshändigen

23 http://www.hibikus.de/pdf/hi.bi.kus_Hinweise_und_Empfehlungen_200806_3.pdf, S.18

Es besteht die Möglichkeit, dass technische Probleme, welche mit dem Spiel auf einem Standardinstrument zusammenhängen können, erst nach vielen Jahren des Instrumentalspiels stärker ausprägen und zur starken Beeinträchtigung in der Ausübung führen können. In erster Instanz kann die Kenntnis und Akzeptanz dieser Problematik zu Verbesserung des Spiels führen. Auf dieser Basis kann das individuelle Verhalten beim Üben angepasst werden und so möglichen technischen Problemen entgegenwirken.²⁴ In Bezug auf das Gitarrenspiel kann vermehrt auf Koordinationsübungen der rechten Hand gesetzt werden. Diese können das Wohlgefühl bei der Klanggestaltung verbessern und die Bewegungsabläufe in der Ausführung sichern. Des Weiteren muss eine Sensibilisierung für einen dosierten Krafteinsatz der linken Hand geschaffen werden, ansonsten kann eine Überbelastung eintreten, welche zu Verkrampfungen führen kann. Werden die Bewegungsabläufe der linken Hand mit einem übermäßigen Krafteinsatz ausgeführt, kann dies dazu führen, dass die Bewegungen in der Ausführung unkoordiniert und unökonomisch ablaufen.

Außerdem kann die linke Hand in einem verkrampften Zustand keine klaren Impulse für die zeitliche Koordination an die rechte Hand geben. Häufig bedingt ein verkrampftes Spiel der linken Hand eine Verkrampfung in der rechten Hand. Aus diesem Grunde sollten im täglichen technischen Übungsprogramm vermehrt auf Koordinationsübungen zwi-

schen rechter und linker Hand, auf Unabhängigkeitsübungen beider Hände geachtet werden. Ein weiteres Mittel, welches das Erlernen von komplexen Bewegungsabläufen erleichtert, ist der bewusste Einsatz von mentalem Lernen.²⁵

Ein Parameter, welcher rechts spielenden linkshändigen Gitarristen oft Schwierigkeiten bereitet, ist eine ausgewogene Klanggestaltung. Daher kann es hilfreich sein, beim Üben ein besonderes Augenmerk auf diesen Parameter zu setzen.

Die oben genannten Strategien zur Verbesserung des Instrumentalspiels sind ebenso für Rechtshänder relevant, jedoch sollten Linkshänder ein besonderes Augenmerk hierauf lenken.

Eine weitere Möglichkeit, das Spielgefühl zu steigern, kann ein kurzzeitiger Wechsel zum invertierten Spiel sein. Die Spielzeit sollte sich auf einen geringen Zeitraum beschränken, da der Effekt, welcher sich anfangs noch positiv auswirkt, eine negative Ausprägung nach sich ziehen kann.²⁶

Es gibt zum jetzigen Zeitpunkt noch keinen empirischen Beweis, dass die Leistungsfähigkeit von Linkshändern beim Spiel auf einem invertierten Instrument höher ist als beim Spiel auf einem Standardinstrument. Festzustellen ist jedoch eine Tendenz, dass sich das Spielen auf einem invertierten Instrument positiv auf die Lernleistung der Instrumentalschüler auswirken kann.

Zum einen ist hierbei der Pianist Christopher Seed zu nennen, welcher jahrelang auf einer Standardklaviatur spielte

und sich entschloss im Rahmen einer Fallstudie über fünf Monate hinweg eine Umschulung auf einen invertierten Flügel vorzunehmen. Seed, welcher ein stark nach links lateralisiertes Nicht-Rechtshänder ist, gab in anschließenden Interviews an, dass er sich bei der Ausübung seines Instrumentalspiels wohler fühle und eine Verbesserung seiner Ausdrucksfähigkeit verspüre. Heutzutage reist er mit seinem invertierten Flügel zu seinen Konzerten an. Die dargestellte Fallstudie hat sicherlich keinen empirischen Wert, denn dafür müssten weitere Durchführungen vorgenommen und untersucht werden. Es ist auch zu beachten, dass eine derartige Umschulung nicht ohne Risiko durchgeführt werden kann, da dieser Vorgang ein enormer Eingriff in „*neuronale Repräsentation und Kontrolle hochgradig automatisierter sensorischer Prozesse*“ bedeutet.²⁷

Es lässt sich feststellen, dass die Händigkeit veranlagt ist, jedoch bleibt dieses Feld der Musikpädagogik momentan noch eine pädagogische Herausforderung, da die entsprechenden empirischen Untersuchungen noch nicht existieren und somit eine eindeutige Bewertung in vollem Umfang nicht möglich ist. Ich denke, dass die Händigkeit beachtet werden muss, denn - obwohl wie gesagt zum jetzigen Zeitpunkt keine empirischen Beweise in umfassendem Umfang vorliegen - so zeigen doch die Ergebnisse einzelner Fallstudien, dass eine positive Tendenz bei Linkshändern, welche auf einem invertierten Instrument spielen, erkennbar ist.

24 In Mengler, Walter: Musizieren mit links- Linkshändiges Instrumentalspiel in Theorie und Praxis, S.144

25 In Mengler, Walter: Musizieren mit links- Linkshändiges Instrumentalspiel in Theorie und Praxis, S.148

26 In Mengler, Walter: Musizieren mit links- Linkshändiges Instrumentalspiel in Theorie und Praxis, S.146

27 In H. Gembris (Hg.) (2010), Begabungsförderung und Begabungsforschung in der Musik (Schriften des Instituts für Begabungsfor-

schung in der Musik, Bd. 2, S. 111-136). Münster: LIT., Galley, Niels; Kopiez Reinhard: Händigkeit: ihre theoretischen Grundlagen und ihre Bedeutung für das Instrumentalspiel, S. 129

Die EGTA ist ein europäischer Verbund, der das Gitarrenspiel über nationale Grenzen hinweg befördern möchte. Im Folgenden stellen andere nationale EGTA Sektionen in kurzen Tätigkeitsberichten ihre Aktivitäten speziell für diese Zeitschrift dar.

EGTA Slowenien

Die EGTA Slowenien wurde 2001 gegründet und hat heute ca. 80 aktive Mitglieder. Seit 2015 wird sie von Daniel Eyer präsiert. Die EGTA Slowenien finanziert sich ausschliesslich aus Mitgliederbeiträgen und setzt daher stark auf die freiwillige und unentgeltliche Arbeit des Vorstandes. So organisiert die EGTA Slowenien einen Konzertzyklus, der Studenten und anderen EGTA Mitgliedern die Möglichkeit geben soll, ausserhalb der Musikakademie aufzutreten. Diese vier Konzerte fanden bis zu diesem Jahr in Ljubljana im Hotel Union statt, welches uns immer grosszügig unterstützt hat und seinen Konzertsaal unentgeltlich zur Verfügung gestellt hat. Dieses Jahr werden die 4 Konzerte an unterschiedlichen Orten in Slowenien stattfinden, da wir gute Interpreten an Orte führen wollen, wo die klassische Gitarre noch nicht so

bekannt ist. Da dieses Jahr unser 15-jähriges Jubiläum ist, werden wir als Feier ein Konzert mit 15 EGTA Mitgliedern organisieren, die alle jeweils ein kurzes Stück aufführen werden. Des Weiteren sind ein Lauten Konzert, ein Duo Gitarre/Violine und ein solistisches Gitarrenkonzert geplant.

Einmal jährlich organisieren wir eine EGTA Tagung mit pädagogischen Schwerpunkten und einem Konzert. Dieses Jahr findet diese Tagung am 21.1.2017 in Črnomelj statt. Das Hauptthema ist Gitarre und Gesundheit. Wir haben dafür einen Workshop mit einer renommierten Physiotherapeutin organisiert. An diesem Anlass bieten wir unseren Mitgliedern auch eine Plattform, um ihre eigenen Entwicklungen zu präsentieren. So wurden unter anderem verschiedene Gitarrenlehrbücher, CD's, Stempel um die Gitarrentechnik bildhaft zu erklären, Lernhilfen und innovative Gitarren vorgestellt.

Damit sich die EGTA Mitglieder nicht nur zur Weiterbildung und zum Musik hören treffen, haben wir im Frühling ein Picknick für alle Mitglieder und deren Familien geplant.

Die EGTA Slowenien findet aber auch ausserhalb dieser Treffen statt. So haben wir eine neue Webseite erstellt, die alle

wichtigen Gitarrendaten kommuniziert und eine Datenbank für pädagogische Themen sein soll. Unsere Mitglieder helfen bei der Organisation verschiedener Gitarrenevents in Slowenien. So finden unter anderem eine Gitarren-Sommerschule in Črnomelj statt, ebenso ein internationales Gitarrenfestival in Postojna und das Festival Guitarrero in Maribor. Zudem findet jedes Jahr in Žalec das Treffen der slowenischen Gitarrenorchester statt.

Da wir die EGTA als pädagogische Vereinigung ansehen, haben wir ein Tutor Programm eingeführt, bei welchem sich junge Gitarristen melden können und so bei ihrem Unterricht von erfahrenen Kollegen unterstützt werden. Wir bereiten ausserdem eine kleine elektronische Zeitschrift für EGTA Mitglieder vor. Die erste Ausgabe soll am diesjährigen EGTA Tag vorgestellt werden.

Da die EGTA eine europäische Organisation ist, suchen wir natürlich den Kontakt zu anderen EGTA's und sind offen für eine Zusammenarbeit.

www.egta-drustvo.si

Daniel Eyer
Präsident EGTA Slowenien

EGTA Schweiz

Die „European Guitar Teachers Association - Sektion Schweiz“ ist der Fachverband rund um die klassische Gitarre. Zu dieser Interessensgemeinschaft gehören Lehrkräfte, konzertierende Künstler, Gitarrenbauer, Musikwissenschaftler und alle interessierten Laien.

Die EGTA setzt sich dafür ein, die künstlerischen, pädagogischen und wissenschaftlichen Bereiche der Gitarre zu fördern und zu vermitteln. Sie organisiert Veranstaltungen, Fortbildungen und fördert den Zusammenhalt unter den Mitgliedern.

In den letzten beiden Jahren hat die EGTA Veranstaltungen mit verschiedenen Schwerpunkten organisiert: Suzuki-Methode für Gitarre mit Emilio Galvagno, Flamencotechnik mit Mariano Martin, Workshop brasilianische Musik

mit Ahmed El-Salamouny, Treffen für Gitarrenensembles und Gitarrenorchester, Gitarrenwettbewerb, Konzerte, etc.. Im nächsten Jahr beteiligen wir uns an einer Ausstellung mit Schweizer Gitarrenbauern.

Wir publizieren jährlich ein Bulletin. Dazu erhalten unsere Mitglieder mehrere Newsletter mit Informationen rund um die Gitarre.

www.egta.ch

info@egta.ch

Präsident: Michael Erni

www.michael-erni.com

EGTA Niederlande

Die EGTA NL organisiert mehrere Angebote für ihre Mitglieder: Zweimal jährlich findet ein Studententreffen statt, während dem unterschiedliche Themen behandelt werden, so z.B. ein Vortrag darüber, eine private Musikschule zu eröffnen. In den Niederlanden gibt es einen enormen Mangel an Subventionen im kulturellen Bereich, weshalb viele Musikschulen Lehrkräfte entlassen mussten. Daher versuchen viele Lehrer, ihre eigene private Musikschule zu eröffnen, wissen jedoch oft-

mals nicht, wie dies zu bewerkstelligen ist. Ein anderes Beispiel ist ein Workshop über brasilianische Gitarrenmusik (mit Nelson Latif und Bosco Oliveira) oder ein Vortrag über Innovationen im Bereich des digitalen Lernens. Neben den Studententreffen organisiert die EGTA NL einen Wettbewerb mit jährlich wechselnder Besetzung zwischen Solo- und Ensemblewertungen.

www.egta.nl

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 Fabian Hinsche.

Weitere Redaktionsmitglieder:

u.a. Prof. Gerd-Michael Dausend,
Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansorge,
Michael Koch, Helmut Richter,
Raphael Ophaus

Erscheinungsweise: halbjährlich

Redaktionsschluss: 30.10.2016

Für angekündigte Termine und Daten keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine Haftung übernommen!

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

Copyright by EGTA D,

Nachdruck (auch auszugsweise) nur mit schriftlicher Genehmigung.

Foto- und Abbildungsnachweis:

Autoren

Gestaltung: Florian Janich

www.florian-janich.de