

UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST IN WIEN
Anton -von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

Die Etablierung der klassischen Gitarre im Musikleben Österreichs

Erwin Schaller - ein Wegbereiter der Gitarrenpädagogik des 20. Jahrhunderts

Schriftliche Diplomarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
"Magister artium"
von
Heinz Wallisch

Betreuer: o. Univ. Prof. Mag. Helmut Schaller
Wien, im Oktober 2002

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1. Die Gitarre als Instrument des Bürgertums im 19. Jahrhundert	5
1.1. Voraussetzungen zur Entstehung der sechssaitigen Gitarre	5
1.1.1. Der gesellschaftliche Wandel	5
1.1.2. Die sechssaitige Gitarre	9
1.2. Die Gitarre im Spannungsfeld zwischen Begleit- und Soloinstrument	15
1.2.1. Das „Doppelleben“ der Gitarre	15
1.2.2. Die „Beschränktheit“ der Gitarre	17
1.3. Der Niedergang des Gitarrespiels	20
1.3.1. Die Unterrichtssituation	20
1.3.2. Die „eigenständige“ Literatur der Gitarre	23
1.3.3. Die Literatur der Virtuosen	25
1.3.4. Die Literatur der Salon- und Hausmusik	27
1.3.5. Die Gitarre als Vermittler	28
1.3.6. Die Ursachen des Niederganges	30
1.3.7. Die Gitarre nach 1830	32
1.4. Die Wiederbelebung des Gitarrespiels	35
1.4.1. Die Situation der Gitarre zwischen 1840 und 1900	35
1.4.2. Die „späten“ Virtuosen	36
1.4.3. Die Gitarre in der Jugendmusikbewegung der „Wandervögel“	39
1.4.4. Die Lauten- bzw. Gitarrenliedbewegung	42
1.4.5. Gitarristische Vereinigungen in Deutschland	45
1.4.6. Die Wiederbelebung des Gitarrenspiels in Österreich	49

2. Erwin Schaller - ein Wegbereiter der Gitarrenpädagogik des 20. Jahrhunderts	58
2.1. Sein „Weg zur Gitarre“	58
2.2. Das „Lehrwerk für die Gitarre“ von Erwin Schaller und Karl Scheit	63
2.3. Die volksmusikalischen Einflüsse	73
2.4. Die „Gitarrefibel“ - eine Anleitung zum einfachen Liedbegleiten	75
2.5. Das Continuo-Spiel auf der Gitarre	79
2.5.1. Die „Vorschule des Generalbassspiels auf der Gitarre“	79
2.5.2. „Die Gitarre als Continuo-Instrument“	83
2.6. Ein Vergleich zweier Gitarre-Continuos von Erwin Schaller	85
2.7. Anmerkungen zur Entstehung vieler Werke von Erwin Schaller	95
3. Die Etablierung der Gitarre an den Hochschulen und Konservatorien Österreichs	102
4. Schlussbetrachtung	107
5. Anhang	109
5.1. Verzeichnis sämtlicher gedruckter Instrumentalwerke von Erwin Schaller	109
5.2. Literaturverzeichnis	115
5.3. Abbildungsverzeichnis	117
5.4. Abkürzungsverzeichnis	118

Vorwort

Als ich mich entschloss, nach Beendigung meines Gitarrestudiums auch das Ergänzungsstudium zu absolvieren, war es für mich als Konzertgitarrist und Gitarrenpädagoge wichtig, dass meine Diplomarbeit einen unmittelbaren Bezug zum Thema *Gitarre* aufweist.

Bereits während meines Studiums erhielt ich das Angebot, gemeinsam mit meiner Frau Elfriede Wallisch, die ebenfalls das Ergänzungsstudium absolvierte, den Nachlass von Prof. Erwin Schaller aufzuarbeiten und zu katalogisieren. Um die Fülle der vorhandenen Noten (Drucke und Manuskripte) in einem absehbaren Zeitraum zu bewältigen, war eine Arbeitsteilung unumgänglich. Meine Frau widmete sich dem vokalen Bereich, und ich konzentrierte mich auf den Instrumentalbereich und das pädagogische Schaffen Erwin Schallers.

Bei der Durchsicht aller Manuskripte von Erwin Schaller wurde mir bald bewusst, dass seine Bedeutung nur dann richtig eingeschätzt werden kann, wenn man seine - auf völlig neuen methodischen Wegen basierenden Unterrichtswerke - im Zusammenhang mit der wechselvollen Geschichte der Gitarre zu sehen vermag. Diese ist geprägt von einer Hochblüte in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, und von einem fast vollständigen Verschwinden des Instrumentes aus dem Musikleben in der Zeit zwischen 1840 bis 1900.

Der erste Teil meiner Arbeit beschäftigt sich mit der Gitarre im 19. Jahrhunderts und ihrer Verwendung als Begleit- und Konzertinstrument in der bürgerlichen Musikkultur. Erst das Wissen über die Ursachen des Niedergangs, der Wiederbelebung um 1900 und der Etablierung der Gitarre in Österreich lässt die Bedeutung von Erwin Schaller erkennen.

Der zweite Teil ist dem Leben und Schaffen Erwin Schallers gewidmet, wobei drei Themen im Mittelpunkt meiner Betrachtungen stehen:

- Das - im Zusammenarbeit mit Karl Scheit - auf neuen Grundlagen basierende Lehrwerk für die Gitarre
- Sein Einsatz für die Gitarre als niveauvolles Begleit- und Kammermusikinstrument
- Seine Kompositionen und Bearbeitungen

Eine Auflistung seiner sämtlichen gedruckten Instrumentalwerke soll einen Überblick über das musikalische Schaffen Erwin Schallers geben, wobei aber darauf hingewiesen werden muss, dass diese nur einen kleinen Ausschnitt seines Gesamtschaffen darstellt.

Mein Dank gilt in diesem Zusammenhang besonders meinem Betreuer Prof. Helmut Schaller, dem Sohn, und Frau Friederike Stradner-Schaller, der Tochter Erwin Schallers, die mir wertvolle Informationen zu dieser Arbeit geben konnten.

Wilhelmsburg, im Oktober 2002

Heinz Wallisch

1. Die Gitarre als Instrument des Bürgertums im 19. Jahrhundert

1.1. Voraussetzungen zur Entstehung der sechssaitigen Gitarre

1.1.1. Der gesellschaftliche Wandel

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts trat in Österreich, ausgehend von der italienischen Frühaufklärung in Rom und Neapel, ein tief greifender gesellschaftlicher Wandel ein, von dem auch die Musik nicht unbeeinflusst blieb. Die Musikpflege war bis dahin, sieht man von der Musik des Volkes ab, hauptsächlich ein Anliegen der geistlichen und weltlichen Höfe, und damit größtenteils auf „Eingeweihte“ beschränkt, die das intellektuelle Verständnis, aber auch die notwendigen finanziellen Mittel besaßen.

Die in Europa einsetzenden Änderungen der gesellschaftlichen Struktur, ausgelöst durch das Erstarren des Bürgertums, führten im 18. Jahrhundert zu einem Aufbrechen der alten Gesellschaftsordnungen. Der zunächst finanziellen Emanzipation des stark gewachsenen Bürgertums folgte das Streben nach geistiger und kultureller Eigenständigkeit. Man fühlte sich als gleichberechtigter Mensch mit dem Recht auf persönliche Entfaltung. Das Bürgertum übernahm im Staat, in der Gesellschaft und auch in der Musik eine

neue Rolle. An die Stelle der höfischen und geistlichen Musik trat immer mehr eine bürgerliche Musikkultur, die anmutig, leicht verständlich und unterhaltend sein wollte.

Neue Formen der Musikausübung wie die Salon- und Hauskonzerte der aristokratischen und auch der großbürgerlichen Gesellschaft entstanden, und das Musikleben wurde geprägt vom Virtuositentum und den musikbegeisterten Dilettanten.

Mit seinen außergewöhnlichen spieltechnischen Fähigkeiten stellte der Virtuose einen neuen Typus dar, der vor allem an der Aufführung schwieriger Konzertprogramme interessiert war.

Dieser Trend zum Zurschaustellen des eigenen instrumentaltechnischen Könnens verstärkte sich noch, als die Virtuosen, in Ermangelung einer für ihre Fingerfertigkeit geeigneten Literatur, auch als Komponisten in Erscheinung traten. Erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich das Erscheinungsbild. Grund für diese Veränderung war eine umfassende musikalische und kompositorische Ausbildung der Instrumentalisten, die einen neuen, gebildeten Typus von Virtuosen entstehen ließ. Für diesen war perfekte Technik nun die notwendige Voraussetzung, zur Umsetzung seiner interpretatorischen Ideen.

Mit der kulturellen und gesellschaftlichen Selbstständigkeit des Bürgertums war auch der Wunsch, am kulturellen Leben teilzunehmen, gegeben, in dem die Dilettanten bald zu einem bestimmenden Faktor wurden. Das Wort „Dilettant“ ist aus dem italienischen Verb *dilettare* abgeleitet, und bedeutet ergötzen oder sich erfreuen. Heute ist dieser Begriff negativ besetzt, galt aber im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert geradezu als Auszeichnung. Der Dilettant stellte mit seiner umfassenden musischen Bildung das wichtigste Bindeglied zwischen bürgerlicher Musikpflege und dem Konzertleben dar. Er wurde hochgeschätzt, zeigte er doch durch die Beschäftigung mit der Musik Interesse an der Kunst und dadurch hohen Bildungsstand. In seiner 1830 erschienenen Gitarreschule weist Fernando Sor (1778-1839) auf den Vorteil

einer umfassenden Bildung auch bei den Liebhabern des Gitarrespiels wie folgt hin:

„Man wird nicht ermangeln zu sagen, die Gründe, die ich für die Regeln angebe, welche ich mir auferlegt, erfordern andere Kenntnisse als musikalische um verstanden zu werden, und dieses Werk zieme daher einem Liebhaber nicht, dessen Zweck nicht seyn könne, das Studium eines Instruments noch zu vertiefen, das der allgemeinen Meinung nach schon genug Zeit und Mühe erfordere. Diese Bemerkung mag Anfangs richtig erscheinen, aber näher betrachtet, vernichtet sie sich selbst. Ein Liebhaber ist derjenige, welcher das Studium dieses Instruments als eine Erholung von den ernstesten Beschäftigungen seines Standes oder Berufes betrachtet; er hat mithin andere Dinge, er hat Denken gelernt, seine Erziehung hat ihn in die Anfangsgründe der Wissenschaften eingeweiht, deren Studium ihn unerlässlich war; er muss also das Nachdenken lieben und dem blinden Glauben vorziehen, und wird mich folglich besser verstehen, als derjenige, welcher alle Zeit auf das Studium der Musik verschwendet hat“¹

Die Basis des Dilettantismus war die bürgerliche Hausmusik, denn Musizieren war zu einem Teil der bürgerlichen Erziehung, und somit auch zu einem Statussymbol der gebildeten und wohlhabenden bürgerlichen Gesellschaft geworden. In der Hausmusik, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Blütezeit hatte, wuchs eine musikbegeisterte Jugend heran, die im Laufe der Zeit zu den wichtigsten Trägern der Musikkultur wurde.

In Frankreich und Deutschland waren bereits seit 1725 öffentliche Konzerte Bestandteil des bürgerlichen Gesellschaftslebens. Relativ spät, um das Jahr 1750, etablierte sich in Wien mit den sogenannten „Theaterkonzerten“ im Hofburgtheater und in der „Mehlgrube“ aber auch mit den „musikalischen Akademien“ ein öffentliches Konzertwesen, in denen sich Komponisten, fremde Sänger oder Virtuosen dem Publikum vorstellten.

¹ F. Sor, Gitarre-Schule, 1830, S. 10

Waren für die Dilettanten zunächst Hauskonzerte die einzige Möglichkeit sich vor Publikum zu beweisen, so gab es im Laufe der Zeit bald eine Reihe von Konzertveranstaltungen, in denen auch der Dilettant sein Können zur Schau stellen konnte. Einige diese Konzertreihen waren: Die „*Dilettanten-Concerte*“ und die „*Morgen-Concerte*“ in den *Mehlgruben*, oder die Konzerte der „*Adeligen Liebhaber-Gesellschaft*“ im Festsaal der Universität.

Auch viele Wohltätigkeitsorganisationen traten als Veranstalter mit meist anspruchslosen Programmen in Erscheinung, die das Ziel hatten, möglichst viele Besucher für Spenden zu gewinnen. Berühmte Virtuosen unterstützten als „Stargäste“ diese Benefizveranstaltungen.

Manche Dilettanten und Dilettantinnen brachten es auf ihrem Instrument zu beachtlichem Können, und ihre Art zu musizieren wurde, da sie es zu ihrem Vergnügen betrieben, als ein willkommener Gegensatz zum Spiel der Berufsmusiker verstanden.

Neben hervorragenden Kritiken wie z. B. die Besprechung eines Konzertes der neunjährigen Franziska Bolzmann („*Viel Vergnügen gewährte uns Franziska Bolzmann, ein Mädchen von 9 Jahre, durch ihr, für ihre Jahre, unglaublich fertiges Gitarrespiel, [...]*“) ², finden sich auch ganz schlechte Kritiken. Diese Kritiken geben aber einen guten Einblick in die Welt der Dilettantenkonzerte und zeigen, dass das Wollen mit dem Können oft nicht im Einklang stand.

„*Hotel zum Römischen Kaiser – Eben daselbst gab ein Hr. Namens Krikel, am 2ten ein Guitarre-Concert, wobey er die wenigen Zuhörer mit zwey Potpourris – einem aus eigener Fabrik – auf das grausamste folterte*“ ³

Der gesellschaftliche Wandel mit dem kulturellen Erstarren des Bürgertums brachte auch neue, an die bürgerliche Gesellschaft angepasste Instrumente hervor. Wie zum Beispiel die Gitarre, die als Instrument des Bürgertums ein Symbol für Fortschritt und neuem Selbstbewusstsein wurde.

² AMZ Leipzig, 1815, Sp. 459

³ AMZ Leipzig, 1817, Sp. 308 – 309

1.1.2. Die sechssaitige Gitarre

Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts war die Gitarre ein Instrument mit doppeltem Saitenbezug (Chören). Als wichtigste Neuerung gegenüber der bisher fünfchörigen Barockgitarre, ist die Hinzunahme einer sechsten Saite und der Übergang zu Einzelsaiten anzusehen.

Der Instrumentenbauer Jakob August Otto (1760–1829) schrieb in einer von ihm 1828 zu Weimar herausgegebenen Schrift „Über den Bau der Bogeninstrumente“ [...]: *„Dieses Instrument ist aus Italien zu uns gekommen. Im Jahre 1790 brachte Herzogin Amalie von Weimar die erste Gitarre aus Italien nach Weimar, und sie galt damals als ein neues Instrument. Es erhielt sogleich allgemeinen Beifall. Von Herrn Kammerherren von Einsiedln bekam ich den Auftrag, für ihn ein gleiches Instrument zu verfertigen. Nun musste ich noch für viele Herrschaften dergleichen machen, und alsbald wurde die Gitarre in mehreren großen Städten, in Dresden, in Leipzig und in Berlin, bekannt und beliebt. Von dieser Zeit an hatte ich so viele Bestellungen, dass ich sie kaum befriedigen konnte. Dann aber fingen immer mehr Instrumentenmacher an, Gitarren zu verfertigen, bis sie endlich fabrikmäßig gemacht wurden, zum Beispiel in Wien, Neukirchen und Tyrol.*

Jene erste italienische Gitarre wich aber von der jetzigen ab, denn sie hatte nur fünf Saiten und bloß eine besponnene Basssaite, nämlich das tiefe A. Weil die D-Saite sehr stumpf klang, versuchte ich diesem Übelstand abzuhelpfen, was mir auch gelang. Vor ungefähr 30 Jahren erhielt der Herr Kapellmeister Naumann in Dresden eine Gitarre dieser Art mit fünf Saiten. Bald nach Empfehlung der selbigen forderte er mich auf, dass ich eine Gitarre mit sechs Saiten einrichte und noch eine Saite für das tiefe E anbringen möchte. Mit dieser Vervollkommnung baute ich nun mehrere und fand bald allgemeine Anerkennung. So hat die Gitarre teils durch mich, teils auf Veranlassung des Kapellmeisters Naumann, drei übersponnene Saiten erhalten. Sie erwarb sich viele Gönner, da sie für jeden, der singelustig und singefähig ist, das

*angenehmste und leichteste Accompagnement abgibt, überdies auch leicht transportable ist“.*⁴

Der Verdienst des Instrumentenmachers J. A. Otto ist sicher jener, die sechssaitige Gitarre, die bis dahin, außer in Neapel und einigen anderen Hauptstädten des unteren und mittleren Italiens in Gebrauch war, in Deutschland nachgebaut und weiterentwickelt zu haben.

Veränderungen wurden an der Größe und Form, an der Innenkonstruktion und an der Besaitung der Gitarre vorgenommen. Das Instrument musste nun, aufgrund der neuen Besaitung mit umsponnenen Basssaiten (höhere Zugkräfte), in einer massiveren Weise gebaut werden und man verzichtete auf alle Verzierungen, die lediglich ästhetischer Blickfang waren. Doch die wichtigste Änderung war die Neukonstruktion des Resonanzkörpers. Um einen lauten und klaren Ton zu erzielen, wurde die Decke mit einer Beleistung versehen, mit deren Hilfe die Schwingungen gleichmäßig verteilt werden konnten. Die Mensur schwankte zwischen 60 und 65 cm und die Stimmung der Saiten wurde auf E-A-d-g-h-e, nach dem sechssaitigen Typus von Giovanni Battista Fabricatore (zw. 1770–1850), Instrumentenmacher in Neapel, festgelegt. Aufgrund der hohen Zugkräfte musste auch die Saitenbefestigung geändert werden. Die Gitarre erhielt an Stelle des Steges, der als Querriegel konstruiert war, einen Knöpfchenriegel. Sowohl durch diesen als auch durch die Decke wurden von oben Löcher gebohrt, die Saite mit einem Knoten versehen und in das Loch eingeführt. Festgehalten wurde sie in dem Loch durch ein zapfenförmiges Holzstück. Man kann sagen, „ [...] *dass Bau und Form der Gitarre einem neuen Stilbewusstsein und Weltbild entsprachen: sie war ebenso praktisch, funktional und leistungsfähig geworden, wie es dem Realismus einer neuen bürgerlichen Lebensform entsprach“.*⁵

⁴ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 8

⁵ J. Klier, Die Gitarre, Biblioteca de la Guitarra, Bad Schussenried 1980, S. 141

Weitere Gründe für die rasche Verbreitung der Gitarre waren die nun leichtere Stimmbarkeit und die praktischere und billigere Handhabung durch die Einzelsaiten.

Antoine Marcel Lemoine (1763–1817) schreibt in seiner Gitarrenschule *„Nouvelle méthode courte et facile pour la guitarre á l’usage de commençans“* (Paris, 1773) über die Stimmprobleme bei der Doppelchörigkeit:

*„Mit dieser Doppelchörigkeit ist es selten möglich, richtig zu spielen und die Harmonie in all ihrer Reinheit darzustellen [...] Außerdem [...] kann man selten Saiten finden, [...] die die gleiche Stärke haben und vollkommen zusammenklingen“.*⁶

Simon Molitor (1766–1848) schreibt in der Vorrede zu seiner *„Großen Sonate für Gitarre allein“* (1806):

*„Folgende Umstände scheinen mir den Verfall (Anm: der Laute und Barockgitarre) bewirkt zu haben: die doppelte Besaitung machte nicht nur das reine Stimmen überaus mühsam, sondern musste, zumal an einem mit Darmsaiten bezogenen Instrument, die Unbequemlichkeit mit sich bringen, dass es sich während des Spiels alsbald verstimmte und dass es fast unmöglich war, das Instrument nur durch ein Stück hindurch in Stimmung zu halten“.*⁷

Auch die Notation der Gitarrenmusik erfuhr eine Veränderung. Wurden die Werke für Barockgitarre und Laute noch in einer Griffschrift (Tabulatur) notiert, so erfolgte in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein allmählicher Übergang zu der heute üblichen Notation. In der ersten Phase notierte man noch keine Notendauer und trennte nicht Ober- und Unterstimmen. Es entstand dadurch vorerst eine *„Tabulatur in Notenschrift“*.

⁶ J. Klier, *Die Gitarre*, Biblioteca de la Guitarra, Bad Schussenried 1980, S. 138

⁷ F. Buek, *Die Gitarre und ihre Meister*, Berlin 1926, S. 9

NB 1: F. Ferandiere; „Arte de tocar la Guitarra espagnola por musica“ (1799)

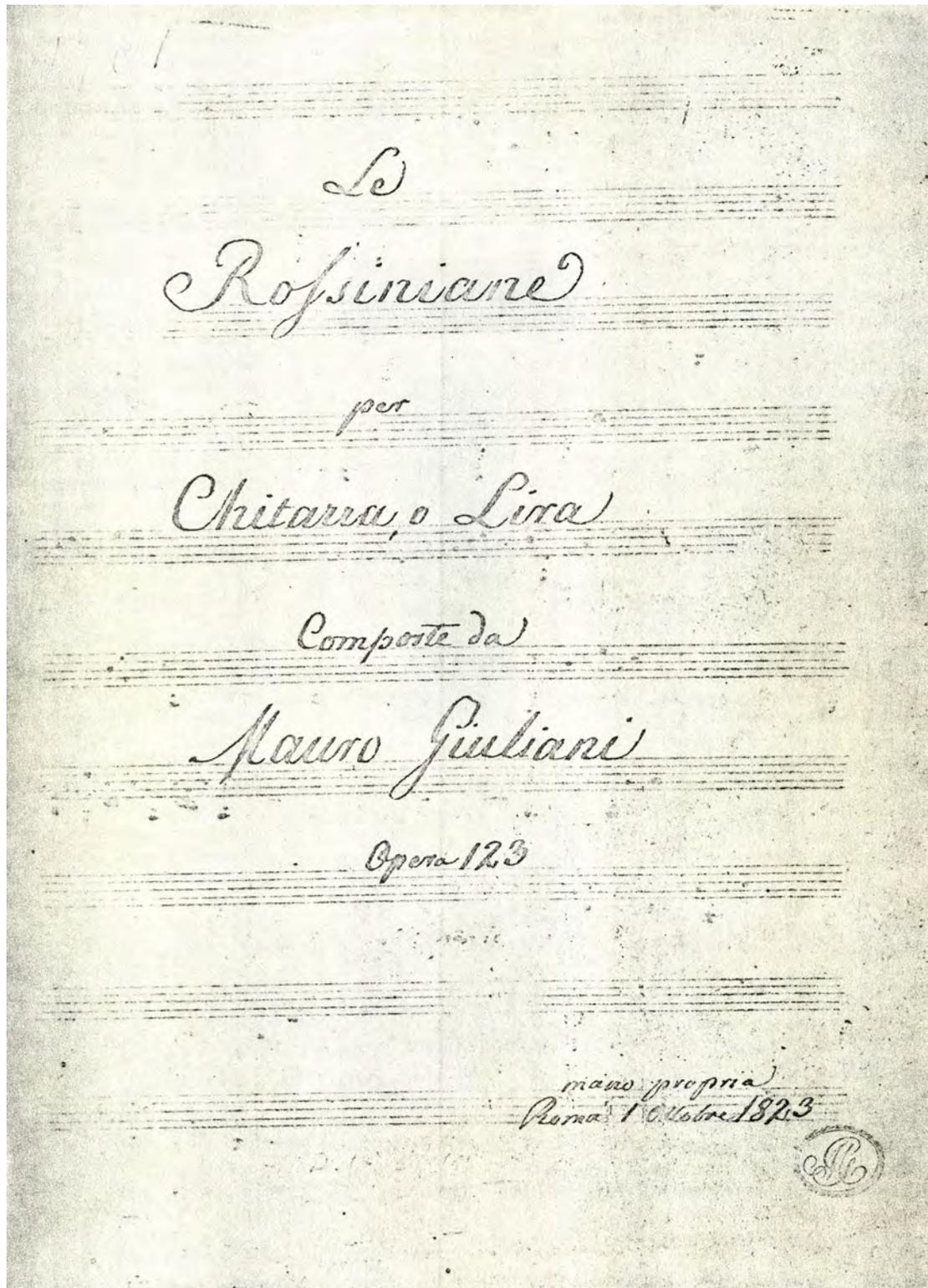
Num.^o 12
Leccion tercera
ó Minue.

Die ersten Ausgaben in dieser neuen Notation entstanden in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts. 1761 veröffentlichte Giacomo Merchi (geb. um 1730-1793) ein Lehrwerk „*Le guide des écoliers de la guitarre*“ (Paris 1761), in dem er als erster die Tabulatur aufgab und zur Notenschrift überging.

Im Jahre 1763 erschien in Paris die Schule von Michel Corette (1709-1795) „*Les Dons d'Apollon: Methode pour apprendre facilement á jour de la Guitarre*“. Das Lehrwerk ist für die fünfchörige Gitarre in Tabulatur geschrieben, und M. Corette bietet darin auch gleich eine Übertragung in Notenschrift an.

Es sollte aber noch viele Jahre dauern, bis die neue Notation, welche Ober- und Unterstimmen trennt, die Tondauer exakt angibt und auch Pausenzeichen einsetzt, von allen Gitarristen und auch Verlegern angenommen wurde.

NB 2: M. Giuliani, Handschrift *Rossiniane* op. 123, Deckblatt (Rom, 1823)



NB 3: M. Giuliani, Handschrift *Rossiniane* op. 123, S. 1 (Rom, 1823)

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as the first page of the 'Introduzione' from M. Giuliani's 'Rossiniane' op. 123. The score is written on ten staves. At the top left, the title 'Introduzione' is written in a cursive hand, followed by the tempo and dynamics markings 'Allegro con' and 'brs'. The notation is dense and characteristic of the early 19th-century style, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'for.' and 'mf'. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's fair copy.

1.2. Die Gitarre im Spannungsfeld zwischen Begleit- und Soloinstrument

1.2.1. Das „Doppelleben“ der Gitarre

In der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte die sechssaitige Gitarre schon mit der Tradition der Barockgitarre gebrochen, und stand nun als völlig neues Instrument da. Gerade dieses Dasein als „geschichtsloses“ Instrument trug viel zu ihrer Verbreitung und Wertschätzung bei. Die Gitarre fand Zugang in alle Gesellschaftsschichten, und konnte sich, da sie ja frei von Tradition war, schnell an die jeweiligen Modeströmungen anpassen. Durch die Neuerungen in der Konstruktion des Resonanzkörpers und durch die Änderungen in der Besaitung wurde sie grundlegend verbessert. Die Gitarre konnte sich jetzt hinsichtlich ihrer Lautstärke mit anderen Instrumenten wie Klavier oder Harfe vergleichen. Dieses neue Saiteninstrument wurde zum idealen Musikinstrument des Bürgertums, das noch dazu den Vorteil hatte, sowohl in der Anschaffung als in der Erhaltung ein kostengünstiges Instrument zu sein. Ihre scheinbar leichte Erlernbarkeit trug viel zu ihrer Verbreitung bei. All diese Gründe waren ausschlaggebend, dass sich die Gitarre zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen festen Platz im bürgerlichen Musikleben sichern konnte.

Allerdings wurde sie in der Musikwelt zunächst nur als Begleitinstrument des Gesanges oder eines anderen Instrumentes akzeptiert.

„Was für ein liebliches Gewebe von con- und dissonierenden Akkorden, Brechungen, stark und schwach, lässt sich da nicht geben“⁸

Im „Taschenbuch für Freunde der Musik“ (Wien, 1804) hat Julius Adolph Werden hinsichtlich des Spiels auf der Gitarre noch folgende Meinung:

„Aber als eine große Verkehrlichkeit ist es zu tadeln, wenn mancher Leiermann und Schergeiger das Werkzeug, welches bestimmt ist, den Gesang

⁸ AMZ Leipzig, 1806, Sp. 363

der Stimme mit lieblichen anmutigen Tönen harmonisch zu begleiten, missbraucht und mit einer lächerlichen Anstrengung, Kraft und Fertigkeit Melodie, wie Tänze, Sonaten und Konzerte und dergleichen daraus hervorreißen will. Ein solches Bestreben beweist ein gänzlichendes Mißkennen des Charakters der Gitarre und ist nur den Franzosen und Deutschen, nicht den gefühlvolleren Spaniern und Italienern, eigen“.

Diese Einschätzung der Fachpresse, ein reines Begleitinstrument zu sein, blieb der Gitarre auch in ihrer Hochblüte erhalten.

Erst das Auftreten des überragenden Gitarrevirtuosen Mauro Giuliani (1781-1829) in Wien im Jahre 1807 bewirkte einen kleinen Meinungsumschwung. Die Gitarre wurde von da an als Soloinstrument erwähnt.

Das Solospiel wurde jedoch zunächst als etwas eingeschätzt, das der Natur der Gitarre „gänzlich zu widersprechen scheint und darum allerdings Verwunderung erregen muss.“⁹ und nur die „Mode“ könne die Gitarre als Konzertinstrument rechtfertigen. Selbst in der hervorragenden Kritik in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Leipzig) vom 3. April 1808 eines Konzertes von Mauro Giuliani fehlt es nicht an bissigen Bemerkungen, dass man „[...] doch nur höchstens **gross im Kleinen** werden kann“, und weiters kann man lesen „[...] gehört nicht ein fast unbegreiflicher Grad von Liebhaberey an diesem, doch ewig an Klang armen Instrumente dazu, bey so schönem Talent, sich ihm so ganz ausschliessend zu widmen, wie Giuliani gethan hat, und eine wenigstens eben so lebhaftete Theilnahme an dem Virtuosen, wie an seiner Kunst, um diese seine Produktionen so hoch zu stellen? Ich wenigstens konnte mich bey Anhörung derselben des Gedankens nicht erwehren: Was würden nicht die Kunst dabey gewonnen haben, wenn dies Talent, dieser unsägliche Fleiss, und die Beharrlichkeit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten auf ein anderes, auch für den Künstler selbst dankbareres Instrument verwendet worden wäre! – Hat nicht jedes Instrument seine ihm von der Natur zugewiesenen Gränzen? Und muss nicht, werden

⁹ AMZ Leipzig, 1808, Sp. 191

*diese überschritten, etwas wunderlich Erkünsteltes, vielleicht Verschrobenes allzeit die Folge davon seyn? Man weise die Gitarre in die ihrigen zurück – und sie wird jederzeit sehr gern gehört werden: aber als Solostimme, und besonders als Konzertinstrument, kann sie nur die **Mode** rechtfertigen und schön finden“.¹⁰*

Das Solospiel auf der Gitarre wurde in den Rezensionen immer nur als Modeerscheinung abgetan. Dadurch hat es nie die gleiche Wertschätzung wie das Solospiel andere Instrumente gefunden.

Konnte Mauro Giuliani durch seine Konzerttätigkeit eine Meinungsänderung in der Fachpresse bezüglich der Gitarre und ihres Stellenwertes in der Musikwelt bewirken, so muß man aber leider feststellen, dass die Voreingenommenheit gegenüber der Gitarre als Konzertinstrument trotz seiner überragenden Leistungen nicht beseitigt werden konnte.

1.2.2. Die „Beschränktheit“ der Gitarre

Dadurch, dass der Gitarre zu Beginn des 19. Jahrhunderts spieltechnisch und harmonisch enge Grenzen gesetzt waren, fand das Instrument zu dieser Zeit vorerst nur in der Hausmusik Anerkennung. Aber gerade durch diese eingeschränkte Verwendungsfähigkeit war es dem Anfänger und Liebhaber dieses Instrumentes möglich, Freude am Musizieren zu finden. Die Gitarre wurde so wegen ihrer scheinbar leichten Erlernbarkeit zum idealen „Einstiegsinstrument“, auf dem Personen, auch ohne musikalischer Bildung und mit nur mittelmäßigen musikalischen Fähigkeiten, schnell Zugang zum Musizieren finden konnten.

¹⁰ AMZ Leipzig, 1808, Sp. 538

*„Es [das Spiel der Gitarre] ist so leicht, dass jeder Mensch von mittelmäßigen Fähigkeiten darauf Autodidactos werden kann“.*¹¹

Die Gitarre fand ebenso Eingang in die romantisch-intellektuellen Künstlerkreise des Biedermeier. Schriftsteller wie N. Lenau, E. T. Hoffmann, Th. Körner und A. Grillparzer beschäftigten sich mit dem Gitarrespiel.

*„Mein Klavier ist mir verleidet, da es in einem Zimmer steht, wo ich gehört werde; ich klimper daher wieder manchmal etwas auf meiner Gitarre“*¹²

Folgendes Zitat zeigt deutlich, dass die positive Einschätzung der Gitarre in der Musikwelt sich auf Äußerlichkeiten wie niedrige Anschaffungskosten, leichte Transportabilität und leichte Erlernbarkeit bezog.

*„Die Gitarre ist ein Instrument, welches, gut gespielt, außerordentlich viel Bezauberndes hat, und weit mehr in sich enthält, als man den ersten Anscheine nach glauben möchte. Man denkt sich dieses Instrument blos als Begleitung des Gesangs, und es ist wahr, dass es sich dazu vorzüglich eignet, und dabey gute Wirkung thut, selbst wenn es ziemlich mittelmässig gespielt wird. Dies – seine geschmackvolle, gefällige Form, seine leichte Transportabilität, seine Neuheit, welche durch die Mode unterstützt wird, die Leichtigkeit, etwas Weniges darauf zu erlernen, die Wohlfeilheit des Instruments – dies alles mag ihm den guten Eingang und die Aufnahme verschafft haben, welche es fand“.*¹³

Es fällt auf, dass von der Gitarre in Notenbesprechungen immer als *beschränktem Instrument* gesprochen wird. Die Einschätzung ihrer Beschränktheit bezog sich vor allem auf ihre mangelnde Harmoniefähigkeit und auf ihre damalige Unvollkommenheit im mehrstimmigen Spiel. Bedingt durch das technisch noch nicht weit fortgeschrittene Gitarrenspiel waren nur

¹¹ F. D. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Hildesheim – Zürich - New York 1969, S. 307

¹² F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 31

¹³ AMZ Leipzig, 1806, Sp. 363

einfache und nicht immer harmonische ausgereifte Begleitungen möglich. Sicherlich waren auch die harmonischen Kenntnisse der Gitarrespieler beschränkt, so dass Kompositionen, die nicht dem musikalischen oder dem technischen mittelmäßigen Niveau der Spieler angepasst waren, als überkünstelt und hiermit zu anspruchsvoll galten.

*„Solche Kunstproducte nennt man nun mittelmässig [.....]. Aber eben **diese** Mittelmässigkeit ist jetzt nicht unbeliebt, eben **diese** Gewöhnlichkeit nicht ungefällig“.*¹⁴

Die Gitarre hat durch ihre Klangschönheit und der daraus resultierenden klanglichen Variabilität in der Liedbegleitung einen wichtigen Platz einnehmen können. Als Soloinstrument, wofür das mehrstimmige Spiel Voraussetzung ist, konnte sich die Gitarre jedoch bis ca. 1807 in Wien nicht durchsetzen. Erst Mauro Giuliani gelang die Etablierung der Gitarre in den vornehmen Wiener Salonkonzerten als Konzertinstrument.

*„Nachrichten aus Wien: Unter den hiesigen, sehr zahlreichen Gitarrespielern macht ein gewisser Giuliani durch seine Kompositionen für dies Instrument sowohl, als auch durch sein Spiel, vieles Glück, ja sogar grosses Aufsehen. Wirklich behandelt er die Gitarre mit einer seltenen Anmuth, Fertigkeit und Kraft“.*¹⁵

Mauro Giuliani hat die Gitarre aufgrund seiner neuen Spieltechnik, die sich grundlegend von der Spielweise der Gitarristen in Deutschland und Österreich unterschied, von einem einfachen Begleitinstrument zu einem sich selbst begleitenden Melodieinstrument weiter entwickelt

*„Er gebraucht nämlich die Gitarre nicht nur als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchen zu einer angenehmen, fliessenden Melodie, eine vollstimmige, regelmäßig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird“.*¹⁶

¹⁴ AMZ Leipzig, 1810, Sp. 885

¹⁵ AMZ Leipzig, 1807, Sp. 89

¹⁶ AMZ Leipzig, 1808, Sp. 428

1.3. Der Niedergang des Gitarrespiels

1.3.1. Die Unterrichtssituation

Der Hochblüte des Gitarrespiels in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts folgte ein allmählicher Niedergang bis zum fast vollständigen Verschwinden der Gitarre aus der Musikwelt. Man hat zunächst angenommen, die Entwicklung und Vervollkommnung des Klaviers wären die Hauptgründe dieses Verfalls gewesen. Bei näherer Betrachtung muß man aber feststellen, dass die Gründe vielschichtiger und tiefliegender waren.

Das Gitarrespiel konnte zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf verschiedene Weise erlernt werden. Eine Möglichkeit war, Unterricht bei einem der Virtuosen, die immer Gitarrenunterricht gaben, zu nehmen. Diese Möglichkeit bestand freilich meist nur für die gut situierte Gesellschaftsschicht, in der die Virtuosen bevorzugt verkehrten.

Weiters boten viele Instrumentallehrer, die ihre Ausbildung auf einem anderen Instrument erhalten hatten, auch den Unterricht auf der Gitarre an. Sie sahen im Unterricht des nun in Mode gekommenen Instrumentes, das sie aufgrund ihrer Vorkenntnisse schnell erlernen konnten, eine willkommene zusätzliche Verdienstmöglichkeit.

„ [...] *kein Instrument wird so kultiviert als die Guitarre. Wahr ist indessen, es giebt hier brave Komponisten für dies kleine Wesen, und treffliche Virtuosen, in einem hohern Sinn, als man bey der Guitarre vermuten sollte, [...]. Die Liebhaberey zu befriedigen, hat man unzählbare Lehrer [...].*“¹⁷

Eine weitere Möglichkeit war, das Gitarrespiel mit Hilfe einer der vielen Gitarreschulen, die ja in ihrer Grundkonzeption auf den Selbstunterricht

¹⁷ AMZ Leipzig, 1805

ausgelegt waren, zu erlernen. Die Gitarre wurde darin als Begleitinstrument behandelt, Elemente des Solospiels wurden nicht oder nur sehr spärlich erwähnt. In den Gitarreschulen vor 1807 verzichtete man meist auf den theoretischen Teil, da die Herausgeber davon ausgingen, dass der Gitarreschüler schon vorher in einem Instrument (meist Klavier) unterrichtet worden war, und somit bereits auf die für das Gitarrespiel nötigen theoretischen Kenntnisse zurückgreifen konnte. In der Fachpresse findet man dazu folgenden Hinweis:

*„Am vortheilhaftesten ist es, wenn man es vor der Erlernung der Gitarre auf dem Klavier zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat; nur unter dieser Bedingung ist bey guter schriftlicher Anweisung, ohne mündlichen Unterricht, die Erlernung der Gitarre ohne sehr viele Schwierigkeiten, mit Erfolg möglich“.*¹⁸

F. Sor stellt noch im Jahre 1830 fest, dass selbst mittelmäßiges Klavierspiel für den Gitarristen von großem Vorteil ist.

*„Ein selbst mittelmäßiges Talent auf dem Pianoforte (dem ersten aller Harmonie=Instrumente), verleiht schon eine für die Gitarre sehr brauchbare Vorübung. Ein leidlicher Klavierspieler kann kein schlechter Gitarrespieler seyn“.*¹⁹

Um auch den musikalisch weniger gebildeten Kreisen der Bevölkerung die für das Gitarrespiel notwendigen theoretischen Kenntnisse zu vermitteln, wurden in der Folge in den Schulen Kapitel zur Einführung in die Grundkenntnisse der Musik und ihrer Notation vorangestellt. Die folgenden Kapitel waren meist dem Akkordspiel und den dafür notwendigen Grundtechniken wie Akkordzerlegungen und Quergrifftechnik gewidmet. Das Melodiespiel oder das mehrstimmige Spiel wurde gar nicht, oder nur ganz am Schluss erwähnt.

¹⁸ AMZ Leipzig, 1806, Sp. 364

¹⁹ F. Sor, Gitarre-Schule, 1830, S. 40

Der Großteil der am Gitarrespiel Interessierten wollte in möglichst kurzer Zeit das Spiel auf der Gitarre erlernen, vor allem, um Lieder begleiten zu können. Dazu bot die scheinbar leicht erlernbare Gitarre die idealen Voraussetzungen. Hatte die Gitarre ja noch dazu den Ruf, ein Instrument zu sein, auf dem jeder, auch wenn er nur mit mittelmäßigen musikalischen Fähigkeiten ausgestattet ist, „*Autodidactos*“²⁰ werden kann.

Sich über einen längeren Zeitraum mit Technik und Theorie zu beschäftigen, wurde von vielen als Zeitverschwendung angesehen. Das dadurch entstehende niedrige Spielniveau bewusst in Kauf genommen

„Ein wichtiges Element für die Akzeptanz von Gitarrekompositionen bei Dilettanten war ihre leichte Spielbarkeit. Neben Verwendung beliebter, eingängiger Melodien mussten die Stücke auch spieltechnisch für den Laien ausführbar sein, denn der überwiegende Teil der Gitarrespieler waren Laien“.²¹

Sor beklagt in seiner Gitarreschule, dass mit dieser Fülle an unkorrekt geschriebenen Werken der Grundstein zum unvollkommenen, fehlerhaften und schlecht klingenden Gitarrespiel gelegt wird.

*„Diese Musik ist es, welche die Ideen der Schüler bildet, eine Musik, die den Kennern Gelegenheit gegeben hat, wenn sie eine ärmliche, fehlervolle, eintönige und nichtssagende Orchesterbegleitung hören, sie sprichwörtlich **Gitarrenbegleitung** nennen“*.²²

Es fehlte nicht an mahnenden Stimmen, die Gitarrespieler mögen sich ihrer mangelhaften harmonischen Kenntnisse und auch ihrer spieltechnischen Defizite bewusst werden. Nur durch die Erweiterung dieser Kenntnisse kann die „*Klimperey*“ zur wirklichen Kunst werden.

²⁰ Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Hildesheim – Zürich – New York 1806, S. 307

²¹ P. Schmitz, *Gitarremusik für Dilettanten*, Frankfurt am Main 1998, S. 147

²² F. Sor, *Guitarre-Schule*, 1830, S. 40

„Freylich gehört dazu, ausser (wie schon erwähnt) nothwendiger Kenntniss der Harmonie, auch eine längere Übung, Geschmack und Phantasie; dann ist das Gitarrespiel keine leere Klimperrey; sondern wirkliche Kunst“.²³

In dem selben Artikel wird auch darauf hingewiesen, dass es, entgegen der scheinbar landläufigen Meinung, notwendig ist, sich über einen längeren Zeitraum mit der Gitarre zu beschäftigen, denn:

„[...] ein Gitarreklimperer kann Einer in solcher [kurzen] Zeit wohl werden, nur kein Gitarrespieler“.²⁴

Der Niedergang des Gitarrespiels schien schon bald nach dem Abgang M. Giuliani's aus Wien im Jahr 1819 eingesetzt zu haben. M. Giuliani war ein fruchtbarer Komponist und hinterließ ein reichhaltiges Werk an Gitarrekompositionen. Diese hoben sich durch ihre Originalität, Frische und Virtuosität von den Kompositionen seiner gitarristischen Zeitgenossen ab. Nach seiner Abreise im Jahr 1819 schien sich in Wien niemand gefunden zu haben, der das Gitarrespiel auf ähnlich hohem Niveau halten konnte, denn bereits im Jahr 1820 konnte man in der „Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung“ folgende Einschätzung der gitarristischen Situation lesen:

„Diess zur Begleitung des Gesanges hauptsächlich geeignete Instrument scheint seine Mittagslinie schon überschritten zu haben, und es will Abend werden“.²⁵

1.3.2. Die „eigenständige“ Literatur der Gitarre

Die rasch anwachsende Zahl der Dilettanten verlangte nach leicht spielbarer Literatur. Nach dem Motto „Man muss ja leben“ wurde die Gitarrebegeisterung von den Komponisten und Verlagen geschickt genutzt. Es

²³ AMZ Leipzig, 1806, Sp. 363

²⁴ AMZ Leipzig, 1806, Sp. 363

²⁵ WAMZ Wien, 45. Jahrgang, September 1820, Sp. 631

entstand eine Unzahl von Kompositionen, die dem oft spieltechnisch niedrigen Niveau der Gitarreliebhaber angepasst waren. Man muss den Verlagen doch zu Gute halten, dass die Einnahmen aus diesen Notenverkäufen oft die finanzielle Grundlage für die Herausgabe von anspruchsvoller Literatur bildeten.

*„Und so fördern sie [die Dilettanten] die Kunst, wo nur welche vorhanden ist, selbst mit der Klimperey“.*²⁶

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind noch viele Kompositionen für Gitarre mit der Absicht geschrieben worden, eine eigenständige, mit anderen Instrumenten vergleichbare Literatur zu schaffen.

*„Die Gitarre war noch ein junges Instrument in der bürgerlichen Musikpraxis. Daher entstand zunächst eigenständige Literatur für das Instrument – unabhängig vom allgemeinen Trend“.*²⁷

Jene Gitarristen, wie z. B. F. Sor, A. Diabelli, M. Giuliani oder S. Molitor, die eine fundierte musikalische Ausbildung erhalten hatten, waren in der Lage, diese niveauvolle Literatur zu schaffen.

Die Tatsache, dass nicht nur Gitarristen, sondern auch angesehene Komponisten wie Carl Maria von Weber (1796-1826) oder Heinrich Marschner (1795-1861), Werke für die Gitarre schrieben, zeigt die Wertschätzung, welche die Gitarre auch anfangs in Musikkreisen gewonnen hatte.

In einer Rezension von Heinrich Marschners *„Zwölf Bagatellen für Gitarre“* aus dem Jahr 1814 findet sich folgende positive Feststellung:

„Zwölf kleine Uebungs- und Unterhaltungsstücke, die kein Liebhaber und keine Liebhaberin dieser Gattung ohne Vergnügen und Nutzen spielen, und wieder spielen wird. [.....]. Ziemlich geübt muss jedoch der Spieler seyn, der diese Stücke vortragen soll: ihm wüssten wir aber nur sehr wenig Solostücke

²⁶ AMZ Leipzig, 1833, Sp. 7-13, Fink

²⁷ P. Schmitz, Gitarrenmusik für Dilettanten, Frankfurt am Main 1998, S. 39

*für dieses Instrument zu nennen, die uns zugleich zur Unterhaltung und zur Fortbildung so empfehlungswürdig scheinen“.*²⁸

Auch die Besprechung der „*Fünf deutschen Lieder mit Begleitung der Gitarre oder des Pianoforte*“ von C. M. von Weber, oder sein *Divertimento für Gitarre und Klavier*, op. 207 (1816) sollen nicht unerwähnt bleiben.

*„Es ist eine Freude, diesem noch jungen Künstler von so offener Originalität des Geistes, so viel Innigkeit des Gefühls, und solcher Gewandtheit in seiner Kunst, auf seinem Wege zu einem hohen Ziel zu folgen, auch die kleinern Blumen, die er da gleichsam im Vorbeigehen pflanzt, nicht unbeachtet zu lassen“.*²⁹

Franz Schubert (1797-1828) verwendet die Gitarre als Begleitinstrument in einem *Terzett für drei Männerstimmen*, D 80 (1813). Hector Berlioz (1803-1869) setzt das Instrument in begleitender Funktion in *Huit Scènes de Faust* op.1 und in den Opern *Benvenuti Cellini* (1838) und *Béatrice und Bénédict* (1862) ein. Niccolò Paganini (1782.1840) war einer der wenigen, der die Gitarre nicht nur in der Kammermusik einsetzte, sondern auch eine große Anzahl an Solowerken für das Instrument schrieb.

1.3.3. Die Literatur der Virtuosen

Die Virtuosen beeinflussten die Entwicklung der Gitarre in spieltechnischer und in baulicher Hinsicht positiv. Sie wurden aber bald durch den Druck des Konzertbetriebes gezwungen, selbst virtuose, mit neuen spieltechnischen Effekten versehene Kompositionen zu schaffen. In der Folge traten viele Virtuosen auch als Komponisten in Erscheinung. Sie konnten so ihre speziellen Spieltechniken am besten zur Geltung bringen. Da die wenigsten eine solide kompositorische Ausbildung genossen hatten, bildeten

²⁸ AMZ Leipzig, 1814, Sp. 460

²⁹ AMZ Leipzig, 1814, Sp. 194

Arrangements von Liedern und Arien und Variationswerke über bekannte Themen den Hauptteil ihrer schöpferischen Arbeit. Sie schrieben ihre Werke oft nur mit der Absicht, ihr technisches Können zur Schau zu stellen, und das Publikum allein mit artistischer Virtuosität zu begeistern. Und es waren diese musikalisch einseitigen Kompositionen, welche die Entwicklung guter und anspruchsvoller Literatur eher hemmten denn förderten. Schon im Jahre 1802 wird in einem Artikel über reisende Virtuosen auf diesen Umstand hingewiesen und festgestellt, die Virtuosen täten oft besser, fremde Werke einzustudieren, als mit „*solchem losen Machwerk den Kenner zu beleidigen*“.³⁰

Die Konzerte der um die Gunst des Publikums buhlenden Gitarrevirtuosen wurden immer mehr zu einem „*sehenswerten*“ Erlebnis. So kann man im Jahr 1814 in einer Kritik zu einem Konzert in München lesen:

*„Selbst die zarte Gitarre hat ihre Virtuosen. Ein Hr. Carmelo gab auf derselben ein großes, mit Declamationen verziertes Konzert. Er zeigte eine seltene Fertigkeit und spielte zuletzt noch Variationen auf **einer Saite**“*³¹

In einer Kritik aus dem Jahre 1822 über ein Konzert von L. Legnani wird geschrieben:

*„Das Capriccio spielte er einzig mit und allein mit dem linken Zeigefinger; und dieser arbeitete so viel als sonst gewöhnlich die linke Hand; sogar ein Triller kam vor, was wirklich **sehenswert** war“*.³²

³⁰ AMZ Leipzig, 1802, Sp. 739

³¹ AMZ Leipzig, 1814, Sp. 73

³² AMZ Leipzig, 1822, Sp. 797

1.3.4. Die Literatur der Salon- und Hausmusik

Komponierten Gitarristen wie Sor, Giuliani, Diabelli oder Molitor für die Gitarre als Konzertinstrument, so sahen es viele Gitarrekomponisten als ihre Aufgabe an, die Gitarre im Salon und in der Hausmusik zu etablieren. In diesem traf man sich nicht nur zum Musizieren, sondern auch, um im Salon Meinungen über Politik, Gesellschaft oder Kultur auszutauschen.

*„Es entwickelte sich eine eigene Salonmusik für diese Treffen, die nicht einfach als Hintergrundmusik für die Unterhaltung dient, aber auch nicht zu dominierend den Rahmen der Salons bestimmen darf“.*³³

In ihren *Werkchen*, wie die Kompositionen in vielen Rezensionen oft geringschätzend genannt wurden, setzten sie die Gitarre meist nur als Begleitinstrument ein. Sie „ [...] *schrieben vor allem für die Gitarre eine Kammermusik, die wohl nicht Anspruch auf bedeutenden Wert, aber im Rahmen einer bescheideneren Kunstgattung das Bedürfnis nach einer musikalischen Betätigung im Hause zu befriedeigen vermochte und dank ihrem inneren Werte sich bis auf unsere Tage erhalten hat*“.³⁴

Komponisten wie Leonhard von Call, Joseph Küffner u. a. schufen viele Gitarrenduos, Gitarrentrios und Werke für das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Im Zusammenspiel mit Instrumenten wie Flöte, Geige oder Klavier konnte nun die Gitarre ihre Gleichwertigkeit demonstrieren, wenn man auch sagen muss, dass ihr oft nur der Begleitpart zufiel. Der Begriff Hausmusik hat wohl in dieser Zeit seinen Ursprung, in einer Zeit, [...] *wo das Musikleben nicht ausschließlich sich in den Konzertsälen abspielte und noch nicht das Privileg berufsmäßiger Künstler war, wo es hingegen auch*

³³ P. Schmitz, Gitarremusik für Dilettanten, Frankfurt am Main 1998, S. 92

³⁴ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 20 – 21

*Liebhaber gab, die auf einer hohen Stufe der musikalischen Ausbildung standen und besonders die Kammermusik pflegten.*³⁵

Viele Komponisten schrieben Werke, die von der Fachpresse nicht so wohlwollend aufgenommen wurden, und oft wie folgt eingeschätzt wurden:

*„ [...] treppauf-treppab, ein wenig sentimental, ein wenig forsch, schrumpschrump – und schon ist es vorbei [...]“.*³⁶

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erschien eine Unzahl von Kompositionen und Arrangements für Gitarre. Sie hatten unterhaltend und informativ zu sein, und stellten keinen Anspruch auf Weiterentwicklung, sowohl des Gitarristen als auch der Gitarrentechnik, und sie konnten fast immer allein mit den Kenntnissen des Akkordspiels ausgeführt werden.

So berichtet F. Buek:

*„Wie groß diese Literatur war, geht aus einer Aufstellung hervor, die in Leipzig im Jahre 1877 gemacht worden ist. Danach betrug die Zahl der für die sechssaitige Gitarre geschriebenen Werke 192 Schulen und 6558 verschiedene Kompositionen, die 668 Tonsetzer zu Verfassern hatten“.*³⁷

1.3.5. Die Gitarre als Vermittler

Durch die Eignung als harmoniefähiges Instrument konnte sich die Gitarre zu einem idealen Liedbegleitungsinstrument entwickeln. Je mehr die Gitarre aber den Charakter eines reinen Begleitinstrumentes annahm, desto mehr büßte sie von ihrem Wert als vollwertigem Soloinstrument ein.

³⁵ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 20

³⁶ J. Klier, Die Gitarre, Biblioteca de la Guitarra, Bad Schussenried 1980, S. 163

³⁷ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 32-33

*„An Stelle der reinen Instrumentalmusik trat immer mehr das Lied mit Gitarrebegleitung, und mit ihm verband sich eine primitive Satzweise und eine Vereinfachung der Gitarretechnik“.*³⁸

Aber durch ihre scheinbar einfache Erlernbarkeit und Einsetzbarkeit gab die Gitarre jedem an Musik interessierten Bürger die Möglichkeit, selbst musikalisch tätig zu werden. Für die bürgerlichen Dilettanten war sie somit nicht nur ein Instrument zur eigenen Gemütsergötzung, sondern mit Hilfe der neu erschienenen Literatur war sie vor allem auch Vermittler zwischen der musikalischen Hochkultur und Hausmusik. Durch Neuerungen im Notendruck, wie der lithographischen Drucktechnik, konnten jetzt Ausgaben in großen Auflagen zu einem günstigen Preis hergestellt werden. Originalkompositionen und Bearbeitungen bekannter Instrumentalwerke, Lieder oder Opern fanden so ihre Verbreitung in bürgerlichen Haushalten. Für viele Bürger bildeten diese Veröffentlichungen oft die einzige Möglichkeit bekannte Werke der Konzert- und Opernwelt kennen zu lernen. Da die heutigen technischen Möglichkeiten nicht zur Verfügung standen, war das eigene Musizieren der einzige Weg, diese Musik zu Hause zu realisieren. Mit der großen Nachfrage und der dadurch entstandenen riesigen Notenflut war leider auch ein Qualitätsverlust verbunden.

*„Es gab zwar eine ganze Reihe von Gitarrespielern, Dilettanten und Musikern, die für die Gitarre schrieben, aber nur gar zu sehr dem Zeitgeist huldigten und die Gitarreliteratur mehr durch Quantität als durch Qualität bereicherten“.*³⁹

³⁸ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 33

³⁹ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 29

1.3.6. Die Ursachen des Niederganges

Zwei verschiedene, aber von einander abhängige Tendenzen prägten die Weiterentwicklung der Gitarre und ihre Literatur. Die Gitarre als virtuoses Instrument des Konzertlebens, und die Gitarre als Instrument der gebildeten Dilettanten in der Hausmusik.

Während die Gitarre im Rahmen der Hausmusik in der bürgerlichen Musikkultur einen festen Platz einnehmen konnte, führte sie im Konzertleben als Soloinstrument, verglichen mit anderen Instrumenten, ein unbedeutendes Nischendasein. In der technisch oft recht anspruchlosen Hausmusik mit ihrer fließenden Melodien, ihrer klaren Harmonien und leicht fasslichen Rhythmik, war der Gitarre meist ein einfacher Begleitpart zugeordnet, und sie tritt selten als Melodieinstrument in den Vordergrund. So kann man etwa in einer Besprechung eines Werkes des Komponisten L. von Call's aus dem Jahre 1815 lesen:

„Von dem fleissigen Verf. erhalten hier die Liebhaber der Gitarre wieder eine neue Lieferung seiner Geistesproducte. Über ihren inneren Werth zu sprechen wäre überflüssig, denn seine Arbeiten sind bey Kennern und Nichtkennern bekannt genug. Da die Guitarre-Stimme immer gut gesetzt, meist leicht ausführbar ist, auch die anderen Stimmen nicht zu viele Fertigkeiten erfordern, die Melodien, wenn gleich oft ziemlich gewöhnlich sind, doch meistens angenehm und gefällig sich ausnehmen: so werden sie immer eine grosse Anzahl von Liebhabern finden; besonders so lange noch die Guitarre in Ehren erhalten, und nicht durch ein anderes Instrument verdrängt seyn wird“.⁴⁰

In einer kritischen Durchleuchtung dieser Rezession lassen sich schon die Ursachen erkennen, die dazu beigetragen haben, dass die Gitarre zwar als Instrument in Mode kommen konnte, die aber auch gleichzeitig die Gründe sind, dass sie sich nicht wie das Klavier, als ein von der Fachwelt anerkanntes Musikinstrument, behaupten konnte.

⁴⁰ AMZ Leipzig, 1815, Sp. 444

Diese sind:

- die Vermeidung spieltechnischer Schwierigkeiten
und als Folge
- das geringe musikalische Niveau vieler Musikstücke

Für die Gitarre, im Spannungsfeld zwischen leicht erlernbarem Begleitinstrument und anspruchsvollem Soloinstrument, erwies sich die damit verbundene auseinanderstrebende Entwicklung hinsichtlich Literatur und Spieltechnik als unüberwindbarer Gegensatz.

Die niveauvollen Kompositionen waren für die meisten Dilettanten aus interpretatorischen Gründen, die Kompositionen der Virtuosen aus technischen Gründen schwer ausführbar. Die große Zahl der Spieler verlangte nach leicht spielbarer, dem niedrigen musikalischen und spieltechnischen Niveau angepasster Literatur.

Die Verleger erkannten diesen Umstand und forderten Änderungen und Erleichterungen in den Kompositionen und Bearbeitungen, um sie für diese große Gruppe spielbar zu machen.

*„Nur einfach gehaltene und wenig ausgereifte harmonische Abläufe galten als angemessen für das Instrument. Kompositionen, die zu komplexe Harmonien aufwiesen, galten als überkünstelt“.*⁴¹

Es entstand eine große Zahl von in spieltechnischer Hinsicht erleichteter Kompositionen, mit denen die Verlage in den riesigen Markt der Hausmusik Gewinn bringend eindringen konnten.

Die Ausrichtung der Gitarreschulen auf das Akkordspiel und auf die Liedbegleitung ergab eine Begrenzung der Einsatzfähigkeit der Gitarre und damit verbunden ein Stagnieren der Weiterentwicklung ihre Literatur und Spieltechnik.

⁴¹ P. Schmitz, Gitarremusik der Dilettanten, Frankfurt am Main 1998, S. 80-81

1.3.7. Die Gitarre nach 1830

Der Hochblüte in den Jahren zwischen 1808 und 1819 folgte ein allmählicher Niedergang des Gitarrespiel bis zum fast vollständigen Verschwinden der Gitarre aus der Musikwelt.

Die Gitarre hatte, aufgrund ihrer oben schon erwähnten Vorzüge große Verbreitung in allen Gesellschaftsschichten gefunden. Sie erwies sich als ideales Hausmusikinstrument und konnte sich sogar in der Zeit zwischen 1808 und 1820 neben dem Klavier und der Violine im Konzert- und Kammermusikbereich behaupten.

Mit der finanziellen Besserstellung des Bürgertums in den folgenden Jahren verlor die Gitarre wieder an Ansehen, denn das technisch verbesserte Klavier hielt nun als Modeinstrument Einzug in das Bürgerhaus. Den Vorteilen des Klaviers konnte die Gitarre nichts Entsprechendes entgegensetzen. Das Klavier hatte nicht den schwachen Ton der Gitarre, und konnte auch die von der sich weiterentwickelten Musik geforderten komplizierten harmonischen Abläufe problemlos darstellen.

In den Kritiken bis 1820 wurde der schwache Ton der Gitarre kaum als Nachteil erwähnt. Die zarte Gitarre wird als ein leises Instrument erwähnt, aber ihre große Stärke ist ja ihr anmutiger und wandelbarer Ton. Erst im Jahr 1828, in der „*Revue Musical*“ (Paris), wurde die fehlende Lautstärke in der Rezension eines Konzertes von F. Sor durch Francois-Joseph Fétis kritisiert, wobei er seine Kritik sowohl auf die Gitarre als auch auf das Spiel von F. Sor bezog.⁴²

⁴² P. Pfäffgen, Die Gitarre, Mainz 1988, S. 147

Ein weiterer entscheidender Vorteil des Klaviers waren die methodisch weitaus besseren Schulen, mit ihrer im Satz richtig geschriebenen und gut komponierten Literatur. F. Sor vertritt in seiner Gitarrenschule die Meinung, dass diese Literatur künftigen Gitarrenschulen als Vorbild zu dienen habe, und fordert, bei Kompositionen für Gitarre die musikalische Qualität in den Vordergrund zu stellen. Besonders die Anfangsliteratur sollte korrekt nach den musikalischen Regeln geschrieben werden, da sie doch die entscheidende Grundlage für das Musikverständnis des angehenden Gitarristen darstellt.

*„Die Musik, die man auf dem Pianoforte zum Einüben giebt, ist, auch die einfachste und leichteste, richtig geschrieben, fast immer gut componiert und der Schüler gewöhnt sich an Korrektheit, einen regelmäßigen Gang des Basses, natürliche Übergänge, wohl vorbereitete und gut aufgelöste Akkorde“.*⁴³

Die Gitarreschulen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren auf dem Akkordspiel aufgebaut, und drängten dadurch die Gitarre in eine untergeordnete begleitende Rolle, aus der sie sich, von einigen Virtuosen abgesehen, nicht mehr befreien konnte.

Das Nichtbehandeln dieser, für ein (wie wir heute wissen) gutes Gitarrenspiel unbedingt erforderlichen Techniken wie Melodiespiel, mehrstimmiges Spiel sowie Lagen- und Skalenspiel, erwies sich für die Gitarre gegenüber den anderen Instrumenten als entscheidender Nachteil. Diese Schulen versperrten der Gitarre den Weg zu einem in der Musikwelt allgemein anerkannten Musikinstrument, drängten sie in das Abseits eines reinen Begleitinstrumentes, und bald wurde sie nur noch in den „niedrigen“ Bevölkerungsschichten gespielt.

In der Kammermusik wurde die Gitarre nach 1830 nur mehr selten eingesetzt, und die Komponisten der neuen Zeit hatten auf die Gitarre vollkommen vergessen. Die Gitarre verschwand somit aus dem Konzertleben und durch ihr

⁴³ F. Sor, Gitarre-Schule, 1830, S. 40

Nichtvorhandensein im Musikleben fand sie keinen Eingang in die sich nun etablierenden Musikschulen und Konservatorien. Damit war den Gitarristen die Möglichkeit genommen, sich eine umfassende musikalische Bildung, wie sie für Spieler andere Instrumente selbstverständlich war, anzueignen.

Die Ausbildung der Gitarristen war somit in den Händen der Dilettanten und Liebhabern des Instruments.

*„In den Händen der Liebhaber konnte daher das Gitarrespiel nicht mehr zu jener künstlerischen Höhe sich erheben, zu der es durch die Virtuosen gebracht worden war, [...].“*⁴⁴

Mit den Veränderungen in der Gesellschaft vollzog sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Wandel in der Musizierpraxis. Die Ästhetik des orchestralen Klanges entsprach eher der Grundstimmung der Gründerzeit, dem intimen Klang der Gitarre begann man immer weniger abzugewinnen. Auf den Trend zum größeren Volumen reagierten auch die Virtuosen und Gitarrebauer. Sie versuchten das zarte und intime Instrument klanglich zu vergrößern, vermehrten die Zahl der Saiten, und gingen von einer sechssaitigen über die achtsaitige bis zu einer zehnsaitigen Gitarre über. Napoleon Coste (1805-1883) verwendete eine siebensaitige, Giulio Regondi (1822-1872) eine achtsaitige und Caspar Joseph Mertz (1806-1856) die zehnsaitige Gitarre.

Auf die Blütezeit des Gitarrespiels im Biedermeier folgte eine Periode, die von sinkendem Interesse am Gitarrespiel und einem tiefen Fall in die Bedeutungslosigkeit gekennzeichnet ist. Damit verbunden ist auch ein Erlöschen des Gitarrenvirtuosentums, dessen letzte Vertreter in Österreich die Wiener Virtuosen Leonhard Schulz (Vater) (1814-1860) und seine Söhne Leonhard und Eduard, sowie der aus Preßburg stammende Caspar Joseph Mertz gelten.

⁴⁴ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 116

1.4. Die Wiederbelebung des Gitarrespiels

1.4.1. Die Situation der Gitarre zwischen 1840 und 1900

Die Verdrängung aus dem bürgerlichen Haushalt durch das Klavier und das Unvermögen, sich den neuen musikalischen Strömungen anzupassen, ließen die Gitarre ab der Mitte des 19. Jahrhunderts als Konzertinstrument völlig verschwinden.

In der österreichischen Volksmusik konnte sie sich jedoch als beliebtes Begleitinstrument weiterhin behaupten, und fand durch ihre besondere Eignung zum Akkordspiel ein weites Betätigungsfeld. In der Wiener Volksmusik wurde die Gitarre sogar um sieben meist frei schwebende Basssaiten erweitert und übernahm damit in dem nach ihrem Gründer benannten „Schrammel-Quartett“ die Rhythmus-, Harmonie- und Bassfunktionen. So wichtig der Einsatz der Gitarre für die Volksmusik in Österreich war, so unübersehbar ist aber auch die Tatsache, dass sie dadurch weiter *„aus der Interessensphäre jener Musikschaffenden verdrängt wurde, die in ihrer musikalischen Betätigung höhere Ziele verfolgten [...]“*.⁴⁵

Bei näherer Betrachtung der gitarristischen Situation in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich jedoch feststellen, dass das Verschwinden der Gitarre aus der Musikwelt bei weitem nicht so vollständig war, wie im Allgemeinen angenommen wird und sich größtenteils nur auf das Soloinstrument Gitarre bezogen hat. Die Interessenslage der Virtuosen und der berufsmäßigen Gitarristen hatte sich entscheidend verlagert. Ihre Tätigkeit konzentrierte sich nun nicht mehr auf das Konzertieren, sondern das Unterrichten und das Schaffen leicht spielbarer Gitarreliteratur für die bürgerliche Freizeitgestaltung waren ihre zentralen Anliegen.⁴⁶

⁴⁵ M. Danek, *Gitarristisches aus Österreich*, Der Gitarrefreund, München 1922, S. 3

⁴⁶ A. Stempnik, Caspar Joseph Mertz, *Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier*, Berlin 1989, S. 25 - 50

1.4.2. Die „späten“ Virtuosen

Zu den Gitarristen in Österreich, den sogenannten „späten Virtuosen“, die durch ihre Konzert- und Unterrichtstätigkeit einen wertvollen Beitrag zur Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels in Österreich schufen, zählen Caspar Joseph Mertz, Johann Decker-Schenk (1826-1899) und Alois Götz (1823-1905).

Caspar Joseph Mertz wurde am 11. August 1806 in Preßburg geboren und kam erst in den Vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts nach Wien, wo er am 14. Oktober 1856 verstarb. Er gilt als der letzte bedeutende Vertreter des Gitarrenvirtuosentums in Wien. Der russische Gitarrevirtuose P. Makaroff, der ihn in Wien kennenlernte, beschreibt ihn in seinen Memoiren folgendermaßen: *„Unter den Gitarrevirtuosen, die ich in Deutschland kennenlernte, war Mertz mit allen Umständen der bedeutendste. In seinem Spiel war viel Kraft, Energie und Sicherheit.“*⁴⁷

Die gitarristischen Leistungen von C. J. Mertz müssen ganz hervorragend gewesen sein. So wurde sein Spiel in einer Kritik in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung*, neben dem damals scheinbar üblichen Seitenhieb auf die Gitarre, hochgelobt:

„(Brünn den 5. October 1841)

Der Guitarre=Virtuos, Hr. J. K. Merz, producirte sich in zwei Privat=Konzerten vor einem sehr gewählten und kunstliebenden Publicum. Er bewährte sich als ein reichbegabter, genialer Kunstjünger, und wird bei seinem rastlosen Eifer und glühender Liebe für die Kunst, bald die vollendetste Meisterschaft auf diesem, sonst so undankbaren Instrumente errungen haben. Der Vortrag des Hrn. M e r z ist gediegen, die Passagen

⁴⁷ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 36

*rein, besonders aber sein Flageolett ausgebildet. – Was endlich diesen Künstler besonders auszeichnet, ist die classische Ruhe, womit er sein Instrument behandelt.“*⁴⁸

Es fällt überhaupt auf, dass in Konzertkritiken, in denen die Leistungen von Gitarrevirtuosen anerkannt und bewundert werden, oft die Frage gestellt wird, was hätten die Musiker nicht alles leisten können, wenn sie nur ein *richtiges* Instrument gespielt hätten. Dies kann man schon im Jahr 1808 in einer Konzertkritik von M. Giuliani lesen:

*„Was würde nicht die Kunst dabey gewonnen haben, wenn dies Talent, dieser unsägliche Fleiss, und die Beharrlichkeit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten auf ein anderes, auch für den Künstler selbst dankbareres Instrument verwendet worden wäre!“*⁴⁹

Eine ähnliche Meinung in einer an sich hervorragenden Kritik eines Konzertes von C. J. Mertz aus dem Jahr 1843 lässt erkennen, wie tief das Ansehen der Gitarre in der Musikwelt bereits gesunken war:

„Guitarre=Konzert Des Herrn J. K. M e r z, Dienstag den 28. März um die Mittagsstunde (1843) im Musikvereinsaaale. Als im Jahre so und so viel die Spanier eine Schlacht verloren hatten, fand man 3000 Gitarren auf dem Schlachtfelde. Damals mochte wohl die Blüthenperiode dieses Instrumentes seyn. Wie sich nun die Zeiten ändern! Ich getraue mir jetzt mit einer einzigen Guitarre 3000 B e e t h o v e n = Enthusiasten, mit Inbegriff einiger Musikreferenten, die weder von dem einen noch von der andern etwas verstehen, in die Flucht zu schlagen. Das Instrument ist wenigstens bei uns ganz aus der Zeit, selbst die hysterischen Damen, deren einzige Ressource es sonst war, haben es in die Acht erklärt, und ich kenne außer einigen Nähterinnen in der Vorstadt nur mehr einen alten Doctor, welcher „Blühe, Blümchen, blühe“ singt und sich mit der Guitarre dazu accompagnirt. Mit

⁴⁸ AWMZ Wien, 1841/42, Band I/II, S. 511

⁴⁹ AMZ Leipzig, 1808, Sp. 538

dem Interesse an das Instrument musste natürlich auch das an dessen Virtuosen schwinden, und der leere Saal bei dem heutigen Concerte ist Bürge für die Richtigkeit dieser Behauptung. Nichtsdestoweniger hätte ich Hrn. Merz mehr Theilnahme gewünscht, denn er leistet wirklich Ausgezeichnetes auf seinem Instrumente. Er besitzt eine große Geläufigkeit nebst schönem Vortrag, und nur ein zu häufiges Tempo rubato und ein übermäßiges Ausschmücken feiner Themen mit Beigaben aller Art wäre ihm zum Vorwurf zu machen. Seine Vorträge bestanden in Variationen über ein Motiv aus „Romeo“ und in detto über ein Originalthema. [...] Ihre Majestät die Kaiserinn Mutter beehrte das Concert mit Allerhöch Ihrer Gegenwart.“⁵⁰

Johann Decker–Schenk wurde 1826 als Sohn des Wiener Geigenbauers Friedrich Schenk geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er am Wiener Konservatorium. Als Opern- und Konzertsänger konzertierte er bis 1861 in Deutschland und Großbritannien. Als Leiter eines Operettentheaters bereiste er ganz Russland und ließ sich später als hochgeachteter Lehrer für die sechs- und siebensaitige Gitarre in St. Petersburg nieder, wo er 1899 starb. Sein großer Verdienst ist es, in der Zeit des völligen Verfalls des künstlerischen Gitarrespiels mit seinem virtuosen Spiel und seinem großen Schülerkreis, dem er vorwiegend die Literatur der sechssaitigen Gitarre vermittelte, die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels vorbereitet zu haben.

Alois Götz wurde 1823 als Sohn des Arztes Josef Götz (Entdecker der Bad Ischler Heilquelle) geboren und starb 1905 in Innsbruck. Er erhielt ab dem achten Lebensjahr Geigenunterricht. Von den gitarristischen Leistungen seines Bruders August beeindruckt, gab er das Geigenspiel zu Gunsten der Gitarre auf. Nach dem Besuch der Marienbrunner Forstakademie bei Wien begann er seinen Dienst als Förster in Aussee/Steiermark, wo er sich als ausgezeichneter

⁵⁰ AWMZ Wien, 1843/44, Band III/IV, S. 162

Liedbegleiter bald einen Namen machte. Sein gitarristisches Schaffen wurde beeinflusst von dem Wiener Virtuosen Leonhard Schulz (1814–1860). Dieser regte Götz zur Auseinandersetzung mit den Klaviersätzen Schuberts und Mendelssohns an, und gab somit den Anstoß, eine Gitarreschule „*Neue theoretisch-praktische Reform-Gitarre-Schule*“ zu schreiben.

1.4.3. Die Gitarre in der Jugendmusikbewegung der „Wandervögel“

In der bürgerlichen Gesellschaft entstand gegen Ende der 19. Jahrhunderts eine Bewegung, die sich gegen die Zivilisation und gegen die bürgerliche Lebensführung richtete. Das wirtschaftlich und kulturell emanzipierte, aber von der politischen Mitwirkung ausgeschlossene, und noch dazu von der sich entwickelnden Arbeiterbewegung bedrohte, Bildungsbürgertum reagierte auf diese Situation nicht mit der Gründung von politischen Vereinigungen und Interessensverbänden, sondern mit einer Gegenkultur, die sich gegen den Materialismus der industrialisierten Zivilisation richtete. In großer Zahl entstanden Fachzeitschriften und musikalische Vereinigungen, und man konzentrierte sich in diesen Vereinen gerade auf Instrumente wie Gitarre, Mandoline oder Zither, die im „normalen“ Konzertbetrieb nichts zu suchen hatten. Alles was mit „Kunstmusik“ in Verbindung gebracht werden konnte, wie etwa der spätromantische Orchesterklang, oder das Virtuositentum, war verpönt.

Auch in der Jugend kristallisierte sich im Laufe der Zeit eine Protestbewegung gegen die großstädtische Zivilisation und bürgerliche Lebensführung heraus, die sich in einem Hinwenden zum einfachen Leben und in einem gemeinschaftlichen Erleben der Natur äußerte.

Bei den Wanderungen und geselligen Zusammenkünften der „Wandervögel“, wie sich diese Jugendbewegung nannte, stand das Gemeinschaftserlebnis, das Erleben der Natur und auch das gemeinsame Singen im Vordergrund.

*„Es muß [.....] angemerkt werden, dass jegliche musikalische Betätigung der ersten Wandervögel ausschließlich in Verbindung mit dem – meist gemeinsamen – Singen stand“.*⁵¹

Zum Begleiten des Gesanges erwies sich die Gitarre bald als das ideale Instrument.

Warum aber gerade die Gitarre? Die Hauptgründe der rapid steigenden Beliebtheit der Gitarre waren im Wesentlichen die selben, welche die Gitarre zu Beginn des 19. Jahrhunderts kometenhaft zu einem Modeinstrument aufgestiegen ließen:

- Ihre (scheinbar) leichte Erlernbarkeit,
- ihre problemlose Transportabilität und
- ihre geringen Anschaffungskosten.

Fritz Jöde (1887-1970) zeigt in seinem Artikel über *Gitarre und Volkslied* auf, warum die Gitarre das bevorzugte Instrument der Wandervogelbewegung geworden ist:

„Vergessen wir es ja nicht: Nicht Motive künstlerischer Art, sondern rein praktische Erwägungen waren es, die uns wieder zur Gitarre greifen ließen. Das an den Raum gebundene Klavier musste natürlich am freien, ungebundenen Volksgesange zuschanden werden mit seiner Kunstfertigkeit; denn Intelligenz ist stärkste Bindung. Da blieb für uns als einziges handliches Harmonieinstrument die Gitarre. Ich weiß wohl, dass die Erwägungen nicht so trocken und kahl erfolgten, wie ich sie hier festhalte, wenn ich so rede, sondern dass vielmehr eins mit dem anderen aus einer Gesamtstimmung

⁵¹ S. Rimkus, Tendenzen der Gitarrenrenaissance am Beginn des 20. Jahrhunderts, Wien 1987, S. 47

*erwuchs und so halbbewußt Stileinheitlichkeit werden ließ. Aber die Tatsache bleibt: daß es keine Erwägungen musikalischer Natur waren, die die Verbreitung der Gitarre brachten.“*⁵²

Wie oben erwähnt stand aber bei den Zusammenkünften nicht das Spiel der Gitarre im Vordergrund, sondern sie wurde beim gemeinsamen Musizieren ausschließlich zur Begleitung der gesungenen Lieder, von Vor-, Zwischen-, und Nachspielen abgesehen, eingesetzt. Begleitet wurde nach dem Gehör, Notenkenntnisse waren nicht erforderlich, da man beim Begleiten selten über Tonika und Dominante hinaus kam. Diese Art der Begleitung wurde bald als „Schrumm-Schrumm-Begleitung“ bezeichnet, eine Bezeichnung, die sich bis heute als Synonym für wenig kunstvolles Gitarrespiel erhalten hat.

In einem unterschied sich die Gitarre des frühen 20. Jahrhunderts von der Gitarre des 19. Jahrhunderts: Sie war nun kein geschichtsloses Instrument mehr. Die Gitarre hatte schon eine wechselvolle Geschichte vom gefeierten Konzertinstrument bis zum unbeachteten Volksmusikinstrument, hinter sich. Nun, in der Zeit der Hinwendung zum Einfachen und der Rückbesinnung auf die Romantik, wurde sie zum beliebten Begleitinstrument der Jugend.

*„Ihre zum Gesang „gezupften und vom Spieler beseelten“ Akkorde sind von intimer Wirkung und besonders im Freien von einer gewissen, „Ferne“ des Klanges, die ihnen [den Wandervögeln] etwas Zufälliges und Geheimnisvolles zu geben vermag.“*⁵³

In der Weltanschauung der Wandervögel galt sie aber, wie die Laute, als das Instrument der Spielleute und fahrenden Gesellen, welchen die Wandervögel ebenso, sowohl in ihrer romantischen Lebensführung als auch in ihrem Liedgut, nacheiferten. Die Gitarre wurde „ [...] so zum selbstverständlichen

⁵² F. Jöde, Gitarre und Volkslied, Hamburg 1918

⁵³ S. Rimkus, Tendenzen der Gitarrenrenaissance am Beginn des 20. Jahrhunderts, Wien 1987, S. 51

*Zubehör für die junge Generation, die die Wanderfahrten wieder entdeckt hatte.“*⁵⁴

So sehr die plötzlich auflebende Begeisterung der Wandervögel zur Verbreitung der Gitarre beigetragen hat, so muß doch festgestellt werden, dass diese weder das Ansehen des Instruments gehoben, noch etwas zur Weiterentwicklung des Gitarrespiels beigetragen hat.

*„Im Gegenteil verlief sie in den Bahnen des übelsten Dilettantismus und fand nie eine Brücke zur wahren Kunst des Gitarrespiels.“*⁵⁵

1.4.4. Die Lauten- bzw. Gitarrenliedbewegung

Der Überdruß des Publikums an der überladenen und bombastischen Konzertmusik des ausgehenden Jahrhunderts ließ eine Gegenbewegung entstehen, die im Volk in der romantischen Idealisierung des Volksliedes ihren Ausdruck fand. Auch die von Kaiser Wilhelm II propagierte nationalistische Volksliedideologie trug Entscheidendes zur Entstehung und Verbreitung dieser Bewegung bei.

*„Die Förderung der Volksliedpflege war ein integraler Bestandteil der kaiserlichen Innenpolitik [...].“*⁵⁶

Der Münchner Gitarrist Heinrich Scherrer (1865-1937) nutzte dieses Hinwenden zum Volkslied geschickt aus, und die Gitarre (Laute) wurde von ihm zum idealen Begleitinstrument erhoben. Scherrer's Idealbild einer

⁵⁴ S. Rimkus, Tendenzen der Gitarrenrenaissance am Beginn des 20. Jahrhunderts, Wien 1987, S. 55

⁵⁵ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 126

⁵⁶ K. Huber, Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900, Augsburg 1995, S. 186

Liedbegleitung war aber eigentlich die Begleitung des Gesanges durch die Laute. Da die „alte Laute“ nicht mehr gespielt wurde, und die moderne Gitarre dem Ideal der Volksliedbegleitung nicht entsprach, entstand bald ein Instrument, das die Form einer Laute hatte, in ihrer Besaitung und Spielweise jedoch eine Gitarre war.

Es war die moderne einhörige Laute in Gitarrenstimmung (Bastardlaute), die nun als Begleitinstrument des Volks- und Gesellschaftsliedes in Mode kam. In dieser Kunstgattung stand der Vortrag, das Unterhaltende und das literarische Element im Mittelpunkt der Konzertabende, und man übersah dabei die oft äußerst bescheidenen gitarristischen Leistungen der Vortragenden.

*„Es war möglich geworden, mit einfachen Mitteln und einem bescheidenen Können einen verhältnismäßig leichten Erfolg zu erzielen, und das übte eine so faszinierende Kraft auf alle Gitarrespieler aus und auch auf solche, die es werden wollten, dass alles dieser neuen Kunstgattung zustrebte.“*⁵⁷

Zu den herausragenden Künstlern dieser Bewegung gehören der Schwede Sven Scholander (1860-1925), der mit seiner schwedischen Laute Deutschland bereiste. Laura von Wolzogen und Robert Kothe. Scholander und Wolzogen benutzten die Laute nur als dekoratives Element ihrer Vortragskunst. Ihre Begleitsätze zeichneten sich durch größte Einfachheit aus. Erst das Wirken Robert Kothes, in Zusammenarbeit mit Heinrich Scherrer, bewirkte das Entstehen eines niveauvolleren Gitarresatzes.

Im Jahre 1908 erschien im Verlag Friedrich Hofmeister Leipzig, herausgegeben von Hans Breuer (1883-1918), der „Zupfgeigenhansl“, eine Liedersammlung, der ein ungeheurer Erfolg beschieden war. Die Lieder sind anhand einer Buchstabenschrift mit Akkorden versehen, und ermöglichten so auch dem gitarristisch weniger gebildeten „Wandervogel“, sich auf der Gitarre zu begleiten. In dieser Ausgabe sind noch alle Akkorde, die in dieser Ausgabe Verwendung finden, in Form von Griff Tabellen angegeben.

⁵⁷ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 120

NB 4: Der Zupfgeigenhansl, Verlag F. Hofmeister, Leipzig, 164. Auflage, 1940, S. 138

Durch ganz Deutschland.

1. Drei Li-li-en, drei Li-li-en, die pflanz ich
auf mein Grab; da kam ein stol-zer Rei-ter und
brach sie ab. Mit Ju-val-le-ral-le-ral-le-ral-le-
ra, ju-vi-val-le-ral-le-ral-le-ral-le-ra, da
kam ein stol-zer Rei-ter und brach sie ab.

Eine Neuauflage des „Zupfgeigenhansl“ mit neu gestalteten Begleitsätzen von Heinrich Scherrer erschien im Jahre 1913. Diese sind ein gutes Beispiel für die Bemühungen Scherrers, das Liedbegleiten auf der Gitarre in niveaullere Bahnen zu lenken.

NB 5: Der Zupfgeigenhansl, Verlag F. Hofmeister, Leipzig, 11. Auflage, 1918, S. 182

Durch ganz Deutschland.

1. Drei Li-li-en, drei Li-li-en, die pflanz ich auf mein
Grab; da kam ein stol-zer Rei-ter und
brach sie ab. 2. Ach Rei-ter, le-ber Rei-termann, laß
doch die Li-lien ruh'n, die soll ja mein Lein-lich
sein noch. 3. Und ster-be ich noch heu-te, so bin ich mor-
gen rot. Mit Ju-val-le-ral-le-ral-le-ral-le-
ra, ju-vi-val-le-ral-le-ral-le-ral-le-ra, da
die dann be-

Diese anspruchsvollen Liedsätze hatten aber den Nachteil, für Anfänger und Dilettanten kaum spielbar zu sein.

Die Gitarre erlebte in dieser Kunstgattung einen großen Aufschwung und weite Verbreitung in der Bevölkerung. Zu einer Verbesserung des spieltechnischen Niveaus führte dies alles aber nicht. Man muß sagen, dass das „sendungsbewußte“ Wirken Heinrich Scherrers die Entwicklung der Gitarre zu einem anerkannten Soloinstrument eher hemmten als förderten. Für Scherrer war die solistische Tradition der Gitarre unbedeutend. Er war der Meinung, dass von dieser niemals eine Neubelebung des Gitarrespiels ausgehen könnte.

1.4.5. Gitarristische Vereinigungen in Deutschland

Bereits im Jahre 1877 wurde von Otto Schick und von Egmont Schroen der „Leipziger Gitarreklub“ gegründet. Dieser Klub hatte sich aus Gitarristen, die Wilhelm Schoene um sich versammelt hatte, entwickelt. Fritz Buek (1864-1942) sah in dieser ersten gitarristischen Vereinigung den Schlusspunkt, den *„letzten Funken der verglimmenden Begeisterung“*,⁵⁸ Erwin Schwarz-Reiflingen (1891-1964) wiederum sah im *Leipziger Gitarreklub* den Ausgangspunkt der Wiederbelebung der deutschen Gitarristik. Die Wahrheit wird irgendwo in der Mitte dieser Einschätzungen liegen.

„Der Leipziger Gitarreklub hatte nämlich offensichtlich weder die breite Wirkung, die Schwarz-Reiflingen ihm zuschrieb, noch die Bedeutungslosigkeit, die Buek ihm unterstellt“.⁵⁹

⁵⁸ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 115

⁵⁹ K. Huber, Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900, Augsburg 1995, S. 16

Der Verein, dessen Zweck es war, *das Gitarrespiel nach Kräften zu heben und zu fördern* (§1) ⁶⁰, wurde 1895 mit dem neu gegründeten Mandolinenklub zum „*Vereinigten Mandolinen- und Gitarreklub zu Leipzig*“ vereinigt. Damit endete der erste Versuch einer Wiederbelebung des Gitarrespiels in Deutschland.

Der entscheidende Wendepunkt zur Wiederbelebung des Gitarrespiels war sicherlich die von den gitarristischen Dilettanten Franz Sprenzinger (1864-1924) und Otto Hammerer (1834-1905) angeregte Gründung des *Internationalen Gitarristenverbandes* im Jahre 1899 mit Sitz in München. Zum Ziel seiner Arbeit hatte sich der Verband die Pflege und Verbreitung des Gitarrespiels in Deutschland gesetzt. Die Akzeptanz des neugegründeten Verbandes unter den Gitarristen Europas war unterschiedlich. Scheint der Kreis der in Paris lebenden Gitarristen wie Miguel Llobet (1878-1938), Alfred Cottin (1863-1923), Auguste Zurfluth und auch der italienische Gitarrist Luigi Mozzani (1869-1943) in den Mitgliederlisten auf, so muss man feststellen, dass die für die Gitarre in Österreich so bedeutenden österreichischen Wissenschaftler wie Adolf Koczirz (1870-1941) Richard Batka (1868-1922) und Joseph Zuth (1879-1932) darin fehlen. Vertreten waren der österreichische Verleger Josef Weinberger sowie die Instrumentenmacher Ludwig Reisinger und Ignaz Metall, die „[...] *in dem Fachorgan eine Gelegenheit und Möglichkeit fanden, ihre in den Lagern aufgespeicherte, längst vergessene Literatur wieder auf den Markt zu bringen*“.⁶¹

Die Führung des Verbandes lag in den Händen von Heinrich Scherrer. Dieser sah es als seine Hauptaufgabe, dem gitarrebegleiteten Lied zum Durchbruch zu verhelfen. Er stand hiermit im direkten Gegensatz zu den ursprünglichen Absichten von Franz Sprenzinger und Otto Hammerer, die das

⁶⁰ K. Huber, Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900, Augsburg 1995, S. 18

⁶¹ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 117

Solospiel auf der Gitarre in den Mittelpunkt der Verbandsarbeit stellen wollten. Scherrer hingegen sah im Solospiel nur eine „*Vorübung für die technische und musikalische Verbesserung des Begleitspiel bei Laien*“. ⁶²

Dieser Gegensatz innerhalb des Verbandes polarisierte die Mitglieder, und sollte 1904 zur Gründung der *Freien Vereinigung zur Förderung guter Gitarrenmusik, Sitz Augsburg* führen, die es sich als Ziel gesetzt hatte, dem solistischen Spiel auf der Gitarre mit Hilfe der Herausgabe von Etüden und virtuoser Literatur zum Durchbruch zu verhelfen. So entwickelte sich die „Freie Vereinigung“ zum wichtigsten Zentrum des Solospiels außerhalb der direkten Tarrega-Schule ⁶³.

Für die weitere Entwicklung der Gitarristik war die Tatsache entscheidend, dass die Führung des *Internationalen Gitarristenverbandes* in Händen von anerkannten Orchestermusikern lag.

„Neben Scherrer wirkte auch Albert im Verbands [....] mit. Beide hatten vor den anderen Gitarrespielern das voraus, dass sie als Berufsmusiker eine Autorität besaßen und der Bewegung ihre Ziele vorzeichnen konnten. [....] So fand die neu aufblühende Gitarristik in diesen Berufsmusikern einen Stützpunkt, der sie vor dem Versanden in einem gemeinsamen Dilettantismus bewahrte“ ⁶⁴

Neben den üblichen Verbandstätigkeiten wie Lehrerausbildung, Sammeln und Schaffen von Literatur, Abhalten von Konzerten usw. war die Kontaktaufnahme und der Wissens- und Meinungs austausch mit den Virtuosen des Auslandes für die Weiterentwicklung der deutschen, und somit

⁶² K. Huber, Die Wiederbelebung, des künstlerischen Gitarrespiels um 1900, Augsburg 1995, S. 99

⁶³ K. Huber, Die Wiederbelebung, des künstlerischen Gitarrespiels um 1900, Augsburg 1995, S. 104

⁶⁴ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 118

auch der mit ihr verbundenen österreichischen Gitarristik, von entscheidender Bedeutung.

Ließ der Auftritt des amerikanischen Gitarristen C. D. Schettler beim Kongress in Nürnberg im Jahre 1903 schon erahnen, wohin sich das solistische Gitarrespiel entwickeln könnte, so war es vor allem die Konzerttätigkeit Luigi Mozzanis, welche „ [...] *das Gitarrespiel in wahrhaft künstlerische Bahnen lenkte*“. ⁶⁵

Das aus dem Dilettantismus und Autodidaktentum hervorgegangene deutsche, auf dem Kuppenanschlag basierende, Gitarrespiel wurde mit diesen Konzerten in seinen Grundfesten erschüttert.

„*Die ganze Art des Anschlages, der Tongebung und des Fingersatzes erfuhr durch Mozzanis Spiel eine Umwandlung und Umstellung*“. ⁶⁶

Heinrich Albert (1870-1950) war einer der ersten, der sich dieser neuen Technik zuwandte und zum Nagelanschlag überging. Er wurde bald einer der führenden Gitarristen Europas.

Ein Konzert von Miguel Llobet (1878-1938) im Jahre 1913 in München brachte die deutsche Gitarristik erstmals mit der „Tarrega-Schule“ in Berührung. In seinen Konzerten spielte er neben den virtuosen Stücken der Klassik, auch Gitarrebearbeitungen von Werken spanischen Komponisten wie I. Albeniz (1860-1909), E. Granados (1867-1916) und Originalkompositionen von J. Arcas (1832-1882) und F. Tarrega (1854-1909).

Die ersten Konzerttourneen L. Mozzanis und M. Llobets vor und während des ersten Weltkrieges waren publikumsmäßig noch keine überwältigenden Erfolge. Durch die jahrelange Verwendung der Gitarre als Begleitinstrument war in der Bevölkerung das Bewusstsein über die wahren künstlerischen Möglichkeiten der Gitarre abhanden gekommen. Aber mit der Arbeit des *Internationalen Gitarristenverbandes* wurde der Grundstein zu den erfolgreichen und ausverkauften Tourneen der zwanziger Jahren mit den

⁶⁵ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 127

⁶⁶ F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 127

Gitarrevirtuosen Miguel Llobet, Andres Segovia (1893-1987) und Luise Walker (1910-1996) gelegt. Damit verbunden war eine immer stärker werdende Akzeptanz des Solospiels auf der Gitarre, die sich bis in die heutige Zeit fortgesetzt hat.

„ [...] *eine interessierte Rezipientenschicht von gitarristischer Kunstmusik wurde durch gezielte Öffentlichkeitsarbeit – die Gitarristentage, die Konzertreisen der Virtuosen Mozzani, Llobet, Albert, und Segovia, die Aktivitäten des Münchner Gitarrequartetts, Scherrers Bemühen um das Volkslied – nicht nur befriedigt, sondern geradezu geschaffen [...].*“⁶⁷

1.4.6. Die Wiederbelebung des Gitarrenspiels in Österreich

Die Wiederbelebung des Gitarrespiels in Österreich ist, im Gegensatz zu Deutschland, wo diese von Vereinen und Verbänden ausgelöst und getragen wurde, gekennzeichnet von musikgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Forschungen.

Bereits im Jahre 1904 gab es am musikhistorischen Institut eine Lehrveranstaltung über Orgel-, Lauten-, und Gitarretabulaturen, die von Adolf Koczirz (der über den Lautenisten Hans Judenkunig promoviert hatte), gehalten wurde. Ausgelöst von diesem ersten wissenschaftlichen Aufarbeiten der Geschichte der Gitarre entstanden Dissertationen, wie die von Josef Zuth über „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik“ im Jahre 1919 und Veröffentlichungen von Lauten- und Gitarrewerken nach den Richtlinien der *Internationalen Musik-Gesellschaft*.

Im Jahr 1909/10 wurden erstmals Vorträge über das Lauten- und Gitarrespiel eingerichtet, die vom angesehenen Musikwissenschaftler Richard Batka

⁶⁷ K. Huber, Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900, Augsburg 1995, S. 262

gehalten wurden. In diesen Vorlesungen stand aber mehr die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Gitarre und ihrer Geschichte im Vordergrund. Die Praxis des Gitarrenspiels und das Erklären instrumentalspezifischer Probleme kam so gut wie nie vor.

*„Das charakteristische Moment im Wirken Batkas ist nicht das artistische, sondern das historische [...]. Batka aber ist kein Künstler, sondern ein kunstsinniger, feinfühligler Kunstgelehrter, dies muß bei aller Anerkennung seines Verdienstes um die Einführung des kunstmäßigen Lautenspiels festgehalten werden.“*⁶⁸

Batka hat mit seinen Vorträgen das Interesse der Fachkreise und der Gesellschaft für das Lauten- und Gitarrespiel geweckt. Er trug mit seiner Arbeit Entscheidendes zur Entwicklung der Wiener Gitarristik bei, und sein großer Verdienst ist es, mit diesen Vorlesungen die Errichtung einer Gitarrenklasse an der Wiener Musikakademie vorbereitet zu haben..

Näherten sich R. Batka, und später seine Nachfolger A. Koczirz und J. Zuth, der Gitarre von der musikwissenschaftlichen Seite, *beide zeichneten sich weniger durch ihre gitarristischen Fähigkeiten, sondern mehr durch ihre musikwissenschaftlichen Arbeit im Bereich der Lauten- und Gitarrenmusik aus,*⁶⁹ so muss aber festgehalten werden, dass die Gitarre aufgrund ihrer Arbeit Zugang in die etablierten musikalischen Kreise der Akademie für darstellende Kunst und Musik gefunden hat. Diese zunehmende Anerkennung und Wertschätzung der Gitarre zeigte sich auch in der Berufung Jakob Ortner (1879-1959) im Jahre 1919 an die Akademie für Musik und darstellende Kunst zur Durchführung von Gitarre- und Lautenkursen.

Jakob Ortner wurde im Jahre 1879 in Innsbruck geboren. Sein erster Gitarrelehrer war Alois Götz. Er studierte Musiktheorie in Innsbruck, später Musikgeschichte und Harmonielehre in Wien. Er unterrichtete anschließend

⁶⁸ M. Danek, *Gitarristisches aus Österreich*, Der Gitarrefreund, München 1922, Heft 4, S. 29

⁶⁹ R. Kreuzberger, *Jakob Ortner und die Anfänge des Gitarrenunterrichts an der Hochschule für Musik und darstellenden Kunst in Wien*, Wien 1996, S. 32

an verschiedenen Privatschulen in Wien, und ab dem Jahre 1919 an der Staatsakademie, zu deren ersten Gitarreprofessor er im Schuljahr 1922/23 berufen wurde. Zu seinen Schülern zählen unter anderem Luise Walker, Karl Scheit (1909-1993), Otto Schindler, Max Danek, Robert Tremml (1899-1945) und Josef Klima. J. Ortner war Herausgeber der „Österreichischen Gitarrezeitschrift“ und unter Richard Strauss (1864-1949) und Bruno Walter (1876-1962) Gitarrist an der Wiener Staatsoper.

Neben Jakob Ortner gab es in Wien bereits einige Gitarristen, die an einer Erneuerung des Gitarrespiels arbeiteten. Carl Dobrauz, Friedl Hinker – Primus des Wiener Gitarrequartetts – Dr. Karl Prusik, Otto Schindler und Otto Zykan waren engagierte Vertreter dieses „Wiener Kreises“.⁷⁰

Wie unbefriedigend aber die allgemeine Situation in Wien für den am Gitarrespiel Interessierten war, zeigt der Wiener Gitarrist und Schüler Jakob Ortners Hans Schlagradl in einem Artikel in der Zeitschrift „Der Gitarrefreund“ auf.

*„Wie schlimm es in Wien schon lange mit dem Gitarrespiel bestellt ist, davon zeugen vor allem die auf Massenabspeisung eingerichteten Lautenschulen und Kurse, [.....]. Daß unter solchen Umständen diese Leistungen von unbeschreiblicher dürftiger und geschmackloser Beschaffenheit sind, bedarf keiner weiteren Überzeugung“.*⁷¹

Die Gitarristen Wiens hatten es bis 1920 noch nicht geschafft, sich in schlagkräftigen Interessensgemeinschaften zu organisieren.

„Als interessantestes Moment konstatieren wir hier wohl [.....], dass zu jener Zeit, in der die moderne Gitarristik in Deutschland bereits in voller Blüte stand und in der es die altösterreichische Provinz – um nur einen Fall aus unserem Miterleben anzuführen – im „Deutschen Gitarreklub Brünn“ bereits zu einer auf rein gitarristischer Basis stehenden Organisation gebracht hat, die bereits im Jahre 1914 auf ein Albertkonzert und selbstständige

⁷⁰ E. W. Partsch, Karl Scheit, Wien 1994, S. 19

⁷¹ H. Schlagradl, Die Wiener Gitarreschule, Der Gitarrefreund, München 1921, Jahrgang 22, Heft 11, S. 108

Veranstaltungen zurückblicken konnte – also im Jahre 1915 in Wien der gitarristische Gedanke noch nicht rein in Erscheinung trat.“⁷²

Erst im Jahre 1920 wurde der „Wiener Gitarre-Klub“ gegründet, dessen erster Vorsitzender Ing. Rudolf Walker, der Vater von Luise Walker, war. Als Schriftführer fungierte Albin Wallisch (1888-1969).

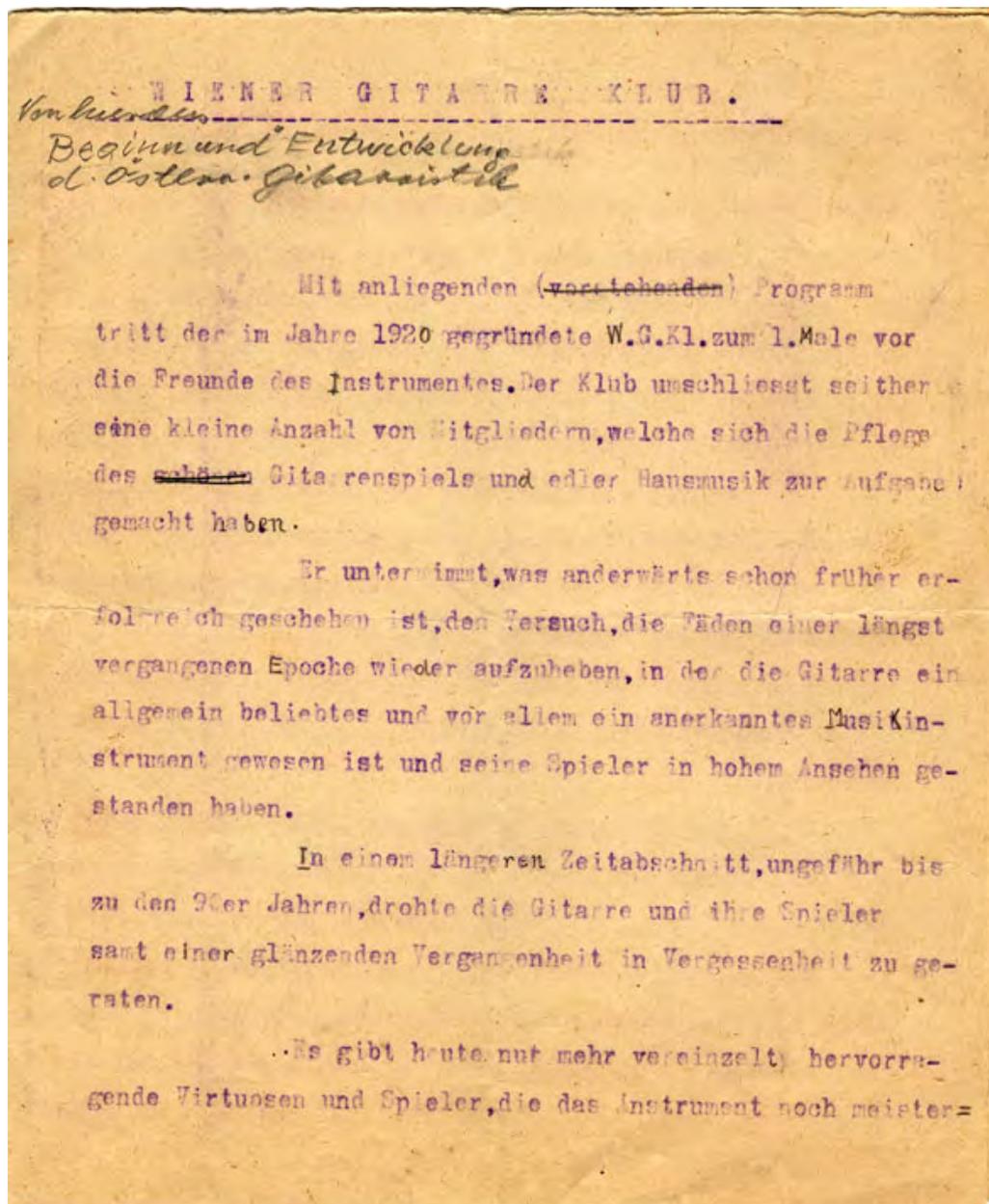


Abb. 1: Brief des Wiener Gitarre-Klubs (1920)

⁷² M. Danek, Gitarristisches aus Österreich, Der Gitarrefreund, München 1922, Jahrgang 23, Heft 5, S 36

„Er [Ing. R. Walker] hat sich mit einigen anderen begeisterten Spielern - auch Ortner war dabei - zusammengefunden und diese haben den „**Wiener Gitarre-Klub**“ gegründet“.⁷³

Wie man aus ihrer handschriftlichen Notiz erkennen kann, sah die Wiener Virtuosin Luise Walker in der Gründung des *Wiener Gitarre-Klubs* den Beginn der gitarristischen Entwicklung in Wien.



Abb 2: Handschriftliche Notiz von Luise Walker

Neben Konzerten der Vereinsmitglieder und der Abhaltung von Gitarrekursen war es ein zentrales Anliegen des Klubs, berühmte Gitarrevirtuosen nach Wien einzuladen.

Am 16. und 19. Dezember 1920 spielte Heinrich Albert auf Einladung des *Wiener Gitarren-Klubs* in Wien sein erstes Konzert.

„Man hörte und sah zum erstenmal virtuosos Spiel auf der sechssaitigen Gitarre im Konzertsaal. Was bisher von der Gitarre bekannt war, galt nicht mehr“.⁷⁴

⁷³ R. Wolff, *Nova Giulianiad*, Interview mit Luise Walker, Freiburg 1986, S. 214

⁷⁴ A. Wallisch, *Familiengeschichte*, Wilhelmsburg 1958, S. 218

2 Konzerte in Wien

16. und 19. Dezember 1920

Wiener Gitarre Klub		
Gitarre soli	Mennelt op. 11 N. 5 Mozart Variat. op. 9	} Ferdinand Sor
Lieder zur Laute (fr. Ortner)		
Wiener Gitarre Klub		
Gitarre soli	Etude op. 20 Gesangs-scene An Malwine Romance Springbrunnen	Luigi Legnani F. H. Mertz Luigi Mozzi Heinrich Albert

Der Marker Heft 2, 1921

WIENER Kammervirtuose
GITARRE-KLUB. Heinrich Albert ist mit seiner meisterhaften Behandlung der sechssaitigen Gitarre der beste Werber für die Ziele des Vereines. Zither-, Mandollnen-, Harfenklänge weiß er dem einfachen Instrument zu entlocken. Besonders seine eigene Komposition „Am Springbrunnen“ bot verblüffende Effekte. Hermine Ortner's alpenländische Volkslieder zur Laute, vielfarbig und veredelt vorgetragen, schienen aber doch dem eigentlichen Hausbereich dieses Instrumentes angemessener.

Abb 4: Notiz aus dem Tagebuch von Heinrich Albert

Bereits ein Jahr später, am 6. November 1921, konnte man im Großen Musikvereins-Saal erstmals Miguel Llobet im Rahmen seiner großen Deutschlandtournee in Wien hören.

215 29/11/21

Konzertdirektion Hugo Heller, Wien, I., Bauernmarkt 3.

Großer Musikvereins-Saal.

Sonntag, den 6. November 1921, abends 7 Uhr

Miguel Llobet (Barcelona)

Gitarre-Konzert

K 200.— (inkl. Lustbarkeitssteuer)

12. Reihe Parterre Rechts Sitz 9

Professur Miguel Llobet (Barcelona)

M. Llobet

Vortragsfolge

für Eberfeld, Esen, Frankfurt, Halle, Hamburg, Gotha, Landshut, Nürnberg, Stuttgart.

<p>1. Abteilung:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Menuett Sor 2. Andante Largo Sor 3. Variationen über ein Thema von Mozart Sor 4. Moment Musical Schubert 5. Etüde Nap. Coste 6. Spanischer Tanz Granadas 7. Nocturne Chopin 	<p>2. Abteilung:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Arabische Serenade Tarrega 2. Gitanisches Lied de Falla 3. Granada Albeniz 4. Torre Bermeja Albeniz 5. Cordola (Dichtung) Albeniz 6. Alborada Tarrega 7. Variationen über ein Thema von Corelli Sor-Llobet.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Der berühmte Gitarrenmeister Miguel Llobet gibt am Sonntag, den 6. November, im großen Musikvereins-Saale ein Konzert, dessen Programm von dem Altmeister Vor bis zu den neuesten spanischen Kompositionen führt, und unter anderem ein Andante von Mozart, eine Nocturne von Chopin sowie für August katalonische Volksweisen bringt. Miguel Llobet gilt als führender Meister der Gitarre, und die zahlreichen ien.

MAN

<ol style="list-style-type: none"> 1. Menuett Tarrega 2. Andante Freunde dieses Instruments werden diesen wahren Gegenstande meister der Gitarre mit Interesse hören. Kartenverkauf hat bei Falla 3. Variati der Konzertsäle der Hellerschen Buchhandlung auf Falla 4. Traum dem Bauernmarkt Nr. 3 begonnen. 5. Granada Albeniz 6. Spanischer Tanz Granadas 7. Nocturne Chopin 	<ol style="list-style-type: none"> 5. Alborada Tarrega 6. Drei katalonische Volkslieder Llobet 7. Vota, spanische Fantasie Arcas-Llobet.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tourneeleitung: Süddeutsches Konzertbüro, München I.

Abb 3: Programm und Eintrittskarte des Konzertes von M. Llobet am 6. November 1921 im Großen Musikvereins-Saal, Wien

Obwohl die Gründer des *Wiener Gitarre-Klubs*, abgesehen von Jakob Ortner, durchwegs Amateurgitarristen waren, gab gerade deren Engagement dem gitarristischen Leben in Wien die nötigen Impulse, und sie leisteten mit ihrer Tätigkeit Entscheidendes für die Popularisierung und Etablierung der Gitarre.

Folgende Komponenten waren charakteristisch für das gitarristische Leben Wiens in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg:

- Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Gitarre und ihrer Geschichte
- Die Etablierung des Instruments an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien
- Die Tätigkeit der Gitarrenvereine
- Die Gitarrenkonzerte der Virtuosen
- Die Etablierung der Gitarre an den Wiener Volksbildungswerken wie Urania und Apolloneum, am Konservatorium der Stadt Wien, an den Lehrerbildungsanstalten und am Pädagogischen Institut der Stadt Wien

Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Musik und Geschichte von Laute und Gitarre durch R. Batka, A. Koczirz (*Denkmäler der Tonkunst*) und J. Zuth (*Simon Molitor und die Wiener Gitarristik*) und das Wirken Jakob Ortners schufen die Voraussetzungen für die Etablierung der Gitarre an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst. Im Studienjahr 1924/25 studierten bei Jakob Ortner bereits 19 Vorbildungs- und 11 Ausbildungsschüler.⁷⁵

⁷⁵ R. Kreuzberger, Jakob Ortner und die Anfänge des Gitarrenunterrichts an der Hochschule für Musik und darstellenden Kunst in Wien, Wien 1996, S. 38

Das Konservatorium der Stadt Wien, die Wiener Gitarrenvereinigungen und die Wiener Volksbildungshäuser boten mit ihren Gitarrekursen, die nun von ausgebildeten Lehrern gehalten wurden, einen Gitarreunterricht, der sich an der modernen spanischen Technik orientierte, und bei dem die Gitarre vorwiegend als Soloinstrument behandelt wurde.

Die Konzerte der Gitarrevirtuosen M. Llobet, H. Albert, A. Segovia, L. Walker u. a., die auf Initiative des *Wiener Gitarre-Klubs* veranstaltet wurden, trugen wesentlich dazu bei, das Image der Gitarre zu verbessern. Sie bewiesen mit diesen ausverkauften Konzerten, dass die Gitarre nicht nur Begleitinstrument, sondern auch ein ernst zunehmendes Soloinstrument sein kann.

Ein ganz wichtiger Schritt für die Etablierung der Gitarre war ihre Verankerung in der Lehrerausbildung

*„Vom Unterrichtsministerium wurde seit zwei Jahren das Gitarrefach obligat an allen Lehrerbildungsanstalten eingeführt“.*⁷⁶

Auf der Basis, die durch das Zusammenwirken all dieser Faktoren gebildet wurde, entstanden methodisch völlig neu konzipierte Gitarreschulen, die sich in ihrer Ausrichtung vom Akkordspiel abwandten und das einstimmige Spiel als Ausgangspunkt nahmen. In den meisten Gitarreschulen war die Gitarre, die in ihrer dualen Stellung sowohl ein Melodie-, als auch ein Harmonieinstrument ist, fast ausschließlich als Begleitinstrument behandelt worden. Die völlig neue Methode erwies sich für die weitere Entwicklung des Gitarrespiels als die bedeutendste Neuerung, und auf dieser Basis konnte nun jene musikalisch hochstehende Literatur geschaffen werden, die der Gitarre den Weg zu einem von der Fachwelt anerkannten Instrument ebnete.

⁷⁶ J. Ortner, *Gitarre-Schule*, Vorwort, Verlag Doblinger, Wien 1934

2. Erwin Schaller - ein Wegbereiter der Gitarrenpädagogik des 20. Jahrhunderts

2.1. Sein Weg zur Gitarre

Ein Musiker, der mit seinem Schaffen einen entscheidenden Beitrag zu der Neuorientierung des Gitarrespiels im 20. Jahrhundert getätigt hat, ist der Pädagoge, Komponist und Gitarrist Erwin Schaller.

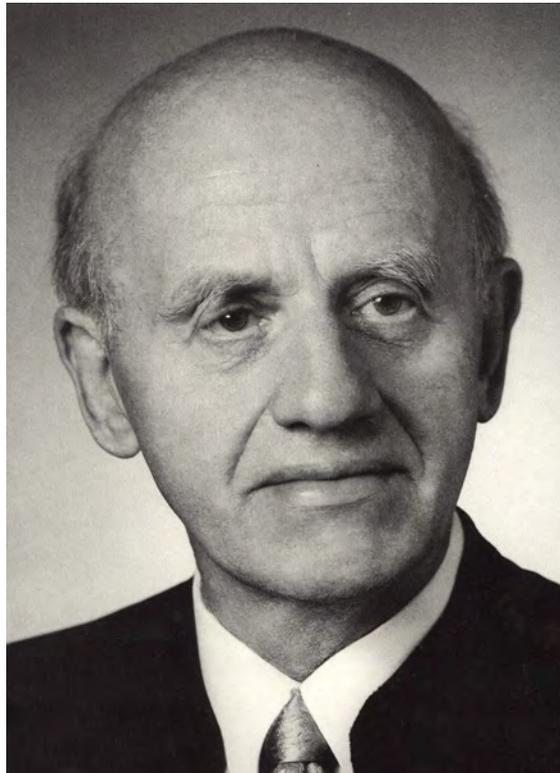


Abb. 5: Erwin Schaller (1904-1984)

Erwin Schaller wurde am 9. Februar 1904 als Jüngster von drei Söhnen in Linz/D. geboren. Auf Wunsch der Eltern erlernten seine Brüder Georg und Albert Violoncello beziehungsweise Klavier, während Erwin Violineunterricht bekam. Der Vater Georg Schaller (1859-1924) - vom Beruf Landesbeamter –

war als „Kunstpfeifer“ bekannt, und spielte als Liebhaber Violine und Gitarre ⁷⁷, die Mutter Mathilde Schaller geb. Bayr (1877-1958) spielte Klavier.

Nach der Volksschule (1910–1915) besuchte Erwin Schaller die Realschule in Linz, die er mit der Matura im Jahre 1922 abschloss. Mit dem Besuch der Lehrerbildungsanstalt endete 1923 seine Schulzeit in Linz.

Ab dem Jahre 1915 lernte er an der Schule des Linzer Musikvereines – das spätere „Bruckner-Konservatorium“ – Violine, und belegte die Fächer Harmonielehre und Kammermusik.

Im September 1923 inskribierte Erwin Schaller an der Musikakademie in Wien. Er studierte Komposition bei Dr. Richard Stöhr (1875-1967) und Franz Schmidt (1874-1939), sowie Violine bei Franz Mairecker (1879-1950). Nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1924 finanzierte er sein Studium in dieser wirtschaftlich schwierigen Zeit mit Privatunterricht und als Substitut an der Wiener Staatsoper.

Bereits am 9. Mai 1925 legte Erwin Schaller seine erste Staatsprüfung aus dem Fach Violine ab, am 28. Juni 1929 folgte die Reifeprüfung im Fach Violine, und am 30. Juni 1929 die Reifeprüfung in Komposition. Mit der Diplomprüfung in Violine am 16. Juni 1930 beendete er sein Studium an der Wiener Musikakademie.

Da er sämtliche Prüfungen mit *Sehr gut* abgelegt hatte, erhielt er das Akademie-Diplom *für außerordentliche Begabung und Würdigkeit*.

Danach folgte ein einjähriges Fortbildungsstudium für Violine an der Musikhochschule Köln bei Hermann Zitzmann, und ab dem Herbst 1931 war Erwin Schaller als Bratschist im „Grümmer-Quartett“ in Bern (Schweiz).

*„Der Einstieg als Berufsmusiker, der erste selbstverdiente Frack und ein Studium der Musikwissenschaften für ein Semester an der Universität in Bern waren das erfreuliche Ergebnis dieses einjährigen Aufenthaltes“.*⁷⁸

⁷⁷ seine Gitarre (Johann Georg Stauffer) vermachte sein Sohn Georg (1900-1987) der *Sammlung Alter Musikinstrumente*, Wien

⁷⁸ E. Wallisch, Erwin Schaller - Die Lothringer Lieder, Wien 2001, S. 9

Die klassische Gitarre lernte Erwin Schaller durch seinen Jugendfreund aus Linz – Karl Scheit (1909-1993) – kennen. Karl Scheit hatte 1926 sein Gitarrestudium bei Jakob Ortner an der Musikakademie begonnen, und bald entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit der beiden Freunde - in einer Zeit, in der die Gitarre als eigenständiges Soloinstrument noch nicht anerkannt war, es noch keine *einigermaßen akzeptierten stilistischen Richtlinien gab*, und die *Gitarre in der allgemeinen Vorstellungswelt eng mit der Jugendbewegung verknüpft war*.⁷⁹

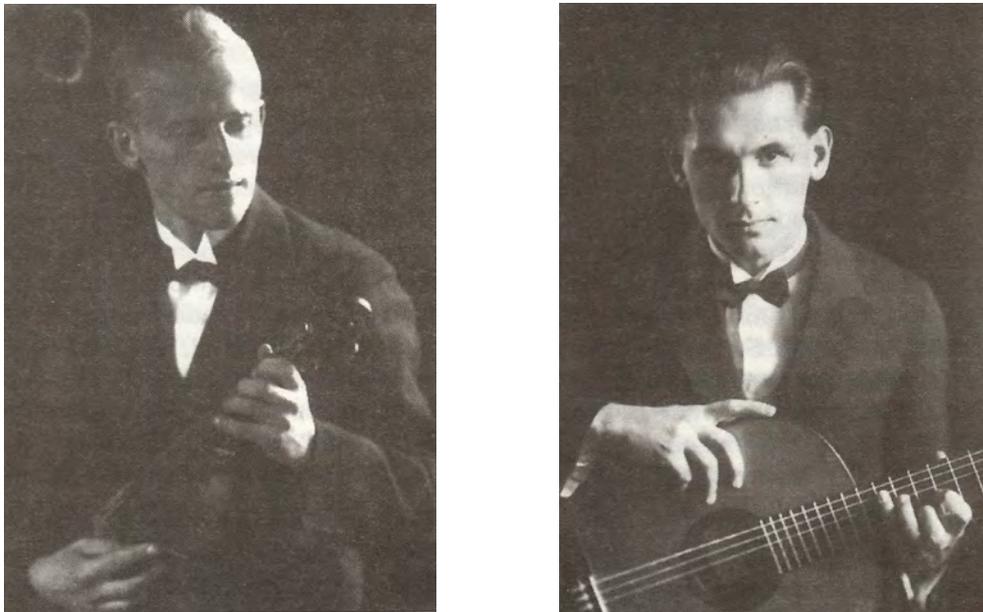


Abb.6: Erwin Schaller und Karl Scheit (1928)

Beiden war bewusst, dass die Gitarre, um wieder als Konzertinstrument in der Musikwelt anerkannt zu werden, von ihrem weit verbreiteten Image, nur ein populäres Begleitinstrument zu sein, befreit werden musste.

⁷⁹ E. W. Patsch, Karl Scheit, Wien 1994, S. 17

Die jungen Musiker versuchten dies durch:

- Präsentation der Gitarre in öffentlichen Konzerten mit künstlerisch wertvollen Programmen
- Erweiterung des Repertoires
- Die Etablierung der Gitarre in musikalischen Institutionen

Mit der Zielsetzung, der Gitarre ein neues Repertoire zu erschließen, entstanden in den Jahren 1928 bis 1930 viele Bearbeitungen für Violine und Gitarre, die von Erwin Schaller und Karl Scheit - die als *Duo Schaller-Scheit* auftraten - in ihren Konzerten gespielt wurden. In einem Sammelband aus dem Jahre 1928 finden sich z. B. unter anderem Bearbeitungen folgender Werke für diese Besetzung: R. Schumann: *Träumerei*, L. Boccherini: *Minuetto*, P. Sarasate: *Zigeunerweisen*, Mouzkowsky: *Spanische Tänze*, J. S. Bach: *Andante*; F. Kreisler: *Rondino*, J. P. Cartier: *La chasse*, J. Brahms: *Wiegenlied*. Im selben Jahr entstand auch eine Eigenkomposition von Erwin Schaller für diese Besetzung mit dem Titel *Rhapsodie für Violine und Gitarre*.

SCHÄRDINGER URANIA

Ortsgruppe d. Volksbildungshauses Wiener Urania

Sonntag, 4. November 1928, 8 Uhr abends,
Rapsreiter-Galle (Schubertsaal)

Wiener akademisches Konzert

Duo für Geige und Gitarre von Erwin Schaller
und Karl Scheit.

Durch die Abhaltung dieses Konzertes soll den Musikfreunden der Stadt ein auserlesener Kunstgenuss geboten werden. Die beiden jungen Künstler veranstalteten im September l. J. in Braunau a. J. einen Einführungabend und erzielten vor einem kunstliebenden Publikum einen durchschlagenden Erfolg. Die Innviertler Künstlergilde hat das Duo Schaller-Scheit zur Abhaltung einer Reihe von Konzerten im Rahmen der Gilde gewonnen. (Mattighofen 16. Nov., Braunau 18. Nov., Mied 19. Nov.) Die Besucher des Konzertes können bestimmt mit einem äußerst interessanten Musikabend rechnen. Die Vortragsordnung bringt durchwegs nur erstklassige Musik hervorragender Meister verschiedener Zeitperioden. Auch praktischen Musiklern wird viel neues, das sich aus dem Wesen und aus den oft wunderbaren Ausdrucksmöglichkeiten der Gitarre solistisch sowie im Zusammenspielen mit der Geige ergibt, geboten werden.

Da die Zahl der Plätze im Schubertsaal beschränkt ist, wird die Vorausbestellung in der Buchhandlung Heindl empfohlen. Eintrittspreis für Mitglieder 80 g, für Nichtmitglieder 1 S.

Abb. 7: Konzertankündigung, Schärding, 1928

Nach einer gelungenen Präsentation der Gitarre als Continuoinstrument an der Akademie für Musik und darstellende Kunst wurden Scheit und Schaller von Alexander Wunderer, dem damaligen Leiter der Bachgemeinde Wien, zu einem Konzert eingeladen. Somit war das Ziel, die Gitarre und ihre Möglichkeiten in etablierten Institutionen zu präsentieren, erreicht.

Wann Erwin Schaller sich mit dem Gitarrespiel zu beschäftigen begann, kann man heute nicht mehr genau feststellen. Fest steht, dass Ende der 20er Jahre und zu Beginn der 30er Jahre viele Bearbeitungen und Einrichtungen bekannter Solowerke für Gitarre entstanden sind. Die Bearbeitungen dieser schwierigen Konzertstücke lassen auf eine fundierte Sachkenntnis und Beherrschung des Instruments schließen. So entstanden unter anderem Bearbeitungen von J. S. Bachs *Suite e-moll* (BWV 996) und der *Suite E-Dur* (BWV 1006a), letztere interessanterweise in einer Transposition nach D-Dur. Neben Bearbeitungen von Werken der klassischen Komponisten F. Sor (*Variationen über ein Thema von Mozart, op. 9*) und M. Giuliani (*Sonate C-Dur, op. 15*) findet man auch eine Übertragung der *Suite in d-moll* von Robert de Visée und eine Einrichtung der Tremoloetüde *Recuerdos de la Alhambra* von F. Tarrega.

Wie eingehend sich Schaller auch mit den Kompositionen der klassischen Gitarristen auseinandersetzte, kann man daran erkennen, dass im Jahre 1936 beim Heinrich Hohler Verlag, Karlsbad fünfzehn Etüden aus den *Etüden op. 60* von F. Sor in einer Bearbeitung von Erwin Schaller erschienen. Dieses Heft war so erfolgreich, dass im Jahr 1937 bereits eine zweite Auflage aufgelegt werden musste.

Die intensive Beschäftigung mit der Sologitarre spiegelt sich auch in seinem kompositorischen Schaffen wider. Beeinflusst von den Werken J. S. Bachs entstanden in dieser Zeit unter anderem die *Sonate für Gitarre*⁸⁰ und der *Cantus phrygicus*.⁸¹ Dieser wurde von Erwin Schaller in das Programm seiner Reifeprüfung im April 1933 mit einbezogen.

⁸⁰ Sonate für Gitarre, Edition Preissler, Nr. 7073, (1979)

⁸¹ siehe Vorwort zu „Introitus – Cantus – Alla breve“, Edition Preißler, Reihe A: 17, (1980)

Diese Prüfung war Voraussetzung für eine Bewerbung als Pädagoge an seiner ehemaligen Schule, der Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalt in Linz. Wahrscheinlich wurde er von seinem Freund Karl Scheit, der zu dieser Zeit bereits einen Lehrauftrag an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien innehatte, auf diese Prüfung vorbereitet.⁸² Am 12. Juni 1933 legte Schaller als Externist die Reifeprüfung, und am 30. Juni 1933 die Staatsprüfung im Fach Gitarre bei Prof. Jakob Ortner an der Musikakademie in Wien ab.⁸³

2.2. Das „Lehrwerk für die Gitarre“ von Erwin Schaller und Karl Scheit

Als Höhepunkt der gemeinsamen Arbeit von Erwin Schaller und Karl Scheit muss das in der Zeit von 1936 bis 1941 erschienene *Lehrwerk für die Gitarre* angesehen werden.



Abb. 8: Erstausgabe, Lehrwerk für die Gitarre, 1936

⁸² E. W. Partsch, Karl Scheit, Wien 1994, S. 31

⁸³ E. Wallisch, Erwin Schaller - Die Lothringer Lieder, Wien 2001 S. 9

Während ihrer gemeinsamen Arbeit wurde die Idee geboren, die vielen neuen Kenntnisse in ein Lehrwerk umzusetzen, das auf einem völlig neuen methodischen Weg basieren sollte. Das einstimmigen Spiel, und nicht das Akkordspiel sollte am Beginn des neuen Lehrwerkes stehen, so wie es A. Segovia einmal gefordert hatte: *„Bringt die Gitarre von den Akkorden weg, sonst ist sie verloren.“*⁸⁴

*„Die von ihnen konsequent verfolgte Linie des Melodiespiels auf der Gitarre hob sich in fast revolutionärer Weise von den damaligen Akkordgriff- und sonstigen Gitarreschulen ab“.*⁸⁵

Die Arbeitsaufteilung ergab sich fast von selbst. Erwin Schaller war durch sein Kompositionsstudium in der Lage, sämtliche Übungsbeispiele und Liedsätze zu schreiben. Auch im Aufbau der Fingerübungen der linken Hand und besonders in der Lagenwechseltechnik ist der Einfluss des Geigers Schaller unverkennbar. Scheit befasste sich mit dem Aufbau des zuerst nur zweiteilig geplanten Lehrwerkes, und mit den Problemen der rechten Hand hinsichtlich des Erarbeitens einer richtigen Grundhaltung und der Erlangung eines ausgewogenen, kräftigen Tones.⁸⁶

Die wesentlichen Punkte dieses neuen Konzeptes waren:

- Einstimmiges Spiel auf der g-Saite, h-Saite und e-Saite in Tonarten, in denen eine Begleitung mit leeren Basssaiten möglich ist (D-Dur, A-Dur, G-Dur).
- Rasche Einführung des Lagenwechsels zum Kennenlernen des Griffbretts und zur Erweiterung des Tonraumes.

⁸⁴ E. W. Partsch, Karl Scheit, Wien 1994, S. 32

⁸⁵ J. Libbert, Erwin Schaller – Laudatio zum 75. Geburtstag, Zupfmusik-Gitarre, Reutlingen 1/1979, S.12

⁸⁶ E. Wallisch, Erwin Schaller - Die Lothringer Lieder, Wien 2001, S. 11

- Apoyando und Tirando werden dem Lernenden von Beginn an bewusst gemacht.

Ursprünglich in einem Umfang von zwei Bänden konzipiert, wuchs das *Lehrwerk für die Gitarre* schließlich auf fünf Bände. Im Jahre 1936 erschien das erste Heft im Heinrich Hohler Verlag Karlsbad, 1937 folgte Heft II und 1939 Heft III. Im Jahre 1941 wurde das Lehrwerk mit dem Erscheinen der Hefte IV und V abgeschlossen. Die Hefte III bis V sind bei der Universal Edition Wien erschienen.

Der Inhalt des *Lehrwerks für die Gitarre*:

Heft I:

- . Das einstimmige Spiel
- . Vorübungen
- . Das Melodiespiel auf der g-Saite
- . Der Daumenschlag
- . Zweistimmiges Spiel mit nicht gegriffenen Bässen
- . Die Dämpfungstechnik
- . Das Melodiespiel auf der h-Saite
- . Das Melodiespiel auf der e-Saite
- . Das Melodiespiel mit Lagen- und Saitenwechsel
- . Tonleitern auf d über zwei Oktaven
- .

Heft II:

- . Zweistimmiges Spiel mit gegriffenen Bässen
- . Tonleitern auf A über zwei Oktaven
- . Dreistimmiges Spiel
- . Die Bindetechnik
- . Das Umstimmen der E-Saite auf D

Heft III:

- . Dreiklang – und septakkordartige Gänge auf d über zwei Oktaven
- . Dreiklang – und septakkordartige Gänge auf A über zwei Oktaven
- . Die Quergrifftechnik
- . Dreistimmige Akkordfolgen mit Anwendung des Quergriffes
- . Das vierstimmige Spiel ohne Quergriff
- . Vierstimmige Kadenzen
- . Vierstimmige Liedbegleitungen und transponieren derselben

Heft IV:

- . Bindeübungen
- . Die Glissandotechnik
- . Die Flageolett-Technik
- . Verschiedene Anschlagsarten
- . Das Umstimmen der A-Saite auf G
- . Das Umstimmen der E-Saite auf F
- . Tonleitern, dreiklang- und septakkordartige Gänge auf einer Saite
- . Tonleitern in Dezimen, Oktaven, Sexten und Terzen auf einem Saitenpaar
- . Die Grundformen der Tonleitern, dreiklang- und septakkordartige Gänge
- . Tonleitern in Dezimen, Oktaven, Sexten und Terzen

Heft V:

- . Das Tabulaturspiel
- . Spiel in alter Stimmung
- . Spiel im Bassschlüssel
- . Generalbassspiel

In einer Gegenüberstellung der Inhalte des ersten Heftes vom *Lehrwerk für die Gitarre* und dem ersten Teil von Heinrich Alberts *Modernen Lehrganges des künstlerischen Gitarrespiels* soll nun versucht werden, die völlig neue Grundkonzeption dieses Lehrwerkes darzustellen. Die 1914 erschienene

Schule bietet sich insofern als geeigneter Vergleich an, stellt sie doch den Schluss- und Höhepunkt des Typus der „alten“ Gitarreschulen dar.

In seiner Schule, die in den ersten Teilen ganz auf das Akkordspiel ausgelegt ist, stellt Albert dem gitarrespezifischen Teil ein Kapitel mit der Einführung in die Allgemeine Musiklehre voran. Darauf folgt ein Kapitel über die Haltung der Gitarre, über die Haltung der rechten Hand und den Anschlag der Saiten, sowie die Haltung der linken Hand und über das Aufsetzen der Finger.

In den nächsten Kapiteln wird die unterschiedliche Konzeption der *Albert-Schule*, verglichen mit dem *Lehrwerk* von Schaller-Scheit, ganz besonders deutlich. Albert beginnt mit (akkordischen) Anschlagsübungen auf Leersaiten und geht ohne weitere Vorübungen für die rechte und linke Hand zu einstimmigen Übungen über. Mit Hilfe dieser Übungen sollen die Lage der Töne auf dem Griffbrett, die Notenwerte, die Pausen und die Versetzungszeichen erarbeitet und geübt werden. Die Anschlagstechniken *Apoyando* und *Tirando* bleiben unerwähnt.

Nach einer theoretischen Einführung in die Hauptdreiklänge und ihres Zusammenhanges folgt die praktische Anwendung in einfachen Kadenzübungen (immer mit einer Fülle von Zerlegungsbeispielen) und Liedbegleitungen. Im nächsten Kapitel werden die Durchgangsnoten, die Wechselnoten und Vorhalte mit der Absicht, die Begleitung interessanter zu gestalten, erarbeitet. Diesem in C-Dur gehaltenen Kapitel folgt nun ein weiteres über die Modulation, anschließend über das Üben und Anwenden des in C-Dur Erlernten in den Tonarten G-Dur und D-Dur.

In diesem ersten Teil der Albert-Schule finden sich außer Übungen im Liedbegleiten auch spieltechnische Übungen und kleine Vortragstücke, die den Lernenden schon an die Sologitarre heranzuführen, denn um gut Begleiten

zu können, *muss auch das Instrument in einem gewissen Sinne solistisch beherrscht werden.*⁸⁷

Den völlig neuen methodischen Ansatz des *Lehrwerkes für die Gitarre* von Schaller-Scheit kann man schon im Vorwort erkennen.

*„Das vorliegende Lehrwerk behandelt die musikalischen und technischen Probleme des Gitarrespiels auf völlig neuer Grundlage. Zur strengen Durchführung unserer Grundsätze war es notwendig, für diesen Zweck neu geschaffenes Übungsmaterial zu verwenden. Das Lehrwerk verzichtet sowohl auf die sonst übliche Einführung in die allgemeine Musiklehre, als auch auf alle historischen Rückblicke hinsichtlich des Instruments und seiner Spielweise. Wir sehen in der Gitarre ein lebendiges Musik-Ausdrucksmittel, das sich – wenn auch mit großen Unterbrechungen – ebenso weiterentwickelt hat, wie die meisten Musikinstrumente. Auch ein Festhalten an Überlieferungen muss als unrichtig angesehen werden, sofern diese verbesserungsfähig sind“.*⁸⁸

Schaller und Scheit verzichteten vollkommen auf die sonst übliche Einführung in die Musiklehre. Daraus kann man ersehen, dass die Schule nicht mehr für den Selbstunterricht konzipiert war, und es für das Erlernen des Gitarrespiels nach dieser Schule der Anleitung eines fachkundigen Lehrers bedarf.

Schaller-Scheit beginnen im *Lehrwerk für die Gitarre* mit den notwendigen Erklärungen der Zeichen für die Saiten und für die Lagen, sowie für die linke und rechte Hand. Nach dem Erklären der Grundhaltung der Gitarre und der Haltung der Hände folgen die ersten Vorübungen.

Das in seiner Grundkonzeption auf das einstimmige Spiel ausgerichtete *Lehrwerk für die Gitarre* bringt nun Anschlagsübungen auf der d-Saite, und stellt den Wechselschlag mit Anlegen (apoyando) als Grundtechnik der Anschlagstechnik in den Mittelpunkt.

⁸⁷ H. Albert, *Moderner Lehrgang des künstlerischen Gitarrespiels*, Berlin 1914, Teil 1, S. 21

⁸⁸ Schaller-Scheit, *Lehrwerk für die Gitarre*, Karlsbad 1936, Heft I, S. 1

Unterschiedlich zur *Albert-Schule* ist das nächste Kapitel des *Lehrwerkes* ausgelegt. Aus der Erkenntnis heraus, dass sich die Grundhaltung der linken Hand am besten in den höheren Lagen entwickeln lässt, werden die ersten Greifübungen in der IV. Lage ausgeführt. Die Finger werden, ausgehend vom 4. Finger, in chromatischer Anordnung auf einer Saite (d-Saite) aufgesetzt. In einer kurzen, aber prägnanten Erklärung wird die richtige Vorgangsweise erklärt. Die nachfolgenden Übungen sind als reine Griffübungen (ohne Anschlag) ausgelegt, und dienen zur Schulung der Beweglichkeit, der Unabhängigkeit und der Koordination einzelner Fingerpaare. Das Weglassen des Anschlages der rechten Hand bedeutet eine Reduktion der Schwierigkeiten, und ermöglicht dem Schüler, sich ausschließlich auf die linke Hand zu konzentrieren.

In den nachfolgenden Übungen wird das Zusammenspiel von linker und rechter Hand in zwei chromatisch angelegten Übungen erarbeitet. Diese sind als Beschleunigungsübung für die linke Hand ausgelegt, und schulen besonders, bedingt durch den 3/4 Takt der zweiten Übung und den sich daraus ergebenden abwechselnden Akzent für i (Zeigefinger) und m (Mittelfinger), den Wechselschlag der rechten Hand.

Einen völlig neuen Ansatzpunkt stellt nun die Überlegung dar, das Melodiespiel aus einer Fünftonreihe zu entwickeln. Fünftonreihen können auf der Gitarre entweder mit Saitenwechsel oder mit Lagenwechsel gespielt werden. Schaller-Scheit entschlossen sich, den Lagenwechsel als Basis zur Ausführung der Fünftonreihen zu nehmen. Diese Methode lässt den Einfluss der Violintechnik deutlich erkennen.

Dem Abschnitt *Melodiespiel auf der g-Saite* ist eine kleine, aber übersichtliche Darstellung der Töne und ihrer Lage auf dem Griffbrett vorangestellt. Es folgt ein kurzer Text, in dem die Erlangung einer guten Handhaltung wiederholt, und die Ausführung des Lagenwechsels erklärt wird.

Der ersten Übung (stufenmäßiges Spielen der Fünftonreihe) folgen Lagenwechselübungen, die als Intervallübungen (Terz, Quart, Sekunde)

ausgelegt sind. Mit Hilfe dieser Übungen werden die für den Anfänger schwierigen Lagenwechsel des folgenden Musikstückes herausgeübt, und bieten somit dem Schüler die Möglichkeit, beim Spiel des Vortragsstückes sich voll auf musikalische und klangliche Aspekte zu konzentrieren.

Ein Nachteil ist sicher, dass zur Festigung des Erlernten nur ein einziges Übungsstück angegeben ist. Aber einem gewissenhaften Lehrer wird es sicher nicht schwer fallen, sich z. B. aus Kinderliedern zusätzliches Übungsmaterial zusammen zu stellen.

Es folgt nun das Kapitel „*Der Daumenschlag*“, welches den nachfolgenden großen Abschnitt „*Zweistimmiges Spiel mit nicht gegriffenen Bässen*“ vorbereitet. Unter Zuhilfenahme eines Stützfingers auf der h-Saite wird der Hand die zur Ausführung des Daumenschlages nötige Stabilität gegeben, sodass die Anschlagsbewegung des Daumens leicht ausführbar wird. In einigen Anschlagsübungen auf Leersaiten wird das Erlernte anschließend gefestigt.

In den folgenden Vortragsstücken kommt ein, im Vergleich mit anderen Schulen dieser Zeit, völlig neuer methodischer Ansatz zu Tage. Die in systematischen Vorübungen erarbeitete neue Spieltechnik wird immer in Vortragsstücken an schon bekanntem Spielmaterial geübt und gefestigt. Diese Methode bietet die größtmögliche Konzentration auf die neu zu übenden Techniken, wobei die Freude am Musizieren durch die klanglich erweiterten Vortragsstücke erhalten bleibt.

Nach dem Besprechen der Dämpftechnik und deren Anwendung folgt das Melodiespiel auf der h-Saite und auf der e-Saite.

Der nächste Abschnitt „*Das Melodiespiel mit Lagen- und Saitenwechsel*“ bringt die Kombination von Lagen- und Saitenwechsel.

In diesem Kapitel kann man wieder den konsequenten Weg, *neue Techniken auf der Basis von bereits Erlerntem zu erarbeiten*, erkennen. Zunächst erfolgt eine Verknüpfung des bekannten Tonmaterials der Fünftonreihen zweier

benachbarter Saiten (g- und h-Saite), welche dann durch einen zweiten Saitenwechsel mit dem schon erarbeiteten Tonmaterial der e-Saite erweitert wird. Tonleitern auf d (Dur und Moll) mit verschiedenen Ausführungsbeispielen schließen das Heft I des *Lehrwerkes für die Gitarre* ab.

Mit einer Besprechung der Quergriff-Technik und ihrer Anwendung (Heft III des *Lehrwerkes für die Gitarre*), soll aufgezeigt werden, wie konsequent Schaller-Scheit ihr methodisches Konzept mit den Lernstufen *Erwerben – Verfeinern – Festigen – Anwenden* auch bei der Entwicklung von gitarretypischen Techniken angewandt haben.

Auf der Gitarre gibt es zwei Möglichkeiten, die Quergriff-Technik zu erlernen. Ein Weg ist, das Akkordspiel als Ausgangspunkt der Erarbeitung zu nehmen. Diesen Weg gingen jene Gitarreschulen, die vorwiegend auf das Liedbegleiten, und somit auf das Akkordspiel, ausgelegt waren. Da alle sechs Saiten gleichzeitig gedrückt werden müssen, treten bei diese Methode - besonders bei nachlässiger Haltung oder kleinen Händen - rasch Ermüdungserscheinungen auf, welche im schlimmsten Fall bis zu einer Sehnenscheidenentzündung führen können.

Der zweite, ein mit weniger Krafteinsatz ausführbarer Weg, ist die Erarbeitung der Quergrifftechnik über das Melodiespiel. Da man sich bei dieser Methode immer nur auf eine Saite konzentrieren muss, kann der Kraftaufwand beträchtlich reduziert werden.

Schaller-Scheit greifen als Ausgangspunkt ihrer Quergriffübungen wieder auf die schon bekannte D-Dur-Fünftonreihe zurück. Als Grundlage dient die D-Dur-Fünftonreihe in der V. Lage. Diese bietet, da sie mit zwei Saitenwechsel ausgeführt werden muss, ideale Ausgangsbedingungen.

Die methodische Reihe ist folgende:

- Spielen der Fünftonreihe ohne Quergriff
- Der erste Finger ersetzt das normale Greifen durch den Quergriff
- Der Quergriff bleibt während der ganzen Übung liegen
- Einsatz des Quergriffes auch auf den Basssaiten (zweistimmiges Spiel)

Es folgen Übungen, zweistimmige Vortragsstücke und Liedbegleitungen, um diese schwierige Technik zu festigen.

In den nächsten Kapiteln, in denen die Quergriff-Technik auf das drei- bzw. vierstimmige Spiel ausgeweitet wird, ist zu erkennen, wie genau Schaller-Scheit über Probleme von Lockerheit, Kraft und Krafteinsatz Bescheid gewusst haben. Zu hoher Krafteinsatz im Instrumentalspiel ist nur allzu oft der Auslöser von seelischen und körperlichen Problemen, wie Frustration oder Erkrankungen des Bewegungsapparates.

Die einzelnen Übungsschritte zur Erarbeitung einer vollkommenen Quergrifftechnik, *Einstimmiges Spiel – zweistimmiges Spiel – dreistimmiges Spiel – Vierstimmiges Spiel*, sind an den Unterrichtsgrundsätzen „*Vom Leichten zum Schweren*“ und „*Vom Einfachen zum Komplexen*“ ausgerichtet, und ermöglichen so ein exaktes Erarbeiten dieser schwierigen Technik.

Auch die Bindetechnik, die im Heft IV besprochen wird, kann als Beispiel für das Erarbeiten von Technik in kleinsten logischen Schritten herangezogen werden. In Form einer Beschleunigungsübung (Unterrichtsgrundsatz: *Vom Langsamen zum Schnellen*) wird sie auf dem Tonmaterial einer A-Dur-Fünftonreihe entwickelt - getreu der Grundkonzeption des Lehrwerkes - zuerst mit Lagenwechsel auf einer Saite, und anschließend in zweistimmigen Übungen.

Alle Kapitel dieses Lehrwerkes zu besprechen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass der methodische Weg von Schaller-Scheit den Gitarreunterricht in grundsätzlich neue Bahnen lenkte, und somit die Grundlage für die Anerkennung der Gitarre als ernst zunehmendes Soloinstrument schuf. Wie bahnbrechend dieses Lehrwerk war, erkennt man an der Tatsache, dass heute alle führenden Gitarreschulen auf diesem Konzept aufgebaut sind. Durch diese neue Unterrichtsmethode wurde die Beschränktheit der Gitarre, ein reines Begleitinstrument zu sein, aufgebrochen, und die polyphone Musik der Renaissance und der Barockzeit, die Literatur der Klassik, aber auch die Literatur des 20. Jahrhunderts stand der Gitarre nun offen.

2.3. Die volksmusikalischen Einflüsse

Bereits während seiner Schulzeit war Schaller mit der Volksliedkultur der *Wandervögel* (*Deutscher Bund für Jugendwanderungen*) in Kontakt gekommen. In dieser Jugendmusikbewegung, die von einem romantischen Lebensideal gekennzeichnet war, war die Gitarre das dominierende Begleitinstrument. Die Freundschaft mit dem Linzer Gitarristen Robert Tremml (1899-1945), einem Schüler J. Ortners und Leiter zahlreicher Sing- und Spielwochen, bot Schaller die Gelegenheit, mit der echten, unverfälschten Volksmusik und mit alten, verklingenden Weisen in Berührung zu kommen. Diese, oft in Kirchentönen gehaltene Volksmusik sollte sich im Laufe der Zeit zu einem bestimmenden Faktor in Schallers musikalischem Schaffen entwickeln und bildete die Grundlage unzähliger Bearbeitungen.

Diese „[...] zeichnen sich durch eine hervorragende musikalische Einfühlung, durch Rückführung auf ihre Originalgestalt und Befreiung von Fremdeinflüssen ebenso aus, wie durch meisterhafte Satzgestaltung und Sinn für instrumentale Ausführbarkeit“.⁸⁹

Gemeinsam mit dem sudetendeutschen Volksliedforscher Dr. Walther Hensel (1887-1956) weitete Schaller seine musikwissenschaftlichen Forschungen auf den Norden Europas aus. Dr. Walter Hensel war Begründer des *Finkensteiner Bundes*. Er veranstaltete ab 1923 die Singwochen in der *Schönhengster Waldsiedlung Finkenstein*, wo Erwin Schaller viele Jahre lang als Instrumentallehrer tätig war. Im Sommer 1934 unternahm er eine Studienreise nach Finnland, wo Schaller die gemeinsamen Musizierabende nutzte, um zahlreiche finnische Volkslieder und Volksweisen aufzuzeichnen.⁹⁰

In Folge dieser Skandinavienreise erschienen 1939 im Bärenreiter Verlag Kassel die *Finnischen Lieder* (Singstimme und Gitarre) und die *Nordische*

⁸⁹ J. Libbert, Erwin Schaller – Laudatio zum 75. Geburtstag, Zupfmusik-Gitarre, 1/179, S. 11-13, Reutlingen, 1979

⁹⁰ E. Wallisch, Erwin Schaller – Die Lothringer Lieder, Wien 2001, S. 14

Volksmusik, eine Sammlung von Märschen und Tänzen aus Dänemark, Schweden, Norwegen und Finnland in der Besetzung für zwei Geigen und Violoncello oder Gitarre. Diesen Ausgaben folgten im Jahr 1940, wieder beim Bärenreiter Verlag Kassel, die *Nordischen Volkslieder* für Singstimme und Gitarre. Zwei weitere Reisen nach Skandinavien dokumentieren die Faszination, die der Norden und seine Musik auf Schaller ausübten. Diese Musik „[...] *entsprach seinem Wesen und seinen eigenen Empfindungen*“⁹¹

NB 6: E. Schaller, Finnische Lieder, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1939, S. 10

VIII
Lobet mir mein Schätzchen fein

Schelmisch *staccato*

1. Lo - bet mir mein Schätz - chen fein,
2. Schö - ner ist fein Blü - me - lein,
3. Zwar das Köpf - chen sitzt - ihr schief,
4. Schö - ner wird sie je - des Jahr,

staccato

1. schön ist sie vor die - len, klein sind ih - re Au - ge - lein, da - für kann sie
2. weiß und rot im Ora - se, gleich sind ih - re Wän - ge - lein, da - für glüht die
3. sonst ist sie ma - nter - lich, ein Fuß hoch, der an - dere tief, frei - ne hinkt so
4. doch ich geh auf's Wan - dern. Le - be wohl auf im - mer - dar, such die ei - nen

1. schie - len.
2. fla - se.
3. pier - lich.
4. an - dern.

Gel - lu - li - a il - la - la,
1. da - für kann sie schie - len.
2. da - für glüht die fla - se.
3. frei - ne hinkt so pier - lich.
4. such die ei - nen an - dern.

ritardando

1-4. Gel - lu - li - a il - la - la
1. da - für kann sie schie - len.
2. da - für glüht die fla - se.
3. frei - ne hinkt so pier - lich.
4. such die ei - nen an - dern.

ritardando

⁹¹ E. Wallisch, Erwin Schaller – Die Lothringer Lieder, Wien 2001, S. 14

Aber nicht nur die Volksmusik des Nordens, sondern auch die Volksmusik anderer Länder beschäftigte Erwin Schaller. So entstanden Bearbeitungen schottischer Volksmusik - *Fünf Miniaturen nach schottischen Volksweisen*⁹² - oder die Sätze zu den *Vier japanischen Volksliedern*.⁹³

Ein zentrales Thema im Schaffen Erwin Schallers waren die Volkslieder aus den sprachlichen Enklaven wie z. B. die deutschen Sprachinseln Gottschee, Zips, Oberufer oder Elsaß-Lothringen. Mit seinen über fünfhundert Begleitsätzen hat Schaller diese alten Weisen vor dem Vergessen bewahrt und gleichzeitig ein für die Gitarre wertvolles Spielgut geschaffen.⁹⁴

Auch die Volksmusik Österreichs bildete einen weiteren Schwerpunkt in seinem Schaffen. Neben Volksliedsätzen entstanden auch unzählige Instrumentalbearbeitungen von Volksweisen aus Ober- und Niederösterreich, aus Wien und der Steiermark, in den verschiedensten Besetzungen. Man findet Bearbeitungen für Sologitarre und für zwei Gitarren, aber auch Bearbeitungen für Streicher oder Blockflöten mit und ohne Gitarre.

2.4. Die „Gitarrefibel“ - eine Anleitung zum einfachen Liedbegleiten

Mit dem Thema Liedbegleitung wurde Schaller durch seine Lehrtätigkeit an der Bundeslehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalt in Linz konfrontiert. Das Liedbegleiten war an dieser Bildungsstätte ein vorrangiges Ausbildungsziel. Um das Liedbegleiten auf der Gitarre in kunstvollere Bahnen zu lenken, schrieb Schaller die *Gitarrefibel mit Anleitung zum einfachen Liedbegleiten*.

⁹² Edition Preißler, Reihe A: 12, 1978

⁹³ Edition Preißler, Reihe B: 12, 1978

⁹⁴ siehe E. Wallisch, Erwin Schaller – Die Lothringer Lieder, Wien 2001

Von dieser *Gitarrefibel* existieren drei Manuskripte. Das erste Manuskript ist ein Entwurf - eine Gedanken- und Liedersammlung in skizzenhafter Ausführung. Das zweite Manuskript ist eine Reinschrift aus dem Jahre 1944. Behandeln die erste und die zweite Fassung in ihrem Konzept neben der Liedbegleitung auch noch gitarristische Themen wie Haltung und Anschlagstechniken, so werden in der dritten Fassung aus dem Jahre 1970 (*Das Liedbegleiten auf der Gitarre nach Harmoniebezeichnungen*) nur mehr die Aspekte des Begleitens nach Harmoniebezeichnungen ausgeführt.

Der Aufbau und Inhalt der *Gitarrefibel* soll hier kurz gezeigt werden:

- . Vorwort
- . Beschreibung des Instruments
- . Haltung
- . Zeichenerklärung

- . Einführung in die Spieltechnik
- . Übungen für die rechte Hand allein
- . Daumenanschlag
- . Zerlegter Akkordanschlag
- . Übungen für die linke Hand allein
- . Übungen für die rechte und linke Hand

- . Die Harmonien der Liedbegleitung
- . Harmoniebezeichnungen

- . Auswertungen verschiedener Dur- und Molltonarten
- . Einführung (und nachfolgend Lieder) in verschiedene Tonarten

- . Harfenartiger Anschlag
- . Schlusswort

Jene Kapitel, die sich mit der Grundhaltung und mit der Haltung der linken Hand beschäftigen sind nahezu identisch mit den entsprechenden Kapiteln im

Lehrwerk. Im ersten Entwurf kann man sogar den Hinweis „*Haltung: Text siehe LW I*“⁹⁵ finden.

Die Übungen für die linke Hand werden durch Klopfübungen ergänzt. Diese auf den Basssaiten gespielten Übungen erweitern den Bewegungsumfang und bereiten so die Finger der linken Hand auf das Spielen von Basslinien vor. Unterschiedlich, bedingt durch die andere Zielsetzung der Schule, ist natürlich die Behandlung der rechten Hand. Aus dem geschlossenen vierstimmigen Anschlag werden die verschiedensten Anschlagsformen und Zerlegungen entwickelt, und in einfachen Liedbegleitungen sofort angewendet.

Was ist nun das *Spiel nach Harmoniebezeichnungen*?

Das Spielen nach Harmoniebezeichnungen stellt eine Form des Liedbegleitens dar, in dem die Notenschrift durch eine Symbolschrift ersetzt wird. Diese ist aufgebaut aus einem System von Groß- und Kleinbuchstaben, aus Rhythmuszeichen und verschiedenen Zusatzzeichen.

Schaller begründet den Vorteil dieser Art der Liedbegleitung folgendermaßen: „*Die Harmoniebezeichnung findet vielfach in Liedersammlungen, wo die Gitarre als Begleitinstrument verlangt wird, ihre praktische Anwendung. Die Art der Bezeichnung gibt dem Spieler die Möglichkeit, eine Begleitung stegreifartig zu improvisieren*“.⁹⁶

Beschreibung der Symbolschrift:

- Großbuchstabe allein:
Durakkord in der Grundstellung
- Großbuchstabe mit vorgestellter Null:
Mollakkord in der Grundstellung
- Großbuchstabe mit nachgestellter 7:
Dominantseptakkord in der Grundstellung

⁹⁵ Schaller-Scheit, Lehrwerk für die Gitarre, Karlsbad 1936, Heft I

⁹⁶ E. Schaller, Das Liedbegleiten auf der Gitarre nach Harmoniebezeichnungen, Manuskript, S. 18, 1970

- Kleinbuchstabe allein:
Melodieton als Bass
- Kleinbuchstabe unterhalb eines Großbuchstaben:
Harmonie mit dem darunter angegebenen Ton als Bass
- Rhythmuszeichen über Kleinbuchstaben:
Sie geben den rhythmischen Ablauf der Bassmelodie an.

Sonstige Zeichen:

- Querstrich über Kleinbuchstaben:
Festhalten der unmittelbar vorher angegebenen Harmonie über dem veränderten Basston.
- Wellenlinie vor einem Großbuchstaben:
Harfenartiger Anschlag
- Alleinstehende Null:
Aussetzen der Begleitung an der betreffenden Stelle.

Umfangreiches Liedgut ist der Gitarrefibel beigegeben.

NB 7: E. Schaller, Das Liedbegleiten auf der Gitarre nach Harmoniebezeichnungen (1970)

Es freit ein milder Wassermann Des Weiffalen

a' g' fis' d' a fis G D fis g e A7 D d'

1. Es freit ein mil- der Was- ser- mann auf der Brüg wohl nî-ber dem See. Des

A7 A7 D d' a' g' fis' e' fis' d' A7 D d'

Kö- migs To- ch- ter wollt er han, die schö- ne jün- ge Li- lo- fe.

The image shows a handwritten musical score for guitar. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The first system is for the song 'Es freit ein milder Wassermann' and includes the lyrics '1. Es freit ein mil- der Was- ser- mann auf der Brüg wohl nî-ber dem See. Des'. The second system continues the lyrics 'Kö- migs To- ch- ter wollt er han, die schö- ne jün- ge Li- lo- fe.' Chord symbols like G, D, A7, and D are written above the notes. Rhythmic markings and fingerings are present in the guitar line.

Welche Überlegungen dieser Gitarrefibel zugrunde liegen, und an welche Zielgruppe sie sich wendet, kann man am besten dem Vorwort entnehmen.

*„Die Gitarrefibel ist eine Anleitung zum einfachen Liedbegleiten. Sie ist für den Laien bestimmt, dessen Drang und Begeisterung zu dieser musischen Betätigung oft trotz aller Nöten und Mängel verstanden und gefördert werden soll. Diese Fibel würde ihren Sinn verfehlen, etwa spieltechnische Ansprüche zu erheben, wie sie eine virtuose Schule von Grund auf erfordert. Soweit jedoch die Möglichkeit besteht, wertvolle Ratschläge sich zu Nutze machen zu können, sollen sie hier nicht unbeachtet bleiben“.*⁹⁷

2.5. Das Continuo-Spiel auf der Gitarre

2.5.1. Die „Vorschule des Generalbassspiels auf der Gitarre“

Ein weiteres Anliegen war für Schaller, die Gitarre neben der Violine, der Blockflöte oder dem Gesang, als völlig gleichberechtigtes Instrument in der Kammermusik zu behandeln.

Erwin Schaller, dem bewusst war, dass sich die Gitarre im Musikleben nur durch Spielen musikalisch anspruchsvoller Literatur etablieren und weiterentwickeln kann, sah vor allem im Continuospiel eine Möglichkeit, dem Instrument wertvolle Literatur zu erschließen.

Die Gitarre, die sowohl als Harmonie- als auch als Melodieinstrument verwendet werden kann, bietet ein breites Spektrum an Einsatzmöglichkeiten. Erwin Schaller gelang es, aufgrund seiner genauen Kenntnisse der technischen und musikalischen Möglichkeiten des Instruments, für die Gitarre Continuos zu schreiben, die sich durch klare Stimmführung und durch gute instrumentale Ausführbarkeit auszeichnen.

Im 20. Jahrhundert erlebte nicht nur die Gitarre, sondern auch die Blockflöte eine Wiederbelebung. Verbunden mit der Renaissance der Blockflöte war ein

⁹⁷ E. Schaller, Das Liedbegleiten auf der Gitarre nach Harmoniebezeichnungen, Manuskript, 1970, S. 5

großer Bedarf an gut spielbarer Literatur. Da Gitarre und Blockflöte sich als Klangkörper auf ideale Weise ergänzen, schuf Schaller unzählige Gitarre-Continuos zu originalen Blockflötenwerken, und Originalwerken anderer Instrumente des Barocks. Bereits 1941 - im fünften Heft des *Lehrwerkes für die Gitarre* - zeigt Schaller, wie die Gitarre als Continuo-Instrument eingesetzt werden kann. Er führt als Beispiel für die Ausarbeitung eines bezifferten Basses die *Triosonate e-Moll* für zwei Violinen und b.c. von Johann Rosenmüller (ca. 1620-1684) an. Als Beispiel für die Bearbeitung eines Generalbasses ohne Bezifferung dient die *Aria di Giovannini* von J. S. Bach aus dem *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*.

Die besondere Bedeutung, die das Continuospiel für Schaller hatte, sieht man nicht nur in seinen vielen Bearbeitungen, sondern auch in der Tatsache, dass er eine *Vorschule des Generalbassspiels auf der Gitarre* schuf. Mit diesem Werk, welches den Gitarristen in die Lage versetzen soll, einfache Begleitungen und bezifferte Bässe selbst zu gestalten, zeigt Schaller, welchen hohen Stellenwert eine umfassende harmonische Ausbildung der Gitarristen für ihn hatte.

Von der *Vorschule des Generalbassspiels* existieren zwei Manuskripte. Diese werden ergänzt durch eine *Kadenzlehre für Gitarre*, einem kleinen Werk zur *Erlangung der Fertigkeit im Harmonisieren* und durch eine Abhandlung über die *Gitarre als Continuo-Instrument*.

Die Manuskripte der *Vorschule des Generalbassspiels* sind nicht datiert, aufgrund des Notenpapiers und der Handschrift muss jedoch die Entstehungszeit des ersten Manuskriptes in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg, und die des zweiten, welche eine Reinschrift darstellt, um das Jahr 1970 liegen.

„Die Praxis des Continuospiels auf der Laute und der Gitarre hatte bereits in den instrumental begleiteten Rondos und Balladen des 14. und 15. Jahrhunderts, in den spanischen Originalkompositionen für Laute und Gitarre des

*16. Jahrhunderts, wie auch in den französischen Gitarretabulaturen und Arrangements von mehrstimmigen Vokalwerken ihren Ursprung. Das Continuo wurde auf der Orgel und auf dem Cembalo ausgeführt, aber auch Lauten, Theorben oder Chitarronen kamen, vor allem zur Begleitung des weltlichen Gesanges, zum Einsatz“.*⁹⁸

Aus dieser Tatsache leitet Schaller die Berechtigung ab, die heutige moderne Gitarre als Continuoinstrument einzusetzen. Diese sei nämlich von ihrer Handhabung her, wie die Lauteninstrumente, bestens zum Continuospiel geeignet, und hat noch dazu den Vorteil, klangstärker zu sein.

Der Aufbau der *Vorschule des Generalbassspiels auf der Gitarre*:

1) Einleitung

- Gegenüberstellung einer im F-Schlüssel notierten Tonreihe mit der im oktavierenden G-Schlüssel.
- Möglichkeiten der Darstellung des Dreiklanges in der Grundstellung im 3-stimmigen Akkord.
- Dreiklangsakkorde in der Grundstellung.
- Das Verbinden zwei verschiedener Dreiklangsharmonien in der Grundstellung (authentische Schlüsse, plagale Schlüsse).
- Ausführen authentischer und plagaler Schlüsse in Dur und Moll.
- Das Verbinden drei verschiedener Dreiklangsharmonien in der Grundstellung.
- Ausführung einfacher Kadenzen in Dur und Moll nach gegebenen Bässen.

In diesem Einleitungskapitel, das sechs Seiten umfasst, spricht Schaller über die Grundlagen des Generalbassspiels wie den F-Schlüssel, Dreiklangsaufbau und deren Verbindungen. Übungsbeispiele in Dur und Moll sollen das Erarbeitete festigen.

⁹⁸ E. Schaller, Die Gitarre als Continuo-Instrument, Manuskript, (um 1959)

2) Der Hauptteil der *Vorschule* ist folgendermaßen aufgebaut:

- Erweiterte Kadenz mit Dreiklängen der I., III., IV., und VI. Stufe in der Grundstellung.
- Einführung des Vorhaltes vor der Terz.
- Einführung des Sextakkordes.
- Einführung des Quartsextakkordes.
- Einführung des Dominantseptakkordes.

Die erweiterte Kadenz ist im dreistimmigen Satz gehalten, den Schaller für das Continuospiel auf der Gitarre als ausreichend erachtet. Zur Festigung der harmonischen Kenntnisse soll nun die Basslinie der erweiterten Kadenz in sieben Dur- und deren gleichnamigen Molltonarten ausgeführt werden. Bezifferung ist, mit Ausnahme des Kreuzes und des Auflösungszeichens zur Kennzeichnung der Dur-Terz in der V. Stufe der Molltonarten, noch keine angegeben.

Mit der Bezifferung wird der Gitarrist in den folgenden Übungen zur Einführung des Quartvorhaltes, des Sextakkordes, des Quartsextakkordes und des Septakkordes schrittweise bekannt gemacht. Übungen in Dur- und Molltonarten, sowie Liedbeispiele aus dem Anhang, deren Weisen an Hand der gegebenen Bässe aus dem Stegreif zu improvisieren sind, dienen zur Übung und Festigung des Gelernten.

3) Anhang:

- Continuo-Beispiele

Der Anhang besteht aus zwölf Liedern mit bezifferten Bässen. Die Ausführung des bezifferten Basses soll aus dem Stegreif ausgeführt werden. Sollten unüberwindliche Schwierigkeiten auftreten, so ist eine Ausführung auf der Gitarre als Einzelstimme beigegeben.

2.5.2. „Die Gitarre als Continuo-Instrument“

Erwin Schaller sah im Continuo-Spiel eine Möglichkeit, den kammermusikalischen Bereich der Gitarre mit qualitativ hochwertiger Musik zu bereichern. In seiner Schrift *Die Gitarre als Continuoinstrument*, von der nur mehr ein undatiertes Schreibmaschinendurchschlag mit Notenbeispielen in Tinte existiert, setzt Schaller folgende Fertigkeiten als Grundlage für das Continuospiel auf der Gitarre voraus:

- Fertigkeit im Abspielen von Bassstimmen im F-Schlüssel
(Das Erlernen dieser Fertigkeit hat für den Gitarristen großen Wert, da sie ihm im Ensemblespiel ein weites Betätigungsfeld eröffnet. Erst nach Erlernen dieser kann der Gitarrist mit der Einführung in die Praxis des Continuospiels beginnen)
- Fertigkeit im Lesen der Generalbassbezeichnung
(Dem theoretischen Erklären folgt in seiner Schrift die praktische Umsetzung auf der Gitarre)

Bei der Ausführung eines Continuos auf der Gitarre unterscheidet Schaller grundsätzlich zwei Satzarten:

- 1) Die harmonische Gestaltung eines Continuos
- 2) Die melodische Gestaltung eines Continuos

Folgende Punkte sollten bei der harmonischen Gestaltung eines Gitarre-Continuos beachtet werden:

1) Die harmonische Gestaltung eines Gitarre-Continuos

- Auf der Gitarre erarbeitet man das Continuo in der Regel in dreistimmiger Art und Weise.

Die selbe dreistimmige Behandlung eines Gitarre-Continuos kann man schon bei Gaspar Sanz (1640-1710) finden. Seine Generalbassbeispiele in Tabulatur enthalten ebenso immer Bass und zwei Akkordtöne.⁹⁹

- Können nicht alle in der Bezifferung angegebenen Töne in Folge der Dreistimmigkeit gespielt werden, so kann man diese weglassen, sofern sie im Satz des Werkes vertreten sind. Auch die Terz und deren Vorhalt, die Quart, wegzulassen ist unter diesen Umständen gestattet. Die dadurch erreichte technische Erleichterung in der linken Hand verhilft dem Gitarristen zu einem flüssigeren Spiel. Ähnliches findet man auch in den Continuobeispielen von G. Sanz, der bei der Verwendung des *Abecedario* oder *alfabeto italiano* - einer Akkordschrift, bei deren Ausführung über alle fünf Saiten der Gitarre gestrichen wird – sogar auf die Basslinie, die ja in diesem Fall nicht mitgespielt werden konnte, verzichtet.¹⁰⁰
- Wechselt über einem liegenden Bass (Orgelpunkt) die Harmonie, so ist wiederholtes Anschlagen des Basses von Vorteil.
- Harmonisch geartete Continuos können durch Akkordzerlegungen rhythmisch belebt werden.
- An gewissen Stellen eines Stückes (bei Fermaten, am Anfang oder am Ende) können vier- bis sechsstimmige Akkorde als Bereicherung des Continuos arpeggiert gespielt werden.

⁹⁹ MGG, Bd. XIV, S. 1732

¹⁰⁰ MGG, Bd. XIV, S. 1732

2) Die melodische Gestaltung eines Gitarre-Continuos

Die melodische Gestaltung eines Continuos erweist sich als günstig, wenn in einem Werk:

- nur eine Oberstimme konzertiert

oder wenn

- das Continuo solistisch hervortreten soll

Folgende aufführungstechnische Hinweise sind angeführt:

- Bei schnellen Bassläufen sind in Interesse des flüssigen Spiels die wesentlichsten Töne herauszugreifen, und nur die unbedingt nötigen Harmonien hinzuzufügen.
- Das Umstimmen der sechsten Saite auf D oder F ist bei wiederholten typischen Oktavsprüngen im Bass wohl begründet.
- Oktavierungen von Tönen, bzw. damit in Verbindung stehende Bassfolgen sind gestattet, wenn der Bass keine Oberstimme kreuzt.

2.6. Ein Vergleich zweier Gitarre-Continuos von Erwin Schaller

Im nächsten Abschnitt soll auf die Behandlung der Gitarre als Continuo-Instrument durch Erwin Schaller anhand eines Vergleichs zweier Continuo-Aussetzungen eingegangen werden. Das erste Gitarre-Continuo ist das der *Triosonate e-Moll* für zwei Violinen und b.c. von Johann Rosenmüller (ca. 1620-1684) aus dem *Lehrwerk für die Gitarre*, Heft V, welches im Jahre 1941 gedruckt wurde.

Beim zweiten Werk handelt es sich um das Gitarre-Continuo der *Sonata a tre* op. 4/3 von Arcangelo Corelli (1653-1713), welche 1957 im Verlag Doblinger in der Gitarren-Kammermusikreihe als erstes Heft (GKM 1) erschienen ist.

In der nachfolgenden Erläuterung soll gezeigt werden, wie Schaller seine Grundsätze für die Gestaltung eines Gitarre-Continuos angewendet und im Laufe der Zeit verändert und entwickelt hat.

Die in Form einer Kirchensonate gestaltete *Triosonate e-Moll* besteht aus 6 Sätzen: *Grave – Allegro – Adagio – Prestissimo – Andante – L'istesso tempo*. Schaller eröffnet das Gitarre-Continuo im einleitenden *Grave* mit einem sechsstimmigen e-Moll Akkord. Das dafür nötige Arpeggio wird in gitarristischer Art, nämlich durch das Durchstreichen mit dem Daumen, ausgeführt. In der zweiten Hälfte des ersten Taktes wechselt Schaller wieder auf die von ihm bevorzugte Dreistimmigkeit über, wobei durch ein Wiederanschlagen des liegenden Basses versucht wird, den klanglichen Nachteil der auf der Gitarre verklingenden Töne auszugleichen. Von Takt 2 bis 4 zeichnet die Oberstimme des Continuos die Stimme der zweiten Violine nach. Eine bei Lauten-Continuos übliche Praxis, wie z. B. die Generalbassaussetzungen für Laute zu Arien Johann Adolf Hasses (1699-1783) Oper *Cleofide* aus dem Jahr 1731 zeigen.¹⁰¹ Die viertaktige Periode beschließt ein fünfstimmiger H-Dur Akkord, dessen Arpeggio wieder mit dem Daumen ausgeführt wird. Die nächste viertaktige Periode, die eine Modulation nach G-Dur bringt, lässt Schaller das Continuo mit dem Motiv des ersten Taktes beginnen (ohne sechsstimmigen Akkord), und schließt in Takt 7 und 8, wieder der zweiten Violine folgend, mit einem sechsstimmigen G-Dur Akkord im schon bekannten Arpeggio-Anschlag. Die nächsten fünf Takte, bei denen die Ausführung des Continuos in vollständigen Dreiklängen erfolgt, und nur im Takt 12 die Oberstimme der zweiten Violine verdoppelt wird, bringen eine Rückmodulation nach e-Moll, wobei der Schlussakkord aber nach E-Dur aufgehellt wird. („picardische Terz“)

¹⁰¹ Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Band XIX, 1996, S. 163-165

NB 8: Schaller-Scheit, Lehrwerk für die Gitarre, Heft V, 1941, S. 21

Triosonate

Joh. Rosenmüller
(ca.1620-1684)

72 (Grave)

Violino I*)

Violino II*)

Violoncello*)

Gitarre Continuo

A

A

10

Gitarre Continuo

Im nachfolgenden schnellen Satz (*Allegro*) liegen dem Gitarre-Continuo folgende Überlegungen zu Grunde: Dreistimmige Akkorde über den halben Noten, und Zweistimmigkeit über den Viertel- und Achtelpassagen der Basslinie. Zweimal, Takt 3 und Takt 14 bis 15, geht Schaller von diesem Prinzip ab, da in diesen Takten jeweils eine Violine solistisch agiert, und das Continuo die Forderungen der Bezifferung erfüllen muss.

NB 9: Schaller-Scheit, Lehrwerk für die Gitarre, Heft V, S. 22, 1941, 2. Satz, Takt 1-5

22

(Allegro)

(Allegro)

Takt 3

NB 10: Schaller-Scheit, Lehrwerk für die Gitarre, Heft V, S. 22, 2. Satz, Takt 13-16

Takt 14

Im 3. Satz (*Adagio*) zeigt Schaller wie abwechslungsreich er Continuos zu gestalten vermag. In diesem Satz bringt er die klanglichen Möglichkeiten der Gitarre voll zur Geltung. Phrasenanfänge und Phrasenschlüsse werden mit arpeggierten vier- fünf- oder sechsstimmigen Akkorden ausgeführt, dazwischen liegt über den Viertelnoten der Basslinie ein melodisch gestaltetes Continuo (Takt 2 und 3). Mit gitarretypischen Akkordzerlegungen in Achtelbewegungen belebt er das Continuo über den lang ausgehaltenen Basstönen (Takt 6 und 7). Der Kontrast, der durch die nachfolgende Dreistimmigkeit der geschlossen gespielten Akkorde entsteht, wird in der Schlusspassage wieder durch Akkordzerlegungen und figurale Einschübe abgelöst. Eigenwillig, aber reizvoll erscheint der vorletzte Takt (Takt 17), in dem das Gitarre-Continuo aus einer Akkordzerlegung besteht, und die Auflösung des Quartvorhaltes nach der Auflösung in der Stimme der zweiten Violine erfolgt.

NB 11 Schaller-Scheit, Lehrwerk für die Gitarre, Heft V, S. 23, 3. Satz, Takt 1-18

The image shows a musical score for guitar, measures 1 through 18, in the tempo of *Adagio*. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a variety of musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score is divided into measures, with specific measures labeled as 'Takt 2' and 'Takt 6'. The notation includes chords, single notes, and melodic lines. At the bottom of the page, the text 'U. E. 11221' is printed.

Das Gitarre-Continuo des nun folgenden *Prestissimo* (4. Satz) ist gekennzeichnet von durchgehender Dreistimmigkeit. Diese geschlossen gespielten Akkorde werden nur einmal von einer Viertelbewegung in der Oberstimme abgelöst, die den Zweck hat, die Schlusswirkung zu steigern.

Das folgende *Andante* (5. Satz) bereitet den schnellen Schlusssatz vor. Das Gitarre-Continuo ist fast durchwegs dreistimmig gehalten, über Halben und punktierten Halben scheinen aber häufig zweistimmige figurale Einwüfe oder Akkordzerlegungen auf.

Das Gitarre-Continuo des Schlusssatzes *L'istesso tempo* ist durchgehend dreistimmig ausgeführt, wobei sich geschlossener Anschlag und Akkordzerlegungen regelmäßig ablösen, und so zu einer Belebung des Continuos beitragen.

Um zu zeigen, wie sich die Continuogestaltung für die Gitarre bei Erwin Schaller entwickelt hat, soll als Vergleich zur *Triosonate* von Joh. Rosenmüller die *Sonata a tre*, op. 4/3 von A. Corelli besprochen werden. Diese Sonate ist eine Bearbeitung für zwei Altblockflöten und Gitarre (b.c.). Die im Original in A-Dur stehende Sonate wurde – wie üblich - um eine kleine Terz höher nach C-Dur transponiert, um die Melodiestimmen in eine für die Altblockflöten passende Lage zu bringen. Die Ausgabe besteht aus Einzelstimmen für die erste und zweite Altblockflöte, einer Gitarrestimme und einer Bassstimme mit Bezifferungen. Diese Ausgabe beinhaltet keine Partitur.

Bei der Aussetzung dieses Continuos hat Schaller seine Grundsätze hinsichtlich der Gestaltung eines Gitarre-Continuos konsequent angewendet. Setzt er bei der „Rosenmüller-Sonate“ noch typisch Gitarristisches wie vier-, fünf-, und sechsstimmige Akkorde, Arpeggi, Durchstreichen mit dem Daumen u. a. ein, so tritt im Continuo der „Corelli-Sonate“ die Gitarre mit ihren instrumentalspezifischen Möglichkeiten mehr in den Hintergrund, und die allgemein musikalisch harmonisch-kontrapunktischen Elemente bestimmen die Gestaltung des Continuos.

Das Gitarre-Continuo des 1. Satzes (*Preludio*) ist durchwegs dreistimmig gehalten, und Schaller weicht, um das Spiel flüssig zu halten, von diesem Prinzip nur in den Achtelpassagen der Basslinie ab. Durchgangstöne in der Oberstimme fehlen völlig. Auffallend ist die Verwendung vieler terzenloser Akkorde, was aber genau seiner Anschauung entspricht, dass Töne, die schon in anderen Stimmen gespielt werden, weggelassen werden können. Aus diesem Grund werden auch viele Töne, welche die Bezifferung fordert, nicht ausgeführt, da diese schon in den Oberstimmen aufscheinen.

NB 12: A. Corelli, Sonata a tre op.4/3, Preludio

Sonata a tre

op. 4, Nr. 3

Gitarre-Continuo: Erwin Schaller

Arcangelo Corelli

Preludio

6 6 6 6 7 6 4 3 7 6 4 3 7 6 6 4 3

5 7

6 # 6 7 6 4 3 7 6 # 3 7 6 6 4 #

Im 2. Satz, der *Corrente*, die ein schnelles Grundtempo verlangt, erfolgt eine weitere Reduktion der Stimmen des Continuos auf die Zweistimmigkeit. Außer im Takt 2 fehlen auch hier Durchgangstöne in der Oberstimme. Die Zweistimmigkeit wird nur in den Schlusswendungen zugunsten der Dreistimmigkeit aufgegeben. Auch in diesem Satz wird die Bezifferung aus den schon oben genannten Gründen nicht immer vollständig umgesetzt.

NB 13: A. Corelli, Sonata a tre op.4/3, Sarabande (Takt 1-8)

Arcangelo Corelli
Gitarre-Continuo: Erwin Schaller

Sarabande

The musical score consists of two systems of four staves each. The top two staves are for the guitar, and the bottom two are for the continuo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes. A trill is marked above the final note in measure 8. The piece ends with a double bar line.

Interessanterweise bleibt Schaller gerade in der *Sarabande* bei der Zweistimmigkeit. Der Grund ist sicher der, dass es durch diese zweistimmige Anlage des Continuos möglich ist, den beiden Oberstimmen eine voll klingende Basslinie entgegen zu setzen, welche nun die nötige Grundlage zum ausdruckstarkem Spiel einer Sarabande bildet. Die Oberstimme des Continuos hat die Funktion einer reinen Füllstimme. Nur in den Kadenzten, bei der Stufenfolge V – I, weicht Schaller von der Zweistimmigkeit ab, und bringt dreistimmige Akkorde, wobei die Dominante oder Wechseldominante immer terzlos gespielt wird.

Im Schlusssatz *Tempo di Gavotta* ist wieder die beinahe durchgehende Zweistimmigkeit das bestimmende Element des Gitarre-Continuos. Mit dieser ist natürlich eine vollständige Umsetzung der Bezifferung nicht möglich, aber die fehlenden Töne sind in den beiden Blockflötenstimmen des Satzes ohnehin

enthalten. Diese Reduktion auf die Zweistimmigkeit ist im Sinne einer flüssigen Ausführung der Gitarrestimme sicherlich angebracht. Die Oberstimme orientiert sich rhythmisch an der Basslinie, nur im Takt 16 und im Takt 19 bringen Achtelnoten eine Belebung. Von der Zweistimmigkeit geht Schaller in den Takten 22 bis 25 ab, wo ein kurzer dreistimmiger Einschub das nötige harmonische Fundament der sich imitierenden Flötenstimmen bildet. Im Gegensatz zur *Corrente* werden in der *Gavotta* die Kadenzen zweistimmig ausgeführt.

Vergleicht man nun die Aussetzung des Gitarre-Continuos der *Triosonate e-Moll* von Rosenmüller aus dem Jahre 1941 mit dem Continuo der *Sonata a tre* von Corelli aus dem Jahre 1957, so kann man eine bemerkenswerte Entwicklung feststellen.

Das Continuo der Rosenmüllersonate ist geprägt vom Bestreben, die klanglichen Möglichkeiten der Gitarre voll zu Geltung zu bringen. Es werden verschiedene Zerlegungstechniken (z. B. Durchstreichen mit dem Daumen oder „normale“ Arpeggi) eingesetzt, und die Gitarre kann in akkordischen und melodischen Passagen ihrer dualen Stellung als Melodie- und Harmonieinstrument gerecht werden. In diesem Gitarre-Continuo steht noch die Gitarre als Instrument im Mittelpunkt. Schaller will hier anregen und beweisen, dass es im Sinne einer Weiterentwicklung der Gitarre und ihrer Literatur möglich ist, dieses bis dahin weitgehend auf die Liedbegleitung reduzierte Instrument als vollwertiges Instrument in der Kammermusik einzusetzen.

Ganz anders verhält es sich mit dem Gitarre-Continuo der Sonate von Corelli. Hier steht nicht mehr die Gitarre mit ihren klanglichen und technischen Möglichkeiten im Mittelpunkt, sondern die Gitarre wird zu einem Instrument, mit dessen Hilfe Schaller seine klanglichen Vorstellungen umsetzen kann. Bei vielen Gitarre-Continuos der folgenden Jahre ist sogar aufgrund ihrer fast durchwegs zweistimmigen melodischen Struktur eine variable Besetzung durch Aufteilen der Stimmen auf Melodieinstrumente (Vi, Va, Vc ...) möglich. Diese Gitarre-Continuos, die von einem Verleger einmal als „dünne Suppe“

abgetan und daher nicht gedruckt wurden, zeigen, dass die Gitarre für Schaller kein Begleitinstrument im herkömmlichen Sinne war. Sein besonderes Anliegen war es, „*die Gitarre als völlig gleichberechtigtes Instrument neben Singstimme, Blockflöte oder Streichinstrumenten zu behandeln.*“¹⁰²

Ein Vergleich mit einer Continuo-Aussetzung von Siegfried Behrend aus dem Jahr 1957 soll zeigen, wie unterschiedlich Erwin Schallers Ansichten hinsichtlich der Gestaltung eines Gitarre-Continuos waren.

NB 13: G. Ph. Telemann, Sonate d-Moll, Musikverlag Hans Sikorski, 1957

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Sonate I

für Blockflöte und Gitarre

Herausgegeben und bearbeitet von
Arranged and edited by
Siegfried Behrend

The image shows a musical score for the first sonata by Georg Philipp Telemann, arranged for Blockflöte in f and Gitarre. The score is in D minor and 3/4 time. The flute part is in the upper staff, and the guitar part is in the lower staff. The guitar part includes fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a capo sign. The score is arranged and edited by Siegfried Behrend.

Die Reduktion auf das musikalisch Wesentliche kann man auch in den Begleitsätzen seiner späteren Schaffenszeit sehen. Man vergleiche nur den gitarristisch vollstimmigen Satz der *Finnischen Lieder* (1939) mit den vorwiegend melodisch geführten zweistimmigen Begleitsätzen der späteren Liedsätze (Modale Lieder).

¹⁰² J. Libbert, Erwin Schaller - Laudatio zum 75. Geburtstag, Zupfmusik-Gitarre, Reutlingen 1979, S. 12

2.7. Anmerkungen zur Entstehung vieler Werke Erwin Schallers

Erwin Schallers umfangreiches Schaffen lässt sich in drei Bereiche einteilen:

- Eigenkompositionen
- Bearbeitungen
- Pädagogische und theoretische Werke

In dem zahlenmäßig kleinen, aber wichtigen Bereich der Eigenkompositionen stand vorerst die Violine im Mittelpunkt. Im Laufe der Zeit verlagerte sich Schallers Interesse aber immer mehr auf die Gitarre. Wie wichtig diese für ihn wurde, lässt sich an seinem Leitspruch erkennen: „*Lieber ein Geiger weniger und ein Gitarrist mehr*“. Seine Entscheidung, sich der Gitarre zuzuwenden, war von der Überzeugung geprägt, dass es für die sich etablierende Gitarre wichtig sei, grundlegend-pädagogische Werke zu schaffen, und für ihre Spieler den Zugang zu musikalisch-hochstehende Literatur zu ermöglichen.

Neben seinen Eigenkompositionen wie dem *Cantus phrygicus*, *Cantus doricus* für Gitarre solo oder der *Rhapsodie für Violine und Gitarre* entstanden aber auch Werke, bei denen die Grenzen zwischen Eigenkomposition und Bearbeitung nicht mehr so eindeutig gezogen werden können. Es sind Arbeiten, bei denen Schaller durch Hinzufügen von Bässen, Stimmen oder Akkorden sehr freizügig ans Werk ging. In diesen Bearbeitungen konnte er sich nicht nur auf seine umfangreichen Studien in Komposition, Satzlehre, Harmonielehre und Kontrapunkt stützen, sondern auch sein Wissen um die instrumentale Ausführbarkeit und seine hervorragende musikalische Einfühlung und Stilsicherheit unter Beweis stellen.

Als Beispiel soll hier die *Allemande* aus der 6. *Suite c-Moll* von Henry Grenerin (Paris 1680) dienen. Die Übertragung aus der Gitarren-Tabulatur, wurde von Jürgen Libbert angefertigt und diente Erwin Schaller als Grundlage für seine Bearbeitung.

NB 14: H. Grenerin, Suite Nr. 6 c-Moll, 1680, (Tabulaturübertragung von J. Libbert)

SUITE Nr. 6 C-MOLL für Gitarre

Allemande

Henry Grenerin
Livre de Guitarre, Paris
1680

The musical score is written on ten staves. The first staff is in treble clef with a common time signature (C) and a 3/4 time signature. The key signature is two flats (C minor). The notation includes various note values, rests, and ornaments. The piece concludes with the instruction "Couchés la main".

NB 15 E. Schaller, Bearbeitung der Suite Nr. 6 c-Moll, Allemande

Henry Grenier

Suite N:6 in C-Moll

Aus dem "livre de Guitare", Paris 1680
für Gitarre solo

Aus der Tabulatur übertragen von Jürgen Libbert
bearbeitet von Erwin Schaller, 6/77

Allemande

The musical score is written on eight staves of five-line music. The key signature is C minor (three flats: Bb, Eb, Ab). The time signature is 3/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals. Below the notes, fret numbers (e.g., 2, 3, 4, 7, 8) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) are indicated. Some staves have a 'p' (piano) dynamic marking. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Das für die Barockgitarre geschriebene Stück weist, wie bei Kompositionen für dieses Instrument üblich, keine durchgehende Basslinie auf. Schaller, für den eine klare Stimmführung das bestimmende Element seiner Bearbeitungstechnik war, arbeitete die oft nur angedeutete Bassstimme der *Allemande* durch Ergänzen von Tönen in eine durchgehende Stimme um. So entsprach sie seinen Vorstellungen vom Gestalten einer Basslinie und auch den barocken Stimmführungsregeln. Die in der ursprünglichen Fassung für Barockgitarre bevorzugte enge Lage der Akkorde erwies sich für die heutige Gitarre als klanglich ungünstig. Mit dem Einsatz der weiten Lage und in einem möglichst dreistimmigen Satz gelang ihm eine hervorragend an die klanglichen Möglichkeiten der klassischen Gitarre angepasste Realisation dieser Suite.

Auch Bernardo Pasquinis (1637-1710) Sonaten für zwei bezifferte Bässe in einer Aussetzung für zwei Gitarren sind ein gutes Beispiel für Bearbeitungen, in denen die Grenzen zwischen Komposition und Bearbeitung schwer zu ziehen sind. Mit großem Einfallsreichtum und stilistischem Einfühlungsvermögen realisierte Schaller diese 14 Sonaten. Ein Wesensmerkmal seiner Persönlichkeit und ein Zeichen seiner Konsequenz war es, dass Schaller alle 14 Sonaten aussetzte.

Die Freude am Umarbeiten und Gestalten ließ Schaller noch viele Bearbeitungen anfertigen. In dem Manuskripten kann man sie leicht am Zusatz „[...] *frei nach*“ im Titel erkennen. Ein Werk, das als Grundlage für viele Bearbeitungen dienen konnte, waren z. B. die *Duette für zwei Bassethörner* (KV 487).

Der größte Teil seiner Manuskripte sind Bearbeitungen, die Schaller zu bestimmten Anlässen angefertigt hat. Diese Werke kann man unter „Gebrauchsmusik“ einordnen, denn alle wurden für einen bestimmten Anlass geschaffen. Diese Anlässe waren familiäre Feierlichkeiten (es wurde z. B. jedem Kind und Enkelkind zur Geburt ein Musikstück oder Lied gewidmet) oder Aufträge von Freunden und Bekannten.

Da Erwin Schaller mit seiner Familie viele Musikkurse gestaltete, war auch hier der Bedarf nach geeigneter Literatur gegeben. Speziell für diese Kurse wurde von Schaller Spielliteratur bearbeitet, die genau auf das Leistungsvermögen der Teilnehmer und auf die vorhandenen Instrumente abgestimmt war. Jeder konnte so entsprechend seinem Können am gemeinschaftlichen Musizieren, das ein Schwerpunkt der Musikkurse war, teilnehmen.

Auch für die vielen Konzerte der Familie Schaller ab den 50er Jahren mussten immer neue Programme und somit neue Bearbeitungen geschaffen werden. In diesem Ensemble, das zu Beginn mit Blockflöten, Violine (Bratsche) und Gitarre auftrat, wechselte mit zunehmenden Alter der Kinder auch das Instrumentarium. So spielte Helmut Schaller neben der Blockflöte auch das Cello, Tochter Friederike die Gitarre. Später wirkten auch Schwiegersohn Gerhard und Schwiegertochter Hedwig mit. Für die wechselnden Besetzungen mussten natürlich auch die Werke und das Programm neu überarbeitet werden.

Viele Bearbeitungen, wie z. B. die *Fünf Miniaturen nach schottischen Volksweisen* und die *Vier japanischen Volkslieder*¹⁰³ entstanden aufgrund von Vorträgen und kulturellen Veranstaltungen, zu denen E. Schaller den musikalischen Beitrag gestaltete.

Ein ganz entscheidender Ansatz für sein Schaffen war folgende Überlegung: „Ist die nötige Literatur nicht vorhanden, so muß sie eben geschaffen werden“. Unter diesem Gesichtspunkt entstand z. B. das „*Lehrwerk für die Gitarre*“. Die Erkenntnis, dass mit den herkömmlichen Schulen seiner Zeit die Gitarre nicht zu einem in der Musikwelt anerkannten Instrument weiterentwickelt werden konnte, war Schaller vollkommen bewusst. Die natürliche Schlussfolgerung war für ihn daher – es musste eine neue Schule geschaffen werden. Auch die Sammlungen von Kinderliedern wie

¹⁰³ Vortrag über „*Geistiges Nippon – Licht im Osten*“

Rinke Ranke Rosenschein (77 Kinderlieder für Singstimme und Gitarre, Verlag Bärenreiter, Kassel 1966) und die *Gemeinschaftslieder für die 1. bis 4. Schulstufe* (Quirin Haslinger, Linz 1968), die speziell für die oberösterreichische Schuljugend geschaffen wurden, zeigen, dass Schaller mit der Qualität der Sätze dieser Ausgaben von dem damals eingesetzten Liedgut nicht zufrieden war.

Als ideale Ergänzung der Unterrichtsliteratur erwiesen sich die „*Morgen- und Abendlieder*“ (Verlag Mösel, Wolfenbüttel 1961). Das christliche Liederbuch „*Im Himmelreich ein Haus steht*“ (Verlag Christoph Rau, Nürnberg, 1976) zeigt, dass für ihn auch den religiöse Bereich von großer Bedeutung war.

Die Lehrwerke „*Liedbegleiten auf der Gitarre nach Harmoniebezeichnungen*“ und die „*Vorschule des Continuospiels auf der Gitarre*“ legen neben dem „*Lehrwerk für die Gitarre*“ Zeugnis davon ab, wie Erwin Schaller an bestimmte Aufgabenstellungen angepasstes Lehr- und Spielgut für die Gitarre, zu schaffen in der Lage war.

Angeregt durch die Studien des altdeutschen und nordischen Volksliedgutes kam Erwin Schaller bereits vor dem Zweiten Weltkrieg mit den Kirchentonarten und den modalen Eigenheiten dieser Weisen in Berührung. In der Liedsammlung „*Der klingende Siebenstern*“ (Otto Müller Verlag, Salzburg 1948) hat E. Schaller erstmals, gemeinsam mit Dr. Josef Bacher, einem Physiklehrer aus Linz, der als „Wandervogel“ für die Laute und Gambe Pionierarbeit leistete, eine systematischen Ordnung der sieben Tonwesen (= Kirchentonarten, die Schaller später als die „*Sieben Modi*“ bezeichnet) aufgestellt. Später verfasste er zahlreiche Schriften und Vorträge zu dieser Thematik, die für viele seiner Kompositionen der bestimmende Faktor wurde. So wie er im *Modalen Liederkreis* die Zuordnung der sieben Modi auf eine Zwölfheit vorgenommen hat¹⁰⁴, so sind die *Modalen Inventionen* für die

¹⁰⁴ siehe E. Wallisch, Erwin Schaller – Die Lothringer Lieder, Wien 2001, S. 67 ff

unterschiedlichsten Besetzungen (2 Git, 3 Streicher, Bfl und Git, ...) entstanden. Die modalen Einflüsse spiegeln sich in vielen Liedsätzen und Kompositionen wider, indem er versucht, in den Sätzen der Spätzeit keine leiterfremden Töne zu verwenden. Diese herbe - kirchentonale Wirkung ist sowohl in der Musik zu den *Oberuferer Weihnachtsspielen*, wie auch in den Gitarresätzen zu *Olaf Aastesons Traumlied* deutlich zu bemerken. Sie ist ein Wesensmerkmal seiner Kompositions- und Satztechnik.

Erwin Schaller war weder ein virtuoso konzertierender Gitarrist noch war er Lehrer an einer führenden Musiklehranstalt, aber er hatte großen Anteil als „literaturschaffender“ Gitarrist und Musiker an der Etablierung der klassischen Gitarre in Österreich als gleichwertiges, „ernstzunehmendes“ Instrument.

3. Die Etablierung der Gitarre an den Hochschulen und Konservatorien Österreichs

Im Jahr 1919 wurden an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien erstmals Gitarren- und Lautenurse in das Lehrangebot aufgenommen. Leiter dieser Kurse war Jakob Ortner. In den ersten Jahren konnte noch keine Staatsprüfung, die bereits von namhaften Vertretern der gitarristischen Bewegung Wiens gefordert wurde, abgelegt werden. Nach Meinung des zuständigen Ministeriums war Gitarrespiel noch kein so hochentwickelter Kunstzweig wie z. B. das Spiel der Violine oder des Klaviers.

*„Nach h. o. Ansicht würde es bei der gegenwärtigen Bedeutung dieses Instruments vorläufig noch genügen, wenn an der Akademie für Musik und darstellende Kunst etwa Reifeprüfungen aus diesem Gegenstand [...] eingeführt werden, [...]“*¹⁰⁵

Mit J. Ortners Berufung zum vertragsmäßigen *„Vor- und Ausbildungslehrer für künstlerisches Gitarrespiel“* im Jahr 1922/23 fand die Gitarre Aufnahme in den Lehrplan der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, und war hiermit den anderen Instrumenten gleichgestellt.

Der Unterricht wurde in drei Vorbildungs- und in drei Ausbildungsjahrgängen angeboten, und die Möglichkeit eines systematischen Studiums veranlasste viele Studenten an der Akademie ein Gitarrestudium zu beginnen. 1924 studierten bereits 30 Studenten bei J. Ortner, und seine Tätigkeit wurde bald vom Erfolg der jungen Luise Walker gekrönt, *„ [...] die mit ihren vierzehn Jahren eine Erscheinung in der deutschen Gitarristik war, wie man sie seit 25 Jahren nicht mehr erlebt hatte.“*¹⁰⁶

Auch Karl Scheit entschloss sich, ermutigt vom Linzer Pädagogen und Gitarristen Robert Treml, im Jahre 1926 in Wien bei Jakob Ortner ein Gitarrestudium zu beginnen.

¹⁰⁵ R. Kreuzberger, Jakob Ortner und die Anfänge des Gitarrenunterrichts an der Hochschule für Musik und darstellenden Kunst in Wien, Wien 1996, S. 36

¹⁰⁶ F. Buek, Die Gitarre und Ihre Meister, Berlin 1926, S. 140

Luise Walker und Karl Scheit, die wohl wichtigsten Vertreter der Gitarre Österreichs, erhielten somit ihre erste Ausbildung in der Klasse Ortner, die als Keimzelle der österreichischen Gitarristik angesehen werden muss.

Jakob Ortner leitete diese Gitarreklasse bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand im Jahr 1941.

Karl Scheit, der sich als Konzertgitarrist und als Pädagoge (*Schaller-Scheit: Lehrwerk für die Gitarre*) bereits etabliert hatte, wurde im Studienjahr 1937/38 mit der Führung einer zweiten Gitarreklasse an der Akademie (Lehrverpflichtung im Ausmaß von 3 Wochenstunden) betraut. Scheit hatte schon seit dem Jahr 1933 im Rahmen des Musikpädagogischen Seminars *Didaktik, Methodik* sowie *Unterrichtspraxis in Gitarre* an der Akademie unterrichtet.

Nach einem finanziell günstigen Angebot wechselte Scheit im Jahre 1938 an das Konservatorium der Stadt Wien, wo er bis zu seiner Rückkehr an die Akademie im Jahre 1942 unterrichtete.

1943 erfolgte seine Einberufung zum Kriegsdienst und 1944 wurde er wegen eines Herzleidens vom Kriegsdienst freigestellt. Im März des Jahres 1944 nahm Scheit seine Unterrichtstätigkeit an der Akademie wieder auf.

1947 erhielt er eine Hauptfachstelle für das Fach Gitarre an der Akademie für Musik und darstellende Kunst, die er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1983 innehatte.

Karl Scheit war, neben Luise Walker, der Gitarrist, der die österreichische Gitarristik auf das Stärkste geprägt hat. Seine Tätigkeit beschränkte sich nicht nur auf das Konzertieren, sondern er war vor allem Pädagoge und Herausgeber von Literatur für die Gitarre bei der Universal-Edition Wien. Weiters betreute er die Gitarre-Kammermusik-Reihe des Verlages Doblinger Wien.

Durch sein engagiertes Eintreten für die Gitarre konnte er viele Komponisten anregen, für die Gitarre Solo- und Kammermusikwerke zu schreiben.

Einige dieser Komponisten sollen hier angeführt werden:

- Alfred Uhl
- Franz Burkhart
- Johann Nepomuk David
- Josef Lechthaler
- Ernst Krenek
- Frank Martin
- Hans Erich Apostel
- Roman Haubenstock-Ramati
- u. a.

Die erste Ausgabe, die im Jahr 1940 von Karl Scheit bei der Universal-Edition Wien herausgegeben wurde, waren Alfred Uhls *10 Stücke* für Gitarre solo (Heft I und II, UE 11180/81). Als erstes Werk der Gitarre-Kammermusikreihe im Verlag Doblinger Wien erschien im Jahre 1957 die *Sonata a tre* op.4/3 von A. Corelli (GKM 1).

Luise Walker, die wohl bedeutendste Gitarristin Europas in der Zwischenkriegszeit, erhielt 1940 eine Berufung (Nachfolge J. Ortner) für das Hauptfach Gitarre (Ausmaß von 6 Wochenstunden) an die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. In den Jahren 1943 und 1944 war sie allein für den Gitarreunterricht an der Akademie zuständig, und leitete bis zum Jahr 1984 eine Gitarre-Hauptfach Klasse an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst.

Nachdem die Gitarre sich erstmals 1924 als Hauptfach an der Akademie in Wien etablieren konnte, wurde sie nach dem zweiten Weltkrieg an allen österreichischen Hochschulen und Konservatorien in den Lehrplan, sowohl im Konzertfach als auch in den Abteilungen der Musikpädagogik, aufgenommen.

Folgende Auflistung soll zeigen, welche Lehrkräfte seit 1945 die Gitarre an den höchsten Ausbildungsstätten für Musik lehrten und lehren.

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Abteilung für Streichinstrumente- und andere Saiteninstrumente:

- Karl Scheit
Assistenten: Friedrich Fischer
Melitta Heinzmann
Heinz Wallisch
Eugenia Kanthou
- Luise Walker
Assistent: Walter Würdinger
- Konrad Ragossnig
Assistenten: Eugenia Kanthou
Alexander Swete
- Walter Würdinger
Assistent: Achmed Baluch
- Alvaro Pierri

Abteilung Musikpädagogik:

- Konrad Ragossnig
- Elisabeth Bayer
- Brigitte Zaczek
- Melitta Heinzmann
- Hans Hein
- Gunther Schneider

Konservatorium Wien

- Robert Brojer
- Inge Kremml-Scholl
- Heinz Wallisch
- Susanne Löffler
- Michael Langer
- Jorgos Panetsos

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

- Marga Bäuml-Klasnic
- Leo Witoszynskyj
- Martin Myslivicek
- Heinz Irmeler
- Ortrud Posedu

Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz

- Elisabeth Irmeler
- Kurt Oberleitner
- Johann Pallier
- Johann Seefried

Universität für Musik und darstellende Kunst Salzburg („Mozarteum“)

- Barna Kovacs
- Eliot Fisk
- Matthias Seidel
- Robert Wolff
- Maria Isabel Siewers de Pazur
- Wolfgang Guttman

Bruckner-Konservatorium Linz

- Else Pührer
- Marianne Waidhofer
- Wolfgang Jungwirth
- Michael Langer

Konservatorium Feldkirch

- Michael Buchrainer
- Georg Gaupp-Berghausen

Konservatorium Klagenfurt

- Friedrich Fischer
- Dagmar Jurkovitsch

Konservatorium Innsbruck

- Stephan Hackl
- Peter Heiß

Konservatorium Eisenstadt

- Max Hrase
- Camillo Demattio
- Gabriel Guillien

4. Schlussbetrachtung

Im Mittelpunkt meiner Arbeit steht der Musiker Erwin Schaller und sein Schaffen für die Gitarre im 20. Jahrhundert. Um sein Wirken richtig einschätzen zu können, war es aber unumgänglich, sich mit der wechselvollen Geschichte der Gitarre näher zu beschäftigen.

Die Gitarre drohte nach ihrer Wiederbelebung zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder zu einem reinen Begleitinstrument abzugleiten. Vor diesem Schicksal wurde sie durch Musiker wie H. Albert, J. Ortner und L. Mozzani, oder durch gitarristische Vereinigungen wie z. B. dem Wiener Gitarre-Klub, die alle engagiert für die Gitarre als Soloinstrument eintraten, bewahrt. Pädagogisch neu konzipierte Lehrwerke und die entsprechende Literatur trugen ebenfalls Entscheidendes zur Etablierung der Gitarre im österreichischen Musikwesen bei.

Erwin Schaller war einer jener Wegbereiter, der mit seinem *Lehrwerk für die Gitarre*, gemeinsam mit Karl Scheit, die Entwicklung des Instruments in Österreich nachhaltig beeinflusste. Schaller schuf für die Gitarre nicht nur im Schulbereich Bedeutendes, sondern erweiterte mit unzähligen gut gesetzten Werken das Repertoire der Gitarre. Für ihn stand nie der kurzfristige Erfolg eines Werkes im Vordergrund. Sein Wirken war geprägt von Verantwortung und Ehrfurcht gegenüber der Musik und dem Instrument.

Betrachtet man die Situation der Gitarre heute, so kann man sagen, dass ihr eine völlige Anerkennung im Musikleben gelungen ist. Unzählige Notenausgaben und Neukompositionen für die Gitarre der letzten Jahrzehnte legen davon Zeugnis ab. Das Instrument konnte sich nicht nur an Musikschulen, Konservatorien und Musikuniversitäten etablieren, auch berufsbildende Schulen und Pädagogische Akademien haben den Stellenwert der Gitarre im Bildungswesen erkannt, und sie in ihren Lehrplänen aufgenommen.

Wie entscheidend das Wirken der beiden österreichischen Gitarristen Luise Walker und Karl Scheit für die Etablierung der Gitarre war, kann man auch daran erkennen, dass viele ihrer Schüler sowohl in Europa als auch in Übersee, an renommierten Instituten nach den Grundlagen der *österreichischen Gitarrenpädagogik* des 20. Jahrhunderts unterrichten.

5. ANHANG

5.1. Verzeichnis sämtlicher gedruckter Instrumentalwerke von Erwin Schaller

Nach Verlagen und alphabetisch geordnet

Komponist	Titel	Besetzung	Verlagsnummer	Copyright
Doblinger, Wien				
Anonymus	Greensleeves to a Ground	c''-Bfl und Git (b.c.)	GKM 081	1969
Beethoven, Ludwig van	Duo C-dur	c''-Bfl und f'-Bfl	04467	1994
Corelli, Arcangelo	Sonata a tre op. 4, Nr. 3 (C-Dur)	2 f'-Bfl und Git (b.c.)	GKM 001	1957
Corelli, Arcangelo	Sonata a tre op. 4, Nr. 5 (c-Moll)	2 f'-Bfl und Git (b.c.)	GKM 004	1957
Corelli, Arcangelo	Sonata e-Moll, op. 5, Nr. 8	VI und Git (b.c.)	GKM 019	1958
Händel, Georg Friedrich	Sonata F-dur op.1/11	f'-Bfl und Git (b.c.)	GKM 009	1958
Händel, Georg Friedrich	Sonata d-Moll (1. Auflage)	f'-Bfl und Git (b.c.)	GKM 024	1959
Händel, Georg Friedrich	Sonata d-moll (2. Auflage)	f'-Bfl und Git (b.c.)	GKM 024	1973
Händel, Georg Friedrich	Triosonate F-Dur, HWV 405	2 f'-Bfl und Git (b.c.)	GKM 181	1999
Händel, Georg Friedrich	Sonata A-dur	VI und Git (b.c.)	GKM 095	1971
Haydn, Joseph	Flötenuhrstücke	3 Bfl (Melodieinstrumente)	HBR 17	1983 (1958)
Haydn, Joseph	Divertimento	Git, VI und Vc	GKM 025	1959
Haydn, Joseph	Trio, op.11/4	Fl (f'-Bfl), VI, Git (b.c.)	GKM 217	1999
Hotteterre, Jean	Suite (Die ländliche Hochzeit)	3 Bfl, Git	HBR 22	1983 (1956)
Lauffensteiner, Wolff Jakob	Duetto A-dur	2 Git	GKM 055a	1967
Lauffensteiner, Wolff Jakob	Duetto A-dur	VI (Fl, Ob),Git	GKM 055b	1967
Lauffensteiner, Wolff Jakob	Duetto A-dur	Va und Git (b.c.)	GKM 055c	1967
Mozart, W. A.	Duo (aus KV 487)	2 Git	GKM 093	1970

Pasquini, Bernardo	Sonata I	2 Git (b.c.)	GKM 127	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata II	2 Git (b.c.)	GKM 128	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata III	2 Git (b.c.)	GKM 018	1958
Pasquini, Bernardo	Sonata IV	2 Git (b.c.)	GKM 129	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata V	2 Git (b.c.)	GKM 130	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata VI	2 Git (b.c.)	GKM 131	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata VII	2 Git (b.c.)	GKM 132	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata VIII	2 Git (b.c.)	GKM 133	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata IX	2 Git (b.c.)	GKM 134	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata X	2 Git (b.c.)	GKM 135	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata XI	2 Git (b.c.)	GKM 136	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata XII	2 Git (b.c.)	GKM 137	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata XIII	2 Git (b.c.)	GKM 138	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata XIV	2 Git (b.c.)	GKM 139	1979
Pepusch, Johann Christoph	Sonata d-moll	f'-Bfl und Git (b.c.)	GKM 010	1958
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata prima (op. 3, Nr. 1), e-Moll	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 083	1970
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata secunda (op. 3, Nr.2), h-Moll	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 084	1970
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata terza (op. 3, Nr. 3), B-Dur	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 085	1977
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata quarta (op. 3, Nr. 4), F-Dur	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 086	1977
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata quinta (op. 3, Nr. 5), g-Moll	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 087	1975
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata sesta (op. 3, Nr. 6), A-Dur	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 088	1975
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata settima (op. 3, Nr.7), h-Moll	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 089	1970
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata ottava (op. 3, Nr. 8) G-Dur	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 090	1977
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata nona (op. 3, Nr. 9), d-Moll	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 091	1970
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata decima (op. 3, Nr.10), D-Dur	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 092	1977
Schaller, Erwin	Dorischer Osterjubil	2 Bfl (f', c'), Git	HBR 36	1997
Schickhart, Johann Christian	Triosonate F-Dur	2 f'-Bfl und Git (b.c.)	GKM 015	1958
Vivaldi, Antonio	Sonata a tre, g-Moll	2 Vl und Git (b.c.)	GKM 182	1999

Österreichischer Bundesverlag, Wien				
Bach, Johann Sebastian	Air, F-Dur	Vl1, Vl2, Va (Vl) 3) und Git	im Druck: Ö.G.Z. II/2	
Hamza, Ernst - Schaller, Erwin	Bäuerliche Tanzmusik	Geigen, Klarinetten, Flügelhörner u. Bass	6733-3	1950
Hamza, Ernst - Schaller, Erwin	Der Innviertler Ländler	Schriftlicher Beitrag	Jahrgang 7 (1953)/Heft 2	1953
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata prima (op. 3, Nr. 1), e-Moll	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/64	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata secunda (op. 3, Nr. 2), h-Moll	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/65	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata terza (op. 3, Nr. 3), B-Dur	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/66	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata quarta (op. 3, Nr. 4), F-Dur	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/67	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata quinta (op. 3, Nr.5), g-Moll	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/122	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata sesta (op. 3, Nr. 6), A-Dur	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/123	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata settima (op. 3, Nr. 7), e-Moll	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/129	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata ottava (op. 3, Nr. 8), G-Dur	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/135	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata nona (op. 3, Nr. 9), e-Moll	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/141	1950
Ruggieri, Giovanni Maria	Sonata decima (op. 3, Nr. 10), D-Dur	2 Vl und b.c. (Git od. Cemb)	ÖBV 6781/142	1950

Edition Preissler, München				
Anonymus	„Mozart – Menuett“	f'-Blf, c'-Bfl und Git (b.c.)	Reihe A: 01	1976
Anonymus	Suite, g-Moll	f'-Blf und Git (b.c.)	Reihe A: 02	1976
Anonymus	Suite, G-Dur	Git solo	Reihe A: 04	1976
Anonymus	Suite, g-Moll	c''-Bfl oder c'-Bfl und Git	Reihe A: 06	1977
Anonymus	Suite, F-Dur	f'-Blf und Git	Reihe A: 07	1977
Anonymus	Suite, d-Moll	f'-Blf und Git (b.c.)	Reihe A: 08	1977
Anonymus	Suite, F-Dur	c''-Bfl oder c'-Bfl und Git (b.c.)	Reihe A: 10	1977

Anonymus (18. Jht)	Kleine Tanzsuite	Git solo	Reihe A: 20	1981
Bach, Johann Sebastian	Vier Stücke aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena	2 Git	Reihe A: 05	1976
Beethoven, Ludwig van	Duo	2 Git	Reihe A: 15	1979
Corelli, Arcangelo	Follia con Variazioni, op. 5, Nr. 12	2 Git	Reihe A: 21	1981
Corelli, Arcangelo	Kammersonate op. 4, Nr. 2, g-Moll	f'-Bfl, c'-Bfl und Git (b.c.)	JP 7068	1977
Demoivre, Daniel	Suite in e-moll	f'-Bfl und Git (b.c.)	Reihe A: 19	1980
Grenerin, Henry	Suite Nr. IV und VI, (C-Dur und c-Moll)	Git solo	Reihe A: 14	1979
Pasquini, Bernardo	Sonata, g-Moll	Git solo	Reihe A: 03	1976
Schaller, Erwin	Hirtenmusik	2 Git	Reihe A: 09	1976
Schaller, Erwin	Volkswesen aus Österreich	Git solo	Reihe A: 11	1978
Schaller, Erwin	Ländlerische Tänze	2 Git	Reihe A: 12	1978
Schaller, Erwin	Fünf Miniaturen nach schottischen Volkswesen	c''-Bfl, f'-Bfl und Git	Reihe A: 13	1978
Schaller, Erwin	Introitus - Cantus - Alla breve	Git solo	Reihe A: 17	1981
Schaller, Erwin	"Ich bin ein Musikante"	2 Git	Reihe A: 18	1981
Schaller, Erwin	Nordische Volksmusik	f'-Bfl, c'-Bfl und Git	JP 7067	1977
Schaller, Erwin	Sonate für Gitarre, e-Moll	Git solo	JP 7073	1979
Telemann, Georg Philip	Sonatina quinta, a-Moll (1. Auflage)	f'-Bfl und Git (b.c.)	Reihe A: 22	1981
Telemann, Georg Philip	Sonatina quinta, a-Moll (2. Auflage)	f'-Bfl und Git (b.c.)	Reihe A: 22	1996
Vivaldi, Antonio	Sonate g-Moll, op 13, Nr. 6	f'-Bfl und Git (b.c.)	Reihe A: 16	1980

Bärenreiter, Kassel				
Schaller, Erwin	Nordische Volksmusik	2 Vl, Vc (Git)	BA 1645	1940

Breitkopf&Härtel, Wiesbaden				
Bach, Johann Sebastian	Sarabande und Gavotte I und II	Git solo	6782	1978
Leclair, Jean Marie	Sarabande und Tambourin	Git solo	6785	1978
Mozart, Wolfgang Amadeus	Vier kleine Stücke	Git solo	6784	1978
Schaller, Erwin	Rhapsodie und Hochzeitstanz	Vl und Git	6781	1978

Schaller, Erwin	Altlothringer Hirtenmusik	f'-Bfl, 2 Vl und Git	6780	1978
Telemann, Georg Philip	Triosonate C-Dur	f'-Bfl, VI (Bfl II) und Git (b.c.), mit Va als Basstimme	6789	1978
Telemann, Georg Philipp	Triosonate F-Dur	zwei f'-Bfl und Git (b.c.), mit Va als Basstimme	6790	1978
Veracini, Francesco Maria	Sonata terza, d-Moll	f'-Bfl und Git (b.c.)	6783	1978

Verlag Schneider, Wien				
Mozart, Wolfgang Amadeus	Vier Stücke (aus KV 487)	zwei Melodieinstrumente und Git	S 7653	

Heinrich Hohler, Karlsbad				
Mozart, Wolfgang Amadeus	Vier Stücke (aus KV 487)	zwei Melodieinstrumente und Git	1	
Mozart, Wolfgang Amadeus	Vier Stücke (aus KV 487)	zwei Melodieinstrumente und Git	H 18 H	
Sor, Ferdinando	Fünfzehn Etüden (aus op. 60)	Git solo	22	1936
Schaller – Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Heft 1	Git solo	H 25 H	1936
Schaller – Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Heft 2	Git solo	H 27.H	1937

Universal-Edition, Wien				
Schaller - Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Heft 1	Git solo	11112	1939
Schaller - Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Heft 2	Git solo	11113	1939
Schaller - Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Heft 3	Git solo	11114	1939
Schaller - Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Heft 4	Git solo	11218	1939
Schaller - Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Heft 5	Git solo	11221	1941

Schott, London				
Mozart, Wolfgang Amadeus	Trio (nach KV 487)	c''-Bfl, f'-Bfl, Git	10944	1967

Moeck, Celle				
Beethoven, Ludwig van	Deutsche Tänze	Vierstimmig 3(4) Bfl (mit Git ad.lib.)	Zeitschrift für Spielmusik, Heft 229	1957

Stanberg, Wien				
Schaller, Erwin	Volkstänze aus deutschen Gauen (Steiermark)	Git solo	484	1943
Schaller, Erwin	Ländlerische Tänze	2 Vl, Bass, Git	526	1944

Edition Helbling, Innsbruck				
Mozart, Wolfgang Amadeus	Duo	2 c''-Bfl	3072	1955

Verlag Jugo, Tokyo zen-on music				
Anonymus	Greensleeves to a Ground	c''-Bfl und Git (b.c.)	music for recorder R-67	1969
Anonymus	Sonaten & Partiten	f'-Bfl und Git (b.c.)	music for recorder	
Schaller - Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Band 1	Git solo	zen-on music	1966
Schaller - Scheit	Lehrwerk für die Gitarre, Band 2	Git solo	zen-on music	1966

5. 2. LITERATURVERZEICHNIS

- ALBERT, HEINRICH: *Moderner Lehrgang des künstlerischen Gitarrespiels.*
Verlag Robert Lienau (Schlesinger), Berlin, Carl Haslinger, Wien 1914
- Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ).
Hrg. von F. Rochlitz, G. W. Fink u. a. Jg. 1-50, Leipzig 1798-1948,
- Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den
österreichischen Kaiserstaat* (WAMZ).
Hrg. von I. von Seyfried. Jg. 1-8, Wien 1817-1824.
- Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (AWMZ).
Hrg. Von A. Schmidt, Jg. 1-5, Wien 1841-1845,
- Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis.* Band XIX
Amadeus Verlag, Winterthur/Schweiz 1996
- BUEK, FRITZ: *Die Gitarre und ihre Meister.* Verlag Robert Lienau, Berlin 1926
- Der Gitarrenfreund.* Hrg. Verlag Gitarrenfreund, München, Jg. 22 – 23, 1921
- DETTKE, MANFRED: *Lehrwerke für die sechssaitige Konzertgitarre in
deutschsprachigen Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts.*
Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 65
Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1991
- Festschrift: *75 Jahre Bachgemeinde Wien.*
Herausgeber und Verleger: Bachgemeinde Wien 1988
- HUBER, KARL: *Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900.*
Lisardo Verlagsgesellschaft mbH, Augsburg 1995
- J. LIBBERT: *Erwin Schaller – Laudatio zum 75. Geburtstag.*
Zupfmusik-Gitarre, 1/179, S. 11-13, Reutlingen 1979
- KLIER, JOHANNES: *Die Gitarre.*
Biblioteca de la Guitarre, Bad Schussenried 1980
- KREUZBERGER, RENATE: *Jakob Ortner und die Anfänge des
Gitarrenunterrichts an der Hochschule für Musik und darstellenden Kunst in
Wien.* Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1996
- Musik in Geschichte und Gegenwart.* Band 4, Bärenreiter Verlag,
Kassel und Basel 1989
- Musikalische Jugendkultur* (Anregungen aus einer Jugendbewegung).
Herausgegeben von Fritz Jöde, Freideutscher Jugendverlag Adolf Saal,
Hamburg 1918
- ORTNER, JAKOB: *Gitarre-Schule.* Musikverlag Doblinger, Wien-München 1934

- PÄFFGEN, PETER: *Die Gitarre*. Mainz 1988
- PARTSCH, ERICH WOLFGANG: *Karl Scheit*.
Verlag Ludwig Doblinger, Wien 1994
- RIMKUS, SABINE: *Tendenzen der Gitarrenrenaissance am Beginn des
20. Jahrhunderts*.
Institut für Musikgeschichte der Hochschule für Musik und darstellende
Kunst in Wien, Wien 1987
- SCHALLER, ERWIN und SCHEIT, KARL: *Lehrwerk für die Gitarre*.
Universal Edition, Wien, ab 1936, 5 Hefte
- SCHALLER, ERWIN: *Das Liedbegleiten auf der Gitarre nach Harmonie-
bezeichnungen*. Manuskript, 1970
- SCHALLER ERWIN: *Die Gitarre als Continuo-Instrument*. Manuskript, (um 1959)
- SCHMITZ, PETER: *Gitarrenmusik für Dilettanten*.
Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 181
Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 1998
- SCHUBART, FRIEDRICH DANIEL: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*.
Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York, 1990
- SOR, FERNANDO: *Guitarre-Schule*. ND der deutschen Übersetzung von 1830
von Ute und Wolfgang Dix im Selbstverlag, 1973
- STEMPNIK, ASTRID: *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten
Gitarristen im österreichischen Biedermeier: Eine Studie über den
Niedergang der Gitarre in Wien um 1850*.
Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 48,
Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt a. M. 1990
- WALLISCH, ALBIN: *Familiengeschichte, Zeit- und Lebensbilder 1720-1958*.
Manuskript, Wilhelmsburg 1958
- WALLISCH, ELFRIEDE: *Erwin Schaller – Die Lothringer Lieder*.
schriftliche Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst in
Wien, Wien 2001
- WERDEN, JULIUS ADOLPH: *Taschenbuch für Freunde der Musik*. Wien 1804
- WOLFF, ROBERT: *Interview mit Luise Walker*. nova giulianiad, Freiburger
Saitenblätter, Verlag Orlando Syrg, Freiburg 8/1986

5. 3. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Erste Seite vom Brief des Wiener Gitarren-Klubs, Wien, 1920
- Abb. 2: Ausschnitt vom Brief des Wiener Gitarren-Klubs, Wien, 1920
Mit handschriftlichem Zusatz von Luise Walker
- Abb. 3: Programm des Konzerts von M. Llobet Wien, 1921
Mit aufgeklebter Eintrittskarte und Zeitungsankündigung
- Abb. 4: Notiz aus dem Tagebuch von Heinrich Albert, 1921
- Abb. 5: Photographie von Erwin Schaller, 1979
- Abb. 6: Photographie von Erwin Schaller und Karl Scheit, 1928
- Abb. 7: Ankündigung für ein Konzert des Duos *Schaller-Scheit*,
Schärding, 1928
- Abb. 8: Umschlag und erste Seite des *Lehrwerkes für die Gitarre*,
Erstausgabe, Karlsbad, 1936

5. 4. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Abb.	Abbildung
ad. lib.	ad libitum
AMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig)
AWMZ	Allgemeine Wiener Musik-Zeitung (Wien)
b.c.	Basso continuo
BA	Bärenreiter Ausgabe (Verlag Kassel)
Bd.	Band
Bfl	Blockflöte
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis
ca.	circa
Diss.	Dissertation
Fl	Flöte
Git	Gitarre
GKM	Gitarre-Kammer-Musik (Verlag Doblinger, Wien)
HBR	Haslinger Blockflöten – Reihe (Verlag Doblinger, Wien)
Hrg.	Herausgeber
HWV	Händel-Werkverzeichnis
Instr	Instrument
Jg.	Jahrgang
JP	Josef Preissler (Verlag München)
KV	Köchel-Verzeichnis der Werke Mozarts
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
NB	Notenbeispiel
ND	Neudruck
Nr.	Nummer
ÖBV	Österreichische Bundesverlag (Wien)
op.	opus
S.	Seite
Sgst	Singstimme
Sp.	Spalte
UE	Universal Edition,(Wien)
Va	Viola
Vc	Violoncello
vgl.	vergleiche
Vl	Violine
WAMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien)
z.B.	zum Beispiel
zw.	zwischen

Lebenslauf

- 1949 geboren am 22. 02. 1949 in Lilienfeld/Niederösterreich
- 1956-1969 Besuch von Volksschule, Hauptschule und Gymnasium
- 1969 Matura am Musisch-Pädagogischen Gymnasium in Krems
- 1969-1971 Besuch der Pädagogischen Akademie in Krems
1972 - Lehrbefähigung für Volksschulen
- 1971-1973 Konzertfachstudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien;
Konzertfach und Studienrichtung Gitarre-Musikpädagogik bei Prof. Karl Scheit
1973 – Diplomprüfung (mit Auszeichnung)
1975 – Staatliche Lehrbefähigung
- 1973-1981 Assistent von o.Prof. Karl Scheit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien
- 1975 Verhelichung mit Elfriede Franz
- 1979 Geburt des ersten Kindes Elisabeth Maria
- seit 1981 Leiter einer Konzertfachklasse am Konservatorium Wien
- 1983 Geburt des zweiten Kindes Eva-Maria
- 1989 Übersiedelung nach Niederösterreich
- Konzerttätigkeit als Sologitarrist, mit dem „Wiener Gitarreduo“ und dem „Wiener Gitarrentrio“ in Europa und Amerika
- Mitglied des Ensembles „Wiener Instrumentalsolisten“
- Rundfunkaufnahmen, Einspielungen mehrerer CDs,
- Bearbeiter und Herausgeber bei den Verlagen Universal-Edition und Doblinger
- 1994 Gründung eines eigenen Verlages „Edition Heinz Wallisch“

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich diese vorliegende Arbeit selbst, und zwar ohne fremde Hilfe, verfasst habe und außer den angegebenen Quellen und Hilfsmittel keine Unterlagen benützt habe.