

DIE GITARRE



ZEITSCHRIFT DES
GITARREN COLLEGIUMS GRAZ
JAHRGANG 1



Fernando Sor (1778-1839)

DIE GITARRE 1/78

Inhalt

3

Zum Geleit

4

Sind Sie schon Mitglied des
Gitarren Collegium Graz?

5-7

Fernando Sor 200 Jahre

8-9

Die Gitarre im Gruppenunterricht

10-13

Sommerkurse 1977 - Rückblick

23-25

Spanische Vihuela - und Gitarre-
musik im 16. Jahrhundert

18-19

Aufzeichnung von Gitarremusik
auf Magnetband

15-17

Werke für Gitarre
Stefan Fuchs

22

Buchbesprechungen

19-20

Neuheiten

14

Konzert von Alice Artzt

30

Unterhaltung

26-28

Fachausdrücke für Laute, Vihuela
und Gitarre

19

Wir stellen vor: Klaus Kogler

29

Tip der Zeitschrift

Impressum

Eigentümer, Herausgeber, Verleger
und Druck:

Gitarren Collegium Graz

Für den Inhalt verantwortlich:

Reinhard Kraxner

Redaktion: Manfred Steflitsch,
Wolfgang Hinteregger, Fritz Feich-
tinger, Johann Scherr, Gernot Matzka,
Gert Löschnig, Kurt Oberleitner,
Werner Zenz, Kurt Stradner, Peter
Erreger, Judith Rauscher und Sigrid
Steflitsch.

Alle: Brucknerstraße 76, A-8010 Graz

Zum Geleit

Begeisterung und Eigeninitiative sind Eigenschaften, die zur Entfaltung gegebener Möglichkeiten entscheidend beitragen. Wie ein Ferment wirken sie in unserer Gesellschaft und sind das größte Kapital der Jugend. Wehe uns allen, wenn dieses Kapital vergraben oder gar schlecht angelegt wird!

In diesem Licht bekommt dieses Unternehmen, eine Zeitschrift herauszugeben, eine größere Dimension, die weit über den Rahmen rein fachlicher Interessen hinausragt. Dieses Unternehmen ist der bewunderungswürdige Ausdruck für Phantasie und Willenskraft junger Menschen, die mit der Gitarre ihre musikalische Begabung verwirklichen wollen. Dieses allen gemeinsame Ziel wird in Solidarität angestrebt, jeder Mitarbeiter ist bereit, seine individuellen Fähigkeiten in den Dienst einer gemeinsamen Sache zu stellen. Einig sind sich alle in ihrer Liebe zur Musik und zur Gitarre, so vielfältig die Ausdrucksformen auch sein mögen. Daher wird sich in diesem Informationsblatt auch ein breites Spektrum von Interessen widerspiegeln. Die Öffnung im Fachlichen bedeutet aber auch ein Überschreiten räumlicher Grenzen. Schon vorhandene Verbindungen zu anderen Ländern sollen vertieft und neue Kontakte gesucht werden. So kann die neue Zeitschrift mit berechtigter Zuversicht in die Zukunft blicken. Organisatorisches Geschick sorgt für die materielle Sicherstellung ihres Erscheines. Doch darüberhinaus sollte sie auch von außen Unterstützung finden. Aber ist es überhaupt denkbar, daß jemand einem Neugeborenen seine Hilfe versagt?

An der Schwelle zur Zukunft sei aber auch ein kurzer Blick zurück gestattet. Da nicht wenige Studierende der Grazer Musikhochschule am Entstehen dieser Zeitschrift beteiligt sind, sollte in Dankbarkeit daran gedacht werden, daß es Präsident i.R. o. Prof. Dr. Erich Marckhl war, der zwei Ausbildungsklassen für klassische Gitarre und eine Abteilung für Jazz eingerichtet hat, an der heute das Hauptfach Jazzgitarre unterrichtet wird. Das jahrzehntelange Wirken von Prof. Karl Frießnegg, das der steirischen Volksmusik so eng verbunden ist, wird von seinem Lehrwerk auch in die Zukunft hineingetragen. In Aufnahmen und Konzerten in aller Welt hat das Grazer Kammer-Duo mit Marga Bäuml und Walter Klasinc dazu beigetragen, die Gitarre in die Kammermusik einzubinden. Diese Namen seien stellvertretend für die vielen ausübenden und -oder lehrenden Musiker genannt, die das Interesse an der Gitarre wachhielten und vermehrten und es noch heute tun.

Nun wünsche ich der neuen Zeitschrift wohlwollende Aufnahme seitens der Leserschaft und den Lesern wertvolle Anregungen durch die Zeitschrift und der gegenseitigen Sympathie einen langen Bestand:

Ad multos annos!



A handwritten signature in dark ink, which appears to read "Leo Witoszynskyj". The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke at the end.

a.o. Prof. Dr. Leo Witoszynskyj

Sind Sie schon Mitglied des Gitarren Collegium Graz ?

Wenn ja, dann kennen Sie schon alle Vorteile dieser Mitgliedschaft und haben sicher auch Ihren Bekannten davon erzählt.

Wenn nein, möchten wir Ihnen nochmals aufzählen, was Sie als Mitglied des "Gitarren Collegiums Graz" gewinnen.

- Herausgabe der Zeitschrift "Die Gitarre". "Die Gitarre" erscheint vierteljährlich und wird Ihnen kostenlos zugesendet. Sie können als Mitglied jederzeit Artikel veröffentlichen und kostenlos inserieren.

- Abhaltung von Gitarrenkursen und Vermittlung von Lehrern für Privatunterricht. In Zusammenarbeit mit der "Urania" werden Gitarrenkurse für Anfänger und Fortgeschrittene abgehalten. (Die genauen Termine erfahren Sie jeweils aus den Programmen der "Urania"). Wenn Sie Privatunterricht (Einzelunterricht) vorziehen, können wir Ihnen jederzeit Privatlehrer vermitteln. Sollten Sie aber selbst Gitarre unterrichten, vermitteln wir auf Wunsch Schüler für Ihren Privatunterricht.

- Veranstaltung von Konzerten und Tagungen.

Jungen Talenten wollen wir die Möglichkeit bieten, sich der Öffentlichkeit vorzustellen; Senden Sie uns Ihr Programm für einen Gitarrenabend und das "Gitarren Collegium" organisiert Ihr Konzert.

Wir bemühen uns auch, international anerkannte Gitarristen für Konzerte in Graz zu verpflichten.

Auf verschiedenen Tagungen soll es zum Meinungsaustausch unter den Gitarristen kommen.

- Workshops mit Klassik, Flamenco, Folklore, Pop und Jazz.

In einer Arbeitsgemeinschaft wird über verschiedenen technische und musikalische Probleme der Gitarrenmusik diskutiert. Praktische Beispiele geben eine Einsicht in Übungsmethoden und Vortragsweisen. Als Mitglied können Sie aktiv an diesen Workshops teilnehmen.

- Laufende Zusendung von Informationen über nationale und internationale Veranstaltungen.

Neben der Zeitschrift senden wir Ihnen zeitgerecht Informationen über Konzerte, Kurse und internationale Tagungen zu.

- Organisation von Gruppenreisen zu Konzerten.

Durch die Organisation von Gruppenreisen bieten wir Ihnen günstige Möglichkeiten an Konzerten, die außerhalb unserer näheren Umgebung stattfinden, teilzunehmen.

- Aufnahmemöglichkeiten in hoher Tonqualität.

Sollten Sie Aufnahmen von Ihnen selbst brauchen, bietet Ihnen das "Gitarren Collegium" ein eigenes Tonstudio, wo rundfunkreife Aufnahmen produziert werden können.

- Sammlung und Einsicht von Fachliteratur und unveröffentlichten Notenmaterial.

Viele unserer Mitglieder komponieren oder arrangieren selbst Gitarrenmusik. Dieses Notenmaterial steht zur Einsicht zu Verfügung.

Weiteres besitzen wir bereits eine größere Sammlung von Fachliteratur.

- Beratung bei Kauf von Instrumenten, Noten, Platten und Fachliteratur.

Durch die große Mitgliedszahl von fachlich ausgebildeten Gitarristen werden Sie in allen Fragen sachlich und objektiv beraten.

Im Vorstand des "Gitarren Collegium Graz" sind:

Reinhard Kraxner, Werner Zeuz, Judith Rauscher, Kurt Stradner, Gernot Matzka, Peter Erregger, Fritz Feichtinger, Wolfgang Hinteregger, Gert Löschnig und Kurt Oberleitner. Manfred Steflitsch wurde zum Obmann gewählt.

Wir alle würden uns freuen, auch Sie bald in unserem Kreise begrüßen zu dürfen.

Wenn Sie ordentliches Mitglied werden wollen, dann füllen Sie das beiliegende Anmeldeformular aus und senden dieses mit 2 Lichtbildern an:

"Gitarren Collegium Graz"

A-8010 Graz, Brücknerstraße 76



Fernando Sor

200 Jahre

Wolfgang Hinteregger

Fernando Jose Macario Sors wurde am 13. Februar 1778 in Barcelona geboren. Sein Vater Juan war Amateurmusiker und Gitarreliebhaber, und so wurde der Junge schon frühzeitig mit Musik vertraut und lernte neben der Gitarre auch Violine und Cello zu spielen. Der Tradition entsprechend sollte der frühreife Knabe, der schon mit fünf Jahren kleine Kompositionen geschrieben hatte, eine Offiziers- oder Beamtenlaufbahn einschlagen. Diese Pläne wurden allerdings zunichte gemacht durch den Tod des Vater im Jahre 1790. Sor kam nun, 12jährig, in den Genuß der musikalischen Ausbildung des katalanischen Klosters Montserrat. Sein Lehrer war der Pater Anselmo Viola (1738-1798), der von der italienischen Musik beeinflusst war. Sor muß ein eifriger Schüler gewesen sein, denn als er mit 17 Jahren das Kloster verließ und nach Barcelona zurückkehrte, begann er, eine Oper im italienischen Stil zu schreiben, "Telemaco en la Isla de Calipso". Das Werk wurde im Sommer 1797 uraufgeführt und war ein großer Erfolg. Sor war mit knapp 20 Jahren ein berühmter Opernkomponist.

In dieser Zeit hatte Sor die Gitarrekompositionen Morettis kennengelernt. Don Frederico Moretti war Schüler des berühmten Hoforganisten und Gitarristen Miguel Garcia, besser bekannt unter Pater Basilio. Letzterer hatte die Gitarre wieder einmal und nicht zum letztenmal in der Geschichte des Instrumentes - aus ihrer Rolle als alleiniges Akkordinstrument erlöst und die Punteado-Technik, das Melodiespiel, zu neuem Leben erweckt. Moretti hatte seine Ideen ausgeweitet und legte gemeinsam mit Fernando Ferrandiere die Basis für weitere Entwicklung der Gitarretechnik.

Sor lebt nun einige Jahre in Madrid am Hofe der Herzogin von Alba und des Herzogs von Medina. Er komponiert Oratorien, 2 Symphonien, Lieder und Streichquartette. Die politischen Wirren der napoleonischen Zeit unterbrechen den bisher so geradlinig verlaufenen Lebensweg. 1813 muß Sor flüchten und läßt sich zuerst in Paris nieder. In dieser Zeit ändert er auch seinen Namen von Sors in

Sor. Sein Leben scheint sehr ausgefüllt, er lernt Cherubini kennen, gibt Konzerte, komponiert und schafft sich einen guten Ruf als Gitarre- und Gesangspädagoge. Kurze Zeit später lebt Sor in London, wo er eine Anzahl äußerst erfolgreicher Konzerte gibt. Paris und London sind auch die Städte seiner erfolgreichen Theaterproduktionen, "Alphonse et Leonore" und "Cendrillon" beides Ballette. In London lebte zeitweise auch Sors größter Konkurrent als Gitarrenvirtuose, Mauro Giuliani (1780-1840), und es ist überliefert, daß es zwischen den Anhängern der beiden zu großen Zwisten kam.



Mauro Giuliani (1781-1829)



Sors privater Lebensweg ist ebenfalls vom Theater gezeichnet. 1823 heiratet er die Primaballerina der Pariser Oper, Felicite Virginie Hullin. Die beiden beginnen kurz nach ihrer Heirat ein mehrjähriges Wanderleben. Über Berlin, wo Sor den berühmten deutschen Geiger Louis Spohr trifft, reisen die beiden nach Rußland. 1825 schreibt Sor die Trauermusik für das Begräbnis des Zaren Alexander I., und sein Ballett "Hercule et Omphale", das als sein wichtigstes Stück gilt, wird ein großer Erfolg.

Im Jahre 1828 kehrt Sor ohne seine Frau, die in Moskau geblieben war, nach Paris zurück. Sein Stern ist im Sinken, es stellen sich keine Opernerfolge mehr ein und er ist durch Krankheit geschwächt.

Die letzten Jahre seines Lebens bringen ihm zwar noch eine Reihe von Triumphen als Virtuose und Pädagoge (sein berühmtester Schüler war Napoleon Coste) und die enge Freundschaft mit Dionysio Aguado, doch muß er mitansehen, wie seine Opern und Gitarrenkompositionen erfolglos bleiben. 1838 stirbt seine einzige Tochter Julia und der Schmerz um ihren Tod verkürzt auch das Leben des Vaters. Sor stirbt am 8. Juli 1839 an Krebs und wird am Pariser Friedhof Pere Lachaise begraben. Sors Bedeutung als Komponist ist, verglichen mit den Zeitgenossen und stilistischen Vorbildern Haydn und Mozart, natürlich sehr gering. Seine Bedeutung als Gitarrist und Gitarrenpädagoge kann schwerlich überschätzt werden. Auch hatte er großen Einfluß auf den Gitarrenbau seiner Zeit. In London war er in engem Kontakt mit Louis Panormo, der auf sein Betreiben Verbesserungen in

der Anlage von Verstrebungen erzielte, und der Pariser Instrumentbauer Rene Francois Lacote konstruierte ein 7seitiges Instrument auf Sors Wunsch.

Die Gitarren um 1800 waren kleiner als die heutigen (die Panormogitarre hatte eine Mensur von 63,2 cm) und auch der Hals war dünner. Sor dürfte seine Kindheitserfahrung mit einem 6chörigen Instrument gemacht haben; jedenfalls gibt es keine Quellen für ein einfach besaitetes Instrument in Spanien um 1780.

Zum Kompositionsstil Sors im allgemeinen kann man nur ein Urteil abgeben, wenn man auch seine Opern- und Orchesterwerke berücksichtigt. Er schrieb 6 Ballette, 5 bis 7 Opern, Kammermusik, Streichquartette, Symphonien, Klavierwerke und Lieder mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung. Diese Werke sind allerdings durchwegs in Vergessenheit geraten, und so wird das Schaffen Sors - ob zu recht oder zu unrecht - auf seine Werke für Gitarre reduziert. Die ersten Publikationen Sorscher Gitarrenmusik waren Divertimenti, Variationenwerke. Sein opus 1, "Six Divertissements", erscheint 1819 in Paris. Die Anzahl der Gitarrenwerke reicht über die Opuszahl 70 hinaus. Längere Werke sind die Sonaten op. 15, 22, 25, die Variationen op. 3, 7, 9-12, 16, 26-28, 30, 40, 54 und auch "Grand Solo" op. 14. Menuette (op. 11), Walzer (op. 17, 18, 51, 57) und Fantasien (op. 4, 21, 46, 52, 56, 58, 59,) nebst anderen damals sehr üblichen Formen werden auch heute in Konzerten immer wieder geboten.

Nicht nur aus unterrichtsmethodischen Überlegungen scheint Sor viel von dem Medium des Gitarreduos gehalten zu haben. Er schrieb eine Anzahl von "Duettes", von denen zwei, nämlich op. 41 und op. 30 (Les deux amis) D. Aguado gewidmet sind, mit dem er in den letzten Jahren seines Lebens gemeinsam Konzerte gegeben hatte.

Einen Schwerpunkt im Schaffen Sors bilden die Etüden. Wenn man die Studien der Schule einbezieht (Métode completo para guitarra, erhältlich in der von Coste revidierten Form im Verlag Ricordi Americana), dann wird es einem ermöglicht, in jeder Stufe technischen Könnens Sor-Etüden zu studieren. Leichtere Etüden findet man in op. 60 und der "Método", die Werke aus op. 31 und op. 35 sind zumeist eher der Mittelstufe und op. 6 und op. 29 wohl der höchsten Stufe des Schwierigkeitsgrades an Studienliteratur zuzurechnen.

Die Gitarrekompositionen Sors haben wahrscheinlich nicht den Gehalt der Werke von Haydn oder Mozart, doch innerhalb der Gitarrenliteratur gibt es in der Epoche der Wiener Klassik nur Mauro Giuliani, der es verstand, gitarristische und allgemein-musikalische Maßstäbe auf einer so hohen Ebene wie Sor zu verbinden. Im Vergleich zum meist fast rein homophonen Stil etwa eines Carulli nimmt sich der Satz von Sor polyphon aus, man spricht von "Pseudokontrapunkt" oder Freistimmigkeit (H. Turnbull), eine Satzweise die sich aus der Übertragung der klassischen Satzprinzipien, wie sie z. B. in Klavier-sonaten vorkommen, auf die Gitarre mit ihrer im Vergleich zum Klavier eingeschränkten Stimmführung ergibt.

Die melodischen Einfälle Sors sind oftmals sehr interessant und geradezu lieblich zu nennen. Durch seine große Erfahrung im Komponieren von Opernarien scheint er auf der Gitarre sehr viel Wert auf gesangliche Melodien zu legen, doch auch seine harmonischen Wendungen sind, verglichen mit anderer Gitarremusik dieser Zeit, reizvoll und neu. Interessant ist, daß in seinen Gitarrekompositionen wenig von spanischer Nationalmusik zu merken ist. Doch darin ist er seinem Rivalen, dem Italiener Giuliani ähnlich, dessen Stil auch mehr von der Wiener Klassik geprägt wurde, als von italienischen Einflüssen. Für viele Gitarreenthusiasten, die aber nicht den Kontakt mit der allgemeinen musikalischen Entwicklungen verlieren wollen, ist die Klassik, die ja vor allem durch Sor und Giuliani geprägt wurde, ein Stein des Anstoßes. Aber, auch wenn wir Gitarristen keine so herrlichen Werke wie z. B. die Beethoven-Sonaten zur Verfügung haben, in den besten Momenten seiner Kompositionen uns Fernando Sor sicherlich den Geist und die Atmosphäre jener Epoche wieder, und man kann auch als an "unvergänglicher" Musik Interessierter jede Menge Freude an den Werken Sors haben.

Manfred Steflitsch.

Die Gitarre im Gruppenunterricht

An Oberstufenrealgymnasien, pädagogischen Akademien und Bildungsanstalten für Kindergärtnerinnen gibt es das Pflichtfach Instrumentalunterricht. Das jeweils gewählte Instrument wird im Gruppenunterricht erlernt. Es wird sehr viel über Sinn und Unsinn des Gruppenunterrichtes diskutiert und ich möchte versuchen, die Vor- und Nachteile etwas näher zu erläutern.

An den Musikhochschulen und Konservatorien wird jeder Instrumentalist in erster Linie als Solist ausgebildet, auch seine pädagogische Ausbildung ist auf den Einzelunterricht ausgerichtet. Der Instrumentallehrer, der sein Instrument in einer Gruppe unterrichten muß, wird vor völlig neue Aspekte gestellt. Die Ziele eines Gruppenunterrichtes unterscheiden sich natürlich wesentlich von denen eines Einzelunterrichtes. Nicht mehr die Ausbildung von Solisten steht im Mittelpunkt, sondern eine "allgemeine Musikerziehung am Instrument" ist das Hauptziel eines sinnvollen Gruppenunterrichtes.

Etwa zwei Drittel der Schüler an MHS (allgemeinbildende höhere Schulen) lernen Gitarre. Die Vorteile dieses Instrumentes sind kaum von der Hand zu weisen. Für den Gitarrelehrer ergibt sich nun die Schwierigkeit, den Schülern das Spiel auf der Gitarre in Gruppen beizubringen. Um ein Instrument einigermaßen spielen zu können, ist die technische Ausbildung am Anfang auf jeden Fall in den Mittelpunkt zu stellen. Der Gitarregruppenunterricht bietet fast eine ideale Lösung, die verschiedensten technischen Probleme zu erarbeiten. So können zum Beispiel chromatische Geläufigkeitsübungen mehrstimmig gespielt werden und bieten für die Schüler völlig neue Klangbilder. Zerlegungsübungen, Aufschlag- und Abziehubungen verlieren im Gruppenspiel ihren monotonen Charakter und bieten Möglichkeiten für sinnvolle Klangexperimente. Es ist daher notwendig, die technischen Übungen speziell für den Gruppenunterricht einzurichten.

Die technische Ausbildung kann in Gruppen so gestaltet werden, daß auf das übliche Etüdenmaterial im allgemeinen verzichtet werden kann. Die Nachteile des Gruppenunterrichtes treten bei der Erarbeitung von Spielliteratur und Vortragsstücken auf. Hier sind die Möglichkeiten naturgemäß beschränkt. Es bleibt aber zu erwähnen, daß bei etwa gleich guten Schülern in einer Gruppe auf jeden Fall auch die verschiedensten Stücke aus der Spielliteratur zu erarbeiten sind. Besonders interessierte und begabte Schüler sollen darüber hinaus ohnehin an Musikschulen oder Konservatorien ihre Förderung als Einzelschüler erhalten, wobei einzelne Vortragsstücke sorgfältig musikalisch ausgearbeitet werden können.

Ein weiterer wichtiger Punkt im Gitarreunterricht ist die Liedbegleitung. Das Erlernen der Liedbegleitung ist der Gruppe wiederum sehr vorteilhaft. Verschiedene Begleitungsarten können zugleich gespielt werden und auch bei der Gestaltung des Gesanges bieten sich in der Gruppe zahlreiche Möglichkeiten.

Die freie Improvisation läßt sich nur im Gruppenunterricht durchführen und ist eine interessante und oft lustige Bereicherung des Unterrichtes. Gehörübungen mit Hilfe des Instrumentes sollen in keinem Instrumentalunterricht fehlen. Auch hier wäre der Gruppenunterricht dem Einzelunterricht vorzuziehen.

Es wäre noch darauf hinzuweisen, daß eine Gruppe bereits ein kleines Kammermusikensemble bildet und leicht Duos, Trios und andere Kammermusik ohne größere organisatorische Schwierigkeiten gespielt werden können.

Sicherlich kann ein Gruppenunterricht nie den Einzelunterricht ersetzen, aber er wird oft zu Unrecht abgewertet, denn wie wir sehen bietet die Ausbildung eines Instrumentes in einer Gruppe oft Möglichkeiten, die im Einzelunterricht verschlossen bleiben.

Abschließend sei erwähnt, daß ich mich schon seit einigen Jahren mit den Problemen des Gruppenunterrichtes beschäftige und die aufgezählten Beispiele alle praktisch erprobt wurden.

Sollten Sie sich für Unterrichts-
unterlagen interessieren, bin ich
gerne bereit, Ihnen welche zu-
kommen zu lassen, oder Sie können
beim "Gitarren Collegium Graz"

jederzeit Einsicht nehmen. Sollten
Sie selbst Gitarre in Gruppen unter-
richten, möchte ich Sie bitten, dem
"Gitarren Collegium Graz" Ihre
Erfahrungen zukommen zu lassen.



Gruppenunterricht - interessante Möglichkeiten



Sommerkurse '77 - Rückblick

Paco Peña - les Vèmes Rencontres Internationales de la Guitare

Robert J. Vidal, dem künstlerischen Leiter und Initiator ist es zu verdanken, daß heuer von 11. bis zum 24. Juli in Castres (Frankreich) das 5. Internationale Gitarretreffen stattfinden konnte. Es waren drei Lehrgänge, die Gitarristen aus aller Welt anzogen:

Abel Carlevaro (Uruguay) hielt den klassischen Kurs, Javier Hinojosa (Mexiko) behandelte die ältere Musik, genauer gesagt Vihuela und Barockgitarre und für das Gebiet des Flamenco war der Andalusier Paco Peña verpflichtet worden.

Ich selbst konnte als Schüler den Kurs dieses hervorragenden Flamencogitarristen besuchen und möchte im folgenden näher auf ihn und die zwei Wochen im südfranzösischen Castres eingehen.

1942 in Córdoba geboren, schlug er bereits mit zwölf Jahren die professionelle Laufbahn ein, begleitete verschiedene Flamencogruppen bei ihren Tournées durch Spanien und fuhr schließlich im Jahr 1963 zum ersten Mal nach London, wo er bald seine ersten Konzerte gab. 1966 entschloß er sich zur Laufbahn eines Konzertgitarristen. Heute gehört Paco Peña ohne Zweifel zu den weltbesten Flamencogitarristen. Gegenüber anderen Künstlern, die Spanien wegen ihrer Karriere ganz verlassen haben, hat er den Vorteil, daß er immer wieder nach Andalusien zurückkehrt und auf diese Weise den Kontakt zu seinem Heimatland nicht verliert. Die Gefahr für den Sologitarristen ist groß, daß er immer mehr technische Schwierigkeiten in sein Spiel einbaut und dabei die improvisatorische Seite übersieht. Paco Peña beherrscht beides: Er vereinigt in sich den virtuosen Solisten mit dem einfallreichen Begleiter von Sängern und Tänzern in der "juerga".

Für den ersten Tag des Kurses war ein allgemeines Vorspielen angekündigt worden, das hieß, jeder, der bei Paco Peña Schüler sein wollte, mußte ein Stück zu besten geben. Paco sollte dann eine Einteilung in Schüler und Zuhörer treffen. Er verwehrte sich aber von Anfang an dagegen, irgend

jemanden zu diskriminieren, hörte sich alle von uns an und akzeptierte jeden als seinen Schüler. Gewisse Unterschiede im Niveau machten es natürlich bald notwendig, uns in zwei Gruppen von ungefähr je zehn Leuten zu teilen, denn Paco erhoffte sich so zu Recht einen größeren Lernerfolg.

Nach einer kurzen Einführung in die Entstehung und die regionale Verbreitung des Flamenco, begann er mit den "soleares", von denen sich ein Großteil des übrigen Flamenco herleitet. Sie sollten fast die ganze erste Woche in Anspruch nehmen. Paco Peña ließ sich eine neuerlernte "falseta" sofort von jedem Schüler vorspielen, um auftretende technische oder rhythmische Fehler von Anfang an zu vermeiden. Er bestand darauf, daß jeder von uns seine Stücke schon im Unterricht beherrschte, da, wie er sagte, der Flamenco "eine Kunstform sei, die sich nicht mit Hilfe von Noten, sondern nur im Kontakt mit einer Person, die diese Kunst beherrsche, zu erlernen sei". "Das sah in der Praxis so aus: hatte ein Schüler Schwierigkeiten mit einem Teil, so schickte ihn Paco mit der Empfehlung hinaus, das Stück zu üben, bis er es könne, um dann wiederzukommen und es ihm vorzuspielen. Nach den täglichen drei bis vier Stunden Unterricht mußte man noch hart arbeiten, damit man den Stoff des nächsten Tages verkraften konnte.

Nach den Seguiriyas und Bulerias hatte Paco Peña noch eine besondere Überraschung für uns: er ließ uns einzeln einige "falsetas" einer technisch etwas anspruchsvolleren Guajira spielen und korrigierte bei jedem von uns die Handhaltung und die falsche Technik. Genau von diesem Zeitpunkt an war der Kurs praktisch für alle Teilnehmer gelaufen, denn wir wußten nur zu gut, daß es Monate, ja vielleicht Jahre dauern kann, eine einmal eingelesene Technik zu ändern. Sogar Kursteilnehmer des vorigen Jahres hatten noch Mängel aufzuweisen. Zuerst etwas entmutigt, hatten wir uns aber

bald wieder herholt, und mit guten Vorsätzen und neuem Mut zum Üben beendeten wir die zweite Woche. Schnell wurden noch einige Grundrhythmen, wie Tientos, Tango, Fandangos und Rhumba durchgemacht; dann war auch das 5. Gitarretreffen in Castres vorbei.

Die Woche vom 17. bis zum 24. Juli war außerdem den Konzerten vorbehalten. Hier wurde den Schülern und vor allem der Bevölkerung die Möglichkeit geboten, so berühmte Künstler wie die argentinische Sängerin Mercedes Sosa, den Gitarristen Roberto Aussel, die Bluesband Muddy Waters, Fredy Reyna aus Venezuela, Abel Carlevaro und Paco Peña mit seinem Cuadro Flamenco puro zu sehen.

Am Abschlußabend hatten die besten Schüler der drei Kursleiter die Gelegenheit zu zeigen, was sie gelernt hatten.

Ich glaube, daß dieser Kurs jedem von uns viel Neues und Interessantes geboten hat. Was mich persönlich besonders faszinierte, war diese Atmosphäre der Verbundenheit durch die Musik, die man überall spürte. Castres war somit ein Ort, an dem nicht nur viel gelernt werden konnte, sondern, der uns außerdem allen die Möglichkeit bot, Kontakte zu knüpfen, die über diese kurze Zeit des Zusammentreffens hinaus noch lange anhalten sollten.

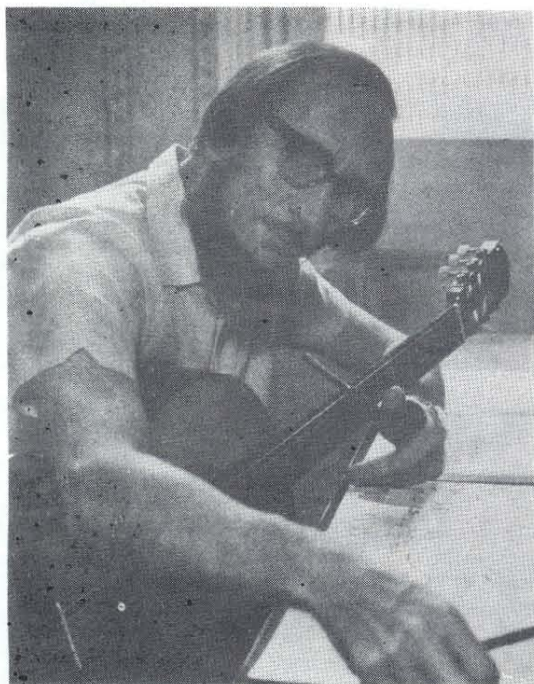


John W. Duarte - Guitar Sommer School

Cannington/England 20. - 27. August 1977

Dieser Gitarre-Sommerkurs wurde im Jahre 1974 vom "Spanish Guitar-Centre" in Bristol ins Leben gerufen. Ab 1976 übernahm das Verlags- haus "Alfred A. Kalmus" dessen Organisation.

So fand also heuer (1977) zum 4. Mal in Cannington der einwöchige Gitarre- kurs statt, der sich nicht nur durch Vermittlung anspruchsvoller Fach- kenntnis, sondern auch durch eine sehr familiäre Atmosphäre unter den Kursteilnehmern und den Dozenten auszeichnete. Außerordentlich ideal war schon der Ort, an dem dieser Kurs abgehalten wurde: "Somerset College of Agriculture and Horticulture" in Cannington.



John W. DUARTE

Eine kleine Wohnsiedlung, die zu- sammen mit den Unterrichtsgebäuden dieses Schulzentrum bildete, große und kleine Klassenräume, ein Konzert- saal mit guter Akustik, eigene Küche und Speisesaal, Unterkunft der Teilnehmer in Einzelzimmern (für individuelle Übungsmöglichkeit) und dies alles am Rande eines kleinen Dorfes inmitten einer bezaubernden und ruhigen Landschaft war für diesen Zweck gerade das Richtige. Über 80 Gitarristen aus Canada, Columbien,

Deutschland, England, Holland, Israel, Malta, Österreich und Venezuela, er- lebten eine Woche lang täglich neue Höhepunkte. Die ungewöhnlich gut gelungene Organisation des Tages- und Programmablaufes, des Unter- richts, der Konzerte und Vorträge machte diese Woche beinahe zu einem Erholungsurlaub. Für den Unter- richt wurden alle Teilnehmer in fünf Gruppen geteilt, die jeweils von J. Duarte (für die Besten), Luis Zea, Chris Kilvington und Heather Pratt (für mittelmäßig Fortgeschrittene) Frances Gray (für die Anfänger) betreut wurden. Der Unterricht selbst gliederte sich in sog. "Classes" (Erarbeiten eines Werkes in An- wesenheit der eigenen Gruppe), in Einzelstunden mit dem Dozenten, Ensemblespiel (vorwiegend Komposi- tionen und Arrangements des Meisters J.W. Duarte) und theoretische Vor- lesungen über Grundlagen einer guten Technik für klassische Gitarre und deren Aufbau, über Gitarremusik und Spielliteratur für Anfänger, falsche Übungsgewohnheiten, Literatur im 20. Jhdt, Transkriptionen und Arrangements, und über Probleme der Aufführungspraxis bei alter Musik. Zwischendurch gab es natürlich immer "Morning Coffee" und "Afternoon Tea" mit Kuchen, (von den übrigen Mahl- zeiten abgesehen). Auch die Abende waren alle ausgefüllt. Schon am ersten Abend gab es ein Konzert mit Heather Pratt, die erst 18-jährige Aus- tralierin spielte Werke von Weiss, Batchelar, Dowland, Bach, Ravel, Pujol, Duarte und Lauro. Am Abend des nächsten Tages, es war ein Sonntag, hielt George Love, ein angesehener engl. Gitarrebauer, einen 3-stündigen Vortrag über Konstruktion und Bau von Gitarren. Dazu brachte er fast seine gesamte Werkstatt mit, erklärte und zeigte anhand von Bildern und eigenen Demonstrationen jeden Schritt von der Auswahl des Holzes, bis zu lackieren des fertigen Instruments.

Montags darauf spielte der 24 jährige Luis ZEA, ein vielversprechendes Talent aus Venezuela. Er war, bevor er nach England kam, Schüler von Antonio Lauro und Alirio Diaz. Nicht ohne Grund wurde dieses Konzert mit

viel Freude und großer Spannung erwartet, denn Luis ZEA feierte bereits im Vorjahr enorme Erfolge. Und dieser Abend sollte nicht enttäuschen: mit unglaublicher technischen Brillanz verbunden, mit wohltuender Musikalität spielte Luis Zea zunächst Werke von Milan, Holborne, Bach, Duarte und Soja, der 2. Teil dieses Konzertes war gefüllt mit Stücken aus seiner Heimat: Venezuela.

Fast alle bekannten Walzer von Lauro, dessen Suite Venezolano, Stücke von Soja, Arrangements von Baden Powell, A. C. Jobim und eine Menge eigener Bearbeitungen und Kompositionen waren nur der Auftakt zu dem noch lange dauernden Abend. Als man schließlich nach Luis Zeas 7. Draufgabe unter Mitwirkung von Gesang, weiteren 3-4 Gitarren und rythmischen Instrumenten noch bis in die frühen Morgenstunden bei Bier und Wein venezuelanische und lateinamerikanische Volksweisen spielte und sang, war die Stimmung auf ihrem Höhepunkt angelangt, und man empfand plötzlich eine so tiefe Verbundenheit zu diesen Leuten, als wäre man selbst einer von ihnen. Dieser Abend gehörte jedenfalls bestimmt zu den schönsten Erlebnissen.

Dienstag Abend hatte man die Möglichkeit, ein Lautenkonzert zu besuchen. Der Solist David Godden, er studiert bei Diana Poulton, spielte auf einer Renaissance-Laute vorwiegend Werke englischer Komponisten. Es war ein eindrucksvoller Abend und die künstlerische Leistung stand auf hohem Niveau. Am nächsten Abend wurde ein Quiz für alle Kursteilnehmer veranstaltet, bei dem Schallplatten und Musikkassetten zu gewinnen waren.

Donnerstag gab es wieder ein Gitarrenkonzert. Es spielte die amerikanische Gitarristin Alice Artzt. Dieses Konzert fand in der Kirche von Cannington statt und wurde von BBC Radio 3 für die Sendung "The Classical Guitar" mitgeschnitten. (Über dieses Konzert ein eigener Bericht von Wolfgang Hinteregger).

Zum Abschluß des Kurses spielten am Freitag alle Teilnehmer in einem Schlußkonzert, das, kein Wunder bei 80 Gitarristen, über dreieinhalb Stunden dauerte.

Diese Woche in Cannington war in vielen Beziehungen äußerst aufschlußreich, nicht nur, weil man viel Wissenwertes vermittelt bekam, sondern auch Kontakte zur englischen Gitarrenszene geknüpft werden konnten. John W. Duarte ist zwar kein konzertierender Gitarrist, aber als Komponist, Pädagoge, Kritiker und Autor didaktischer Werke, ist er eine angesehene und interessante Persönlichkeit, zumal er fast alle guten Gitarristen persönlich kennt und Künstler von Leo Brouwer bis Andres Segovia seine "close friends" nennt (wie er selbst zu sagen pflegt).

In der nächsten Ausgabe berichten wir über ein Gitarrelehrer-Seminar in Hatzendorf und über das Gitarresymposium in Fürstenfeld.

Neubau von Geigen,
Bratschen und Celli

Rudolf Schuster's Nachf.

Wolfgang Brückner

Herstellung feiner

Geigenbaumeister

Konzertgitarren

Graz, Neutorgasse 27

nach spanischer Art

Alte Meisterinstrumente

Meisterbögen

Preiswerte

Schulinstrumente

Qualitätssaiten

Etuis

Reparaturen

Gutachten

Konzert von Alice Artzt

Alice Artzt spielte im Rahmen des John Duarte Gitarre-Sommerkurses in Cannington, Westengland, am 25. Aug. 1977 ein Konzert, das von der BBC für ein Portrait der Künstlerin aufgenommen wurde. Frau Artzt, neben ihrer Konzerttätigkeit eine Autorität in konstruktionstechnischen und historischen Fragen der Gitarre, gab ein Interview, in dem sie Stellung nahm zu Problemen der Interpretation der am Programm stehenden Werke, und auch einiges über ihren persönlichen Werdegang sprach (sie hat mit Ida Presti und Julian Bream studiert). Die beiden ersten Werke des Abends waren Sonata in G (L 79) von Domenico Scarlatti und die Sarabande aus der h-moll Partita (Orig. für Violine solo) von J. S. Bach, wobei letztere von der Künstlerin zweimal geboten wurde; das zweite Mal allerdings nicht auf ihrer Rubiogitarre, sondern auf einem Modell von Torres, das schon über hundert Jahre alt ist. Es gelang Alice Artzt, auf dieser Gitarre ganz im Stil Miguel Llobets (gest. 1936) zu spielen, wobei sie ein spezielles Vibrato, Glissandi und viel Rubato verwendete. Danach - wieder auf dem Rubiomodell - Tonadilla auf den Namen Andres Segovia von Castelnuovo-Tedesco, und - auf der Torresgitarre - Tarregas Maria-Gavotta und Sors Sonate op. 15. Alice Artzt hat eine faszinierende Technik, und kann dank ihrer großen Musikalität und Stilkenntnis mit ihrem Spiel eine enorme Spannung erzeugen. Man merkt ihre Professionalität und ihr Engagement bei jedem Ton. Nach einer kurzen Pause kehrte Fr. Artzt mit ihrer Rubiogitarre zurück. Das Finale stand im Zeichen des 20. Jahrhunderts, Tom Eastwood - Balladephantasy und die Fünf Bagatellen von William Walton, fantastische Musik brillant gespielt. Die einzige Bitterkeit des Abends - wegen der BBC-Aufnahme gab es keine Draufgaben.



Werke für Gitarre

Unter dieser Serie gibt "Die Gitarre" Komponisten die Möglichkeit, Werke für Gitarre zu veröffentlichen.

In dieser Ausgabe stellen wir Ihnen zwei Kompositionen von Stefan Fuchs vor.

Sollten Sie Ihre Gitarrekompositionen publizieren wollen, so schicken Sie uns Kopien Ihrer Werke mit kurzem Lebenslauf.

Zu senden an:

"Gitarren Collegium Graz"

Kennwort: "Werke für Gitarre"

Brucknerstraße 76

A - 8010 Graz



Stefan Fuchs

Stefan Fuchs wurde am 31. 8. 1956 als drittes Kind in Södertälje, Schweden, geboren. Er lernte 4 Jahre Posaune und spielte als Mitglied eines Blasorchesters auch bei öffentlichen Anlässen mit.

1968 übersiedelte er mit seinen beiden Geschwistern nach Graz, wo er 1975 maturierte. 1972 erhielt er eine Gitarre, auf welcher er sich durch Selbststudien weiterbrachte. Anfang 1973 erhielt er seinen ersten Privatunterricht, und im Herbst 1973 erfolgte die Aufnahme ins Grazer Konservatorium. Seit der Matura studiert er an der Grazer Musikhochschule bei a. o. Prof. Dr. Leo Witoszynskyj. Außerdem hat er 2 Jahre Jazz studiert und seit Herbst 1977 studiert er neben Gitarre auch Komposition.

Seine ersten Kompositionen entstanden 1973. Es waren vorwiegend kleine Stücke (Charakterstücke, Romanzen und kleine Polyphone Stücke).

1975 schrieb er seine 1. Sonate, Rondos und Programmmusik.

Es folgten Sonaten, Fugen, Charakterstücke, Teile eines Gitarren-Duos und Kammermusik.

WOLFGANG HIEBLER

GEIGENBAUMEISTER

AN- U. VERKAUF VON STREICH- U. ZUPFINSTRUMENTEN
REPARATUREN

GESCHÄFT: 8010 GRAZ

BINDERGASSE 8

TEL. 77 80 03

Hemlängtan

STEFAN FUCHS

MALINCONICO

p *pp* *mp* *decresc. ----* *mp* *sf* *mp* *sf* *mp* *pp* *mp* *mf* *mf* *mp* *poco a poco decresc. ---- pp*

Tango

TEMPO DI TANGO

STEFAN FUCHS

The musical score is written for piano and consists of ten staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signatures vary throughout the piece, including 2/8, 3/8, 4/8, and 2/4. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. There are several dynamic markings, including *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a *poco rit.* (poco ritardando) marking. The score is written in a clear, legible hand, with a focus on the melodic and harmonic development of the tango.

Aufzeichnung von Gitarremusik auf Magnetband

Gernot Matzka

Um befriedigende Aufzeichnungsergebnisse zu erhalten, müssen einige grundsätzliche Kriterien beachtet werden.

Der Gitarreton hat von den Händen eines guten Gitarristen geformt, zwar einen warmen und tragfähigen Ton, der aber leider im Verhältnis zu anderen Instrumenten sehr bald verklingt. Um die klanglichen Reize des Instrumentes voll zur Geltung zu bringen, ist es notwendig in einem akustisch richtig dimensionierten Raum zu spielen. Jeder hat bestimmt schon einmal versucht, zu Hause die eigene Gitarrenmusik auf Band, sei es mit Cassettenrecorder oder Spulentonbandgerät, aufzunehmen. In den seltensten Fällen wird man mit dem Ergebnis zufrieden gewesen sein, sei es wegen verschiedener Unzulänglichkeiten der Aufnahmegерäte (über die ich noch sprechen werde), oder schlechter Akustik. Jeder kennt doch die brillanten Schallplattenaufnahmen der bekannten Gitarrevirtuosen, und man rätselt, warum der "Sound" der eigenen Aufnahme nicht vergleichbar ist mit dem der Schallplatte. Die Ursache liegt vor allem im Fehlen eines entsprechenden langen Nachhalls. Gerade der kurze Gitarreton ist angewiesen auf eine Verlängerung durch Nachhall.

Er wird formbar und erfährt außerdem einer gewissen Verstärkung. Die meisten werden den Unterschied zwischen Wohnzimmer und Konzertsaal schon erfahren haben.

Das wichtigste eines Aufnahmerraumes ist neben seiner absoluten Frequenzneutralität die Nachhallzeit. Die Nachhallzeit ist die Dauer vom Beginn der ersten Reflexion (indirekten Schalls) bis zur völligen Stille. Durch verschiedene Tests hat sich gezeigt, daß die günstigste Wirkung des Nachhalls in Zusammenhang mit dem Tempo der Musik steht. Langsame Stücke klingen besser mit langem Nachhall, schnellere benötigen weniger Nachhall. Da es aber zu aufwendig wäre, für jedes aufzuzeichnende Stück - ich spreche jetzt nur von Gitarremusik - einen eigenen Raum zu benützen hat man sich auf einen Mittelwert von ungefähr 2,5 sec. bis 3,5 sec. geeinigt.

Diesen Nachhall hört man heute nahezu auf allen Schallplatten; Bei zu kurzem Hall wird der Ton zu trocken und stumpf, bei zu langem Nachhall hingegen leidet die Verständlichkeit des Direktschalls.

Der zweite wichtige Punkt ist die sogenannte Hallintensität das im Aufnahmekanal befindliche Verhältnis zwischen direkten Schall und Nachhall. Die richtige Mischung ist in erster Linie abhängig von der Nachhallzeit. Überwiegt z.B. der indirekte Schall wirkt die Aufnahme diffus, daß heißt der direkte Schall ist gegenüber dem indirekten Schall zu schwach. Ein Heranrücken des Microphons an die Schallquelle ist erforderlich. Ist hingegen der indirekte Schall bei gleichzeitig großer Nachhallzeit zu schwach, wirkt die Aufnahme unnatürlich das Microphon muß von der Schallquelle abrücken. Die Einstellung ist oft Gefühlssache und hängt von der Klangvorstellung des Aufnehmenden ab. Das bisher Gesagte gilt in erster Linie für Soloaufnahmen. Für Duoaufnahmen und in weiterer Folge auch für alle größeren Besetzungen kommen zu den schon Gesagten noch einige wichtige Hinweise hinzu. Grundsätzlich handelt es sich hier um Aufnahmeverfahren in Stereotechnik. Über die physikalischen Grundlagen der Sterophonie zu sprechen würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen.

Ich werde aber in weiterer Folge auch darüber schreiben. Bei Aufnahmen von mehreren Instrumenten stellt sich die Frage wie sehr die Instrumente von einander zu trennen sind. Grundsätzlich bin ich der Meinung, daß bei voller Sterobasisbreite die Instrumente akustisch ungefähr zur Hälfte überlappen sollen, die Ortung der Instrumente zwischen links u. rechts soll aber noch möglich sein. Eine zu extreme links u. rechts Wirkung hingegen würde beim Zuhörer den Eindruck erwecken er säße zwischen beiden Spielern.

Zwar sind dies noch nicht alle Aspekte die man bei Bandaufnahmen zu beachten hat, doch möchte ich den Leser noch ein bißchen über die benötigten Aufnahmegерäte informieren.

Wichtig sind gute Microphone. Neben der Konstruktionsweise der Microphone ist vor allem seine Richtcharakteristik zu beachten, das heißt, aus welchen Einfallsrichtungen der Schall aufgenommen wird. Die wichtigsten sind die Kugel- und Nierenform. Die Kugel nimmt den Schall gleichmäßig von allen Seiten auf, die Niere bevorzugt den Schall von vorne. Für Monoaufnahmen rate ich aus bestimmten Gründen ausschließlich zur Niere; auch in Stereo hat die Niere viele Vorteile, die ich hier aber aus Platzgründen nicht aufzeigen kann. Bei Verbindungskabeln zwischen Microphon und Bandgerät achte man auf einwandfreie Lötstellen, sonst kann es leicht zur Einstreuung von Störungen kommen, überhaupt sollte man bei Verwendung von unsymmetrischen Leitungen die Kabellänge von 10 m nicht überschreiten.

Für die Erzielung guter Ergebnisse ist die Verwendung erstklassigen Bandmaterials (man achte auf Spiegelglatte Bandoberfläche mit hoher Bandgeschwindigkeit, 19,5 cm/sec.) erforderlich. Bandführungsteile und Tonköpfe sind peinlichst sauber zu halten und von Zeit zu Zeit zu entmagnetisieren. Wegen der speziellen Thematik meines Beitrages konnte ich hier viele Teilgebiete nicht näher behandeln. Ich werde aber in den nächsten Ausgaben noch ausführlicher darüber schreiben. Bei speziellen Fragen gebe ich gerne, persönlich Auskunft. Und nun Ton ab!

Neuheiten

Wir stellen vor:

Klaus Kogler



1945 geboren, Studien bei Karl Scheit und Barna Koyats, daneben musikwissenschaftliche Studien an der Universität Wien. Tätigkeiten als Konzert- und Flamencogitarrist, Lautenist und Pädagoge; Auftritte auch als Jazzgitarrist in verschiedenen Formationen. Klaus Kogler wird im Rahmen der "Woche der Gitarre" ein Konzert in Fürstentfeld geben. Auf dem Programm stehen u.a. Werke von Milan, Bach, Lauro und Brouwer.

Bücher

Peter Gradenwitz: Die Musik zwischen Orient und Okzident (gebunden). Mit einem Vorwort von Yehudi Menuhin. ca. 500 Seiten mit 40 Bildtafeln. Preis ca. DM 48,--. Verlag: Heinrichshafen.

Wolf Moser: Gitarre - Musik. Ein internationaler Katalog II. Teil. Preis ca. DM 43,--. Verlag: Trekel.

Ernst Pohlmann: Laute Theorbe Chitarone (gebunden). Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart. 4. Auflage im Verlag ERES. Preis: ca. DM 50,--.

Philip j. Bone: The Guitar and Mandolin (gebundene Ausgabe mit Goldprägung). Verlag: Schott London.

Gilbert Chase: The Music of Spain (Paperback) (engl. Sprache). Verlag: Dover.

José Subira - Antoine-E. Cherbuliez: Musikgeschichte von Spanien, Portugal Lateinamerika (gebunden). Preis: ca. S 215,--. Verlag: Panverlag Zürich.

Noten

Hugo Pfister: Zwischenspiel aus Yerma, und Improvisation f. Gitarre Solo. Geschrieben nach "Yerma" von F. Garcia Lorca.
Modernes Werk (1968)
Verlag: Eulenburg GM 126
Preis: S 51,--
Mittelschwer

Amadeo de Filippi, Douze Preludes für Gitarre Solo.
Verlag: Max Eschig, Mittelschwer - Schwer,
Preis: ca. S 90,--

Albert Harris: Sonatina Git. Solo 1951
3 Sätze, Dauer 8" 40", Schwierig
1. Satz G - Dur
2. Satz E - Dur (Aria)
3. Satz G - Dur (Rondo)
Verlag: Columbia
Preis: ca. S 85,-- (eingespielt von L. Almeida)

Federico Mompou: Suite Compostelana
Git. Solo
I - Preludio
II - Coral
III - Cuna
IV - Recitativo
V - Cancion
VI - Muneira
Dauer 24'45", Schwierig,
Preis: ca. S 180,--
Verlag: Salabert, Paris

Gitarrenmusik aus Kuba, Leicht, Mittelschwer, Schwer
Edition Musica Budapest Z 7751
Inhalt: Ardevol J. Sonata
Brouwer L. Three Movements
Gramatges H. Kleine Suite usw.
Preis: S 50,--

Alle Preise ohne Gewähr!

Diverse Kataloge im Fachhandel verlangen!

Neueinführung

FOLK SONG



BAND I

**BEARBEITET U. HERAUSGEGEBEN
VON**

KURT OBERLEITNER

COPYRIGHT 1977 IM EIGENVERLAG

A-8010 GRAZ

GRILLPARZERSTRASSE 22

*** Erhältlich in allen Fachgeschäften !**

Heute haben auch junge Leute ein Konto.



Selbstverdientes Geld und
eigenes Konto gehören
zusammen.

Die Sparkasse bietet das
praktische, zeitsparende

KONTO.

Es hat viele Vorteile

automatische

Sparformen, Dauerauftrag,

Überweisung und Zahlschein

Auf Wunsch gibt's die

Scheckkarte und Geldhilfen für

größere Anschaffungen. Das

Konto bringt unbeschwerte

Freizeit

**STEIERMÄRKISCHE
SPARKASSE**

Die Sparkasse weiß immer einen Weg.



SPV-55808

Buchbesprechungen

Vladimir Bobri:
The Segovia Technique
Verlag: the macmillan Company, new
York,
Deutsche Übersetzungen:
Vladimir Bobri, eine Gitarrenstunde
mit Andrés Segovia
Verlag: Hallwag
Übersetzer: Hermann Leeb
Preis: ca. 180,--
100 Seiten

Vladimir Bobri, der persönliche
Freund von Andrés Segovia und Heraus-
geber der Zeitung "Guitar Review"
legt hiermit ein aufwendig herge-
stelltes und reich bebildertes Buch
über Segovias Technik vor.
Neben einer kurzen Geschichte der
Gitarre sind Portraits von Aguado,
Sor, Carulli, Carcassi, Giuliani
und Tarrega zu sehen; weiters
Gitarren von Torres, Hauser
und Ramirez jun..
Der Hauptteil des Buches besteht je-
doch aus Fotografien über die
Technik der linken und rechten Hand
von Segovia. Diese sehr präzisen und
bis ins Detail ausgearbeiteten Bilder,
sind sicher für jeden Gitarristen,
der die klassische Technik erlernen
will, eine gewisse Hilfe. Damit ist
jedoch auf keinen Fall gemeint, daß
man auf diese Weise an Segovias
Ton und Technik herankommen kann.
Am Schluß werden noch die wichtigsten
Schulen vorgestellt und im Gegen-
satz zur Amerikanischen Ausgabe
wurde in der deutschen Ausgabe eine
Discographie mit einbezogen.
Ein interessantes Buch über die
Technik dieses außergewöhnlichen
Künstlers.

Heinz Nickel:
"Beitrag zur Entwicklung der Gitarre
in Europa" Herausgegeben von Santiago
Navascués im Verlag "Biblioteca de
la Guetarra" 1972.
Preis DM 56,--
250 Seiten

Heinz Nickel hat hier den Versuch
unternommen, den Werdegang der
Gitarre in Europa aufzuzeichnen. Ein
sicher lobenswerter Versuch, denn die
Gitarre ist ein sehr schwieriges
Instrument was deren Herkunft betrifft.

Er beschäftigt sich Anfangs mit de
vorhandenen wissenschaftlichen
Untersuchungen und Publikationen u
hat dabei leider wichtige Leute wi
Pujol, Fleta u.a. sehr vernach-
lässigt oder garnicht erwähnt.
Im weiteren Verlauf kann man zwar
sehr interessante Details heraus-
finden (z. B. Übersetzungen), jedo
fehlt der zusammenhängende Ablauf
der Entwicklung. Außer einem ange-
fügten Tabulaturteil möchte ich
noch besonders den Bildanhang er-
wähnen der sehr reichhaltig und
informativ ist. (Reliefs, Skulpture
Materien, alte Gitarren und Vihuela
Druck und Papier sind im Rahmen ein
wissenschaftlichen Publikation wie
sie hier vorliegt akzeptabel, wie
jedoch oben bereits erwähnt behande
Nickel zu viele unwichtige Details
die nicht immer unmittelbar Gegen-
stand des zu behandelnden Themas
sind.
Das Eigentliche - nämlich die Ent-
wicklung der Gitarre bleibt unklar
und unzusammenhängend.
Wer sich für diesen Zweig der Musik
wissenschaft interessiert, wird
sicher Anregungen und Informationen
finden. Es bleibt jedoch zu hoffen,
daß bei einer weiteren Auflage eine
Überarbeitung zugunsten eines
besseren und logischeren Aufbaus
vorgenommen wird.
Das Buch kann über Buch- und Musik-
alienhandlungen bezogen werden.

Fred Harz:
Harmonielehre für Gitarre (Aufgaben)
Preis: 272,--
181 Seiten
Ergänzungsband (Lösungen)
Preis: 127,50
59 Seiten
Verlag: Hans Gerig
Endlich gibt es auch bei uns eine
umfassende Harmonielehre für Gitarre
Dieses großzügig angelegte Werk be-
ginnt mit der Elementarlehre und
endet mit Modulationen. Dazwischen
wird anhand der wichtigsten Gitarre-
literatur die gesamte traditionelle
Harmonielehre gelehrt.
Der zweite Band enthält die Lösungen
der Aufgaben vom ersten Band.
Ich denke, daß diese beiden Bände
eine Alternative für Gitarristen
darstellt, die somit nicht mehr
angewiesen sind, Harmonielehre am
Klavier zu lernen.
Druck und Papier sind sehr aufwendig
und geben dem Werk eine gute Über-
sicht.

Wolfgang Hinteregger:

Spanische Vihuela - u. Gitarremusik im 16. Jhd.

Wenn man nach Einflüssen der Gitarre auf die allgemeine Entwicklung der Musikgeschichte sucht, stößt man auf spanische Musik. In den Anfängen der Moderne sind da besonders der Andalusier Manuel de Falla und die beiden Katalonier Enrique Granados und Isaac Albeniz zu nennen. Ihre Werke, besonders jene für Klavier, erscheinen sehr oft von der Gitarre her konzipiert.

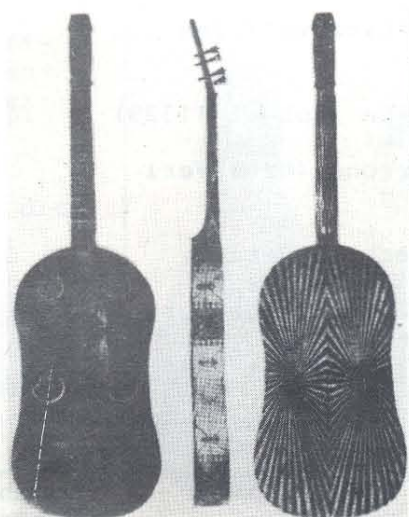
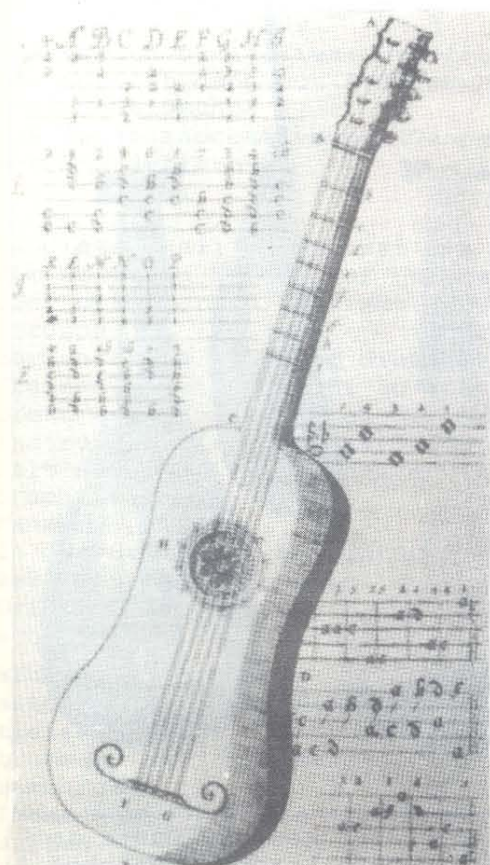
In der spanischen Renaissance hatte die Musik gezupfter Zargeninstrumente großen Einfluß auf die Musikgeschichte. Die Laute - im übrigen Europa eines der wichtigsten Instrumente der Renaissance - war arabischer Herkunft und spielte daher im soeben endgültig von den Mauren befreiten Spanien (Eroberung von Cadiz, 1492) nur eine untergeordnete Rolle. Ihre Stelle vertrat in Spanien die Vihuela. Die Vihuela - oft vereinfacht als Gitarre im Spanien des 16. Jahrhunderts bezeichnet - wies eine Menge der Eigenschaften der heutigen Gitarre auf. Sie war ein Zargeninstrument und hatte einen Korpus mit Einbuchtungen. Der wichtigste Unterschied zu heutigen Instrumenten liegt im produzierten Klangbild, welches besonders durch Besaitung und Spieltechnik bestimmt wurde. Die Vihuela hatte zumeist 5 oder 6 Doppelsaiten (Chöre), wobei diese Saitenpaare im Einklang gestimmt waren (ähnliche Prinzipien gibt es heute u. a. bei den 12saitigen Westernsound-Gitarren, dort sind allerdings die Baßsaiten in Oktaven gestimmt). Man bediente sich einer anderen Spieltechnik der rechten Hand. Der kleine Finger fungierte als Stützfinger, was trotz der damals geringeren Distanz zwischen Saiten und Decke die Verwendungsfähigkeit der rechten Hand einschränkte (man spielte daher nur mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger). Für Skalen gab es die Möglichkeit des Wechselschlages (de dos dedos) oder den abwechselnden Anschlag des Zeigefingers nach oben und unten (dedillo). Die kleine 4chörige Vihuela wurde Gitarre genannt. Dieses Instrument erlebte den Beginn seiner Blütezeit erst nach 1580, um ein Saitenpaar reicher und Guitarra Espanola genannt.

Für die homophone Musik (besonders Volksmusik) genügten 5, ja sogar 4 Chöre, nicht aber für die Anforderungen der Polyphonie in der Kunstmusik des 16. Jahrhunderts. Daher wurde die Gitarre von ihrer großen Schwester, der 6chörigen Vihuela, in den Schatten gestellt (Juan Bermudo spricht in seiner "Declaracion de Instrumentos", Osuna 1555, auch von einem 4. Typus, einer 7chörigen Vihuela, doch ist von diesem Instrument keine Literatur überliefert.) Die absolute Stimmung der Vihuela schwankt je nach der Größe des Instruments. In Relation zu heutigen Gitarrestimmung ist die Vihuela bis zu einer großen Terz tiefer oder bis zu einer Quart höher. Die häufigste Stimmung dürfte etwa eine kleine Terz höher als die uns heute geläufige Gitarrestimmung sein, und einer Wiedergabe der Vihuelaliteratur auf der modernen Gitarre ist es aus historischen, aber auch aus musikalischen Gründen angebracht, mit Kapodaster zu arbeiten (die oft in Terzen geführten Bässe klingen bei dieser Art von Musik in tiefer Lage zu dumpf). Die relative Stimmung war entsprechend der der Renaissancelaute in Quartan mit einer großen Terz zwischen dritter und vierter Saite (Gitarrestimmung mit Skordatur g = fis). Die Musik für die gezupfte Vihuela wurde nicht in Notenschrift fixiert, sondern in einer Griffschrift, wie sie heute in ähnlicher Weise bei Akkordangaben für Schlagerarrangements verwendet wird. Diese Notation wird Tabulatur genannt und besteht aus Ziffern, die in ein sechsliniges (entsprechend den sechs Doppelsaiten) System eingetragen werden. Diese Ziffern (Null bis zehn, wobei 0 die leere Saite, 1 den ersten Bund ... und x den zehnten Bund meinten) fixieren die Position (nicht den Fingersatz!) der linken Hand, der Rhythmus steht darüber in Mensuralnotation, und bei Liedern wird der Vokalpart mit roten Ziffern in der Tabulatur festgehalten. Die Exponenten der Vihuelamusik waren echte Figuren der Renaissance, vielseitig gebildet, zumeist dem höfischen Leben verpflichtet und Bezug nehmend auf die griechische und auch römische Antike. Die Zentren ihres Wirkens waren Valencia, Sevilla,

Valladolid und Salamanca, nicht aber Madrid, das für die Entwicklung der Gitarremusik erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts entscheidend wurde.

Der Beginn der Veröffentlichungen von Vihuelamusik wurde von Don Luis Milan gemacht, einem Virtuosen, Komponisten, Schriftsteller und Höfling. Er wurde etwa um 1500 geboren und stammte aus einer Adelsfamilie. Er starb nach 1561. Über seinen musikalischen Werdegang ist sehr wenig bekannt, er selbst legt in seinen Schriften besonderen Wert darauf, als Autodidakt angesehen zu werden. Er schrieb zwei literarische Werke, die 1535 und 1561 in Valencia veröffentlicht wurden, und in denen das Hofleben dargestellt wird. Milans musikalisches Werk "Libro de Vihuela intitulado El Maestro", Valencia 1535 oder 1536, ist äußerst großzügig angelegt. Einerseits enthält das Buch Villancicos und Romances, die für die Entwicklung des begleiteten Sololiedes von großer Bedeutung waren, andererseits ist es durch die progressive Anordnung der Stücke auch ein didaktisches Werk. Milan erklärt ausführlich das Stimmen des Instrumentes und das System seiner Tabulatur. Die reinen Instrumentalkompositionen nennt er meist fantasias und sie sind oft mit Tempobezeichnungen versehen, ein Novum in der Musikgeschichte; Akkorde sollen langsam gespielt werden, Skalen schnell (Las consonancias despacio y los redobles apriesa). El Maestro enthält dazu auch sechs Pavanen, die mehr dem italienischen Stil verpflichtet sind. Milans Tabulatur stellt eine Ausnahme dar: die höchste Linie repräsentiert die klanglich höchste Saite; hingegen ist später - ab Narvaez - die Griffschrift verkehrt, Bezug nehmend auf die Position des Griffbrettes bei Spielhaltung. 1538 veröffentlicht Luis de Narvaez in Valladolid "Los seys libros del Delfin de musica de cifras para taner vihuela". Der Autor wurde in Granada geboren und war ein sehr berühmter Virtuose und Lehrer, er erteilte auch Phillip II. Unterricht. Das Buch enthält neben Instruktionen bezüglich Tabaturen und Stimmung die ersten instrumentalen Variationenwerke der Musikgeschichte, sogenannte diferencias, "Conde Claros"

mit 21 kürzeren und "Guardame las vacas" mit ausgedehnteren Variationen. Anders als bei Milan scheinen bei Narvaez auch Transkriptionen von Vokalwerken berühmter Komponisten auf (u. a. Josquin Desprez). Das nächste Tabulaturenbuch erscheint 1546 in Sevilla, "Tres Libros de Musica en cifra para Vihuela" von Alonso Mudarra, der 1570 starb. Sein Werk enthält Fantasien, Pavanen, Galliarden und Diferencias, letztere manchmal über einen ostinaten Baß (eine Vorform der Virginalvariationen im England der elisabethanischen Periode). Auch scheinen bei Mudarra 6 Werke für die 4chörige Gitarre auf. Ein Jahr später, 1547, erscheint in Valladolid das Buch "Silva de Sirenas" von Enriquez Valderabano und 1552 in Salamanca Diego Pisadors "Libro de Musica de Vihuela". Neben ihren eigenen Kompositionen bringen diese beiden Vihuelisten Transkriptionen und Arrangements von vokalen Sätzen. 1554 erscheint in Sevilla ein bedeutendes Werk: "Libro de Musica para vihuela intitulado Orphenica lyrica" von dem blinden Musiker Miguel de Fuenllana; dieses Buch enthält neben den seit Narvaez üblichen Transkriptionen auch 88 eigene fantasias, darunter einige für die 5chörige Vihuela und 9 für das 4chörige Instrument (Guitarra). Fuenllana, der etwa 1591 starb, war ein gefeierter Virtuose. Bermudo schreibt ihm die erste Verwendung der Skordatur zu. Die letzte Vihuela-Publikation fällt in das Jahr 1576: Esteban Daza veröffentlicht in Valladolid sein Werk "El Parnaso", worin eigene Fantasien nebst Transkriptionen fremder Komponisten enthalten sind. Die Blütezeit der Vihuela dauerte nur rund 40 Jahre. Das 6chörige Instrument wurde dann ersetzt durch die fünfchörige Gitarre, deren erster Vertreter Juan Carlos Amat ein Jahrzehnt nach Dazas "Parnaso" sein Werk "Guitarra Espanola" (de cinco ordines, also fünfchörig) herausgab (Barcelona 1586). Dieses neue Instrument hatte sich aus der vierchörigen Vihuela, die Gitarre genannt wurde, entwickelt und war vorher schon von Mudarra und Fuenllana in ihren Werken bedacht worden.



LITERATURHINWEISE

- Harvey Turnbull
The guitar from the Renaissance to
the Present Day London 1974
Jose Subira - Antoine-E.
Cherbuliez
Musikgeschichte von Spanien, Portugal,
Lateinamerika, Zürich 1957
Gilbert Chase
The Music of Spain, New York 1941
Leo Witoszynskyj
"Vihuela und Gitarre im Spiegel neuer
Literatur", Österreichische Musik-
zeitschrift, Heft 4 1975
Ruggero Chiesa
El Maestro (L.Milan) mit Vorwort
des Herausgebers Mailand 1965
Emilio Pujol
Hispanae Citharae Ars Viva (Über-
tragungen von Vihuelamusik mit Vor-
wort des Herausgebers)

Fachausdrücke für Laute, Vihuela u. Gitarre

Reinhard Kraxner

Bevor Artikel über die geschichtliche Entwicklung dieser Instrumente geschrieben werden, möchte ich die vielen Fachausdrücke speziell bei der Laute näher erläutern und geschichtlich einordnen.

Weiters sollen auch Instrumentennamen geklärt werden die zum Beispiel zur "Lautenfamilie" zu zählen sind bzw. zur Vihuela oder Gitarre.

Die Unterteilung erfolgt in

Laute

Vihuela

Gitarre.

Literaturhinweise:

Josef Zuth:
Handbuch der Laute u. Gitarre (Olms Verlag)
Philipp J. Bone:
The Guitar and Mandolin (Schott 11329)
Ernst Pohlmann:
Laute Theorbe, Chitarrone (Eres Verl 4. Auflage)
R. Chiesa:
Il Maestro (Milan) Zerboni Verl.
M. Praetorius:
Syntagma Musicum II Bärenreiter Ver.
M. Mersenne:
Harmonicorum Libri XII Reprint 1648 Minkoff Verl. 1972
Thiel:
Sachwörterbuch der Musik
Kröner Verl.
H. Turnbull:
The guitar from the Renaissance to the Present Day, Batsford Ltd. London.
Heinz Nickel:
Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa, Biblioteca de la Guitarra.
J. Giesbert:
Schule für die Barocklaute, Schott 3638
Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Blume Bärenreiter Verl.

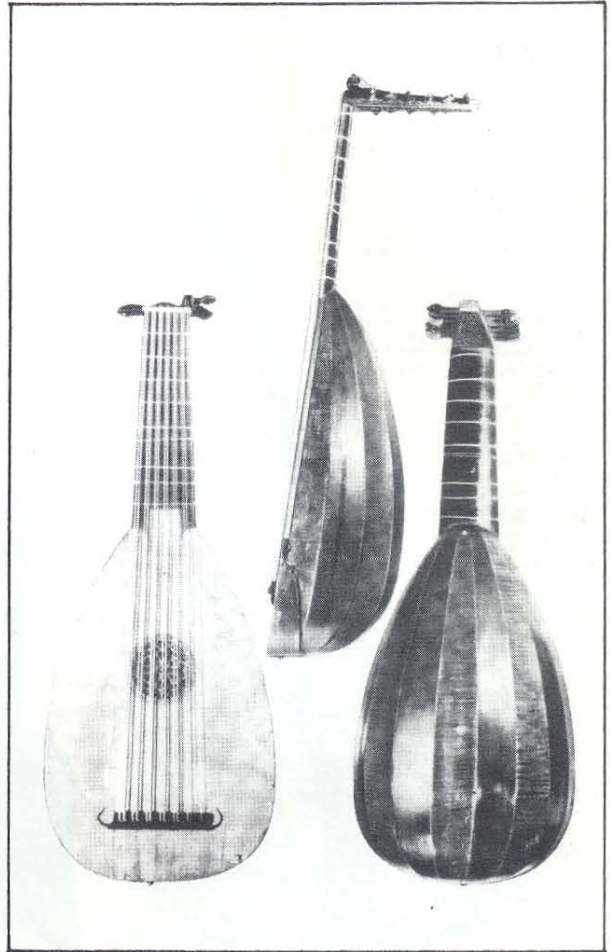
Laute

Der Name stammt von arabischen al' Ud ab und bedeutet soviel wie Holz. (Bis zum 6. Jhd. verwendete man für die Lautendecken Fell.)

ital. luito

franz. luth

span. laud



Durch die Araber kam die Laute im Mittelalter nach Europa. Zunächst 4 später dann 5 oder 6 - cörige oder auch mehr.

Die ersten Lauten, daher die 4-saitigen wurden mit einem Federkiel angerissen.

Diskantlaute:	Stimmung:	A-d-g-h-é-á
Altlaute:	"	G-c-f-a-d-g
Tenorlaute:	"	E-A-d-fis-h-e
Basslaute:	"	D-G-c-e-a-d

Barocklaute: ca. ab 1630
Stimmung: A-d-f-a-â-f
(d-moll
Stimmung)

Weiters kamen bei der Barocklaute noch 5-7 freischwingende Saiten dazu. Diese Saiten wurden diatonisch bis zum kontra A gestimmt. Abweichende Stimmungen hat es selbstverständlich gegeben. Manche Lauten konnten bis zu 26 Saiten aufweisen.

Renaissancelaute: bis ca. 1630

Im 15. Jhd. meist noch einstimmig mit Plektron gespielt (siehe Araber) Diese Lauten waren meist 5-6 chörig.

ältere deutsche Stimmung: A-d-g-h-^äe

Frankreich u. Italien: G-c-f-a-d-g
Man spricht dann von A-Stimmung bzw. G-Stimmung
Die Renaissancestimmung (Tenorlaute) war E-A-d-fis-h-^e

Chor:

In diesem Fall bezeichnet man mit dem Wort ein Saitenpaar Unisono oder oktavierend gestimmt.

Bordune:

Bordunsaiten. Es sind dies die freischwingenden nicht an das Griffbrett gebundenen Saiten der Lauteninstrumente (tiefer Bass) die oberhalb der gegriffenen Saiten angebracht sind.

Mensur:

In der deutschen Lautentabulatur die Bezeichnung für den Zeitwert der Griffzeichen. Ansonsten die freischwingende Saitenlänge.

Brummer:

altdeutsche Bezeichnung für die tiefen Saiten. Großbrummer, Mittelbrummer, Kleinbrummer.

Bombarde:

Bezeichnung für die tiefen Lautensaiten.

Canto:

(ital.) höchste Saite

Quintsaite:

höchste Saite einer 5-chörigen Laute (um 1500)

Mittelsaite:

altdeutsche Bezeichnung für den dritthöchsten Chor der Laute.

Unisono gestimmt.

Gesangssaite:

altdeutsche Bezeichnung für den 2. Chor von oben.

Es weichen natürlich die verschiedenen Namen je nach Land ab. Eine Anführung all dieser Namen wäre in diesem Rahmen zu umfangreich.

Appicatur:

Bezeichnung des Fingersatzes auf dem Griffbrett (deutsche Lautentabulatur)

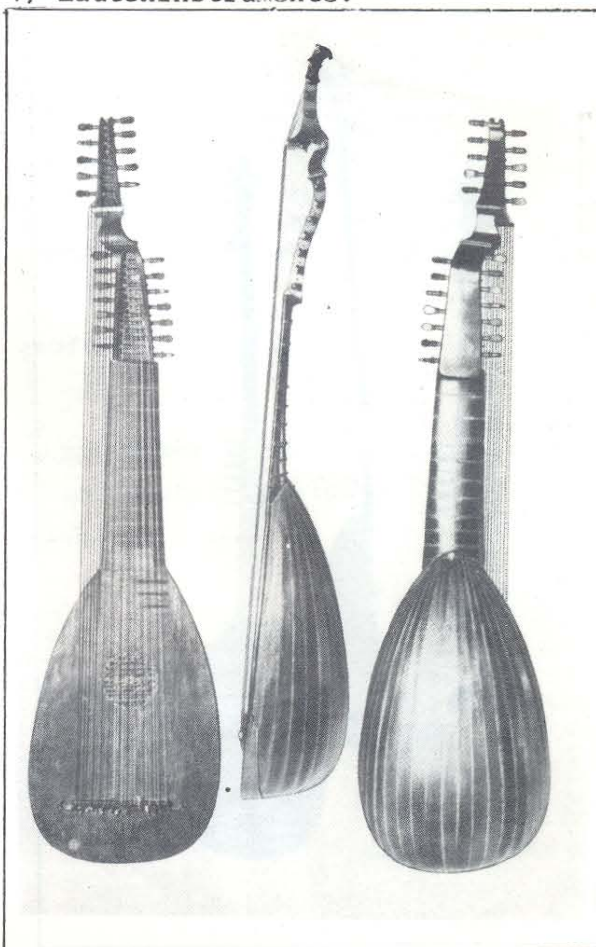
Intavolatura:

(ital.) Tabulatur = Griffschrift.

Rosette:

Als Rosette bezeichnet man das geschnitzte Schallock bei den Lauteninstrumenten.

1) Lauteninstrumente:



Theorbe:

Unterschiede zur normalen Laute sind: 2 Wirbelkästen und die Mensurlänge (55-89 cm)

Der untere Wirbelkasten ist für die Griffbrettsaiten, der obere Wirbelkasten für die freischwingenden Bordune.

Die Wirbelkasten verlaufen in einer Ebene zum Griffbrett. Die Theorben hatten unterschiedlich viele Chöre. Praetorius schreibt im "Syntagma Musicum II" 14 - 16 Chöre und 8 Griffbrettsaiten.

Mersenne zeigt in seinen Abbildungen eine 11-chörige Theorbe.

A-Stimmung manchmal auch d-moll Stimmung.

Theorbierte Laute:

Normale Knickhalslaute jedoch mit einem 2. Wirbelkasten.



Chitarrone:

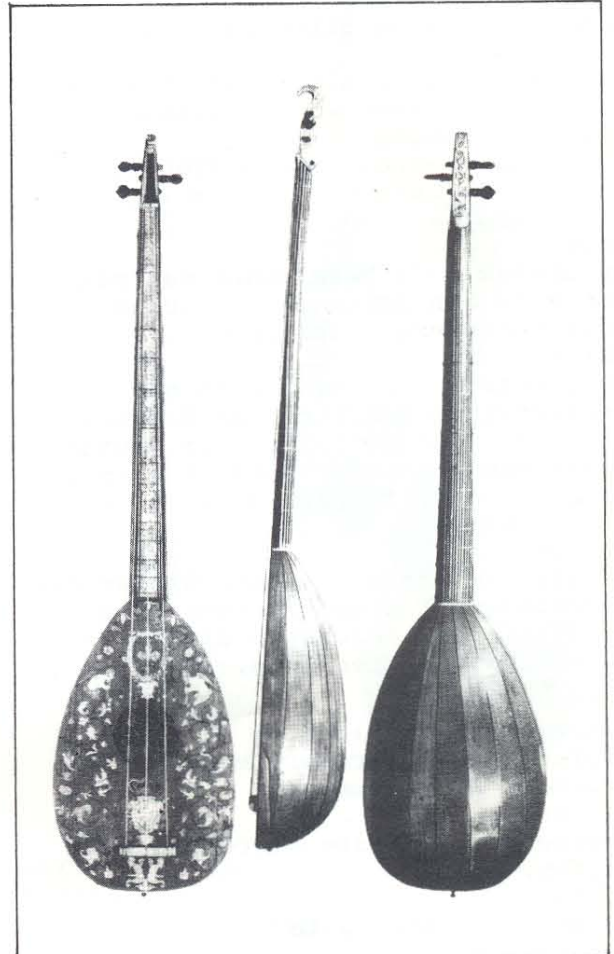
Ein Lauteninstrument wie die Theorbe jedoch mit einem viel längeren Hals (bis zu 1,70 m Mensurlänge). Im Generalbasszeitalter eines der wichtigsten Continuoinstrumente. Durch die lange Mensur waren extrem tiefe Register möglich.

Besaitung: hohe Einzelsaite, 5-Chöre und 5 - 8 Bordunsaiten. (Stahlsaiten)

Angelika:

Bauart wie die theorbierte Laute. (2 Wirbelkästen), jedoch mit 16 oder 17 Einzelsaiten die diatonisch gestimmt wurden und somit nicht mehr gegriffen werden mußten. Es war um 1700 ein beliebtes Instrument der Damen, wegen der einfachen Spielweise.

Angenommene Stimmung nach Kremberg
1689 D-é



Colascione:

Soll sich aus dem orientalischen Tanbur entwickelt haben. Mersenne erwähnt ein Bichordum

Trichordum (20 oder
3 Saiten in Quintstimmung)

Das Griffbrett hatte zwischen 12 und 24 Bünde.

Fortsetzung in der nächsten Ausgabe.
Reinhard Kraxner

Tip der Zeitschrift

Hat man sich vom sauer ersparten Geld eine wertvolle Gitarre gekauft, so muß man sie auch dementsprechend pflegen.

Es wäre ja nicht zum erstenmal passiert, wenn plötzlich die schön geflammte Decke einen Sprung aufweisen würde oder gar zersplittert wäre.

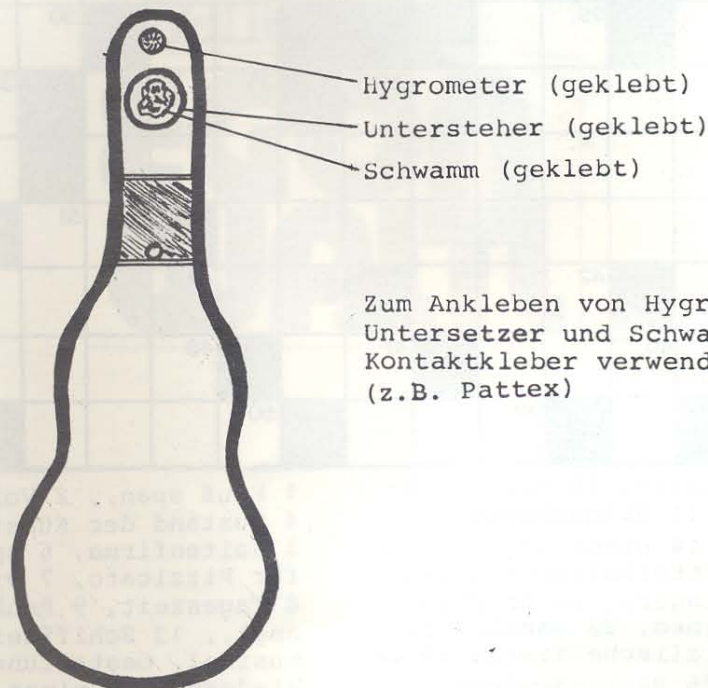
Der Grund für solche Gebrechen liegt in der viel zu trockenen Zentralheizungsluft. Ich habe für solche Fälle etwas konstruiert und es hat sich bestens bewährt. Eingebaut wird diese kleine Befeuchtungsanlage in den Gitarrekoffer. (siehe Skizze unten).

Benötigt werden: 1 Plastikunter-setzer
1 saugfähiger Schwamm
1 Hygrometer
(Preis ca. 100,--)

Um eine ausgewogene Luftfeuchtigkeit zu erzielen kann man auch noch zusätzlich ein Dampfit verwenden. (im Fachhandel erhältlich).

Bei regelmäßigem begießen des Schwammes kann man ohne Schwierigkeiten konstant 50 % Luftfeuchtigkeit erzielen. Maximal konnte ich, natürlich bei entsprechendem Wassergehalt im Schwamm, 70 % erreichen.

Ansicht von oben in den geöffneten Koffer.



Zum Ankleben von Hygrometer Untersteher und Schwamm Kontaktkleber verwenden. (z.B. Pattex)

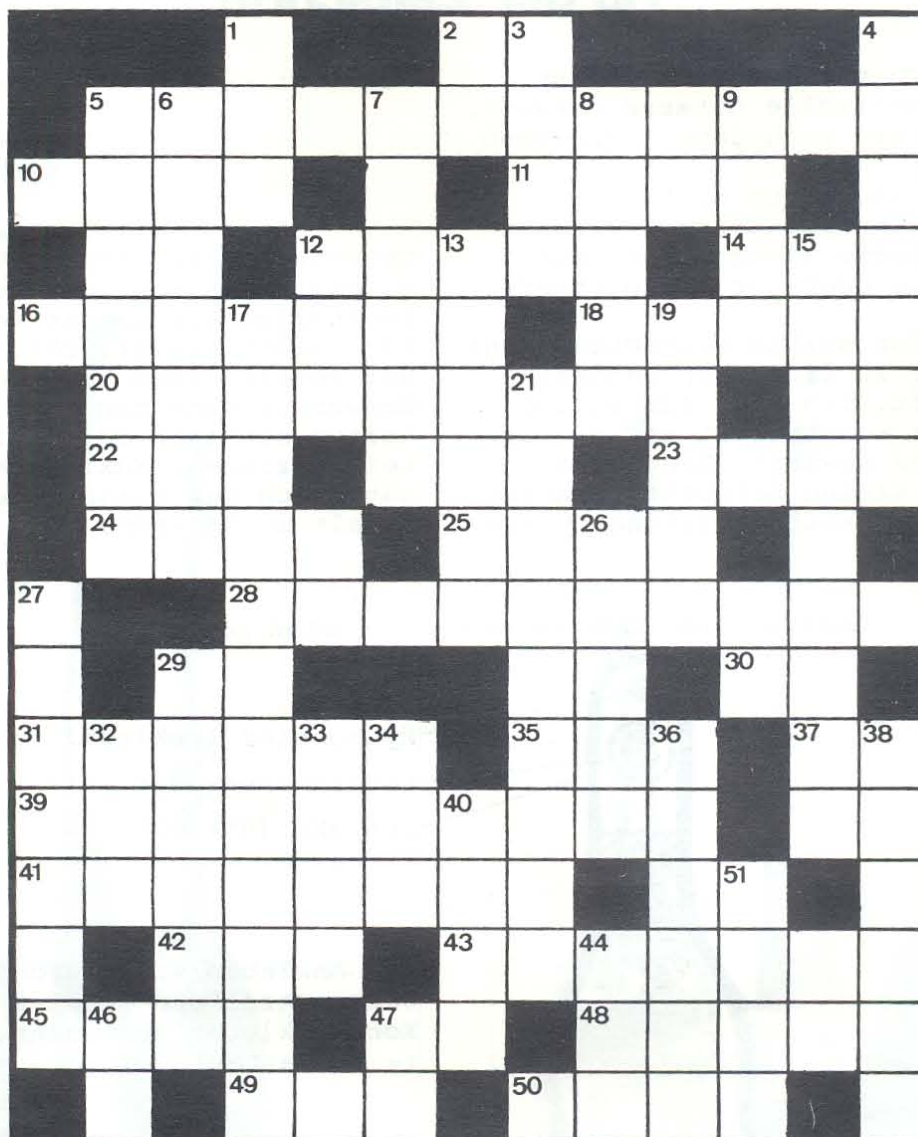
friebe Schallplatten



Gegründet 1885

8010 Graz
Sporgasse 21
Tel. 79 319

Kreuzworträtsel



WAAGRECHT

SENKRECHT

5 Teil der Gitarre, 10 verschiebbarer Sattel, 11 Wildschwein, 12 Quergriff, 14 Himmelsrichtung, 16 amerikan. Unterhaltungsmusik, 18 Teil des Fingers, 20 Anschlagsart beim Flamenco, 22 männl. Vorname, 23 australische Tiere, 24 Gefühlsregung, 25 Rankengewächs, 28 Inhalt, Zutat, 30 Luis Zea Abk. 31 Vorname Paganinis, 35 physikal. Maßsystem, 37 Edition abgek., 39 rhythmische Einheit, 41 religiöse Überzeugung griech., 42 Ehemann von Tina Turner, 43 österr. Gitarrenbauer 1778-1853, 45 westeurop. Militärbündnis, 47 uns engl., 48 Verbrechen, 49 span. Gitarrist, 50 Geliebte des Zeus; Auflösen - Ausschneiden - Einsenden
Unter den richtigen Einsendungen verlosen wir eine Schallplatte von John Williams, einen Satz Saiten für Konzertgitarre sowie mehrere Trostpreise.

1 Fluß span., 2 Vorwort, 3 früher, 4 Zustand der Künstler und Studenten, 5 Saitenfirma, 6 span. Bezeichnung für Pizzicato, 7 wir waren lat., 8 Tageszeit, 9 Behälter, 12 groß engl., 13 Schiffseigentümer, 15 musikal. Gestaltungsmittel (Art der Wiederholung eines Motivs) 17 Satz aus "Griechischer Suite" von John Duarte, 19 fünf Vokale, 21 Getränk, 26 Anordnung, 27 musikal. Form (Mehrzahl), 29 österr. Gitarrist, 32 persönl. Fürwort, 33 Weinernte, 34 Lurch, 36 Intervall, 38 engl. Gitarrelehrer und Komponist, 40 Frucht, 44 Minnesänger, 46 Vorsilbe, 47 Auerochs, 51 Wirtschaftsassoziaton abgek.

Einsendeschluß: 31. März 1978 (Datum des Poststempels)
Adresse: Gitarren Collegium Graz
Brucknerstr. 76 8010

Atelier

**EGON
WALT**

RECHT

er,
enten,
ang

der
atz
nn
änk,

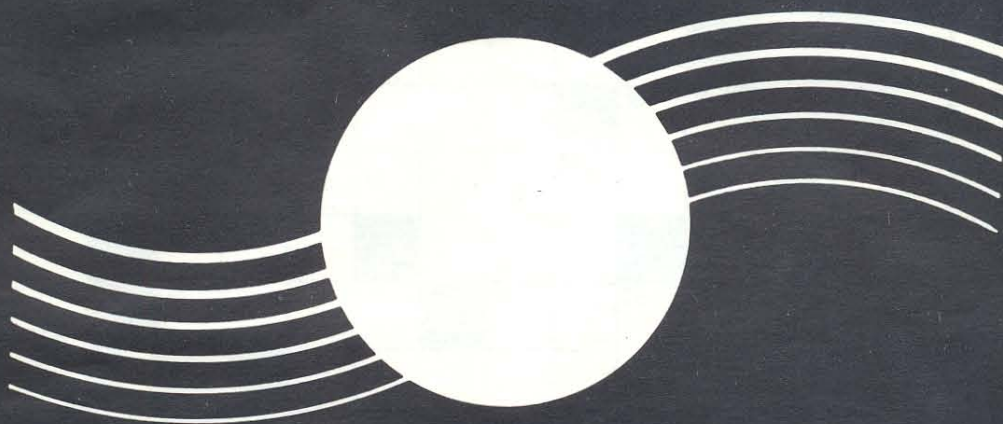
t,
te,

Frucht,
Auer-

atum

z

8020 GRAZ PRANKERGASSE 36 TEL. 91 30 19



GITARREN COLLEGIUM GRAZ
A-8010 Graz Bruckner Straße 76
Tel. 0 316 / 44 89 03