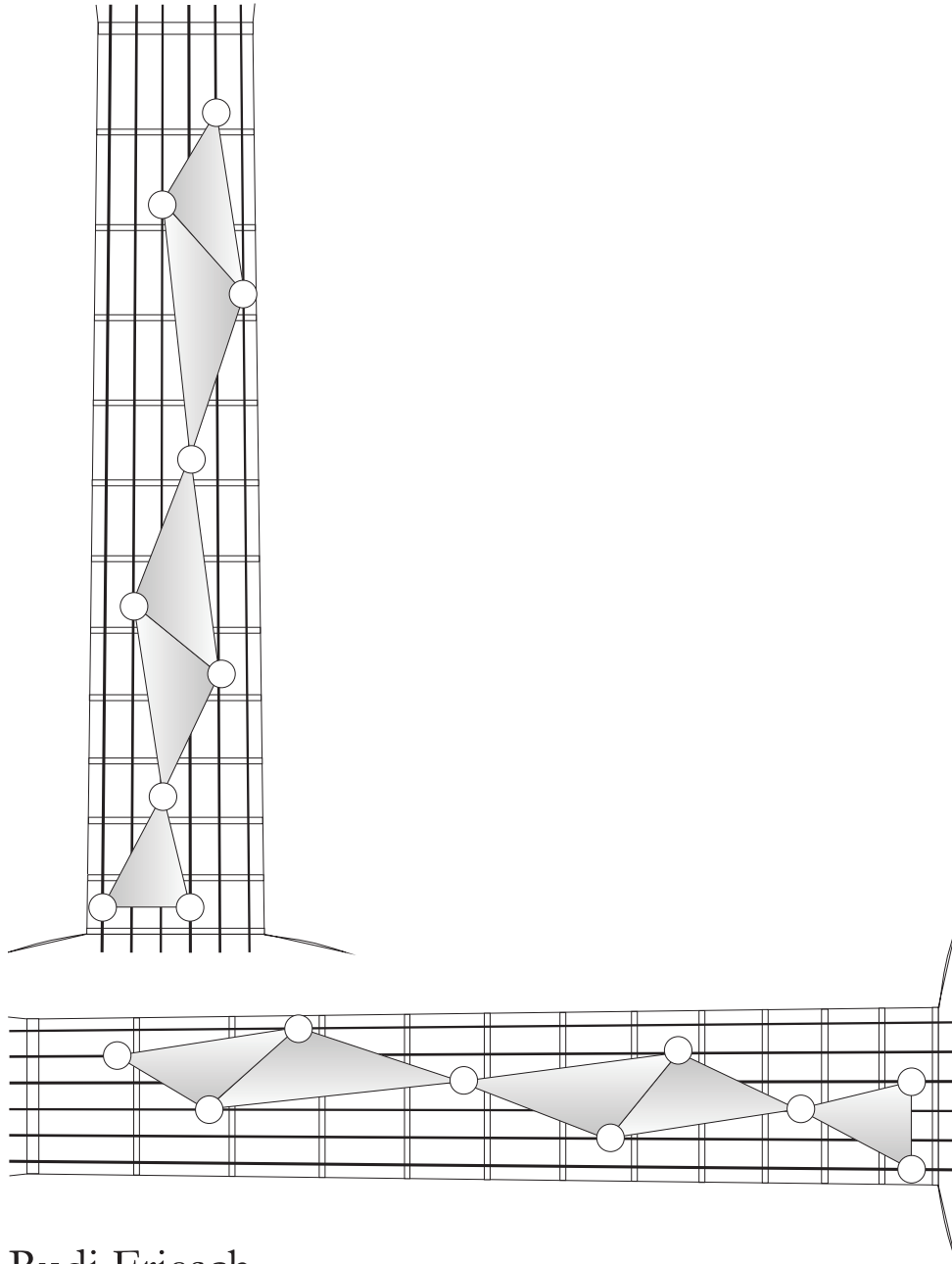




Rudi Friesch

Gitarre und Fingersatz



Meinen herzlichen Dank an alle, die mit
Wort und Tat an diesem Fachbuch
"Gitarre und Fingersatz" mitgewirkt
haben:

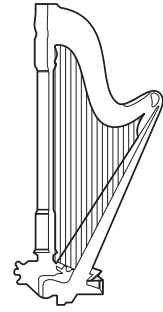
Karl Scheit,
Mario Sicca,
Albert Aigner,
Dieter Kreidler,
Michael Tröster,
Romulo Lázarde,
Bernhard Rövenstrunk,
meinen Gitarrenlehrern auf
verschiedenen Kursen und Seminaren,

Mathias Feldweg, dem Studenten für
Elektronik, der mich in die Arbeits-
weise des Computers einführte und
wenn ich als Einsteiger mit halsbre-
cherischen Befehlen das Programm
abstürzen ließ, auf der Mattscheibe
wieder das gewohnte Bild hervor-
zauberte,

meiner Tochter *Marga Friesch*, die meine
holprigen Texte in eine wohl-
klingendere Sprache umwandelte und
Rechtschreibfehler ausmerzte.

Rudi Friesch

© 2001
Musikverlag
Marianne Friesch
Haldenstraße 19
72664 Kohlberg



Gemeinsam wollen wir auf den folgenden Seiten das Einmaleins des Fingersatzes kennen lernen, einen Einblick in die Grundlagen für wohlklingendes, künstlerisches Gitarrenspiel gewinnen.

Ein Gitarrenanfänger, der sich das Wissen um einen guten Fingersatz durch eigene Versuche aneignen will, benötigt viel Zeit und Geduld, bis er vom wilden Spiel zur Reife gelangt. Wie lange er für diese Entwicklung braucht, hängt von seiner Begabung, seinem Fleiß, aber auch davon ab, wie gewissenhaft er seine Studien betreibt. Die meisten Gitarrenanfänger kümmern sich nicht oder nur wenig um einen ausgeklügelten Plan. Oft sind sie auch noch nicht in der Lage, einen Fingersatz zu entwerfen, denn zunächst muss ein Musikstück gründlich geprüft und beurteilt werden.

Davor muss allerdings ein ausreichend langer Zeitraum spielerischen Umgangs mit der Gitarre liegen, Vorerfahrung gewonnen werden. Beim fortgeschrittenen Gitarristen beruht der Fingersatz auf einem ausgedehnten Netz von Varianten, ein neues Element ist in sein Spiel gekommen. Er zieht aus gewonnenen Erfahrungstatsachen eine Lehre, er vergleicht und so wächst allmählich das Vermögen in einer beliebigen Stellung auf dem Griffbrett ohne genaue Prüfung, rein gefühlsmäßig, einen Fingersatz zu finden. Dabei sind nur eine beschränkte Anzahl Griffe in ganz bestimmten Grenzen möglich. Trotzdem staunen wir immer wieder über die ungeahnten schöpferischen Möglichkeiten beim Fingersatz, für den es, wie allgemein in der Musik, mehr Ausnahmen als Regeln gibt. Ein Meister der Gitarre wird einen guten Fingersatz nicht allein mit Wissen und Scharfsinn aufstellen, wie Außenstehende gewöhn-

lich meinen, die Phantasie muss hinzutreten, dann entsteht ein künstlerisches Gebilde, das sich deutlich von landläufiger Stümperarbeit unterscheidet. In diesem Lehrbuch sind Gedanken und Überlegungen niedergeschrieben, die vielen Lesern längst bekannt sind, aber auch hilfreiche Anregungen und Ergänzungen. Der Text ist klar und schlicht gehalten, auf Fachsimpelei und sonstigen Firlefanz wird verzichtet. Der Inhalt baut bewusst auf allereinfachsten Grundkenntnissen auf und führt allmählich weiter in immer höhere Gefilde. Es ist besonders für den Gitarristen geschaffen, der sein Wissen im Selbstunterricht erweitern will.

Herzlich willkommen an Bord des Studienschiffes, viel Freude und Erfolg bei unserer gemeinsamen Reise.

Danksagung	2
Vorwort	3
Inhalt	4
Einleitung	8

Der Fingersatz in der Vergangenheit und Gegenwart

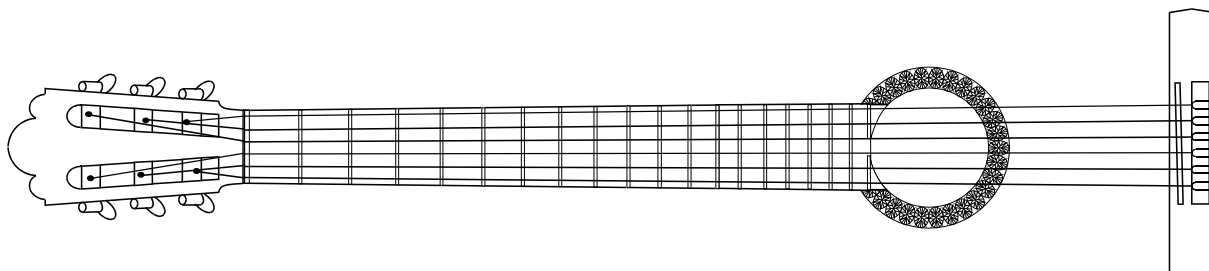
1.1 Der Fingersatz in der Vergangenheit	10
1.2 Der Fingersatz in der Gegenwart	12
1.3 Von der Tabulatur zur Notenschrift	15
1.4 Die Fingerbezeichnung	16
1.5 Die Saitenbezeichnung	18
1.6 Die Lagenbezeichnung	20

Grunderfahrungen am freistehenden Griffbrett

2.1 Physiologische Grunderfahrungen am freistehenden Griffbrett	22
2.2 Musikalische Grunderfahrungen am freistehenden Griffbrett	25

Die Finger der linken Hand

3.1 Die Fingermuskulatur	32
3.2 Stützfinger und Haltefinger	34
3.3 Die Überspreizung	36
3.4 Die Überstreckung	37
3.5 Fingerwechsel bei Tonwiederholung	38
3.6 Die Gegenbewegung	40
3.7 Der stumme Hilfsfinger	42



Lagenspiel und Lagenwechsel

4.1	Hauptlagen/Nebenlagen	44
4.2	Randlagen	46
4.3	Lagenstetigkeit	48
4.4	Der Lagenwechsel	52
4.5	Zielrichtung des Lagenwechsels	54
4.6	Lagenwechsel nach Pausen	56
4.7	Lagenwechsel nach langen Noten	57
4.8	Lagenwechsel auf guten Taktteilen	58
4.9	Der chromatische Lagenwechsel	60
4.10	Die Wippe	61
4.11	Das Glissando	62
4.12	Der glissandoartige Lagenwechsel	63
4.13	Der Führungsfinger beim Lagenwechsel	64
4.14	Der Raupenfingersatz	66
4.15	Lagenwechsel mit Kontraktion	68
4.16	Lagenwechsel mit Hilfe einer leeren Saite	72
4.17	Der freie Lagenwechsel	74
4.18	Vermeidbare Sprünge	76

Doppelgriffe

5.1	Große und kleine Sekunde	78
5.2	Chromatische Passagen	80
5.3	Die chromatische Tonleiter	82
5.4	Die diatonische Tonleiter	84
5.5	Die diatonische Durtonleiter	86
5.6	Große und kleine Terzen	88
5.7	Die Quarte	92
5.8	Die Quinte	94
5.9	Große und kleine Sexten	96
5.10	Große und kleine Septimen	100
5.11	Die Oktave	102
5.12	Große und kleine Nonen	104
5.13	Große und kleine Dezimen	106

Vom Ton zur Tonleiter

6.1 Die natürliche Obertonreihe	110
6.2 Die diatonische Naturtonleiter	113
6.3 Die temperierte Naturtonleiter	115
6.4 Relative und absolute Tonhöhe	116
6.5 Das natürliche Dur	117
6.6 Natürliche Durtonleiter und Durtonleiter	118
6.7 Chromatische Naturtonleiter und chromatische Tonleiter	119
6.8 Das natürliche Moll	120

Akkordgriffe

7.1 Vom Intervall zum Akkord	122
7.2 Grundwissen über Akkorde	123
7.3 Griffdiagramme	124
7.4 Einfache Griffe auf vier Nachbarsaiten	126
7.5 Der Quergriff	128
7.6 Der große Quergriff	130
7.7 Der mittlere Quergriff	132
7.8 Der kleine Quergriff	134
7.9 Der Quergriff mit dem kleinen Finger	135
7.10 Der Quergriff in der Literatur	136

Der Fingersatz - Anregungen und Lösungen

8.1 „Vomblattspiel“ ohne Fingersatz	138
8.2 „Vomblattspiel“ mit Fingersatz	139
8.3 Erarbeiten eines Fingersatzes	141
8.4 Vereinfachen eines Fingersatzes	142
8.5 Ergänzen eines Fingersatzes	144
8.6 Zusammenspiel linke/rechte Hand	146
8.7 Die Saitenwahl	148
8.8 Die Klangfarbe	150
8.9 Der physiologische Fingersatz	152
8.10 Der melodische Fingersatz	154
8.11 Der harmonische Fingersatz	156
8.12 Der optische Fingersatz	158
8.13 Der Sequenzfingersatz	160

Die Transkription

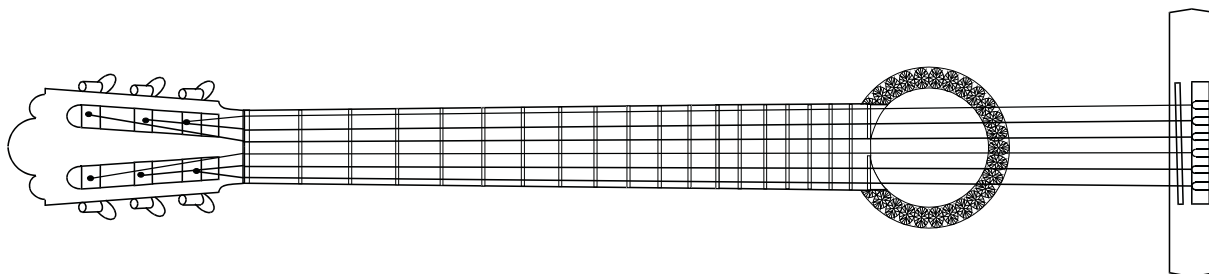
9.1 Die Transkription in der Vergangenheit	162
9.2 Die Liedbearbeitung	164
9.3 Quellen der Transkription	166
9.4 Bewertung der Transkription	167
9.5 Beispiel einer einfachen Transkription	168
9.6 Grenzen der Transkription	170

Der Fingersatz im Anfängerunterricht

10.1 Lernprogramm für den Fingersatz	172
10.2 Die Schreibweise	174
10.3 Das Spiel auf zwei Nachbarsaiten	175
10.4 Doppelgriffe	178
10.5 Griffe	179
10.6 Der Lagenwechsel	180
10.7 Lerntheorie und Lerngesetze	182
10.8 Die Qual der Wahl	183
10.9 Gleichberechtigung aller Greiffinger	184

Vom Anfang bis zur Meisterschaft

11.1 Alphabetisches Liederverzeichnis	186
11.2 Das arme Schulmeisterlein	188
11.3 Das Geheimnis des Einzeltons	189
11.4 Vom Anfang bis zur Meisterschaft	190

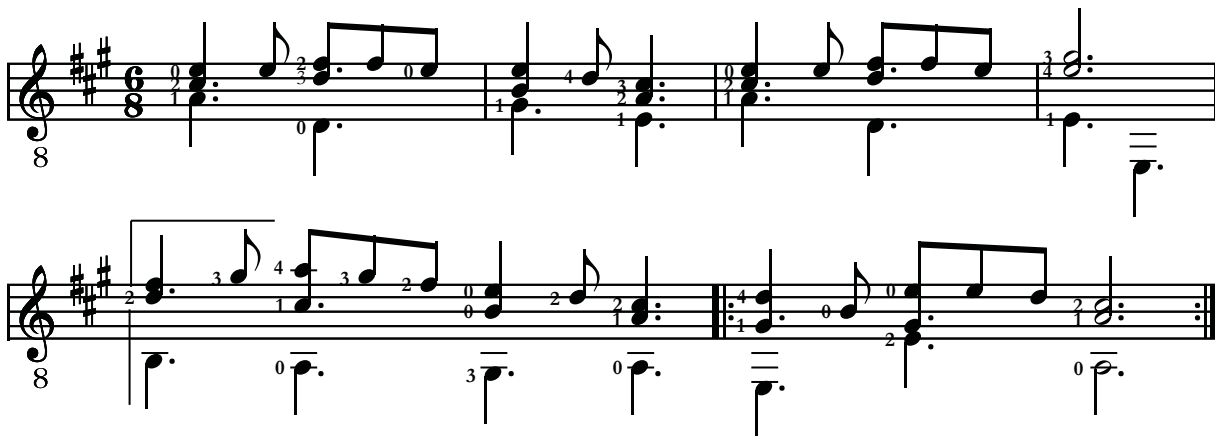


Voraussetzung für einen guten Fingersatz sind theoretische Kenntnisse der **Musik**:

Dur- und Molltonleitern,
Grundbegriffe der Stimmführung,
Verbindung von Haupt- und
Nebenfunktionen in Dur und Moll,
Konsonanzen und Dissonanzen,
Metrik und Rhythmik ...

Al olivo

aus Spanien

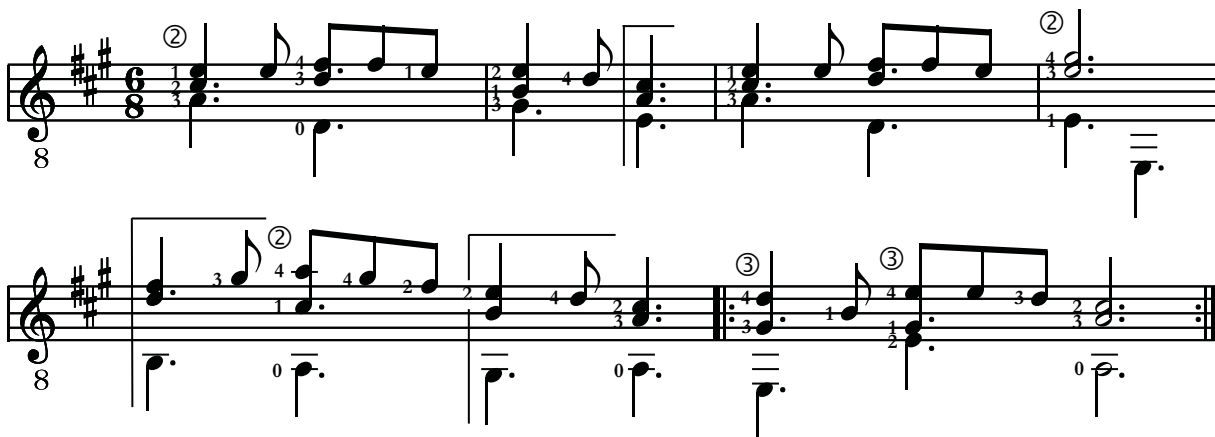


Voraussetzung für einen guten Fingersatz sind physikalische Kenntnisse der **Gitarre**:

Besaitung, Klangverhalten ...

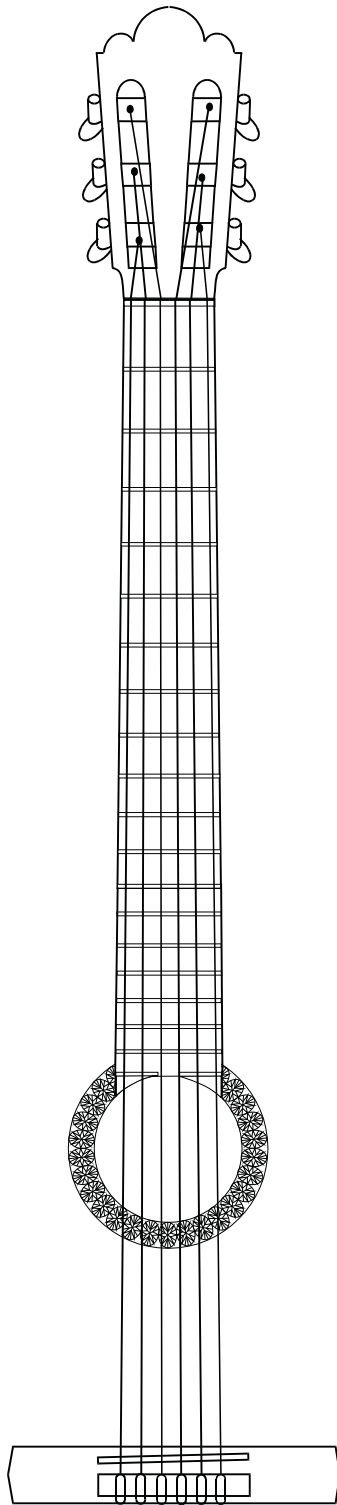
Al olivo

aus Spanien



Voraussetzung für einen guten Fingersatz sind physiologische Kenntnisse des **Menschen**:

Muskelarbeit und Nervenleitungen,
Grifftechnik der linken Hand ...



*Der Fingersatz in der Vergangenheit
und in der Gegenwart*

Von der Finger-Setzung

§ 1

Die Setzung der Finger ist bey den allermeisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben gewissermassen festgesetzt.

§ 2

Da jeder neue Gedanke beynähe eine neue und eigne Finger-Setzung erfordert, welche oft durch die blosse Verbindung eines Gedanken mit den anderen wieder verändert wird; da endlich der ächte Gebrauch der Finger bißhero so unbekannt gewesen und nach Art der Geheimnisse nur unter wenigen geblieben ist, so hat es nicht fehlen können, daß die allermeisten auf diesem schlupfrichen und verführerischen Wege haben irren müssen.

§ 3

Dieser Irrtum ist um so viel beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat merken können, indem das meist auch mit einer falschen Applicatur, obschon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kann, anstatt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche Finger-Setzung sich mehrenteils durch die platte Unmöglichkeit, das vorgeschriebene zu spielen, entdeckt. Man hat daher alles der Schwürigkeit des Instrumentes und der dafür gesetzten Stück so gleich zugeschrieben und geglaubet, es müsse so und nicht anders sein.

§ 4

Da man hieraus erkennen kann, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der gantzen Spielart hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kann.

§ 12

Versteht einer die Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schwersten Sachen spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leichte fällt; da hingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.

§ 18

Man wird die Applicatur auf die Natur begründen, weil diese Finger Ordnung bloß die beste ist, welche nicht mit unnötigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist.

1.1 Der Fingersatz in der Vergangenheit

Einleitung

Wenn ich eine Schule schreibe, so soll sie nur die Regeln enthalten, welche Nachdenken und Erfahrung mich zur Bildung meines Spiels festzusetzen nöthigten... Ich bestimme nichts auf Glauben oder aus Laune, sondern gehe nur den Weg an, den ich gieng, um der Gitarre die Erfolge abzugewinnen, welchen ich den Beifall auch derjenigen verdanke, die am Schwierigsten zu befriedigen und zu bestechen sind, der Harmonisten. Ich zweifle, daß meine Compositionen für dieses Instrument nach andern Grundsätzen gespielt werden können: ich schreibe also für diejenige, welche es fast für unmöglich halten dahin zu gelangen, und daher gutmüthig genug sind mich für eine Wundererscheinung anzusehen, da ich doch nicht mehr Mittel als ein Anderer besitze, die Tonkunst und das Nachdenken. Ihr Erstaunen entspringt nur aus ihrer Art die Guitarre zu betrachten, denn indem sie selbst sagen, dies Instrument sei vorzüglich zur Begleitung bestimmt, und es daher unter die Harmonie-Instrumente zählen, beginnen sie doch damit, es als ein Instrument für Melodie zu behandeln, denn sie fangen ihren Unterricht mit Tonleitern an, um den Fingersatz zu lernen: hierdurch gewöhnen sie sich alle Kräfte der linken Hand auf die Melodie zu verwenden und begegnen grossen Schwierigkeiten, wenn sie einen richtigen Bass hinzufügen sollen, sobald dieser nicht innerhalb der leeren Saiten liegt und noch viel grössern, wenn eine oder zwei Mittelstimmen hinzu kommen sollen. Für sie ist der Fingersatz in diesem Fall nichts als ein beständiger Bruch der Regeln, welche ihnen die Gewohnheit zum Gesetz macht.



Fingersatz der linken Hand

Da ich mich sehr selten entschließen kann, irgend eine Behauptung unerwiesen zu lassen, so werde ich die Gründe darlegen, warum ich den Fingersatz dessen ich mich für die Melodie bediene, fast immer von dem abhängen lasse, den ich für die Harmonie wähle. Ich betrachte die Tonleiter, aus welchem Ton sie auch gehe, als den vollkommenen Akkord dieses Tones, welcher mit dem Bass beim Aufsteigen, oder mit den hohen Tönen beim Absteigen beginnt, und hinter einander nicht nur die Theile zu hören gibt, woraus er besteht, sondern auch alle Zwischentöne, welche die Intervalle zwischen diesen Theilen ausfallen. Das Beispiel wird dem Leser zeigen, daß wenn die linke Hand bereit gehalten wird, den Akkord zu greifen, die ganze Tonleiter sich unter seinen Fingern befindet, ohne daß es nötig wäre, sie zu verrücken; so lange die Tonleiter die Ausdehnung, die der Akkord einnimmt, nicht überschreitet; und daß die leere Saite oder der vierte Finger die schon durch den Akkord mit dem Fingersatz versehenen Stimmen ergänzen.

Fernando Sor:
"Gitarren-Schule"

1830 in Frankreich und Deutschland erschienen

1.2 Der Fingersatz in der Gegenwart

"Die musikalische Spannweite, die die Gitarre bietet, ist ja letztendlich in ihr selbst begründet, durch die Möglichkeit, dass man z. B. einen einzigen Ton auf mehreren Saiten produzieren kann ... Der Fingersatz bestimmt zum großen Teil die musikalische Interpretation. Zu konsequentes Denken kann hier in eine Sackgasse führen, wie z. B. die Linienführung auf einer Saite, um die Tonfarbe nicht zu ändern. Das ist Unsinn und geht oft gar nicht. Mit einem Saitenwechsel kann ich vielleicht viel besser cantabile spielen. Wie ich schon sagte: Die Gitarristen wissen oft gar nicht, was für sie der Fingersatz bedeutet ... Die Fingersatztechnik ist eigentlich ein großes Ausdrucksmittel zur Phrasierung und Gestaltung. Das heißt, man braucht eine gewisse Phantasie, eine starke Phantasie, und natürlich auch eine Menge Erfahrung, um zu

wissen, für die und die Stelle, für die und die Musik ist eben der Fingersatz gut. Wenn ich meinetwegen ein Stück aus der Renaissance spiele, dann halte ich mich enger an die Tabulatur und benutze den Fingersatz, der mir vorgegeben ist. Später bei Giuliani ist das nicht mehr möglich. Hier beginnt die Fingersatz-Problematik, besonders bei kleinen diminuierten Notenwerten. Je kleiner sie werden, um so problematischer wird es. Da werden Lösungen angeboten, die wider alle Hände und Musik sind."

Hubert Käppel:

"Ich fühle mich mehr als Musiker denn als Gitarrist"
Gitarre & Laute 2/85 Seite 10-12



"Viele Gitarristen - oder Verlage - bevorzugen Editionen, die vor Fingersätzen schwarz sind. Man bekommt eine Interpretation auferlegt. Die Musik wird verzerrt durch die Herausgeber. Auch kleine Änderungen können wesentlich sein. Ich meine, der Spieler soll für sich selber entscheiden können, wie er was spielt. Und ein Herausgeber soll nicht ändern, was geschrieben steht. Bis 1977 war es unmöglich, Ausgaben zu finden, die einen richtigen Noteninhalt aufwiesen. Das ist heute noch bei 90% aller Ausgaben wahr ...

Viele Gitarrenlehrer finden es leichter, mit vielen Fingersätzen zu arbeiten. Man darf sich fragen, wo das herkommt - aus Faulheit, aus Unkenntnis oder gar aus Unfähigkeit. Es ist vor allem eine Frage der Ausbildung. Fingersätze können schon das Vom-Blatt-Spielen erleichtern. Gitarristen sind aber in der Regel schlechte Blattspieler."

Michael Macmeeken:

"Verleger über sich"
musikblatt 2/86 Seite 27



"Was die Systematik von Fingersätzen angeht, sind sie sehr von der gesanglichen Vorstellung eines Streichinstrumentes, der Violine, geprägt. In Schaller-Scheit I werden zum Beispiel zunächst alle Tonleitern auf einer Saite gespielt. Wichtig für seine Fingersätze war die einheitliche Klangfarbe. Seine Klangvorstellung, und das hat mich auch sehr beeinflusst, war immer ein schöner Apoyando-

Ton, der wie eine Stimme singen kann! Trotzdem ändere ich jetzt viele seiner Fingersätze, weil sie oft zu umständlich sind, eben durch die vielen Lagenwechsel."

Sonja Prunnbauer:

"Jeder sollte ein Repertoire finden, zu dem er stehen kann..."
Gitarre & Laute 3/94 Seite 7

1.2 Der Fingersatz in der Gegenwart

"Einiges wird experimentell gemacht; Bachs Werke sind ja im Urtext vorhanden, wir gehen z. B. die Klavierwerke durch und sehen nach, was geht ... Die eigentliche Bearbeitung machen wir dann bei den Proben zusammen, zunächst wird der Text skizziert und sofort in die Praxis umgesetzt. In punkto Fingersatz hat natürlich jeder seine Freiheit für individuelle Lösungen, der Fingersatz muss nicht unbedingt in beiden Stimmen völlig analog sein. Natürlich werden Artikulationen ver-

abredet - in letzter Zeit vermeiden wir übrigens weitgehend Bindungen, um größere Klarheit und Präzision zu erreichen - aber die klangliche Verwirklichung entsteht unabhängig vom Fingersatz."

Albert Aigner:

"Interview mit dem Duett Konzertant"
Zupfmusik 4/88 Seite 109



"Durch unsere allgemeine musikalische Erfahrung sollte es uns nach einigem Vom-Blatt-Spielen bis zu einem gewissen Grade möglich sein, das Stück einzuschätzen, zu analysieren und einen vorläufigen Fingersatz vorzubereiten. Es ist sinnvoll durch mehrmaliges Lesen sich an das Notenbild zu gewöhnen und eventuell eine spielpraktische Partitur - möglichst ohne Seitenwenden - zu erstellen. Wir wählen ein Fragment - z. B. einen musikalischen Formteil - den wir in seinem Ablauf überblicken und nach einigem Üben im Gedächtnis behalten können. Wir beobachten zunächst die Statik jedes einzelnen Griffes. Die Handstellung jedes einzelnen Tones wird daraufhin untersucht, ob sie aus einem harmonischen Zusammenwirken des gesamten Körpers entsteht. Wir verfolgen die Griffspannung von der Fingerplatzierung über die Zangenwirkung Finger/Daumen zum Unterarm, zum Oberarm, in die Schulter und in den Rücken hinein und passen uns tänzerisch elastisch jedem

einzelnen Griff an. Wir üben das so lange, bis wir unsere Körperhaltung im linken Arm ganz fein und differenziert kontrollieren können. Nun pflegen wir den geschmeidigen Bewegungsübergang von einer Griffposition in die andere. Aus einem Griffschwerpunkt heraus ergibt sich eine Bewegungstendenz zum nächsten Griffschwerpunkt hin. Im Augenblick des Griffschwerpunktes erfolgt der Anschlag und die gesamte Bewegungseinheit linker Arm orientiert sich weiter zum nächsten Griffschwerpunkt. Nach dieser eher körperlich akzentuierten Arbeit konzentrieren wir uns auf die Tongestaltung jedes einzelnen Klages..."

Klaus Hempel:

"Die Verbindung der gestalterischen, der instrumental-technischen und der konzentrativen Aspekte eines Stückes"
Gitarre & Laute 5/86 Seite 25



"Bei der Fingersatzplanung gehe ich stets vorausschauend vor, um an analogen oder verwandten Stellen die Fingersätze möglichst gleich zu halten ... Für die bearbeitete Fassung wird dann der endgültige Fingersatz gemacht. Es gibt natürlich immer Stücke, die sich besser für eine Bearbeitung eignen als andere ... Immer wieder bin ich beeindruckt, wie; es z. B. Leo Brouwer schafft, musikalische und

formale Idee sowie Gitarrensatz in eine Art Synthese zu bringen. Dabei sind die musikalischen Ideen immer noch so stark, dass keine "Fingersatzmusik" entsteht."

Wolfgang Lendle:

"Die Technik sollte eine Selbstverständlichkeit sein"
Gitarre & Laute 3/86 Seite 9

1.2 Der Fingersatz in der Gegenwart

Fingersatz: Auch: Applikatur engl.: fingering; frz.: doigté, ital.: digitazione; span.: digitación. Der Fingersatz ist theoretisch die optimale Zuordnung der Finger, bei der Gitarre auf Bündlen und Saiten, um angegebene Töne zu erzeugen. Praktisch ist es jedoch so, dass mehrere Fingersätze möglich sind, außerdem bestimmt ein Fingersatz bis zu einem gewissen Grade auch die Interpretation ...

Bei Notenausgaben für Gitarre wird die Einzeichnung eines Fingersatzes häufig zu weit getrieben; oft sind mehr Zeichen als Noten vorhanden und das ganze Notenbild wird unübersichtlich. Außerdem hindern die ange-

gebenen Fingersätze Gitarrenschüler daran, für sich selbst eigene Fingersätze zu erfinden. Gitarristen, die diese Hilfen sowieso nicht mehr benötigen, empfinden die Angaben nur noch als störend. Es ist bedauerlich dass es fast keine Notenausgaben ohne Fingersätze gibt, bei Notenausgaben für andere Instrumente wäre das undenkbar.

Rolf Kaiser:

"Gitarrenlexikon"

Seite 70/71 Rowohlt Verlag Hamburg



Probiere alles, wenn es Dir Spaß macht, aber vermeide Fanatismus und vergeude nicht allzuviel Zeit. Wenn Du einmal anfängst "herumzuträneln", grübelst und Deine Finger zerpfücken möchtest, ist es Zeit für Dich, Alarm zu schlagen! Solches neurotisches Getue führt zu nichts, zumindest kommt nichts Positives dabei heraus. Ich kenne eine ganze Reihe solcher "Tüftler" und "Sucher". Sie zermartern sich ihr Hirn und gehen doch nur im Kreise um den Brunnen herum. Bleibe mit den Bewegungen Deiner Finger natürlich und ohne Verrenkungen! Sitze vor allem locker, ruhig und unverkrampft. Hüte Dich, gewachsene Tradition in ihren klugen Bemühungen und bereits vielfach erprobten

Erfolgen gering einzuschätzen oder gar zu verleumden. Sie ist letztlich der Schlüssel zu Deiner Zukunft, der Dir das Tor zu Deiner Künstlerschaft öffnen kann. Lass das gelten, was sich der Zeit entsprechend, in der Du wirkst, als positiv erweist. Sei selbstsicher, aber bleibe andern gegenüber tolerant. Prüfe alles und entwickle Deine überzeugende Eigenart.

Luise Walker:

"Ein Leben mit der Gitarre"

Seite 73 Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main



Zum Fingersatz wäre zu bemerken, dass eine bequeme Anordnung, einmal erlernt, nicht das in allen Fällen Brauchbarste darstellt. Jeder gute Fingersatz kann nur aus einem technisch sinnvollen und nahtlosen Übergang aus dem vorhergegangenen Akkord, unter Berücksichtigung des kommenden Akkordes, aufgebaut werden. Die Konsequenz heißt in diesem Fall: Fingersätze im ersten Teil oder Anfang des Unterrichts zeigen, bis die Grundregeln des Fingersatzes beherrscht

werden. Im weiteren sollte der Schüler die sinnvollsten Möglichkeiten innerhalb einer Verbindung selbst finden.

Wolf Steinröder:

"Das Harmonie-System der Jazz-Gitarre"

Gitarre & Laute 1987, Seite 18

1.3 Von der Tabulatur zur Notenschrift



Robert der Visee: Suite d-Moll

Die Tabulatur ist eine Griffschrift - nicht die Töne, die erklingen sollen, sind aufgeschrieben, sondern der Griff, mit dem wir diese Töne hervorbringen können. Diese Griffschrift wird der Gitarre eher gerecht als die heutige Notenschrift, denn aus ihr lässt sich unmittelbar ablesen, was auf dem Griffbrett zu machen ist.

Bei der heutigen Notenschreibweise ist der

musikalische Verlauf angegeben. Der Gitarrist erkennt die Melodie, kann dem Verlauf der Stimmführung folgen, muss aber auf dem Griffbrett die einzelnen Töne mühsam suchen. Um sich rascher zurechtzufinden benutzen wir heute einen Fingersatz, eine „sekundäre“ Tabulatur.

Griff zum Ton



Ton zum Griff



Seit etwa 1750 wird die Gitarrenliteratur nicht mehr als Tabulatur aufgeschrieben, sondern die neuzeitliche Notenschreibweise wird verwendet. Wir wissen nicht, aus welchen Motiven und unter welchen Umständen die Tabulatur zugunsten der "Musikschrift" aufgegeben wurde, wir sehen nur, dass zwischen 1700 und 1800 eine zeitliche Lücke klappt.

Die Gitarrenmusik von Tabulatur auf Noten umzustellen und in Notenschrift auszudrücken, was auf dem Instrument gespielt werden sollte, war ein langwieriger Vorgang, der sich auch auf die Schaffung neuer Werke auswirkte. Kompositionen Mitte des 18. Jahrhunderts sind Mangelware. Diese Lage ändert sich schlagartig mit den ersten Kompositionen von Fernando Sor.

Die Ablösung der Tabulatur durch die neue Notenschreibweise war die Geburtsstunde des Fingersatzes.

1.4 Die Fingerbezeichnung

Seit etwa 1750 n. Chr. wird Gitarrenmusik in Noten aufgeschrieben und nicht mehr in Tabulatur, einer Griffschrift, die Orte auf dem Griffbrett angibt. Seit jener Zeit ordnet der Fingersatz, auch **Applikatur** genannt, die Finger Bündeln und Saiten zu, um die angegebenen Töne hervorzubringen. Die Finger der linken Hand werden mit arabischen Ziffern bezeichnet:

1 = Zeigefinger	2 = Mittelfinger
3 = Ringfinger	4 = kleiner Finger

Die Stellung dieser Zahlensymbole in Verbindung mit den Noten ist in der Gitarrenliteratur unterschiedlich. Wir finden sie über oder unter, vor oder hinter den Noten, bunt gemischt in allen Richtungen. Eine einheitliche genaue Anweisung suchen wir in der Fachliteratur vergebens.

Akkordstudie

Andrés Segovia

Andante



Andreas Segovia:
"Mein Gitarrenbuch"
Seite 54 Herder Verlag Freiburg

a) Die Fingerbezeichnung wird an eine beliebige Stelle, wo genügend Raum ist, geschrieben. Überall tanzen Zahlen um die Noten herum, es herrscht ein wildes Durcheinander,

ein Gedränge wie auf einem Jahrmarkt. Nur mit Mühe findet sich ein Gitarrenspieler in diesem Tohuwabohu zurecht.

Vals ~ Wals

Dionisio Aguado (1784-1849)



Louis Ignatius Gall & Rob Koenders:
"Gitaarmethode Deel2"
Seite 11 Muziekuitgeverij Von Teeseling- Nijmegen

b) Die Fingerbezeichnung wird für die Melodie über die Note, für den Bass unter die Note geschrieben. Schon Fernando Sor benutzte diese

Schreibweise in seinem Lehrwerk "Guitarre Schule". Bei Zweistimmigkeit klappt alles wunderbar, bei Mehrstimmigkeit wird es schwierig.

SOMEONE TO WATCH OVER ME

Slowly (original C-Dur) Foxtrot George Gershwin

Fred Harz:
"guitar jazz harmonie",
Seite 59 Verlag: Hans Gerig - Köln

c) Die Fingerbezeichnung steht vor der betreffenden Note, wenn der Raum eng ist, wird die Fingerbezeichnung gelegentlich auch über oder unter die Note und nur in wenigen Ausnahmefällen hinter die Note. Der horizontale Abstand beträgt allgemein etwa die Größe des Notenkopfes. Bei Tonwiederholung wird die Fingerbezeichnung weggelassen.

SOMEONE TO WATCH OVER ME

Slowly (original 1 Okt. höher) (original C-Dur) Foxtrot George Gershwin

Wir schreiben die Fingerbezeichnung im Block vor die Note, gelegentlich auch über oder unter die Note und nur in wenigen Ausnahmefällen hinter die Note. Der horizontale Abstand beträgt allgemein etwa die Größe des Notenkopfes. Bei Tonwiederholung wird die Fingerbezeichnung weggelassen.

1.5 Die Saitenbezeichnung

Gitarrensaiten werden heute mit arabischen Ziffern im Kreis bezeichnet:

- ① = e' - Saite
- ② = h - Saite
- ③ = g - Saite
- ④ = d - Saite
- ⑤ = A - Saite
- ⑥ = E - Saite

Viele Töne kommen mehrmals auf dem Griffbrett vor. Um sie genau zu bestimmen, brauchen wir neben der Fingerbezeichnung auch noch zusätzlich die Saitenbezeichnung.

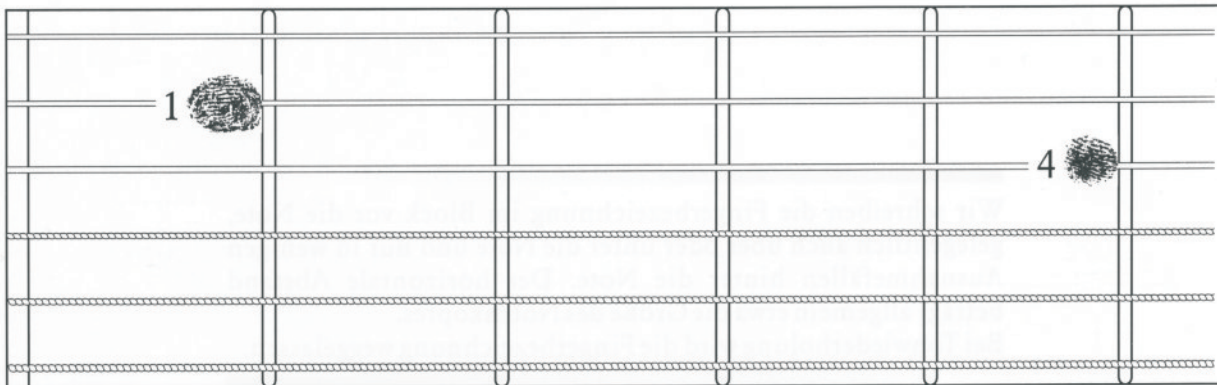
Moderato quasi Allegretto
=112

El huracán

Hansjoachim Kaps



Hansjoachim Kaps:
"El buracan"
Vogt & Fritz Schweinfurt

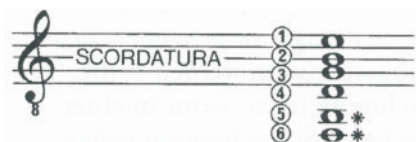


EL CONDOR PASA

Arr.: Eduardo Falú
Revision: Ad Roomans

Daniel A. Robles und

Jorge Milchberg



Daniel A. Robles/Jorge Milchberg: "El Condor Pasa"
für Gitarre bearbeitet von **Eduard Falú** Gitarre + Laute
Köln



Wir schreiben die Saitenbezeichnung in der Melodie - der obersten Stimme - vor die betreffende Note über die Fingerbezeichnung, im Bass vor die Note unter die Fingerbezeichnung, nur in Ausnahmefällen kommt die Saitenbezeichnung hinter die Note. Allgemein wählen wir die Melodiestimme für die Saitenbezeichnung, die anderen Stimmen sind dadurch festgelegt. Wir brauchen keine Zwei- und Dreifachbezeichnungen, diese sind überflüssig und erschweren das Vomblattspiel.

Die Saitenbezeichnung wird neu angegeben, wenn die Melodiestimme auf eine andere Saite wechselt, gelegentlich auch, wenn ein solcher Wechsel bevorsteht.

EL CONDOR PASA



1.6 Die Lagenbezeichnung

Die Lage gibt die Stellung der linken Hand auf dem Griffbrett an. Sie wird im Notensatz mit römischen Ziffern bezeichnet. Der Ausgangspunkt für die Bestimmung ist der Zeigefinger der linken Hand. Die I. Lage beginnt am 1. Bund, die II. Lage am II. Bund, die III. Lage am III. Bund ... Eine Lage umfasst allgemein vier Bünde.

Durch Überstreckung können auch fünf und mehr Bünde erreicht werden. Die Lagenbezeichnung in Notenausgaben ist ein alter Zopf aus längst vergangenen Zeiten, der schnell abgeschnitten werden sollte. Besonders nachteilig ist es, wenn in einer Notenausgabe beide Schreibweisen nebeneinander verwendet werden.



In unserem Beispiel werden durch die Saiten- und Fingerbezeichnung die beiden Töne auf dem Griffbrett eindeutig bestimmt, aber in welcher Lage befinden wir uns? Greift der Zeigefinger auf der d-Saite den Ton a, sind

wir in der VII. Lage, gleitet er anschließend nach gis, befinden wir uns in der VI. Lage, obwohl sich die Stellung der linken Hand nicht verändert hat.

CONSOLACÃO



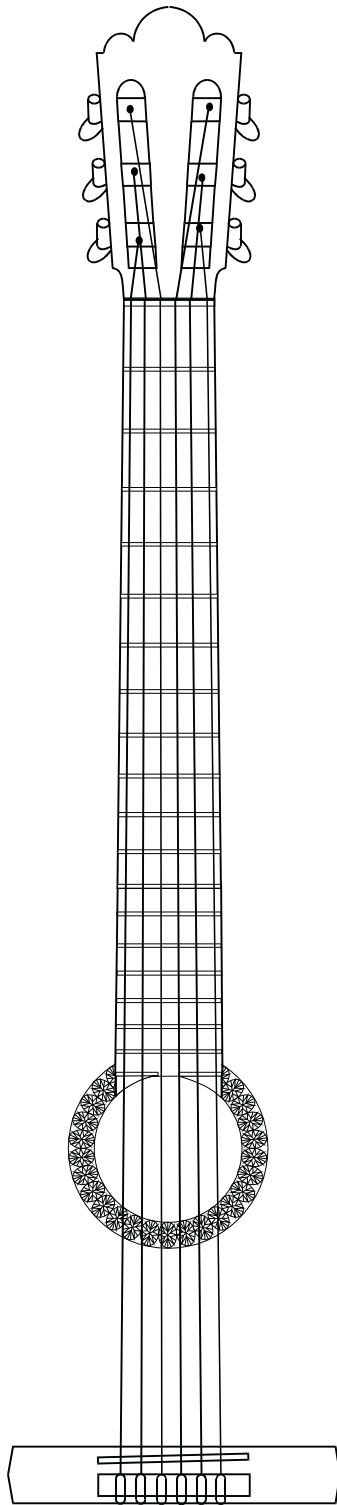
Baden Powell:
"Songbook Vol.1 " "
Seite 6 Tonos Darmstadt

In der neuzeitlichen Schreibweise wird die Lage durch Finger- und Saitenbezeichnung eindeutig bestimmt.

O LEGO ADERALDO



Baden Powell:
"Songbook Vol. 1 " "
Seite 18 Tonos Darmstadt



*Grunderfahrungen
am freistehenden Griffbrett*

2.1 Physiologische Grunderfahrungen am Griffbrett

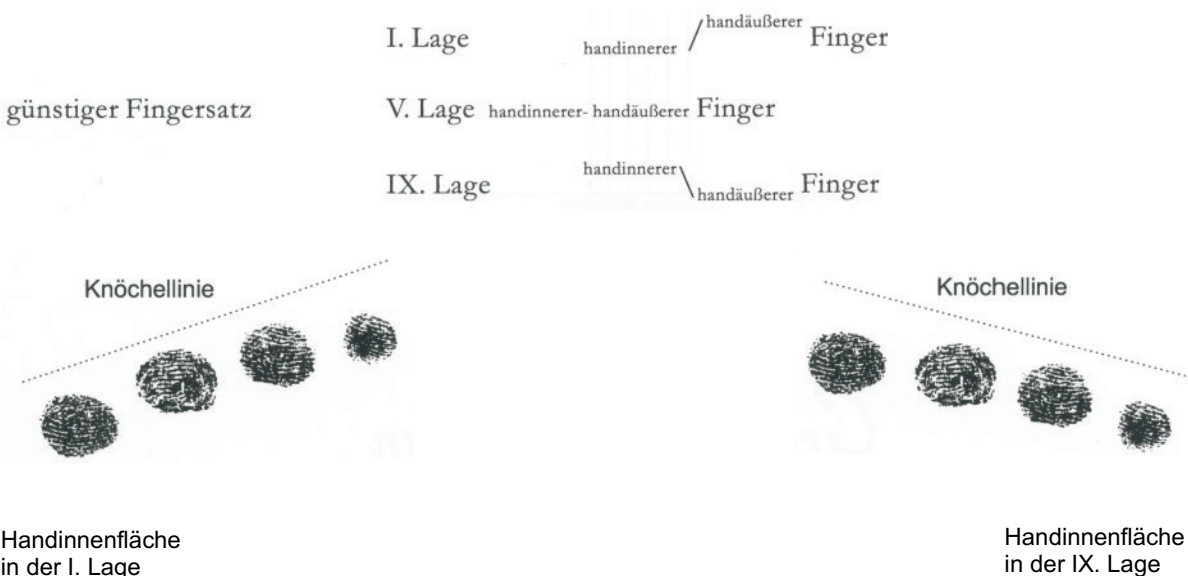


Halten wir die linke Hand vor unsere Augen, überragt der Mittelfinger alle seine Brüder, bilden wir aber eine Krallenhand, verändern sich die Größenverhältnisse!

Ähnliches geschieht beim Gitarrenspiel über dem freistehenden Griffbrett - auf der E-Saite in der V. Lage ist der Mittelfinger der Größte, auf der e'-Saite aber der kleine Finger!

Beim Lagenwechsel Sattel-Zarge beschreibt die linke Hand eine flach elliptische Bewegung im

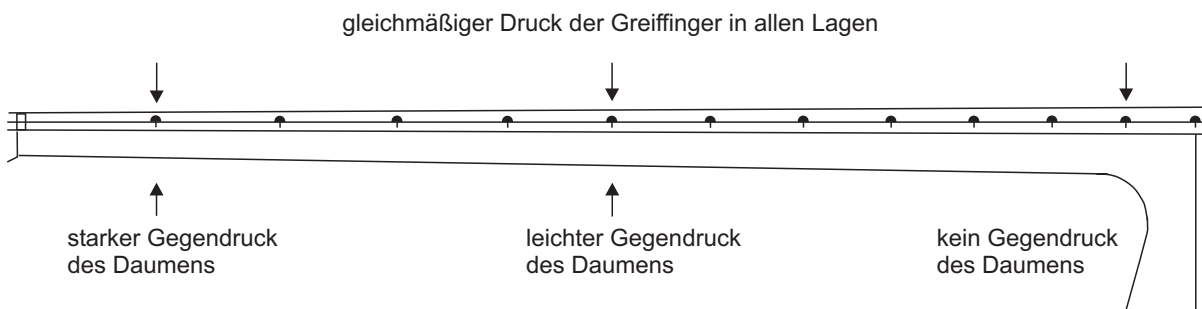
Raum. Die Knöchellinie, die Hand-innenfläche wandern auf einer elliptischen Bahn mit. In der V. Lage verläuft diese Bahn parallel zum Gitarrenhals, in den Nachbarlagen weicht sie nur wenige Grad davon ab, in der 1. Lage bildet sie einen spitzen Winkel. Ein guter Fingersatz richtet sich nach der natürlichen Handstellung:



2.1 Physiologische Grunderfahrungen am Griffbrett

Die notwendige Kraft, die ein Greiffinger beim Niederdrücken einer Saite aufbringen muss, ist in jedem Bund fast gleich, obwohl der Abstand der Saite vom Griffbrett, die Saitenlage, sich fortwährend ändert. Der Daumen ist der

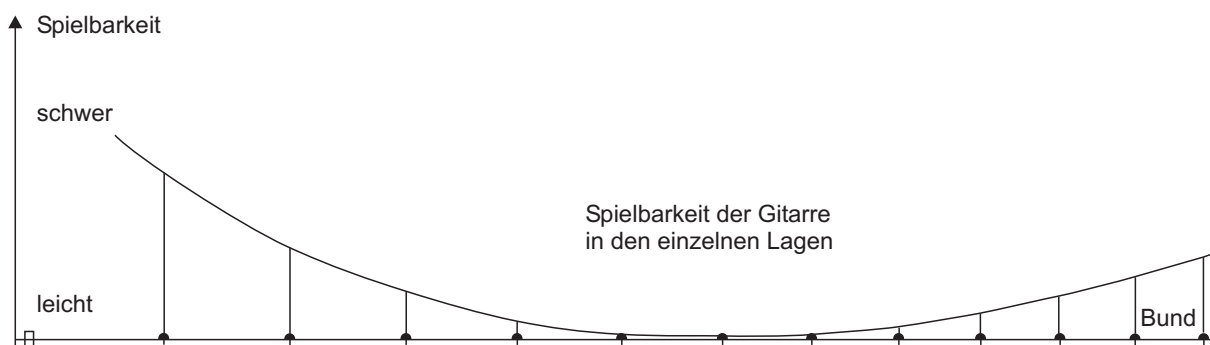
Gegenspieler der Greiffinger. Für ihn gilt die allgemeine Regel: "Je tiefer die Lage, desto mehr Gegendruck muss der Daumen der linken Hand aufbringen."



Der Abstand der Bundstäbchen verringert sich mit wachsender Ordnungszahl von Lage zu Lage, ebenso ändert sich auch die Saitenlage, geringfügig die Griffbrettbreite und der Abstand zwischen zwei Nachbarsaiten. In jeder Lage werden von diesen vier veränderlichen Größen andere physiologische Anforderungen an die linke Hand gestellt, die in ihrer Summe die Spielbarkeit einer einzelnen Lage ergeben. In der Mitte des freistehenden Griffbrettes (in

Längsrichtung der Saiten) etwa zwischen dem V. und VII. Bundstäbchen erreichen wir bei geringen Anforderungen an die linke Hand einen guten Spielerfolg, das Spiel in der I. Lage ist dagegen eine undankbare Aufgabe. Viele junge Gitarristen scheitern, weil sie im schwierigsten Bereich des freistehenden Griffbrettes ihre erste Bekanntschaft mit der "Zupfgeige" machen.

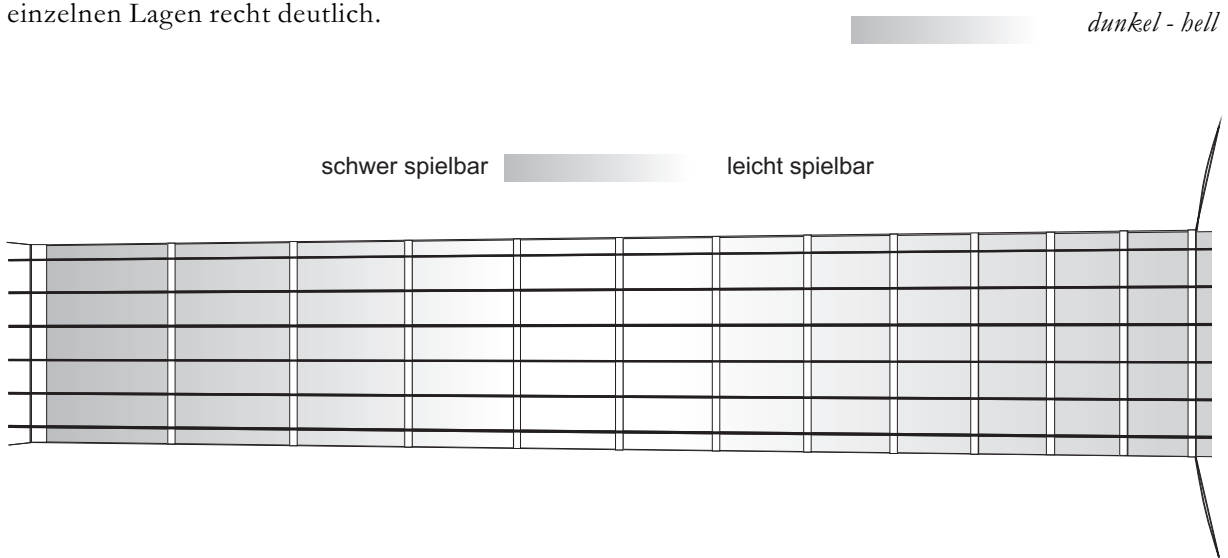
Sind bei einem Lied oder Musikstück verschieden gut klingende Fingersätze möglich, wählen wir den Fingersatz in einer leicht spielbaren Lage mit wenig Gegendruck des Daumens!



2.1 Physiologische Grunderfahrungen am Griffbrett

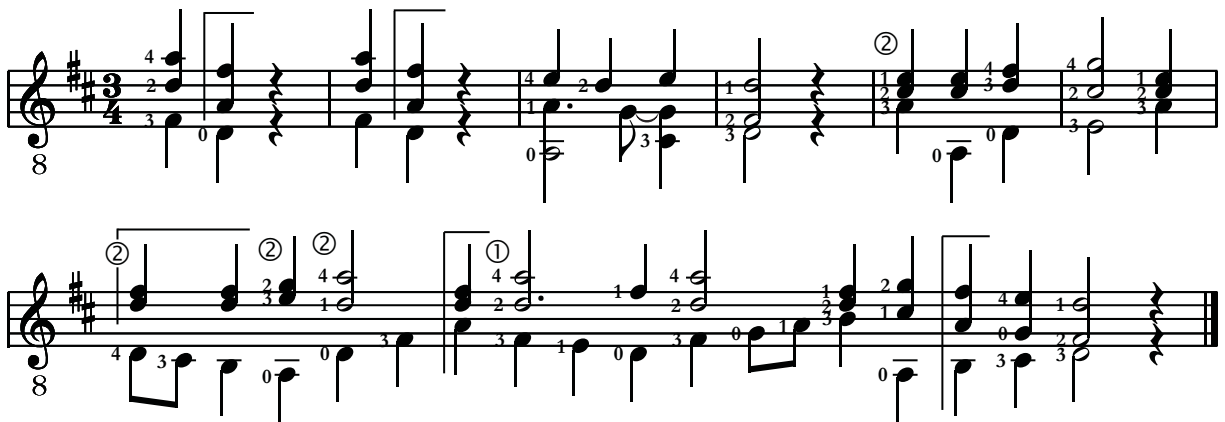
Die mathematische Kurve im Schaubild der vorhergehenden Seite zeigt die veränderlichen Schwierigkeitsstufen beim Spiel in den einzelnen Lagen recht deutlich.

Einprägsamer für unser Gedächtnis ist eine vereinfachte Darstellung auf dem Griffbrett in verschiedenen Helligkeitsstufen:



Kuckuck, Kuckuck

aus Deutschland



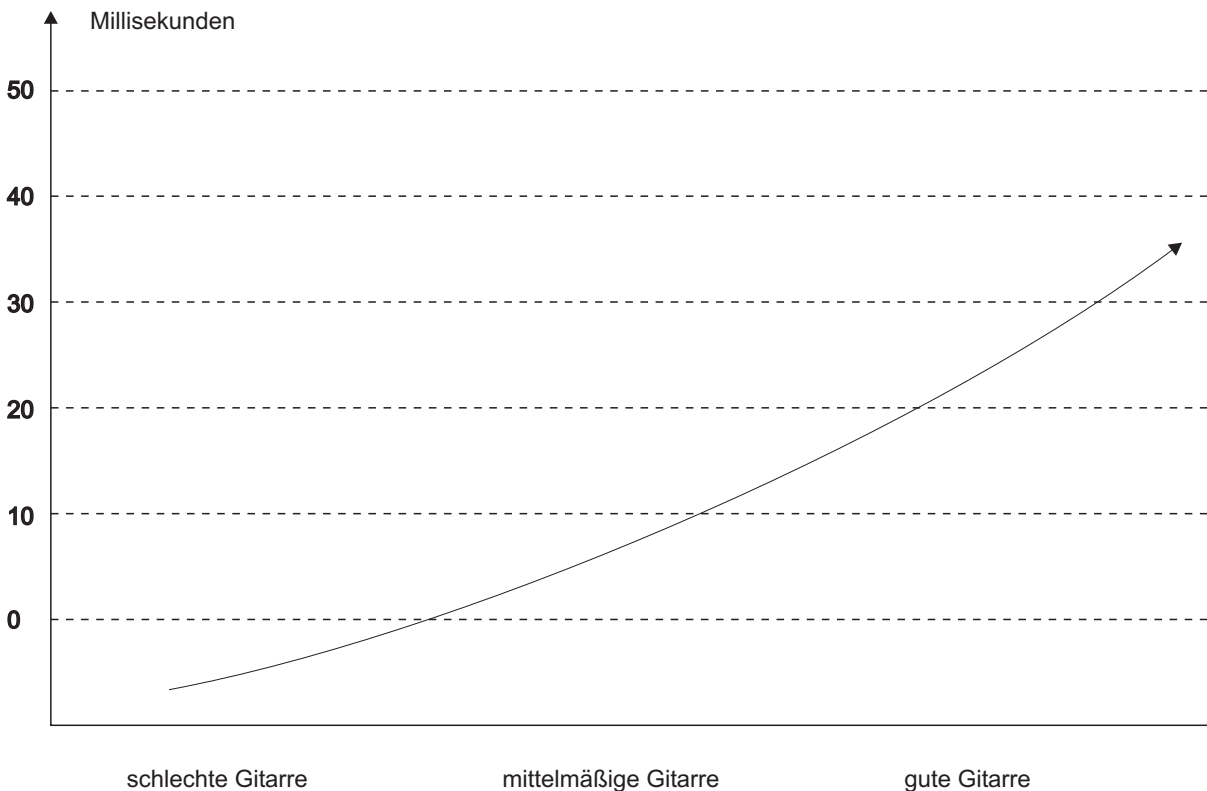
Das dreiteilige Frühlingslied "Kuckuck, Kuckuck" beginnt mit gespreizten Fingern der linken Hand und mit einem mittleren Quergriff in der II. Lage.

Im Mittelteil weicht die linke Hand in leicht spielbare Lagen (V. und VII.) aus, um mit dem Schlussakkord wieder in der physio-logisch sehr schwierigen III. Lage zu enden.

Sind bei einem Lied oder Musikstück verschieden gut klingende Fingersätze möglich, wählen wir den Fingersatz in einer mittleren Lage!

2.2 Musikalische Grunderfahrungen am Griffbrett

Einschwingzeit und subjektiv empfundene Qualität einer Gitarre

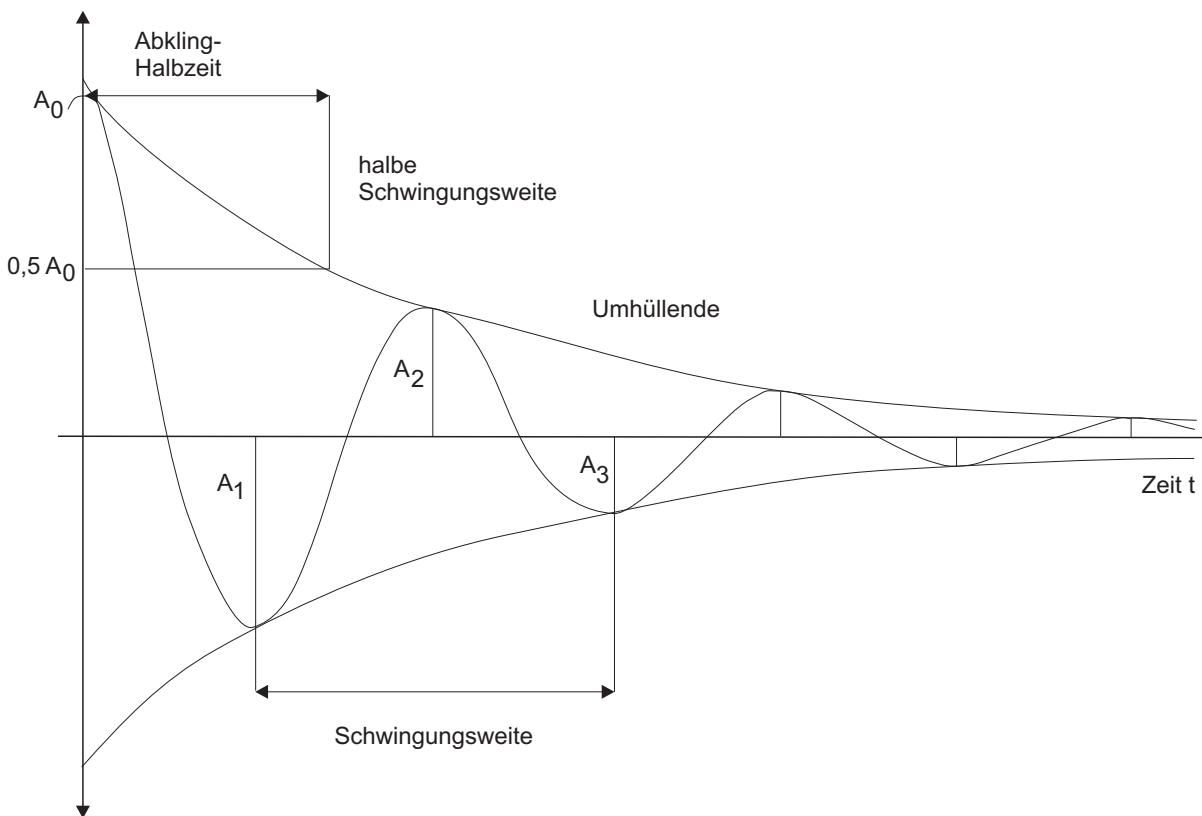


Die Zeitspanne vom Einsetzen der Schwingungen einer Saite bis zum Erreichen ihrer größten Schwingungsweite (Amplitude), bis zu ihrer größten Lautstärke, bezeichnen wir als Einschwingzeit. Die Einschwingzeit der einzelnen natürlichen Obertöne ist sehr unterschiedlich, sie hängt von den Resonanzeigenschaften des Gitarrenkorpus ab. Die Einschwingzeit für höhere Obertöne (diatonische und chromatische Sekundverwandtschaft) ist kürzer als für den Grundton und Obertöne mit einer kleinen Ordnungszahl (Quint- und Terzverwandtschaft).

Bei kurzen Einschwingzeiten empfinden wir den Klang einer Gitarre als "flach" und "hart", weil im ersten Augenblick, im Bruchteil von weniger als einer 20-stel Sekunde, hohe Obertöne der Sekundverwandtschaft verstärkt auf unser Ohr treffen.

Bei langen Einschwingzeiten sprechen wir von einem "warm" und "weich" klingendem Instrument, weil unmittelbar nach dem Anschlag tiefe Obertöne der Quint- und Terzverwandtschaft überwiegen.

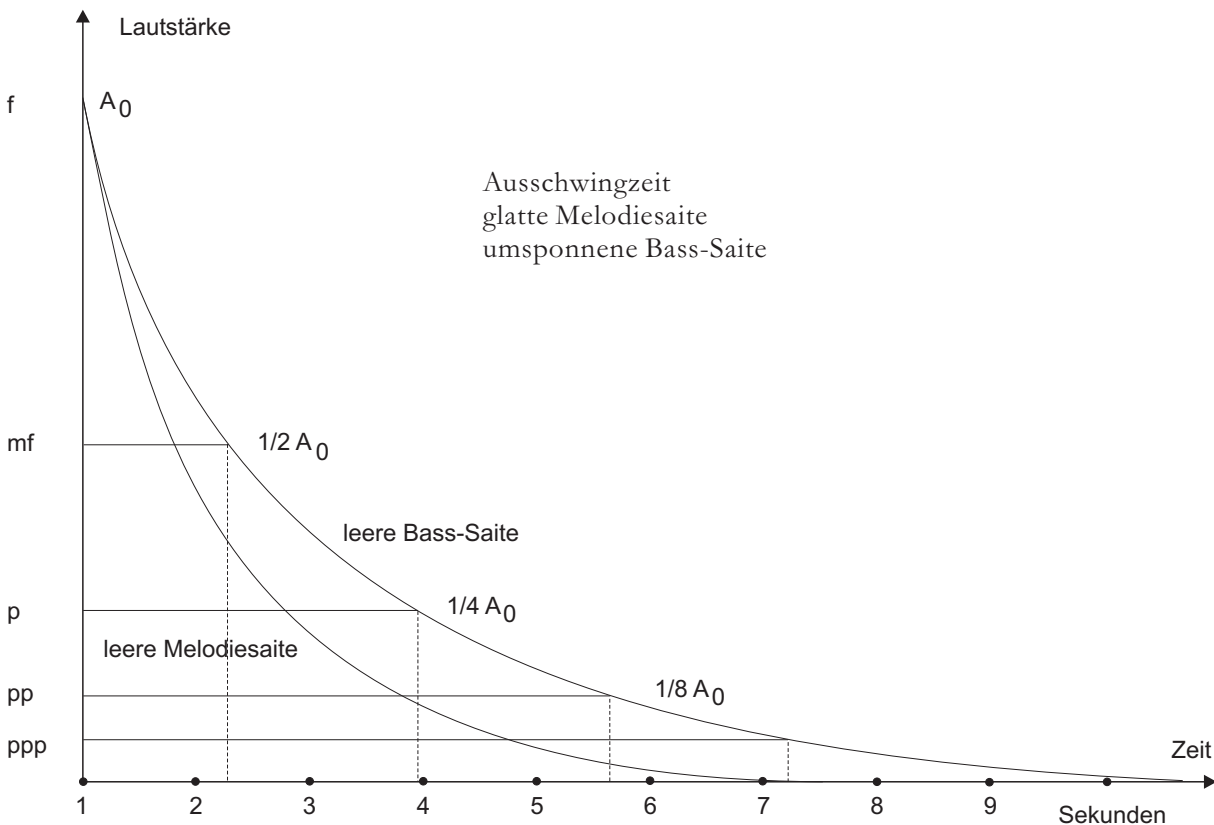
Bei einer hell und hart klingenden Gitarre suchen wir zum Ausgleich nach einem Fingersatz in mittleren und hohen Lagen. Eine warm und weich klingende Gitarre verträgt gut einen Fingersatz in mittleren und tieferen Lagen.



Im Gegensatz zu Blas- und Streichinstrumenten, bei denen eine gleichmäßige Schwingungsanregung für die gesamte Dauer eines Tones möglich ist, geht bei der Gitarre die Einschwingzeit unmittelbar in die Ausschwingzeit über. Als Ausschwingzeit bezeichnen wir die Zeitspanne vom Erreichen der größten Schwingungsweite einer Saite bis zu ihren völligen Ruhe. Die Ausschwingzeit eines Grundtones und der einzelnen Obertöne ist sehr unterschiedlich, sie hängt von den Resanzeigenschaften des Gitarrenkorpus ab. Die Ausschwingzeit für höhere Obertöne (diatonische und chromatische Sekundverwandtschaft) ist kürzer als für den Grundton und Obertöne mit kleiner

Ordnungszahl (Quint- und Terzverwandtschaft). Beim Ausklingen wird der schwingenden Saite Energie durch den Gitarrenkorpus entzogen und anschließend in den umgebenden Luftraum abgestrahlt. Während dieses Vorgangs ändert sich die Klangfarbe des Gitarrentons, das Verhältnis zwischen Grundton und Obertönen stetig. Ein besonderer Wert ist die Abkling-Halbzeit. Es ist die Zeitspanne, nach der die Schwingungsweite der Saite auf die Hälfte des Anfangswertes abgesunken ist. Es dauert immer gleich lang eine Amplitude zu halbieren, unabhängig von ihrem Wert.

2.2 Musikalische Grunderfahrungen am Griffbrett

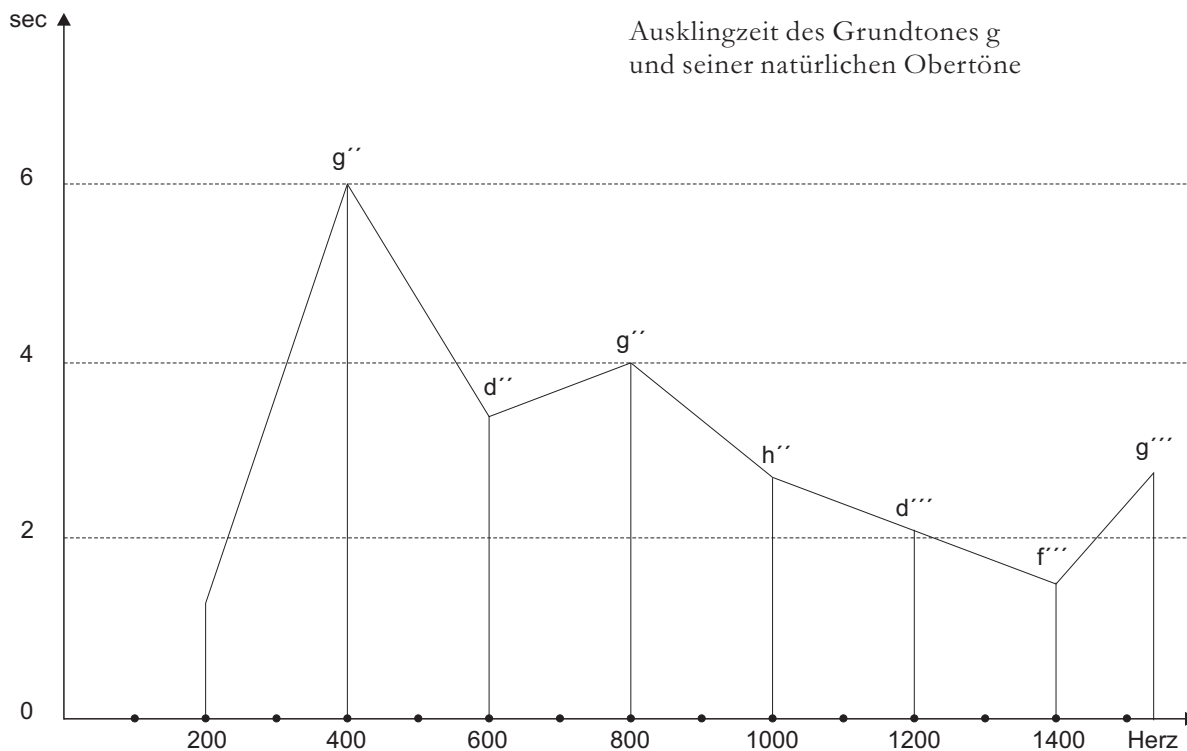


Unser Ohr unterscheidet etwa 320 Lautstärke-stufen. Diese subjektive Lautstärke wird in Phon gemessen. Die Phonskala ist dem Logarithmus der wirklichen Lautstärke proportional. Für die Gitarrenmusik reichen fünf Lautstärke-stufen: ff - f - mf - p - pp. Allgemein musizieren wir im mittleren Lautstärkebereich (mf).

Der Gitarrenton ist von sehr kurzer Dauer. Bei einem mittleren Spieltempo, der Schritt-folge eines ruhig gehenden Menschen, nimmt die Lautstärke einer glatten Nylonsaite innerhalb einer Sekunde um etwa die Hälfte ab. Eine Viertelnote, die beim Anschlag mezzo-forte klingt, hören wir nur noch piano. Während

leere Melodiesaiten etwa fünf Sekunden hörbar sind, verkürzt sich die Schwingungsdauer bei gegriffenen Melodiesaiten um ein Fünftel auf etwa vier Sekunden. Ähnliche Verhältnisse gelten für umspinnene Bass-Saiten. Auch hier erreicht die gegriffene Saite nur etwa 80 % der Schwingungsdauer einer leeren Saite. Weiterhin klingt ein Ton schneller aus, wenn er auf einer tieferen Saite in einer höheren Lage gespielt wird, denn die Biegesteife der Saite nimmt zu. Pro Bund beträgt die Abnahme der Schwingungsdauer etwa 3 %.

2.2 Musikalische Grunderfahrungen am Griffbrett

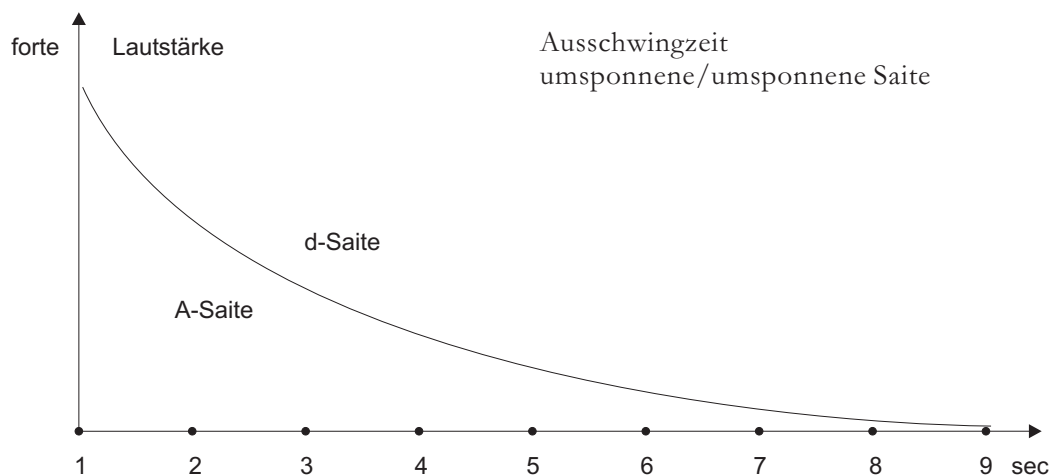
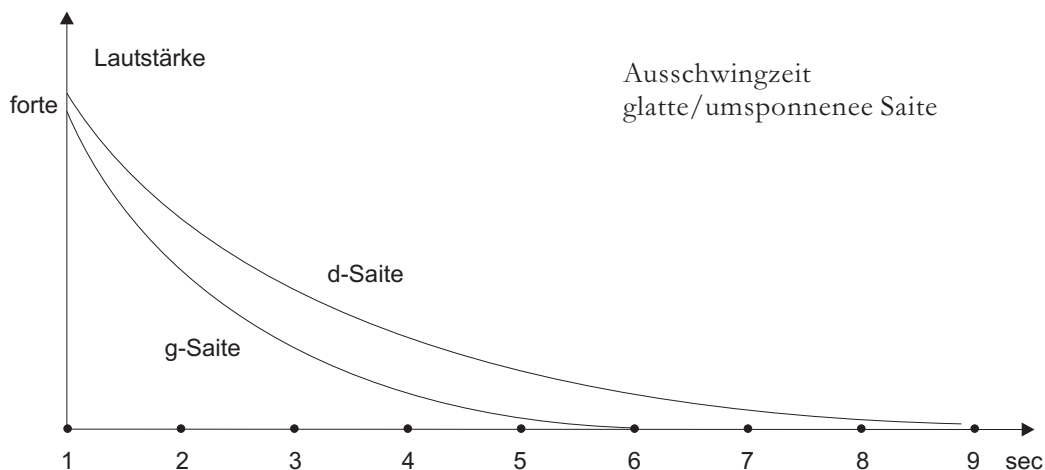


Die Ausklingzeiten des Grundtones g und seiner ersten sieben Obertöne sehen wir in der obigen Darstellung. Deutlich erkennbar ist, dass der zweite Oberton, die Oktave des Grundtons, die größte Ausklingzeit aufweist. Während der Grundton g rasch verklingt, gewinnt die Oktave, der Oberton g' , an Bedeutung. Schlagen wir auf der Gitarre die leere g-Saite an, hören wir zunächst nur den Grundton, etwas später erkennen wir auch noch die Oktave. Dieses allmähliche Über-

wechseln vom Grundton zu seiner Oktave finden wir ebenfalls beim gegriffenen g auf der d-Saite. Aber nicht bei allen Gitarren kommen wir zu diesem Ergebnis, nur bei solchen Instrumenten mit dem Eigentone G. Die Ausklingzeit eines Tones, die Ausschwingzeit einer Saite, ist also abhängig vom Aufbau der Saite und von den Resonanz-eigenschaften des Gitarrenkorpus.

Am Schluss eines Liedes, eines Musikstückes wählen wir für lange Notenwerte umspinnene Saiten, die eine längere Ausschwingzeit haben.

2.2 Musikalische Grunderfahrungen am Griffbrett



Spannung 6 kp
Ton Mensur 65 cm

e' = 0,59 mm
h = 0,79 mm
g = 0,99 mm

Prozentuale Beanspruchung
der Zugfestigkeit (40 kp)

40 % guter Klang
23 % mäßiger Klang
14 % schwacher Klang

Der beste Klang bei einer glatten Nylonsaite wird erreicht, wenn die Beanspruchung zwischen 35 und 70 % der Zugfestigkeit beträgt. Die Tabelle zeigt uns, dass nur die hohe e'-Saite im günstigen Bereich der Zugfestigkeit liegt. Das Sorgenkind ist und bleibt die g-Saite, wie jeder Gitarrist aus Erfahrung weiß,

weil sie mit nur 14 % Beanspruchung einen sehr schlechten Wert aufweist. Während beim Spiel in der I. Lage der Grundton e rasch die Oberhand gewinnt und schließlich "einstimmig" weiterklingt, bleibt beim Spiel in der VI. Lage die Zweistimmigkeit bis zum Schluss bestehen.

Bei Zweistimmigkeit wählen wir bei langen Notenwerten gleichartige Saiten (zwei glatte Melodiesaiten oder zwei umsponnene Bass-Saiten), die eine gleich lange Ausschwingzeit haben.

2.2 Musikalische Grunderfahrungen am Griffbrett

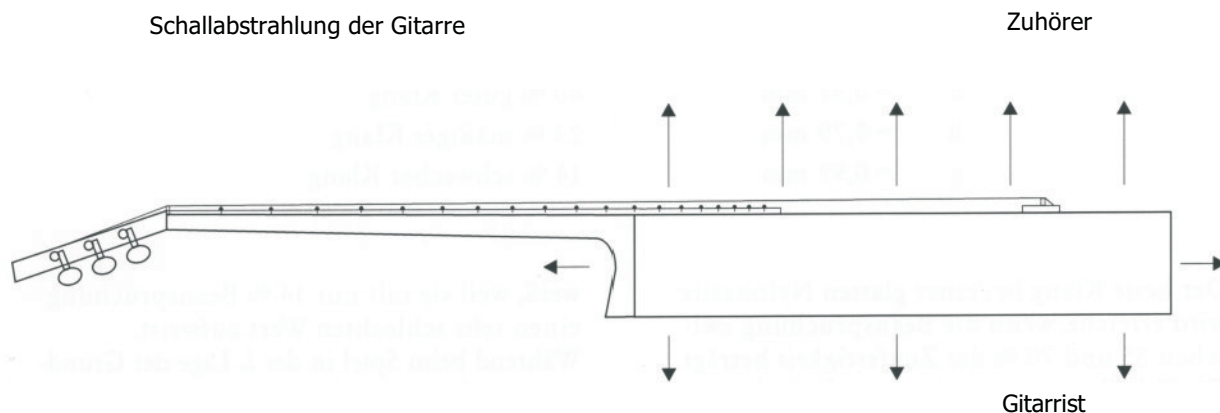
Die Abstrahlung des Schalls vom Körper der Gitarre in den umgebenden Luftraum erfolgt
aus dem Schall-Loch,
über die schwingende Gitarrendecke,
über den schwingenden Gitarrenboden,
über die schwingende Zarge.

Die Schallabstrahlung der Gitarre wird im Frequenzbereich um 1 000 Hz vorwiegend durch die Decke bestimmt, die Schallabstrahlung des Bodens und der Zarge ist in diesem Bereich von untergeordneter Bedeutung.

Der Gitarrist nimmt den Klang seines Instruments anders wahr als der Zuhörer. Dies betrifft nicht nur die Lautstärke, sondern auch die Klangfarbe, die Verteilung der Töne im hohen, mittleren und unteren Frequenzbereich. Wollen wir die Qualität einer Gitarre prüfen, genügt es nicht ihre Klang allein aus der Sicht der Spielers zu erfassen, genau so wichtig ist es, als Zuhörer ihre Wirkung im Raum zu spüren.

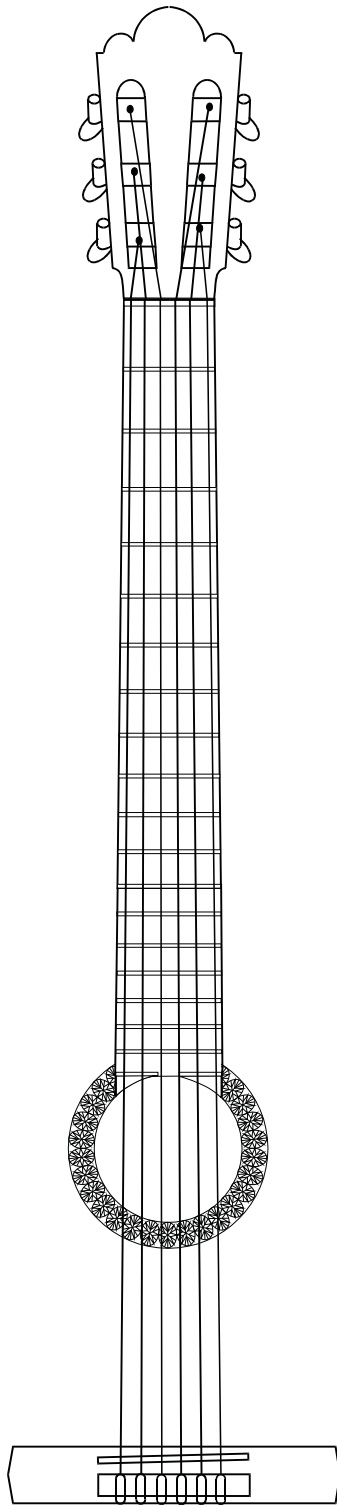
Wollen wir die Güte eines Fingersatzes prüfen, nehmen wir ihn zunächst in der Rolle des aktiven Spielers und dann in der des passiven Zuhörers unter die Lupe.

Gelegentlich gelangen wir dabei zu einem abweichenden Ergebnis. Was in der Nähe befriedigend wirkt, wird im weiten Raum anders empfunden, besser oder schlechter.



Ob im Konzert oder beim Vorspiel im Freundeskreis, der Zuhörer beobachtet den Gitarristen aufmerksam. Der Blick wandert immer zur linken Hand. Bewegen sich die Finger leicht und locker oder schwerfällig und verkrampt? Ein Fingersatz, der gegen die Gitarre geschrieben ist, wird auch optisch nie zu

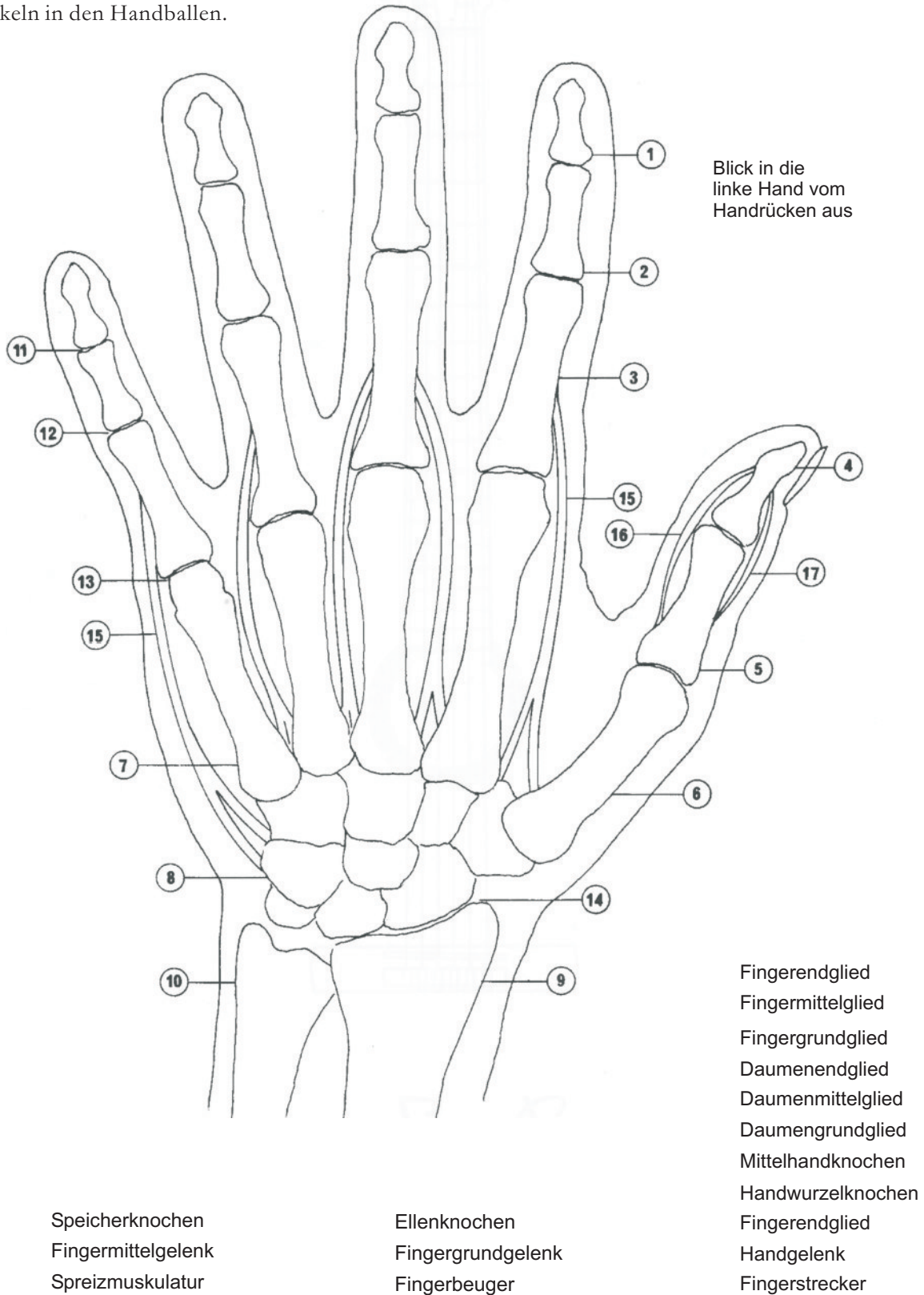
einem ausgewogenen Bild führen, ein guter Fingersatz wird dagegen die tänzerischen Bewegungen der Finger auf dem Griffbrett als reine Augenweide erscheinen lassen!



*Die Finger
der linken Hand*

3.1 Die Fingermuskulatur

Die Muskeln von Hand und Fingern liegen teils im Unterarm, teils entspringen sie der Hand selbst. Der Daumen und der kleine Finger, die ihrer freien Lage wegen besonders beweglich sind, besitzen noch eine Anzahl weiterer Muskeln in den Handballen.

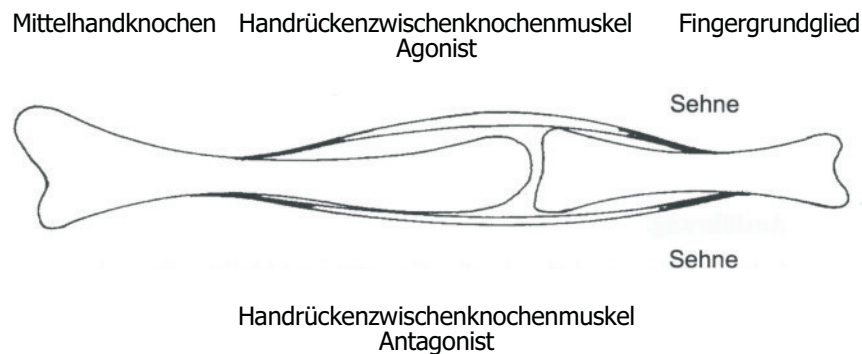


3.1 Die Fingermuskulatur

Die morphologische Grundlage der Muskelbewegung ist die **Muskelfibrille**. Nach der Beschaffenheit der Fibrillen unterscheiden wir glatte und quergestreifte Muskeln. Viele Muskelfasern, die zu einem Faserbündel zusammengefasst sind, bilden den eigentlichen Muskel.

Der Muskel besitzt die Fähigkeit sich zu verkürzen. Muskeln, die sich verkürzen werden durch einen gegensinnig wirkenden Muskel gesteuert. Immer wirken viele Muskeln in

Gruppen zusammen, um eine Bewegung auszuführen. Wird das Fingerendglied bewegt, so verkürzen sich nicht nur die Beugemuskeln (tiefer Fingerbeuger) als **Agonisten**, sondern auch die Streckmuskeln (Regenwurmmuskel) als **Antagonisten** müssen ihre Spannung erhöhen, um die gewollte Führung der Fingerbeugung zu sichern.



Der Muskel enthält in hoher Konzentration den roten sauerstoffbindenden Farbstoff **Myoglobin**. Im ruhenden Muskel ist Myoglobin mit Sauerstoff gesättigt und ruft die rote Farbe der Muskulatur hervor. Bei der Arbeit verbraucht der Muskel Sauerstoff. Ist bei hoher Beanspruchung die eigene Sauerstoffreserve erschöpft und die Sauerstoffzufuhr durch das Blut nicht ausreichend, wird Glucose (Zucker) durch Gärung in Milchsäure abgebaut, die bald Schmerzen auslöst. Der Muskel verliert seine Fähigkeit sich zusammenzuziehen. Die Kraft der Fingermuskeln lässt sich durch Training steigern, jedoch nicht durch Übung beim alltäglichen Gitarrenspiel, denn eine Zunahme der Kraft erfolgt bei einem Muskel nur, wenn mehr als 30 % seiner Maximalkraft beansprucht wird. Beim Greifen der Saiten darf aber nur etwa 15% der Maximalkraft langfristig gefordert werden, weil sonst der

Muskel durch die fortwährende Arbeit ermüdet und schlaff wird. Durch besondere Übungen, durch Fingergymnastik, kann die Fingermuskulatur (Regenwurmmuskeln, Zwischenknochenmuskeln) gestärkt werden. Beim Gitarrenspiel bevorzugen wir die kleinen Finger- und Handmuskeln, weil sie feinabgestufte Bewegungen besser ermöglichen als die Unter- und Oberarmmuskulatur. Je weniger Muskelfasern beim Spielen eingesetzt werden, je kleiner sie sind, desto rascher erholen sie sich. Kurze Pausen regelmäßig zwischen die Arbeit der Muskeln eingefügt, verhindern eine rasche Erschöpfung - auch am Griffbrett der Gitarre.

Ein guter Fingersatz berücksichtigt Arbeit und Erholungspausen der Fingermuskulatur.

3.2 Stützfinger/Haltefinger

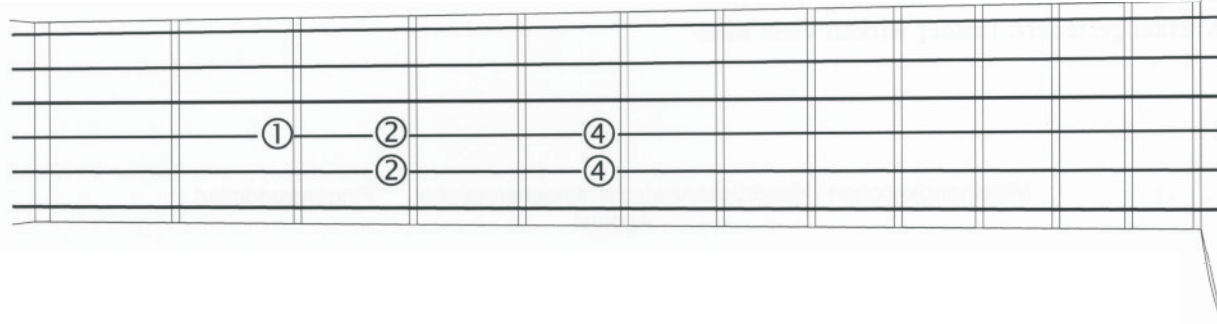
„die Finger der linken Hand werden beim Spielen in der II. Lage von Anfang an gleichmäßig belastet, was auch eine gleichmäßige Ausbildung der Muskulatur zur Folge hat. Der Fingersatz

mit dem 1. Finger als Haltepunkt bietet dem Schüler eine klare optische Orientierung.“

Dieter Kreidler:

Lehrhandbuch zur Gitarrenschele 1 und 2
Seite 12 Schott Verlag Mainz

Fünftonreihe auf dem Saitenpaar ④ + ⑤
Darstellung auf dem Griffbrett



Ausführung:

- 1) Der 1. Finger wird auf „e“ aufgesetzt und bleibt während der ganzen Übungen liegen!
- 2) Der 2. Finger greift den Ton „c“, die rechte Hand schlägt (entsprechend den Fingersätzen i m ...) die ⑤ Saite an.
- 3) Der 4. Finger greift den Ton „d“, die rechte Hand schlägt an.
(Der 3. Finger kann zur Stützung der Hand immer mit dem 4. Finger zugleich aufsetzen)

Bei folgenden Übungen bleiben 1. und 2. Finger liegen.



(1. Finger liegt immer auf „e“)

Dieter Kreidler:

Gitarrenschele für Einzel- und Gruppenunterricht 1
Seite 27 Schott Verlag Mainz

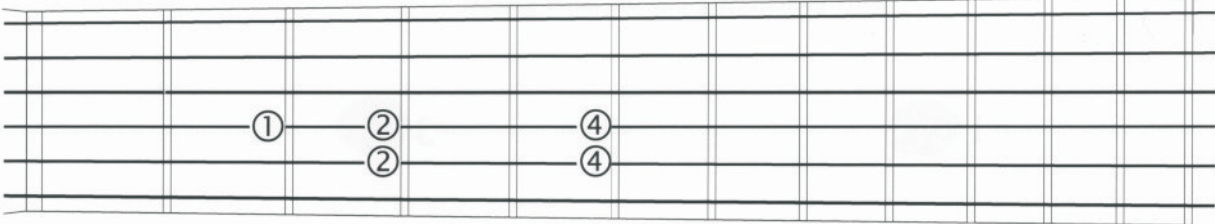
Bleibt der Zeigefinger der linken Hand bei einem Tonschritt aufwärts auf der Saite liegen, bezeichnen wir ihn als Stützfinger, bleibt der Zeigefinger der linken Hand bei einem Tonschritt abwärts (mit Saitenwechsel) auf der Saite liegen, bezeichnen wir ihn als Haltefinger.

3.2 Stützfinger/Haltefinger

Werden Halte- und Stützfinger überbewertet, übertrieben angewendet, leidet der Fingersatz. Bei beiden Beispielen in der Gitarrenschele 1 von Dieter Kreidler ist dies der Fall. Der aufgesetzte Zeigefinger auf der d-Saite ist nicht

nur überflüssig, sondern falsch. Durch die geforderte Spreizung zwischen Zeige- und Mittelfinger entsteht eine Spannung in der linken Hand, die beim Anfänger der Gitarre leicht zu Verkrampfungen führen kann!

Fünftonreihe auf dem Saitenpaar ④+⑤
Darstellung auf dem Griffbrett

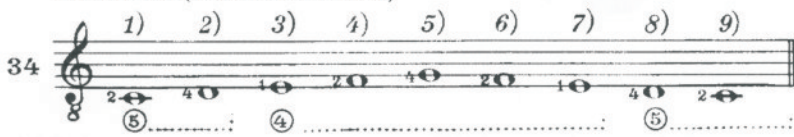


Fünftonreihe auf dem Saitenpaar ⑤-④

Darstellung auf dem Griffbrett:



In Noten (Linke Hand allein)



Ausführung:

- Zu 1) Wenn alle Finger in der II. Lage auf der A-Saite aufgestellt sind, werden sie mit Ausnahme des 2. Fingers – der liegen bleibt und nun für den Anfangston gebraucht wird – so abgehoben, daß sie knapp über dem jeweiligen Bund in Vorbereitungsstellung schweben.
- Zu 2) Der 4. Finger wird auf dem V. Bund aufgesetzt. 2. Finger bleibt liegen!
- Zu 3) Sobald man den 1. Finger auf der d-Saite auf dem II. Bund aufsetzt, wird der 2. und 4. Finger von der A-Saite abgehoben. Saitenwechsel aufwärts!
- Zu 4) Der 2. Finger wird auf den III. Bund aufgesetzt. 1. Finger bleibt liegen!
- Zu 5) Der 4. Finger wird auf den V. Bund aufgesetzt. 1. und 2. Finger bleiben liegen!
- Zu 6) Der 4. Finger wird abgehoben. 2. und 1. Finger stehen auf den entsprechenden Bündeln!
- Zu 7) Der 2. Finger wird abgehoben. Der 1. Finger steht auf dem entsprechenden Bund!
- Zu 8) Sobald man den 4. Finger auf der A-Saite aufsetzt, wird der 1. Finger abgehoben. Saitenwechsel abwärts!
- Zu 9) Sobald man den 2. Finger aufsetzt, wird der 4. Finger abgehoben.

Karl Scheit:

"Lehr und Spielbuch für Gitarre"

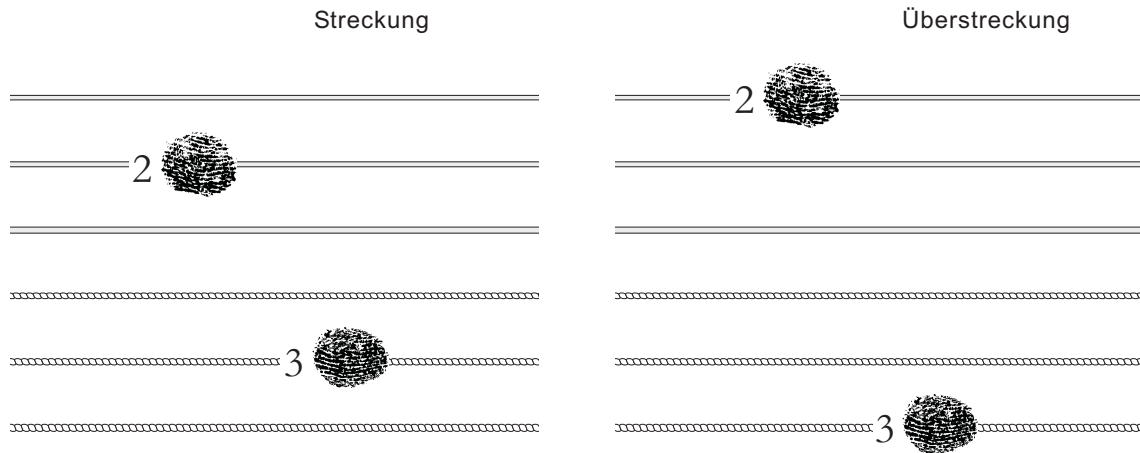
Seite 13 Österreichischer Bundesverlag Wien

Halte- und Stützfinger geschickt eingesetzt
geben der linken Hand Ruhe und Sicherheit!

3.4 Die Überstreckung

Der Abstand der Saiten quer zum Griffbrett der Gitarre zwingt den Spieler immer wieder zur Überstreckung, die aktive Muskelkraft muss die passive Gegenkraft in den Finger-

gelenken überwinden. Dabei knicken bei vielen Gitarristen die Finger im Fingerend- gelenk ein.



Ring- und Mittelfinger werden aus der Luft gleichzeitig auf die Saite gesetzt.

Der Mittelfinger wird zuerst auf die Saite gesetzt, der Ringfinger folgt

Zur Überspreizung in Längsrichtung des Gitarrengriffbrettes gesellt sich bei Doppel- und Akkordgriffen oft die Überstreckung in Querrichtung des Gitarrengriffbrettes. Wird die Hand längere Zeit überanstrengt besteht die Gefahr einer Sehnenscheidenentzündung.

Studie



Ein guter Fingersatz vermeidet Überspreizung und Überstreckung.

3.5 Fingerwechsel bei Tonwiederholung

Der Fingerwechsel bei Tonwiederholung wirkt sich musikalisch oft günstig aus:

- Hervorheben der Phrasierung,
- Betonung der Artikulation,
- Strukturierung von Synkopen ...

Physiologisch ist er dann vorteilhaft, wenn die Ausgangsbedingungen für den folgenden Griff besser werden, wenn eine Griff erleichterung erreicht werden kann.

Studie

R. Friesch

A: Fingersatz ohne Fingerwechsel bei Tonwiederholung

B: Fingersatz mit Fingerwechsel bei Tonwiederholung

In unserem Beispiel erfolgt zwischen dem ersten und zweiten, dem fünften und sechsten Takt ein Fingerwechsel bei Tonwiederholung. Die Achtelgruppen werden durch die kurze

Pause, die der Griffwechsel hervorruft, deutlich voneinander getrennt.

Fingerwechsel bei Tonwiederholung ist musikalisch und physiologisch manchmal von Vorteil.

3.5 Fingerwechsel bei Tonwiederholung

She's the sweetest little rosebud

aus den USA

Four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The first staff begins with a circled '2' above the first measure. The second staff begins with a circled '3' above the first measure. The third staff begins with a circled '2' above the first measure. The fourth staff begins with a circled '3' above the first measure. The music features various fingerings indicated by numbers 1-4 above notes and 3-4 below notes. There are also some 8 and 0 markings below the staves.

|:Quand Biron voulut danser :|
|:Son chapeau s'est envolé :|
|:Son chapeau en poil de veau.:|
Ses sabots tout ronds. Nous danserons Biron.

Quand Biron

aus Frankreich

Three staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The first staff begins with a circled '2' above the first measure. The second staff begins with a circled '3' above the first measure. The third staff begins with a circled '2' above the first measure. The music features various fingerings indicated by numbers 1-4 above notes and 3-4 below notes. There are also some 8 and 0 markings below the staves.

3.6 Die Gegenbewegung

Physiologische Kenntnisse der Anatomie der Hand helfen uns erkennen, welche Bewegungen der Finger leicht und schwer, richtig und zweckmäßig sind, welche geringen Kraftaufwand fordern.

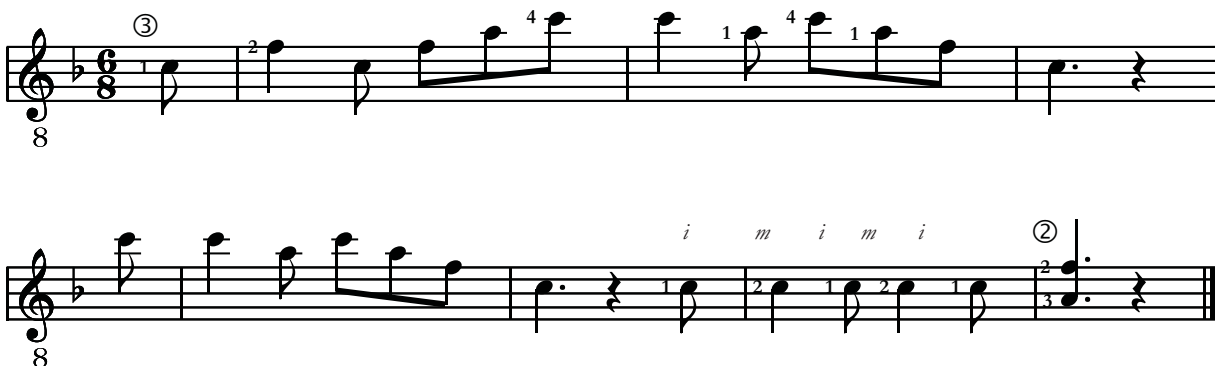
Das Geheimnis einer herausragenden Gitarrentechnik, eines guten Fingersatzes, liegt im Einblick in die Muskel- und Nervenbeziehungen. Dazu gehört auch die sogenannte Gegenbewegung der Finger.

Klopfen wir mit zwei Fingern abwechselnd auf eine Fläche, so geschieht dies in einer natürlichen Gegenbewegung. Bewegt sich z. B. der Mittelfinger nach unten, hebt gleichzeitig der Zeigefinger nach oben ab, bewegt sich der Zeigefinger nach unten, hebt gleichzeitig der Mittelfinger nach oben ab.



Jagdfanfare

R. Friesch



Ein guter Fingersatz passt sich der natürlichen Gegenbewegung der Finger an.

3.6 Die Gegenbewegung

Bello Karamello

aus Südamerika

Four staves of musical notation for the piece 'Bello Karamello'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a circled '2' and a '4' above the first note. The second staff begins with a circled '1'. The third staff begins with a circled '2'. The fourth staff begins with a circled '1'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

*Es wollt ein Reiter jagen, so saget er,
es wollt ein Reiter jagen dreiviertel Stund von Tagen
im grünen Wald alleine, im grünen Wald allein.*

Es wollt ein Reiter jagen

aus Galizien

Three staves of musical notation for the piece 'Es wollt ein Reiter jagen'. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a circled '3'. The second staff begins with a circled '2'. The third staff begins with a circled '2'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

3.7 Der stumme Hilfsfinger

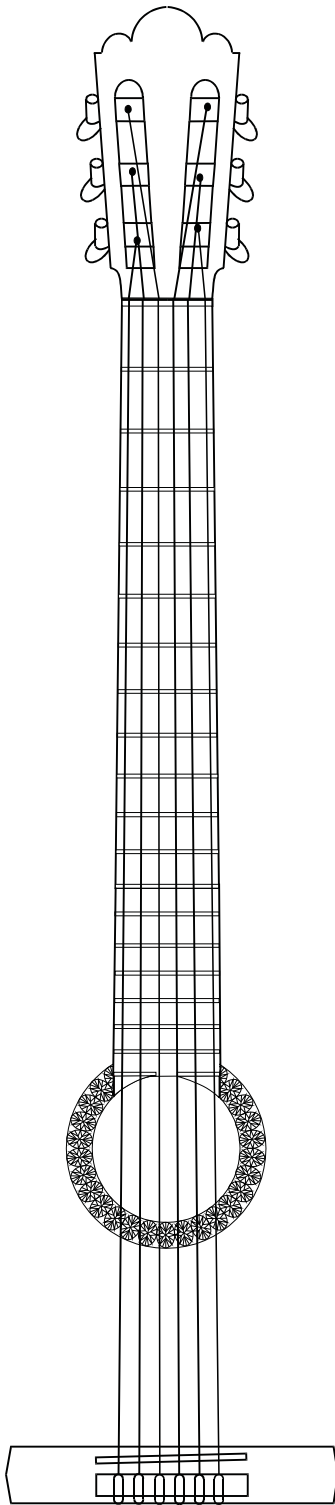
Mädle, ruck, ruck, ruck

aus Schwaben

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It consists of eight staves. The top staff shows a melody in the treble clef with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line in the bass clef. The subsequent staves continue the melody and bass line, with some staves featuring a circled '2' or '3' indicating a specific measure or technique. The score includes many rests and specific fingering instructions for both hands.

Der zeitliche Ablauf der Musik wird bestimmt durch den Rhythmus, die Gliederung in lange und kurze Notenwerte und Pausen. Der rasch verklingende Ton der Gitarre verleitet leider viele Spieler dazu, Saiten einfach weiterschwingen zu lassen, anstatt sie bewusst abzdämpfen. Von besonderem Übel sind leere Saiten. Aber nicht allein der Gitarrist ist schuld an dieser musikalischen Schwäche, gelegentlich tragen auch Notenausgaben einen großen Teil dazu bei. Mit einfachen Mitteln, durch einen geänderten Fingersatz, durch einen stummen Hilfsfinger, der abdämpft, lässt sich diese gitarristische Untugend schnell und leicht beheben.

Das grifftechnische Abdämpfen der Saiten mit der linken Hand gehört zum guten Gitarrenspiel und sollte im Fingersatz angegeben werden.



Lagenspiel und Lagenwechsel

4.1 Hauptlagen/Nebenlagen

Lässt sich eine Durtonleiter auf einem bestimmten Bund von der 6. bis zur 1. Saite lückenlos über zwei Oktaven spielen ohne Lagenwechsel, leere Saiten oder Überspreizungen, nennen wir dies eine Hauptlage. Ist dies nicht möglich, weil

ein oder mehrere Töne fehlen, nennen wir dies eine Nebenlage. Für jede Tonart gibt es Haupt- und Nebenlagen. Die Hauptlagen für die häufigsten Tonarten der Gitarre sind:

B-Dur		V. Lage
F-Dur	V. Lage	XII. Lage
C-Dur	XII. Lage	VII. Lage
G-Dur	VII. Lage	II. Lage
D-Dur	II. Lage	IX. Lage
A-Dur	IX. Lage	IV. Lage
E-Dur	IV. Lage	

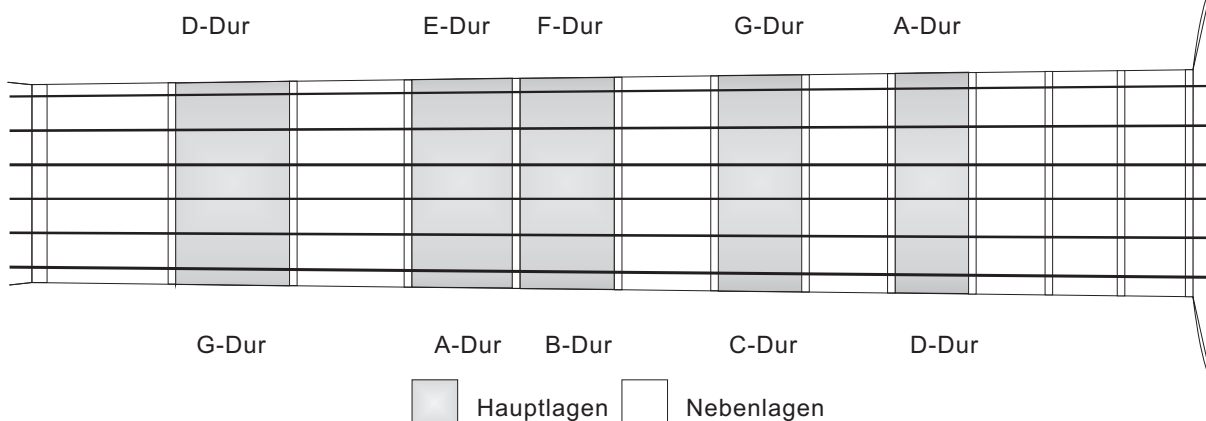
Spielen wir auf einer Saite die Durtonleiter, so erhalten wir auf den Stufen der Intervalle die Bünde für die Hauptlagen der Gitarre. Aus grifftechnischen Gründen entfallen in der Praxis die XI. und XII. Lage.

Jede Lage ermöglicht das Spielen in zwei miteinander verwandten Tonarten, sie ist die Hauptlage für diese beiden Tonarten (zum Beispiel II. Lage für D-Dur und G-Dur), alle

anderen Lagen sind folglich Nebenlagen, mit Ausnahme der I. Lage, in der unter Einbeziehung leerer Saiten alle Tonarten spielbar sind. Die Hauptlagen der Gitarre folgen der diatonischen Tonleiter:

Ganzton - Ganzton - Halbton - Ganzton - Ganzton - Ganzton - Halbton

Hauptlagen/Nebenlagen auf der Gitarre



Allen Lieblingstonarten der Gitarre von d-Moll bis E-Dur begegnen die Schüler in Gitarrenschule 2 und 3, sowohl in der I. Lage als auch in den Haupt- und Nebenlagen.

4.1 Hauptlagen/Nebenlagen

Hauptlagen in G-Dur:

II. und VII. Lage

Nebenlagen in G-Dur:

I., III., IV., V., VI., VIII. und IX. Lage

“*Drei Eskimos*” beginnt mit einem Dreiklang in G-Dur. Er lässt sich auf dem freistehenden Griffbrett in der III. Lage (Nebenlage) und in der VII. Lage (Hauptlage) ausführen. Noch stehen sie gleichberechtigt nebeneinander. Doch schon der folgende Akkord, das verwandte e-Moll, zeigt, dass die Hauptlage günstigere Bedingungen für einen guten Fingersatz bietet.

Drei Eskimos

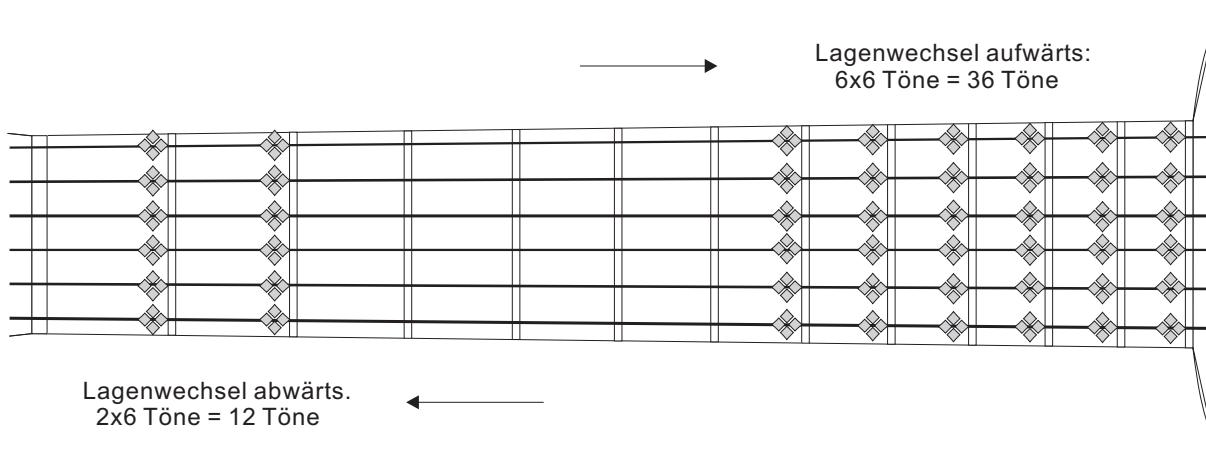
aus Frankreich

Die Hauptlagen einer Tonart bieten bessere Voraussetzungen für einen guten Fingersatz als die Nebenlagen.

4.2 Randlagen

Auf dem freistehenden Griffbrett können wir in neun verschiedenen Lagen insgesamt 12×6 Töne = 72 Töne greifen, in einer einzigen Lage 4×6 Töne = 24 Töne, genau ein Drittel. Übrig bleiben zwei Drittel, die einen Lagenwechsel aufwärts oder abwärts erfordern.

Von der Anzahl der greifbaren Töne erscheinen alle Lagen gleichwertig. Und doch gibt es einen ausschlaggebenden Unterschied in der Ausgewogenheit zwischen Lagenwechsel aufwärts und abwärts in den Lagen.



Eine Melodie kann sich aufwärts oder abwärts bewegen und je gleichmäßiger der Raum auf dem Griffbrett links und rechts der Handstellung verteilt ist, desto günstiger ist die Lage. Es kommt nicht allein auf die Summe der greifbaren Töne an, ihre Differenz ist

ebenso wichtig. Besonders günstig ist die V. Lage, denn Lagenwechsel aufwärts und abwärts halten sich genau die Waage, sie bietet die besten Bedingungen für einen guten Fingersatz. Ungünstig sind Randlagen am Sattel und an der Zarge.

	Lagenwechsel aufwärts	Lagenwechsel abwärts	Differenz
I. Lage	48 Töne	0 Töne	48 Töne
II. Lage	42 Töne	6 Töne	36 Töne
III. Lage	36 Töne	12 Töne	24 Töne
IV. Lage	30 Töne	18 Töne	12 Töne
V. Lage	24 Töne	24 Töne	0 Töne
VI. Lage	18 Töne	30 Töne	12 Töne
VII. Lage	12 Töne	36 Töne	24 Töne
VIII. Lage	6 Töne	42 Töne	36 Töne
IX. Lage	0 Töne	48 Töne	48 Töne

Mittlere Lagen bieten bessere Bedingungen für einen guten Fingersatz als Randlagen. Wir streben, wenn möglich, mit unserer linken Hand zur Mitte des Griffbrettes!

4.2 Randlagen

Hauptlagen in F-Dur:
V. und XII. Lage

Nebenlagen in F-Dur:
I., II., III., IV., VI., VII., VIII., IX. und X. Lage

„*Es hat sich halt eröffnet*“ beginnt in der sehr günstigen V. Lage, die Hauptlage und zugleich Mittellage ist. In den folgenden Takten bewegt sich der Fingersatz um diese V. Lage. In Takt 10 wird zur X. Lage, einer Nebenlage in F-Dur, einer schlechten Randlage, gewechselt. Die Hinführung ist leicht durchführbar, die Rückführung gestaltet sich schwieriger.

Es hat sich halt eröffnet

aus Schwaben

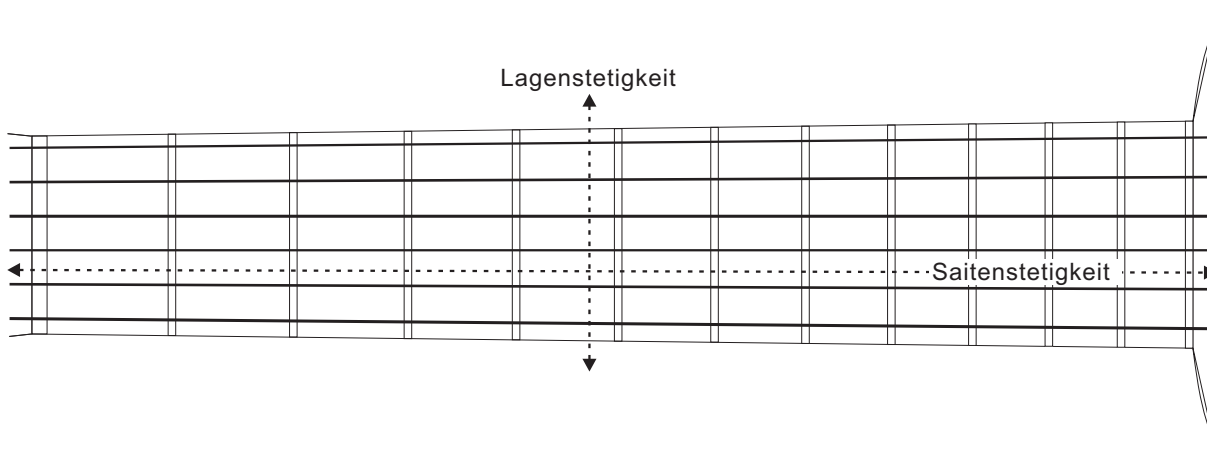
The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in F major (one flat) and 2/4 time. It consists of five systems, each with two staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings indicated by numbers 1 through 4 above the notes. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above specific notes to highlight key fingering points or changes. The piece begins in the 5th position (V. Lage) and transitions to the 10th position (X. Lage) by measure 10. The score is a study for fingerings, showing both the forward and backward movement between positions.

Wir vermeiden Randlagen besonders im Bereich der Zarge, weil die Voraussetzungen für einen guten Fingersatz nicht günstig sind.

4.3 Die Lagenstetigkeit

Auf der Gitarre können wir Tonfolgen horizontal-längs des Griffbrettes und vertikal-quer zum Griffbrett - spielen. Lagenstetigkeit erzielen wir durch Saitenwechsel, während wir

Saitenstetigkeit nur durch Lagenwechsel erreichen können. Lagenstetigkeit und Saitenstetigkeit schließen einander aus.



Die Lagenstetigkeit, das Verbleiben in einer bestimmten Lage, nicht nur kurzfristig, sondern über einen längeren Zeitraum, ist das Kennzeichen fast aller Lehrwerke für Gitarre. Meist wird die erste Lage einseitig bevorzugt,

andere Lagen nicht oder nur am Rande erwähnt. Eine Ausnahme bildet die Gitarrenschule von Matteo Carcassi. Lagenstetigkeit wird uns in den gebräuchlichsten Hauptlagen in reiner Form angeboten:

IV. Lage	= E-Dur
V. Lage	= F-Dur
VII. Lage	= G-Dur
IX. Lage	= A-Dur

Der Schüler lernt einen Bereich des freistehenden Griffbrettes kennen, er gewinnt einen Überblick in einem tonlich beschränkten Raum. Meister der Gitarre haben eine ausgeprägte Herrschaft über das gesamte freistehende Griffbrett, sie sind auf die Lagenstetigkeit nicht mehr angewiesen, sie huschen auf den Bündlen leicht hin und her. Die Lagenstetigkeit weicht der Saitenstetigkeit, der Klangfarbenwechsel an falscher Stelle wird vermieden.

Ein Meilenstein in der Technik der Gitarre sind die Fingersätze von Francisco Tarrega. Bei seinen Kompositionen rückt der Klang in den Vordergrund. Dieser kann nur durch häufigen und gezielten Lagenwechsel erreicht werden. Auch Heitor Villa Lobos verweilt nicht lange in einer Lage, er schöpft die Fülle der Möglichkeiten auf dem freistehenden Griffbrett voll aus. Dasselbe gilt für die Lautenwerke von Johann Sebastian Bach.

Lagenstetigkeit erleichtert das Spielen auf der Gitarre, Saitenstetigkeit lässt die Gitarre erklingen.

4.3 Die Lagenstetigkeit

Walzer

Matteo Carcassi
1792 - 1853

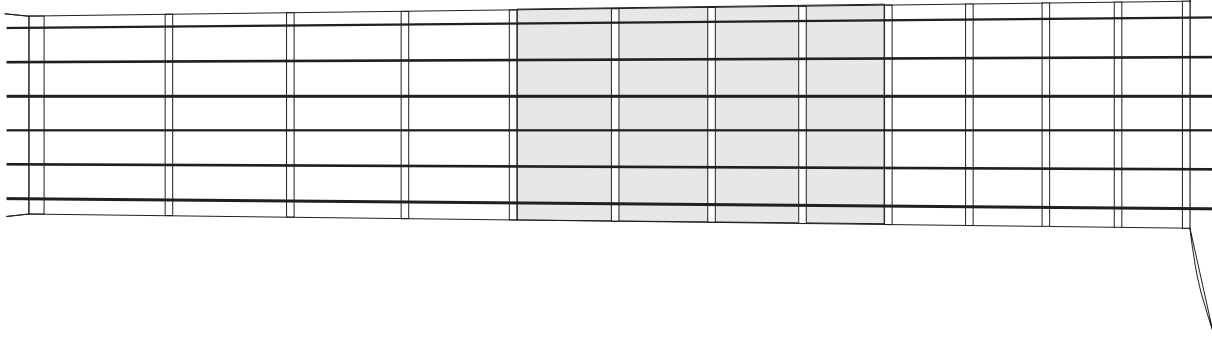
The musical score consists of eight staves of music, each beginning with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The music is written for guitar, as indicated by the '8' in a circle at the start of each staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (numbers 1-4). Some measures include a '7' below the staff, likely indicating a natural harmonium. The score is divided into sections by repeat signs and includes a double bar line at the end of the eighth staff. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. Some measures have a '7' below the staff, possibly indicating a natural harmonium. The music is in A major (three sharps) and 3/4 time. The first staff has a circled '8' at the beginning. The second staff has a circled '8' at the beginning. The third staff has a circled '8' at the beginning. The fourth staff has a circled '8' at the beginning. The fifth staff has a circled '8' at the beginning. The sixth staff has a circled '8' at the beginning. The seventh staff has a circled '8' at the beginning. The eighth staff has a circled '8' at the beginning.

4.3 Die Lagenstetigkeit

Widersprüchliche Meinungen über die Lagenstetigkeit spiegeln sich in vergangener Zeit in Kompositionen wieder, heute wird dieser Streit in Notenausgaben und Interviews weitergeführt. Auf Kursen und Seminaren

werden von Dozenten unterschiedliche Auffassungen vertreten; der Schüler soll, öfters ohne jegliche Begründung, seinen Fingersatz ändern!

Lagenstetigkeit V. Lage - Matteo Carcassi: "Walzer"



"Ja, einmal die Schaller-Scheit-Schule in fünf Bänden und dann die "Scheit-Schule", er nannte sie die "Dicke Berta". Das war ein Pflichtwerk für die meisten Studenten. Hier habe ich seine spieltechnischen Prinzipien kennengelernt, das war wichtig, für mich war das die erste Systematik in der Technik überhaupt. Was die Systematik von Fingersätzen angeht, sind sie sehr von der gesanglichen Vorstellung eines Streichinstruments, der Violine, geprägt. In Schaller-Scheit I werden zum Beispiel zunächst alle Tonleitern auf einer Saite gespielt. Wichtig für seine Fingersätze war die einheitliche Klangfarbe. Seine Klangvorstellung, und das hat mich auch sehr beeinflusst, war immer ein schöner Apoyando-Ton, der wie eine Stimme singen kann! Trotzdem ändere ich jetzt viele seiner Fingersätze, weil sie oft zu umständlich sind, eben durch die vielen

Lagenwechsel. Zum Beispiel die E-Dur-Suite von Bach, die ich mit Scheit zusammen sehr gründlich studiert habe - heute würde ich völlig andere Fingersätze machen, viel einfacher und übersichtlicher und viel mehr leere Saiten verwenden. Aber bekanntlich ist es schwerer, einen alten Fingersatz zu ändern, als ein neues Stück einzustudieren! Auch bei vielen Etüden von Sor sind viele Fingersätze auf Klangfarbe und Apoyando-Spiel ausgerichtet, aber zu viele Lagenwechsel! Sicher sind die Etüden zu Sors zu einfach gespielt worden. Doch Scheit war damals die Autorität für mich!"

Sonja Brunnbauer:

„Jeder sollte ein Repertoire finden, zu dem er stehen kann“
Gitarre & Laute 3/94 Seite 9



Jeder Gitarrist hat seine eigene Einstellung zu seinem Instrument, zur Lagenstetigkeit, und wie bei politischen Parteien gibt es die große Masse, die sich um die Mitte bewegt, aber daneben melden sich radikale Verfechter der Lagenstetigkeit ebenso wie der Saitenstetigkeit zu Wort. Diese gegensätzliche Einstellung ist ein Merkmal des Fingersatzes in Verbindung mit der heute üblichen Schreibweise der Noten. Während die Tabulatur das

freistehende Griffbrett mit Buchstaben fortlaufend bezeichnet, alle Bünde gleichwertig behandelt, wird durch die Verwendung des Lagenbegriffes in Verbindung mit der Ziffernbezeichnung ein bestimmter Bereich bevorzugt, der Grundstein für die Lagenstetigkeit gelegt. Wir müssen heute wieder lernen das Griffbrett ganzheitlich zu erfassen, müssen wegkommen vom engstirnigen Denken in Lagen.

4.3 Die Lagenstetigkeit

Seiht, ji Heerens seiht

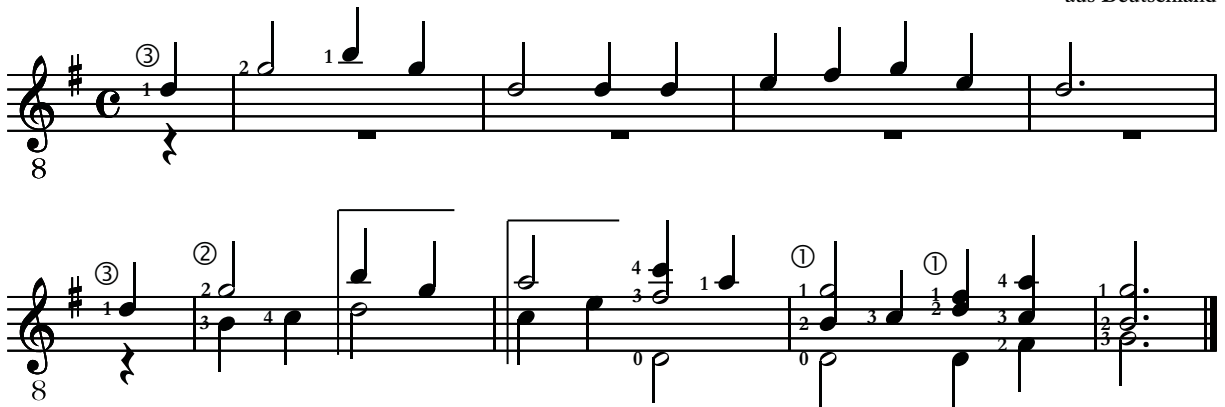
aus dem Münsterland



*Wir hassen die Sorgen und jagen sie gar!
Der Himmel verspricht uns ein fröhliches Jahr.*

Wir hassen die Sorgen

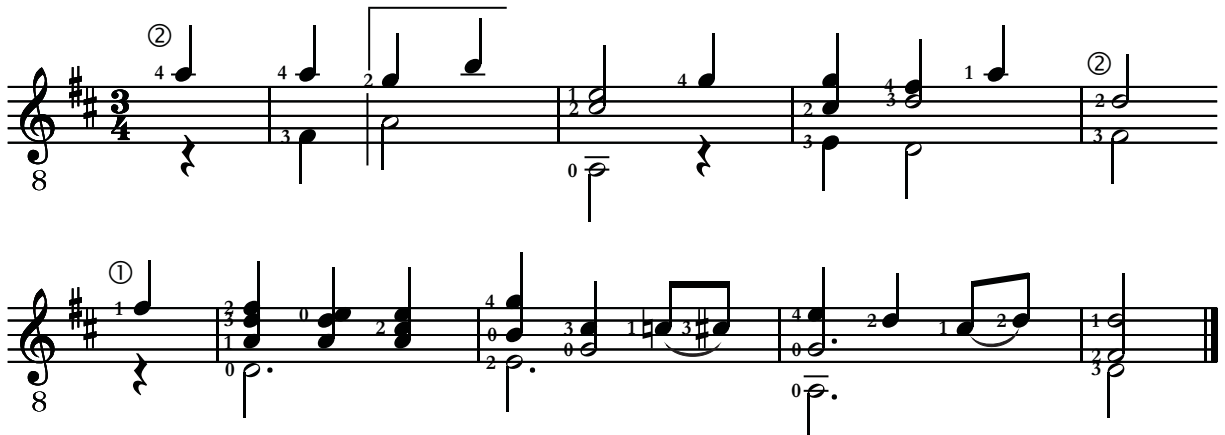
aus Deutschland



*Es tanzt eine Maus in Großvaters Haus,
da jagt sie die Katze zur Stube hinaus.*

Es tanzt eine Maus

aus dem Westerwald



"In einer Stelle die schnell ausgeführt werden soll, ist es sehr vorteilhaft eine Lage beizubehalten, um eine so große Zahl von darin begriffenen Noten hervorzubringen als möglich, aber in einer singenden Stelle fand ich es besser die Noten da zu suchen, wo die Schwingungen länger anhalten. Das G welches die Quinte auf dem dritten Felde hervorbringt, klingt viel länger nach, als wenn es mit der zweiten Saiten auf dem achten hervorgebracht worden wäre, oder mit der dritten auf dem zwölften. Diese Verschiedenheit hat zwei Gründe:

1. die in Schwingung gesetzten Theile der Saite sind kürzer und 2. ihre Dicke nimmt im Verhältniss der Abnahme der Länge zu. Wenn man, indem man den Versuch hiervon macht, das auf der zweiten Saite hervorgebrachte G sehr lange fortklingen hört, so muss man den Grund davon nicht dieser Saite beimessen, sondern dem Mitklingen der dritten, welche dieselbe Note in der Tiefe hat, und in Schwingung geräth, sobald eine andere Saite einen Ton anstimmt, die in ihrem Nachhall liegt, vorzüglich die Oktave und die Quinte. Ich ziehe es also vor die Lage öfters zu wechseln, um den Gesang mit der zweiten Saite und der Quinte zu spielen, als mit der dritten und vierten Saite am untern Theile des Halses Noten hervorzubringen, deren Schwingungen nur dann fortgesetzt werden könnten, wenn sie durch den Nachhall der schwereren Saiten wiederholt würden; was nicht bei allen Noten statt haben kann, diejenigen, deren Schwingungen fortwähren, würden die Trockenheit der andern noch mehr hervorheben. Ich habe es sehr wichtig gefunden, mich an eine Lage zu gewöhnen, in der ich nöthigenfalls die Entfernung einer grossen Terz auf derselben Saite mit dem ersten und vierten Finger umfassen kann; so daß die zwischenliegende Note mit dem zweiten gespielt wird, welcher durch seine Länge und sein Spiel geeigneter ist, sich von dem ersten zu entfernen, als der dritte vom vierten.

Verlangen, daß man auf einem Instrument alles ausführen könne, was sich in der Musik

erdenken lässt, heisst meines Erachtens, das Instrument nicht kennen.

... Man darf sich also nicht wundern, wenn ich keine Regeln für Dinge aufgesucht habe, die mir nicht ins Bereich der Guitarre zu gehören scheinen. Machen sie ein Anderer und erzeuge Erstaunen: desto besser, wenn er nur das Mittel findet, solchen Dingen nicht dasjenige zum Opfer zu bringen, was das Instrument Angemesseneres und Schöneres zu gewähren hat. Ich meinstheils, hielt es über meine Kräfte und wollte mich nicht mit Dingen beschäftigen, die ich nicht für vorteilhaft hielt zu erlernen, bevor ich ganz sicher seyn durfte, Alles zu besitzen, was der Gattung angehört, die mir der Guitarre eigenthümlich schien."

Fernando Sor:

„Guitarre-Schule“ Seite 29 und 30

1830 in Frankreich und Deutschland erschienen



„Um den Tonumfang der Gitarre sinnvoll ausnutzen zu können, wendet man den Lagenwechsel an. Gleichzeitig schafft der Lagenwechsel die technische Voraussetzung für differenziertere Ausdrucksmöglichkeiten (z. B. kann die Melodie eines Musikstückes, unter Beibehaltung der gleichen Tonqualität, auf einer Saite weitergeführt werden).“

Dieter Kreidler:

Gitarrenschule Band 2, Seite 4

4.4 Der Lagenwechsel

Bitte gib mir noch ein Zuckerstückchen

aus Portugal

Four staves of musical notation in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (1-4). The first staff begins with a circled '2' above the first measure. The second staff has a circled '2' above the first measure. The third staff has a circled '1' above the third measure and a circled '2' above the fifth measure. The fourth staff has a circled '2' above the first measure, a circled '1' above the third measure, and a circled '2' above the fifth measure. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

*Ya se murió el burro que acarrea vinagre,
ya lo llevó Dios de esta vida miserable.
|:Que turururu, que turururu.:|*

Ya se murió el burro

aus Spanien

Three staves of musical notation in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (1-4). The first staff begins with a circled '2' above the first measure. The second staff has a circled '2' above the first measure. The third staff has a circled '1' above the third measure and a circled '2' above the fifth measure. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

4.5 Zielrichtung des Lagenwechsel

Die wichtigsten Bausteine einer Melodie sind große und kleine Sekunden. Für die Gestalt und Wirkung des Melodiebogens ist die Richtung, in die sie sich bewegen, wichtig. Ein Tonschritt abwärts bedeutet immer Entspannung. Deutlich spürt dies der Sänger an seinen Stimmbändern, der Bläser am Lippen-druck und der Gitarrist, sofern er die Töne auf derselben Saite spielt, am geringerem Saitenabstand. Aber auch die Zielrichtung des Lagenwechsels ist vorgegeben. Eine Melodielinie abwärts fordert gleichzeitig einen Lagenwechsel abwärts. Ein Tonschritt aufwärts bedeutet Spannung, größeren Kraftaufwand. Für den Gitarristen wächst der Saitenabstand zum Griffbrett, wenn auch nur in sehr geringem Maße, der notwendige Fingerdruck bleibt jedoch gleich. Auch die Zielrichtung des Lagenwechsel ändert sich. Eine Melodielinie aufwärts fordert gleichzeitig einen Lagenwechsel aufwärts. Ein Lagenwechsel, der in die Gegenrichtung des Zieltones geht, wirkt störend nicht nur im akkustischen Sinn, sondern auch optisch, denn der Zuhörer verfolgt den Bewegungsablauf einer Melodie auf der Gitarre mit Auge und Ohr! Bei unserem kleinen "Allegretto" sind für den vierten Takt zwei verschiedene Fingersätze angegeben. Das Beispiel in der I. Lage ist den Gitarristen wohl bekannt und wird in dieser Form beim Vomblattspiel von der großen

Mehrzahl ohne Bedenken gewählt, weil der Griff so schön einfach und vertraut ist. Zielton und Lagenwechsel bewegen sich aber in Gegenrichtung! Das zweite Beispiel in der VI. Lage wird nur bei einer guten Kenntnis des Griffbrettes und einer genauen Betrachtung des Musikstückes gefunden. Der kleine Finger vollzieht den Lagenwechsel, Mittel- und Ringfinger nehmen ihre Stellung hinter den Bundstäbchen ein, geben der Hand einen Halt, Zielton und Lagenwechsel bewegen sich parallel!



Allegretto

R. Friesch

Eine Melodielinie aufwärts fordert einen Lagenwechsel aufwärts, eine Melodielinie abwärts fordert einen Lagenwechsel abwärts!

4.5 Zielrichtung des Lagenwechsels

Droba auf der raube Alb

aus Schwaben

Handwritten musical score for 'Droba auf der raube Alb' in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece features various fingerings (1-4) and includes circled numbers 1, 2, and 3 above certain notes, likely indicating specific techniques or ornaments. The piece concludes with a double bar line.

*Widewidenne beißt meine Putzhenne.
Kannichtrubn beißt mein Huhn,
Wackelschwanz beißt meine Gans.
Widewidenne beißt meine Putzhenne.*

Widewidenne

aus Holstein

Handwritten musical score for 'Widewidenne' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece includes fingerings and circled numbers 1, 2, and 3. The first system ends with a double bar line and the word 'Fine'. The second system ends with a double bar line and the instruction 'D. C. al Fine'.

4.6 Lagenwechsel und Pausen

Jeder Lagenwechsel fordert Zeit. Dabei wird immer die vorhergehende Note oder Pause um den Bruchteil einer Sekunde verkürzt, um die rhythmische Genauigkeit nicht zu beeinträchtigen. Die Pause wird kleiner, genauer gesagt, sie wird in zwei Teile zerlegt: in eine Pause mit ruhender linker Hand

Lagenspiel

in eine Pause mit sich bewogender linker Hand

Lagenwechsel.

Diesen Vorgang bemerkt wohl das aufmerk-

same Auge, nicht aber das Ohr. Die Zeitverschiebung zwischen optischem Lagenwechsel und nachfolgender akustischer Wahrnehmung ist so gering, dass der Zuhörer dies nicht als störend empfindet.

Gold und Silber

aus Deutschland

Wir wechseln die Lage vorzugsweise in Pausen.

4.7 Lagenwechsel nach langen Noten

Jeder Lagenwechsel fordert Zeit. Wenn wir von kleinen Notenwerten (schnelle Achtel, Triolen, Sechzehntel) noch Bruchteile von Sekunden stehlen, bleibt fast nichts mehr übrig. Nehmen wir von großen Notenwerten (Halbe, Ganze) etwas weg, wirkt sich dies nicht so störend aus. Der Gitarrenton verklingt rasch, die Laut-

stärke nimmt stetig ab, sie strebt gegen den Wert Null, die klingende Note geht allmählich in eine Pause über. Wenn wir vorzeitig durch einen Lagenwechsel eine Pause ein-schieben, wird unser Ohr dies bei großen Notenwerten kaum wahrnehmen.

Es löscht das Meer

Friedrich Silcher
1789 - 1860

The musical score consists of five staves of guitar tablature. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The notation includes various note values, primarily eighth and sixteenth notes, with some longer note values (half notes and whole notes) that facilitate position changes. Fret numbers (0-4) are indicated below the notes. Rhythmic markings, including accents and slurs, are used to indicate fingerings and phrasing. The piece concludes with a double bar line.

Wir wechseln die Lage vorzugsweise nach langen Notenwerten.

4.8 Lagenwechsel hin zu betonten Taktteilen

Das Verhältnis von betonten (schweren, guten) Zählzeiten und unbetonten (leichten, schlechten) Zählzeiten nennen wir Metrum (métron = griechisch Maß). Bei Liedern und Musikstücken erfolgt die rhythmisch/metrische Ordnung in Takten. Der Takt fasst eine bestimmte Gruppe von Zählzeiten unter Beachtung der Betonung zusammen. Deutlich erkennen wir in unserer Notenschrift die

Betonung bei der Verbalkung von Achteln und kleineren Notenwerten. Der Lagenwechsel hin zu betonten Taktteilen verkürzt die vorhergehende unbetonte Note. Er bringt eine klare Gliederung. Lagenwechsel hin zu betonten Taktteilen in Verbindung mit Halbtönen ermöglichen oft einen mustergültigen Fingersatz.

betont -----> unbetont = Lagenwechsel hin zu schlechten Taktteilen
unbetont -----> betont = Lagenwechsel hin zu guten Taktteilen

a)

II m i IV

Dieter Kreidler:
Gitarrenschnur Band 2
Seite 6
Schott Verlag Mainz

Lagenwechsel
hin zu guten
Taktteilen

verbesserter Fingersatz

I II I

Heinz Teuchert:
Klingender Gitarrenlebrgang
Seite 66
Pelikan Edition Zürich

Lagenwechsel
hin zu guten
Taktteilen

verbesserter Fingersatz

I IV I

Ferd Torres:
Gitarrenstunden
Seite 124
Sikorski Hamburg

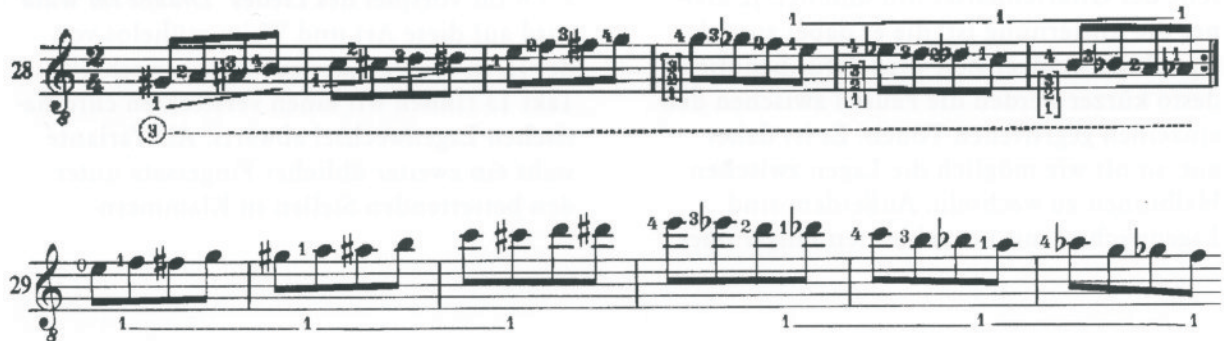
hin zu schlechten
Taktteilen

Lagenwechsel
hin zu guten
Taktteilen

verbesserter Fingersatz

4.8 Lagenwechsel hin zu betonten Taktteilen

Aufwärts setzen die Finger nacheinander auf und bleiben bis zum Lagenwechsel liegen. Abwärts setzen alle Finger **zugleich** auf und heben nacheinander ab.

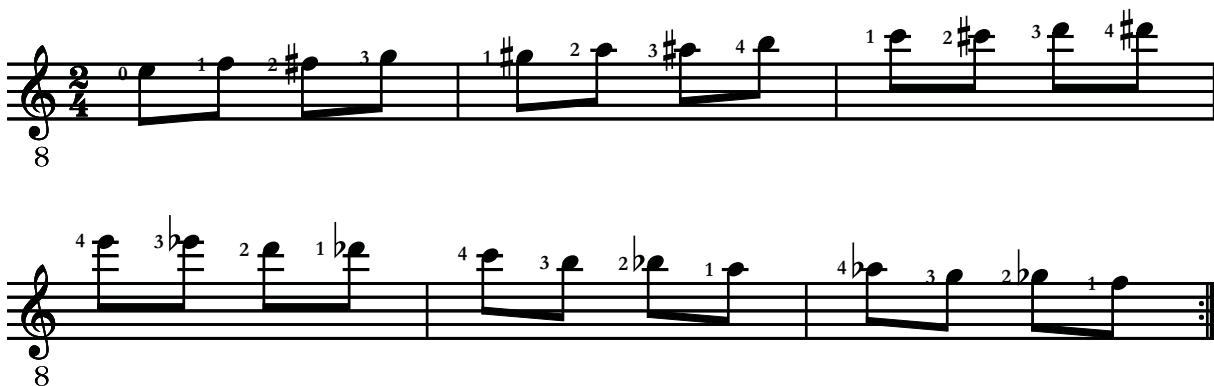


Dieter Kreidler: Gitarrenschele Band 2, Seite 12

In Übung 29 wird bei der aufwärts führenden chromatischen Tonleiter der Lagenwechsel auf schlechter Zählzeit ausgeführt, bei der abwärts

führenden chromatischen Tonleiter auf guter Zählzeit - ein Widerspruch in sich!

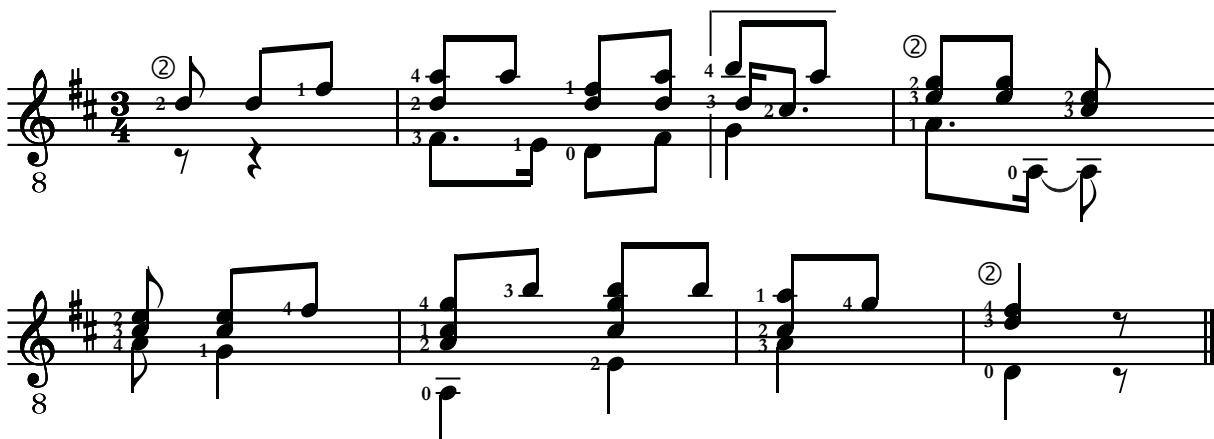
Chromatische Tonleiter



Der Lagenwechsel hin zu unbetonter Taktzeit verursacht störende rhythmische Akzente. Wir führen den Lagenwechsel hin zu betonter Taktzeit durch.

In Mueters Stübele

aus Schwaben



4.9 Der chromatische Lagenwechsel

Beim Lagenwechsel verändert sich die Stellung des Daumens, er gleitet auf der Unterseite des Gitarrenhalses hin und her. Je kleiner die Entfernung ist, die er dabei zurücklegt, desto weniger Zeit wird dafür benötigt, desto kürzer werden die Pausen zwischen den einzelnen gegriffenen Tönen. Es ist daher gut, so oft wie möglich die Lagen zwischen Halbtönen zu wechseln. Außerdem sind Lagenwechsel mit benachbarten Finger oder

mit demselben Finger wegen der geringen Bundabstände fast unhörbar. In den Takten 2 + 4 im Vorspiel des Liedes "*Draußen im Wald*" wird auf diese Art und Weise mühelos von der II. in die VI. Lage aufwärts gewechselt. Im Takt 13 finden wir einen versteckten chromatischen Lagenwechsel abwärts. Als Variante steht ein zweiter üblicher Fingersatz unter den betreffenden Stellen in Klammern.

Draußen im Wald

aus Schwaben

Vorspiel ①

Lied

Wir unterteilen diatonische Lagenwechsel über zwei und mehr Bünde in einzelne chromatische Lagenwechsel über nur einen Bund, wenn dies musikalisch möglich ist.

4.10 Die Wippe

Bei der Wippe verändert sich im Gegensatz zum Lagenwechsel die Stellung des Daumens auf der Unterseite des Gitarrenhalses nicht. In unserem Beispiel gleitet der Mittelfinger in der zweiten Notenzeile mehrmals vom VII. zum VIII. Bundfeld und wieder zurück. Wir führen einen "stillen" Lagenwechsel auf- beziehungsweise abwärts durch. In tieferen Lagen können wir eine leicht "sichtbare" Wippe mit wechselnden Greiffingern - ohne Führungsfinger - beobachten, in höheren

Lagen überwiegt die "versteckte" Wippe mit einem oder mehreren Führungsfingern.

Arbeitsphysiologie und Sportmedizin lehren, dass wir für eine Bewegung die kleinsten Glieder in Anspruch nehmen sollen. Die Drehbewegung im Handgelenk bei der Wippe ist günstiger als die Bewegung des linken Unterarms im Ellenbogengelenk beim Lagenwechsel.

Ja der berg'sche Fuhrmann

aus dem Bergischen

Vorspiel

Lied

Wir wählen bei einem Lied oder Musikstück statt eines chromatischen Lagenwechsel die Wippe, wenn dies technisch und musikalisch möglich ist.

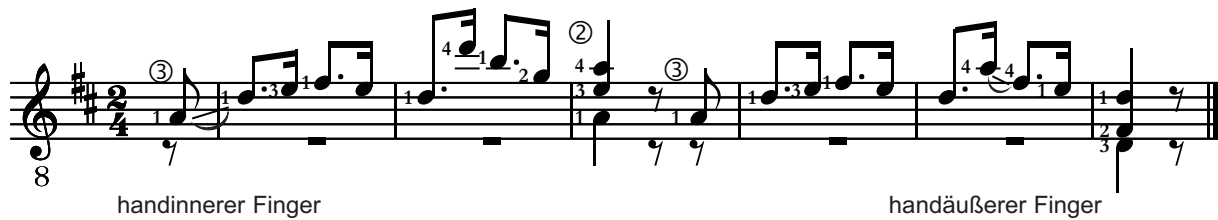
4.11 Das Glissando

Die Stellung der linken Hand zum Griffbrett ändert sich beim Glissando nicht oder nur ganz geringfügig. Gleiten wir mit einem handinneren Finger vom Sattel in Richtung Steg, wird die natürliche leicht schräge Handstellung mit über-

tragen und muss nachträglich korrigiert werden. Bei handäusseren Fingern ist auch in tiefen Lagen die Handstellung parallel zum Griffbrett.

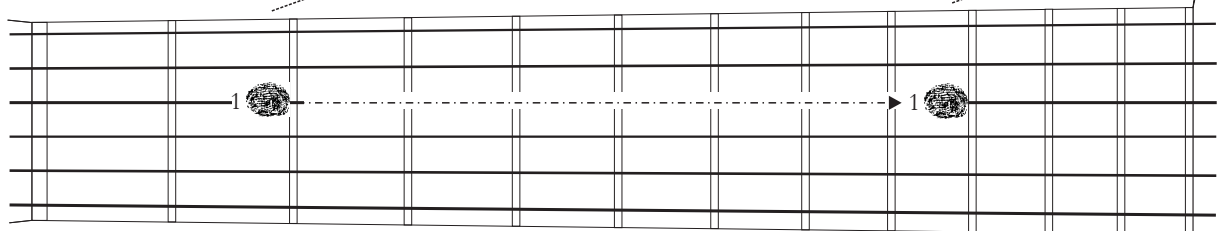
Studie

R. Friesch



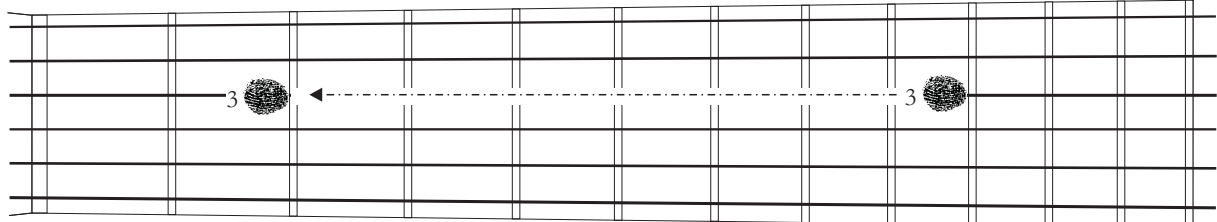
Glissando aufwärts
mit dem Zeigefinger

Richtung der Knöchellinie



Glissando abwärts
mit dem Ringfinger

Richtung der Knöchellinie

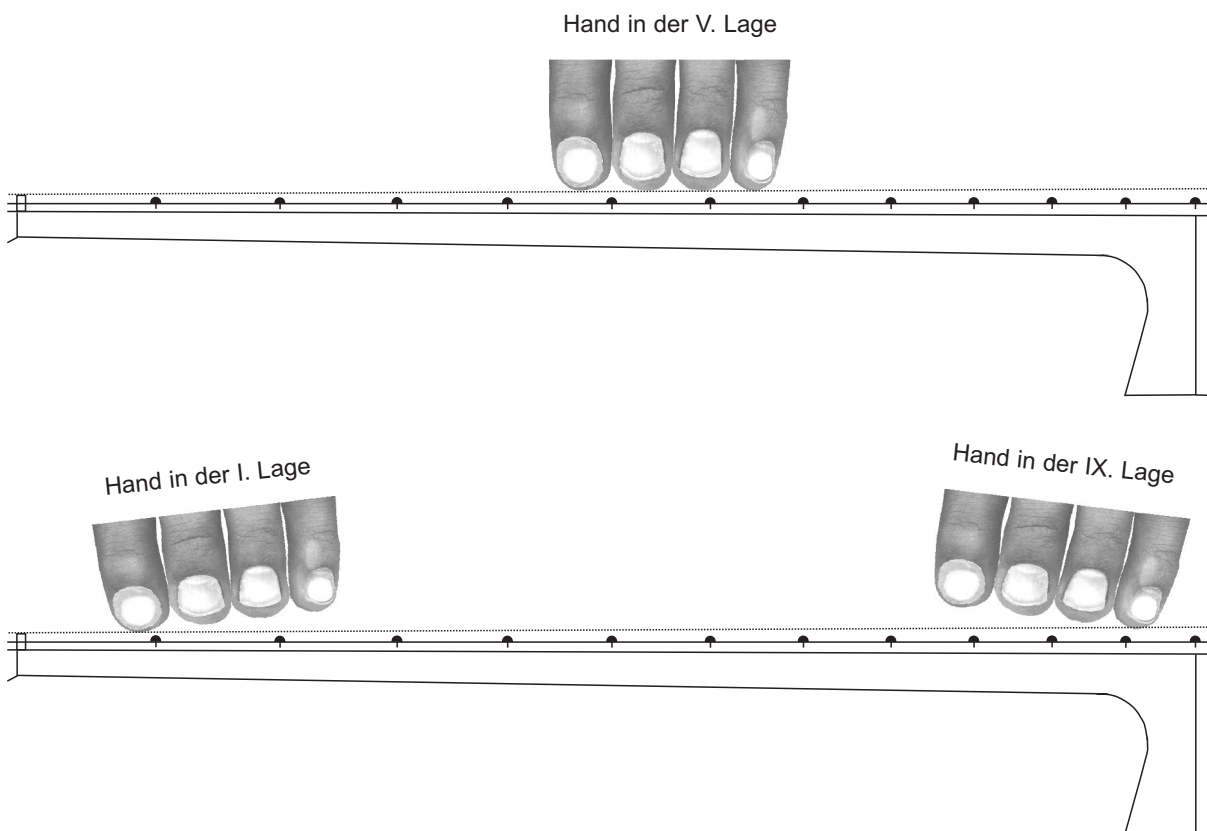


Beim Glissando aufwärts wählen wir für die Ausführung einen handinneren Finger, beim Glissando abwärts einen handäusseren Finger.

4.13 Der Führungsfinger beim Lagenwechsel

Setzen wir die Kuppen aller Greiffinger in der Mitte des freistehenden Griffbrettes locker auf die g-Saite, so dass sie sich im ersten Fingerglied leicht berühren und gleiten dann mit ihnen in Richtung Steg bis der kleine Finger den Korpusrand erreicht, ändert sich ihr Abstand zur g-Saite, der kleine Finger wird zum Führungsfinger. Gleiten wir von der Griffbrettmitte in Richtung Sattel bis der Zeigefinger im ersten Bund angekommen ist, ändert sich ebenfalls ihr Abstand zur g-Saite, der Zeigefinger wird zum Führungsfinger. Verwenden wir beim Lagenwechsel aufwärts

den Zeigefinger als Führungsfinger, bleiben die anderen Greiffinger in Saitennähe, verwenden wir ihn dagegen beim Lagenwechsel abwärts als Führungsfinger, entfernen sich die anderen Greiffinger immer weiter vom Griffbrett. Das entgegengesetzte Ergebnis erhalten wir beim kleinen Finger als Führungsfinger. Bei Mittel- und Ringfinger als Führungsfinger verändert sich die Stellung der anderen Greiffinger zum Griffbrett nicht oder nur ganz geringfügig.



In tiefen Lagen wählen wir den Zeigefinger als Führungsfinger, in hohen Lagen geben wir dem Ringfinger oder dem kleinen Finger den Vorzug. In mittleren Lagen können wir alle Greiffinger als Führungsfinger gleich gut verwenden.

4.13 Der Führungsfinger beim Lagenwechsel

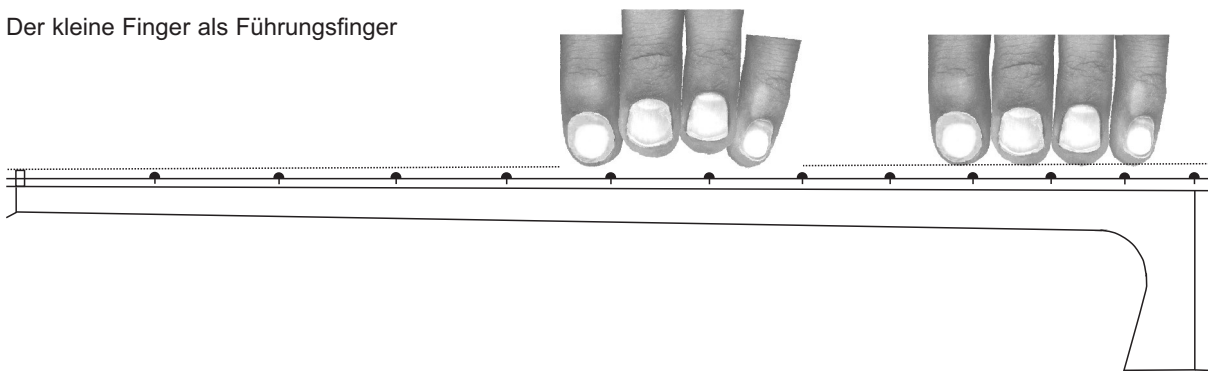
Viele Gitarristen hegen eine Vorliebe für den Zeigefinger als Führungsfinger. Dies hat verschiedene Gründe:

- a) Der Anfangsunterricht für Gitarre beginnt meist in der ersten Lage. Hier ist der Zeigefinger der beste Führungsfinger.
- b) Die Lage wird nach dem Zeigefinger benannt.
- c) Der Zeigefinger ist der beweglichste Greiffinger.

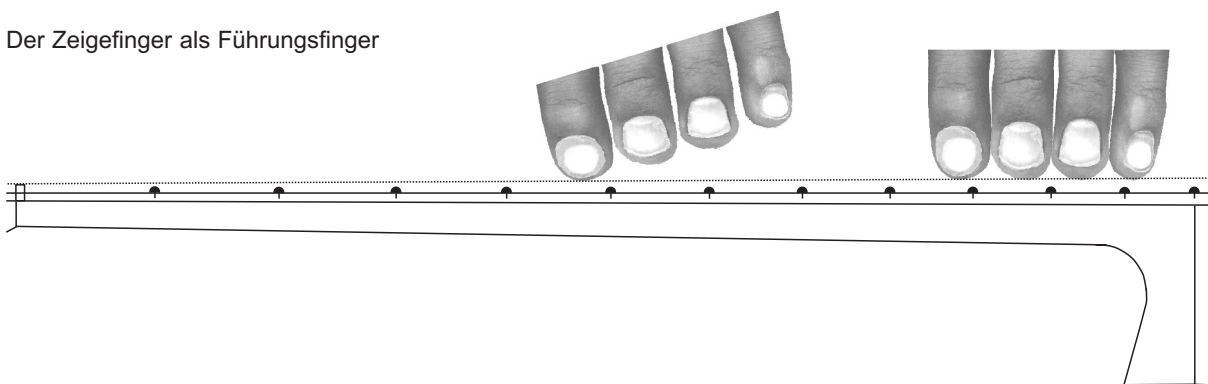
Ein gutes Lagenspiel fordert die gleichmäßige Ausbildung und den Einsatz aller Greiffinger.

Setzen wir am Zargenrand alle Greiffinger locker auf die g-Saite und gleiten dann mit dem kleinen Finger als Führungsfinger in tiefere Lagen, rücken die Finger enger zusammen, es kommt zu einer Kontraktion der linken Hand. Nehmen wir dagegen den Zeigefinger als Führungsfinger, öffnen sich die Finger ein wenig, es kommt zu einer Spreizung der Greifhand.

Der kleine Finger als Führungsfinger

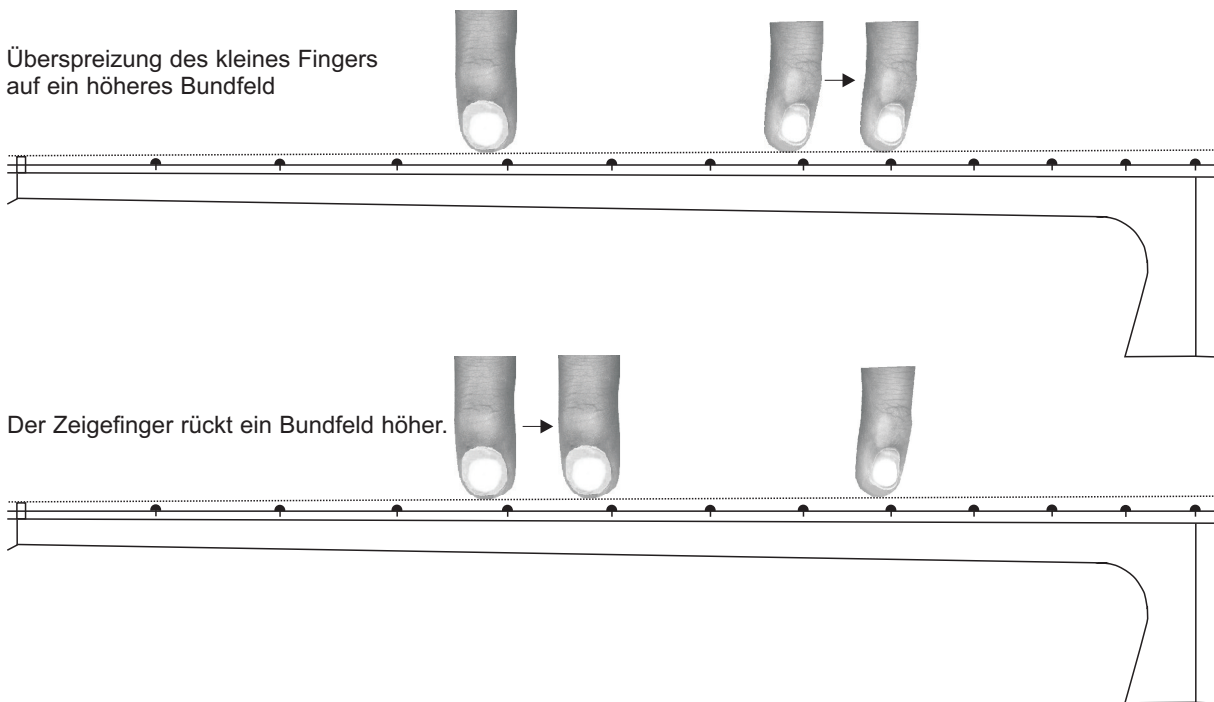


Der Zeigefinger als Führungsfinger



Der Lagenwechsel abwärts mit dem kleinen Finger führt zu einer Kontraktion der Greifhand, abwärts mit dem Zeigefinger führt zu einer Spreizung der Greifhand.

4.14 Der Raupenfingersatz

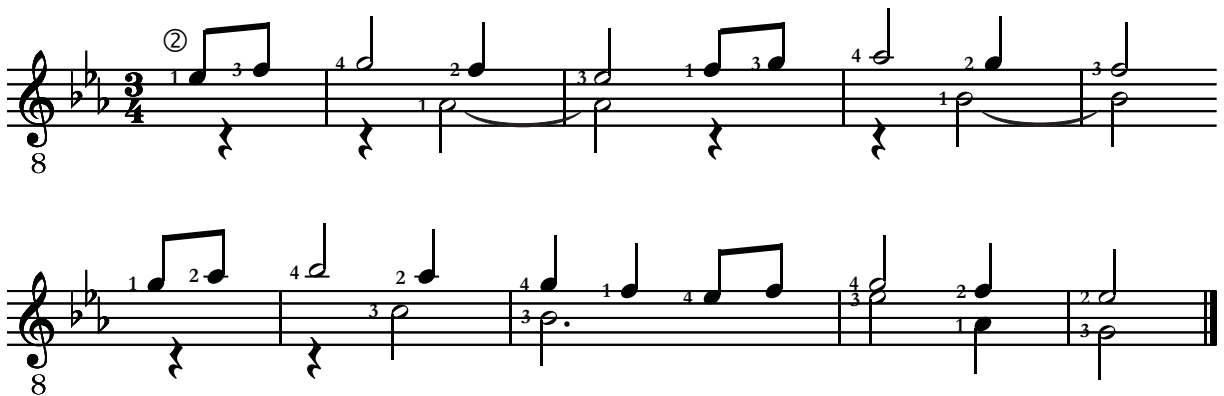


Beim Raupenfingersatz aufwärts wird der kleine Finger in ein höheres Bundfeld, meist den Nachbarbund, überspreizt, die linke Hand rückt unmittelbar in die neue Lage nach. In der Gitarrenliteratur finden wir die Überspreizung des kleinen Fingers für den Lagenwechsel selten. Der Raupenfingersatz aufwärts ist in tieferen

Lagen schwer ausführbar, weil er eine außerordentliche Dehnbarkeit der linken Hand erfordert, in hohen Lagen ist er verhältnismäßig leicht zu spielen. Raupenfingersätze gehören zu den wenig bekannten Mitteln des Lagenwechsels im neuzeitlichen Fingersatz.

Nun grüßen wir den neuen Tag

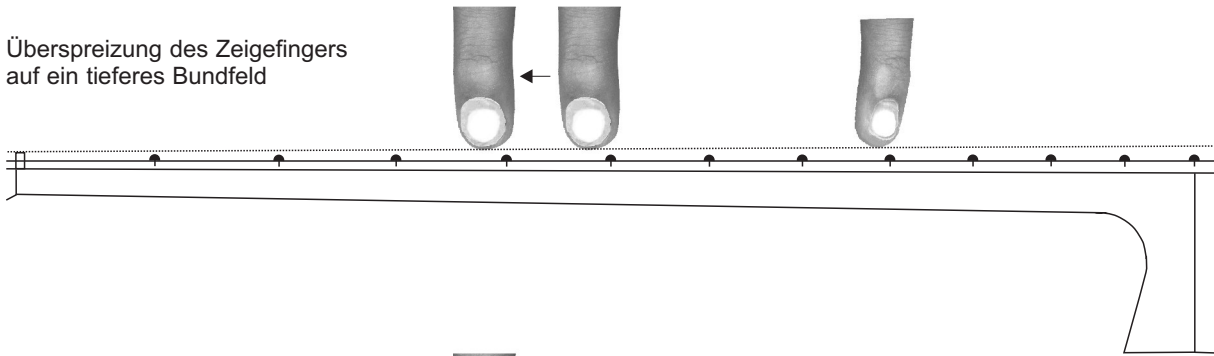
aus der Gottschee



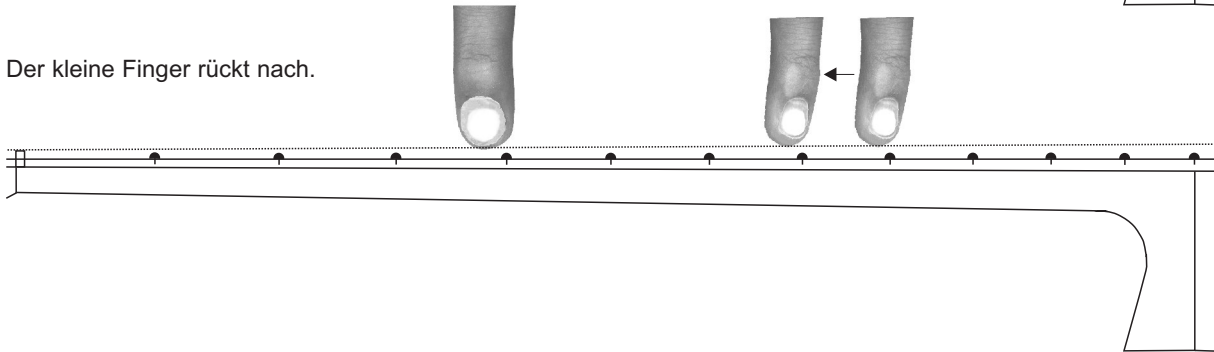
Der Raupenfingersatz aufwärts ist dem Lagenwechselfingersatz überlegen, weil er unhörbar ausgeführt wird.

4.14 Der Raupenfingersatz

Überspreizung des Zeigefingers
auf ein tieferes Bundfeld



Der kleine Finger rückt nach.

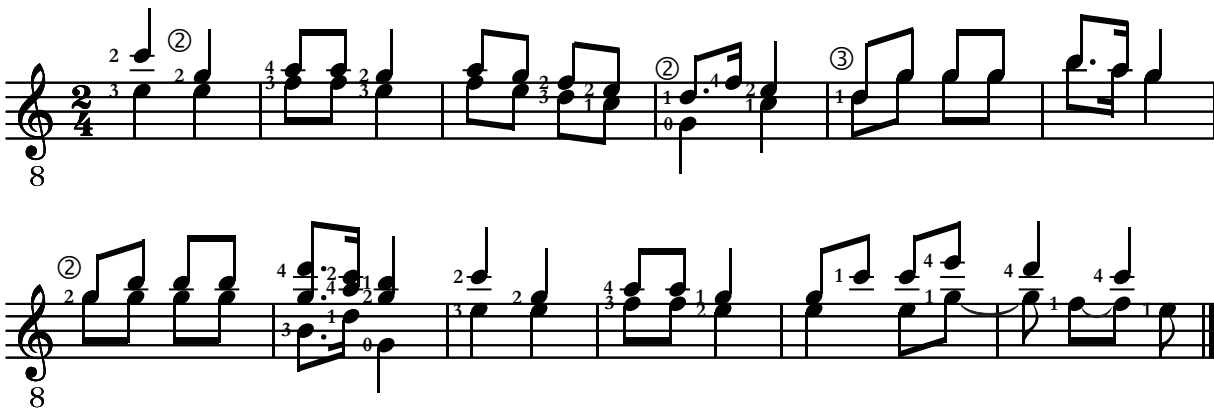


Beim Raupenfingersatz abwärts wird der Zeigefinger in ein tieferes Bundfeld, meist den Nachbarbund, überspreizt, die linke Hand rückt unmittelbar in die neue Lage nach. Der Raupenfingersatz abwärts ist in hohen und mittleren Lagen leicht auszuführen, in tieferen Lagen erfordert er eine außer-ordentliche Dehnbarkeit der linken Hand. Durch den

Raupenfingersatz lassen sich Melodien auf einer Saite klanglich fließend ausführen, ein störender Saitenwechsel, eine veränderte Klangfarbe wird dadurch vermieden.

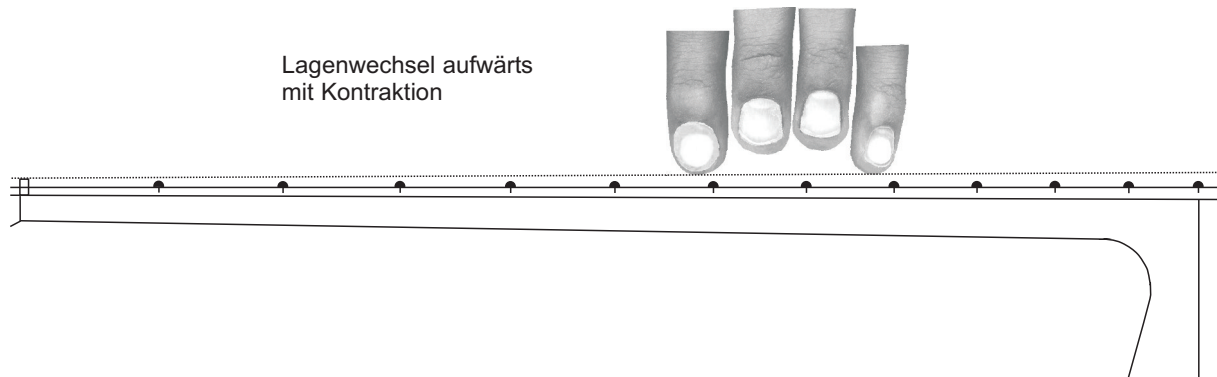
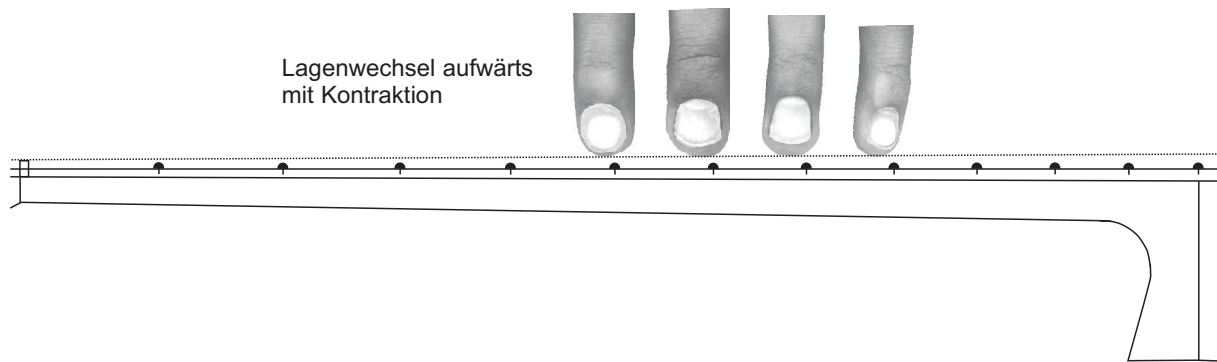
Juchhei, Blümelein

Friedrich Silcher
1789 - 1860



Der Raupenfingersatz abwärts ist dem Lagenwechsel-fingersatz überlegen, weil er unhörbar ausgeführt wird.

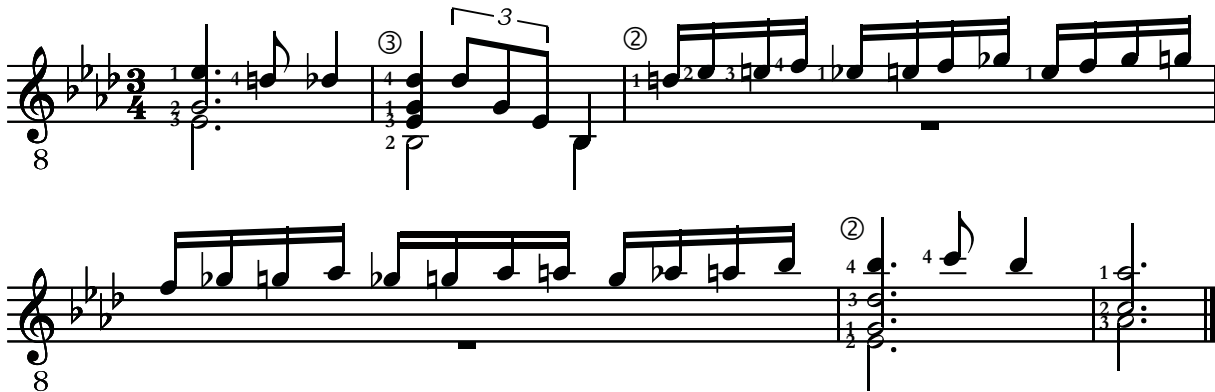
4.15 Lagenwechsel mit Kontraktion



Beim Kontraktionsfingersatz mit Lagenwechsel aufwärts rücken die Greiffinger zusammen, wenn der kleine Finger die Saite niederdrückt, der Zeigefinger greift den neuen Ton einen Bund höher, die linke Hand rückt in die neue Lage nach.

Studie

R. Friesch



Der unhörbare Lagenwechsel aufwärts durch Kontraktion ist besser als ein einfacher chromatischer Lagenwechsel.

4.15 Lagenwechsel mit Kontraktion

Es rufen uns die freien Wogen

Shanty

Four staves of musical notation for the shanty 'Es rufen uns die freien Wogen'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Circled numbers 1, 2, 3, and 5 are placed above or below notes to indicate specific fingerings or measures. The music is written in a style typical of shanty notation, with a focus on rhythm and melody.

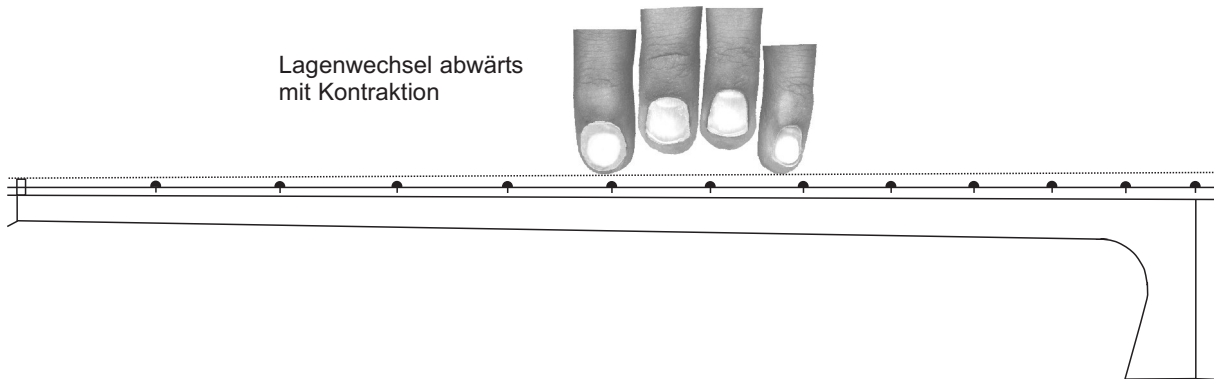
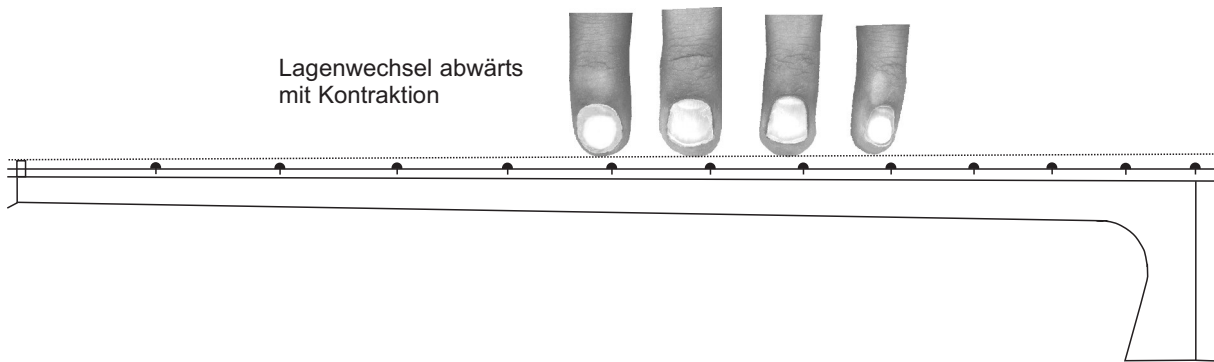
|:Droba im Oberland, ei do isch so wunderschön.:|
Do blüht die Jägerei, do isch des Schießa frei.
Do möcht i Oberjäger sei, Schießa des wär meine Freud.

Droba em Oberland

aus Schwaben

Three staves of musical notation for the shanty 'Droba em Oberland'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Circled numbers 2 and 6 are placed above or below notes to indicate specific fingerings or measures. The music is written in a style typical of shanty notation, with a focus on rhythm and melody.

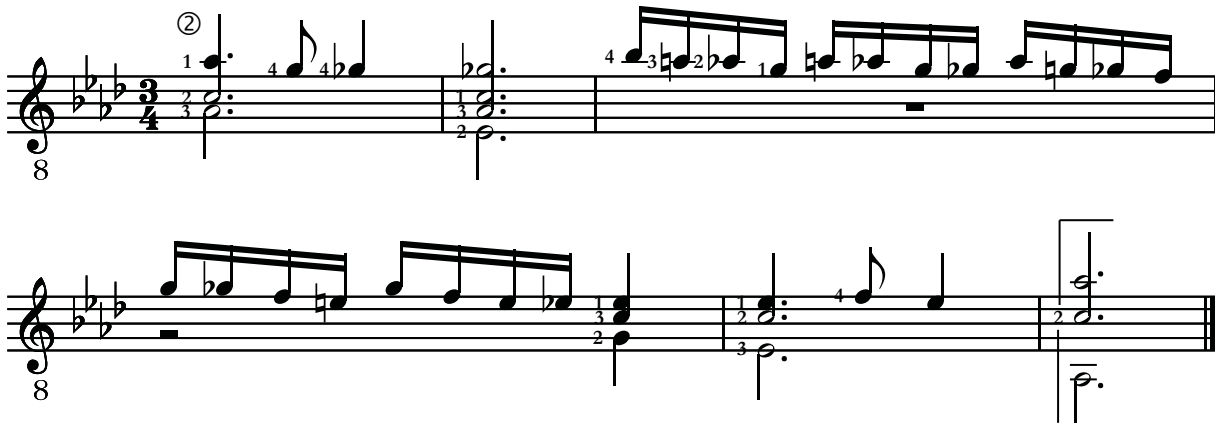
4.15 Lagenwechsel mit Kontraktion



Beim Kontraktionsfingersatz mit Lagenwechsel abwärts rücken die Greiffinger zusammen, wenn die Zeigefinger die Saite niederdrückt, der kleine Finger greift den neuen Ton einen Bund tiefer, die linke Hand rückt in die neue Lage nach.

Studie

R. Friesch



Der unhörbare Lagenwechsel abwärts durch Kontraktion ist besser als ein einfacher chromatischer Lagenwechsel.

4.15 Lagenwechsel mit Kontraktion

Der Herbst, der Herbst ist da

aus Deutschland

Four staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first two staves are for a vocal line, and the last two are for a piano accompaniment. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The key signature is G major (one sharp).

*A, a, a, der Winter, der ist da!
Herbst und Sommer sind vergangen,
Winter, der hat angefangen.
A, a, a, der Winter, der ist da!*

A, a, a, der Winter, der ist da

aus Deutschland

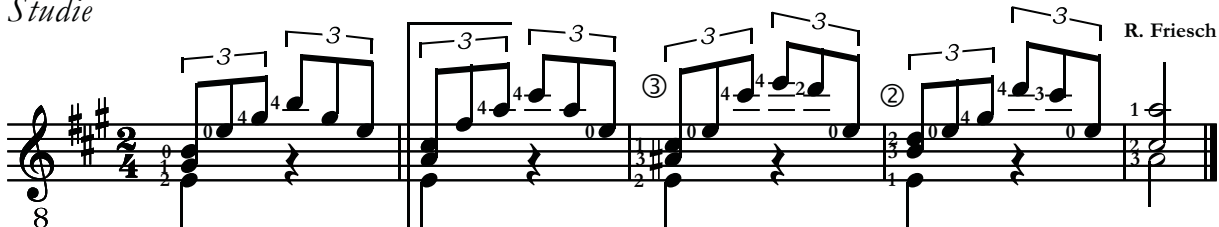
Three staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first two staves are for a vocal line, and the last is for a piano accompaniment. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The key signature is G major (one sharp).

4.16 Lagenwechsel mit Hilfe einer leeren Saite

Beim Lagenwechsel mit Hilfe einer leeren Saite wird zwischen dem Ausgangston und dem Zielton auf einer leeren Saite ein Ver-

mittlungston gespielt. Der Lagenwechsel aufwärts oder abwärts wird ausgeführt, während der Vermittlungston erklingt.

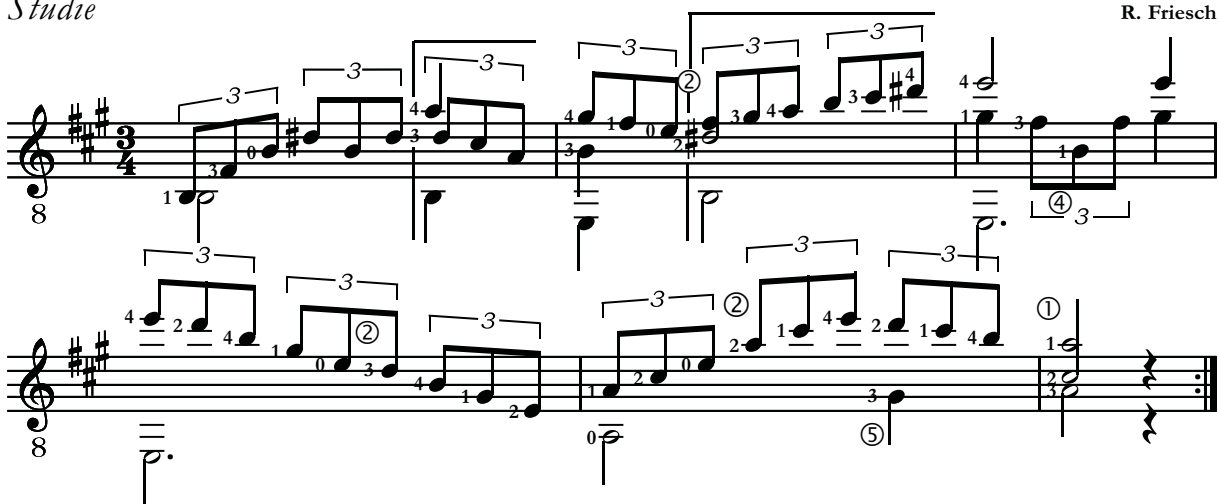
Studie



Der Lagenwechsel mit Hilfe einer leeren Saite überbrückt meist große Entfernungen auf dem Griffbrett, er ist eine spürbare Erleichterung gegenüber dem allgemein üblichen Fingersatz. Doch birgt er eine klangliche Gefahr durch die leere Saite, die nach dem Anschlag störend weiterschwingt und beim Greifen des Zieltones abgedämpft werden muss. Wichtig ist für uns auch die Frage, ob durch diesen Kunstgriff der Klang beeinträchtigt wird oder nicht. Während im Teil A der unten stehenden Studie die leere e'-Saite nur sehr kurz schwingt und außerdem der Ton e' dem gegriffenen fis'

folgt, sich klanglich sehr gut einfügt, schiebt sich im Teil B der Ton e' der leeren e'-Saite zwischen zwei Töne, die auf der gegriffenen h-Saite gespielt werden. Der Lagenwechsel mit Hilfe einer leeren Saite ist hier von musikalischem Nachteil, doch lässt sich der rasche Wechsel zwischen hohen und tiefen Lagen nicht anders vollziehen. Gelegentlich bringt der Lagenwechsel mit Hilfe einer leeren Saite eine Erleichterung für die linke Hand, während gleichzeitig die Schwierigkeit für die rechte Hand wächst.

Studie



Beim Lagenwechsel mit Hilfe einer leeren Saite achten wir darauf, dass keine oder nur geringe klangliche Nachteile entstehen.

4.16 Lagenwechsel mit Hilfe einer leeren Saite

Carneval von Venedig

Francisco Tarrega
1854 - 1909

The musical score is written for guitar in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a circled number 3, indicating a triplet. The music features a series of chords and triplets, with fingerings (1, 2, 3, 4) and a '0' (open string) indicated for the first triplet. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. The final staff ends with a double bar line and a '0' (open string) indication.

4.17 Der freie Lagenwechsel

Bevor der eigentliche freie Lagenwechsel ausgeführt wird, heben die Greiffinger von den Saiten ab und schweben über dem Griffbrett. Dadurch werden Quietschgeräusche, die besonders auf umspannten Saiten durch Reibung entstehen, vermieden. Während der Arm den Lagenwechsel vollzieht, bleiben die Finger in natürlicher lockerer Haltung und

ändern diese erst, wenn der Lagenwechsel ausgeführt ist und sie die Saiten wieder greifen müssen. Den freien Lagenwechsel können wir vielseitig einsetzen, doch ist seine Ausführung schwieriger als alle anderen Lagenwechsel.

Drauß ist alles so prächtig

Friedrich Silcher
1789 - 1860

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (1-4). There are also some dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Wir verwenden den freien Lagenwechsel im Fingersatz nur, wenn sich keine anderen Möglichkeiten anbieten.

4.17 Der freie Lagenwechsel

Bin ein fahrender Gesell

aus Deutschland

Four staves of music in 8/8 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff has a key signature of one sharp and a common time signature. The third staff has a key signature of one sharp and a common time signature. The fourth staff has a key signature of one sharp and a common time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some accidentals (sharps and naturals) and fingerings indicated by numbers 1-4.

[.:Dans les jardins d' mon père les lilas sont fleuris.:]
Tous les oiseaux du monde, y viennent fair' leur nid.
Auprès de ma blonde, qu' il fait bon, fait bon, fait bon.
Auprès de ma blonde, qu' il fait bon dormir.

Dans les jardins

aus Frankreich

Three staves of music in 8/8 time. The first staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The second staff has a key signature of two sharps and a common time signature. The third staff has a key signature of two sharps and a common time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some accidentals (sharps and naturals) and fingerings indicated by numbers 1-4. The word "flageolet" is written at the end of the first staff.

4.18 Vermeidbare Sprünge

"Die schnellen Lagenwechsel der linken Hand erfordern eine Genauigkeit und Beweglichkeit, die bisweilen unser Sehvermögen übersteigen. Es sind Bewegungen, die einem psychischen Sinn entsprechen, der uns erlaubt, die Entfernung innerlich abzumessen, vorausgesetzt, dass sie vorher geübt worden sind. Die Entfernung die über ein Quintupel (Fünferbereich) hinausgeht, erfordert eine Verschiebung der Hand und manchmal ist es notwendig, die Finger von den Saiten abzuheben, um auf mehr oder weniger entfernten Bündeln rechtzeitig die Note oder Noten zu erreichen, die der Abschnitt enthält. Auf diese Weise ergeben sich unsichere Sprünge, wenn man sie nicht praktisch beherrscht. Ist der Finger 1 auf das c' der

zweiten Saite im Bund I aufgesetzt und wir wollen das f' derselben Saite mit dem Finger 4 spielen, muss erst das c' losgelassen werden, um das f' auf dem Bund VI mit dem Finger 4 zu erreichen. Die Übung besteht darin, die Entfernung zwischen den beiden Noten jedes Mal weiter zu vergrößern. Dabei entfernt man sich vom Quintupel bis zur Oktave und darüber hinausführenden chromatischen Stufen, die das Griffbrett erlaubt."

Emilio Pujol:
Theoretisch-praktische Gitarrenschule
4. Band, Seite 107
Ricordi München



Spiele wir zum Beispiel den Sprung c' - a' auf der zweiten Saite, befindet sich der kleine Finger hinter dem X. Bundstäbchen, der Daumen aber nicht in der erwarteten VII. Lage, sondern knapp daneben. Dieser Unterschied wächst, je mehr wir uns den tiefen Lagen nähern. Acht verschiedene chromatische Töne

sollen im freien Sprung geübt werden, acht verschiedene Stellungen der Greiffinger über dem Griffbrett, die nicht mit der Lage übereinstimmen, soll sich unser Gedächtnis merken. Hier stoßen wir an die Grenze unseres motorischen Feingefühls.

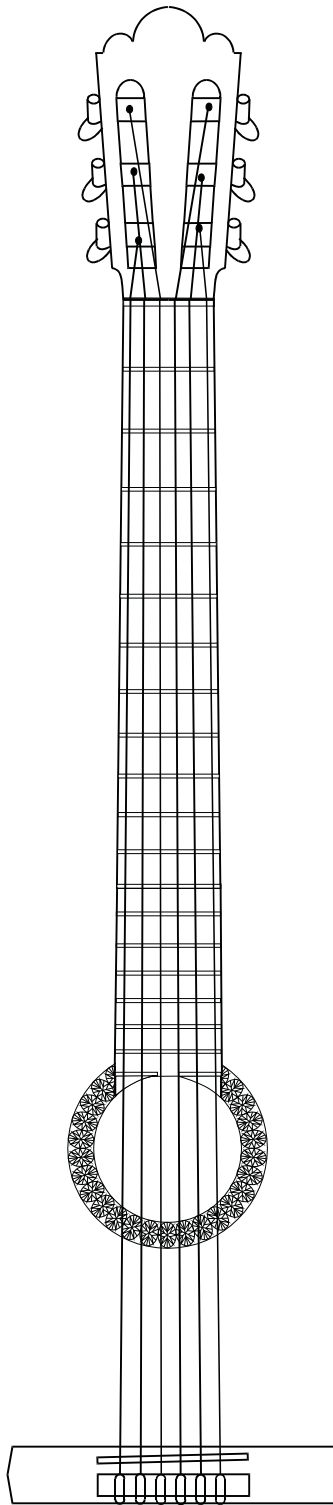
Studie

R. Friesch

Stellung Daumen/Zeigefinger in der II. Lage

Stellung Daumen/Zeigefinger in der IX. Lage

Der querliegende Daumen auf der Unterseite des Gitarrenhalses bestimmt die Lage der linken Hand, nicht die Greiffinger über dem Griffbrett. Ein guter Fingersatz vermeidet große freie Sprünge.



Doppelgriffe

5.1 Große und kleine Sekunden

Zwei Töne können wir nacheinander als **melodisches** oder gleichzeitig als **harmonisches Intervall** spielen.

kleine Sekunden

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt

große Sekunden

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt

Melodische kleine Sekunden werden fast immer auf einer Saite gespielt, mit Saitenübergang sind sie ohne Überspreizung nur zwischen dem zweiten und dritten Saitenpaar möglich. Harmonische kleine Sekunden kommen selten vor. Sie sind auf der Gitarre nur zwischen dem zweiten und dritten Saitenpaar ohne Überspreizung möglich.

Melodische große Sekunden werden ebenfalls vielfach auf einer Saite gespielt, können aber auch zwischen benachbarten Saitenpaaren mühelos ausgeführt werden. Harmonische große Sekunden sind auf allen benachbarten Saitenpaaren mit dem Fingersatz 1/4 - 4/1 beziehungsweise 1/3 - 3/1 möglich.

Studie

R. Friesch

5.1 Große und kleine Sekunde

Jetzt gang i ans Brünnele

Friedrich Silcher
1789 - 1860

*Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh?
Die Gänselein geh'n barfuß und haben kein' Schub.
Der Schuster hat's Leder, kein Leisten dazu,
drum geh'n die lieben Gänselein und haben kein' Schub.*

Suse, liebe Suse

aus Norddeutschland

5.2 Chromatische Passagen

chromatische Passage aufwärts

Zweiergruppe

Dreiergruppe

Vierergruppe

chromatische Passage abwärts

Zweiergruppe

Dreiergruppe

Vierergruppe

linke Hand

1 2

1 2 3

1 2 3 4

linke Hand

2 1

3 2 1

4 3 2 1

rechte Hand

i m

i m a

i m i m

rechte Hand

m i

a m i

m i m

Studie

R. Friesch

Chromatische Passagen lassen sich leicht in Zweier- und Dreiergruppen zerlegen. Die rechte Anschlaghand können wir dabei geschickt mit einbeziehen.

Studie

R. Friesch

Bei chromatischen Passagen mit Lagenwechsel passen wir den Fingersatz dem metrischen Muster an.

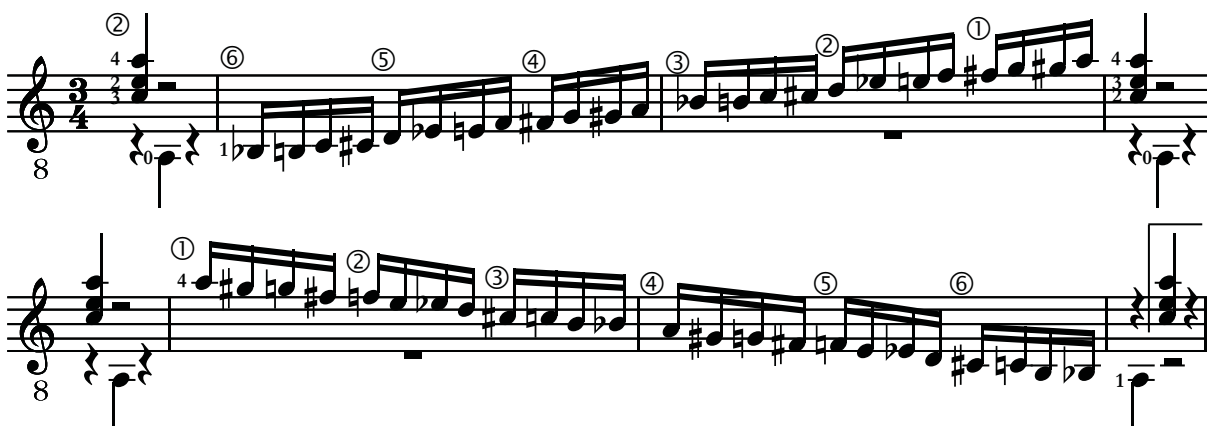
5.2 Chromatische Passagen

Die Gitarre ist in vier Quarten (fünf Halbtonschritte) und einer Terz (vier Halbtonschritte) gestimmt. Bei einem geraden rhythmischen Muster, einer Vierergruppe, kann nur zwischen dem zweiten und dritten Saiten-paar ein unmittelbarer Saitenübergang ohne Lagenwechsel stattfinden, in allen anderen Fällen müssen wir Saiten- und Lagenwechsel mit der linken Hand gleichzeitig ausführen.

Damit der Weg beim Lagenwechsel beim ungeraden rhythmischen Muster, bei Dreiergruppen, möglichst klein bleibt, fassen wir zwei Einheiten zu einer Sechsergruppe zusammen und müssen dann beim Saitenwechsel einen Lagenwechsel über nur einen Bund ausführen.

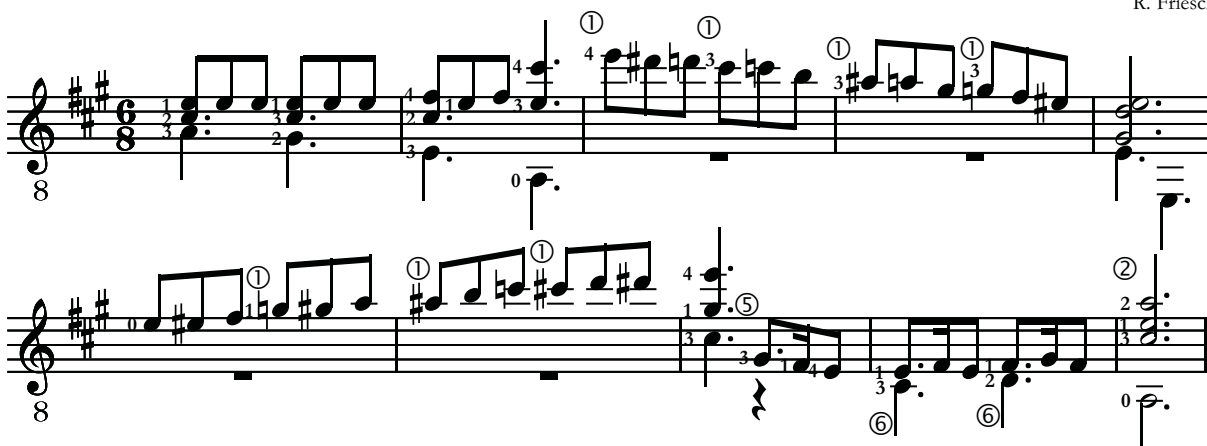
Studie

R. Friesch



Studie

R. Friesch



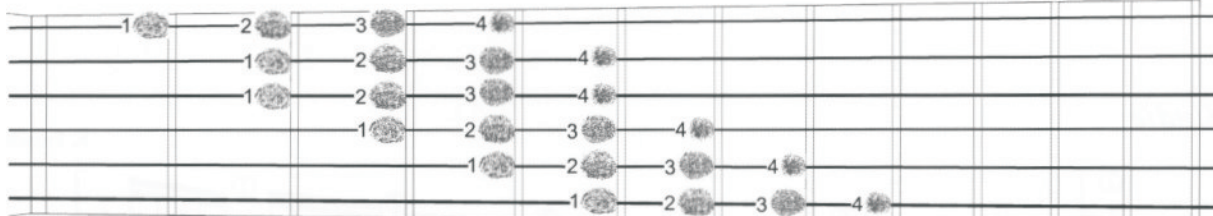
Bei chromatischen Passagen mit Saitenwechsel passen wir den Fingersatz dem metrischen Muster an.

5.3 Die chromatische Tonleiter

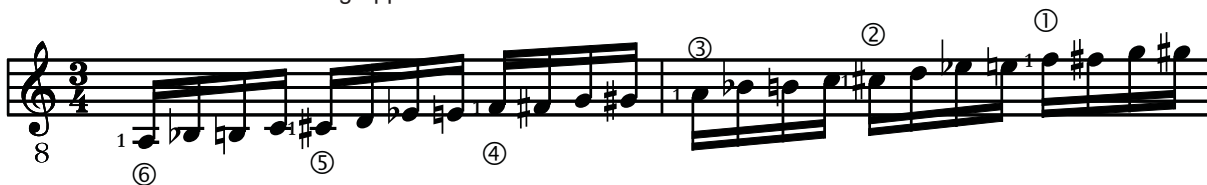
Bei chromatischen Tonleitern gibt es verschiedene Fingersatztypen, die von dem jeweiligen Metrum abhängen:

*Zweiergruppen/Vierergruppen
Dreiergruppen/Sechsergruppen
Fünfergruppen*

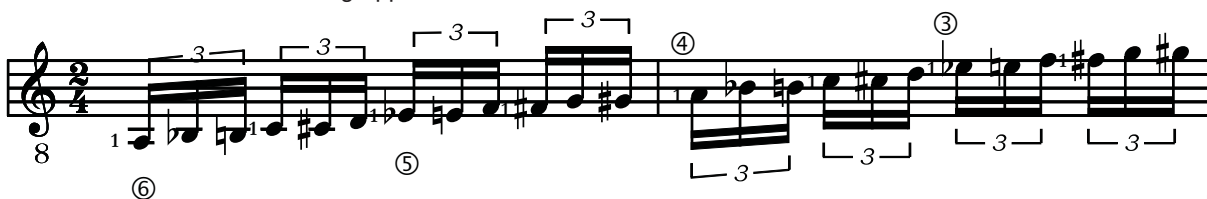
Chromatische Tonleiter - Vierergruppe/Sechszehntel



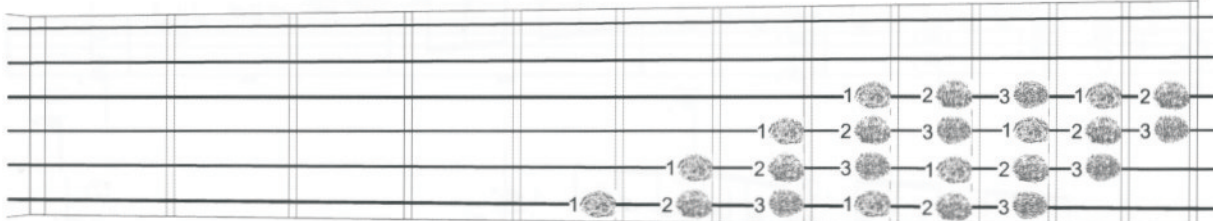
Chromatische Tonleiter - Vierergruppe/Sechszehntel



Chromatische Tonleiter - Dreiergruppe/Sechzehnteltrioen



Chromatische Tonleiter - Dreiergruppe/Sechzehntelgruppe



Solange wir die chromatische Tonleiter auf einer Saite spielen, ist die Sache verhältnismäßig einfach, die Vierergruppe fordert den Vierfingersatz 1 - 2 - 3 - 4, die Dreiergruppe den Dreifingersatz 1 - 2 - 3. Schwierig wird es wenn noch der Lagenwechsel hinzukommt. Überraschend bewegen sich die Lagenwechsel

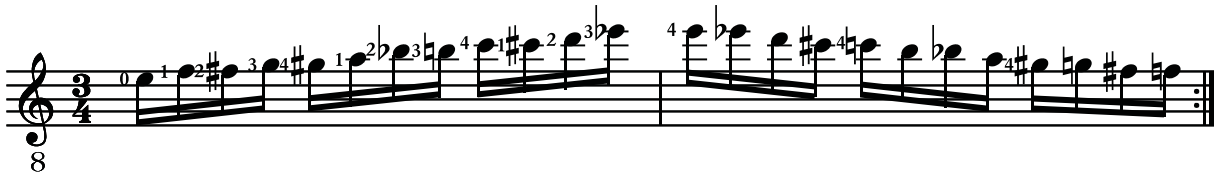
bei Dreier- und Vierergruppen in entgegengesetzter Richtung. Von der Griffbrettmitte ist genügend Raum zum Sattel und zur Zarge. Bei Verschiebung nach rechts oder links müssen wir nach einer Notlösung Ausschau halten.

5.3 Die chromatische Tonleiter

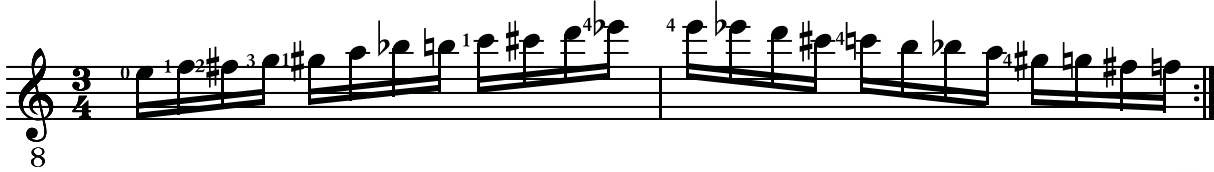
In neun von zehn Gitarrenschen fehlt die chromatische Tonleiter. Wenn wir an die Aufteilung des Griffbrettes denken, fordert sie geradezu heraus, sie in den Inhalt mit einzuschließen. Das restliche Zehntel leidet

unter einem schlechten Fingersatz! Anscheinend gibt es eine Urform für die chromatische Tonleiter, die von allen Verfassern von Gitarrenschen übernommen wird.

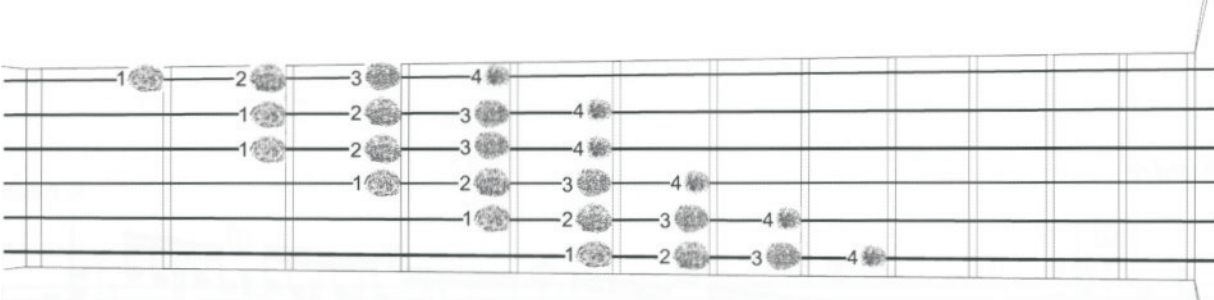
Chromatische Tonleiter auf einer Saite über eine Oktave - Urform



Chromatische Tonleiter auf einer Saite über eine Oktave - R. Friesch



Chromatische Tonleiter über drei Oktaven



Chromatische Tonleiter auf mehreren Saiten über zwei Oktaven - Urform



Chromatische Tonleiter auf mehreren Saiten über zwei Oktaven - R. Friesch



Auch der Fingersatz der chromatischen Tonleiter über zwei Oktaven in der I. Lage ist nicht viel besser. Auch hier scheint eine Urform zu bestehen, denn alle Beispiele in Gitarrenschen gleichen sich aufs Haar! Auf einer Saite werden fünf

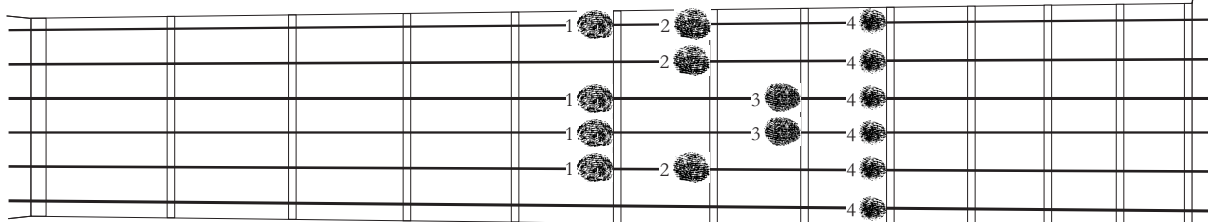
Töne gespielt, die in Vierergruppen zusammengefasst werden. Besser wäre hier die chromatische Tonleiter über zwei Oktaven in Quintolen zu spielen, Fingersatz und Metrum würden übereinstimmen!

5.4 Die diatonische Tonleiter

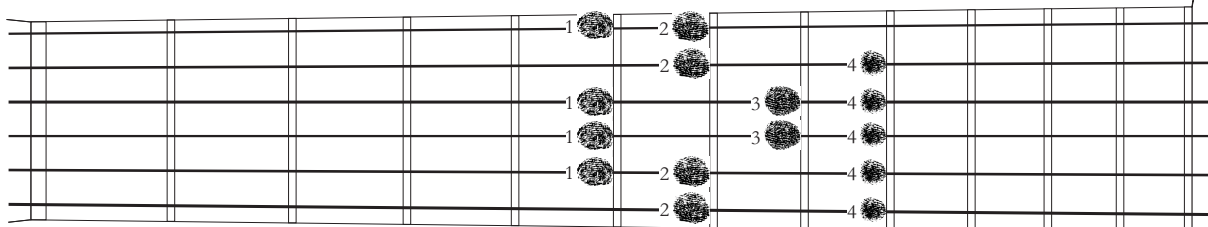
Die diatonische Tonleiter besteht aus Ganz- und Halbtonschritten, die in immer gleicher Weise im Oktavraum angeordnet werden. Bei einer siebenstufigen Tonleiter ergeben sich bei fünf Ganz- und zwei Halbtonschritten theoretisch 21 Möglichkeiten verschiedener Anordnungen.

Die zwölf Kirchentonarten sind eine kleine Auswahl. Von ihnen lassen sich auf der Gitarre nur Dorisch, Ionisch und Phrygisch über zwei Oktaven ohne Lagenwechsel und Überspreizungen spielen.

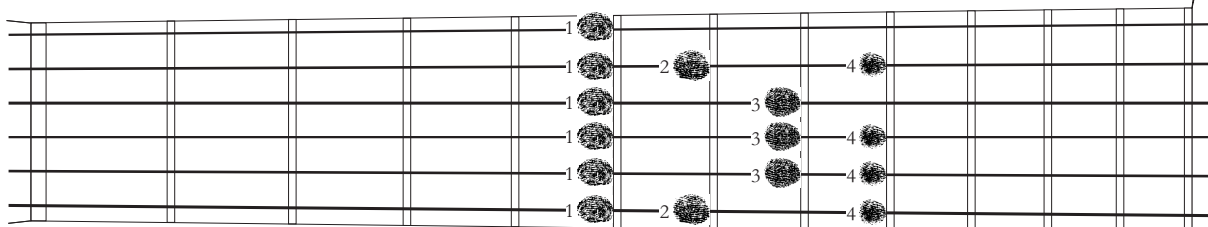
c-Dorisch



b-Ionisch



a-Phrygisch



Ausschlaggebend für die Einengung ist die Verteilung von Ganz- und Halbtonschritten innerhalb der Tonleiter. Nur wenn die große Sekunde beim Saitenwechsel mit dem Fingersatz 1/4 - 4/1 gegriffen werden kann, bleiben Hand und Greiffinger in ihrer natürlichen Stellung über dem Griffbrett.

5.4 Die diatonische Tonleiter

Kirchentonarten (Modi)
auf den Ton c' bezogen

c-Ionisch



c-Dorisch



c-Phrygisch



c-Lydisch



c-Mixolydisch



c-Aeolisch



5.5 Die diatonische Durtonleiter

Tonleiter C-Dur über zwei Oktaven



Schaller-Scheit: "Lehrwerk für die Gitarre" Heft 1, Seite 20



Bruno Henze: "Das Gitarrenspiel" Heft 5, Seite 11



Dieter Kreidler: "Gitarrenschule" Band 2, Seite 11



Dieter Kreidler: "Gitarrenschule" Band 2, Seite 11



Rudi Friesch: "Gitarre und Fingersatz"

Die Fingersätze der oben stehenden Durtonleitern über zwei Oktaven mit Lagenwechsel haben folgende gemeinsamen Merkmale: Sie beginnen auf der fünften Saite und enden auf der ersten Saite.

Schaller/Scheit:

Der Lagenwechsel wird auf schlechter Taktzeit ausgeführt.

Bruno Henze:

Der Lagenwechsel wird auf schlechter Taktzeit ausgeführt.

Dieter Kreidler1:

Der Lagenwechsel wird auf guter Taktzeit ausgeführt.

Dieter Kreidler2:

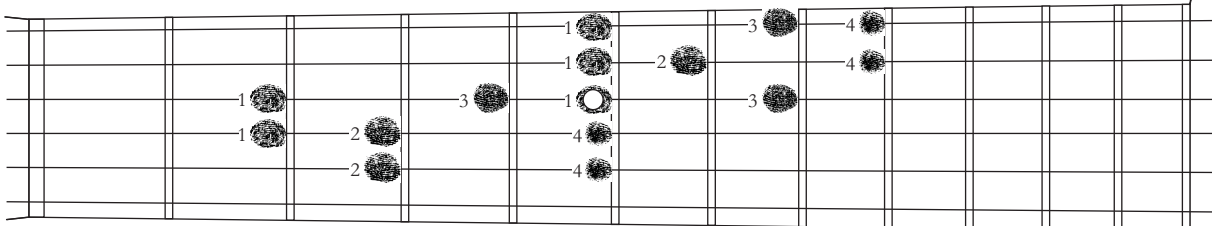
Der Lagenwechsel umfasst fünf Bünde auf einer Bass-Saite .

5.5 Die diatonische Durtonleiter

Tonleiter C-Dur über zwei Oktaven

Der Lagenwechsel erfolgt auf guter Taktzeit genau in der Mitte zwischen den beiden Durtonleitern. Sehr guter Fingersatz!

Durtonleiter über fünf Saiten



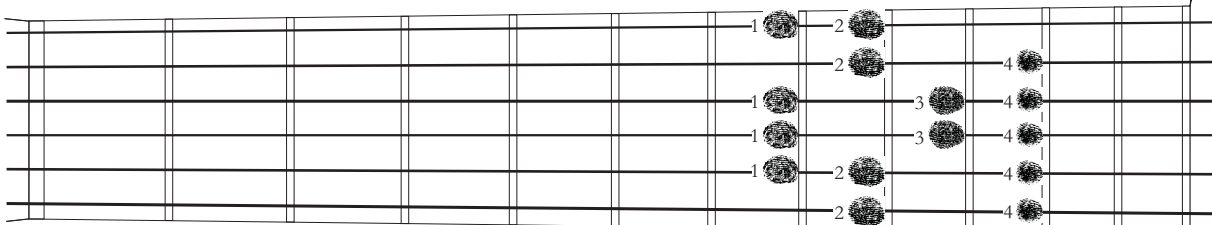
Durtonleiter über fünf Saiten



Durtonleiter über sechs Saiten



Durtonleiter über sechs Saiten

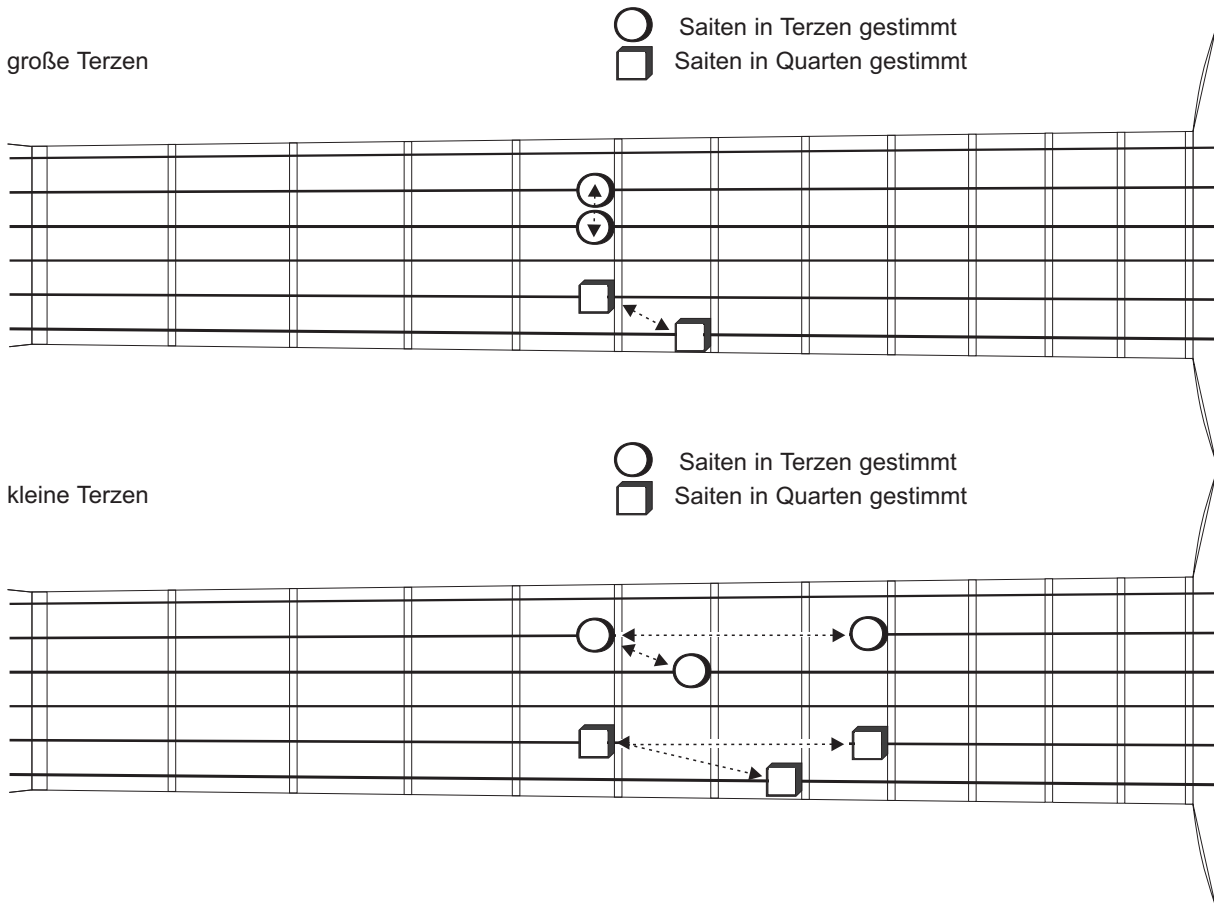


Diese diatonische Durtonleiter über zwei Oktaven ohne Lagenwechsel finden wir in fast allen Gitarrenschulen. Sehr guter Fingersatz!

5.6 Große und kleine Terzen

Bei Nachbarsaiten, die im Quartabstand gestimmt sind, wird die große Terz auf Nachbarbünden mit dem Fingersatz (1/2) (2/3) oder (3/4) gespielt. Bei Nachbarsaiten, die im Terzabstand gestimmt sind, wird die große

Terz im gleichen Bund mit dem Fingersatz (2/1), (3/2) oder (4/3) gespielt. Es kann aber auch der Quergriff angewendet werden.



Bei Nachbarsaiten, die im Quartabstand gestimmt sind, wird die kleine Terz mit dem Fingersatz (1/3) oder (2/4) gespielt. Bei Nachbarsaiten, die im Terzabstand gestimmt sind, wird die kleine Terz mit dem Fingersatz (1/2), (2/3) oder (3/4) gespielt. Wollen wir eine

diatonische Durtonleiter in Terzen auf einem Saitenpaar spielen, müssen wir die Reihenfolge von großen und kleinen Terzen beachten und daraus eine mnemotechnische Formel ableiten:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	Tonleiterstufe
große	kleine	kleine	große	große	kleine	kleine	große	Terz

Diese mnemotechnische Formel ist abhängig von der Stimmung der Nachbarsaiten (Terzabstand oder Quartabstand). Wollen wir Durtonleitern in Terzen quer zu den Saiten spielen, müssen wir zahlreiche mnemotechnische

Formeln aufstellen. Dabei müssen wir auch Lagenwechsel einfügen! Solche Durtonleitern werden in ihrem Fingersatz so vielfältig, dass es sich für uns kaum lohnt, sie alle zu üben.

5.6 Große und kleine Terzen

G-Dur-Tonleiter in Terzen

Fingersatz nach
Hucky Eichelmann
workbook Seite 72



Die G-Dur-Tonleiter in Terzen von Hucky Eichelmann klebt an der I. Lage. Drei Wippbewegungen der linken Hand und fünf (!) verschiedene Doppelgriffe sind erforderlich für diese einfache Aufgabe. Eine unbefriedigende Lösung!

Fingersatz nach
Costas Cotsiolis
The virtuose guitarist
Seite 58



Während sich bei Costas Cotsiolis die G-Dur-Tonleiter in Terzen sich gleichmäßig aufwärts bewegt, geht der Lagenwechsel dreimal aufwärts, zweimal abwärts - drei Schritt vor, zwei zurück. Eine unbefriedigende Lösung!

Fingersatz nach
Fernando Sor
Gitarre-Schule
Seite 65



Der klassische Fingersatz von Fernando Sor nutzt die natürlichen Unterschiede der Greiffinger hinsichtlich ihrer Länge und Kraft. Eine sehr gute Lösung.

Fingersatz nach
Dieter Kreidler
Gitarrenschnle 2
Seite 58



Dieser neuzeitliche Fingersatz von Dieter Kreidler beruht auf einer durch Übung erzielten Gleichheit der Greiffinger. Große Terzen werden mit Zeige- und Mittelfinger, kleine Terzen mit Ringfinger und kleinem Finger gegriffen. Eine sehr gute Lösung!

"Von den Terzen, ihrer Natur und ihrem Fingersatz"

Wenn man mit den tiefen Saiten beginnt, so betragen die diatonischen Intervalle zwischen den sechs leeren Saiten drei Quarten, eine grosse Terz und abermal eine Quart; und da sie, wenn zwei oder mehr Saiten auf denselben Griff gedrückt werden, ebenso viele Intervalle enthalten müssen, als wenn sie leer sind, so folgerte ich, daß zwei Saiten, die gegen denselben Griff gedrückt, mir eine Quart geben, (die zweite und dritte ausgenommen, welche nur eine grosse Terz hervorbringen), wenn ich die niedrigste derselben um einen halben Ton erhöhte, indem ich sie gegen den nächsten Griff drückte, eine grosse Terz hervorbringen würde, und eine kleine Terz, wenn ich sie auf einem noch entferneren Griff niederdrückte. Ich versuchte daher die Tonleiter in Terzen zu durchlaufen, indem ich einen Fingersatz für die grossen und einen anderen für die kleinen festsetzte, denn außer dem Vortheil, die Hand immer in guter Lage zu behalten, fand ich noch den, die Tonleiter in allen Tönen mit Terzen zu durchlaufen, ohne mich um die Noten, welche ich spielte, oder die Bs und Kreuze zu kümmern ... wenn nun der Grundton auf der zweiten Saite liegt, so muss sich die Terz auf der Quinte finden und hier-nach bildete ich mir die Formel, welche dem angeführten Beispiel folgt.

Diese Formel ist unveränderlich, so lange der Grundton auf der zweiten Saite liegt, wenn ich auf diese den zweiten Finger setze und den ersten auf die Quinte, so brauche ich nur die Ordnung der diatonischen Intervalle für die

Abstände des ersten Fingers zu folgen und die zweite Saite mit dem zweiten Finger drücken, wenn es eine grosse Terz ist, oder mit dem dritten, wenn es eine kleine ist. Was die Terzen anlangt, welche die dritte und zweite Saite hervorbringen, so muss das Verhältnis des Fingersatzes verschieden seyn, denn da diese Saiten schon in der grossen Terz gestimmt sind, so lassen sich alle grossen Terzen hervorbringen, indem man sie mit zwei Finger oder mit einem gegen denselben Griff drückt: und der Fingersatz, welcher bei den andern Saiten die grosse Terz hervorbringt, wird bei den fraglichen die kleine Terz geben... Indem ich also die Ordnung der Intervalle und der Natur ihrer Terzen verfolge, wird mein Fingersatz mich die Noten in ihren richtigen Abstufungen hervorbringen lassen, ohne daß ich mich bei den Kleinlichen Bestimmungen ihrer Abwandlung aufzuhalten brauchte. Wenn die Terzen auf den tiefen Saiten liegen, wird es oft nothwendig den Fingersatz 1/2 für die kleine Terz zu gebrauchen; denn da der dritte kürzer und schwächer ist als der zweite, so ist es natürlicher, daß der zweite sich vom ersten, als der dritte vom vierten entferne. Es gibt noch andere Ausnahmen, aber ich habe eine treue Darstellung der fortschreitenden Stufen versprochen, auf welchen ich von diesem Instrument die Ergebnisse erhielt, die mir den Beifall der Kenner erwarben, und ich wagte mich niemals zu kühn an Ausnahmen, ohne die Gewohnheit der allgemeinen Regeln erworben oder so zu sagen, ganz von ihnen durchdrungen zu sein."

Fernando Sor: *Gitarre-Schule* Seite 23/24

Ex: 33.

Formule des Tierces. Formel der Terzen.							
1 ^{er} demi-ton.	1. ton.	1. ton.	1. ton.	1. $\frac{1}{2}$ ton.	1. ton.	1. ton.	1.
2 ^e halber Ton	3. ton.	3. $\frac{1}{2}$ ton.	2. ton.	2. ton.	3. ton.	3. $\frac{1}{2}$ ton.	2.
Finger.	2. ton.	3. ton.	3. $\frac{1}{2}$ ton.	2. ton.	2. ton.	3. ton.	3. $\frac{1}{2}$ ton.
Tierces.	maj:	min:	min:	maj:	maj:	min:	min:
Terzen.	grosse	kleine	kleine	grosse	grosse	kleine	kleine

5.6 Große und kleine Terzen

Ei Mädchen vom Lande

aus Schwaben

*Schlof, Mareile, schlof, em Garta leit an Schof,
an geala ond an weißä, went's Mareile beißä.
Schlof, Mareile, schlof, em Garta leit a Schof.*

Schlof, Mareile, schlof

aus Schwaben

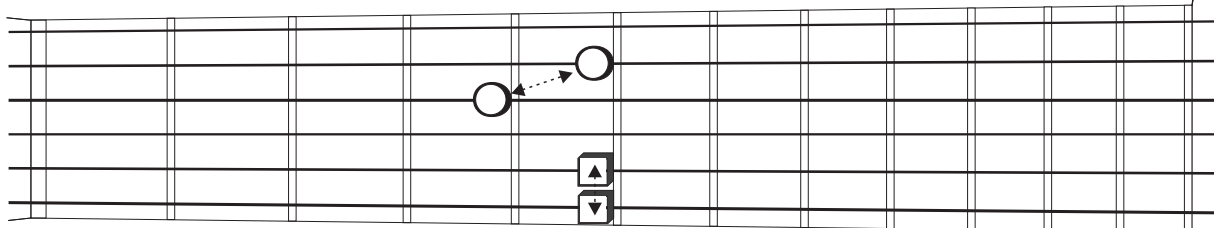
5.7 Die Quarte

Die Gitarre ist in vier Quartan und einer Terz gestimmt. Auf dem Saitenpaar/den Saitenpaaren ① ② ③ ④ ④ ⑤ ⑤ ⑥

greifen wir die Quarte im gleichen Bund mit benachbarten Fingern. Dabei ergeben sich drei Möglichkeiten ($4/3$), ($3/2$) und ($2/1$).

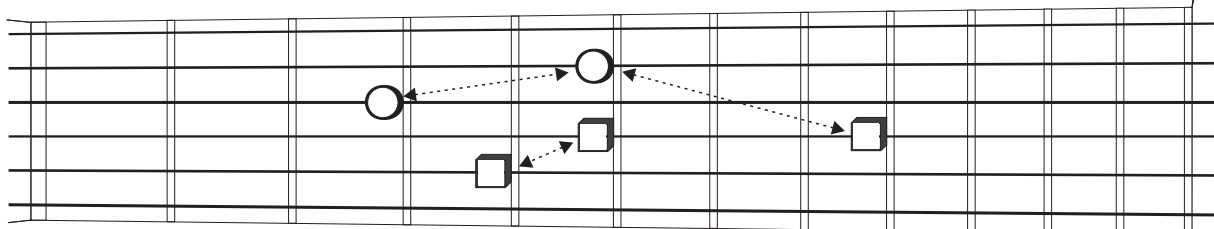
reine Quarte

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



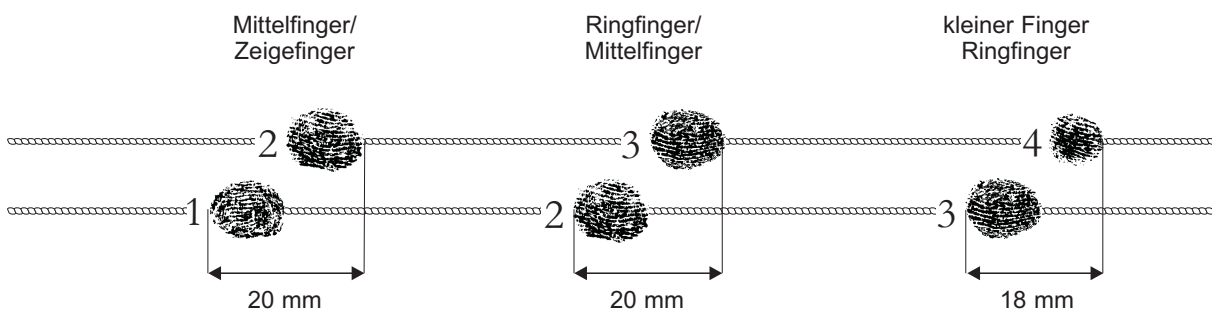
übermäßige Quarte

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



Weil der Zwischenraum bei Nachbarsaiten für zwei Greiffinger nebeneinander zu eng ist, müssen sie versetzt aufgesetzt werden. Der handäußere Finger greift unmittelbar hinter dem Bundstäbchen, der Nachbarfinger rückt in Richtung Bundmitte. Recht geschickt geht dies

bei der Fingerkombination ($4/3$), auch ($2/1$) ist gut durchführbar, während ($3/2$) etwas umständlich ist. Günstig ist mitunter auch der Quergriff mit dem Zeigefinger (1).



5.7 Die Quarte

I'll take you home again Kathleen

aus Irland

The image displays a musical score for guitar quartet, arranged in six systems. Each system consists of two staves, with the left staff in treble clef and the right staff in bass clef. The music is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with fingerings indicated by numbers 1-4. Some measures are marked with circled numbers 2 or 4, possibly indicating specific techniques or fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

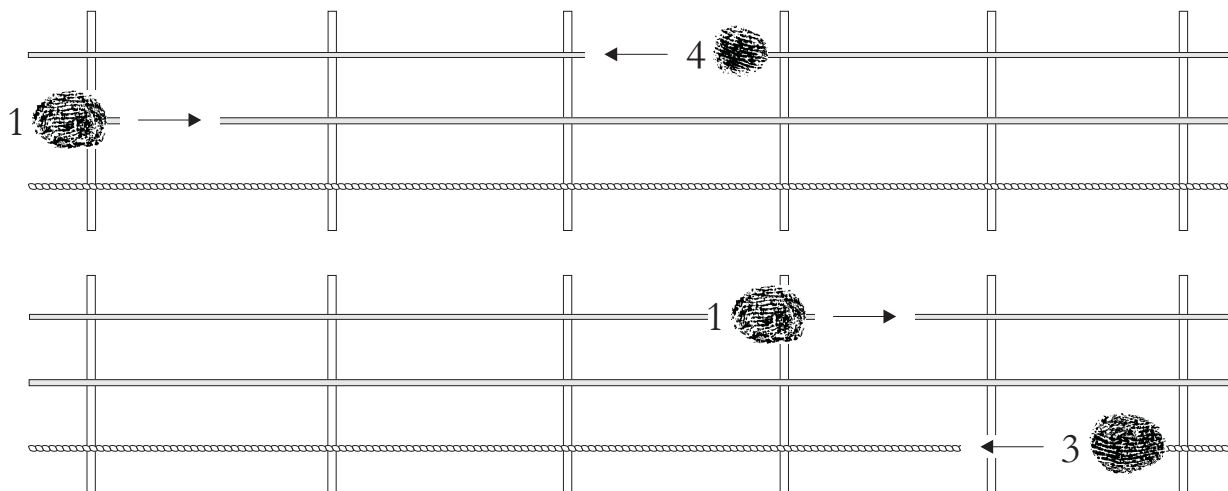


Bei *Viva la musica* ging es **Martin Grohmann** in erster Linie darum, für den Aufbau eines Gitarrenchores spezifische Literatur zur Verfügung zu haben, die in den verschiedenen Stimmen die Entwicklungsstufen des Schülers entsprechend dem Aufbau der *Gitarrenschule 1* berücksichtigt. Sehr bald wurde aber auch das wachsende Bedürfnis nach übergreifender, frei besetzbarer Literatur deutlich. Daher entsteht zur Zeit eine Serie von Liedbearbeitungen, die entsprechend der Musikschulpraxis zum einen für einen reinen Gitarrenchor, zum anderen für verschiedene gemischte Ensembles einsetzbar ist.

5.8 Die Quinte

Greifen wir die Quinte a-e' auf dem Saiten-paar g/h mit dem Zeigefinger und dem kleinen Finger, bemerken wir eine gering-fügige Überspreizung. Beide Finger bleiben beim Aufsetzen nicht in ihrer ursprünglichen Stellung, sie nähern sich einander, der kleine

Finger entfernt sich vom fünften Bundstäbchen in Richtung Sattel, der Zeigefinger schiebt sich über das zweite Bundstäbchen ins dritte Bundfeld. Dadurch wird der Ton a etwas abgedämpft, während der Ton e' rein klingt.

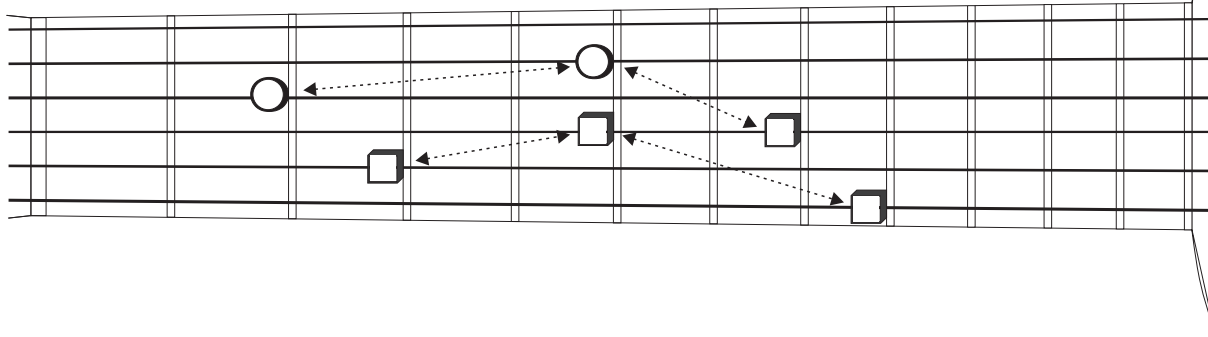


Greifen wir die Quinte a-e' auf dem Saiten-paar d/h mit Zeige- und Ringfinger, bemerken wir zwischen ihnen eine geringfügige Überspreizung. Beide Finger bleiben beim Aufsetzen nicht in der ursprünglichen Stellung, sie nähern sich einander, der Ringfin-ger

entfernt sich vom siebten Bundstäbchen in Richtung Sattel, der Zeigefinger schiebt sich über das fünfte Bundstäbchen ins sechste Bundfeld. Dadurch wird der Ton e' etwas abgedämpft, während der Ton a rein klingt.

übermäßige Quinte

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



Das Abdämpfen einer Saite beim Übersprei-zen ist besonders ausgeprägt bei Anfängern der Gitarre, aber auch gute Spieler nehmen diese kleine Unsauberkeit nicht wahr, weil sie

ihnen nicht bewusst ist. Beim Fingersatz haben wir die Qual der Wahl, soll die Quinte hell und klar klingen oder der Grundton? Was ist das kleinere Übel?

5.8 Die Quinte

Auf, auf zum fröhlichen Jagen

aus Kärnten

Five staves of musical notation for the piece 'Auf, auf zum fröhlichen Jagen'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody with various ornaments and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The first staff has a circled 3 and a 1. The second staff has a circled 2, a circled 3, and a circled 2. The third staff has a circled 2, a circled 2, and a circled 3. The fourth staff has a circled 2, a circled 3, and a circled 2. The fifth staff has a circled 2, a circled 2, and a circled 2. The piece ends with a double bar line.



Ja, so tanzt der Hansel

aus Frankreich

Two staves of musical notation for the piece 'Ja, so tanzt der Hansel'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody with various ornaments and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The first staff has a circled 3, a circled 4, and a circled 1. The second staff has a circled 2, a circled 3, and a circled 2. The piece ends with a double bar line.

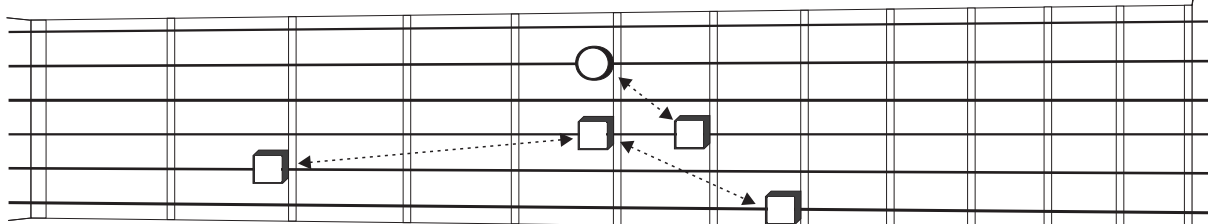
5.9 Große und kleine Sexten

Bei den Saitenpaaren ① ③ und ② ④ ist der Tonabstand, das Differenzintervall, eine große Sexte. Wir greifen diese große Sexte auf dem

gleichen Bund mit den Fingersatz (4/3), (3/2) oder (2/1).

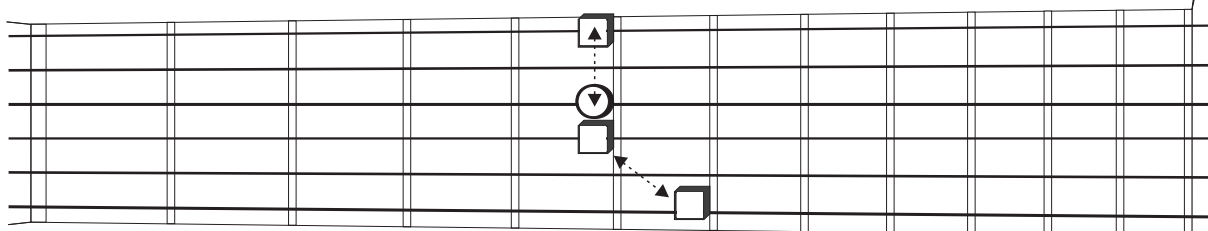
kleine Sexten

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



große Sexten

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



Bei den Saitenpaaren ③ ⑤ und ④ ⑥ ist der Tonabstand, das Differenzintervall, eine kleine Septime. Wir verwenden für die große Sexte

die Fingersätze (3/4), (2/3) oder (1/2). Auch diese Doppelgriffe sind sehr leicht auszuführen.

Tan, tan van por desierto

aus Spanien

5.9 Große und kleine Sexten

Ein einzig böses Weib

Joseph Haydn
1732 - 1809

① *Kanon*

8

*In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlrad.
|:Mein Liebste ist verschwunden, die dort gewohnt hat.:|*

In einem kühlen Grunde

Text: Josef Freiherr von Eichendorff
Melodie: Friedrich Glück

8

"Als ich mein System für die Terzen festgestellt hatte, blieb mir noch eins für die Sexten zu finden, um eine feste Regel für den Fingersatz aller erdenklichen Akkorde zu haben. Ich werde nicht alle Betrachtungen mittheilen, die ich hierüber machte, weil nur Harmonisten mich verstehen würden, und so lange ich eine Sprache vermeiden kann, die nicht jedermann verständlich ist, werde ich sie nicht gebrauchen. Ich sah, daß zwei nebeneinanderliegende Saiten mir eine Quarte oder eine grosse Terz gaben, und die, welche eine grosse Terz gaben, immer eine Quart mit den anderen nächstliegenden Saiten bildeten. Wenn ich also eine Saite überschlug, so bildeten diese 4 Saiten schon durch die Art ihrer Stimmung zwei grosse Sexten. Wenn ich folglich die zweite und vierte Saite zugleich anschlage, so werden die dritte und erste, wenn ich sie leer lasse, oder wieder den gleichen, gleichviel welchen Griff drücke, grosse Sexten hervorbringen, und wenn ich die tiefere Note einen halben Ton höher nehme, d.h. sie gegen einen höhern Griff drücke, als die hellere Note, so werden sie eine kleine Sept hervorbringen. Ich sah, daß die Bildung meiner Finger mich der Mühe überhob, einen Fingersatz zu suchen, weil sie sich von selbst schon geordnet befanden und es nur darauf ankam, auf die Gattung von Sexten zu merken, die jeder Note der Tonleiter gebührt. Meine Finger in ihrer natürlichen Lage stellen den Fingersatz einer kleinen und einer grossen Sept dar. Wenn der Satz des 47-ten Beispiels deren acht enthält, so ist es, weil ich auch diejenigen benutze, welche auf den leeren Saiten liegen; wenn ich nun diesen Fingersatz gebrauche, so kann ich die Tonleiter in der ganze Länge des Halses durchlaufen, und ich würde sie so ausführen, wie der Fingersatz in dem 48-ten Beispiel angegeben ist. Betrachte ich die untere Stimme, so brauche ich nur zu bedenken, welche Note in der Tonleiter sie ist, und von welcher Natur ihre Sept ist, betrachte ich aber die Obere, so bedenke ich, daß sie eine Sept, und von welcher Note sie die Sept ist;

alsdann kann ich auf musikalische Weise die Tonleiter in allen Tönen mit derselben Leichtigkeit in Sexten, wie in Terzen durchlaufen. Von der Übung der Terzen und Sexten hängt mein ganzer Fingersatz ab; und ich kann ihr Studium demjenigen nicht genug empfehlen, der meine Musik ausführen will ohne eine Schwierigkeit merken zu lassen.

Der Leser wird bemerkt haben, daß der Fingersatz für die Terzen und Sexten zuweilen von dem abweicht, den ich in der allgemeinen Tabelle angegeben. Bei der Ausführung dieser Stellen wird er die Gründe finden, die mich zu dieser Abweichung bestimmt haben; er wird sehen, daß ich getrachtet habe, den Übergang von einer Saite zu andern mit demselben Finger so viel als möglich zu vermeiden, und vor Allem, daß ich die Verrückungen der Hand zu ersparen strebe. Wer meine Spielweise angenommen, und nachdem er meine Grundsätze gebilligt, zur Ausführung der zuletzt gegebenen Übungsstücke gelangt ist, darf sicher seyn, alles zu besitzen, was zur Ausführung meiner Compositionen gehört. Man könnte glauben, ich sage zu viel, wenn ich meine Behauptung nicht durch die Analyse eines beliebigen Stückes bewiese und ich schreibe mir diese Aufgabe vor. Obgleich man schon bei diesen Übungsstücken bemerken musste, wie vieler glücklichen Ergebnisse dieser Fingersatz fähig ist, so wird man es noch deutlicher einsehen bei dem Studium des Übungsstückes, welches beide Fingersätze enthält."

aus Fernando Sor:
Gitarre-Schule
Seite 24/25

5.9 Große und kleine Sexten

Exercice pour les Tierces et les Sixtes

Fernando Sor
1778 - 1839

The musical score is written for guitar and consists of six staves. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a variety of intervals, including thirds and sixths, and includes techniques such as triplets and slurs. The notation is clear and legible, with fingerings indicated by numbers 1-4.



Vom Sommer und der Eisenbahn
ist die konsequente Fortführung der Reihe
Viva la musica
für das Ensemblespiel, sowohl für den reinen Gitarrenchor als
auch für gemischte Besetzungen geeignet.
Folgende Hefte sind in Planung bzw. Vorbereitung:

Vom Herbst und vom Wandern

Vom Winter und der Sehnsucht

Vom Frühling und den Blumen

Vom Mai und der Liebe

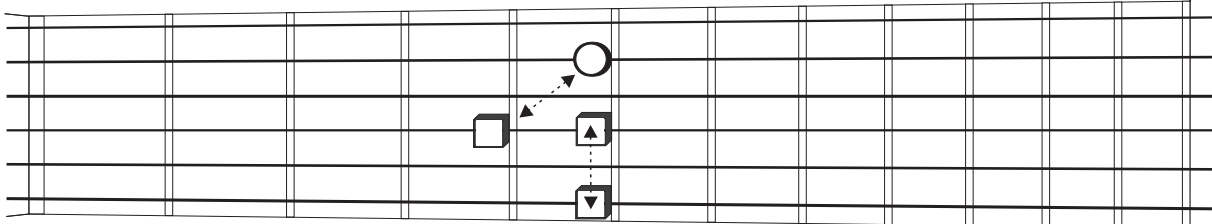
5.10 Große und kleine Septimen

Bei den Saitenpaaren ① ③ und ② ④ ist der Tonabstand, das Differenzintervall, eine große Sexte. Wir greifen die kleine Septime mit den Fingersätzen (2/1), (3/2) oder (4/3) auf verschiedenen Bündeln.

Bei den Saitenpaaren ③ ⑤ und ④ ⑥ ist der Tonabstand eine kleine Septime. Wir greifen dieses Intervall auf dem gleichen Bund mit den Fingersätzen (4/3), (3/2) oder (2/1).

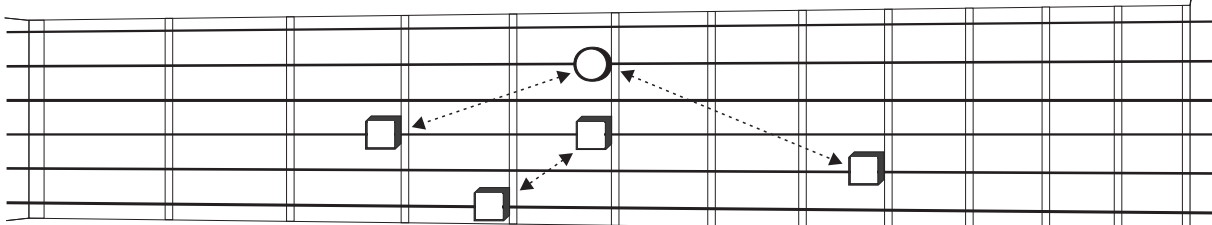
kleine Septimen

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



große Septimen

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



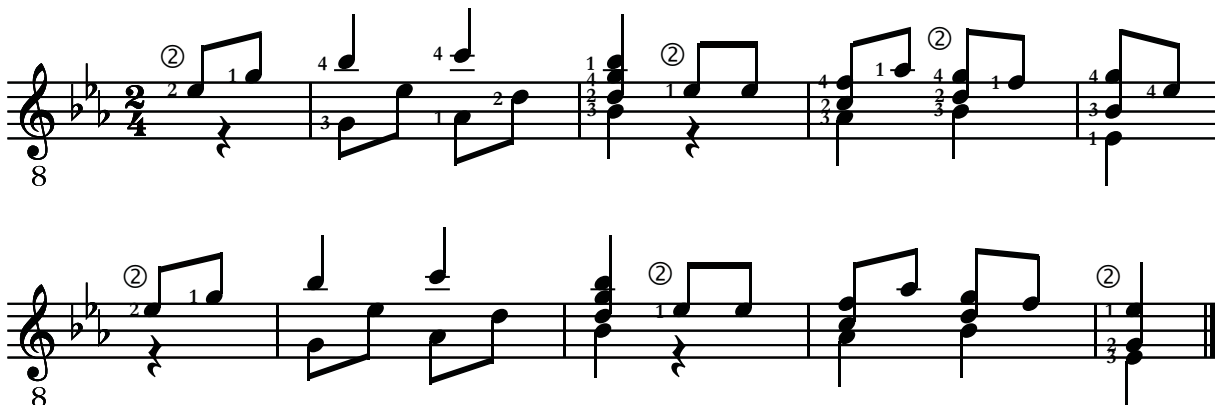
Bei den Saitenpaaren ① ③ und ② ④ greifen wir die große Septime mit den Fingersätzen (3/1) und (4/2) auf

verschiedenen Bündeln.

Bei den Saitenpaaren ③ ⑤ und ④ ⑥ mit den Fingersätzen (2/1), (3/2) und (4/3).

Ja so machen sie's

aus Frankreich



5.10 Große und kleine Septimen

Bei Luzern

aus Schwaben

Four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings (1-4) and breath marks (p.) are indicated throughout. First and second endings are marked with '1.' and '2.' above the staves. The piece concludes with a double bar line.

*"Heut kommt der Hans zu mir!" freut sich die Lies.
Ob er aber über Oberammergeau
oder aber über Unterammergeau
oder überhaupt nicht kommt, ist nicht gewiss.*

Heut kommt der Hans

aus Deutschland

Three staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The first staff is labeled '1. Kanon' and contains a simple melody. The second and third staves show a rhythmic pattern of eighth notes, likely for a second and third part of the canon. Fingerings (1-4) are indicated. The piece ends with a double bar line.

5.11 Die Oktave

*Singen wir mit lautem Schalle
alle , alle Intervalle.
Singen wir in jedem Falle Intervalle!
| : Die Prim, die Sekund, die Terz, die Quart,
die Quint, die Sext, die Sept, die Oktav! : |*

Singen wir mit lautem Schalle

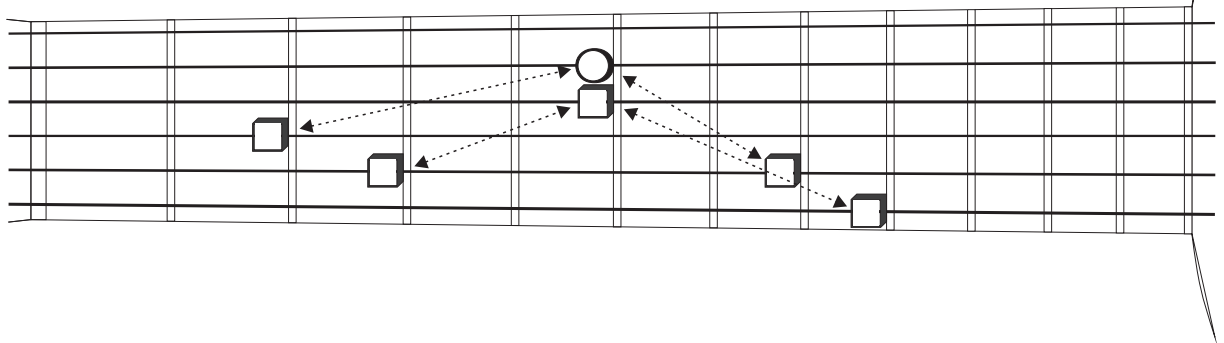


Ja, es sind tatsächlich alle zwölf Intervalle der Durtonleiter im Oktavraum: Prim, kleine und große Sekunde, kleine und große Terz, Quarte,

Quinte, kleine und große Sexte, kleine und große Septime, Oktave! Wer's nicht glaubt, prüf' s bitte selbst nach!

Oktave

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



Spielen wir eine Melodie "zweistimmig" im Oktavabstand, also eine Folge gleicher Intervalle, werden diese mit gleichem Fingersatz längs des Griffbrettes gespielt, bei Halbtonschritten gelegentlich auch mit wechselnden

Griffen, um eine dichtere Artikulation zu erreichen, dann allerdings nur in mäßigem Tempo.

5.11 Die Oktave

's gibt kein schöneres Leben

aus Deutschland

Two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written on the upper staff, and the bass line on the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece ends with a double bar line.



Es regnet, wenn es regnen will

Karl Friedrich Zelter
1758 - 1832

Two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written on the upper staff, and the bass line on the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece ends with a double bar line.

*Ich hab heut' Nacht geträumt wohl einen schweren Traum:
es wuchs in meinem Garten ein Rosmarienbaum.*

Ich hab heut' Nacht geträumt

aus Deutschland

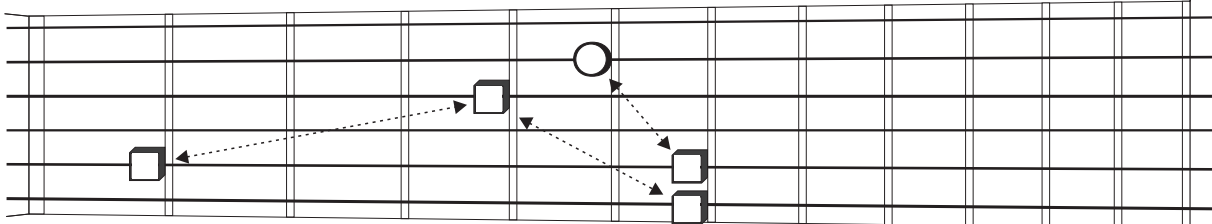
Two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written on the upper staff, and the bass line on the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece ends with a double bar line.

5.12 Große und kleine Nonen

*Sagst allweil von Scheidn,
von Urlaub nebma,
und i wir' amal scheidn,
wir'nimmer kemma,
und i wir' amal scheidn,
wir'nimmer kemma!*

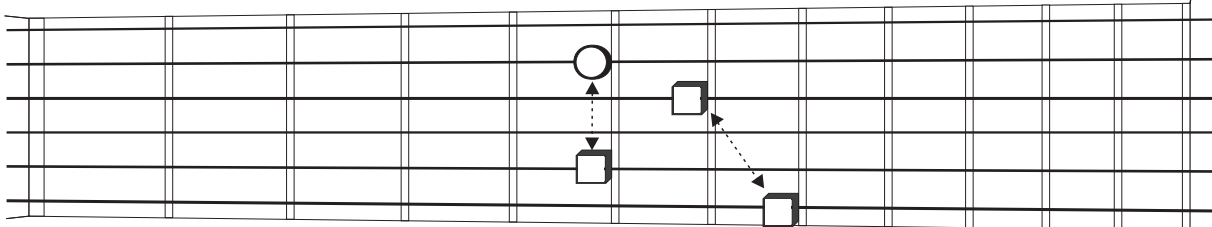
kleine Nonen

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



große Nonen

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt



Sagst allweil

aus dem Burgenland

5.12 Große und kleine Nonen

Weißt du wie viel Sternlein

aus Deutschland

Handwritten musical score for the song "Weißt du wie viel Sternlein". The score is written on four staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The melody is marked with fingerings (1-4) and includes a repeat sign. The bass line is marked with fingerings (0-3) and includes a repeat sign. The piece concludes with a double bar line.

*Frau Schwalbe ist 'ne Schwätzerin, sie schwatzt den ganzen Tag,
sie plaudert mit der Nachbarin, so viel sie plaudern mag,
das zwitschert, das zwitschert den lieben langen Tag.*

Frau Schwalbe

aus Deutschland

Handwritten musical score for the song "Frau Schwalbe". The score is written on three staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody is marked with fingerings (1-4) and includes a repeat sign. The bass line is marked with fingerings (0-3) and includes a repeat sign. The piece concludes with a double bar line.

Bak mir net kejn Bulkelech

aus Litauen

Die große Dezime (Oktave + große Terz) kommt in der Gitarrenmusik häufig vor. Für die Saitenpaare ① ④ und ② ⑤ verwenden wir meist die Fingersätze (3/1) und (4/1), für das Saitenpaar ③ ⑥ den Fingersatz (2/1).

Große Dezimen

○ Saiten in Terzen gestimmt
□ Saiten in Quartan gestimmt

Für die kleine Dezime (Oktave + kleine Terz) auf den Saitenpaaren ① ④ und ② ⑤ passt der Fingersatz (2/1), für das Saitenpaar ③ ⑥ der Fingersatz (2/1) oder auch der Quergriff mit dem Zeigefinger.

5.13 Große und kleine Dezimen

Ach wie ist möglich dann

aus Thüringen

Four staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with fingerings (1-4) and slurs. The first staff has a circled '1' above the second measure. The second staff has a circled '3' above the first measure. The third staff has a circled '4' above the first measure. The fourth staff has a circled '4' above the first measure.



Hollodria-Jodler

aus dem Burgenland

Three staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with fingerings (1-4) and slurs. The first staff has a circled '1' above the second measure. The second staff has a circled '2' above the first measure. The third staff has a circled '2' above the first measure.

5.14 Der Fingersatz bei Tasteninstrumenten

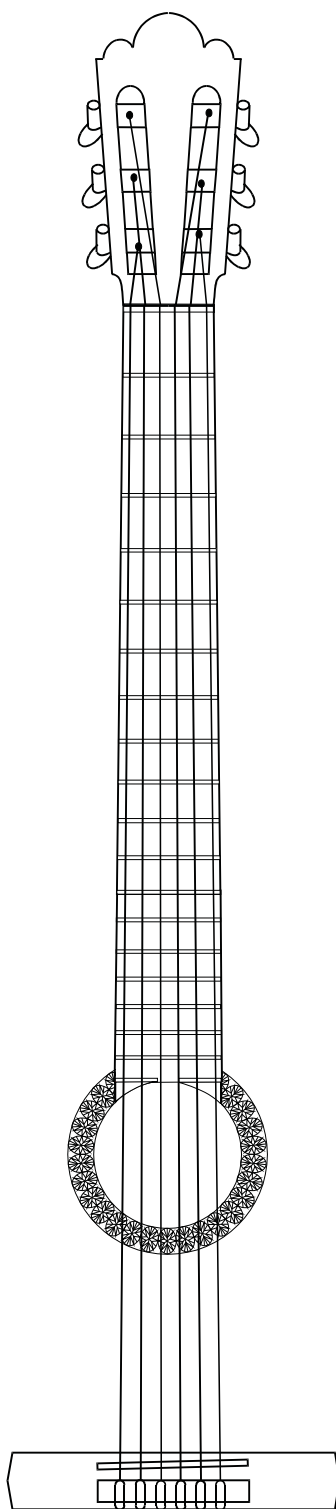
Bei den Tasteninstrumenten geht die Bezeichnung der Finger von 1 (Daumen) bis 5 (kleiner Finger).

In der englischen Musikpraxis wird der Daumen mit + bezeichnet, der Zeigefinger mit 1, der kleine Finger mit 4. Das hängt zusammen mit der Tatsache, dass in der Klaviermusik vor Bach der Daumen vom Spiel fast ganz ausgeschlossen war. Auch in der Folgezeit wurden Daumen und kleiner Finger nur beschränkt verwendet (Untertasten). Erst das 19. Jahrhundert erweiterte den Fingersatz durch gleichmäßige Benutzung aller Finger.



1 = Daumen
2 = Zeigefinger
3 = Mittelfinger
4 = Ringfinger
5 = kleiner Finger

1 = Daumen
2 = Zeigefinger
3 = Mittelfinger
4 = Ringfinger
5 = kleiner Finger



*Vom Ton
zur Tonleiter*

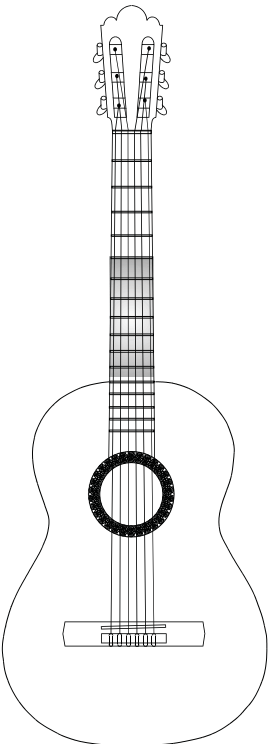
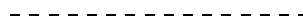


1. Oktavverwandschaft

- Schlagen wir eine Saite an, schwingt sie in ihrer gesamten Länge zwischen Sattel und Steg. Wir hören den **Grundton**.
- Wollen wir diesen Grundton aufschreiben, brauchen wir eine Linie, die **Grundtonlinie**.

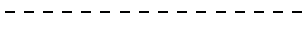
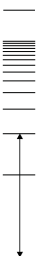


- Berühren wir die schwingende Saite mit einem Finger der linken Hand genau in ihrer Mitte, wird der Grundton abgedämpft und wir hören den oktavierten Grundton, die **Oktave**.
- Wollen wir die Oktave aufschreiben, brauchen wir eine zweite Linie, die **Oktavlinie**.

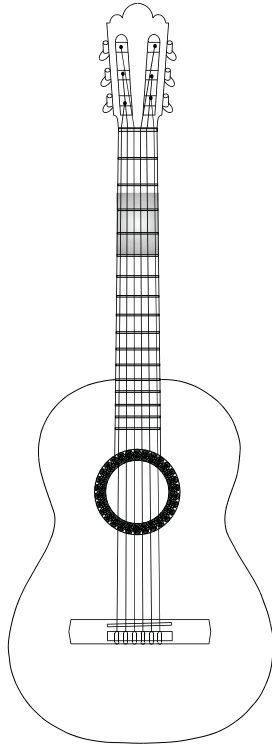


2. Quintverwandschaft

- Berühren wir die schwingende Saite mit einem Finger der linken Hand in einem Drittel ihrer Gesamtlänge, wird auch die Oktave abgedämpft und wir hören die oktavierte **Quinte**.
- Diese **Quinte** liegt zwischen Grundton und Oktave.
- Wollen wir die Quinte aufschreiben, brauchen wir eine dritte Linie, die **Quintlinie**.



- Der Bereich zwischen Grundton und Oktave heißt **Oktavverwandschaft**.
- Den Bereich zwischen ein- und zweifach oktaviertem Grundton, zwischen der Oktave und der Doppeloktave, nennen wir **Quintverwandschaft**.

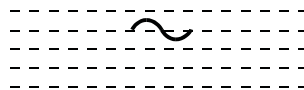


3. Terzverwandtschaft

- Berühren wir die schwingende Saite mit einem Finger der linken Hand in einem Fünftel ihrer Gesamtlänge, wird auch die Quinte abgedämpft und wir hören die **Terz**.
- Diese *Terz* liegt zwischen Grundton und Quinte.
- Wollen wir die Terz aufschreiben, brauchen wir eine vierte Linie, die **Terzlinie**.



- Berühren wir die schwingende Saite mit einem Finger der linken Hand in einem Siebtel ihrer Gesamtlänge, wird auch die Terz abgedämpft und wir hören die **kleine Septime**.
- Diese *kleine Septime* liegt zwischen Quinte und Oktave.
- Wollen wir die kleine Septime aufschreiben, brauchen wir eine fünfte Linie, die **Septimlinie**.



4. Diatonische Sekundverwandtschaft

- Berühren wir die schwingende Saite mit einem Finger der linken Hand in einem Neuntel ihrer Gesamtlänge, wird auch die Terz abgedämpft und wir hören die **große Sekunde**.
- Diese *große Sekunde* liegt zwischen Grundton und Terz.

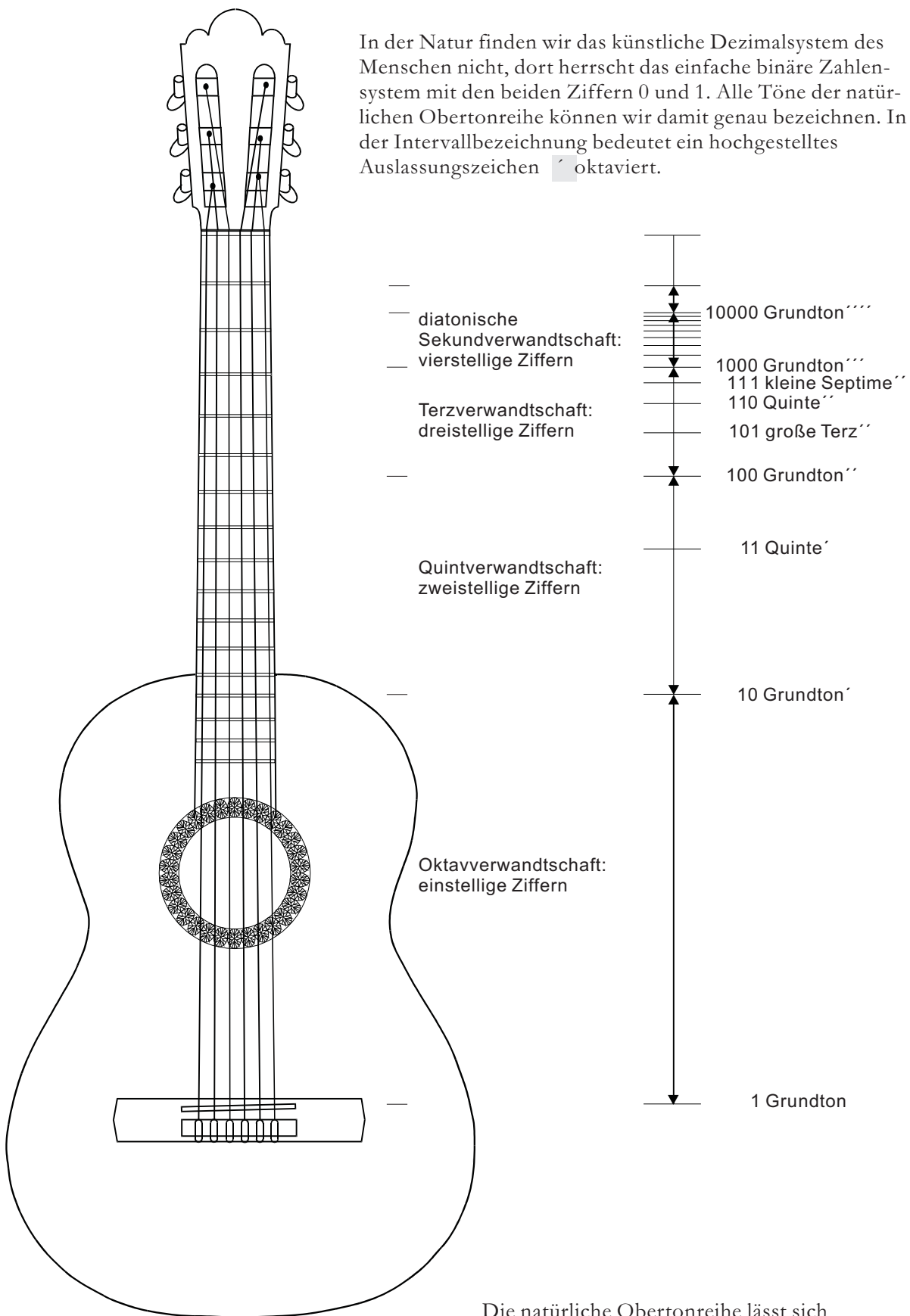


- Berühren wir die schwingende Saite mit einem Finger der linken Hand in einem Elftel ihrer Gesamtlänge, wird auch die Terz abgedämpft und wir hören die **Quarte**.
- Diese *Quarte* liegt zwischen Terz und Quinte.



- Den Bereich zwischen drei- und vierfach oktaviertem Grundton nennen wir *diatonische Sekundverwandtschaft*.

6.1 Die natürliche Obertonreihe



Die natürliche Obertonreihe lässt sich theoretisch ins Unendliche fortsetzen, in der Praxis endet sie etwa in der Mitte der chromatischen Sekundverwandschaft.

6.2 Die diatonische Naturtonleiter

Die diatonische Sekundverwandtschaft

Oktave	10000	_____	
kleine Septime	1110	_____	1111 große Septime
		_____	1101 große Sexte
Quinte	1100	_____	
		_____	1011 Quarte
große Terz	1010	_____	
		_____	1001 große Sekunde
Grundton	1000	_____	

Aus der diatonischen Sekundverwandtschaft lässt sich eine leicht verständliche Schreibweise für eine achtstufige diatonische Naturtonleiter mit fünf Intervall-Linien ableiten:

-----Oktavlinie-----
-----Septimlinie-----
-----Quintlinie-----
-----Terzlinie-----
-----Grundtonlinie-----

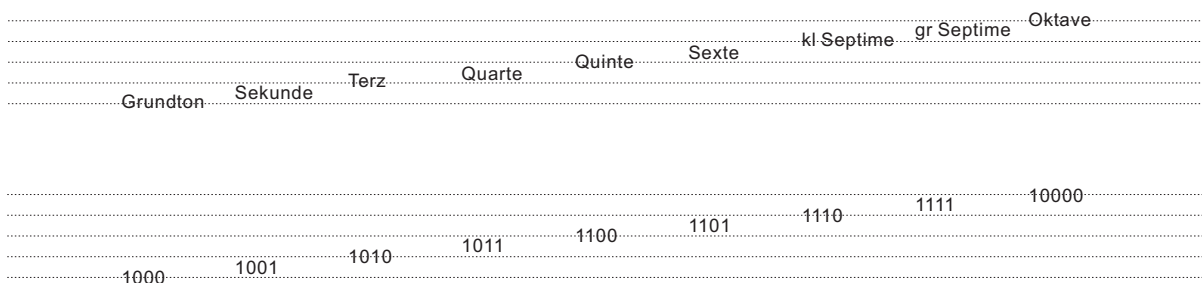
Die diatonische Naturtonleiter

Oktave	10000	-----	
		_____	1111 große Septime
kleine Septime	1110	-----	
		_____	1101 große Sexte
Quinte	1100	-----	
		_____	1011 Quarte
große Terz	1010	-----	
		_____	1001 große Sekunde
Grundton	1000	-----	

Jeder Intervall-Linie wird ein Ton der Terzverwandtschaft zugeordnet (Grundton, große Terz, Quinte, kleine Septime, Oktave), in die Zwischenräume kommen die ergänzenden Töne der diatonischen Sekundverwandtschaft (große Sekunde, Quarte, große Sexte, große Septime).

6.2 Die diatonische Naturtonleiter

Die diatonische Naturleiter



Die nach unten oktavierte Naturtonleiter stimmt mit der Originaltonleiter überein, die Töne bleiben an ihrem festen Platz!



8

8

Die nach oben oktavierte Naturtonleiter stimmt mit der Originaltonleiter überein, die Töne bleiben an ihrem festen Platz!

Hilfslinien lassen sich als ein Überbleibsel der höheren, beziehungsweise tieferen Naturtonleiter ableiten.



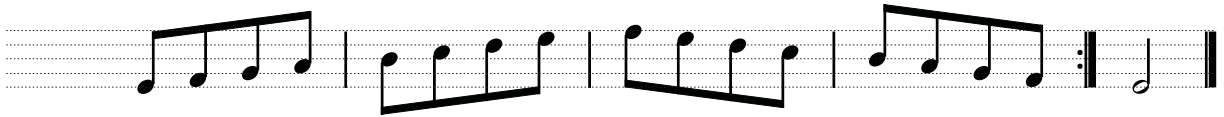
8

8

Jeder Hilfslinie wird ein Ton der Terzverwandtschaft (Grundton, große Terz, Quinte, kleine Septime) zugeordnet.

6.3 Die temperierte Naturtonleiter

Intervall-Linien



Notenlinien



Töne auf und zwischen Intervall-Linien spiegeln Intervalle der diatonischen Sekundverwandtschaft wieder.

Töne auf und zwischen Notenlinien spiegeln temperierte Intervalle wieder.

Ein Notenschlüssel am Anfang der Notenzeile legt den Intervallabstand fest.

Im Allgemeinen wird in der Musik der Violinschlüssel benutzt.

Für die temperierte Naturtonleiter wählen wir als Notenschlüssel ein großes N.

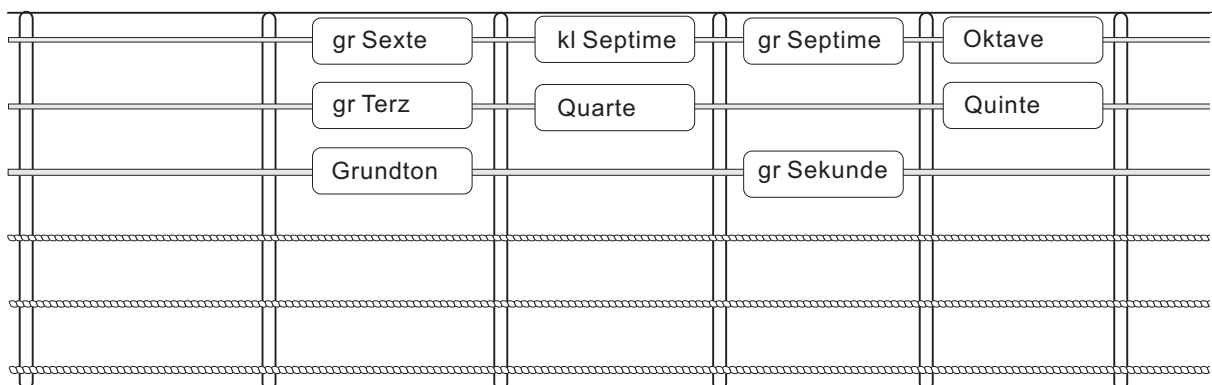
N = Natürliches Dur



kleine große kleine kleine
Terz Terz Terz Terz



große große kleine große
Terz Terz Terz Sekunde



6.4 Relative und absolute Tonhöhe

Die relativen Intervallverhältnisse werden an absolute Tonhöhen mit dem

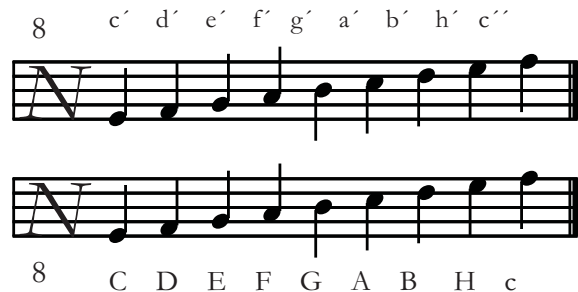
Kammerton $a' = 440 \text{ Hz}$

geknüpft. Die natürliche Stimmung folgt der

chromatisch/natürlichen Sekundverwandtschaft, die temperierte Stimmung teilt die Oktave in 12 Abstände von je $\sqrt[12]{2}$

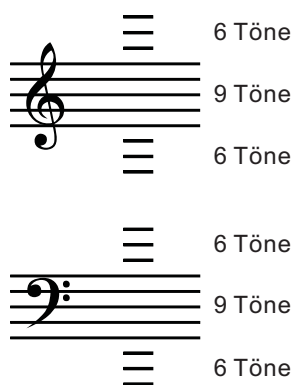


Die nach oben oktavierte natürliche Durtonleiter stimmt mit der Originaltonleiter überein, die Töne bleiben an ihrem festen Platz!



Bei der natürlichen Durtonleiter reichen neun Stammtöne, die sich oktavier lassen, um den gesamten Tonraum zu erfassen, bei der Durtonleiter mit zwei verschiedenen Notenschlüsseln, wie für das Klavier üblich, sind es mindestens 42 Stammtöne.

Die nach unten oktavierte natürliche Durtonleiter stimmt mit der Originaltonleiter überein, die Töne bleiben an ihrem festen Platz!

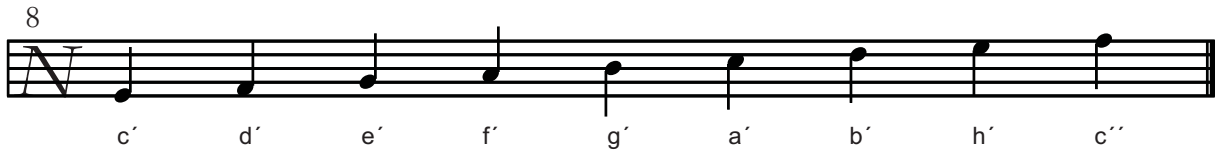


temperierte Stimmung	Ton	natürliche Stimmung
528 Hz	c''	532,25 Hz
495 Hz	h'	493,88 Hz
475 Hz	b'	466,16 Hz
440 Hz	a'	440,00 Hz
422 Hz	as'	415,31 Hz
396 Hz	g'	392,00 Hz
367 Hz	fis'	369,99 Hz
352 Hz	f'	349,23 Hz
330 Hz	e'	329,63 Hz
317 Hz	es'	311,13 Hz
297 Hz	d'	293,67 Hz
275 Hz	cis'	277,18 Hz
264 Hz	c'	261,63 Hz

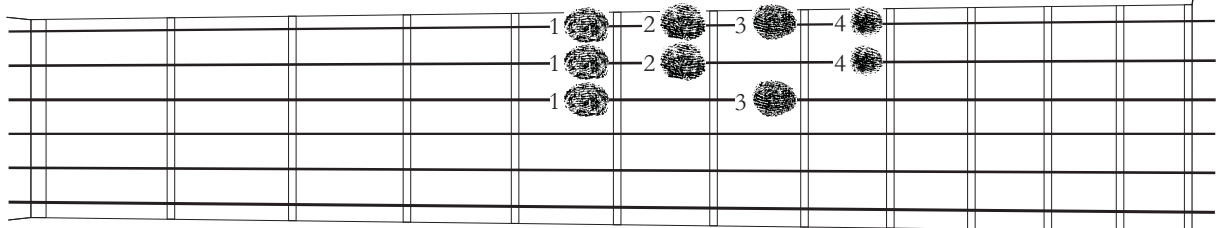
Die natürliche Durtonleiter ist für den Schüler leichter zu verstehen, auch muss er wesentlich weniger Stammtöne auswendiglernen.

6.5 Das natürliche Dur

Natürliches Dur in C

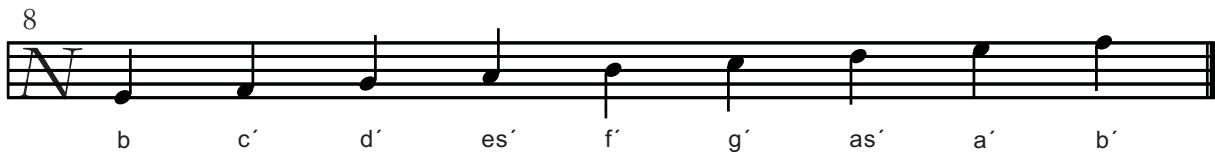


Natürliches Dur in C

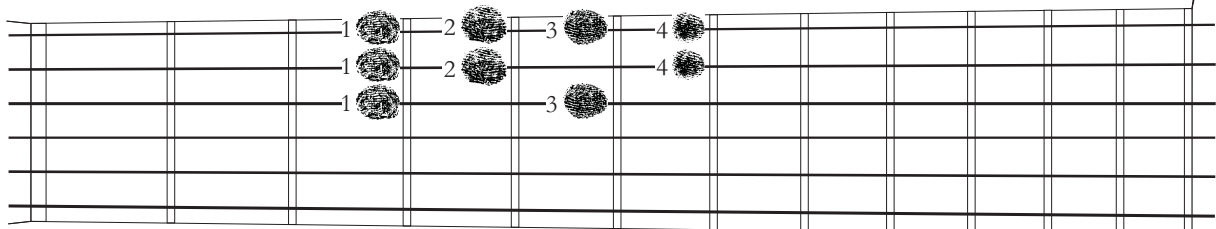


Eine Tonleiter wird begrenzt vom Grundton und von der Oktave. Wenn wir den Grundton c' festlegen ist auch das Griffbild auf der Gitarre bestimmt.

Natürliches Dur in B



Natürliches Dur in B



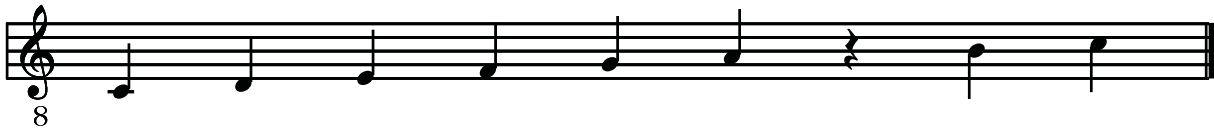
Wollen wir eine Tonleiter in B spielen, müssen wir den Grundton b wählen. Das dazugehörige Griffbild auf der Gitarre erreichen wir durch die Verschiebung des Fingersatzes um zwei Bünde in Richtung Sattel.

6.6 Natürliche Durtonleiter und Durtonleiter

Natürliche Durtonleiter in C



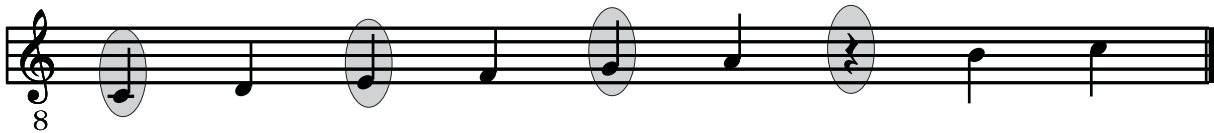
Durtonleiter in C



Beim unmittelbaren Vergleich beider Tonleitern erkennen wir, dass bei der siebenstufigen Durtonleiter auf der siebten Stufe eine Lücke klafft, es fehlt die kleine Septime. Weiterhin besitzt die natürliche Durtonleiter eine musikalische Mitte, die wir bei der Durtonleiter vergeblich suchen!

Trotz dieser Mängel ist die Durtonleiter die Tonleiter, die den natürlichen Obertönen der Sekundverwandtschaft am Nächsten kommt, und aus diesem Grunde konnte sich Ionisch gegen all die anderen Kirchen-tonarten durchsetzen.

Septakkord C⁷



Obwohl die Durtonleiter die kleine Septime nicht besitzt, setzen wir sie bei der Liedbegleitung stillschweigend ein, wir wählen bei C⁷ nicht die große Septime als siebten Ton, sondern nehmen die nicht vorhandene kleine Septime, wir wählen natürliche Obertöne der

Terzverwandtschaft. Der Schritt vom Durdreiklang C zum Septakkord C⁷ ist in der natürlichen Durtonleiter leicht zu erklären, in der Durtonleiter aber nicht nachzuvollziehen.

Das natürliche Dur ist in allen musikalischen Bereichen dem herkömmlichen Dur überlegen.

6.7 Chromatische Naturtonleiter und chromatische Tonleiter

Die chromatische Naturtonleiter

Oktave		
	große Septime	?
kleine Septime		?
	große Sexte	?
Quinte		kleine Sexte
	Quarte	verminderte Quinte
große Terz		?
	große Sekunde	kleine Terz
Grundton		kleine Sekunde

acht neue Töne der chromatischen Sekundverwandtschaft hinzu, erhalten wir die chromatische Naturtonleiter. Bis zur großen Sexte werden die Töne von der Musiktheorie mit Namen versehen, was darüber liegt, bleibt unbenannt.

Fügen wir zur diatonischen Naturtonleiter

Chromatische Naturtonleiter



Chromatische Tonleiter



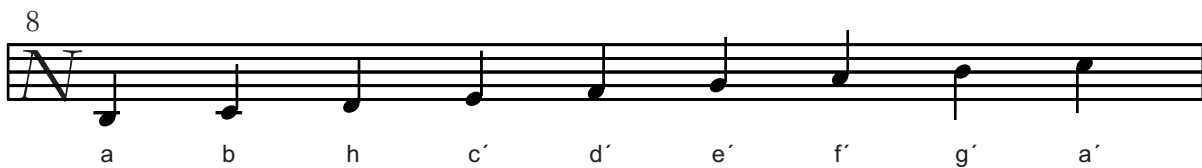
Beim unmittelbaren Vergleich beider Tonleitern entdecken wir, dass sie bis zur großen Sexte fast gleich sind. Verschieben wir die chromatische Tonleiter um eine kleine Terz in

Richtung Grundton erhalten wir die größte Übereinstimmung. Spielen wir nur die Töne der Sekundverwandtschaft, erklingt ein natürliches Moll.

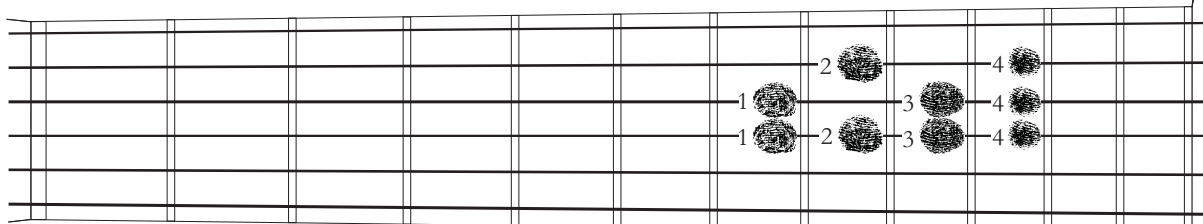
diatonische Sekundverwandtschaft	chromatische Sekundverwandtschaft
Tonleiter in Moll	

6.8 Das natürliche Moll

Natürliches Moll in a



Natürliches Moll in a

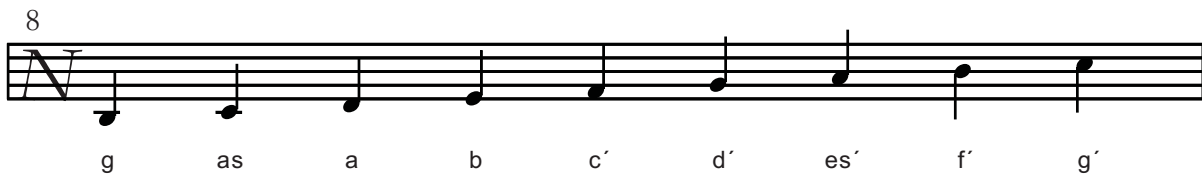


Bei der natürlichen Durtonleiter verdichten sich die Töne zur Oktave, bei der natürlichen Molltonleiter zum Grundton, beide Tonleitern streben in verschiedene Richtungen.

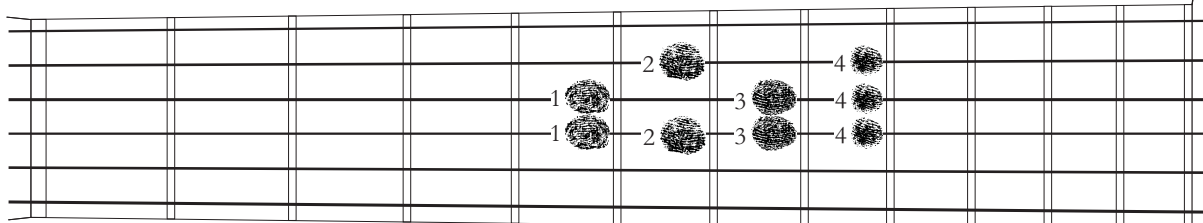
Natürliches Dur und natürliches Moll sind

Paralleltonarten.

Natürliches Moll in g



Natürliches Moll in g



Wir unterscheiden:

reines Moll (aeolisch)

harmonisches Moll

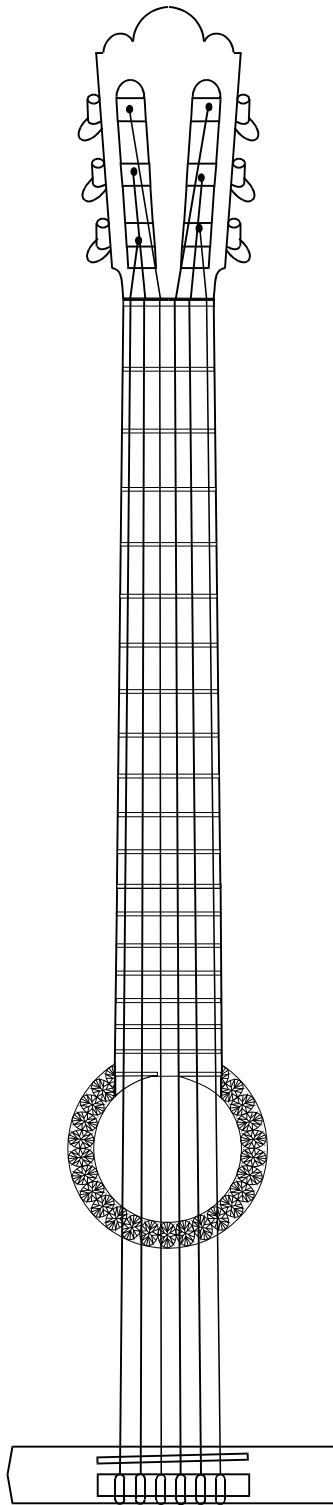
melodisches Moll



mit sieben Tonleiterstufen

natürliches Moll

mit acht Tonleiterstufen



Akkordgriffe

7.1 Vom Intervall zum Akkord

Auf dem freistehenden Griffbrett lassen sich, wie wir gesehen haben, alle Intervalle mühelos spielen. Fügen wir einem Intervall noch einen weiteren Ton hinzu, erhalten wir einen dreistimmigen Akkord, der sich aus drei meist verschiedenen Intervallen zusammensetzt. Wollen wir diesen dreistimmigen Akkord auf der Gitarre spielen, müssen wir sein Griffdiagramm kennen. Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten des Aufbaus. Nehmen wir als Beispiel den Sextakkord von C-Dur: e - c' - g'.

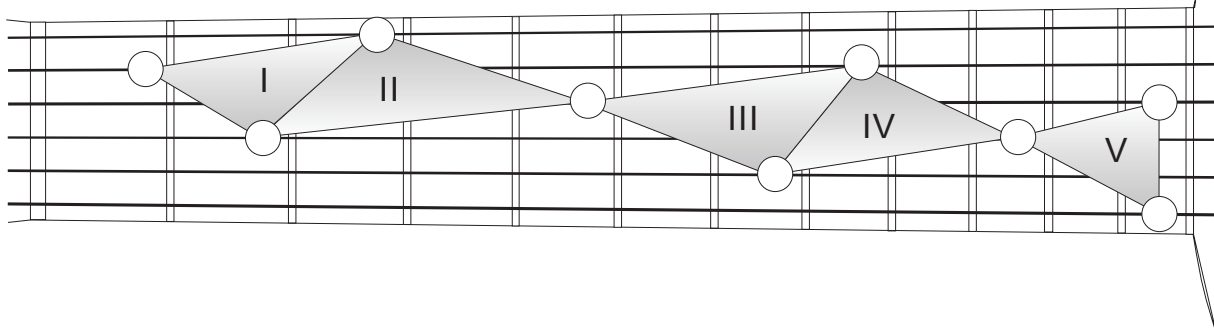
- Wir suchen auf dem freistehenden Griffbrett die kleine Sexte e - c' und fügen den Einzelton g', die Quinte, hinzu. Fünf verschiedene Ausführungen sind ohne Überspreizungen leicht ausführbar. Bei der praktischen Ausführung halten wir die theoretische Reihenfolge kleine Sexte/Quinte ein, bauen den Griff in zwei Schritten von den tiefen Saiten her auf.
- Wir suchen auf dem freistehenden Griffbrett die Quinte c' - g' und fügen den Einzelton e, die kleine Sexte, hinzu. Bei der praktischen Ausführung bauen wir den Griff von den hohen Saiten zu den tiefen Saiten auf.

- Wir suchen auf dem freistehenden Griffbrett die Dezime e - g' und fügen den Ton c' hinzu. Bei der praktischen Ausführung bauen wir den Griff von den äußeren Saiten nach innen Richtung Griffbrett-mitte auf.
- Wir spielen den Einzelton g' und fügen die kleine Sexte e - c' hinzu.
- Wir spielen den Einzelton c' und fügen die Dezime e - g' hinzu.
- Wir spielen den Einzelton e' und fügen die Quinte c' - g' hinzu.

Auf der unteren Abbildung sind alle fünf Griffdiagramme eingezeichnet, aber nicht die praktische Ausführung. Diese Aufgabe bleibt dem Spieler überlassen.

Beim Fingersatz berücksichtigen wir nicht nur das Griffdiagramm, wir müssen auch bedenken, wie der Griff praktisch ausgeführt werden kann, wie er an seinen Vorgänger anknüpft und wie sein Nachfolger abgeleitet wird.

Sextakkord in C-Dur



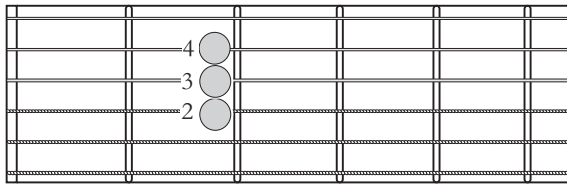
Die fünf Griffdiagramme des Sextakkordes von C-Dur sind nicht nur optisch verschieden, auch die Klangeigenschaften weichen voneinander ab. Die Griffdiagramme I, II und III verklingen mit dem Ton e, die Griffdiagramme IV und V mit der Sexte e - c'!

Vergleichen wir ihre klangliche Wirkung auf unser Musikempfinden, erhalten wir bei abnehmendem Wohlklang folgende Reihenfolge:

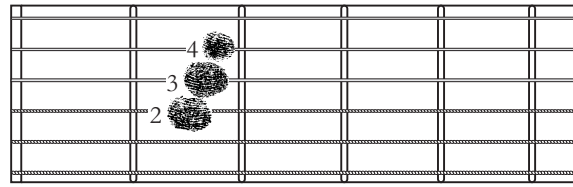
Griffdiagramm IV - V - II - III - I

7.2 Grundwissen über Griffe

Griffdiagramm mit Fingerbezeichnung



Griffdiagramm mit Fingerabdrücken



- Griffe sind immer wiederkehrende häufige Fingersätze, die im Gedächtnis gespeichert, auf einfache Formeln verkürzt und später auf unterschiedliche Bereiche des Griffbrettes übertragen werden. Um gut Gitarre spielen zu können, müssen wir uns mit ihnen ausführlich auseinandersetzen und das Griffbrett genau im Kopf haben.
- Griffe werden gerne als Griffdiagramme dargestellt. In fast allen Lehrbüchern finden wir Griffdiagramme mit Fingerbezeichnungen. Früher wurden solche Griffdiagramme von Hand gezeichnet, mit der neuzeitlichen Computertechnik lassen sich Griffdiagramme mit Fingerabdrücken viel anschaulicher und richtiger darstellen.
- Bei Griffen sind die Bewegungsabläufe der linken Hand vielschichtig, weil die Fingerkuppen sich voneinander unabhängig über dem Griffbrett, also zweidimensional bewegen. Beim Fingersatz beobachten wir die Statik eines jeden einzelnen Griffes. Wir verfolgen die Griffspannung vom Aufsetzen der Finger über den Unterarm, zum Oberarm, in die Schulter und weiter zum Rücken und passen uns jedem Griff an. Aus einem Griffschwerpunkt heraus ergibt sich eine Bewegungstendenz zum nächsten Griffschwerpunkt.
- Erfahrungsgemäß bereitet Anfängern, aber auch fortgeschrittenen Gitarristen, das Erweitern ihres Griffrepertoires oft Schwierigkeiten. Das ist nicht verwunderlich, da fast alle Gitarrenschulen die psychologischen Gesetzmäßigkeiten des Lernens vernachlässigen. Die Systematik des Griffbretts wird allgemein viel zu wenig betrieben, obschon sie das Tonleiterspiel erleichtert, die Einheit zwischen musikalischem Zusammenhang, Notenbild und Umset-

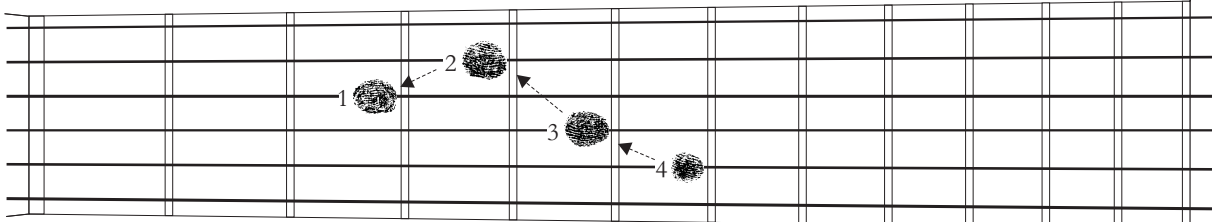
zung in Bewegungen der linken Finger herstellt.

- Jeder Griff, jede Tonart, jedes Stück hat seine bestimmten Stellen, die problematisch sind, meist Sekunden und Terzen. Oft schreiben Komponisten Griffe, die nur sehr schwer oder überhaupt nicht auszuführen sind, denn ihnen erscheint das Griffbrett wie ein Labyrinth, auf dem sie sich nicht zurechtfinden. Mangelnde Einsicht in die Systematik verführt die Bearbeiter und Herausgeber von Gitarrenliteratur zu einem übertriebenen Fingersatz, leider oft nur an solchen Stellen, die eindeutig sind, schwierige grifftechnische Tonfolgen werden dagegen bewusst ausgeklammert. Dieses Überangebot an Fingersätzen verleitet die Schüler zum reinen Spiel nach Ziffern.
- Eine Schwierigkeit liegt auch in der schnellen Aufeinanderfolge verschiedener Fingersätze. Hier hilft nur die Stücke sehr langsam zu üben, so dass genügend Zeit bleibt sich auf den nächsten Griff vorzubereiten.
- Die Mehrzahl der Gitarristen, die nur Lieder begleiten, begnügen sich mit Griffen in der ersten und zweiten Lage. Sie sind zufrieden, wenn es nur einigermaßen klingt, sie beschäftigen sich mit dem Problem der Klangreinheit nur gelegentlich.

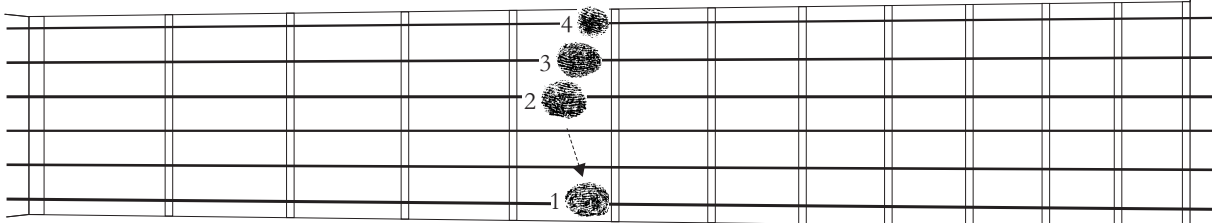
7.3 Griffdiagramme

Ein Griffdiagramm ist die Darstellung eines Akkordes auf einem Griffbrettausschnitt. Die waagrechten Linien stellen die Saiten dar, die senkrechten Linien die Bundstäbchen. Fingerabdrücke mit Ziffern im Diagramm bezeichnen Saiten und Bünde, die gegriffen werden sollen.

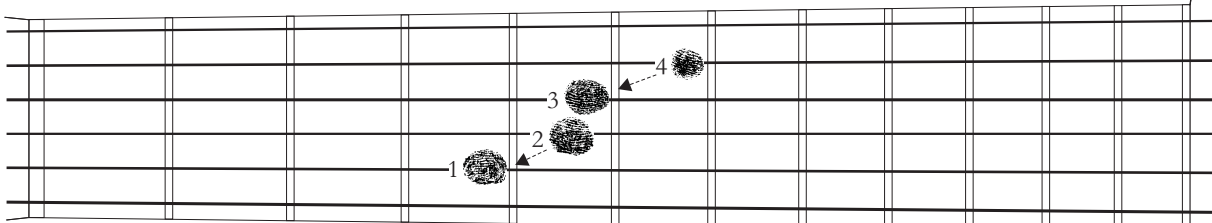
Grundstellung



Querstellung



Diagonalstellung



Als Grifftypen bezeichnen wir Fingerstellungen für Akkorde, die sich häufig wiederholen und in verschiedene Lagen versetzbar sind. Für einen guten Fingersatz ist es oft hilfreich, über grifftechnische Zusammenhänge Bescheid zu wissen.

7.3 Griffdiagramme

Werden alle vier Greiffinger auf eine Saite gesetzt, z. B. bei chromatischen Übungen, verläuft die Knöchellinie parallel zum Griffbrett. Diese *Grundstellung* lässt sich aus der natürlichen Handstellung durch eine geringfügige Drehung hin zum Griffbrett ableiten. Werden alle vier Greiffinger in einem Bund auf verschiedene Saiten gesetzt, sprechen wir von einer *Querstellung*. Werden alle vier Finger in einer Linie schräg zum Griffbrett auf die Saiten gesetzt, haben wir eine *Diagonalstellung*. Zwischen Grund-, Quer- und Diagonalstellung gibt es viele Abstufungen, gemischte Formen mit veränderter Richtung der Knöchellinie.

In vielen Liederbüchern, aber auch in manchen Gitarrenschulen sind in einem besonderen Abschnitt Griffdiagramme für die Liedbegleitung aufgelistet. Hier darf sich der Laie bedienen, nach vorgeschriebenen Angaben für die Finger die richtige Stelle auf dem Griffbrett suchen. Leider fehlt all diesen Griffdiagrammen eine Anweisung in welcher Reihenfolge die Finger ihren Platz einnehmen. Aus den Griffdiagrammen wird meist der falsche Schluss gezogen, dass alle Finger aus der Luft gleichzeitig aufgesetzt werden, wie es auch bei oberflächlicher Beobachtung für den Betrachter erscheint. In Wirklichkeit werden bei Griffen die Finger nacheinander in einer bestimmten Ordnung einzeln bewegt:
handäusserer Finger/handininnerer Finger

$4 \Rightarrow 3 \Rightarrow 2 \Rightarrow 1$

handinnerer Finger/handäusserer Finger

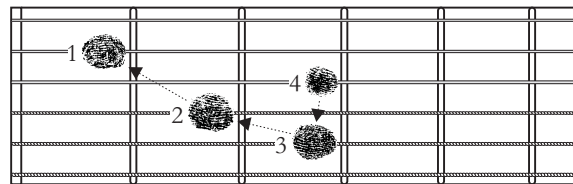
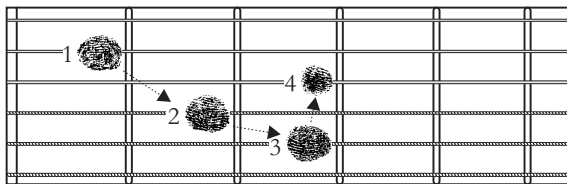
$1 \Rightarrow 2 \Rightarrow 3 \Rightarrow 4$

vom Mittelfinger aus

$2 \Rightarrow \Rightarrow \Rightarrow$

Der Anfänger wählt z. B. für den C^7 Griff den beweglichsten Finger, den Zeigefinger, als Fixpunkt und lässt die anderen Finger folgen. Ein fortgeschrittener Spieler beginnt denselben Griff mit dem schwächsten Finger, dem kleinen Finger. Die zweite Ausführung erweist sich als schneller und sicherer!

Fingersatz C^7 - Griff in zwei Ausführungen



Wir beachten beim Fingersatz, dass die
Fingerkombination $4 \Rightarrow 3 \Rightarrow 2 \Rightarrow 1$
schneller und sicherer ist als die
Fingerkombination $1 \Rightarrow 2 \Rightarrow 3 \Rightarrow 4$.

7.4 Einfache Griffe auf vier Nachbarsaiten

Molldreiklang
mit großer Sexte



verminderter
Septakkord



Molldreiklang
mit Quartvorhalt



Septakkord



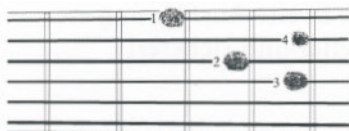
Molldreiklang
mit großer Sexte



Septakkord



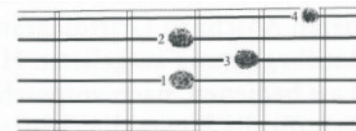
Molldreiklang



Molldreiklang



Septakkord
mit Quartvorhalt



Septakkord
mit Quartvorhalt



Septakkord
mit kleiner Sexte



Durdreiklang



Auf einer Saite können wir ohne Überspreizung vier verschiedene Töne greifen. Auf vier Nachbarsaiten gibt es theoretisch 256 verschiedene drei- und vierstimmige Akkorde. Einige von ihnen sind grifftechnisch nur in hohen Lagen zu spielen.

Von dem verbleibenden Rest ist nur ein kleiner Bruchteil Gitarristen geläufig. Auf diese Seite sind 18 sehr leichte und wohlklingende Grundgriffe ausgewählt, die wir in der Praxis gut gebrauchen können.

Septakkord
mit großer None



verkürzter Septakkord
mit großer None



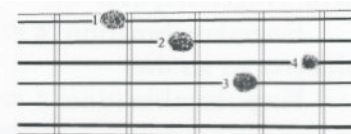
Molldreiklang



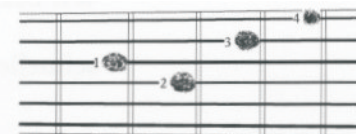
Septakkord



Septakkord



Septakkord



7.4 Einfache Griffe auf vier Nachbarsaiten

Durdreiklang



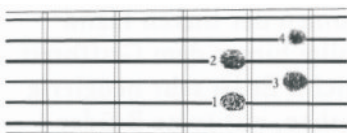
Septakkord
mit großer None



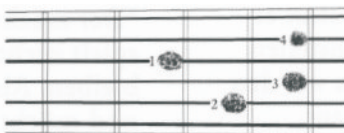
Durdreiklang
mit großer Sexte



Molldreiklang
mit großer Sexte



verminderter
Septakkord



Durdreiklang
mit großer Sexte



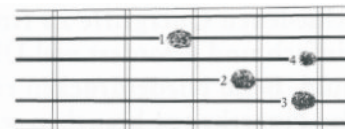
Molldreiklang



Durdreiklang



Septakkord



Molldreiklang
mit großer Sexte



Molldreiklang
mit großer Sexte



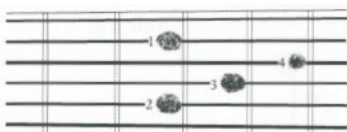
verminderter
Dreiklang



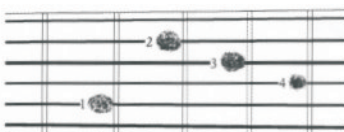
Ein Griff ohne leere Saiten kann in beliebige Lagen versetzt werden. Dabei behält der Klang seinen musikalischen Aufbau nur die Tonhöhe ändert sich. Für einen guten Finger-satz sind einfache Griffe oft eine wertvolle Hilfe. Einige

von ihnen sind in unserem Fingergedächtnis durch häufigen Gebrauch gespeichert und deshalb leicht abrufbar.

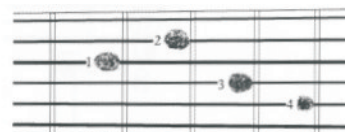
Septakkord



Durdreiklang



Durdreiklang



verminderter
Dreiklang



Durdreiklang
mit großer Sexte



übermäßiger Dreiklang
mit großer Sexte



7.5 Der Quergriff

Beim Quergriff legt sich ein Finger der Greifhand, meist der Zeigefinger, gleichzeitig über zwei bis sechs Saiten und drückt sie bis auf die Bundstäbchen nieder. Je nach Ausführung unterscheiden wir zwischen großem Quergriff (fünf / sechs Saiten), mittlerem Quergriff (drei / vier Saiten), kleinem Quergriff (zwei Saiten).

Der Zeigefinger hat auf seiner Unterseite zwischen den einzelnen Fingergliedern Gelenkfalten. Unmittelbar daneben besitzt er Hartstellen, die allmählich in Weichstellen mit viel Fleisch übergehen. Strecken wir den Zeigefinger der linken Hand flach aus, können wir mit einem Finger der rechten Hand Hart- und Weichstellen abtasten. Die richtige Stellung der linken Hand für die verschiedenen Quergriffe zu finden ist nicht einfach und erfordert viel Übung und Geduld. Beim Niederdrücken einer Saite mit der Fingerkuppe brauchen wir Kraft. Diese Kraft ist in jedem Bund und für jede Saite etwa gleich groß und beträgt bei einer 65-er Mensur bei Saiten mit geringer Spannung etwa 200 p (Pond). Daraus leitet der mathematisch begabte Gitarrist für den großen Quergriff die Kraftsumme durch Addition der Einzelkräfte jeder Saite ab und erhält 1 200 Pond. Diese Gleichung finden wir auch in Fachbüchern. Leider ist sie falsch, denn der

Kraftaufwand wird anders berechnet! Die Fingerkuppen sind von Natur aus hart. Beim Quergriff müssen wir neben den Hartstellen auch die Weichstellen des Greifingers benutzen und dies bedeutet theoretisch mehr Kraftaufwand.

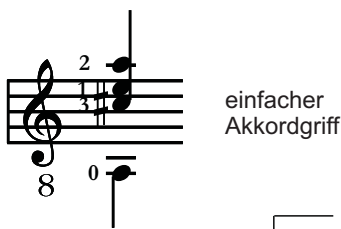


“Der mächtige Daumen der linken Hand spielt nicht und sollte hinter dem Griffbrett bleiben. Aber Vorsicht! Er ist sehr neugierig und möchte gern sehen, was seine Brüder tun. Man muss ihm das verbieten und ihm befehlen, seine Kraft weiter den anderen zu leihen. Sie brauchen seine Hilfe, um einen klaren und schönen Ton zu erzielen. Im Grunde seines Herzens ist der Daumen der linken Hand ein wenig neidisch auf seine Brüder; sie machen die Musik und empfangen das Lob von Publikum und Presse, und er muss dafür immer hinter dem Griffbrett versteckt bleiben.”

Andres Segovia:

“*Mein Gitarrenbuch*” Seite 30 /31

Herder Verlag



einfacher
Akkordgriff



kleiner
Quergriff



mittlerer
Quergriff



großer
Quergriff

Ein Gitarrist, der kräftige Finger Muskeln besitzt, wird den Quergriff häufiger anwenden, als ein Spieler mit zarten, schwachen Fingern.

7.5 Der Quergriff

Bei Musikinstrumenten mit einer langen und reichen Vergangenheit wie Geige und Klavier sind viele Ausdrücke der Fachsprache vereinheitlicht, zum Allgemeingut geworden - sie sind standardisiert. Will die Gitarre in Zukunft in der Musikwelt einen ehrenwerten Spitzenplatz einnehmen und behaupten, müssen wir eine klare und verständliche Sprache sprechen, einen sauberen und praktischen Fingersatz schreiben, bestimmte Begriffe standardisieren.

In der Gitarrenliteratur sind zum Beispiel viele verschiedene Abkürzungen für den Quergriff anzutreffen:

C oder c = spanisch: ceja (Sattel)

B = französisch: barré

PB = englisch: position barré

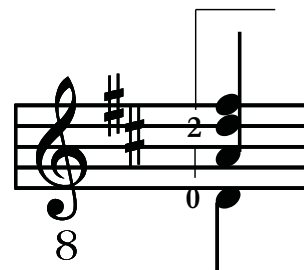
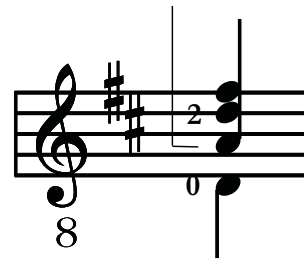
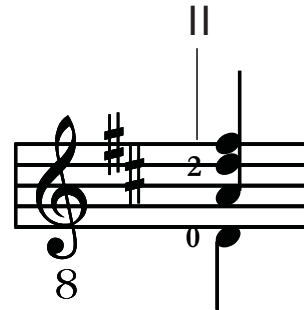
Der kleine Quergriff wird manchmal mit 1/2 oder einer unterteilten Abkürzung bezeichnet. Aus all diesen Abkürzungen wird eine Vielfalt von Schreibweisen für den Quergriff abgeleitet:

BI PBI C C1/2 B1/2 PB₁

C₁ = kleiner Quergriff F-Dur

Das am häufigsten verwendete Zeichen für den Quergriff ist ein abgegrenzter senkrechter Strich mit darüberstehender Lagenbezeichnung. Auf die Lagenbezeichnung können wir verzichten, denn durch die Stimmung der Gitarre ist beim Quergriff die Lage eindeutig festgelegt.

Die Art des Quergriffs (groß, mittel, klein) lesen wir aus der Länge des senkrechten Striches ab. Die Dauer des Quergriffes wird durch eine waagrechte Linie über der Notenzeile angegeben. Der senkrechte Strich als Kennzeichnung für den Quergriff leitet sich aus der "mehrfachen" Verwendung des Zeigefingers (1) ab. Werden beim Quergriff noch weitere Greiffinger verwendet, unterbricht die Ziffernsymbolik an der entsprechenden Stelle den senkrechten Strich.



Den Quergriff kennzeichnen wir durch einen abgegrenzten senkrechten Strich unmittelbar vor den Noten und einer waagrechten Linie über der Notenzeile.

7.6 Der große Quergriff

Lauf mein Pferdchen

aus Litauen

Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is written on the upper staff with fingerings (1-4) and breath marks. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a double bar line.

*Ich bin das ganze Jahr vergnügt:
Im Frühling wird das Feld gepflügt;
dann steigt die Lerche hoch empor
und singt ihr frohes Lied mir vor,
und singt ihr frohes Lied mir vor.*

Ich bin das ganze Jahr

aus Bessarabien

Two staves of music in 2/4 time, key of C major. The melody is written on the upper staff with fingerings (1-4) and breath marks. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a double bar line.

*Die Vögel wollten Hochzeit halten
in dem grünen Walde.
Fideralala, fideralala, fideralalalala.*

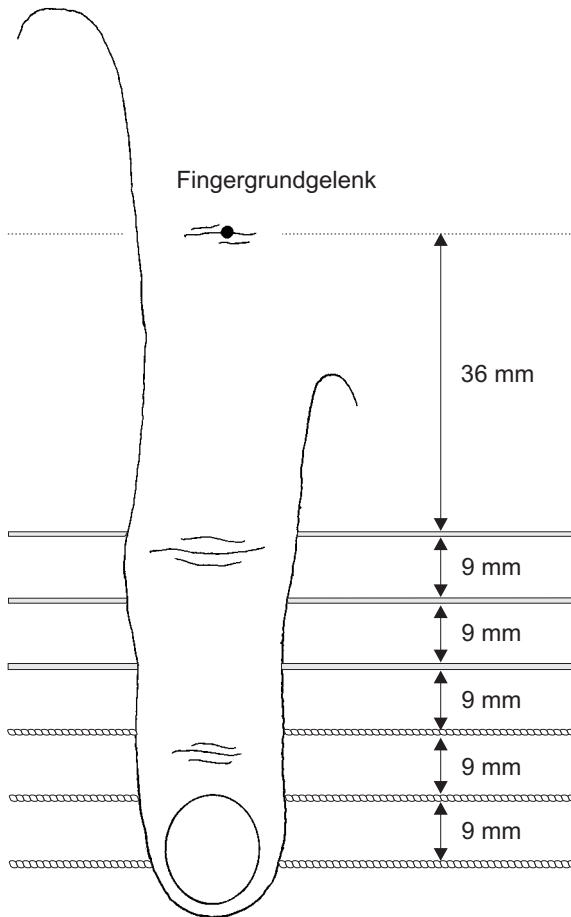
Die Vögel wollten Hochzeit halten

aus Deutschland

Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is written on the upper staff with fingerings (1-4) and breath marks. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a double bar line.

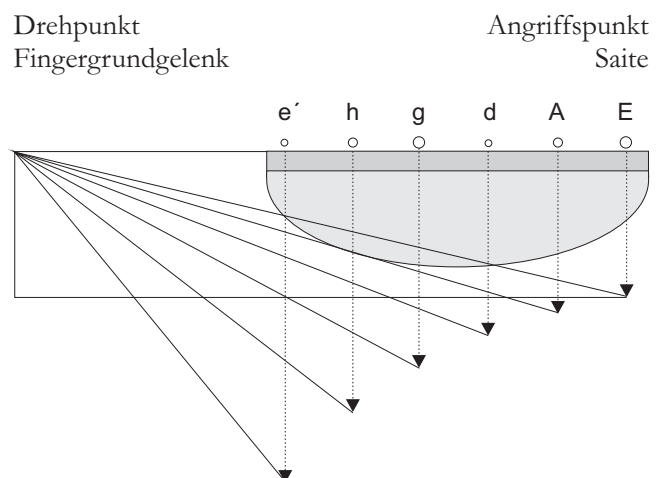
7.6 Der große Quergriff

Das Kraftmoment ist das Produkt aus Abstand zwischen dem Angriffspunkt und Drehpunkt einer Kraft und der Kraftkomponente senkrecht zur Verbindungslinie. Dem Kraftmoment lässt sich ein Vektor zuordnen, der durch das Vektorprodukt des Vektors vom Dreh- zum Angriffspunkt der Kraft mit dem Vektor der Kraft dargestellt wird. Beim Quergriff ist das Fingergrundgelenk der Drehpunkt, der Angriffspunkt ist die niederzudrückende Saite. Wird ein Druck von 200 p auf die entfernte E-Saite ausgeübt, sind nach dem obigen physikalischen Gesetz alle anderen Kraftkomponenten auf die einzelnen Saiten festgelegt.



	Abstand Drehpunkt/ Angriffspunkt	Kraft
E-Saite	81 mm	200 p
A-Saite	72 mm	225 p
d-Saite	63 mm	257 p
g-Saite	54 mm	300 p
h-Saite	45 mm	360 p
e'-Saite	36 mm	450 p
		1792 p

Die Summe der Kraft beträgt beim großen Quergriff 1792 p, statt der erwarteten 1200 p. Werden zum quergelegten Zeigefinger noch weitere Finger aufgesetzt, erhöht sich der Druck um jeweils 200 p.



7.7 Der mittlere Quergriff

Morgen muss ich fort von hier

Friedrich Silcher
1789 - 1860

①

*Zum Reigen herbei im fröhlichen Mai!
Mit Blüten und Zweigen bekränzt euch zum Reigen!
Im fröhlichen Mai zum Reigen herbei!*

Zum Reigen herbei

Ernst Richter

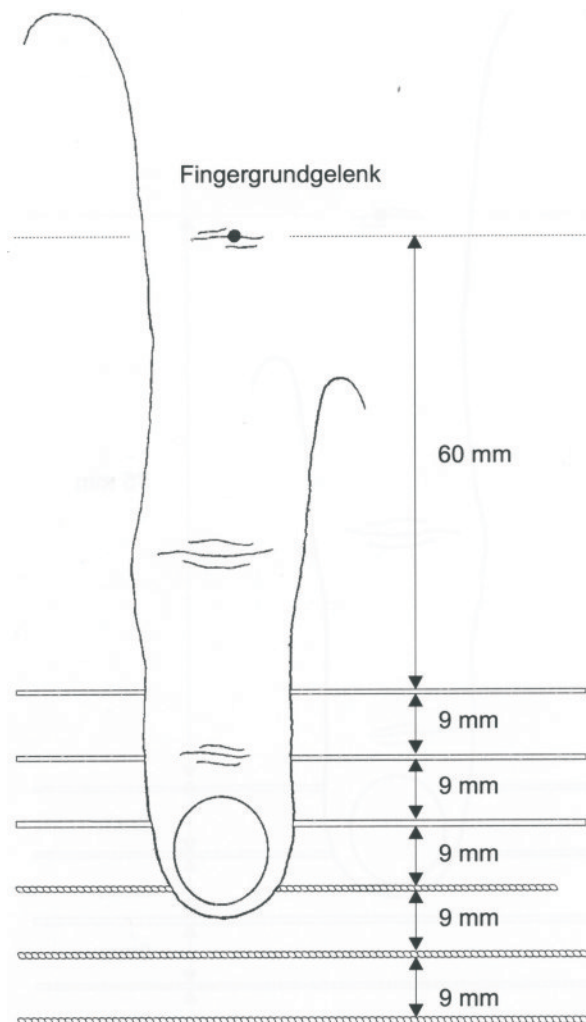
②

①

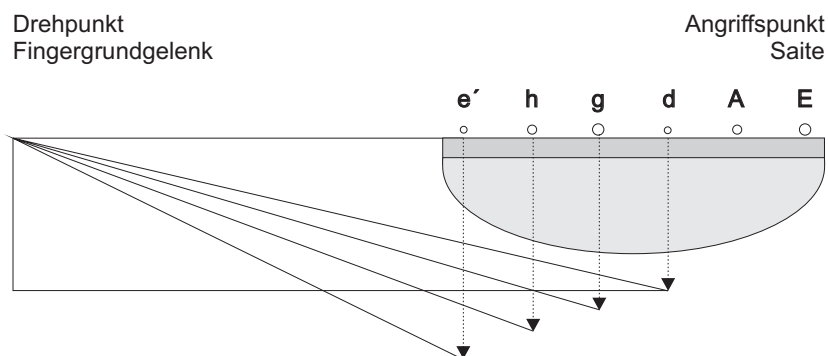
②

7.7 Der mittlere Quergriff

Beim großen Quergriff befindet sich die linke Hand in einer natürlichen Stellung zum Griffbrett. Beim mittleren Quergriff wandern die Greiffinger und mit ihnen der Daumen von der Griffbrettkante weg in eine ungünstigere Stellung. Deshalb ist es oft vorteilhaft trotz des größeren Kraftaufwandes für den mittleren den großen Quergriff zu wählen. Aber nicht nur grifftechnisch, auch musikalisch besteht ein Unterschied zwischen beiden Quergriffen. Spielen wir z. B. den G-Dur-Dreiklang im III. Bund zuerst mit dem mittleren, dann mit dem großen Quergriff, entdecken wir, dass der mittlere Quergriff heller, voller und länger klingt. Beim großen Quergriff entzieht die mitschwingende E-Saite, das große G, dem Akkord einen Teil der kinetischen Energie. Weiterhin verklingt der große Quergriff mit dem g, der mittlere Quergriff aber mit g'!

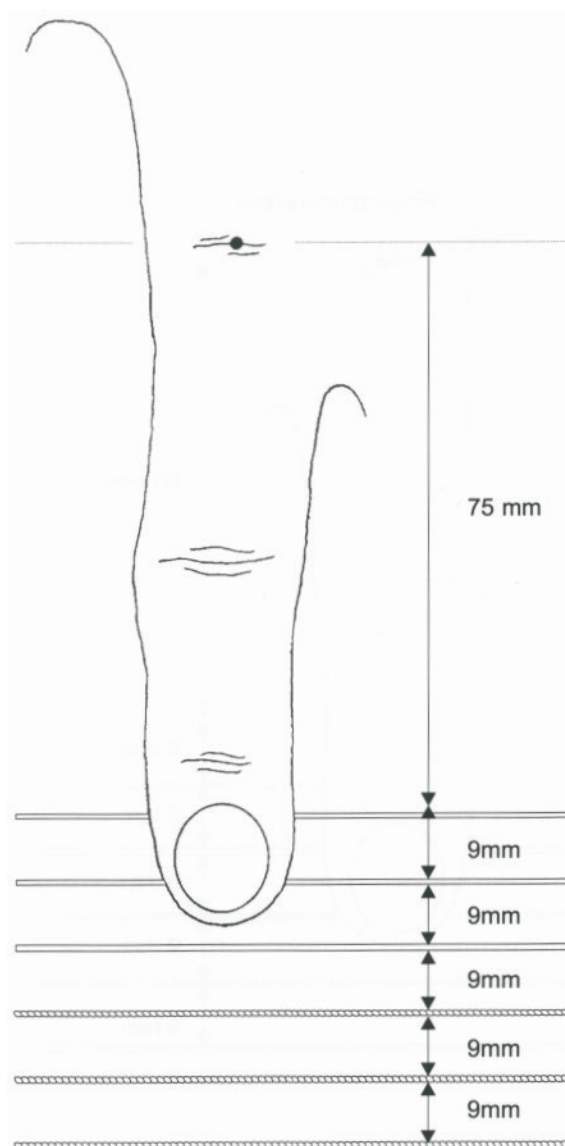


	Abstand Drehpunkt/ Angriffspunkt	Kraft
d-Saite	87 mm	200 p
g-Saite	78 mm	223 p
h-Saite	69 mm	252 p
e'-Saite	60 mm	<u>290 p</u>
		965 p



7.8 Der kleine Quergriff

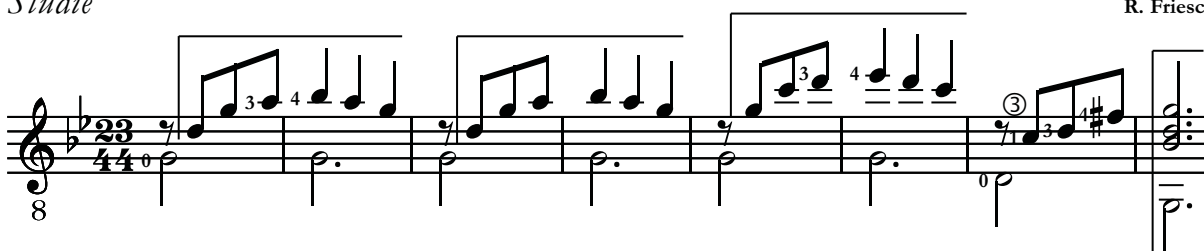
Im allgemeinen Sprachgebrauch verbinden wir klein mit leicht und groß mit schwer. In vielen Gitarrenschulen wird diese Auffassung auf den Quergriff übertragen, für den Gitar-risten prägt sich diese These fest in seinem Gedächtnis ein: der kleine Quergriff ist leicht, der große Quergriff ist schwer. Das Gegenteil ist richtig. Beim großen Quergriff liegt der Daumen auf der Griffbrettunterseite genau in der Mitte und kann den geforderten Gegendruck ausüben. Beim kleinen Quergriff ist der Daumen zu kurz, er berührt mit Mühe und Not gerade noch seitlich den Gitarrenhals. Damit der Daumen seine Aufgabe erfüllen kann, wird der Zeigefinger in höheren Lagen im Fingerendgelenk stark durchgedrückt und im Fingermittelgelenk angewinkelt. In mittleren Lagen ist der Zeigefinger im Fingerendgelenk gestreckt und in tieferen Lagen leicht gekrümmt. Dieser kleine Quergriff ist ein wahres Chamäleon! Er ist von ganz anderer Art als der mittlere und große Quergriff und hat mit ihnen nur den Namen gemeinsam.



Ein guter Fingersatz vermeidet, wenn möglich, den kleinen Quergriff.

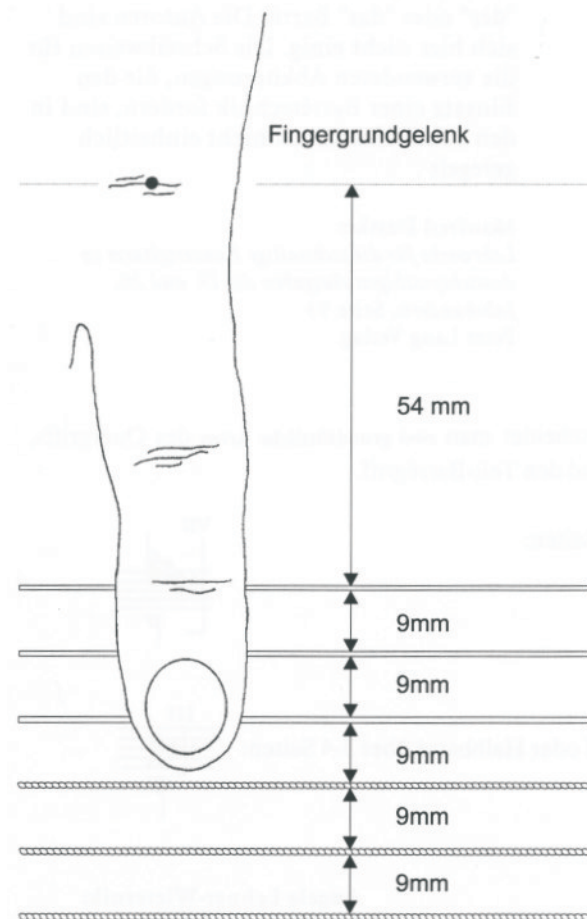
Studie

R. Friesch



7.9 Der Quergriff mit dem kleinen Finger

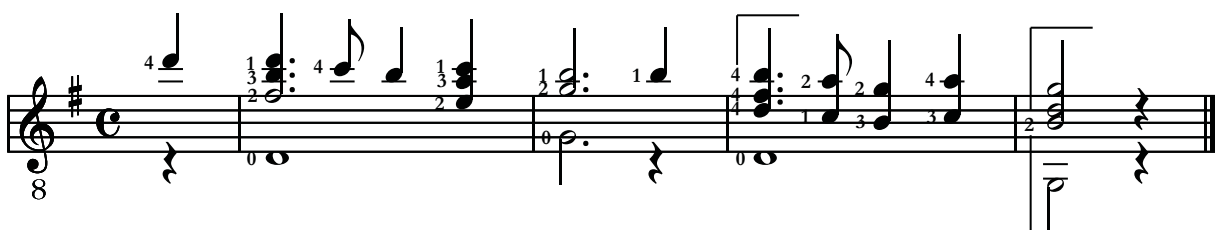
Beim Quergriff mit dem kleinen Finger werden nur zwei beziehungsweise drei Melodie-saiten gleichzeitig niedergedrückt. Mehr schafft dieses kleine Kerlchen nicht. Dort wo der große Quergriff schwer oder unmöglich zu spielen ist, in hohen Lagen, übernimmt der kleine Finger die Aufgabe des Zeigefingers. Wie beim großen Quergriff befindet sich auch beim Quergriff mit dem kleinen Finger die linke Hand in einer natürlichen Stellung zum Griffbrett. Großer Quergriff und der Quergriff mit dem kleinen Finger ergänzen sich in wunderbarer Weise. Durch den Quergriff ermüdet die linke Hand sehr rasch. Ein fortgeschrittener Gitarrist wird beim Quergriff nur so viel Kraft wie gefordert aufwenden, auch vermag er die Druckverhältnisse, den Schwerpunkt in der linken Hand, so zu verlagern, dass er alle gegriffenen Saiten gleichmäßig niederdrückt. Beim Fingersatz überprüfen wir, ob der Quergriff durch einen einfacheren Akkordgriff ersetzt werden kann, achten darauf, dass sich die linke Hand immer wieder kurz entspannen kann.



Ein guter Fingersatz vermeidet, wenn möglich, den Quergriff mit dem kleinen Finger.

Studie

R. Friesch



Barrée:(Barré) (franz.) Greiftechnik, bei der mehrere Saiten zugleich von einem Finger (fast immer dem Zeigefinger) gegriffen werden. Man unterscheidet zwischen dem Kleinen Barree (= zwei bis drei Saiten werden auf einmal gedrückt), dem Mittleren B. (= drei bis vier Saiten) und dem Großen B. (= fünf bis sechs Saiten). Im Bedarfsfall kennzeichnet man den B. durch eine den Akkord umfassende, oft nach oben offene eckige Klammer mit einer darüber stehenden Römischen Zahl, die den betreffenden Bund angibt. Die Symbolik ist dabei nicht einheitlich.



Horst Hentschel's
*Wörterbuch der akustischen
Gitarre*, Seite 27

M,M&PR Verlag

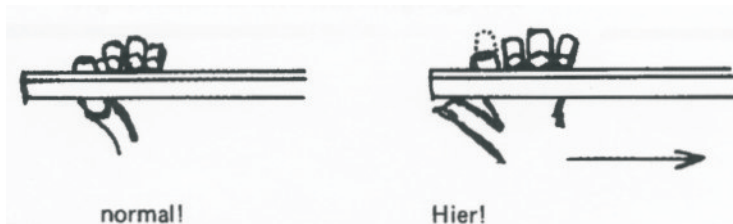
Je nach Ausführung unterscheidet man zwei grundsätzliche Arten des Quergriffs, nämlich den großen Barrégriff und den Teil-Barrégriff.

1. Großer Barrégriff über 6 Saiten:



2. Teil-Barrégriff

Mittlerer Quergriff oder Halbbarré über 3-4 Saiten:



Grundsätzlich sollte der Daumen also dahin gelegt werden, wo er dem gesamten Griff, mit oder ohne Barrée, am besten Widerlager sein kann, und wo sich dabei gleichzeitig der gesamte Handapparat am wohlsten fühlt.

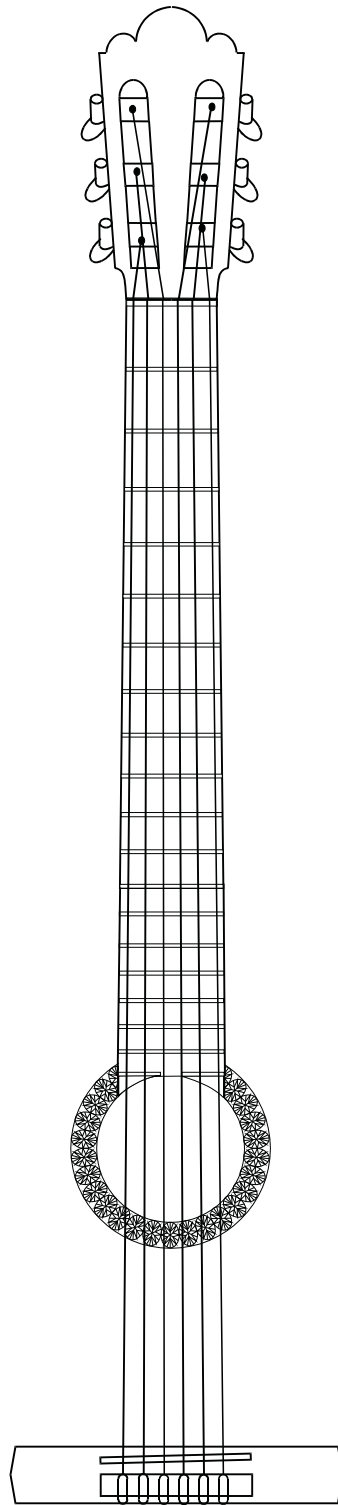
Wolfgang Lendle:
*Orientierungsmodelle für den
Instrumentalunterricht*, Seite 61
Bosse Verlag

Die Schreibweise für "Barrétechnik" ist ebenfalls nicht einheitlich. Lester schreibt "Barré" (so steht es auch im Fremdwörterbuch des DUDENS). Die meisten Gitarrenwerke verwenden jedoch die Schreibart "Barrée". Bei manchen Autoren ist auch eine Uneinheitlichkeit in der Schreibweise feststellbar. So ist es z. B. bei Wolfgang Lendle in seinem "Orientierungsmodell Gitarre" (Unterstufe, S. 51 ff). Hier steht auf S. 52 sowohl die Schreibweise "Barréespiel" als auch "Barreespiel", auf S. 53 "mit dem kleinen Barree", er verwendet also keine einheitliche Schreibweise). Ähnliche Probleme gibt es mit dem Artikel - heißt es "der" oder "das" Barré? Die Autoren sind sich hier nicht einig. Die Schreibweisen für die verwendeten Abkürzungen, die den Einsatz einer Barretechnik fordern, sind in den Lehrwerken auch nicht einheitlich geregelt.

Manfred Dettke:

*Lehrwerke für die sechssaitige Konzertgitarre in
deutschsprachigen Ausgaben des 19. und 20.
Jahrhunderts*, Seite 93
Peter Lang Verlag

Angela Lehner-Wieternik:
*Neue Notationsformen,
Klangmöglichkeiten und
Spieltechniken der klassischen
Gitarre*, Seite 39
Doblinger Verlag



Fingersatz
Anregungen und Lösungen

8.1 Vomblattspiel ohne Fingersatz

Vomblattspiel ohne Fingersatz ist für den Gitarristen weitgehend ein Wiedererkennen gespeicherter Einzelnoten und Notengruppen, sie müssen im Gedächtnis verfügbar gehalten werden. Neben der Sicherung von Notengruppen ist es wichtig, ähnliche Notengruppen zu unterscheiden, voneinander abzuleiten. Ein geübter Gitarrist erkennt beim überfliegenden Lesen die Verbindung zwischen einzelnen Tönen, vermag sich bildlich den Fingersatz vorzustellen. Je mehr er sich in einen Notentext einliest, umso besser gelingt ihm beim Vomblattspiel die Klanggestaltung. Ein rascheres Spieltempo erreicht er durch die Verbreiterung des Blickfeldes in Verbindung mit einer zunehmenden Anzahl fest eingetragter Notengruppen. Beim Vomblattspiel ohne Fingersatz findet der Spieler unbekannte Notengruppen oft in einem Umkreis von Einzelnoten und Notengruppen eingefügt, die in seinem Gedächtnis gespeichert sind. In den meisten Fällen ist es für ihn möglich, die neuen Notengruppen in Windeseile zu erfassen und den passenden

Fingersatz dazu zu finden. Dies setzt Weitblick, Vergleichenkönnen, Erinnerungsvermögen und Kombinationsfähigkeit voraus. Beim Ablauf dieses Vorgangs, der sich beim geübten Gitarristen mühelos vollzieht, machen sich beim Anfänger häufig Hemmnisse bemerkbar, weil eben noch zu viele Lücken in seinem Grundwissen klaffen.



Toca a cantá

aus Brasilien

*Toca a cantá,
Toca, emquant'a Viola chora!
Toca a cantá,
Toca, emquant'a Viola chora!*

8.2 Vomblattspiel mit Fingersatz

Beim Vomblattspiel gleitet das Auge beim Lesen der Noten nicht gleichmäßig über die Notenzeile, sondern ruckweise von Fixationspunkt zu Fixationspunkt. Das Lesetempo hängt von der Fixationsbreite ab, der Anzahl der Noten, die auf einmal ins Blickfeld genommen werden. Beim langsamen Spieler, beim Anfänger der Gitarre, ist das Lesefeld sehr schmal und es gelingt ihm wegen der kleinen Sinneinheiten ein zusammenhängendes Spiel nur mühsam. Der schnellere Spieler, der über ein breiteres Lesefeld verfügt, erfasst Sinneinheiten besser. Das Vomblattspiel mit Fingersatz gleicht einem Irrgarten, bei dem die Lösung vorgezeichnet ist. Unser Auge kann den Weg vom Start zum Ziel leicht nachvollziehen. Beim Vomblattspiel ohne Fingersatz tastet sich unser Auge vom Start vorsichtig vorwärts, leitet Informationen über das Nervensystem zum Gehirn weiter und dort werden die eingehenden Impulse überprüft, versteckte

"Sackgassen" erkannt und umgangen, bei mehreren Möglichkeiten die aussichtsreichste Lösung ausgewählt. Die Ausführung auf der Gitarre ist beim Vomblattspiel mit Fingersatz für einen geübten Spieler, der über eine ausreichende Technik und ein umfangreiches sicheres Lagenspiel verfügt, eine einfache Aufgabe. Bei einem ausgefeilten Fingersatz sind auch Gitarristen gute Vomblattspieler!



Ó Abre Alas

aus Brasilien

Ó Abre Alas!
Que eu quero passar
Eu sou da Lira,
Não posso negar
Eu sou da Lira,
Não posso negar.

8.2 Vom Blattspiel mit Fingersatz

Beim Vomblattspiel ohne Fingersatz bleiben für den Gitarristen oft nur Bruchteile von Sekunden Zeit, sich für einen Fingersatz zu entscheiden. Bei der Erarbeitung eines Fingersatzes am Schreibtisch drängt ihn nicht das tickende Metronom, die innere Uhr, rasch eine Entscheidung zu fällen. In aller Ruhe kann er die vorgegebene Ausgangsstellung überprüfen, urteilen und auf Grund der gefundenen Merkmale einen Plan entwerfen. Er wird nicht nur zwei verschiedene Griffe miteinander verbinden, sondern versuchen weiter vor auszuplanen, zu kombinieren. Sein Streben geht nach immer neuen Möglichkeiten, im praktischen Spiel die Musik in ihrer Reinheit und Tiefe zu erfassen und darzustellen. Daran muss er hart arbeiten, ehe er bis zur Meisterschaft reift, aber die innere Befriedigung wird die aufgewendete Mühe lohnen. Wenn Musik auf der Gitarre komponiert wurde, ist der Fingersatz meist schon vorgegeben und wenig Freiheit ihn abzuwandeln. Transkriptionen bilden reizvollere Aufgaben, weil hier der Gitarrist

schöpferisch tätig werden kann.

Einfache Melodien, die eine klare Linie im Aufbau haben, weisen meist auch einen "durchsichtigen" Fingersatz auf. Folgen aber bei einem Musikstück hintereinander mehrere außergewöhnliche Akkorde, versuchen wir jeweils zwei von ihnen miteinander grob zu verbinden und anschließend den Fingersatz in einer mehrfachen Kombination fein abzustimmen. Eine gute Hilfe ist dabei unser "Fingergedächtnis", das heißt, was wir geistig nicht erreichen, sagen uns im praktischen Versuch unsere Finger.

Luar do Sertao

aus Brasilien

8

0

8

0

8

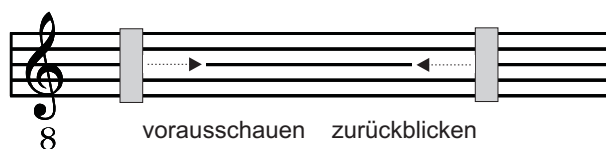
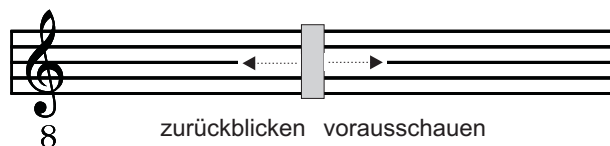
0

*Oh! que sandades
Do luar da minha terra,
Lá na serra branquejando,
Folhas sexa pelo chão!
Este luar cá dá cidade
Tão escuro, não tem aquela sandade
Do luar lá do sertão!*

8.3 Erarbeitung eines Fingersatzes

Beim Vomblattspiel ohne Fingersatz schaut der Gitarrist immer in die Zukunft, vorwärts. Bei der planenden Erarbeitung eines Fingersatzes am Schreibtisch kann er sich eine beliebige Stelle innerhalb eines Musikstückes auswählen und von dort in die Zukunft oder in die Vergangenheit schreiten. Günstig ist es

manchmal zwei auseinanderliegende Stellen herauszupicken und wie beim Brückenbau von beiden Seiten versuchen die Lücke zu schließen.



Viagem

aus Brasilien

*Oh! tristeza ma desculpe, estou de malas prontas.
Hoje a poesia veio ao meu encontro,
Já raio o dia, vamos viajar.
Vamos indo de carona, na garupa leve
Do vento macio que vem caminhando
Desde muito tempo lá, do fim do mar.*

8.4 Vereinfachen eines Fingersatzes

Erwirbt ein Landwirt eine Streuobstwiese, wird er nicht sofort Pflanzlöcher ausheben, um junge Bäumchen zu pflanzen oder gar zur Säge greifen, um altes Holz zu fällen, sondern ein oder mehrere Jahre abwarten, den Ertrag eines jeden Baumes sich merken und erst dann den Bestand allmählich lichten. Kauft ein Gitarrist eine Notenausgabe mit einem ausführlichen Fingersatz, sollte er nicht sofort weitere eigene Vorstellungen hinzufügen, sondern jedes Musikstück durchspielen, den Fingersatz gründlich prüfen und vereinfachen. Steht vor einem tiefen E eine Null, ist dieser Hinweis vollkommen überflüssig. Folgen drei c' nacheinander und steht vor jeder Note die Ziffer 1, so sind zwei Fingerbezeichnungen ohne jeglichen Wert, sie stiften nur Verwirrung, denn sie fordern eine Fingerbewegung, die längst ausgeführt ist. Steht vor einem tiefen E die Saitenbezeichnung, ist dies bestimmt kein Fehler, aber

ohne Wert für den Spieler. Mit Tippex lassen sich Kreis und Ziffer leicht überpinseln, das Notenbild erscheint sofort freundlicher. Wer klares Wasser trinken will, muss zur Quelle gehen, wer einen guten Fingersatz will, muss ihn zuerst ausdünnen! Was als Ergebnis auf dem Papier übrig bleibt lässt sich in vier Hauptgruppen einteilen:

Fingersatz

-  sparsam und gut
-  ausführlich und gut
-  sparsam und schlecht
-  ausführlich und schlecht.

Was macht meine kleine Geige

aus Deutschland

A

B

The image shows two musical staves, A and B, for the piece 'Was macht meine kleine Geige'. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. Staff A has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Staff B has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Both staves have a treble clef and a bass clef. The music is written for guitar, with fingerings indicated by numbers 1-4 and a '0' for open string. There are also circled numbers 1, 2, and 3 above some notes. The staves are labeled 'A' and 'B' at the beginning. The piece is attributed to 'aus Deutschland'.

8.4 Vereinfachen eines Fingersatzes

Guten Abend Herr Spielmann

aus dem Rheinland

A

Section A consists of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a circled 1 and a 4, indicating a fourth finger. The second staff has a circled 2 above the final measure. The third staff has circled 2s above the first and third measures, and a circled 1 above the fourth measure. The fourth staff has a circled 2 above the first measure and a circled 6 below the first measure. The piece concludes with a double bar line.

Guten Abend Herr Spielmann

B

Section B is identical to section A, consisting of four staves of music in G major and 3/4 time. It includes the same fingering instructions: circled 1 and 4 at the start, circled 2 at the end of the second staff, circled 2s and a circled 1 in the third staff, and a circled 2 above and a circled 6 below the first measure of the fourth staff. The piece concludes with a double bar line.

8.5 Ergänzen eines Fingersatzes

Der Wanderer in der Heide schreitet frisch über Stock und Stein, folgt dem schmalen Pfad zwischen den Wacholderstauden. Plötzlich bleibt er stehen, der Weg gabelt sich. Soll er nach links sich wenden oder nach rechts weitergehen? Sein Blick sucht einen Wegweiser, eine Markierung. - Nichts! Ähnlich ergeht es dem Gitarristen, der ein ihm unbekanntes Musikstück spielt. Jäh unterbricht er sein Spiel und sucht den richtigen Weg. Soll er weiterhin in der V. Lage bleiben oder in die I. Lage wechseln? Im Fingersatz gibt keinen Hinweis, keinen Vermerk. - Nichts! Ein Pilzsammler, der den Wald nach den altvertrauten Pfifferlingen abgrast, braucht vor einer Pilzvergiftung keine Angst zu haben, er wird höchsten bisweilen mit einem leeren Körbchen nach Hause kommen. Ein Gitarrist, der nur in der I. Lage klimpert, braucht keinen Fingersatz, denn hier gibt's keine Verwechslungen. Ein Pilzliebhaber, der im Herbstlaub nach Totentrompeten, Zigeunern, Lorcheln und anderen wenig bekannten Pilzen Ausschau hält, wird

immer wieder in Zweifel geraten, je größer sein Wissen ist, desto genauer muss er unterscheiden. Ein Meister der Gitarre mit einem umfangreichen Griffrepertoire wird bei unbekannten Werken öfters die Wahl zwischen verschiedenen Fortsetzungen haben. Ist ein Fingersatz lückenhaft, sollte er vorsichtig ergänzt werden. Diese Forderung gilt für alle Spielstufen von sehr leicht bis sehr schwer. Dabei fügt der Bearbeiter Saiten- und Fingerbezeichnung sparsam an entscheidenden Stellen nach eigenem Ermessen hinzu.



Brüderchen komm tanz mit mir

aus Deutschland

A

B

8.5 Ergänzen eines Fingersatzes

Schneidri, schneidra

aus Deutschland

A

Exercise A is a musical score for a single melodic line in 8/8 time, written in a key with one flat (B-flat). The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A circled '1' is placed above the first measure. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and fingerings. The third staff also continues the melody, with a circled '1' above the final measure. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line and a final chord.

Schneidri, schneidra

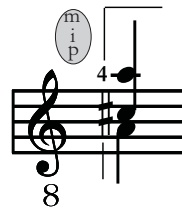
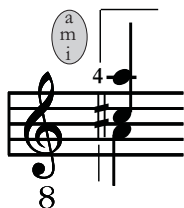
aus Deutschland

B

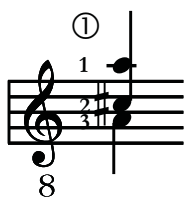
Exercise B is a musical score for a single melodic line in 8/8 time, written in a key with one flat (B-flat). The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A circled '1' is placed above the first measure. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and fingerings. The third staff also continues the melody, with a circled '1' above the final measure. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line and a final chord.

8.6 Zusammenspiel linke/rechte Hand

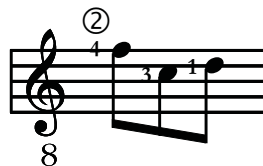
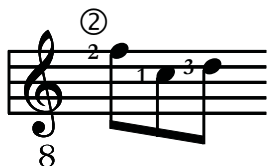
Bei der Anschlagformel  der rechten Hand wird durch den kräftigen Mittelfinger (m) die mittlere Note, die große Terz, hervorgehoben. Bei der Anschlagformel  der rechten Hand wird durch den schwächeren Zeigefinger (i) die mittlere Note, die große Terz, zurückgenommen.



Durch einen veränderten Fingersatz der linken Hand ist die Anschlagformel für die rechte Hand vorherbestimmt. Drei verschiedene Fingersätze bedeuten zwangsläufig drei verschiedene Anschlagformeln. Oft ist ein Fingersatz für die linke Hand leichter, ein anderer für die rechte. Hier müssen wir die physiologischen Vor- und Nachteile gegeneinander abwägen.



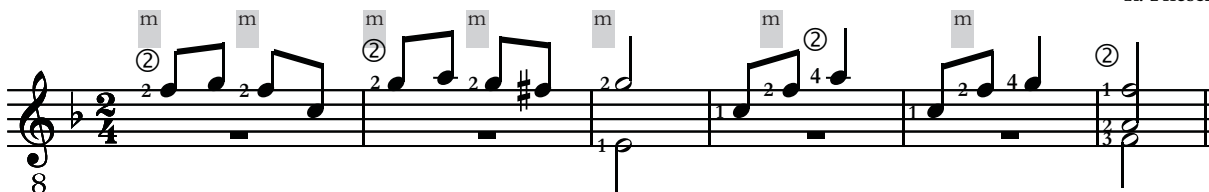
Im Alter zwischen ein und drei Jahren entwickelt sich beim Kleinkind die symmetrische Motorik, linke und rechte Hand sind gleichwertig. In der Zeit vom dritten bis etwa zum zwölften Lebens-jahr wird dieses symmetrische Empfinden und Handeln durch ein Links/Rechts- Empfinden überlagert, linke und rechte Hand führen unterschiedliche Tätigkeiten aus.



Häufig treffen wir beim Gitarrenspiel völlig verschiedene Bewegungen beider Hände. Wir sind gezwungen, beide Hände in Einklang zu bringen und aufeinander abzustimmen. Vorteilhaft für einen guten physiologischen Fingersatz ist eine symmetrische Motorik.

Studie

R. Friesch



8.6 Zusammenspiel linke/rechte Hand

Woll'n heimgehn

aus Westfalen

Handwritten musical score for 'Woll'n heimgehn' in 6/8 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with fingerings (1-4) and a 'm' marking. The second staff continues the melody. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with fingerings and a 'm' marking. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with fingerings and a 'm' marking. The piece ends with a double bar line.

Woll'n heimgehn, woll'n heimgehn, der Korb ist voll, es ist getan.
 Woll'n heimgehn, woll'n heimgehn, die Arbeit ist getan.
 Nun deckt den Tisch und schleppt den Brei,
 die fleißigen Kinder kommen frei:
 Woll'n heimgehn, woll'n heimgehn, die Arbeit ist getan.

Airi - Dudler

aus Neuwaldegg

Handwritten musical score for 'Airi - Dudler' in 3/4 time, key of D major. The score consists of three staves. The first staff is labeled 'Gitarre 2' and 'Gitarre 1' and contains a treble clef and a key signature of one sharp. It includes fingerings and a 'm' marking. The second staff continues the melody. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with fingerings and a 'm' marking. The piece ends with a double bar line.

8.7 Die Saitenwahl

Bei der Orgel liefern Register die Klangfarben. Diese hängen ab

- ✧ vom Material (Holz oder Metall),
- ✧ von der Form (konisch oder zylindrisch),
- ✧ von der Mensur (eng oder weit).

Bei der Gitarre liefern die Saiten die Klangfarben. Diese hängen ab

- ✧ vom Material (Nylon oder Stahl),
- ✧ vom Aufbau (massiv oder umwunden),
- ✧ vom Durchmesser (dünn oder dick).

Im Hinblick auf einen guten Klang gehen wir beim vierstimmigen Chorsatz von der menschlichen Stimme aus. Dabei beschränken wir den Umfang jeder Stimme auf eine Oktave im mittleren Bereich:

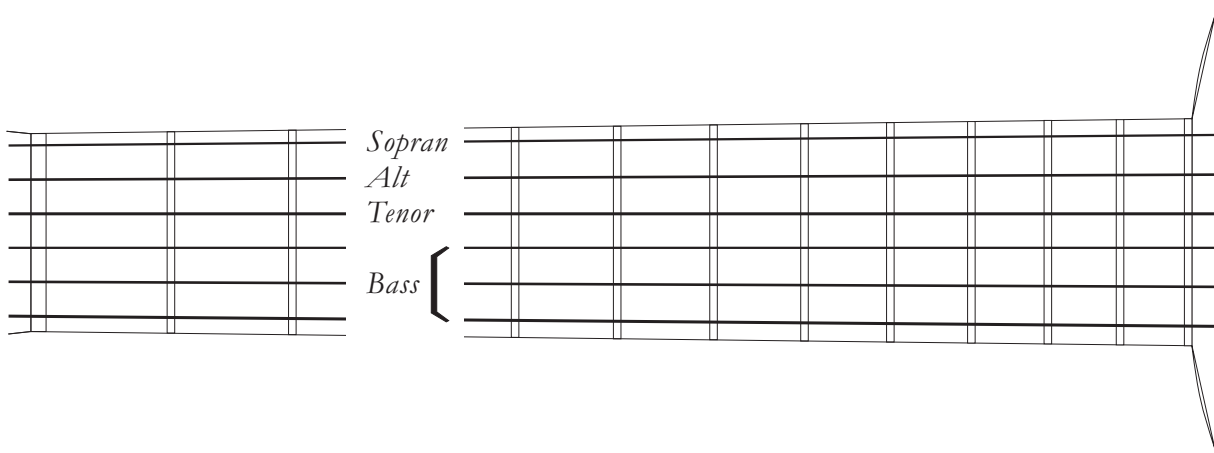
Sopran, Alt, Tenor, Bass

- ✧ Sopran $f' - f''$
- ✧ Alt $e' - e''$
- ✧ Tenor $f - f'$
- ✧ Bass $G - g$

Wir erkennen deutlich die Verbindung Chorstimme /Saite der Gitarre:

- ✧ Sopran $e' - \text{Saite}$
- ✧ Alt $b - \text{Saite}$
- ✧ Tenor $g - \text{Saite}$
- ✧ Bass $E/A/d - \text{Saite}$

Diese klanglich beste Lage der Stimmen im Chorsatz lässt sich auf der Gitarre längs der Saiten erreichen.



Durch eine sinnvolle Saitenwahl und mit einem guten Fingersatz können wir die Klangfarbe abstimmen, das Spiel durch verschiedene Register abwechslungsreich gestalten. Mit diesem Mittel sollten wir aber sparsam

umgehen. Weiterhin sollten wir beim Fingersatz darauf achten, dass wir einzelne Töne, sofern sie nicht bewusst hervorgehoben werden sollen, nicht auf einer Saite für sich allein spielen, sie isolieren!

8.7 Die Saitenwahl

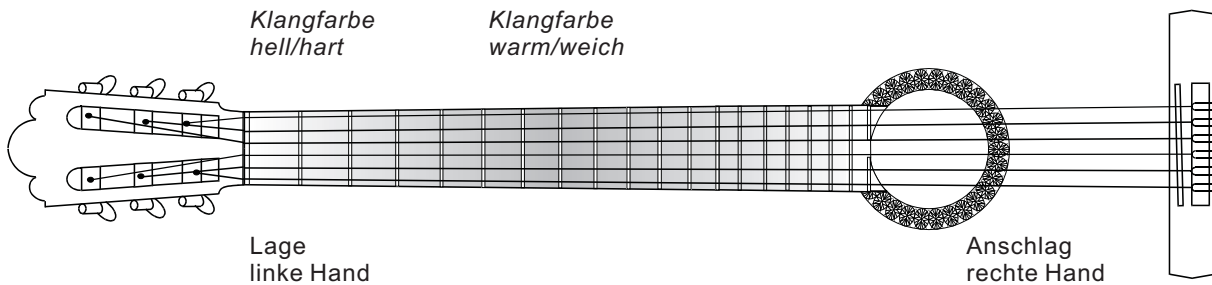
Heilig, heilig, heilig

Franz Schubert
1797 - 1828

The musical score is written for guitar, featuring eight staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various chords, single notes, and rests, with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are present. The score is divided into two systems of four staves each. The first system includes a circled '2' above the third staff. The second system includes a circled '2' above the fifth staff. The notation is in a standard guitar clef (treble clef with a one-octave transposition line).

8.8 Die Klangfarbe

Die Stärke der Gitarre ist nicht ihre Klangfülle, sondern die Klangfarbe. Schon vor mehr als hundert Jahren schrieb Berlioz, dass die Gitarre ein kleines Orchester wäre und daran hat sich bis heute nichts geändert.



Technisch gesehen handelt es sich um eine geradlinige Bewegung der rechten Hand aus der Nähe des Saitenhalters bis über das Griffbrett. Die Klangfarbe ändert sich dabei von hell/hart bis dunkel/weich so sehr, dass wir von Registern sprechen können.

Die rechte Hand macht die Musik; sie muss sehr fein differenzieren, dynamisch innerhalb einer Stimme und zwischen mehreren Stimmen, und sie muss auch die Klangfarbe, ohne den Ort des Anschlags zu wechseln, beeinflussen können.

Aber auch die linke Hand bewegt sich geradlinig vom Sattel über das Griffbrett in Richtung Schall-Loch, auch sie verändert die Klangfarbe. Diese Tatsache ist vielen Gitarristen sehr wohl bewusst, wird aber viel zu wenig beachtet. Bei unveränderter Stellung der rechten Hand knapp neben dem Schall-Loch, wird die Klangfarbe umso weicher und wärmer, je mehr die linke Hand in Richtung Steg wandert.

Von allen Instrumenten hat die Gitarre die meisten Klangfarben. Das kann auch zu einer großen Gefahr werden, zumindest in der alten und in der sogenannten klassischen Gitarrenmusik. Für die Behandlung der Klangfarbe gilt wie für die ganze musikalische Aufführungspraxis der Grundsatz: Die Musik, die wir zu gestalten versuchen, zu verstehen, zu

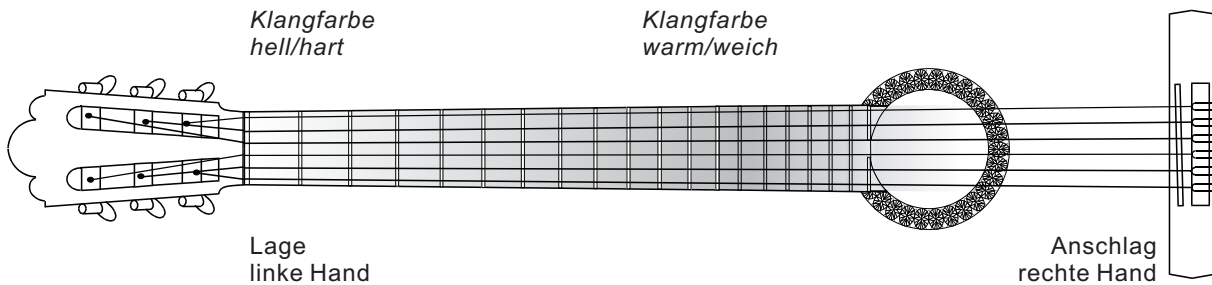
achten und zu lieben. Die Veränderungen der Klangfarbe müssen mit Geschmack und Feinfühligkeit ausgeführt werden im Sinne einer Orchestrierung.

Wir haben die Möglichkeit, das geradlinige Spiel durch Zurücknahme der Lautstärke zu erreichen, wir können die Klangfarben verändern, um eine Hoffnung, die wir an einer Stelle geweckt haben an der anderen nicht zu enttäuschen - all das geht und wird auch gemacht.



8.8 Die Klangfarbe

Schlagen wir eine Saite genau in der Mitte an, werden alle ungeraden Obertöne (Quinte, Terz...), die an dieser Stelle einen Knotenpunkt haben, nicht erzeugt und der Klang wirkt dumpf, weil der Grundton überwiegt.



Wenn wir in sehr hohen Lagen spielen, gleiten wir mit der rechten Hand etwas gegen den Steg, dadurch verschiebt sich auch das Klangfarbenspektrum nach rechts, die Gitarre klingt brillanter.

Wichtig für Fingersätze ist die einheitliche Klangfarbe, ein schöner Apoyando-Ton, der wie eine Stimme singen kann.

Während der Fingersatz beim Klavier rein nach ökonomischen Gesichtspunkten gebildet wird, kann bei der Gitarre die Klangfarbe der einzelnen Saiten der Verdeutlichung eines musikalischen Zusammenhangs dienen. Wir werden z. B. den letzten Ton eines Melodiebogens, wenn wir ihn nicht besonders hervorheben wollen, nie auf einer anderen Saite spielen.

Der Reichtum an Klangfarben ist ein Bereich, der noch beinahe unerforscht ist. Eigentlich ist es immer unser Anliegen, mit Klangfarben zu arbeiten. Dies ist für uns eine einfache Aufgabe, denn die Gitarre ist durch die Romantik und auch durch den Impressionismus schon stark an unser Klangempfinden herangeführt und entwickelt worden.

Beim Fingersatz geht es auch um die Schreibweise für die Klangfarbe. Sowohl der Gitarrist als auch der Komponist, der für die Gitarre schreibt, muss wissen, wie man schreibt, wie man solche Arbeiten ausführt, damit der Klang in der gewünschten Weise herauskommt.

Für die rechte Hand dienen gelegentlich Spielanweisungen, die über den Noten

angebracht sind:

sul ponticello - nah am Steg spielen

sul tasto - über dem Griffbrett anschlagen

Für die linke Hand sollte, sofern kein Fingersatz angegeben ist, die Klangfarbe bestimmt werden.



8.9 Der physiologische Fingersatz

Allgemein unterscheiden wir beim Fingersatz fünf Schwierigkeitsstufen:

- 1 = *sehr leicht*
- 2 = *leicht*
- 3 = *mittelschwer*
- 4 = *schwer*
- 5 = *sehr schwer*

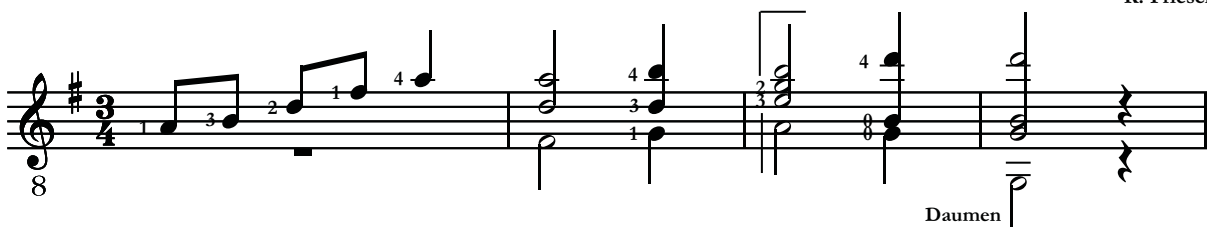
Diese Angaben sind relativ. Sie beziehen sich auf einen Gitarristen, der in der Lage ist, alles spielen zu können. Was für einen Meister der Gitarre als leicht beurteilt wird, sieht ein Anfänger mit ganz anderen Augen, für ihn ist es schwer oder sehr schwer.

Jeder Fingersatz lässt sich in drei Teilbereiche gliedern:

*physiologischer Fingersatz,
melodischer Fingersatz,
harmonischer Fingersatz.*

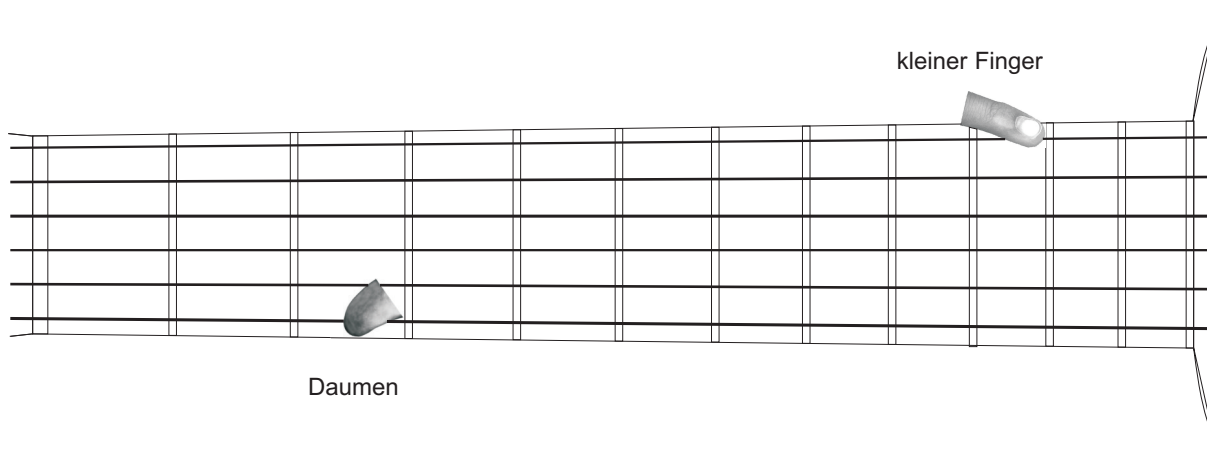
Studie

R. Friesch



Beim physiologischen Fingersatz geht es um Bewegungsabläufe. Dies gilt nicht nur für eine fortlaufende einstimmige Melodie, sondern auch für die Mehrstimmigkeit. Solche Bewegungsabläufe sollten für die linke Hand leicht ausführbar sein, fließend ineinander übergehen. Ein guter physiologischer Fingersatz fördert die Motorik beider Hände, denn eine befreite linke Hand lässt die rechte Hand

leichter spielen. Die Grundlage für den physiologischen Fingersatz ist die natürliche Handstellung über dem Griffbrett. Je weniger die Knöchellinie vom ursprünglichen natürlichen Winkel zur Griffbrettkante abweicht, je weniger sich die Finger spreizen oder strecken müssen, desto besser ist der physiologische Fingersatz.



Beim obigen Notenbeispiel lässt sich der Schlussakkord in der üblichen Handstellung vom Durchschnittsgitarristen nicht spielen. Wenn wir aber nach dem zweitletzten Akkord mit dem Daumen die Halsunterseite der

Gitarre verlassen und mit ihm über das freistehende Griffbrett wandern, können wir mit seiner linken Kuppenhälfte das tiefe G von oben greifen!

8.9 Der physiologische Fingersatz



Bin i net a Bürschle

aus Schwaben

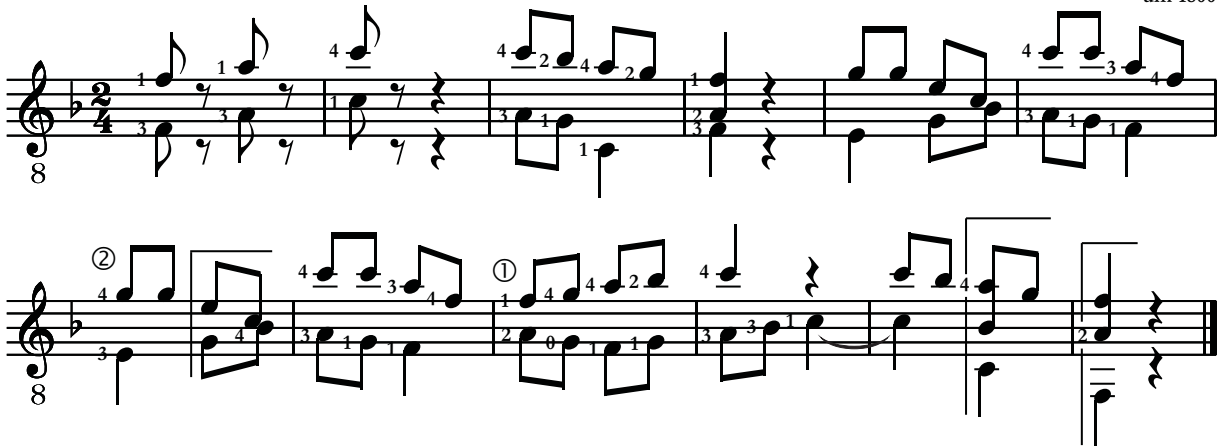
*Bin i net a Bürschle auf der Welt?
Spring net wie a Hirschle auf em Feld?
Auf em Feld im grüne Holz
begegnet mir a Jungfer stolz.
La, la, la...*

8.10 Der melodische Fingersatz

Eine Melodie wird bestimmt durch die Tonlinie, die Betonung und Dauer der einzelnen Töne (Rhythmus), das Zeitmaß, die Aufeinanderfolge (Metrum) und die Art der Ausführung (Klangfarbe).

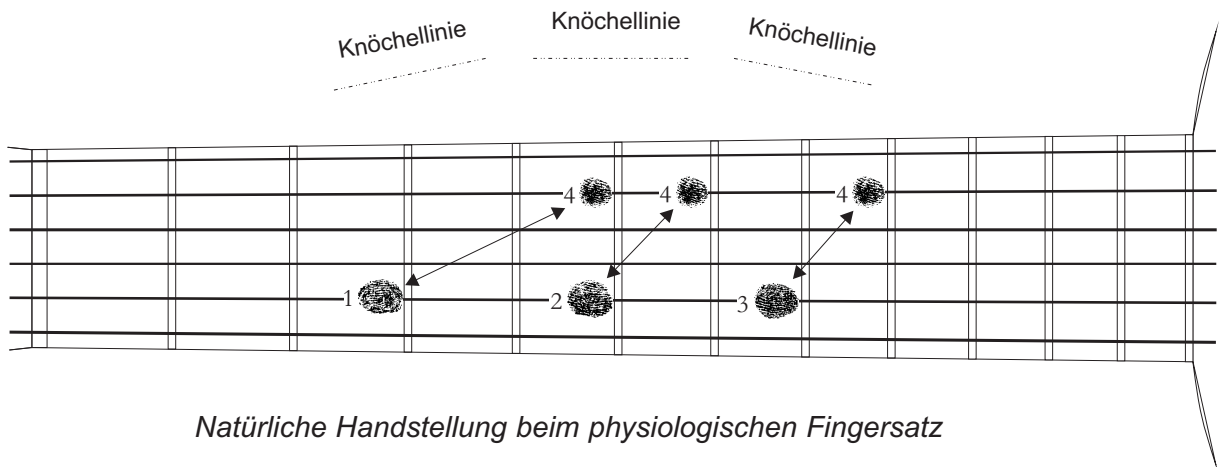
Hopp, hopp, hopp

Carl Gottlieb Haring
um 1800



Der melodische Fingersatz ist bestimmt durch die einheitliche Klangfarbe. Melodien und Tonleitern werden auf den Saiten längs zum Griffbrett gespielt, die Lage häufig gewechselt, die einzelne Stimme auf ihrer Saite weitergeführt - *Saitenstetigkeit*. Schon im

Anfangsunterricht ist es für den Schüler wichtig, wenn er neben Tonhöhe und Lautstärke als dritte Größe auch noch die Klangfarbe kennenlernt. Der Weg zu einem feinen differenzierten Hörvermögen führt nur über den melodischen Fingersatz.



Natürliche Handstellung beim physiologischen Fingersatz

Im Takt sieben des nebenstehenden Liedes "Tage der Wonne" wird die Melodie mit dem kleinen Finger als Führungsfinger auf der h-Saite, der begleitende Bass mit den anderen Greiffingern in der Reihenfolge Ring-, Mittel-

und Zeigefinger auf der A-Saite gespielt. Dadurch wird eine natürliche Handstellung über dem Griffbrett erreicht, die Knöchellinie ändert nur ganz allmählich ihren Winkel zur Griffbrettkante.



Tage der Wonne

*Tage der Wonne, kommt ihr so bald?
Schenkt uns die Sonne, Hügel und Wald?
Reichlicher fließen Bächlein zumal.
Sind es die Wiesen, ist es das Tal?
Bläuliche Frische, Himmel und Höb'!
Goldene Fische wimmeln im See.*

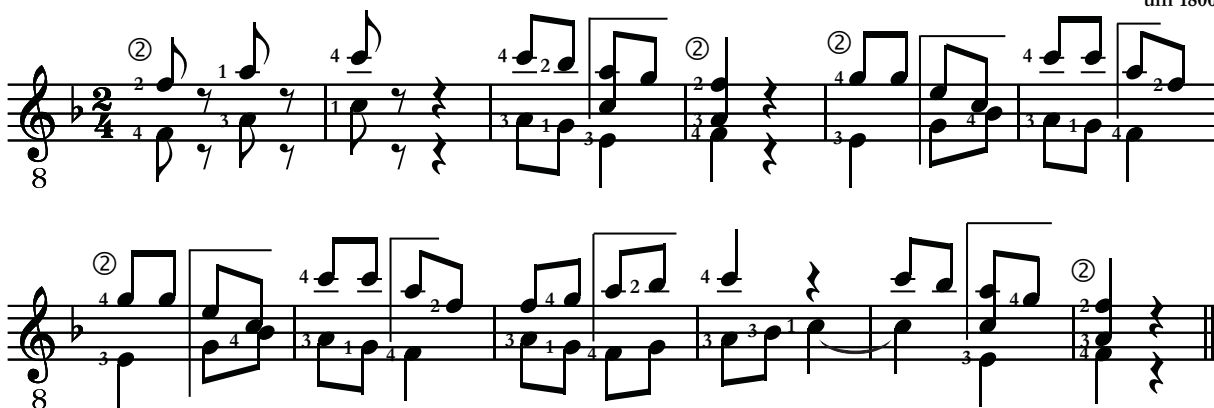
J. W. von Goethe

8.11 Der harmonische Fingersatz

*Hopp, bopp, bopp, Pferdchen lauf Galopp!
Über Stock und über Steine,
aber brich dir nicht die Beine,
hoppe, hoppe, bopp, Pferdchen lauf Galopp!*

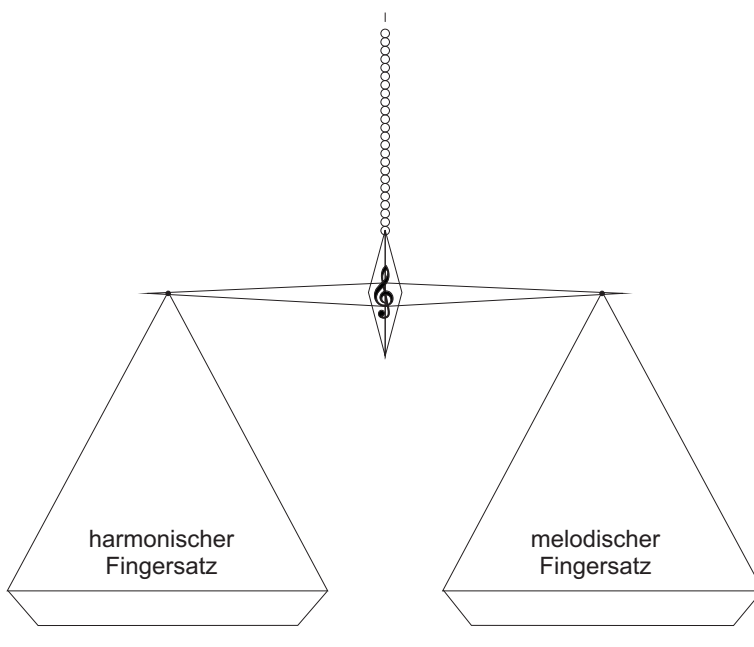
Hopp, bopp, bopp

Carl Gottlieb Haring
um 1800



Unter dem Begriff Harmonie verstehen wir das räumliche Miteinander von Tönen, die Ordnung der Zusammenklänge. Beim harmonischen Fingersatz werden Tonleitern und Melodien quer zum Griffbrett gespielt, die Lage wird nicht gewechselt: *Lagenstetigkeit*. Der harmonische Fingersatz ist bestimmt durch die unterschiedliche Klangfarbe. In reiner Form finden wir ihn beim Klavier und der Harfe, denn jeder Ton wird einer Saite zugeordnet. Die allermeisten Gitarrenschulen begnügen

sich mit einem einfachen harmonischen Fingersatz, der Schüler wird auf Gitarrentechnik getrimmt, während der melodische Fingersatz das klangvolle Spiel, die lineare Stimmführung zum Ziel hat.



8.11 Der harmonische Fingersatz

Sowohl den harmonischen als auch den melodischen Fingersatz finden wir bei Musikstücken und Liedern in reiner Form nicht oder nur sehr selten, meist ist es eine Mischung aus beiden Fingersätzen, wobei sich die Waagschale mal auf die melodische Seite, dann wieder auf die harmonische Seite neigt. Harmonischer und melodischer Fingersatz ergänzen sich gegenseitig, sie gehen oft unbemerkt ineinander über, laufen nebeneinander her. Ein bekanntes Beispiel ist das Prélude Nr. 4 in e-Moll von H. V. Lobos. Während der e-Moll Akkord auf den leeren Melodiesaiten erklingt, bewegt sich die Melodie auf den Bass-Saiten mit einem melodischen Fingersatz. Im Gegensatz dazu steht der Flamenco. Auch hier wechseln sich kurze einstimmige melodische Phrasen in Sekund-

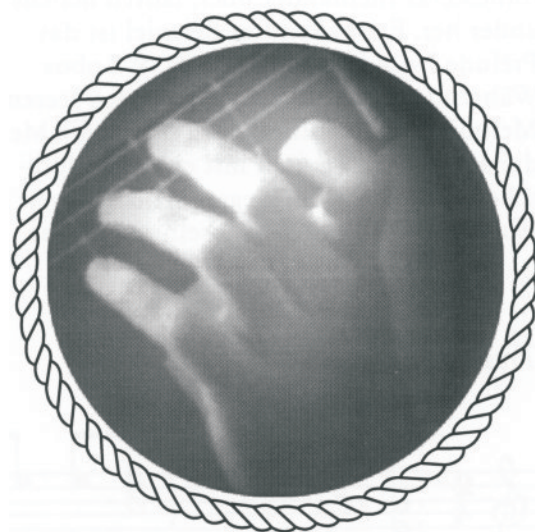
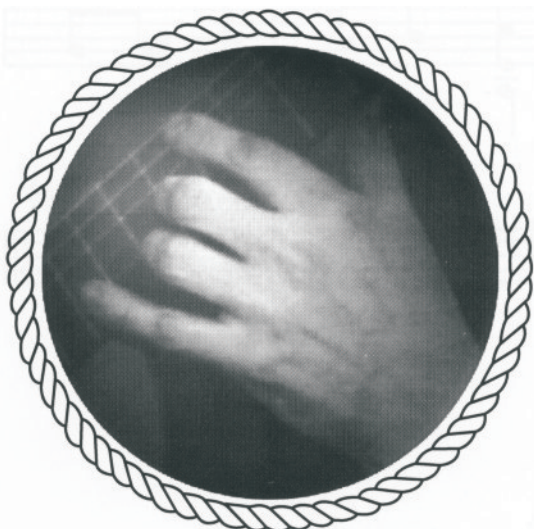
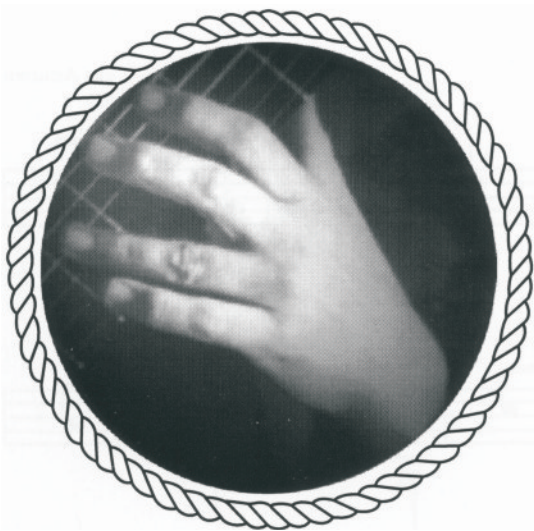
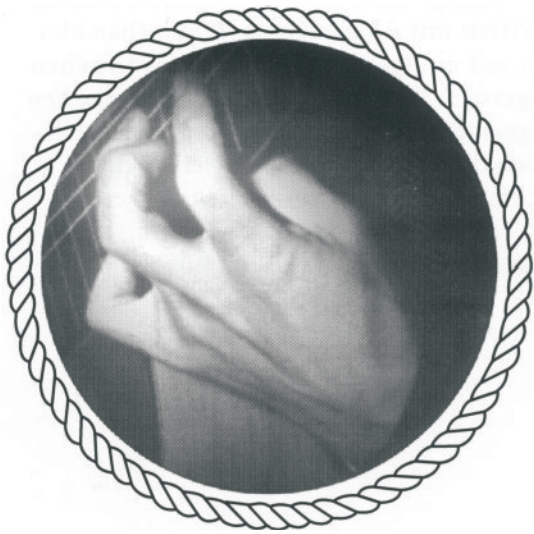
sritten mit Akkorden im Terzaufbau ab – aber mit einem ausgeprägten harmonischen Fingersatz. Wenn wir einen physiologischen Fingersatz mit seinen Varianten aufgestellt haben, können wir meist zwischen einem leichteren mehr harmonischen Fingersatz und einem etwas schwereren melodischen Fingersatz wählen.

Tres hoytas madre

aus Asturien

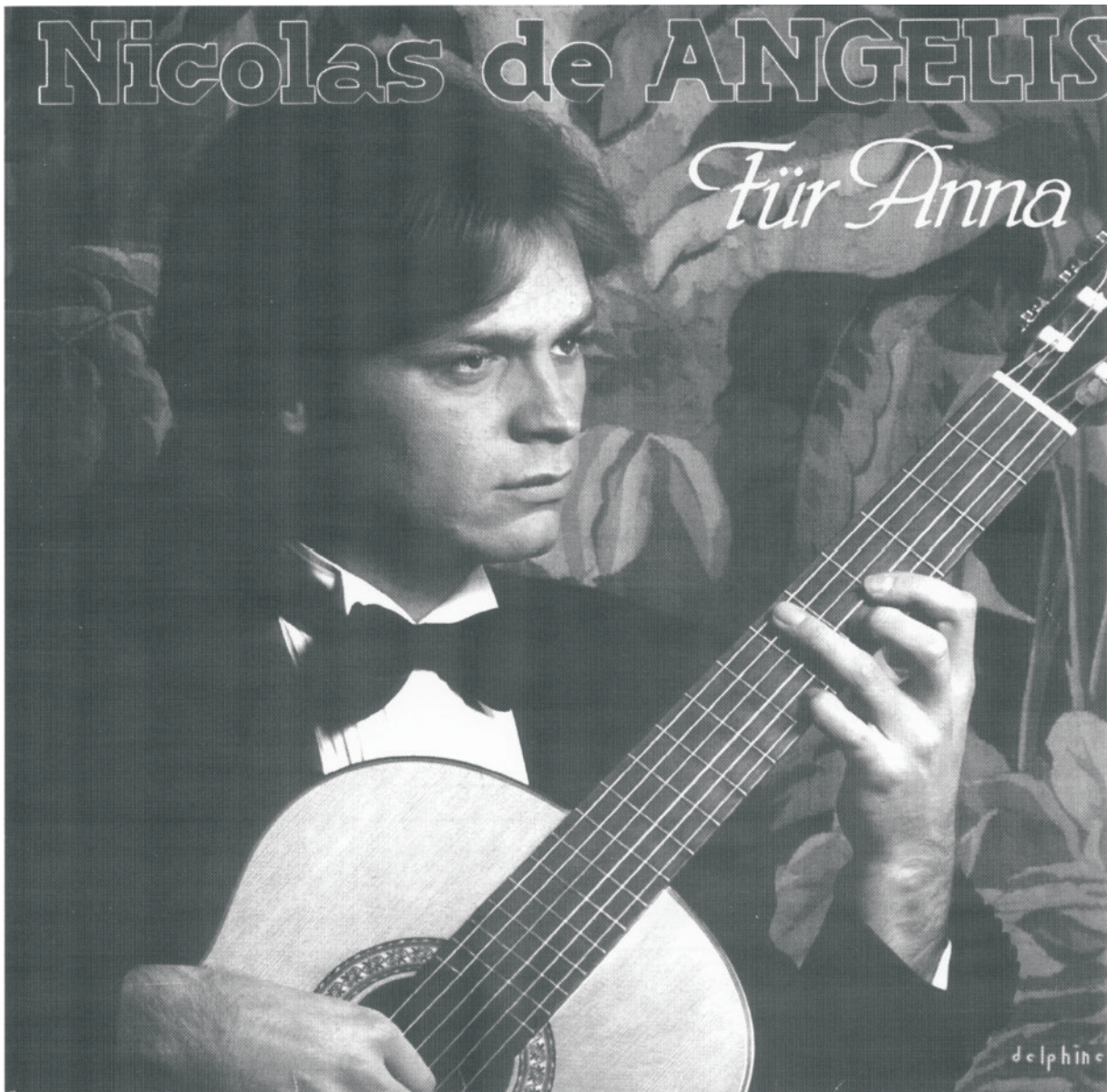
The musical score for 'Tres hoytas madre' is presented in two staves. The top staff (treble clef) contains the melody, which begins with a 2/4 time signature and includes fingerings (3, 0, 1, 4) for the first four notes. The bottom staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment using a series of chords, primarily triads and dyads, corresponding to the notes of the melody. The key signature is one flat (B-flat), and the piece concludes with a double bar line.

*Tres hoytas madre tiene el arbole,
la una en la rama, las dos en el pie,
las dos en el pie, las dos en el pie.
Ines, Ines, Inesina, Ines, Ines, Inesina, Ines.*



Die Hand und die Finger stellen das Bindeglied zwischen Geist und Materie dar. Musikantenhände strahlen bei ihren Bewegungen oft Anmut und Schönheit aus, die im Spiel bewegte Hand des Gitarristen wird Gegenstand ihrer Vermittlung.

Bücher und Schallplattenhüllen werben gerne mit Fotos des musizierenden Gitarristen. Bei diesen gestellten Aufnahmen wird oft ein “schöner” Griff in einer mittleren Lage gewählt. Gewöhnliche Pfadfindergriffe in der I. und II. Lage sind verpönt, denn sie zeugen von laienhaftem Gitarrenspiel.



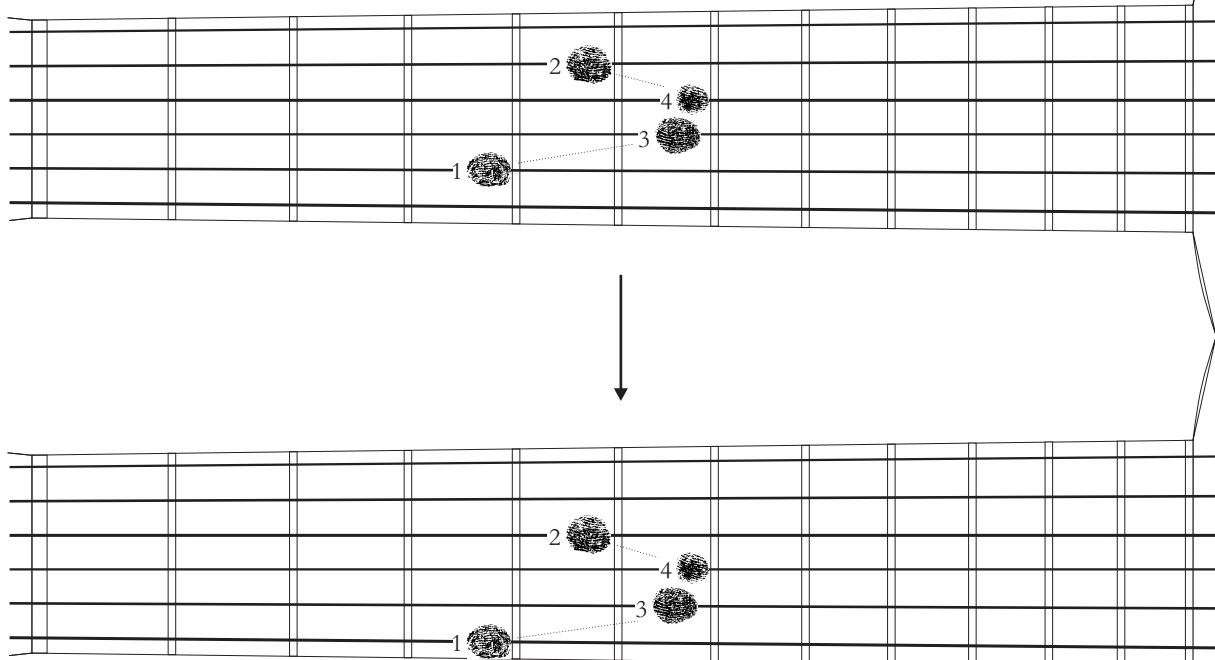
Wir bevorzugen einen “schönen” Griff in einer mittleren Lage am Anfang oder am Ende eines Musikstückes.

8.13 Der Sequenzfingersatz

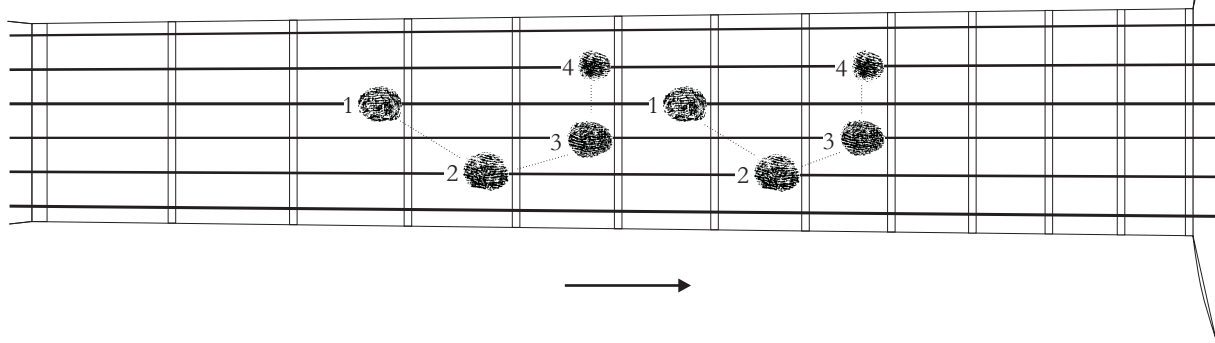
Beim Sequenzfingersatz quer zum Griffbrett wird die Lage beibehalten, beim Sequenzfingersatz längs zum Griffbrett die Saiten. Sequenzfingersätze prägen sich in unserem Fingergedächtnis gut ein und sind hilfreich

beim Auswendigspielen. Besonders schöne Beispiele sind die Etüde Nr.1 von H. V. Lobos und das Präludium d-Moll von J. S. Bach.

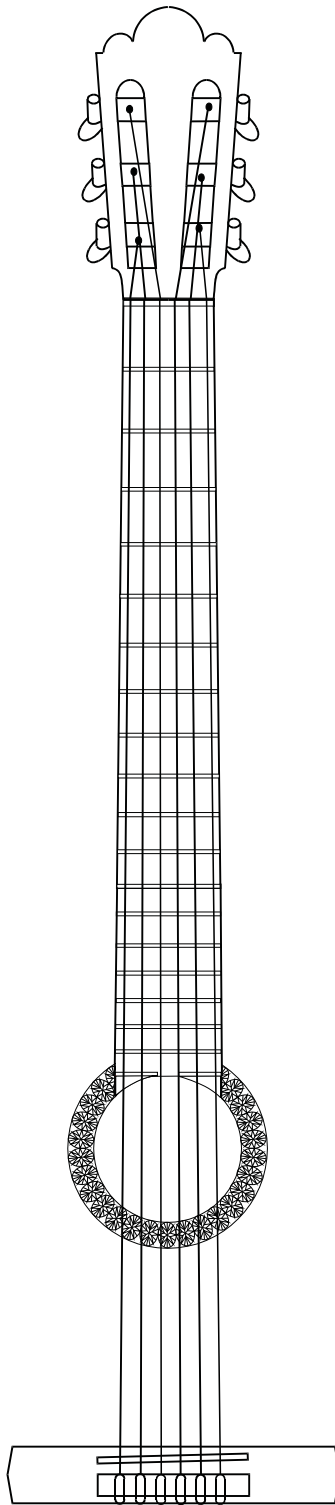
Sequenzfingersatz quer zum Griffbrett



Sequenzfingersatz längs zum Griffbrett



Wird ein Motiv auf einer anderen Tonstufe wiederholt suchen wir nach einem Sequenzfingersatz.



Die Transkription

"Eine Clavier-Begleitung muss, wenn sie gut geschrieben ist, wie ein Quartett oder Terzett im Orchester eingerichtet seyn; wenn ich also eine solche Begleitung zum Muster nehme, so kann ich die auf der Guitarre darnach einrichten.

Vergleichungen sind eine grosse Hülfquelle des Verständnisses und ich bitte den Leser, mir eine zu erlauben, um zu beweisen, daß wenn auch die Guitarre nicht dieselbe Noten wie das Orchester spielt, sowohl in Bezug auf Dauer als Höhe, die Begleitung nichts destoweniger doch dieselbe seyn kann.

Mahlt jemand ein Porträt in Lebensgrösse, so sieht man darauf alle feine Partien umständlich wie auf dem Original, und man nennt dies Bild ein Original Porträt: hier hat man das Orchester; macht man von diesem Porträt eine Copie in einem bis auf ein Drittel des ersten verjüngten Maßstab so wird ein grosser Theil der kleinen Partien unterdrückt seyn; andere, die in dem lebensgrossen Bilde ausgeführt waren, deutet vielleicht ein einziger Punkt an; die Züge werden immer in dem gleichen Verhältnisse zu einander stehen, und obgleich jeder aus weniger Pinselstrichen besteht, wird man doch denselben Gegenstand erkennen; hier hat man das Piano-Forte. Macht man von diesem Bilde abermals eine Copie zu einem Drittheil der Grösse jener, so wird man genöthigt seyn, noch viel mehr zu unterdrücken; eine ganze Partie des Original Bildes deutet vielleicht ein Punkt an, der doch die Wirkung jener ganzer Partie hervorbringt, so daß die Mittel, die Ähnlichkeit herbeizuführen, zwar im einzelnen weniger zahlreich sind, aber sie doch vollkommen erreichen, wenn nur die einzelnen Züge ihr gegenseitiges Verhältniß beibehalten: hier hat man die Guitarre.

Nach Feststellung dieses Satzes theile ich die Begleitung eines Liedes von Mozart mit, welche nach seiner Orchester-Begleitung für das Pianoforte auf eine Weise eingerichtet worden, daß die Absicht des Verfassers vollkommen wieder gegeben ist.

Man sieht, daß bis zum ersten Achtel des 4 ten Takts die linke Hand den Bass so spielt, wie er in der Orchester-Partitur steht, und die rechte schlägt die nicht betonten Achtel an, wie sie in der Partitur für die Violine und die Alt geschrieben ist; aber in den übrigen Theilen des 4 ten Takts finde ich für die rechte Hand drei absteigende Terzen, und eine gehaltene Note, während die linke, ausser daß sie den Bass anhält welcher den Takt betont hat, drei Terzen in einer jener der rechten Hand entgegengesetzten Bewegung ausführt. Diese ganze Stelle wird im Orchester von den Blasinstrumenten ausgeführt; darauf beginnt dasselbe abwechselnde Spiel von Neuem, und fährt fort bis zum achten Takt, wo wieder ein anderer Satz für Blasinstrumente vorkommt. Bei der Übertragung für die Guitarre ist es mein erstes Geschäft, Figuren von gleichem Wert zu gebrauchen, um die nemliche Bewegung beizubehalten, alsdann bemerke ich, was für Terzen und Sexten in den Accorden vorkommen, um sie zur Basis meines Fingersatzes zu nehmen... In dem 4 ten Takte finde ich 6 Stimmen; da ich sie nicht alle spielen kann, so muss ich mir Rechenschaft ablegen, welche das Wesentliche des Satzes ausmachen; wenn ich die drei absteigenden Terzen genau ausführe, so erlaubt mir die Guitarre nicht, die drei andern in entgegengesetzter Bewegung zu spielen, sie unterdrücken, hiesse den Eindruck vernichten, den diese Annäherung hervorbringt."

Fernando Sor:
Guitarre-Schule, Seite 34

9.1 Die Transkription in der Vergangenheit

DEO, Dans l'Opéra de Don Juan.

$$F_x: 80.$$

Chant.

Piano .

Guitare .

si.

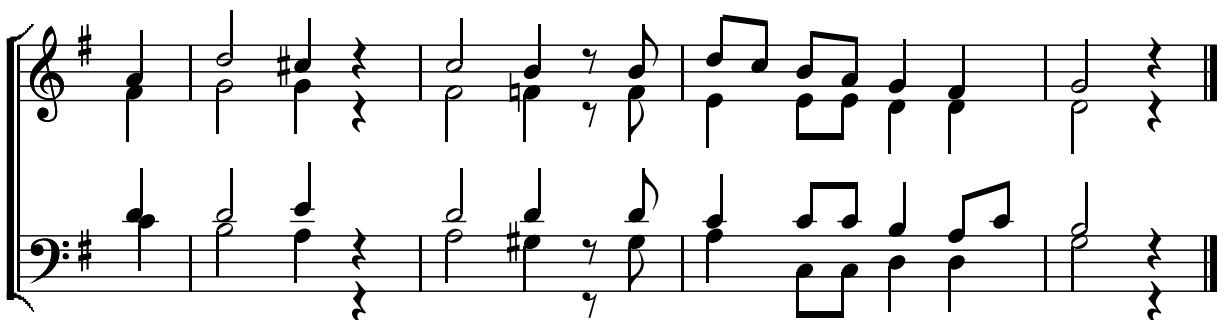
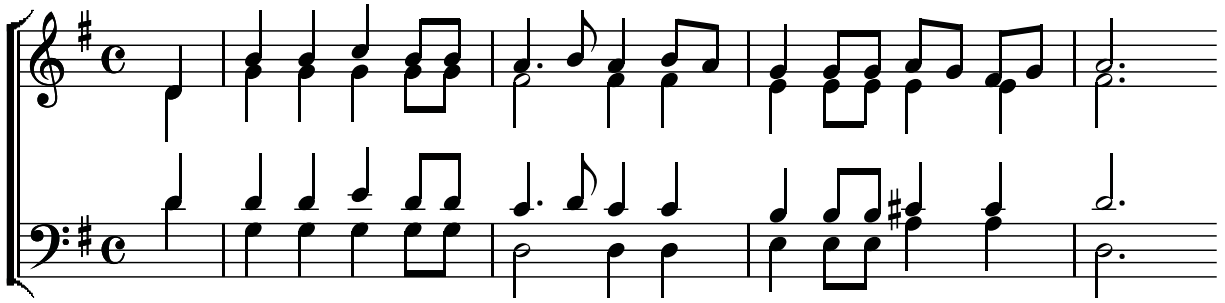
ve - di non è lon - ta - no, par - tiam ben mi - o da qui . etc:

163

9.2 Die Liedbearbeitung

Hab oft im Kreise der Lieben

Friedrich Silcher
1789 - 1860



9.2 Die Liedbearbeitung

Transkription nennen wir das Umschreiben von Musikstücken von einem Instrument für ein anderes, die Bearbeitung eines Chorsatzes für ein Instrument. Bei der subtraktiven Transkription übertragen wir ein Musikstück notengetreu in die Schreibweise der Gitarre und versuchen dann, einen passenden Fingersatz zu finden. Dabei müssen wir Noten wegstreichen, das Original vereinfachen. Bei der subtraktiven Transkription arbeiten wir wie ein Holzschnitzer, der eine verkleinerte Nachbildung eines Originals spanabhebend formt. Bei der additiven Transkription übertragen wir die führende Melodiestimme, den musikalischen Gedanken, in die Schreibweise der Gitarre, suchen nach einem vorläufigen Fingersatz und fügen dann schrittweise die Gegenstimme, den Bass und weitere Füllstimmen hinzu. Dies geht einher mit der Aufstellung eines endgültigen Fingersatzes. Bei der additiven Transkription arbeiten wir wie ein Maler, der nach einem Original, z. B. einer Landschaft, eines kleinen Abbild schafft. Nachdem er die groben Umrisse festgehalten

hat, wird mit jedem Pinselstrich sein Werk dem Original ähnlicher.

Bei der subtraktiven Transkription erreichen wir naturgemäß mehr Originaltreue, die additive Transkription zeichnet sich durch eine leichtere Spielbarkeit aus. Je sorgfältiger und gründlicher die Bearbeitungen ausgeführt werden, desto mehr nähern sich die Ergebnisse von subtraktiver und additiver Transkription, ohne jedoch vollkommen gleich zu werden.

Hab oft im Kreise der Lieben

Friedrich Silcher
1789 - 1860

The musical score is presented on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written on the upper staff, with fingerings (1, 2, 3, 4) indicated above the notes. The bass line is written on the lower staff, featuring chords and single notes. The second staff continues the melody and bass line. The third staff shows further development of the piece. The fourth staff concludes the transcription with a double bar line. The notation is detailed, including many accidentals and dynamic markings, suggesting a high level of fidelity to the original work.

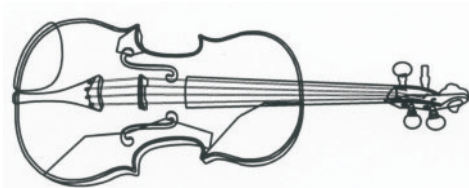
Quellen für die Transkription

Werke für Tasteninstrumente Cembalo und Klavier



Klavierstücke von Albeniz (1860 - 1909) gelingen sehr gut als Transkription für die Gitarre, weil es von Anfang an keine ausgesprochene pianistische Musik war, sondern weil seine Werke von der spanischen Folklore stark beeinflusst sind und die Folklore in Spanien heißt eben Gitarre. Albeniz verfeinert und verfremdet seine Musik mit Hilfe des Klaviers, trotzdem hat er unbewusst den Klang der Gitarre mitverwendet.

Werke für Streichinstrumente Violine und Cello



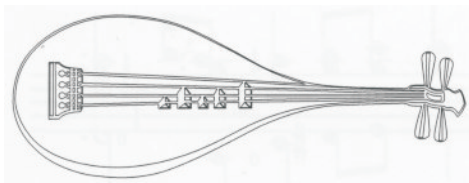
Der Zaubergeiger Paganini, selbst ein hervorragender Gitarrist, hat auch bekannte kleine Stücke für sein "Zweitinstrument" geschrieben. In seinen virtuoson Capricen für die Violine sind versteckt Gedanken enthalten, die der Spieltechnik der Gitarre entstammen. Manche Orchestersätze der Paganini-schen Violinkonzerte lassen sich ohne große Schwierigkeit auf der Gitarre spielen. Weil die Persönlichkeit der Gitarre mitwirkt, muss bei der Transkription wenig geändert werden.

Werke für Blasinstrumente Flöte



Bei der Bearbeitung von Tabulaturen sollten wir das Instrument genau kennen. Wenn die Stimmung bekannt ist, wird die Griffschrift in die heutige Notenschreibweise übertragen. Dazu benötigen wir zunächst nur Grundkenntnisse der Notenlehre. Schwieriger wird es, wenn die Ausführung auf der Gitarre nicht oder nur sehr schwer möglich ist. Dann brauchen wir Kenntnisse im Kontrapunkt und in Komposition.

Werke für Saiteninstrumente Laute und Vihuela



Die Transkription wird technisch meist schwieriger als die Originalkomposition.

Bei der Liedbearbeitung, beim vierstimmigen Chorsatz, muss ausgedünnt werden. Oft können wir Melodie und Bass unverändert übernehmen, Alt und Tenor zu einer Stimme zusammenfassen und einen dreistimmigen Gitarrensatz erhalten.

Bei der Transkription von anderen Instrumenten bemühen wir uns, die originale Tonart beizubehalten.

Von den Transkriptionen werden die notwendig bleiben, die ganz mit dem Instrument leben. Natürlich hat es keinen Sinn, Chopin auf die Gitarre zu übertragen, Chopin war ein großer Pianist und sein Werk ist pianistisch. Schumann auch nicht, Schumann steht ebenfalls für Klavier. Auch Übertragungen von Paganini haben keinen Sinn, Paganini ist Geiger. Es wäre das gleiche, als würde man ein Werk Tarregas für Klavier übertragen, wenn das musikalisch auch eine andere Sache ist. Wir sprechen von Schumann, das ist natürlich auf einer anderen Ebene. Aber die Transkriptionen, die bleiben können, sind die, die eine Symbiose bilden. Symbiose bedeutet Zusammenleben zweier Lebewesen, das der Musik und das der Gitarre, so verschmolzen, dass sie eine einzige Einheit formen.

Abel Carlevaro:

“Es ist alles eine Sache der Logik“
Gitarre&Laute 6/81 Seite 18

Ich höre eine Menge Musik und ich sehe (lese) eine Menge Musik und das nicht mit dem Hintergedanken, Material für Transkriptionen zu finden, sondern einfach um mit ihr bekannt zu werden. Dann spiele ich zum Beispiel aus der Klavier-Partitur und entscheide mich, ob es sich lohnt zu übertragen, oder nicht. Dabei bemühe ich mich, so wenig wie möglich am Text zu ändern. Ich bemühe mich auch, die originale Tonart beizubehalten. Wenn das nicht möglich ist, wenn spieltechnische Probleme geschaffen werden, die das Stück in einem anderen Licht erscheinen lassen, sollte man die Tonart auch ändern können.

Manuel Barrueco:

“Die eigene Persönlichkeit fördern und ausbilden“
Gitarre&Laute 2/82, Seite

Man denkt immer, warum spielt der Gitarrist jetzt nicht Originalliteratur wie Giuliani, Sor, Coste, Regondi u.s.w. Warum geht er diesen Weg? Und das hängt eng mit der momentanen musikalischen Realisation dessen, was man auf der Konzertgitarre realisieren kann, zusammen. Im weiteren Sinne also mit der Literatur. Ein hoher technischer, musikalischer interpretatorischer Standard hängt sehr eng mit der Literatur zusammen. Das Bedürfnis nach Transkriptionen liegt glaube ich weniger daran, dass man denkt, es gibt nicht genug Stücke, die besonderen Reiz

hätten. Ich glaube, dass wir in unserer Entwicklung - die Gitarre macht eine ganz spezielle Entwicklung in den letzten 20 bis 30 Jahren - Anschluss an die anderen Instrumente, an den Standard, suchen, und auf diesem Weg fällt auf einmal ganz klar wie Schuppen von den Augen, dass im Prinzip diese Werke, die einen wirklich reizen können, was einen interpretatorisch - und automatisch auch technisch - auf höchste Stufe bringen können, dass solche Werke in dem Maße einfach fehlen.

Hubert Käppel:

“Ich fühle mich mehr als Musiker, denn als Gitarrist“
Gitarre&Laute 2/85, Seite 9

Ich habe eine Transkription einer kleinen Schumann Sonate gemacht, die niemand spielt; ich habe sie oft gespielt, aber niemand hat sie aufgegriffen. Ich weiß nicht warum. Die Musik war sehr intim, und die Form war einfach, also recht gut für die Gitarre geeignet. Vielleicht ist es kein sehr attraktives Stück.

Transkriptionen sind problematisch. Es ist eine Frage von Gewinn und Verlust, keine Frage von Prinzipien. Für die Musik ist zunächst entscheidend, ob man sie mag oder nicht. Obwohl ich glaube, dass sich die Schönheit und Qualität einer Transkription daran erweist, ob sie das Stück aus einem neuen Blickwinkel zeigt, ihm eine andere Dimension erschließt. Wenn das der Fall ist, dann ist die Transkription erfolgreich als ein künstlerisches Unternehmen.

Julian Bream:

“Ich habe mich nie fürs Unterrichten interessiert“
Gitarre&Laute 5/82, Seite 244

9.5 Beispiel einer einfachen Transkription

Es gibt Komponisten, deren Werke leicht auf die Gitarre übertragbar sind. Die "Polonaise" von Leopold Mozart gehört zu dieser Gruppe. Wir können dieses kleine Tänzchen sogar notengetreu übernehmen, zur Ausführung müssen wir es lediglich nach unten oktavieren. Ein Gitarrenschüler, der die Noten auf seinem Instrument spielt, wird glauben, dass es sich um Originalliteratur handelt. Nur selten wird uns ein solch guter Wurf mit so wenig Aufwand gelingen. Um ein gutes Ergebnis zu erzielen, dürfen wir keinesfalls die Komposition verfälschen. Leider ist es oft so, dass besonders junge Gitarristen der Meinung sind, alles zu wissen und alles zu können. Ihre Transkriptionen bleiben trotz aller Mühe Eintagsfliegen.

Polonaise

Leopold Mozart
1719 - 1787

9.5 Beispiel einer einfachen Transkription

Gute Transkriptionen besitzen im Vergleich mit ihren Vorlagen einen eigenen Wert. Die Frage, ob wir Transkriptionen machen oder nicht, ist immer eine persönliche Entscheidung des Einzelnen. Wer sich an ein solch Unternehmen wagt lernt viel, denn er ist zu einer grundlegenden Beschäftigung mit der Komposition, aber auch mit der Gitarre gezwungen. Er lernt ihre Grenzen viel besser kennen als bei der Originalliteratur, er entwickelt ein Gespür dafür, was auf der Gitarre klingt und was nicht. Es ist wichtig, dass wir einen solchen Schritt selbst einmal durchführen. Sich über das Für und Wider, den Wert oder die Nutzlosigkeit einer Transkription zu äußern ohne eigene Erfahrung gesammelt zu haben, ist oft anmaßend.

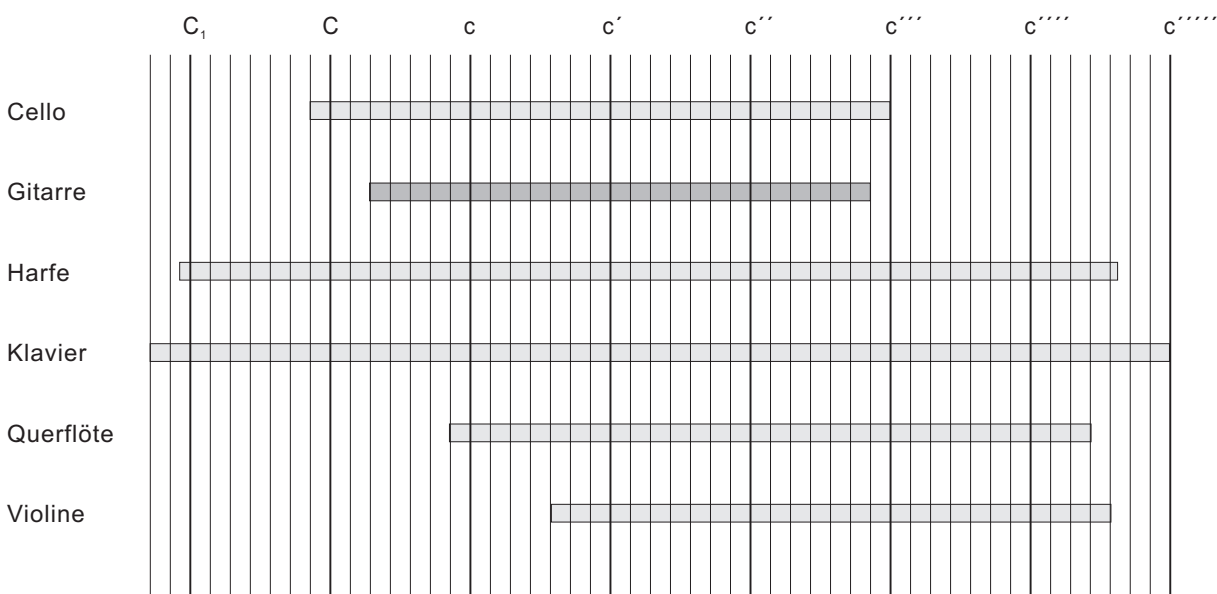
Polonaise

Leopold Mozart
1719 - 1787

The image displays a musical score for a guitar transcription of a Polonaise by Leopold Mozart. The score is written on four staves, each beginning with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural). There are also circled numbers 1 and 2, likely indicating first and second endings or specific fingering techniques. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The number '8' is written below the first staff, possibly indicating a page or measure number.

9.6 Grenzen der Transkriptionen

Spielbereiche - Tonumfang



Die Gitarre besitzt einen Tonumfang von 3,5 Oktaven. Mit der Harfe und dem Klavier kann sie sich auf diesem Gebiet nicht messen. Bässe müssen nach oben oktaviert werden. Oktavierte Bässe aber verlieren an Aussagekraft, deshalb ist Vorsicht geboten, wenn der Bass beim Klavier oder der Harfe allzu sehr in die Tiefe geht. Dasselbe gilt auch für Töne aus der drei- und viergestrichenen Oktave. Flöte und Violine verlangen öfters eine Oktavierung nach unten.

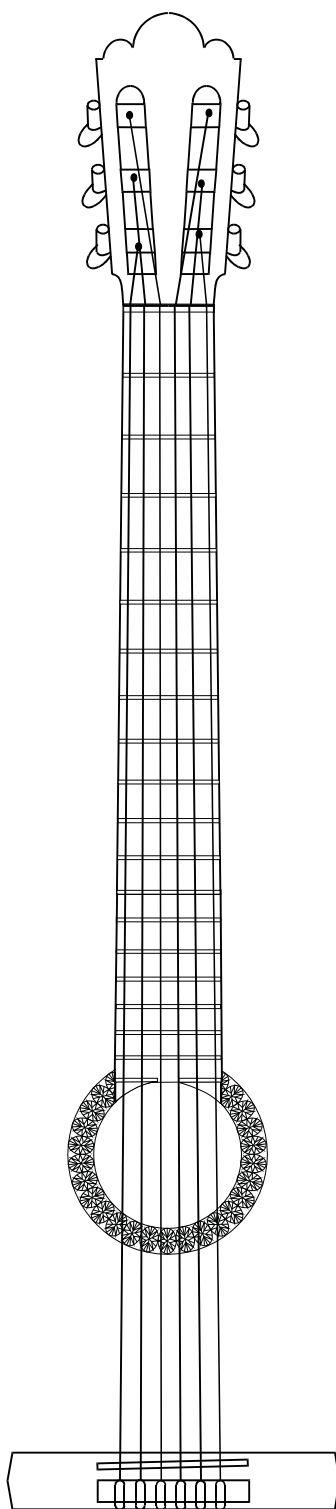
Wollen wir Musikstücke von anderen Instrumenten auf die Gitarre übertragen, gelangen wir rasch an eine Grenze. Auf diese Grenze hat Fernando Sor schon vor fast zweihundert Jahren hingewiesen:

“Ich war immer der Meinung, ein Stück für ein Instrument einzurichten, welches es nicht verhältnismässig wiedergeben kann, heiße es entstellen, und anstatt *bearbeitet*, für dieses Instrument, sollte man sagen: diesem Instrument *opferd*.”

Fernando Sor:
“Gitarre-Schule”,
Seite 36

Über eine bestimmte Grenze hinaus geht die Gitarre nicht, wir müssen die Werkzeuge beachten. Wenn dies gewährleistet ist, können wir transkribieren.

Die Transkription verschiebt die Grenzen der Gitarre nach oben. Daraus folgt, dass auch der herkömmliche Fingersatz neu überdacht und weiterentwickelt wird.



*Der Fingersatz
im Anfängerunterricht*

10.1 Der Fingersatz im Anfängerunterricht

"Bei noch genauerem Hinsehen findet man in der Gitarrenschule aber noch etliche Besonderheiten, die auf den ersten Blick überhaupt nicht auffallen. Für die ersten gegriffenen Töne liegt der Gitarrenschule eine Theorie zugrunde, die meines Wissens noch nie bewusst in der Methodik angewandt wurde, deren Existenz aber jedem Gitarristen bekannt ist. In der nachstehenden Tabelle sind alle möglichen Fingerkombinationen beim einstimmigen Spiel mit zwei aufeinanderfolgenden verschiedenen Tönen auf einer Saite dargestellt."

0 = leere Saite
 1 = Zeigefinger
 2 = Mittelfinger
 3 = Ringfinger
 4 = kleiner Finger

	0/1	0/2	0/3	0/4
1/0		1/2	1/3	1/4
2/0	2/1		2/3	2/4
3/0	3/1	3/2		3/4
4/0	4/1	4/2	4/3	

sehr leicht / leicht

	0/1	0/2	0/3	0/4
1/0				
2/0				
3/0				
4/0				

leicht / mittelschwer

		2/1	3/1	4/1
	1/2			
	1/3			
	1/4			

mittelschwer

			2/3	2/4
		3/2		
		4/2		

schwer

				3/4
			4/3	

Der einfachste Wechsel ist zwischen einem gegriffenen Ton und einer Leersaite: 1/0 und 0/1; 2/0 und 0/2 = sehr leicht 3/0 und 0/3; 4/0 und 0/4 = leicht

Die nächstschwierigere Kombination sind die Gabelgriffe: 4/1 und 1/4 = leicht, zwei hand-äußere Finger, Spreizung leicht durchführbar 3/1 und 1/3; 2/1 und 1/2 = leicht bis mittel-schwer,

Spreizung schwieriger.

Weitaus schwieriger sind die durch anatomische Gegebenheiten bedingte folgende Kombinationen: 2/3 und 3/2; 2/4 und 4/2 = mittelschwer, Spreizung durch die mit Sehnen verbundenen Fingern schwierig auszuführen

10.1 Der Fingersatz im Anfängerunterricht

Im Anfangsunterricht für Gitarre ist ein Lernprogramm für den physiologischen Fingersatz festgelegt. In aller kleinsten Lernschritten, von den sehr leichten Kombinationen leere Saite/Greiffinger ausgehend, erwirbt der Schüler eine grundlegende Grifftechnik. Prüfen wir Lehrwerke für Gitarre unter diesem Gesichtspunkt, erleben wir eine Überraschung. Der physiologische Fingersatz wird überhaupt nicht beachtet oder spielt nur eine untergeordnete Rolle. Wenn schon auf den ersten Seiten beim Spiel ohne Noten die Fingerfolgen 1 - 2 - 4 - 2 und 1 - 3 - 4 - 3 in der I. Lage als hervorragendes Fingertraining angepriesen werden, ist das Urteil über den physiologischen Fingersatz im Anfangsunterricht schon gefällt; wenn beim Melodiespiel im Fünftenraum in der II. Lage schlagartig alle möglichen Fingerfolgen mit Zeige-, Mittel- und kleinem Finger vom Schüler verlangt werden, bedeutet dies das Aus des physiologischen Fingersatz im Anfangsunterricht. Die Gitarrenlehrer wissen um diesen Mangel, aber sie schweigen, sie wehren sich nicht dagegen. Die Leidtragenden sind die

Gitarrenschüler. Bittere Tränen werden immer wieder vergossen, aber es wird sich in Zukunft trotzdem nichts ändern, von einer schülerfreundlichen Gitarrentechnik sind wir noch meilenweit entfernt. Für den physiologischen Fingersatz gilt: je früher wir damit beginnen, desto besser! Vom ersten Beginn bis zur Meisterschaft soll die linke Hand allmählich ausgebildet werden. Von Vorteil ist es, wenn in dieser Zeit kein nennenswerter Methodenwechsel stattfindet, der didaktische Gesamtzusammenhang gewahrt bleibt.

mittelschwer

	0/1	0/2		
1/0			1/3	
2/0			2/3	
	3/1	3/2		

Aleš Andryszak:

Die Schule der Konzertgitarre

sehr leicht

	0/1	0/2	0/3	0/4
1/0				
2/0				
3/0				
4/0				

Rudi Friesch:

Gitarrenschule I

mittelschwer

		1/2	1/3	1/4
	2/1			2/4
	3/1			
	4/1	4/2		

Dieter Kreidler:

Gitarrenschule 1

leicht

	0/1	0/2	0/3	
1/0			1/3	
2/0				
3/0	3/1			

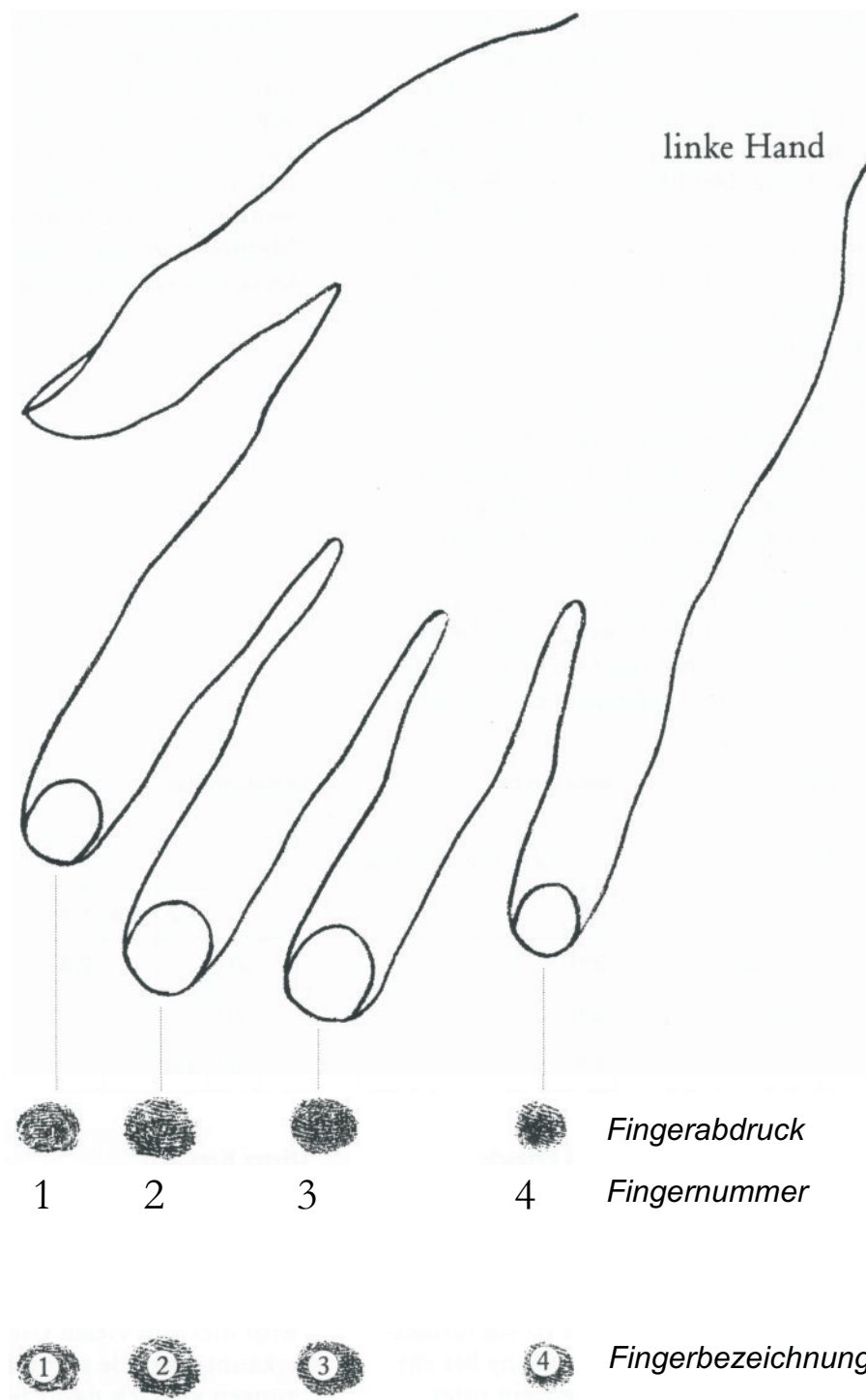
Heinz Teuchert:

Klingender Gitarrenlebrgang

Der physiologische Fingersatz ist ein Grundpfeiler des Lehrwerkes "Vom Anfang bis zur Meisterschaft", er zieht sich wie ein roter Faden durch alle fünf Schülerbände. Leider

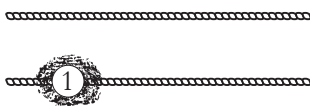
wird dies von vielen Gitarrenlehrern nicht erkannt, weil die theoretischen Voraussetzungen vielfach dafür fehlen.

Im Anfangunterricht wählen wir ein Lehrwerk, das den physiologischen Fingersatz beachtet.

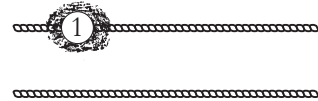


Fingerabdruck und Fingernummer
miteinander verbunden ergeben eine
unverwechselbare Darstellung für den

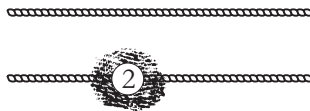
10.1 Das Spiel auf zwei Nachbarsaiten



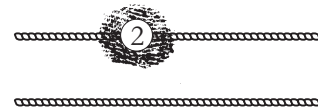
Der Zeigefinger hebt den Druck auf die untere Saite auf und drückt die obere Saite nieder.



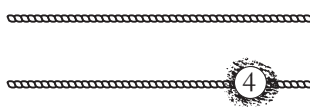
sehr leicht:



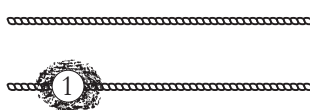
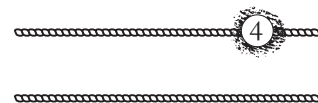
Der Mittelfinger hebt den Druck auf die untere Saite auf und drückt die obere Saite nieder.



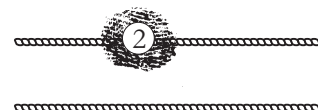
Der Ringfinger hebt den Druck auf die untere Saite auf und drückt die obere Saite nieder.



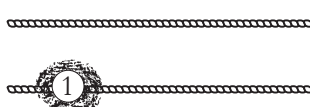
Der kleine Finger hebt den Druck auf die untere Saite auf und drückt die obere Saite nieder.



Der Zeigefinger hebt den Druck auf die untere Saite auf, der Mittelfinger drückt die obere Saite nieder.



leicht:



Der Zeigefinger hebt den Druck auf die untere Saite auf, der Ringfinger drückt die obere Saite nieder.



10.3 Das Spiel auf zwei Nachbarsaiten

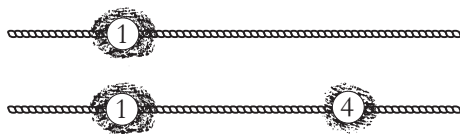
	<i>leicht:</i>	
Der Zeigefinger hebt den Druck auf die obere Saite auf, der kleine Finger drückt die untere Saite nieder.		Der kleine Finger hebt den Druck auf die obere Saite auf, der Zeigefinger drückt die untere Saite nieder.
	<i>mittelschwer:</i>	
Der Mittelfinger hebt den Druck auf die obere Saite auf, der Ringfinger drückt die untere Saite nieder.		Der Ringfinger hebt den Druck auf die obere Saite auf, der Mittelfinger drückt die untere Saite nieder.
Der Mittelfinger hebt den Druck auf die obere Saite auf, der kleine Finger drückt die untere Saite nieder.		Der kleine Finger hebt den Druck auf die obere Saite auf, der Mittelfinger drückt die untere Saite nieder.
	<i>schwer:</i>	
Der Ringfinger hebt den Druck auf die obere Saite auf, der kleine Finger drückt die untere Saite nieder.		Der kleine Finger hebt den Druck auf die obere Saite auf, der Ringfinger drückt die untere Saite nieder.

Alle möglichen Fingerfolgen auf einer Saite können wir dem Schwierigkeitsgrad nach ordnen:

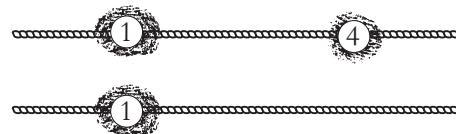
leicht *schwer*
 0/1 - 1/0, 0/2 - 2/0, 0/3 - 3/0, 0/4 - 4/0, 1/2 - 2/1,
 1/3 - 3/1, 1/4 - 4/1, 2/3 - 3/2, 2/4 - 4/2, 3/4 - 4/3.

Gitarrenschele 1 bringt alle möglichen Fingerfolgen auf einer Saite in allerkleinsten Lernschritten geordnet nach dem Schwierigkeitsgrad.

10.3 Das Spiel auf zwei Nachbarsaiten



Der kleine Finger drückt die Saite nieder, der Zeigefinger bleibt liegen, der einfache Griff wird zum Gabelgriff.



Der kleine Finger hebt den Druck auf die Saite wieder auf, der Gabelgriff wird zum einfachen Griff.



leicht:



mittelschwer:



schwer:



Alle möglichen Gabelgriffe auf einer Saite können wir dem Schwierigkeitsgrad nach ordnen:

leicht *schwer*

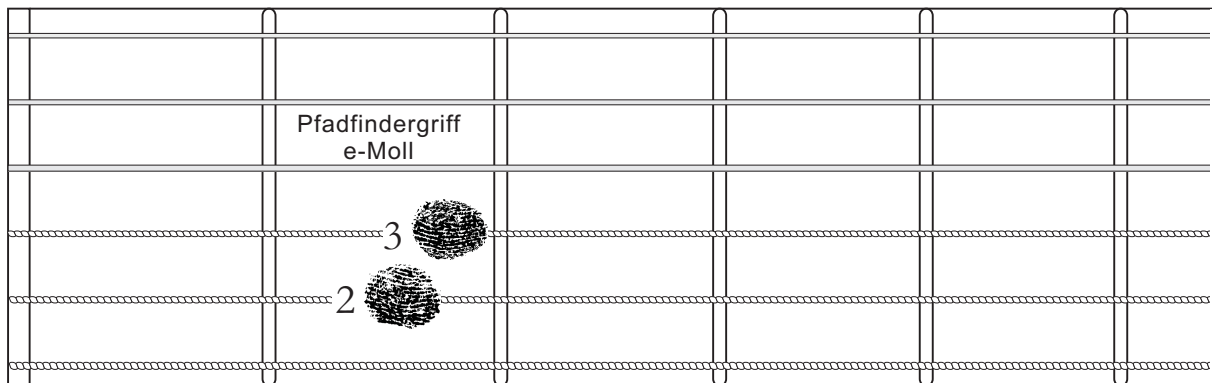
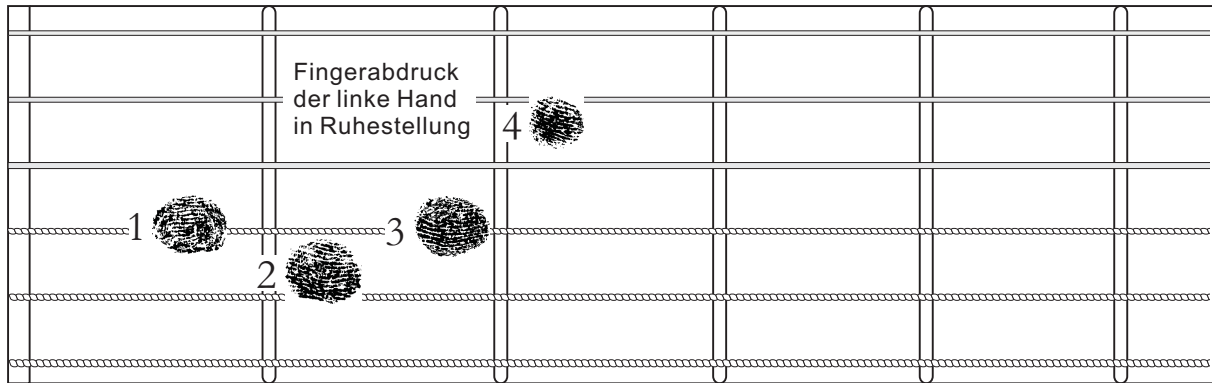
1 + 2, 1 + 3, 1 + 4, 2 + 3, 2 + 4, 3 + 4

Gitarrenschule 1 bringt alle möglichen Gabelgriffe auf einer Saite in aller kleinsten Lernschritten geordnet nach dem Schwierigkeitsgrad.

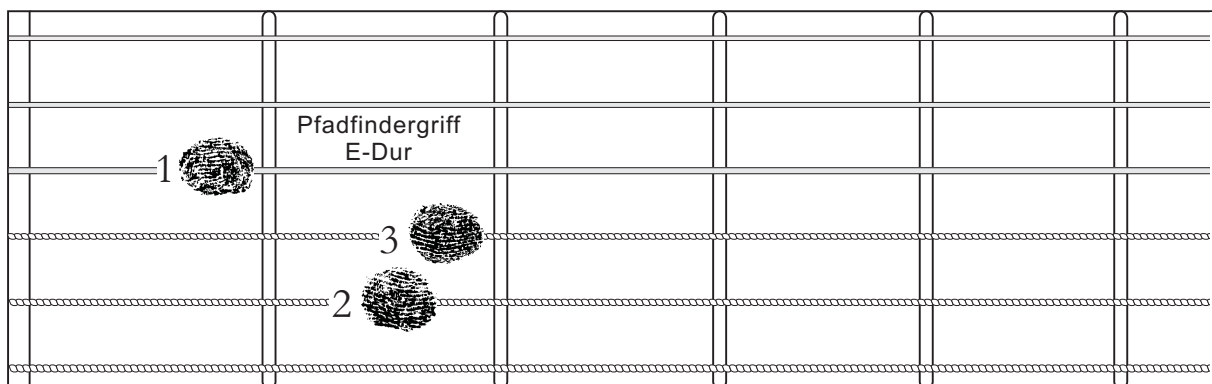
10.5 Griffe

Pfadfindergriffe sind grundlegende Griffe in der I. und II. Lage für die Liedbegleitung. Wenn in Gitarrensche 1 die Einführung von e-Moll abgeschlossen ist, kann als Ergänzung das Arbeitsheft "Gitarrenstunden/Liedbegleitung" eingesetzt werden.

Der Pfadfindergriff e-Moll ist für den Schüler sehr leicht auszuführen, denn er lässt sich unmittelbar aus der natürlichen Ruhestellung der leicht gespreizten Greiffinger der linken Hand ableiten:



Durch eine geringfügige Verschiebung des Zeigefingers in Richtung Melodiesaiten erhalten wir E-Dur.



Fingersätze dürfen wir nicht als endgültige Lösungen betrachten, sondern müssen sie den musikalischen Vorstellungen und den technischen Möglichkeiten immer wieder neu anpassen, uns zwischen mehreren denkbaren Fingersätzen für eine bestimmte Richtung entscheiden:

*physiologischer Fingersatz,
melodischer Fingersatz,
harmonischer Fingersatz.*

Beim Fingersatz haben wir im günstigen Falle, wenn mehrere gute Varianten zur Verfügung stehen, die Qual der Wahl. Gelegentlich müssen wir aber zwischen Scylla und Charybdis hindurchsteuern, das kleinere Übel wählen. Was der Gitarrenlehrer seinem Schüler weitergibt, muss aus seiner eigenen Überzeugung und seinen Überlegungen erwachsen sein, er soll ja den Schüler zu einem einwandfreien Fingersatz führen. Schon im Anfangsunterricht werden die wichtigsten Regeln für den Fingersatz aufgestellt, mit dem Schüler besprochen und begründet. Der Schüler sucht nach einem eigenen, für ihn gut eingerichteten, meist rein physiologischen Fingersatz, der Lehrer berät ihn und verbessert gelegentlich an einigen Stellen eines Musikstückes die Arbeit des Schülers. Wir dürfen dem Schüler größere Freiheit gewähren, wenn er genügend Erfahrung und Kenntnisse gesammelt hat.

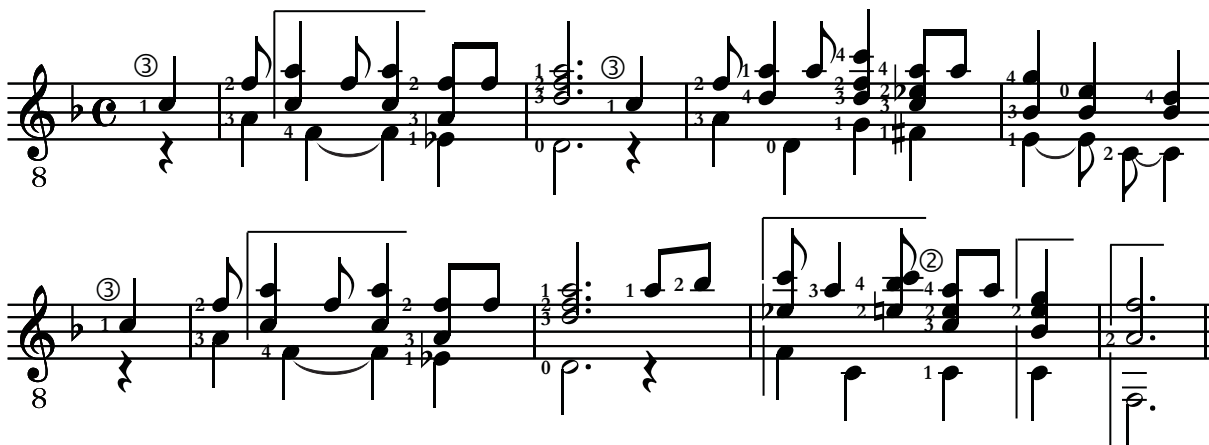
Der Gitarrist, der in diesem Lehrbuch lustlos herumblättert, weil ihm der Stoff zu trocken erscheint, der nur einige Rosinen herauspicks, wird wenig für sich ernten. Auch der

Übereifrige, welcher nach mühevoller Auswendiglernen von Regeln und Vorschriften glaubt, ein sicheres Rezept für einen überzeugenden Fingersatz gefunden zu haben, dürfte nicht auf seine Kosten kommen. Auch der Anfänger wird enttäuscht sein, der im Selbstunterricht einen Lehrer sucht, denn dieses Lehrbuch rechnet mit Vorkenntnissen und ist besonders für den Gitarristen wertvoll, der schon ein wenig mit dem Fingersatz vertraut ist. Es lässt sich nicht leugnen, dass das Studium des Fingersatzes zeitraubend und mühevoll ist. Gewinnt aber der Leser einen umfassenden Blick und erwirbt er eine bessere technische Fertigkeit, so hat sich der Aufwand für ihn gelohnt. Gitarrentechnik müssen wir erwerben, sie sollte allezeit zur Stelle sein. Ein Schlüssel dazu ist ein meisterhafter Fingersatz!



I pick up my hol

aus Jamaika



Als Fernando Sor vor mehr als 150 Jahren seine Gitarrenschule mit einer ausführlichen theoretischen Begründung herausgab, ahnte er nicht, dass seine Überlegungen als Interpret und Komponist eine so lange Zeit einzigartig bleiben würden, dass sich unter der großen Gitarristen der Nachfolgegenerationen kaum

noch hervorragende Lehrer fanden, die die lückenlose Weitergabe erworbenener Kenntnisse sicherten. Wenn wir heute im Unterricht den Fingersatz lehren, müssen wir auf seinem Wissen aufbauen, es erneuern und ergänzen:



"Ich habe hier alles aufgestellt, was die Gitarrenschule enthält, welche ich für mich geschrieben habe. Sie ist das Ergebnis vieljähriger Beobachtungen und Nachdenkens: Manchen Missgriffen, die ich gemacht habe, verdanke ich eine Menge von Beobachtungen, auf welche ich vielleicht nie gekommen wäre, ohne das Bedürfniss, jene zu verbessern. So wahr ist es, daß man selbst aus unwillkürlich begangenen Irrthümern Nutzen ziehen kann, wenn man die Vernunft zu Rat zieht. Ich fordere den Leser auf, meine Vernunftschlüsse wohl zu untersuchen, und sie nicht zu bestätigen, bevor er sie geprüft habe. Ich kann mich täuschen, ich bin so wenig als ein anderer von Irrthum frei, allein ich bin aufrichtig, und weil ich das zu beweisen suchen, was ich behaupte, so würde ich auch eine entgegengesetzte Meinung nur in Folge einer begründeten Beweisführung annehmen. Ich schliesse diese Darstellung mit dem Summarischen Inhalt einiger Regeln, welche ich als Resultat von allem dem betrachte, was

ich gesagt habe.

1 tens: Mehr gute Wirkung der Musik bezwecken, als die Lobeserhebung über ein fertiges Spiel.

2 tens: Mehr von der Geschicklichkeit zu fordern, als von der Stärke.

3 tens: Mit dem Sperren und den Sandverrückungen sparsam zu seyn.

4 tens: Den Fingersatz als diejenige Kunst zu betrachten, deren Zweck es ist, mich die Noten, welche ich spielen soll, in dem Bereich derjenigen Finger finden zu lehren, welche sie greifen können.

6 tens: Nie die schwächsten Finger zu beschäftigen, während die stärksten unbeschäftigt bleiben.

10 tens: Handelt es sich um einen schwierigen Griff, so sucht man für den schwächsten Finger die bequemste Lage, und überlasse dem stärksten die Aufgabe.

12 tens und letz tens lege man auf Vernunftgründen grossen Werth, den Schlendrian aber achte man für nichts.

Aus Fernando Sor:
Gitarrenschule,
Seite 47 und 48



Der grundlegende Unterschied zwischen dem Fingersatz Fernando Sors und der heutigen Auffassung liegt darin, dass wir die Gleichberechtigung aller Greiffinger anstreben, während Fernando Sor die natürlichen Unterschiede der Finger hinsichtlich ihrer Länge und

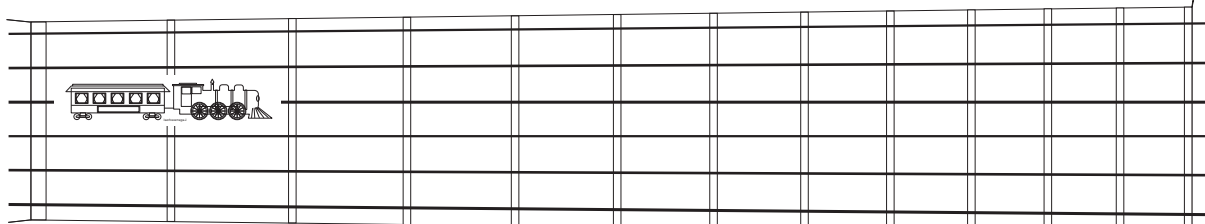
Kraft bewusst für die musikalische Gestaltung nutzte. Der Unterschied zwischen altem und neuzeitlichem Fingersatz wird in erster Linie bei der Einstimmigkeit deutlich, wenn die linke Hand nur einen Ton zu greifen hat.

10.6 Das Lagenspiel

In "Gitarrenschnle 1" wird der Lagenwechsel (I - V) sehr gut vorbereitet. Der Schüler spielt wochenlang abwechselnd in der I. und V. Lage, beide sind ihm vertraut, die Anstellwinkel des linken Armes hat sich der Schüler

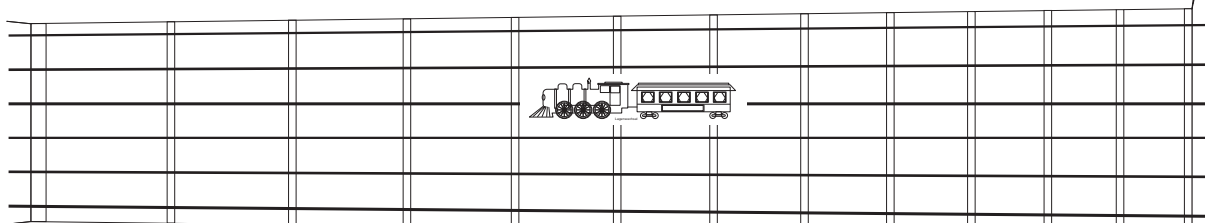
gefühlsmäßig eingepägt. Während bei allen anderen Lehrwerken für Gitarre der Lagenwechsel wie eine Reise in unbekannte Ferne ist, weiß der Schüler in "Gitarrenschnle 1" genau, wann er am Ziel ist.

Lagenwechsel I - V



Ein guter Gitarrenlehrer wird schon im Anfangsunterricht bei seinen Schülern allmählich ein Griffrepertoire aufbauen und langfristig erweitern, das sich nicht nur auf das Spiel in der I. Lage mit den beliebten Kreuz-tonarten beschränkt.

Lagenwechsel V - I



In "Gitarrenschnle 1" wird der Lagenwechsel (I - V) sehr gut vorbereitet. Der Schüler spielt wochenlang abwechselnd in der I. und V. Lage, beide sind ihm vertraut, die Anstellwinkel des linken Armes hat sich der Schüler gefühlsmäßig eingepägt. Während bei allen anderen Lehrwerken für Gitarre der Lagenwechsel wie eine Reise in unbekannte Ferne ist, weiß der Schüler in "Gitarrenschnle 1" genau, wenn er am Ziel ist.

"Diese Vorgehensweise erscheint auf den ersten Blick kompliziert und kann in der Schule bei oberflächlicher Betrachtung nicht sofort erkannt werden. Tatsächlich wird hier die Ganzheitsmethodik im Sinne Karl Stöckers angewandt, indem aus dieser scheinbar unübersichtlichen Vorgehensweise Einzelheiten ausgetrennt werden und an deren Ende die durch den Erkenntnis-

prozess gewonnene durchgliederte Ganzheit steht. Sicherlich kann man die Idee von Friesch auch genauso berechtigt einfach als Neuordnung von Lernschritten auffassen; im Grunde genommen ist es für die praktische Anwendung der Schule bedeutungslos, welche der beiden Auffassung dem jeweiligen Lehrer besser gefällt. Viel wichtiger ist es, sich die Schule unter dem Gesichtspunkt der Lernschrittfolge anzuschauen, damit klar wird, dass hinter der scheinbar komplizierten Methodik ein einfacher, aber um so durchdachter Weg steckt."

Diplomarbeit von **Klaus Leopold**:

Analyse der ganzheitlichen Gitarrenschnle von R. Friesch

Seite 18/19

10.7 Lerntheorien und Lerngesetze

Wir unterscheiden grundsätzlich zwei verschiedene Formen von Lernen:

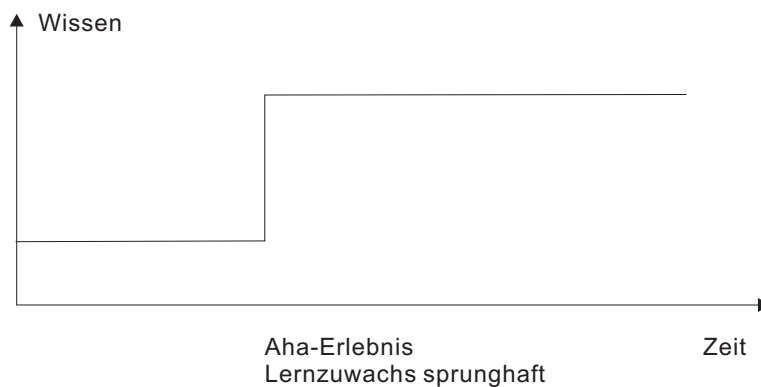
Lernen durch Einsicht

Lernen durch Gewöhnung

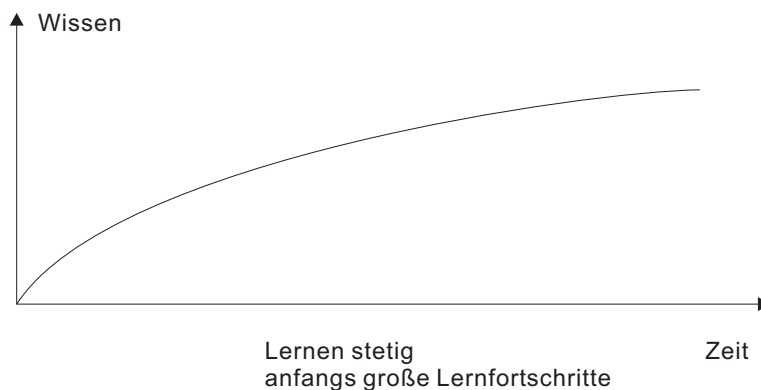
Beim Lernen durch Einsicht stellt sich ein schlagartiger Erfolg ein - ein Aha-Erlebnis.

Beim Lernen durch Gewöhnung steht das Üben im Vordergrund. Alles was wir üben, was wir mehrmals wiederholen, lernen wir.

Lernen durch Einsicht



Lernen durch Gewöhnung



In den vorhergehenden Kapiteln standen beide Lerntheorien gleichwertig nebeneinander. In Texten, verbunden mit Grafiken, Zeichnungen und Notenbeispielen wurden die Grundlagen des Fingersatzes erklärt, in Liedbeispielen die gewonnenen Einsichten "spielerisch" vertieft und gefestigt. Beim Gitarrenspiel müssen wir uns fortwährend, bewusst oder unbewusst, mit dem Fingersatz auseinandersetzen. Wir greifen dabei auf frühere Erfahrungen aus unserem

eigenen Unterricht zurück, auf Kurse und Seminare, aber auch auf den Lernstoff dieses Buches, wenn wir es gründlich gelesen haben. Je umfangreicher unsere Kenntnisse, je kritischer unsere Auseinandersetzung mit fremden und eigenen Fingersätzen, desto besser werden unsere Leistungen in Zukunft auf diesem Fachgebiet sein!

Fingersätze dürfen wir nicht als endgültige Lösungen betrachten, sondern müssen sie den musikalischen Vorstellungen und den technischen Möglichkeiten immer wieder neu anpassen, uns zwischen mehreren denkbaren Fingersätzen für eine bestimmte Richtung entscheiden:

*physiologischer Fingersatz,
melodischer Fingersatz,
harmonischer Fingersatz.*

Beim Fingersatz haben wir im günstigen Falle, wenn mehrere gute Varianten zur Verfügung stehen, die Qual der Wahl. Gelegentlich müssen wir aber zwischen Scylla und Charybdis hindurchsteuern, das kleinere Übel wählen. Was der Gitarrenlehrer seinem Schüler weitergibt, muss aus seiner eigenen Überzeugung und seinen Überlegungen erwachsen sein, er soll ja den Schüler zu einem einwandfreien Fingersatz führen. Schon im Anfangsunterricht werden die wichtigsten Regeln für den Fingersatz aufgestellt, mit dem Schüler besprochen und begründet. Der Schüler sucht nach einem eigenen, für ihn gut eingerichteten, meist rein physiologischen Fingersatz, der Lehrer berät ihn und verbessert gelegentlich an einigen Stellen eines Musikstückes die Arbeit des Schülers. Wir dürfen dem Schüler größere Freiheit gewähren, wenn er genügend Erfahrung und Kenntnisse gesammelt hat.

Der Gitarrist, der in diesem Lehrbuch lustlos herumblättert, weil ihm der Stoff zu trocken erscheint, der nur einige Rosinen herauspicks, wird wenig für sich ernten. Auch der

Übereifrige, welcher nach mühevoller Auswendiglernen von Regeln und Vorschriften glaubt, ein sicheres Rezept für einen überzeugenden Fingersatz gefunden zu haben, dürfte nicht auf seine Kosten kommen. Auch der Anfänger wird enttäuscht sein, der im Selbstunterricht einen Lehrer sucht, denn dieses Lehrbuch rechnet mit Vorkenntnissen und ist besonders für den Gitarristen wertvoll, der schon ein wenig mit dem Fingersatz vertraut ist. Es lässt sich nicht leugnen, dass das Studium des Fingersatzes zeitraubend und mühevoll ist. Gewinnt aber der Leser einen umfassenden Blick und erwirbt er eine bessere technische Fertigkeit, so hat sich der Aufwand für ihn gelohnt. Gitarrentechnik müssen wir erwerben, sie sollte allezeit zur Stelle sein. Ein Schlüssel dazu ist ein meisterhafter Fingersatz!



I pick up my hol

aus Jamaika

Als Fernando Sor vor mehr als 150 Jahren seine Gitarrenschule mit einer ausführlichen theoretischen Begründung herausgab, ahnte er nicht, dass seine Überlegungen als Interpret und Komponist eine so lange Zeit einzigartig bleiben würden, dass sich unter der großen Gitarristen der Nachfolgegenerationen kaum

noch hervorragende Lehrer fanden, die die lückenlose Weitergabe erworbenener Kenntnisse sicherten. Wenn wir heute im Unterricht den Fingersatz lehren, müssen wir auf seinem Wissen aufbauen, es erneuern und ergänzen:



"Ich habe hier alles aufgestellt, was die Gitarrenschule enthält, welche ich für mich geschrieben habe. Sie ist das Ergebnis vieljähriger Beobachtungen und Nachdenkens: Manchen Missgriffen, die ich gemacht habe, verdanke ich eine Menge von Beobachtungen, auf welche ich vielleicht nie gekommen wäre, ohne das Bedürfniss, jene zu verbessern. So wahr ist es, daß man selbst aus unwillkürlich begangenen Irrthümern Nutzen ziehen kann, wenn man die Vernunft zu Rat zieht. Ich fordere den Leser auf, meine Vernunftschlüsse wohl zu untersuchen, und sie nicht zu bestätigen, bevor er sie geprüft habe. Ich kann mich täuschen, ich bin so wenig als ein anderer von Irrthum frei, allein ich bin aufrichtig, und weil ich das zu beweisen suchen, was ich behaupte, so würde ich auch eine entgegengesetzte Meinung nur in Folge einer begründeten Beweisführung annehmen. Ich schliesse diese Darstellung mit dem Summarischen Inhalt einiger Regeln, welche ich als Resultat von allem dem betrachte, was

ich gesagt habe.

1 tens: Mehr gute Wirkung der Musik bezwecken, als die Lobeserhebung über ein fertiges Spiel.

2 tens: Mehr von der Geschicklichkeit zu fordern, als von der Stärke.

3 tens: Mit dem Sperren und den Sandverrückungen sparsam zu seyn.

4 tens: Den Fingersatz als diejenige Kunst zu betrachten, deren Zweck es ist, mich die Noten, welche ich spielen soll, in dem Bereich derjenigen Finger finden zu lehren, welche sie greifen können.

6 tens: Nie die schwächsten Finger zu beschäftigen, während die stärksten unbeschäftigt bleiben.

10 tens: Handelt es sich um einen schwierigen Griff, so sucht man für den schwächsten Finger die bequemste Lage, und überlasse dem stärksten die Aufgabe.

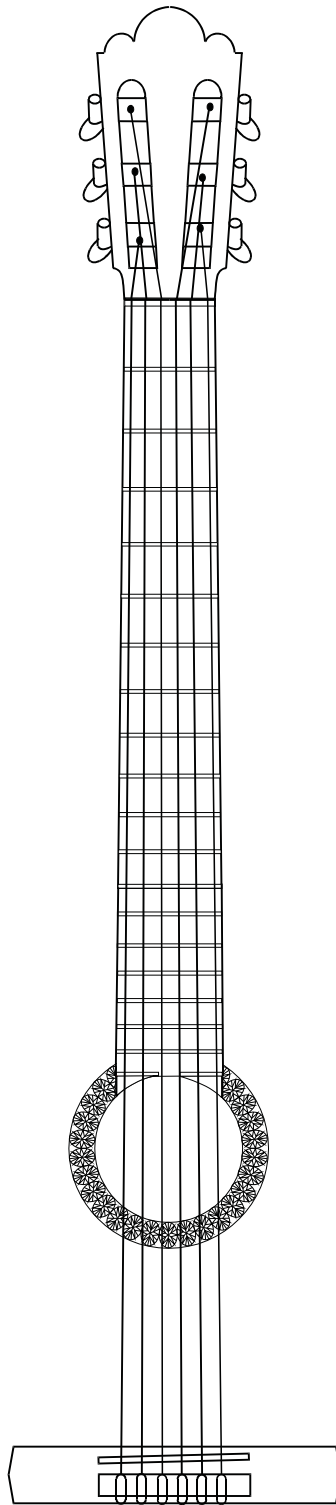
12 tens und letz tens lege man auf Vernunftgründen grossen Werth, den Schlendrian aber achte man für nichts.

Aus Fernando Sor:
Gitarrenschule,
Seite 47 und 48



Der grundlegende Unterschied zwischen dem Fingersatz Fernando Sors und der heutigen Auffassung liegt darin, dass wir die Gleichberechtigung aller Greiffinger anstreben, während Fernando Sor die natürlichen Unterschiede der Finger hinsichtlich ihrer Länge und

Kraft bewusst für die musikalische Gestaltung nutzte. Der Unterschied zwischen altem und neuzeitlichem Fingersatz wird in erster Linie bei der Einstimmigkeit deutlich, wenn die linke Hand nur einen Ton zu greifen hat.



*Alphabetisches
Liederverzeichnis*

Alphabetisches Liederverzeichnis

A ,a,a, der Winter der ist da	Deutschland	D	71
Ach wie ist möglich dann	Thüringen	G	107
Airi -Dudler	Neuwaldegg	F	47
Al olivo	Spanien	A	8
Auf, auf zum fröhlichen Jagen	Kärnten	G	95
B ak mer net a Bulkelech	Litauen		106
Bei Luzern	Schwaben	A	101
Bello Karamello	Südamerika	F	41
Bin ein fahrender Gesell	Deutschland	C	75
Bin i net a Bürschle	Schwaben	F	153
Bitte gib mir noch ein Zuckerstückchen	Portugal	F/Dm	53
Brüderchen, komm tanz mit mir	Deutschland	G	144
D ans les jardins	Frankreich	D	75
Der Herbst, der Herbst	Deutschland	F	71
Die Vögel wollten Hochzeit halten	Deutschland	F	130
Drauß em Wald	Schwaben	D	60
Drauß ist alles so prächtig	Deutschland	G	74
Drei Eskimos	Frankreich	Em/G	45
Droba auf der rauhe Alb	Schwaben	G	55
Droba em Oberland	Schwaben	G	69
E i Mädchen vom Lande	Schwaben	G	91
Ein einzig böses Weib	Österreich	D	77
Es löscht das Meer	Deutschland	G	57
Es hat sich halt eröffnet	Schwaben	F	47
Es regnet, wenn es regnen will	Deutschland	G	103
Es rufen uns die freien Wogen	Shanty	E	69
Es tanzt eine Maus	Westerwald	D	51
Es wollt ein Reiter jagen	Galizien	As	41
F rau Schwalbe	Deutschland	G	105
G old und Silber	Deutschland	G	56
Guten Abend Herr Spielmann	Rheinland	D	143
H ab oft im Kreise der Lieben	Deutschland	G	165
Heilig, heilig, heilig	Deutschland	D	149
Heut kommt der Hans	Deutschland	F	101
Hollodria-Jodler	Burgenland	G	107
Hopp, hopp, hopp	Deutschland	F	154
I ch bin das ganze Jahr vergnügt	Bessarabien	C	130
Ich hab die Nacht geträumet	Deutschland	Em	103
I'll take you home	Irland	Es	93
In einem kühlen Grunde	Deutschland	F	97
In Mueters Stübele	Schwaben	D	59
I pick up my hol	Jamaika	F	183
J a der berg'sche Fuhrmann	aus dem Bergischen	B	61
Ja so machen sie's	Frankreich	Em	100
Ja so tanzt der Hansel	Frankreich	Em	95
Jetzt gang i ans Brünnele	Schwaben	G	79
Juchhei Blümelein	Schwaben	C	67

Alphabetisches Liederverzeichnis

K uckuck, Kuckuck ruft' s aus dem Wald	Deutschland	D	24
Lauf mein Pferdchen	Litauen	F	130
Luar do Sertao	Brasilien	Am	140
M ädle ruck, ruck, ruck	Schwaben	C	40
Morgen muß ich fort von hier	Schwaben	C	132
N un grüßen wir den neuen Tag	Gottschée	Es	66
O Abre Alas	Brasilien	Am	139
Q uand Biron	Frankreich	G	39
S agst allweil von	Burgenland	G	104
Scheidn Schneidri, schneidra	Deutschland	F	145
Schlof Mareile, schlof	Schwaben	C	91
Seiht, ji Heerens seiht	Münsterland	G	51
's gibt kein schönres Leben	Deutschland	D	103
She's the sweetest little rosebud	USA	G	39
Singen wir mit lautem Schalle	Deutschland	C	102
Suse, liebe Suse	Norddeutschland	F	79
T age der Wonne	Deutschland	C	155
Tan, tan van por el desierto	Spanien	Em	98
Toca a canta	Brasilien	Am	138
Tres hojtas madre	Asturien	Am	157
V iagem	Brasilien	G	141
Was macht meine kleine Geige	Deutschland	G	142
Weißt du wieviel Sternlein stehen	Deutschland	G	105
Wide widewenne	Deutschland	D	55
Wir hassen die Sorgen	Deutschland	G	51
Woll'n heimgehn	Westfalen	G	147
Y a se murio el burro	Spanien	Am	53
Zum Reigen herbei	Deutschland	D	132

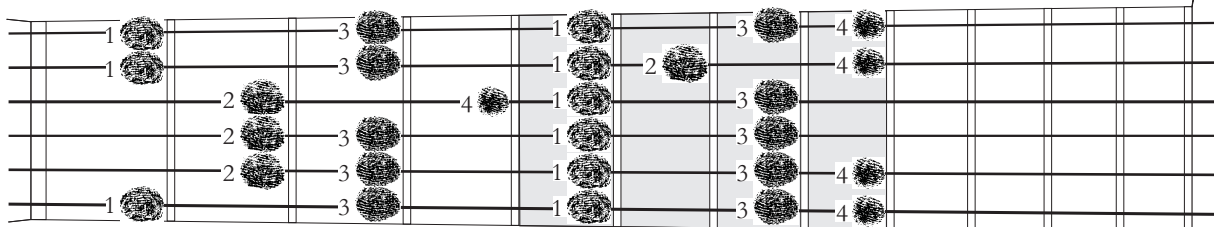


Carcassi, Matteo	Walzer	E	49
Friesch, Rudi	Allegretto	E	54
Mozart, Leopold	Polonaise	G	169
Sor, Fernando	Exercice	C	99
Tarrega, Francisco	Carneval von Venedig	G	73

In einem reizvollen Dorf, fast am Ende der Welt, lebte einmal ein armes Schulmeisterlein. An einem wunderschönen Tag im Wonnemonat Mai stand es am offenen Fenster, genoss die frische Luft, die in seine Stube strömte, blickte sinnend hinaus nach den bunten Blumen, die auf der Wiese und am Wegrand um die Wette blühten. Und plötzlich erinnerte es sich an einen lang gehegten Plan eine Blumenpresse zu basteln. Geschwind eilte es in seine Rumpelkammer, suchte nach alten Brettern, holte Säge und Hobel und schon flogen die ersten Späne, perlten Schweißtropfen von seiner Stirn. Im Nu war die untere Hälfte der Blumenpresse fertig. Prüfend strich das Schulmeisterlein mit den Fingerkuppen über die glatte, glänzende Oberfläche, trank ein Schlückchen aus seinem Bauernkrüglein und gestaltet geschwind die obere Hälfte der Blumenpresse. "Habe ich fein gemacht," lobte es sich selbst, kratzte sich aber dann verlegen hinterm Ohr und fügte hinzu: "Hätte ich einfacher und schneller ausführen können!" Sein Blick wanderte zu seinem Schreibtisch. Unter einem dicken Schmöcker lagen lose einzelne handgeschriebene Blätter, der Entwurf einer Gitarrenschele. "Hätte ich einfacher und besser gestalten können," wiederholte es. Jetzt meinte es aber die begonnene Schreiarbeit. Zwei Brettchen für eine Blumenpresse gleichzeitig anzufertigen ist besser als hinter-einander, in zwei Lagen auf

dem Griffbrett einer Gitarre gleichzeitig zu beginnen bringt viele Vorteile, ist im Anfangsunterricht besser als nur in einer Lage zu spielen. Das Schulmeisterlein setzte sich auf einen wackeligen Stuhl, stützte den Kopf zwischen beide Hände und begann nachzudenken. Wie Blitze zuckten in seinem Oberstübchen die Gedanken kreuz und quer, suchten nach einer Lösung. Fast alle Gitarrenschulen, die es kannte, begannen in der I. Lage. Was in vergangener Zeit sich bewährt hatte, konnte es einfach nicht beiseite legen. Das Schulmeisterlein holte Papier und Bleistift, malte fein säuberlich ein Gitarrengriffbrett und kreuzte darauf die Stammtöne in der I. Lage an, ergänzte sie durch die Stammtöne in der V. Lage und schon war der Plan für ein verbundenes Lagenspiel fertig.

Verbundenes Lagenspiel: I. Lage + V. Lage



Wochen, Monate, Jahre zogen ins Land. Das Schulmeisterlein arbeitete hart Tag und Nacht, erfand neue Melodien, schuf nette Liedchen, ordnete sie zu einem kleinen Kunstwerk und eilte dann voller Freude und Stolz zu einem größeren Musikverlag. "Ist ja ein

außerordentlich interessantes Werk, aber wir haben leider schon drei Gitarrenschulen im Vertrieb!" Überall wo das Schulmeisterlein nachfragte wurde es mit bedauernden Worten abgewiesen: "Tut uns furchtbar Leid, aber Sie kommen mit Ihrer Gitarrenschule zu spät!"

*Gitarrenton,
schwebst du durch den Raum davon?
Schwingt die Saite zart und leise,
klingt in ihr die Weltenweise.*

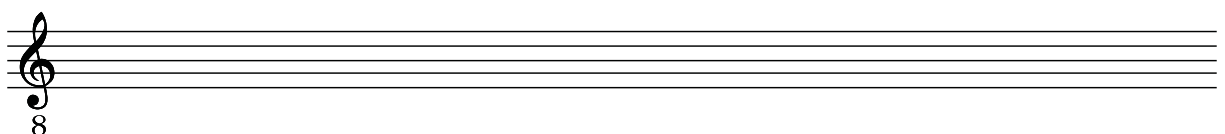
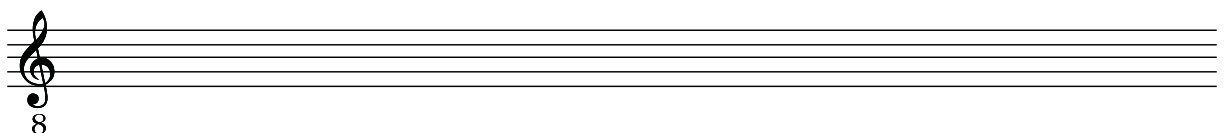
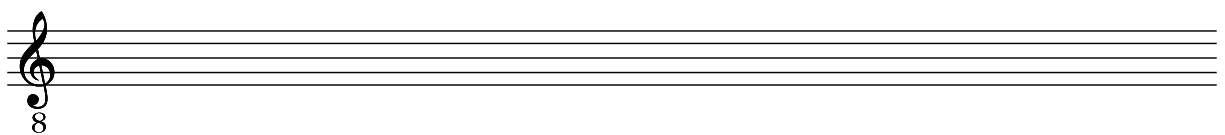
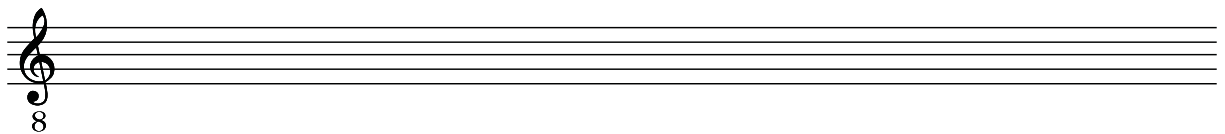
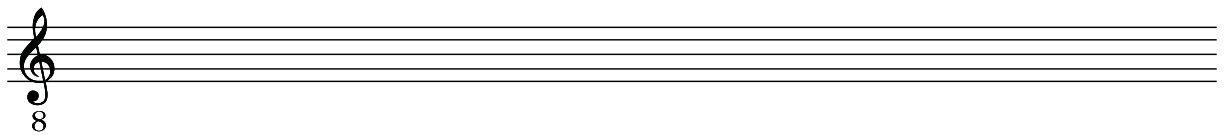
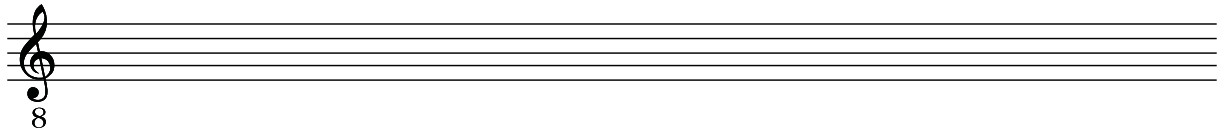
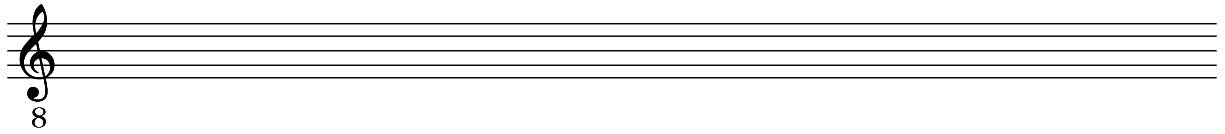
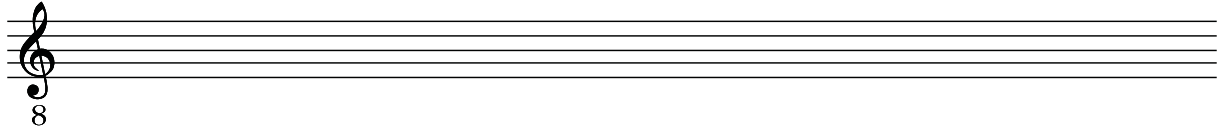
*Harmonie, in dem Ton entdeckst du sie.
Septimen, Sexten und Sekunden
sind mit Terz und Quart verbunden.*

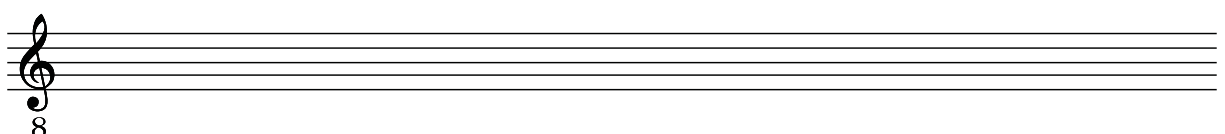
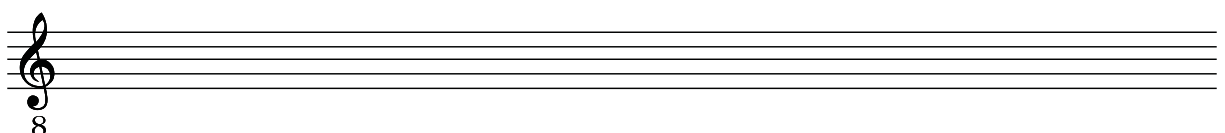
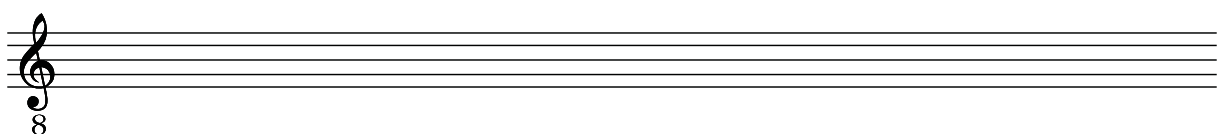
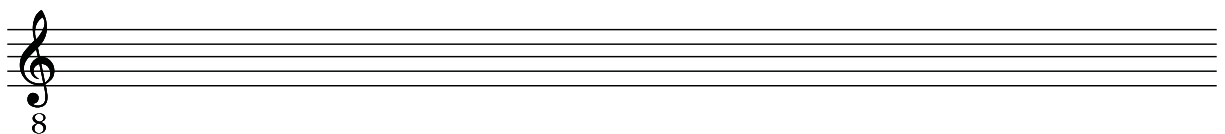
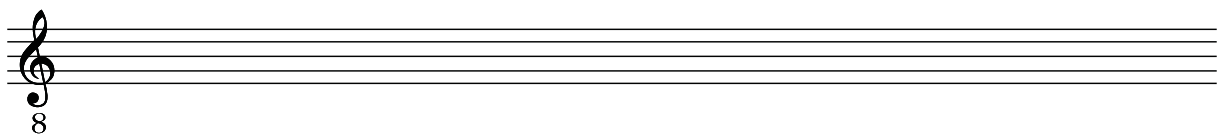
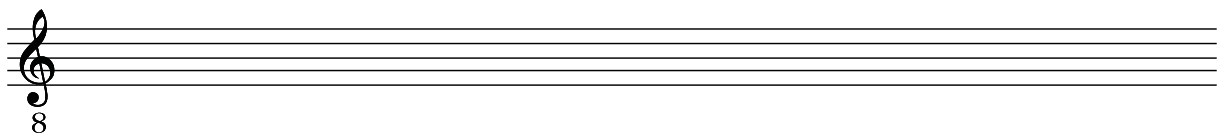
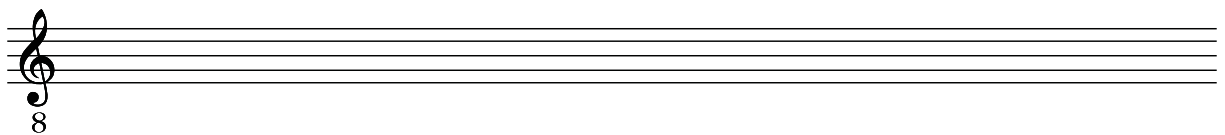
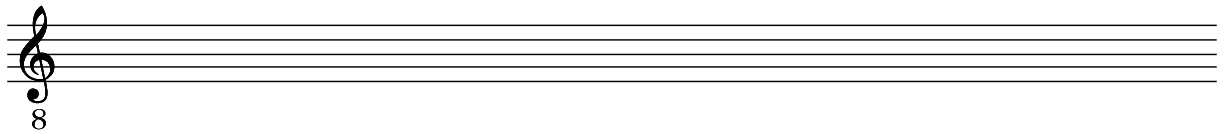
*Melodie, ihre Schönheit endet nie.
Summst sie heute, singst sie morgen,
ihre Wurzel bleibt verborgen.*

Das Geheimnis der Musik birgt der Einzelton. Aus ihm lassen sich alle Gesetze der Harmonielehre ableiten, er ist in Verbindung mit der Zeit die Grundlage jeder Melodielehre. Mein Lehrwerk "Vom Anfang bis zur Meisterschaft" gründet sich auf den Einzelton. Nach zwanzigjähriger unermüdlicher Forschungsarbeit ist es nun vollendet. Viele kleine Puzzleteilchen ergänzen sich zu einem wundervollen Bild, aus immer neuen Erkenntnissen wächst ein tiefes Verständnis für die Musik auf der Gitarre. Seine Herausgabe verursachte schon in der Planung Kosten - für Fachliteratur, Spielhefte, Schreibmaschinpapier, Entwurfsblöcke, Taschenrechner. Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen. Später flatterten Rechnungen ins Haus für den Notensatz, den Umbruch, für Reproarbeiten. Wie eine Lawine wuchsen die Ausgaben, immer tiefer rutschte ich in die roten Zahlen. Den dicksten Brocken schluckte natürlich der eigentliche Druck. Aber noch war es nicht genug. Werbeanzeigen in Fachzeitschriften waren nicht gerade billig. Einzelne Rezensionsexemplare wurden an verschiedene Redaktionen versandt mit der Hoffnung, irgendwann etwas über das Lehrwerk zu lesen; befreundete Musiklehrer und Hochschuldozenten erhielten Einzelstücke kostenlos. Neben tiefsinniger Theorie bringt mein Lehr-

werk noch unvergängliche Lieder und Weisen aus aller Welt in ihrer ursprünglichen Tonart, zwei-, drei- oder vierstimmig, kostbare Perlen, glänzende Edelsteine. Verschenken kann ich diesen musikalischen Schatz nicht, aber preisgünstig anbieten. Noch gibt es kein Gitarrenbrevier auf dieser weiten Erde, in greifbare Nähe ist es aber gerückt. Wenn wir gemeinsam an einem Strick ziehen, wenn nicht jeder Gitarrist sein eigenes Süppchen aus Raubkopien kocht, werden wir dieses Ziel erreichen. Die Entscheidung liegt beim Verbraucher, bei Professoren und Studenten, bei Lehrern und Schülern, bei der großen Zahl unbekannter Liebhaber dieses edlen Saiteninstrumentes. Herzlichen Dank an alle Gitarrenfreunde, die in der Vergangenheit mir mit Rat und Tat zur Seite standen, an alle Gitarrenlehrer, die nach meiner Gitarrenschule unterrichten und an alle Gitarrenliebhaber, die durch den Kauf eines meiner Bücher mich finanziell unterstützen.

*Gitarrenton,
schwebst du durch den Raum davon?
Schwingt die Saite zart und leise,
klingt in ihr die Weltenweise.*





*“Was hier geschrieben
lässt sich verbessern,
von Neunmalklugen
- verwässern!*

*Lies die Zeilen
mit wachem Verstand,
wende die Seiten
mit leichter Hand!*

*Prüfe mein Lehrwerk,
Weg und auch Ziel,
Lob oder Tadel
ertrage ich viel.*

*Ob aus Nord oder Süd,
West oder Ost,
ich freue mich immer
über 'nen Brief von der Post."*