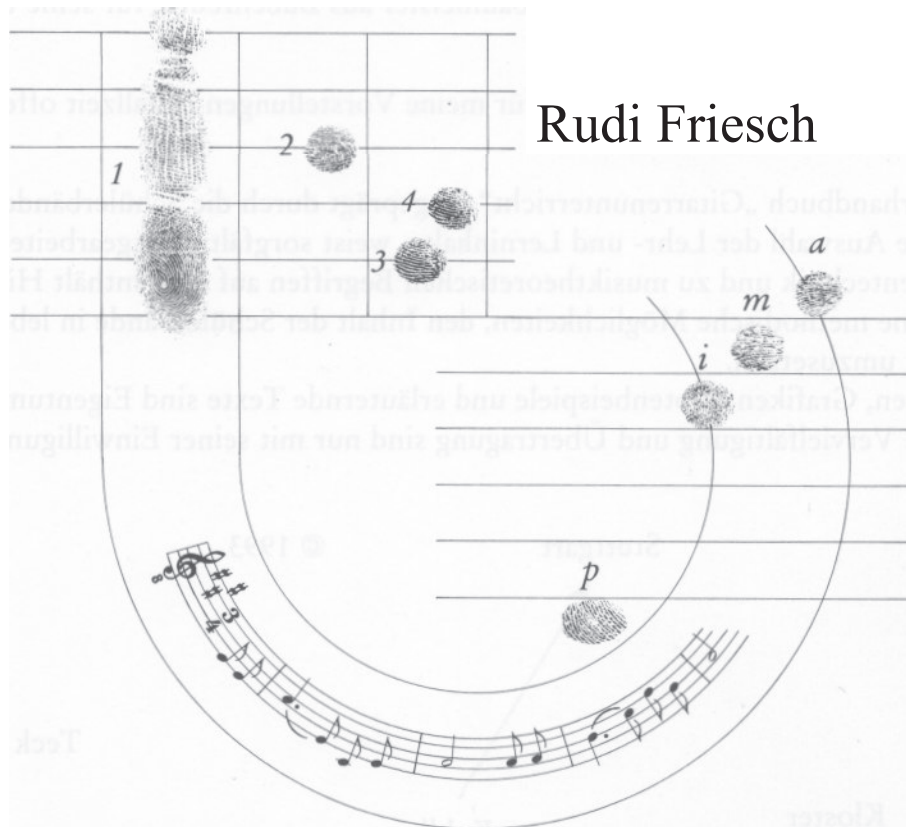




Lehrerhandbuch Gitarrenunterricht

Meinen herzlichen Dank an alle, die mit Wort und Tat an dem Lehrerhandbuch „Gitarrenunterricht“ mitgewirkt haben:

Fritz Pils, dem bekannten neuzeitlichen Komponisten, für seine hervorragende musiktheoretische Beratung,

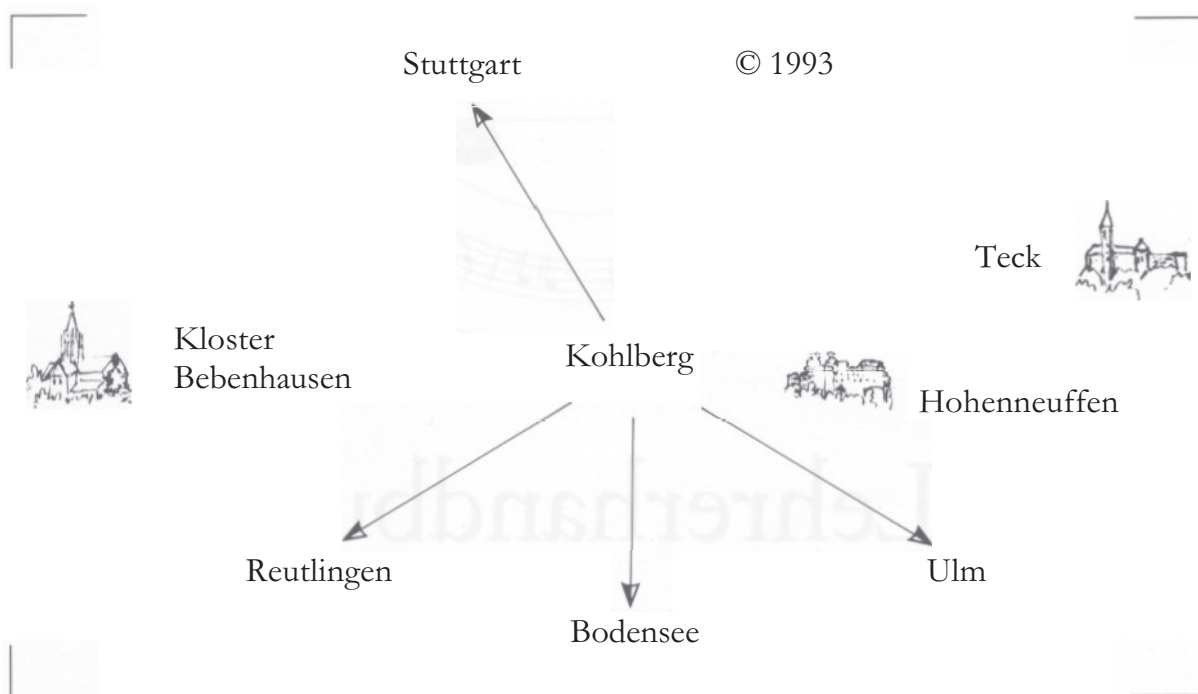
Adam Matheis, dem langjährigen Schachfreund aus Lachweiler, für seine stillen Züge und Verbesserungsvorschläge,

Gerold Karl Hannabach, dem Gitarrenbaumeister aus Bubenreuth, für seine tatkräftige Unterstützung,

der Druckerei Senner, Nürtingen, die für meine Vorstellungen ein allzeit offenes Ohr hatte.

Das Lehrerhandbuch „Gitarrenunterricht“ ist geprägt durch die Schülerbände I-V. Es begründet die Auswahl der Lehr- und Lerninhalte, weist sorgfältig ausgearbeitete Angaben zur Gitarrentechnik und zu musiktheoretischen Begriffen auf und enthält Hinweise auf verschiedene methodische Möglichkeiten, den Inhalt der Schülerbände in lebendigen Unterricht umzusetzen.

Zeichnungen, Grafiken, Notenbeispiele und erläuternde Texte sind Eigentum des Verfassers. Vervielfältigung und Übertragung sind nur mit seiner Einwilligung zulässig.



Das Lehrerhandbuch „Gitarrenunterricht“ wird nicht über den Fachhandel ausgeliefert. Bestellungen bitte an

Musikverlag
Marianne Friesch
Haldenstraße 19
72664 Kohlberg

*Ein Blick zurück in die Vergangenheit,
ins Jahr 1980,
eine erste Note, verloren auf weißem Papier,
Geburt einer Gitarrenschule.
Das Rad der Geschichte dreht sich weiter.*

*Schülerband I erscheint,
ein ganzheitliches Lehrwerk
mit verbundenem Lagenspiel,
ein Gewirr von Fäden
wie ein Fischernetz am Strand.*

*Ein kurzes Durchblättern,
unverständliches Kopfschütteln, wozu bunte Bilder?
Ein kleines Schloßgespenst –
schaut dich liebevoll an,
winkt mit dem Finger und spricht:*

*„Willst die Gitarre du ergründen,
mußt du in die Tiefe steigen,
des Klanges Fülle
wird dort dir offenbar,
nicht durch des Jahrmarkts lautes Geschrei.*

*Lehrreiche Themen führen sanft
über zahllose Stufen
ins Reich der klingenden Saiten
dich eilends hinab.
Manch kostbares Kleinod wirst du dort finden!"*

„Ein Liebhaber der Gitarre ist derjenige, welcher das Studium dieses Instruments als eine Erholung von den ernstesten Beschäftigungen seines Standes oder Berufes betrachtet.... und wird mich folglich besser verstehen als derjenige, welcher all seine Zeit auf das Studium der Musik verwendet hat. "

aus Fernando Sor: „Gitarrenschule", Einleitung, Seite 10

Ein guter **Gitarrenbauer** ist nicht nur ein begabter Handwerker, sondern auch ein Mensch mit Gefühl, ein Künstler. Er besitzt eine innere Vorstellung vom Klang der Gitarre und versucht, diese Klangvorstellung zu verwirklichen, sich dabei immer wieder selbst zu übertreffen. Keines seiner Instrumente gleicht dem anderen, weil er immer wieder anderes Holz, lebendigen Werkstoff, verwendet. Sein Bestreben ist es, eine wohlklingende, weittragende Gitarre zu schaffen. An dieser Aufgabe arbeitet er sein Leben lang. Er pflegt zwischenmenschliche Beziehungen zu guten Gitarristen, um durch gemeinsames Hören den Ton immer weiter zu vervollkommen. Er freut sich, wenn eine Gitarre fertig ist und er seine Klangvorstellung aus ihr heraushören kann.

Lied des Gitarrenbaumeisters

*Es rauscht in den Wipfeln,
mit lautem Getöse
uralte Bäume stürzen zur Erd.*

*Palisander aus Rio
nimm für den Boden,
klarkommen die Töne zurück.*

*Für den Hals Mahagoni,
sperr ihn mit Aborn,
bleibt gerade er stehn.*

*Fräse das Griffbrett,
schwarz fallen Späne,
kann ja nur Ebenholz sein.*

*Streiche bedächtig
heißten Leim in die Fugen,
Zarge und Decke werden verleimt.*

*Saiten hell klingen,
frisch aufgezogen,
loben den Meister!*

„Jagt die Vögel aus den Zweigen!"

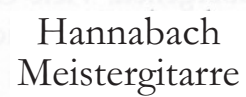
„Jagt die Vögel aus den Zweigen!"

„Jagt die Vögel aus den Zweigen!"

„Jagt die Vögel aus den Zweigen!"

„Jagt die Vögel aus den Zweigen!"

„Lauscht den Vögeln in den Zweigen!"

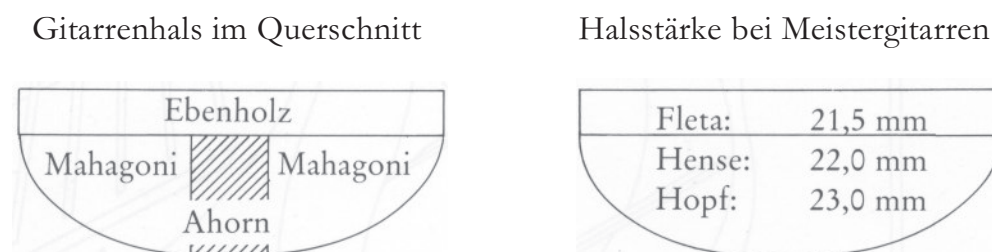


Holz ist der wichtigste Werkstoff für den Bau einer Gitarre. Vom Holz hängt die Qualität und damit der Wert des Instrumentes ab. Nur Holzarten mit bestimmten Eigenschaften sind für den Musikinstrumentenbau geeignet. Wir nennen sie **Klanghölzer**. Die verschiedenen Holzarten haben einen großen Einfluß auf das **Klangbild** der Gitarre und natürlich auch auf das Aussehen. Zu den wichtigsten inländischen Klanghölzern zählen Berg- und Riegelahorn, Fichte, Erle und Kirsche. An ausländischen Klanghölzern wären Ebenholz, Mahagoni und Palisander zu nennen. Diese Klanghölzer werden jahrelang luftgetrocknet, bevor sie verarbeitet werden. Ein Klangholz, das 20 Jahre in der Werkstatt liegt, ist von besserer Qualität, als wenn es nur fünf Jahre abgelagert ist. Die verschiedenen Holzarten beeinflussen natürlich auch den Preis. Nur hochwertige Klanghölzer eignen sich für eine **Meistergitarre**.

Boden und Zargen:	Palisander - Ahorn - Mahagoni
Resonanzdecke:	Fichte - Zeder
Hals und Kopf:	Mahagoni - Ahorn
Griffbrett:	Ebenholz - Palisander

Gitarrenbau mit massiven Hölzern ist abhängig von der Witterung. Zu hohe, aber auch zu geringe Luftfeuchtigkeit sind gleichermaßen ungünstig. Manche Gitarrenbauer richten ihre Werkstatt so ein, daß sie die Luftfeuchtigkeit steuern können. Bei Temperaturen zwischen 20 und 25° Celsius und einer relativen Luftfeuchtigkeit von etwa 60 Prozent fühlt sich der Mensch am wohlsten. Auch für die Gitarre sind diese Werte optimal. Leider können sie nicht immer eingehalten werden. In zentralbeheizten Räumen sinkt die Luftfeuchtigkeit im Winter auf nur 30 Prozent, bei Gewitterschwüle im Sommer erreicht sie 90 Prozent.

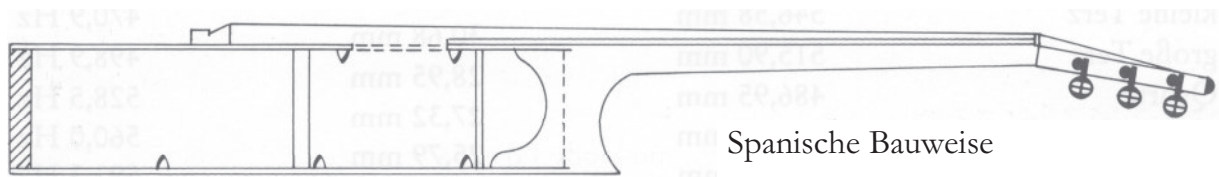
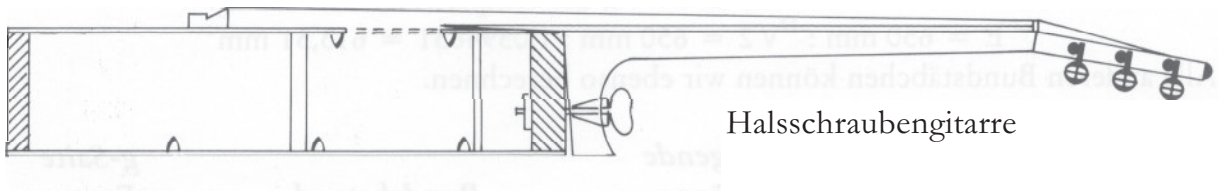
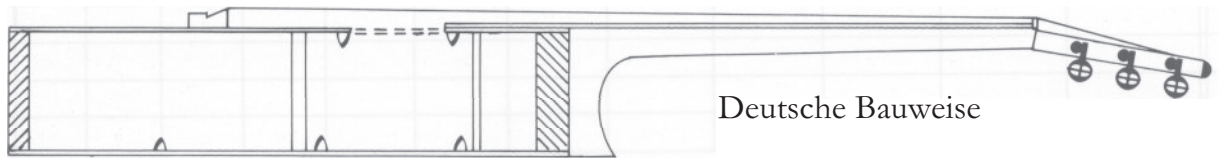
Ostindischer Palisander ist für **Zargen** und **Boden** das beste Holz, aber auch Rio-Palisander eignet sich dafür sehr gut. Eine Ahorngitarre wird meist eine helle Klangfarbe haben, aber niemals den vollen weichen Ton einer Palisandergitarre erreichen.



Die Form des **Halses** ist abhängig von der Hand des Spielers. Der Halsrücken soll eine mittlere Stärke von etwa 22 mm aufweisen und an beiden Enden in die Form einer Halbellipse übergehen. Viele Gitarrenbauer sperren den Hals, indem sie Ahorn, Palisander oder Ebenholz in Längsrichtung mit Mahagoni verleimen. So beugen sie Verbiegungen des Halses vor, die durch den Saitenzug oder durch ungleichmäßiges Schwinden im Holzkörper verursacht werden können.

Das **Griffbrett** einer Gitarre der oberen Preisklasse ist aus Ebenholz, dem Blackwood, das in seiner tiefen Schwärze seit Jahrhunderten die Griffbretter der Streich- und Zupfinstrumente stellt. Die Widerstandsfähigkeit dieses harten Edelholzes gegen Fingerkuppenabrieb ist außerordentlich groß.

Grundbautypen der Konzertgitarre



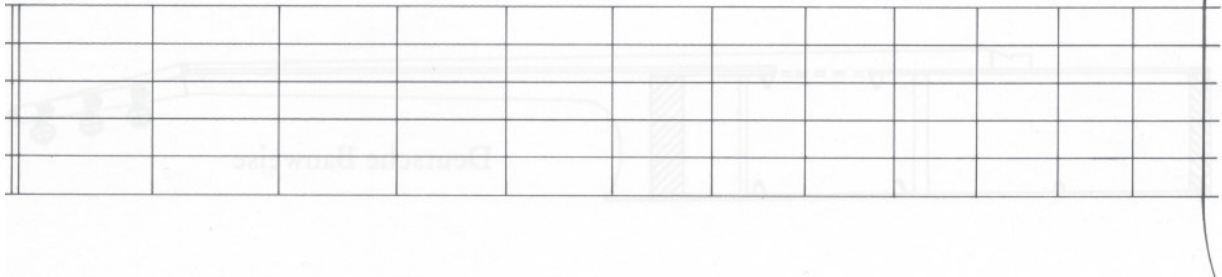
Die **deutsche Bauweise** wird meist bei industrieller Fertigung einer Gitarre angewandt. Resonanzkörper und Hals werden getrennt gebaut. Der Resonanzkörper erhält oben einen Stock, in den der Hals eingesetzt wird.

Bei der **spanischen Bauweise** wird zuerst der Hals gefertigt, der in den Resonanzkörper hineinreicht. Der Hals wird eingesägt und die Zargen eingeschoben. Anschließend werden Boden und Decke darauf angebracht. Bei dieser Bauweise steht der Hals fester, die Schwingungen werden besser übertragen.

Bei der **Halsschraubengitarre** kann die Saitenlage beliebig verändert werden. Ist die Saitenlage zu niedrig, schlagen die Saiten auf den Bundstäbchen auf; ist die Saitenlage zu hoch, so verliert der Ton viel von seiner Kraft und seiner Rundung, weil durch die größere Entfernung zum Hals und zur Resonanzdecke die Schwingungen der Saiten schlechter übertragen werden.

Eine **Fichtendecke**, wie sie viele Gitarren besitzen, benötigt einige Jahre, um ihren vollen Klang zu erreichen, sie will zwei, fünf, vielleicht sogar zehn Jahre eingespielt werden. Eine **Zederndecke** ist bereits nach der Fertigstellung am Höhepunkt und verändert sich nur noch geringfügig. Sie klingt sofort voll und läßt im Laufe der Jahre deutlich nach. Gute Gitarren haben oft eine leicht gewölbte, unter Spannung stehende Decke. Die Membran ist dabei sehr dünn gearbeitet, etwa 2-2,5 mm Stärke. Dies ist nur bei Fichte und nur bei handgespaltenen Decken möglich. Zederndecken haben durchschnittlich eine Stärke von etwa 3 mm.

Lage der **Bundst bchen** auf dem Griffbrett

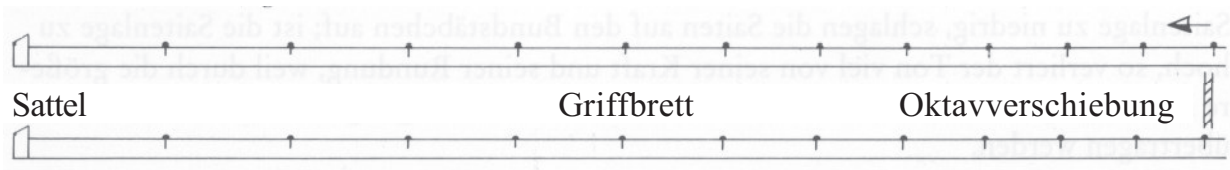


Die heute übliche **Mensur** bei der Gitarre beträgt 650 **mm**. Die Entfernung E des I. Bundst bchens vom Steg, die schwingende Saitenlänge der kleinen Sekunde, berechnen wir mit Hilfe des Halbtonintervalls $x = \sqrt[12]{2}$ der temperierten Stimmung:

$$E = 650 \text{ mm} : \sqrt[12]{2} = 650 \text{ mm} : 1,0594631 = 613,51 \text{ mm}$$

Alle anderen Bundst bchen können wir ebenso berechnen.

<i>Tonstufe</i>	<i>schwingende Saitenlänge</i>	<i>Bundabstand</i>	<i>g-Saite Frequenz</i>
Prim	650,00 mm		396,0 Hz
kleine Sekunde	613,51 mm	36,49 mm	419,5 Hz
große Sekunde	579,08 mm	34,43 mm	440,0 Hz
kleine Terz	546,58 mm	32,50 mm	470,9 Hz
große Terz	515,90 mm	30,68 mm	498,9 Hz
Quarte	486,95 mm	28,95 mm	528,5 Hz
�berm��ige Quarte	459,69 mm	27,32 mm	560,0 Hz
Quinte	433,82 mm	25,79 mm	593,3 Hz
kleine Sexte	409,47 mm	24,34 mm	628,6 Hz
große Sexte	386,49 mm	22,98 mm	665,9 Hz
kleine Septime	364,80 mm	21,69 mm	705,5 Hz
große Septime	344,22 mm	20,47 mm	747,5 Hz
Oktave	325,00 mm	19,32 mm	792,0 Hz



Durch das Niederdrücken einer Saite auf das Griffbrett entsteht außer der Saitenverk rzung eine zusätzliche Saitenspannung, die leicht überhöhte Töne verursacht. Je näher die Bundst bchen zum Steg hin rücken, desto mehr zusätzliche Saitenspannung muß ausgeglichen werden. Bei einer 65er Mensur ist eine **Oktavverschiebung** von etwa 2 mm erforderlich, der Oktavbund wird um diese Größe in Richtung Sattel verschoben, alle anderen Bundst bchen werden ebenfalls versetzt.

Die tief gestimmten Baßsaiten haben eine größere Schwingungsweite als die hoch gestimmten Melodiesaiten. Damit sie nicht auf den Bundstäbchen aufschlagen und scheppern, ändert der Gitarrenbauer ihren Abstand zum Griffbrett. Dies geschieht durch einseitige Abflachung von Sattel und Steg. **Im Oktavpunkt** beträgt dann die **Saitenlage** für die hohe e'-Saite etwa 3 mm, für die tiefe E-Saite etwa 4, 5 mm. Je höher die Saitenlage, desto größer wird der Längenunterschied zwischen sattelseitigem und stegseitigem Teil im Oktavpunkt. Je höher die Saitenlage, desto mehr muß der Steg in Richtung Zarge verschoben werden, wir erhalten den **schrägen Steg**, denn die Bundstäbchen lassen sich schlecht schräg in das Griffbrett einfügen.

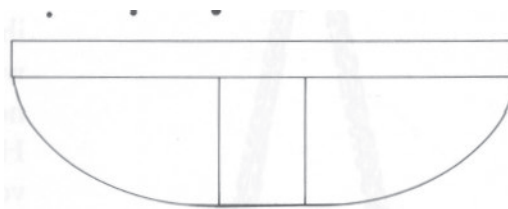
Da die Saitenlage auch vom Saitenmaterial abhängig ist (Melodiesaiten sind anders gefertigt als Baßsaiten), teilen manche Gitarrenbauer den Steg in zwei gleiche Teile. Laufen die Saiten einzeln über winzige **Untersattel**, die in einer breiten Nut frei beweglich sind, lassen sich die Intonationsabweichungen auf Werte begrenzen, die gehörmäßig nicht mehr erfaßt werden können.

Die meisten Gitarren haben eine in den Steg eingelassene **Kunststoff-** oder **Elfenbeinleiste**. Ist die Saitenlage zu hoch, können wir die Leiste herausnehmen und leicht abfeilen, ist die Saitenlage zu niedrig, schieben wir in die Nut ein flaches Holzstäbchen oder besorgen uns eine höhere Leiste.

Beim Erstsaitenbezug einer neuen Gitarre stimmt die **Intonation** meist. Beim Wechsel des Saitenfabrikats, der Stärke der Saiten, Alterung der Hölzer ... können Intonationsschwierigkeiten auftauchen.

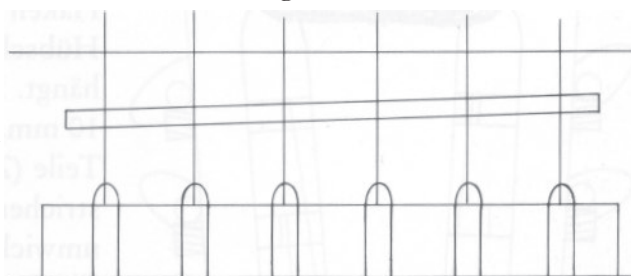
Saitenlage im Oktavpunkt

e' h L, d A E

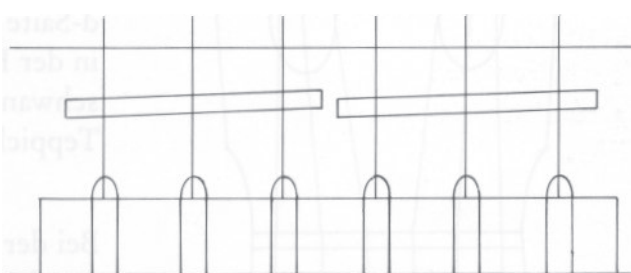


Gitarrenhals im Querschnitt
im Oktavpunkt

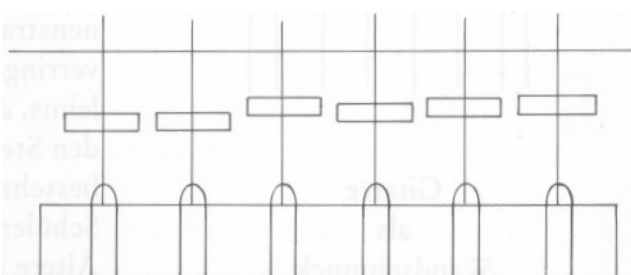
einteiliger Untersattel



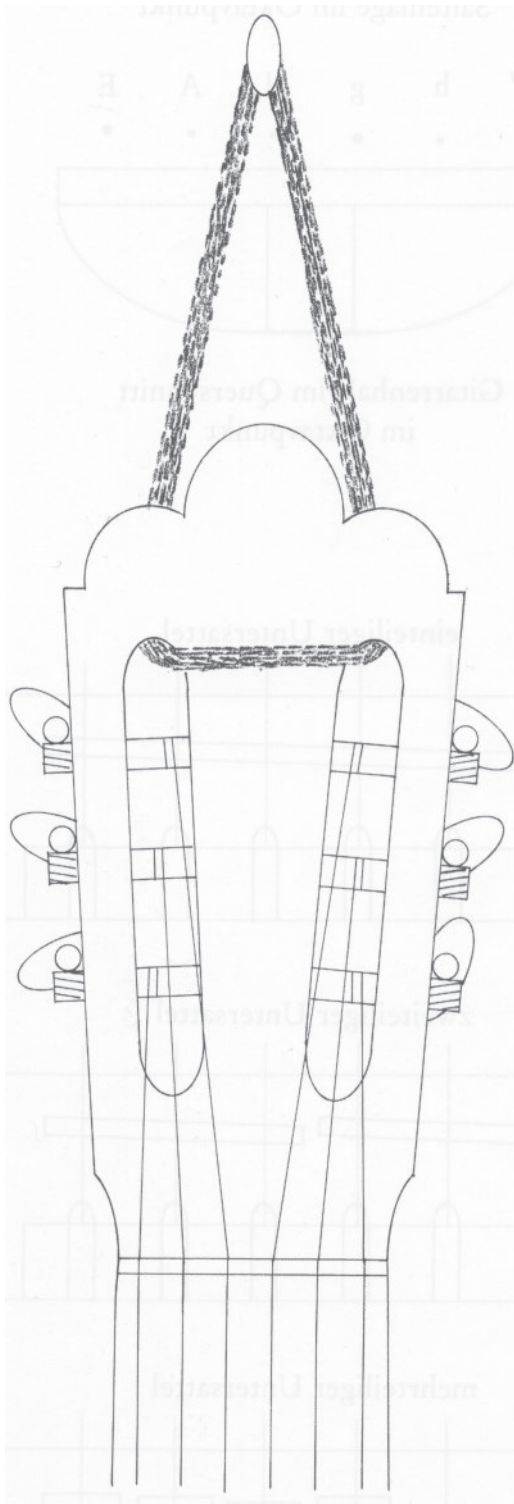
zweiteiliger Untersattel



mehrteiliger Untersattel



Saitenhalter



Gitarre
als
Wandschmuck

Viele Gitarristen legen ihre wertvollen Instrumente nach dem Gebrauch in einen festen Koffer, breiten ein weiches Tuch über die empfindliche Fichtenoder Zederndecke, schließen den Deckel und geben ihr so einen sicheren Schutz. Andere Gitarristen bewahren zu Hause ihre Gitarre im Koffer mit geöffnetem Deckel auf, denn beim Spielen sondern die Hände Schweiß ab, und diese Handfeuchtigkeit wird vom Innern des Resonanzkörpers aufgenommen und gespeichert. Um sie wieder zu verdunsten, braucht die Gitarre Zeit. Außerdem besitzt eine solche Gitarre immer die richtige Raumtemperatur.

Eine allzeit spielbereite Schülorgitarre an der Wand ist ein wunderbares Schmuckstück. Eine Kordel durch den Kopf geschlungen und an einem festen Haken eingehängt, ist die einfachste Ausführung. Hübscher wirkt es, wenn die Gitarre leicht schräg hängt. Dazu werden zwei Rundhölzer, Durchmesser 10 mm, in der Wand befestigt, die überstehenden Teile (Zargenbreite) mit einem Kontaktkleber bestrichen und mit einer Kordel oder Makrameeschnur umwickelt.

Ein Stützpunkt liegt in der Zargeneinbuchtung, der andere zwischen den beiden Wellen der A- beziehungsweise d-Saite. Beim Aufhängen wird die d-Saite etwas zur Seite geschoben und rastet nachher in der Kordel ein. Zum Schutz gegen Temperaturschwankungen und Kratzer dient ein kleines weiches Teppichstück, das an die Wand geklebt wird.

Bei der Fahrt im Personenwagen entstehen im Sommer im Innenraum hohe Temperaturen. Liegt die Gitarre wohlverwahrt im schwarzen geschlossenen Koffer, wird dieser durch die hereinfallenden Sonnenstrahlen erhitzt. Mit steigenden Temperaturen verringert sich die Haltefestigkeit des Knochenleims, die hohe Saitenspannung von etwa 40 kg kann den Steg von der Decke reißen. Diese Gefahr besteht nur bei guten Meistergitarren, nicht bei Schülorgitarren, die mit Kaltleim verarbeitet sind. Ältere gut klingende Gitarren mit einer dünnen Fichtendecke wollen nicht fortwährend gespielt werden, sie brauchen Ruhe, um sich zu erholen.

Der Lack hat bei der Gitarre die Aufgabe, das Holz vor äußeren Einflüssen zu schützen, ihren Klang zu bewahren, aber auch ihr Gewand vornehm und edel zu gestalten. Auf Zargen und Boden hat die Wahl des Lackes wenig Einfluß, die Decke ist maßgebend. Ein harter Lack ist wie ein Panzer, der das Holz nicht schwingen läßt, ein weicher Lack ist oft nicht stoß- und kratzfest genug. Für die Lackierung hat jeder Gitarrenbauer sein eigenes Rezept.

Meistergitarren werden vorwiegend mit **Naturharzlack** behandelt. Dieser Lack stammt von Schildläusen, die in Südasien, Afrika und Amerika in ungeheuren Mengen auf den jungen Trieben von Bäumen und Büschen sitzen, die Blätter anstechen und den Saft aussaugen. Dabei scheiden sie eine Harzmasse aus, die sich auf den Zweigen ablagert. Aus diesem Rohstoff wird der Naturharzlack gewonnen.

Nicht alle im Handel erhältlichen Pflegemittel sind für ihn geeignet. Solche Meistergitarren können mit einem angefeuchteten Schwammtuch gereinigt werden.

Bei Schülergitarren wird meist ein **Nitrolack** mit der Spritzpistole über das ganze Instrument gesprüht. Die Resonanzfähigkeit des Holzes wird dadurch geringfügig beeinflußt, der Ton härter und kälter. Solche Gitarren sind unempfindlich und leicht zu pflegen.

Wird es im Winter klirrend kalt, bei strahlendem Sonnenschein, sinkt die relative Luftfeuchtigkeit in zentralbeheizten Räumen. Die Nadel des Hygrometers neigt sich immer weiter nach links, nach unten. Bei außerordentlicher Lufttrockenheit wächst die Gefahr, daß Risse in der dünnen Gitarrendecke entstehen. Liebevoll gepflegte, regelmäßig gegossene Zimmerpflanzen sorgen ebenso für die richtige Luftfeuchtigkeit wie ein handelsüblicher Verdunster, denn sie geben ihr Wasser an die Umgebung gleichmäßig ab.

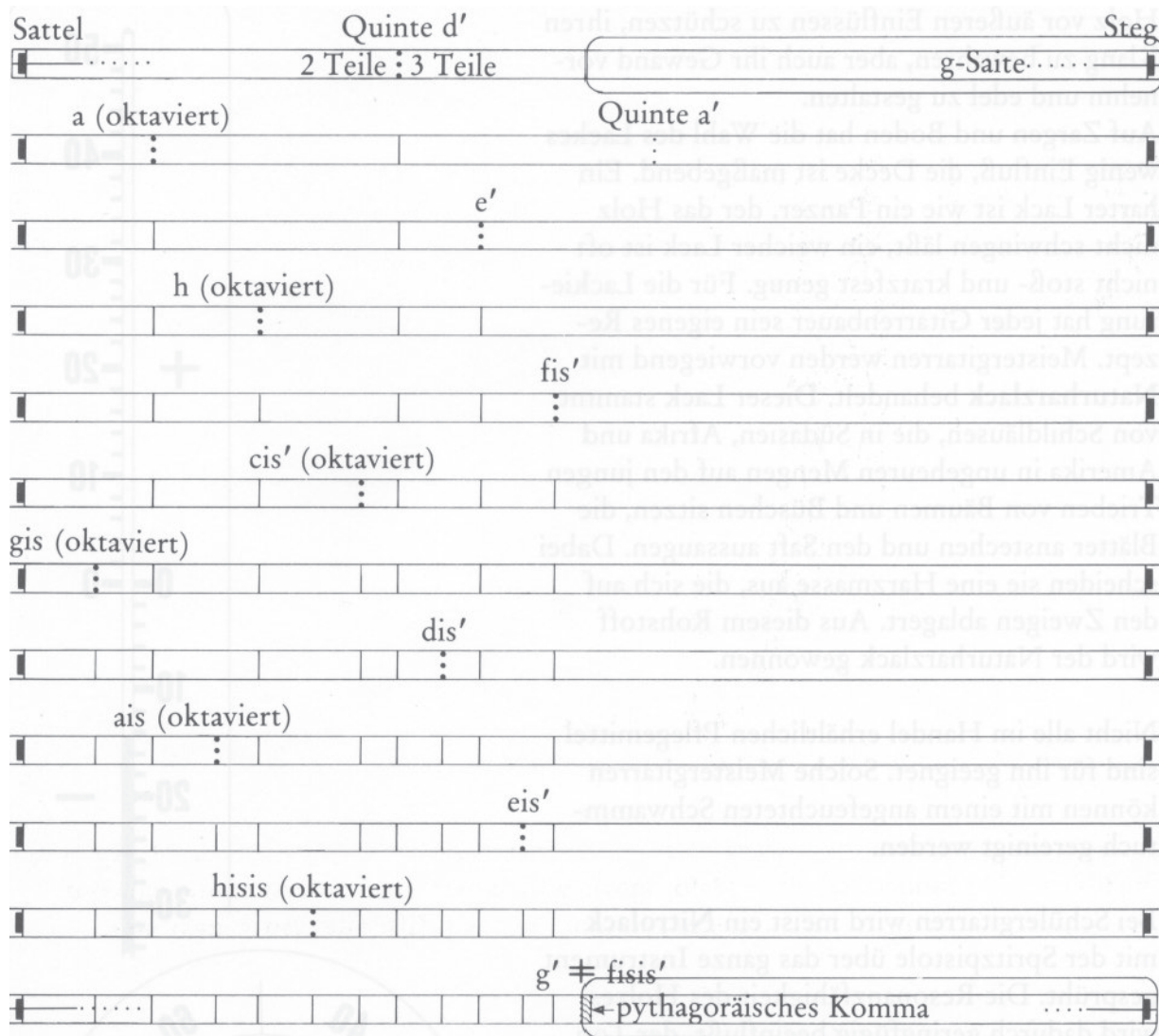


Thermometer

Hygrometer

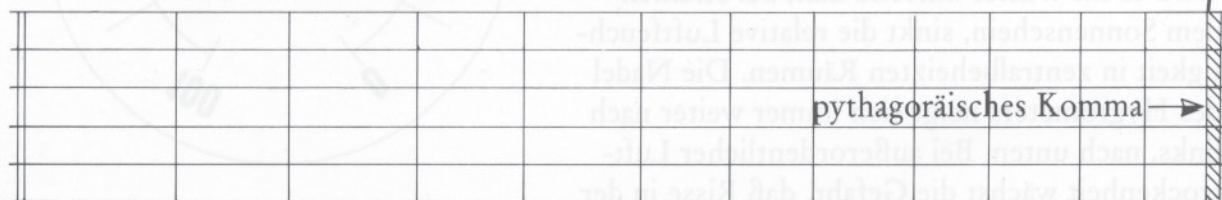
Die pythagoräische Stimmung

Ableitung der pythagoräischen Stimmung am Griffbrett mit Hilfe des **Monochords**



Die **pythagoräische Stimmung** in der Musik des Mittelalters berechnet alle Schwingungszahlen in **Quinten** nach dem Verhältnis 2:3.

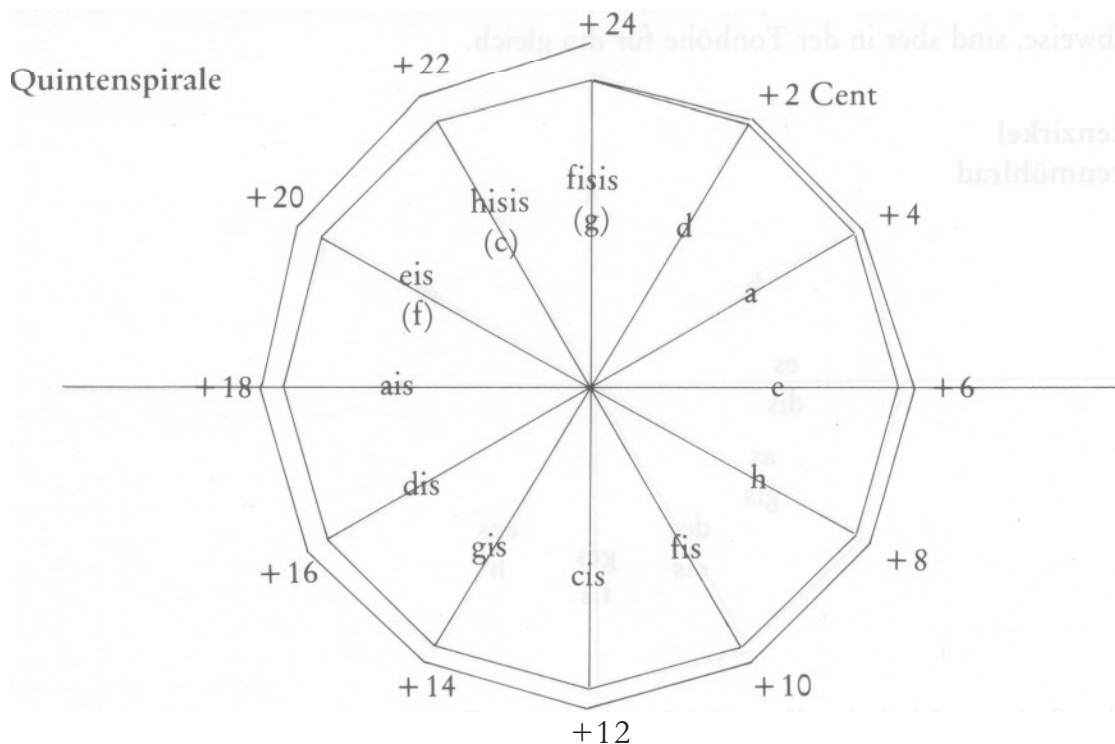
Übertragung in doppelter Größe auf das Griffbrett einer Gitarre



Beginnen wir die Quintreihe beim Ton g, kommen wir nach zwölf Quintschritten nicht zum Ton g zurück, sondern zu fisis. Das System schließt sich nicht, denn zwölf Quinten sind größer als sieben Oktaven. Der Unterschied, das **pythagoräische Komma**, beträgt ein Viertel eines **Halbtönen** (24 Hundertstel = 24 **Cent**) - auf dem Griffbrett der Gitarre ein Viertel des XII. Bundfeldes.

Die pythagoräische Stimmung

Die pythagoräische Stimmung gilt für die Musik des Mittelalters und die frühe **Polyphonie** bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu heute gelten zu jener Zeit Terzen und Sexten noch als auflösungsbedürftige Dissonanzen. Mittelalterliche Kompositionen, in temperierter Stimmung gespielt, verlieren an musikalischem Wert.



Bei der pythagoräischen Stimmung wächst bei jeder zusätzlichen Quinte die Abweichung um 2 Cents (2 Hundertstel eines Halbtones). Wollen wir einen Intervallunterschied berechnen, vergleichen wir die Ziffer des Zieltones mit der Ziffer des Ausgangstones.

$$\begin{aligned}\text{Terz } a/cis &= +4 / +12 \text{ Cent} \\ \text{Unterschied } &+ 8 \text{ Cent}\end{aligned}$$

Die große Terz a/cis mit + 8 Cents nennen wir eine scharfe „**pythagoräische Terz**“.

$$\begin{aligned}\text{Quinte hisis/g} &= +22 / 0 \text{ Cent} \\ \text{Unterschied } &- 22 \text{ Cent}\end{aligned}$$

Die zwölfte Quinte von hisis (c) nach g ist um 22 Cents zu klein, sie klingt falsch und heulend. Wir nennen sie eine „**Wolfsquinte**“.

Be-Tonarten
klingen tiefer



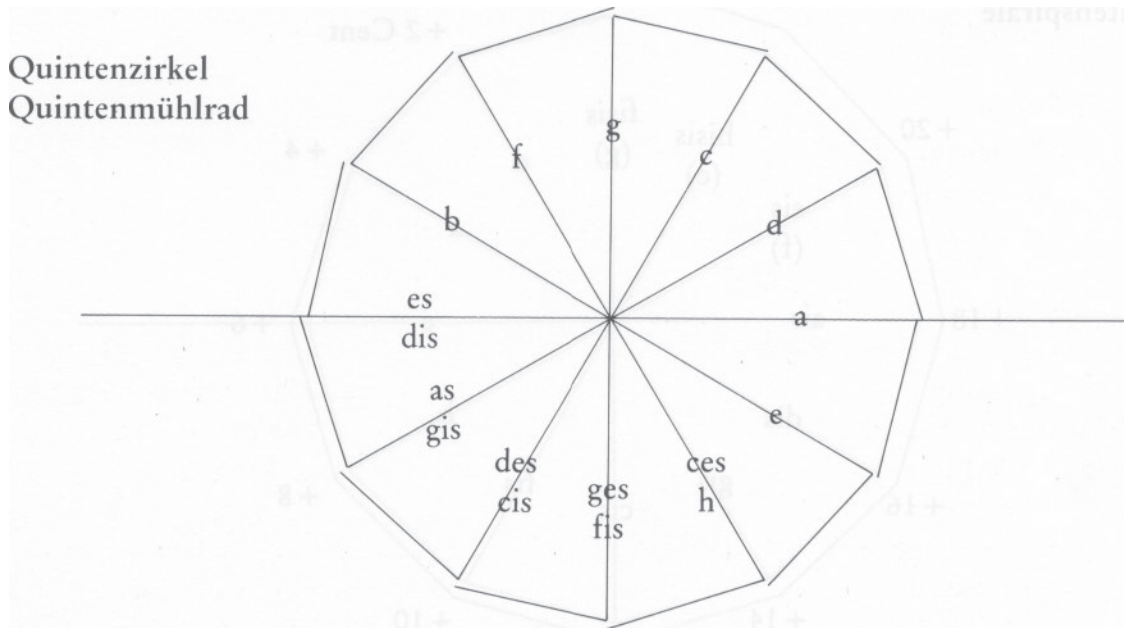
Kreuz-Tonarten
klingen höher

In der pythagoräischen Stimmung ist cis nicht gleich des, fis nicht gleich ges. Der Unterschied beträgt jeweils 24 Cents, das pythagoräische Komma. Geigenspieler nehmen ein cis schärfer als ein des, Gitarristen nicht!

Die temperierte Stimmung

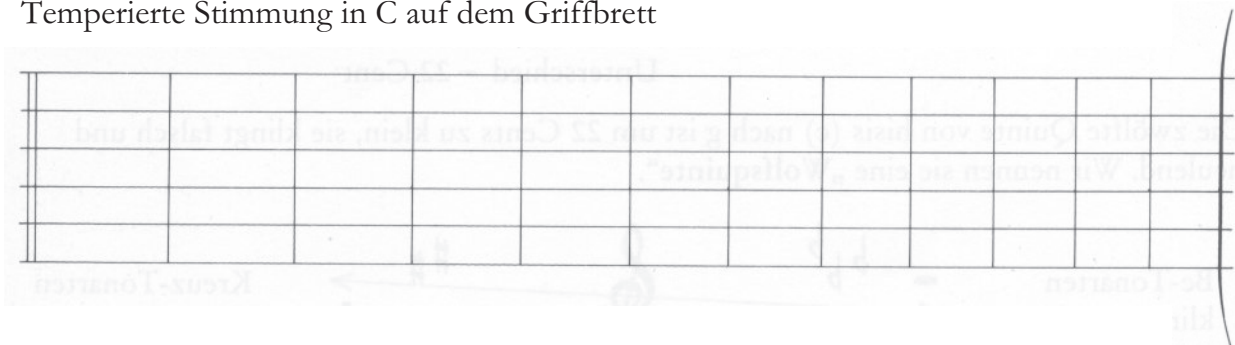
Die **temperierte Stimmung** teilt den **Oktavraum** in zwölf gleich große **Tonstufen**. Für einen Halbtonschritt gilt die Verhältniszahl: $^{12}\sqrt{2} = 1,0594631$

In der Musiktheorie wird landauf, landab der Quintenzirkel als geschlossener Kreis dargestellt. **Enharmonische Töne** (z. B. des/cis) erscheinen für den Schüler nur als andere Schreibweise, sind aber in der Tonhöhe für ihn gleich.



Wird der Quintenzirkel als offenes Mühlrad dargestellt, erkennt der Schüler sofort, daß **enharmonische Töne** (z. B. des/cis) nahe zusammenliegen, aber verschieden sind, cis etwas höher als des ist. Jede Melodie kann nun in eine andere Tonart transponiert werden, die Akkorde aller Tonstufen weisen den gleichen Reinheitsgrad auf. Enharmonische Töne (as/gis) können ausgetauscht werden, die Abweichung beträgt zwei Cents. Diese Teilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtonschritte, eingeführt von Andreas Werckmeister 1691, ist bestimmend für unser Tonsystem. Als wichtigste Bezugsreihe gilt die siebenstufige Dur- und Molltonleiter. Die Oktave ist das einzig „unverfälschte Intervall“ in der temperierten Stimmung. Wir stimmen deshalb die Gitarre vorwiegend nach Oktaven unter der Einbeziehung möglichst vieler Saitenpaare.

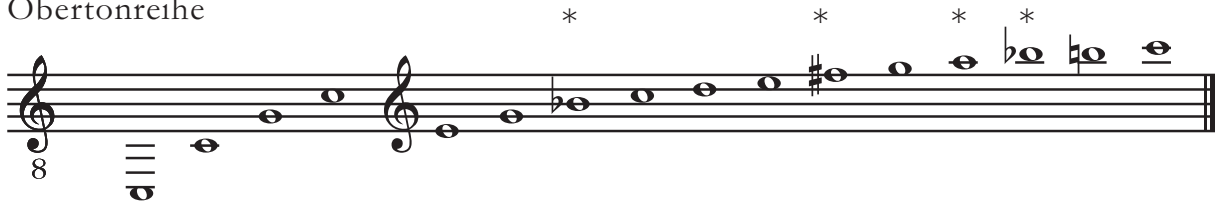
Temperierte Stimmung in C auf dem Griffbrett



Oft läßt sich die Gitarre nicht sauber stimmen, weil die Saiten Mängel aufweisen. Ein weiterer häufiger Grund, besonders bei billigen Gitarren, ist die verfälschte Oktavverschiebung, die beim Niederdrücken der Saiten auf das Griffbrett entsteht.

Die reine Stimmung

Obertonreihe



* klingen etwas tiefer als in der temperierten Stimmung

Die Verhältniszahl Grundton/ ... ergibt die schwingende Saitenlänge.

/Prim	C/C	1/1	/Quinte	g'/d"	2/3
/kl. Sekunde	h"/c"	15/16	/kl. Sexte	e"/c"	5/8
/gr. Sekunde	c"/d"	8/9	/gr. Sexte	d"/h"	3/5
/kl. Terz	e"/g"	5/6	/kl. Septime	e'/d"	4/7
/gr. Terz	c"/e"	4/5	/gr. Septime	c'/h"	8/15
/Quarte	g'/c"	8/11	/Oktave	C/c	1/2

Die **reine Stimmung** folgt den natürlichen Intervallproportionen. Die **unendliche Obertonreihe** wird gern benutzt, um das Tonsystem als naturgegeben zu erklären. Diese Reihe enthält alle Intervalle von den ganz einfachen im Baßschlüssel bis zu den schwierigen in der zweigestrichenen Oktave.

Auffallend ist die kleine Septime c'/b' mit der Verhältniszahl 4/7, die etwas größer ist als die kleine Septime e'/d" mit der Verhältniszahl 5/9 (36/63 beziehungsweise 35/63).

Unabhängig von der temperierten Stimmung durch die feststehenden Bünde, spielen wir Flageolettöne in reiner Stimmung. Der klangliche Unterschied ist aber so gering, daß wir ihn nur in Ausnahmefällen bemerken, zum Beispiel die etwas zu tief klingende Septime im III. Bund.

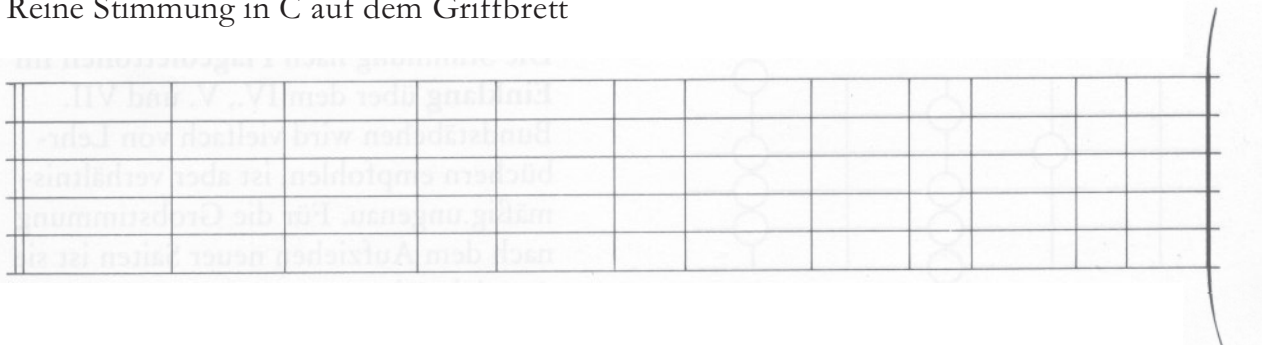
Die meisten Musikinstrumente sind heute temperiert gestimmt: Klavier - Orgel - Cembalo - Xylophon

Gitarre - Laute ...

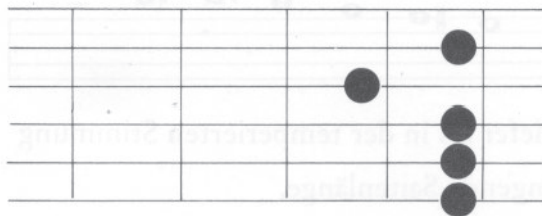
Streich- und Blasinstrumente haben einen veränderlichen Ton, sie sind rein gestimmt:

Violine - Cello - Trompete - Horn ...

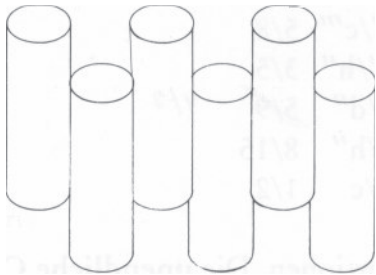
Reine Stimmung in C auf dem Griffbrett



Ein wichtiges Argument für die historische Stimmung sind **naturreine große Terzen** mit - 14 Cent, die hell und klar klingen, im Gegensatz zu den rauen **pythagoräischen großen Terzen** mit + 8 Cent und den **temperierten großen Terzen** mit + 0 Cent.



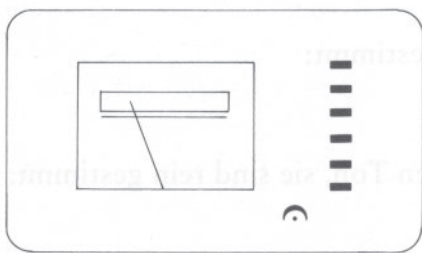
Anfänger auf der Gitarre stimmen ihr Instrument meist durch **Einklang**; das heißt, ein gegriffener Ton der IV. beziehungsweise V. Lage wird mit der entsprechenden leeren Saite verglichen. Dieser Grobstimmung folgt durch Anschlag von Akkorden in verschiedenen Lagen die Feinstimmung.



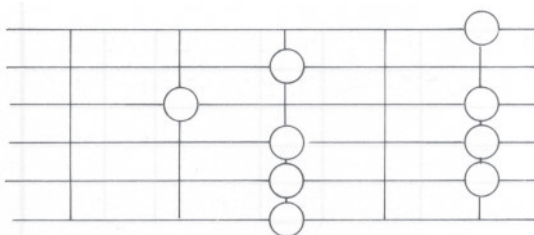
Die **Stimmpfeife** gleicht einer Mundharmonika. Sechs winzige Metallzungen in der Stimmung E-A-d-g-h-e' können einzeln angeblasen werden. Doch oft klingen diese Metallzungen ungenau, so daß wir durch Saitenvergleich nachstimmen müssen.



Die Stimmung nach **Flageolettönen in Oktaven** über dem VII. und XII. Bundstübchen ist wenigen Gitarristen bekannt und wird deshalb auch selten angewandt, obwohl sie leicht auszuführen ist, denn die linke Hand ist nach dem Anschlagen der Saiten frei für das Drehen der Wirbel an der Mechanik.



Beim **elektronischen Stimmgerät** schlagen wir die zu stimmenden Saiten an und sehen am Zeiger, ob die Saite zu tief oder zu hoch klingt. Die Genauigkeit liegt bei etwa ± 1 Cent über den ganzen Stimmbereich. Bei vielen Gitarristen ist dieses Hilfsmittel verpönt, weil das Auge die Aufgabe des Ohres übernimmt.



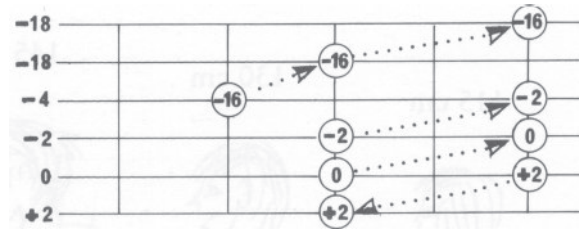
Die Stimmung nach **Flageolettönen im Einklang** über dem IV., V. und VII. Bundstübchen wird vielfach von Lehrbüchern empfohlen, ist aber verhältnismäßig ungenau. Für die Grobstimmung nach dem Aufziehen neuer Saiten ist sie ausreichend.

Hohe Anforderung an das Ohr stellt das freie Stimmen der leeren Saiten in vier reinen Quartan und einer großen Terz. Besonders jüngere Gitarrenschüler haben Schwierigkeiten, weil ihre gesangliche „naturreine“ Terz um 14 Cent zu tief klingt.

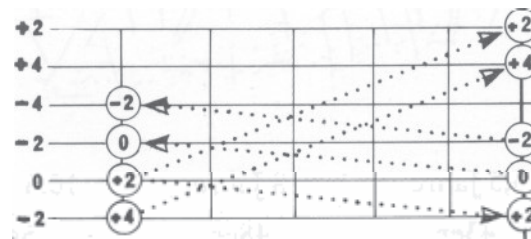
Flageolettöne gehören naturgemäß in den Bereich der reinen Stimmung; mit ihnen die Gitarre gleichmäßig temperiert zu stimmen, ist nicht möglich. Beim Stimmen mit Flageolettönen im Einklang erreichen wir bei den Baßsaiten über dem V. und VII. Bundstäbchen ein sehr gutes Ergebnis. Auch die g-Saite klingt noch annehmbar. Aber mit der doppelt oktavierten natürlichen Terz über dem IV. Bundstäbchen, dem Ton h", liegen wir 16 Cent tiefer als in der temperierten Stimmung, und diesen Fehler übertragen wir auf die beiden obersten Melodiesaiten. Diesen groben Fehler können wir leicht beheben, wenn wir die beiden leeren Melodiesaiten h und e' in die Flageolettstimmung mit einbeziehen, denn im VII. Bund der E-Saite erklingt h als Flageolettton und im VII. Bund der A-Saite e'. Die Fehlerquote beträgt dann nur noch 6 Cent (6 Hundertstel Halbtonschritte). Dasselbe Ergebnis erzielen wir viel einfacher durch Stimmen mit Flageolettönen in Oktaven über dem VII. und XII. Bundstäbchen.

Die Unterteilung des Griffbrettes in Bünde hat die temperierte Stimmung als Grundlage. Folglich ist auch das Einstimmen der leeren Saiten ein Bestand davon. Wollen wir in einer Tonart vollkommen richtig stimmen, brauchen wir für jede Saite eine eigene Bundeinteilung, ausgehend davon, daß jeder Ton eine bestimmte schwingende Länge der Saite verlangt. Dies erfordert eine peinlich genaue Arbeit und bringt große Schwierigkeiten beim Spiel für die linke Hand. Dem Spieler in der Renaissance und im Barock erlaubten um den Hals gebundene, **verschiebbare Saitenbünde**, die Stimmung dem zu spielenden Werk anzupassen.

Auf der Gitarre begegnen sich temperierte und reine natürliche Terzen. Den Klangunterschied können wir beim obenstehenden „Hahnenschrei“ gut wahrnehmen.



Flageolettstimmung im Einklang über dem IV./V. und VII. Bundstäbchen
Fehlerquote 20 Cent



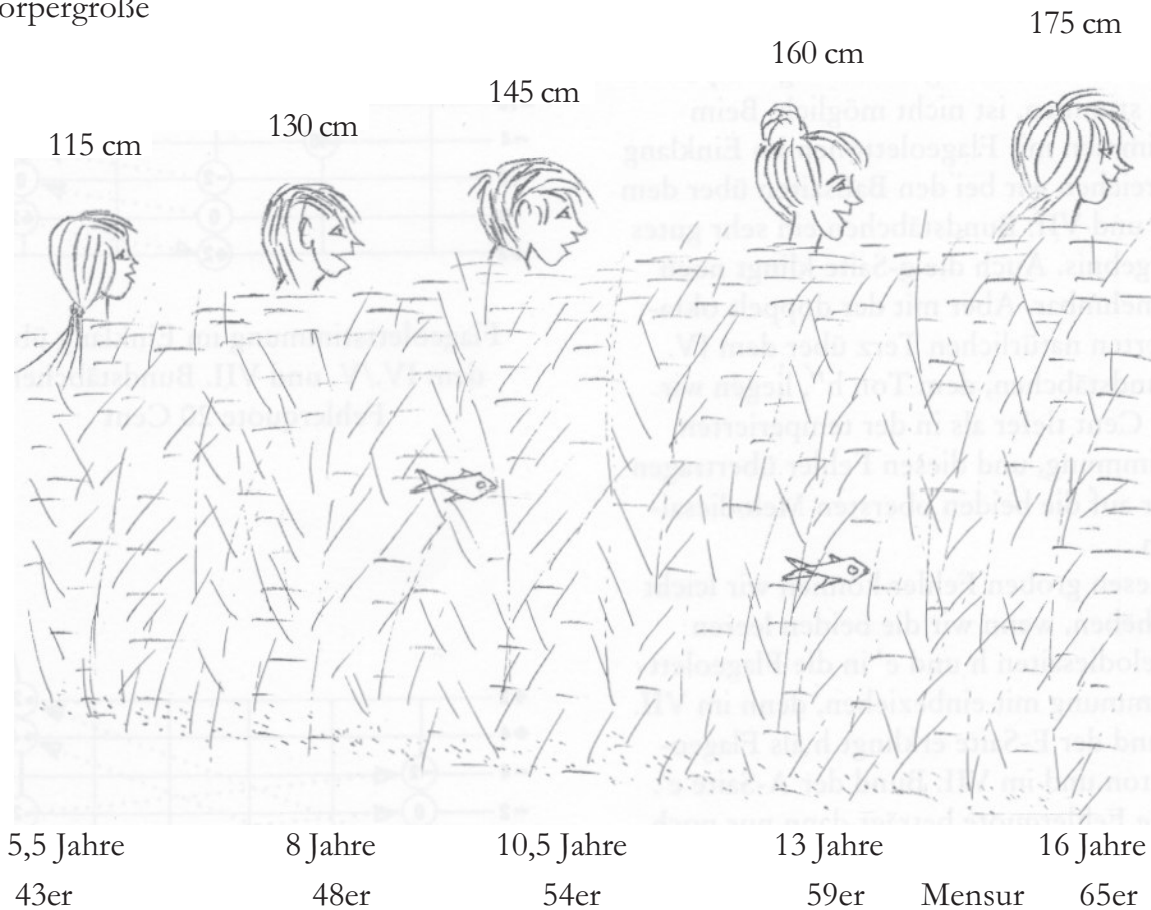
Flageolettstimmung in Oktaven über dem VII. und XII. Bundstäbchen
Fehlerquote 6 Cent

Hahnenschrei

R. Friesch



Körpergröße



Körper- und Handwachstum verlaufen bei Jungen und Mädchen annähernd übereinstimmend. Ab der Mitte des 13. Lebensjahres überholen die Jungen bei einsetzender Pubertät die Mädchen, die im Alter von etwa 16 Jahren ihre endgültige Körpergröße von durchschnittlich 166 cm erreichen.

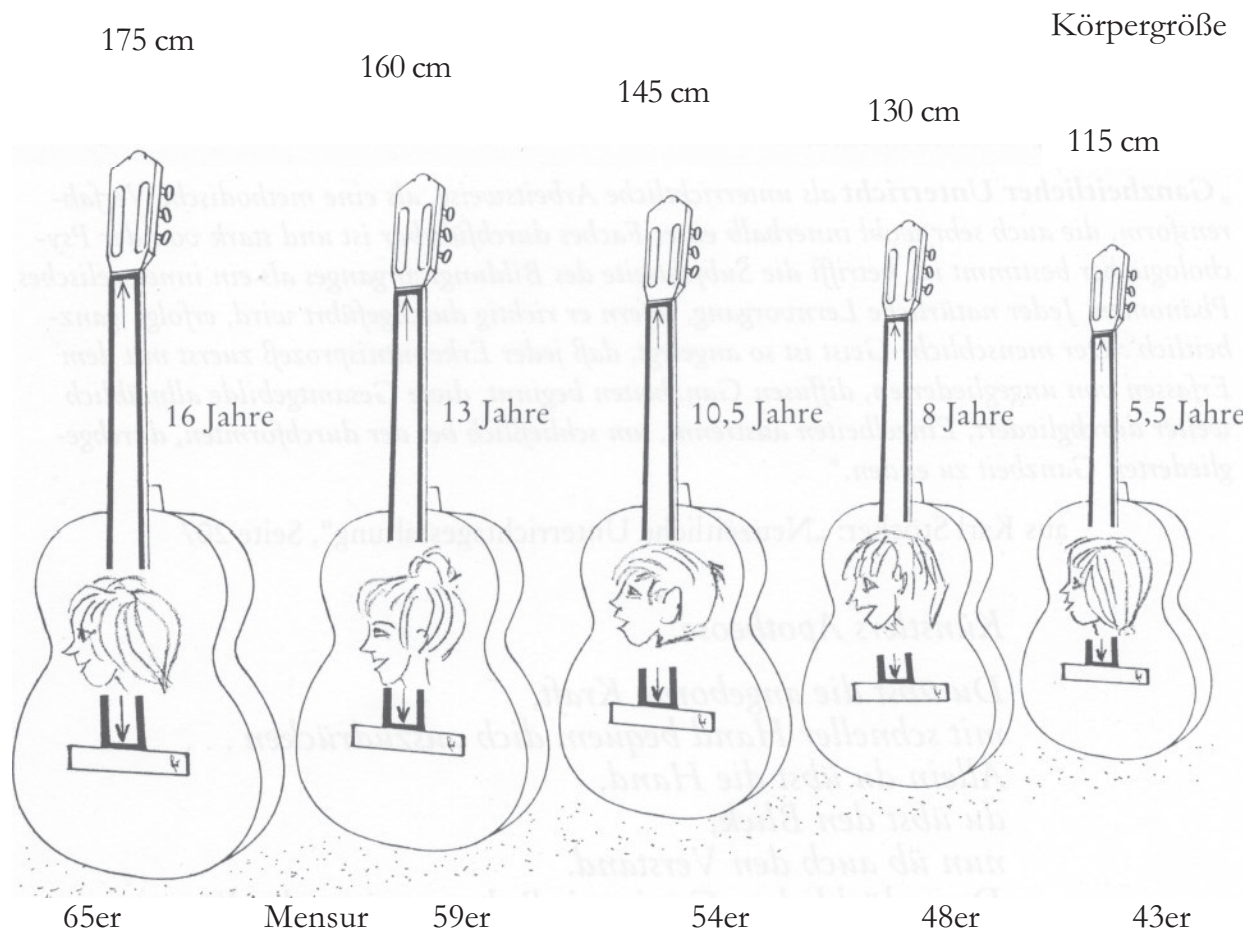
Wie sieht es aber mit Gitarren für die verschiedenen Altersstufen aus? Gibt es hier die passende Größe, die **richtige Mensur**?

Als Mensur bezeichnen wir bei der Gitarre die Länge der frei schwingenden Saite zwischen Sattel und Steg. Nach ihr werden beim Bau eines Instrumentes mit geringen Abweichungen Gesamtlänge, Breite von Boden und Decke, Zargentiefe ... berechnet. Im Idealfall stellt die Mensur ein Mittel zwischen leichter Spielbarkeit und gutem Klang dar.

Weltberühmte Gitarrenbaumeister benutzen folgende Mensuren:

Fleta	650 mm
Hannabach	655 mm
Hopf	650 mm
Ramirez	656 mm
Torres	650 mm

Berechnen wir den Mittelwert, so gelangen wir zu der heute üblichen **65er Mensur**. Sie stellt an den Spieler hohe physiologische Anforderungen.



Vor der Verwendung umspinnener Saiten bis Mitte des 18. Jahrhunderts weist die Gitarre eine verhältnismäßig lange Mensur auf, sie liegt bei der Verwendung von Bronzesaiten zwischen 65 und 80 cm. Mit dem Aufkommen umspinnener Saiten verringert sich die Mensur auf 60-65 cm. Lange Zeit verwenden Gitarrenbaumeister diese Werte.

Der Spanier Antonio de Torres (1817-1892) verfeinert die Fächerverstrebung, vergrößert den Resonanzkörper, legt die Mensur auf 650 mm fest, baut eine laute Gitarre vorwiegend als Begleitinstrument für spanische Folklore und Flamenco - für Männer! Von der durchschnittlichen Körpergröße eines erwachsenen Mannes (175 cm) und der 65er Mensur ausgehend, können wir alle darunter liegenden Mensuren „mathematisch proportional“ berechnen, die Gitarre für alle Altersstufen spielbar machen. Nicht die Spieler sollen sich der Gitarre anpassen, sondern die Instrumentenbauer die passende Größe liefern.

Lautstärke und Tragfähigkeit einer Gitarre, das ist die Überzeugung vieler Gitarrenbaumeister, haben wenig mit der verwendeten Mensur zu tun. Je kürzer die Mensur, desto niedriger darf die Saitenlage sein, um Nebengeräusche schwingender Saiten zu verhindern, desto geringer wird auch die Saitenspannung. Linke und rechte Hand brauchen weniger Kraft und erlangen mehr Freiheit, Töne zu gestalten, die Gitarre wird leichter spielbar, weist nicht die heute weit verbreitete Baßlastigkeit auf und bringt einen angenehmen herrlichen Klang in hohen Lagen.

Unterrichten ist eine Kunst. Besitzen wir Pädagogen den tiefen Einblick in Methoden und Gesetzmäßigkeiten der Spieltechnik auf der Gitarre nicht nur im handwerklichen, sondern auch im künstlerischen Sinne? Geht unser Unterricht davon aus, daß Auffassen und Erleben **ganzheitlich** sind?

„Ganzheitlicher Unterricht als unterrichtliche Arbeitsweise, als eine methodische Verfahrensform, die auch sehr wohl innerhalb eines Faches durchführbar ist und stark von der Psychologie her bestimmt ist, betrifft die Subjektseite des Bildungsvorganges als ein innerseelisches Phänomen. Jeder natürliche Lernvorgang, sofern er richtig durchgeführt wird, erfolgt ganzheitlich. Der menschliche Geist ist so angelegt, daß jeder Erkenntnisprozeß zuerst mit dem Erfassen von ungegliederten, diffusen Ganzheiten beginnt, diese Gesamtgebilde allmählich weiter durchgliedert, Einzelheiten austrennt, um schließlich bei der durchformten, durchgegliederten Ganzheit zu enden.“

aus Karl Stöcker: „Neuzeitliche Unterrichtsgestaltung“, Seite 207

Künstlers Apotheose

*Du übst die angeborne Kraft,
mit schneller Hand bequem dich auszudrücken ...
Allein du übst die Hand,
du übst den Blick,
nun üb auch den Verstand.
Dem glücklichen Genie wird's kaum einmal gelingen,
sich durch Natur und durch Instinkt allein zum
Ungemeinen aufzuschwingen: Die Kunst bleibt Kunst!
Wer sie nicht durchdacht, der darf sich keinen Künstler
nennen:
Hier hilft das Tappen nicht, eh man was Gutes macht,
muß man es erst recht sicher kennen.*

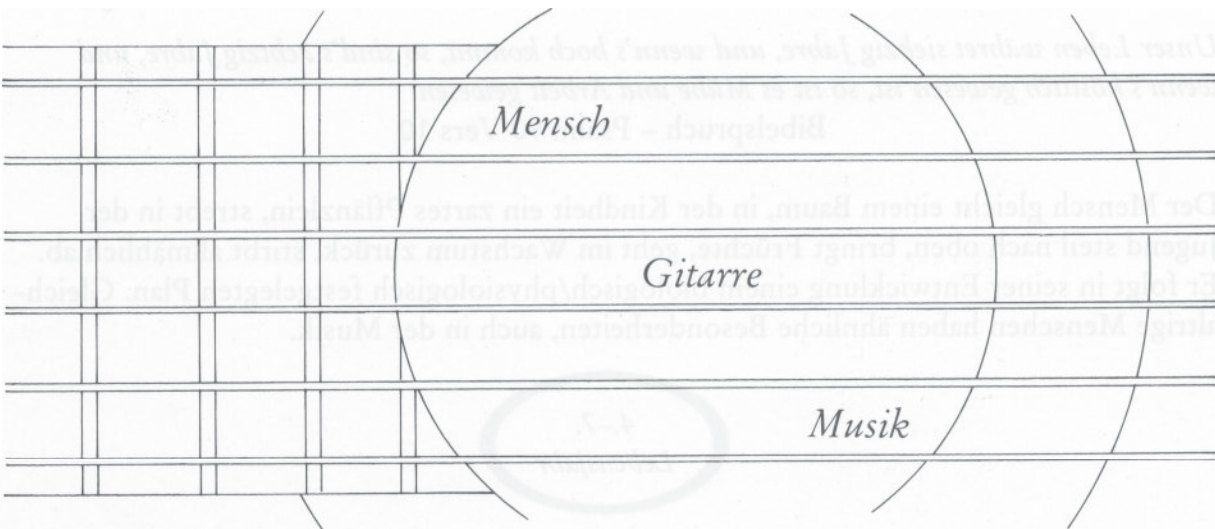
*Johann Wolfgang von Goethe
1749-1828*

Ob eine Gitarrenschule rein gedanklich am Schreibtisch entsteht oder in der Praxis geboren wird, immer muß sich der Verfasser mit drei Größen auseinandersetzen:



Alle drei stehen in wechselseitiger Beziehung. Je gleichmäßiger die Schwerpunkte verteilt sind, desto besser wird der Unterricht mit diesem Lehrwerk.

Frühinstrumentalunterricht Gitarre wird heute an vielen Musikschulen angeboten. Entwicklung instrumentaltechnischer Fertigkeiten und die Erarbeitung allgemeinmusikalischer und gestalterischer Grundlagen, die dem Alter des Schülers angemessen sind, stehen im Vordergrund. Hier darf der Schüler auf der Gitarre erste Hör- und Spielerfahrung machen, Tonerzeugungs- und Tonveränderungsprinzipien erkennen und mit Paketschnüren, Zigarrenkisten, Zeichenblöcken, Fingerfarben, Korken, Kartoffelstempel ... allerlei Parameter der Tonhöhe und der Tondauer erforschen und darstellen. Für den Pädagogen und Physiologen steht der **Mensch** im Mittelpunkt. Spieltechniken amerikanischer Folkgitarristen sind eine feine Sache, wenn sie beherrscht werden. Keine Angst, auch diese Lücke läßt sich schließen. Wenn wir einen Akkord greifen und anschlagen können, werden uns neue Dimensionen erschlossen. So versprechen es die angebotenen Lehrwerke. Auf Anleitung für den allgemeinen musikalischen Teil wird oft verzichtet und Patterns, Anschlagsmuster, geübt, bis die Finger „rauchen“! Weltmeister auf der **Gitarre** im Schnellspielen, wer träumt nicht davon?

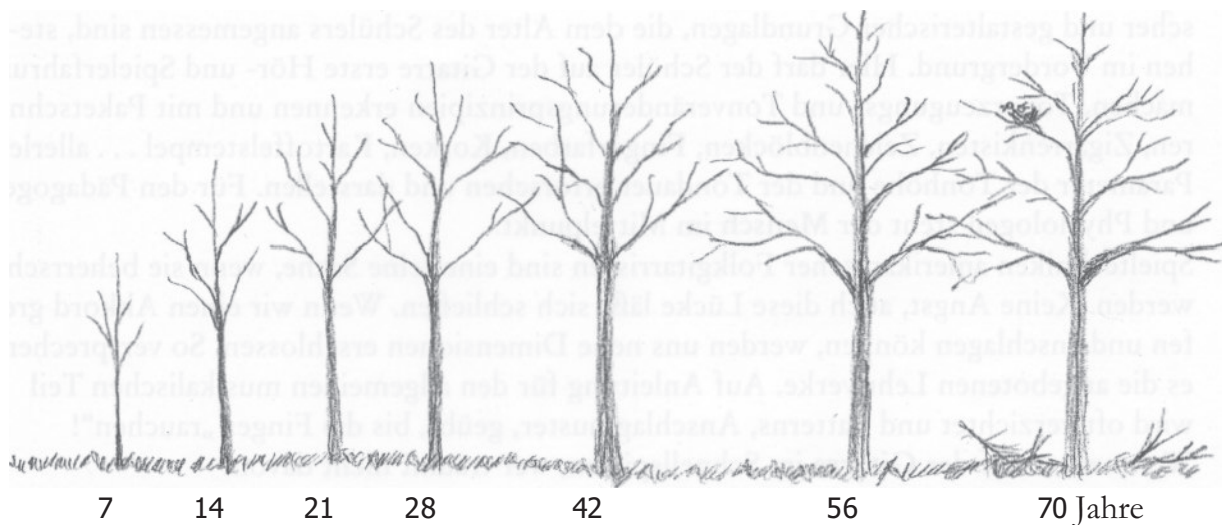


Ältere Lehrwerke, zum Beispiel die Carcassi-Gitarrenschule, bringen nach einigen Seiten Musiktheorie zahlreiche Anschlagübungen für die rechte Hand mit leeren und gegriffenen Saiten, um dann rasch im Quintenzirkel die verschiedenen Tonarten zu behandeln. Mit Liedern, Tänzen und kleinen Studien soll die Freude an der **Musik** geweckt und für den Unterricht genutzt werden. Die Carcassi-Gitarrenschule hat bis heute viele Nachahmer gefunden, nur sind die Inhalte besser verpackt, unserer Zeit angepaßt. Der Schüler muß auf der Gitarre frühzeitig große technische Fähigkeiten erweisen, wenn er weiterkommen will, sonst kann er sie bald an den Nagel hängen.

„Da sich besonders reiche Lernansätze auf der Basis der Improvisation entwickeln lassen, sei auf diese schöpferische Möglichkeit eines phantasievollen Gitarrenunterrichts ausdrücklich hingewiesen; der sklavische Gebrauch von Lehrwerken ist ebensowenig ratsam wie das Lernen anhand von Schulen, die nach technischer Anforderung, musikalischem Gehalt und methodischer Anlage noch im 19. Jahrhundert wurzeln, mit Ausnahme unerläßlicher Studienwerke.“

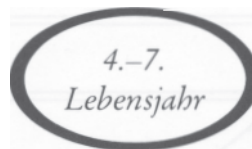
So empfiehlt es uns die Präambel zum Lehrplanwerk-Lehrplan Gitarre 1980!

Lebensbaum



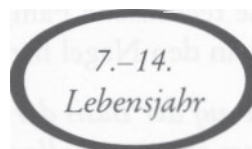
Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre, und wenn's köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen.
Bibelspruch - Psalm 90 Vers 10

Der Mensch gleicht einem Baum, in der Kindheit ein zartes Pflänzlein, strebt in der Jugend steil nach oben, bringt Früchte, geht im Wachstum zurück, stirbt allmählich ab. Er folgt in seiner Entwicklung einem biologisch/physiologisch festgelegten Plan. Gleichaltrige Menschen haben ähnliche Besonderheiten, auch in der Musik.

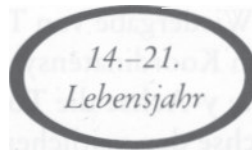


Das Kind schlüpft in eine Rolle, die es im wirklichen Leben - oder im Fernsehen - gibt (Vater, Mutter, Lehrer, Sheriff . . .). Im **Rollenspiel**, im **Rollenerlebnis** sind immer Wertvorstellungen eingeschlossen.

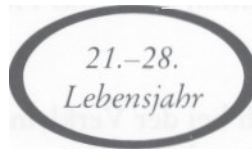
Auf dieser Altersstufe lernt der Schüler Gitarre vorwiegend durch Nachahmen, durch Rollenspiel beim Musizieren. Die gefühlsmäßige Einstellung zur Musik und zu den musizierenden Mitschülern steht im Vordergrund.



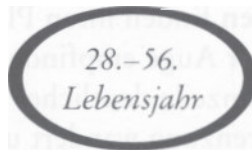
Das Kind ordnet sich in eine **Gruppe** ein, die Gruppe ist der Maßstab der meßbaren Leistungen. Innerhalb der Gruppe hat das Kind eine Stellung inne, spielt es **eine Rolle**. Der Schüler entdeckt, daß er die Saiten der Gitarre zum Schwingen bringen, ihre Tonhöhe und Lautstärke verändern, eine musikalische Leistung erbringen kann. Er merkt, wie die Finger auf den Saiten „laufen lernen“. Er genießt diese Kenntnisse und Fertigkeiten.



Der Jugendliche versucht in der Pubertät, seine **eigene Rolle** zu finden und zu festigen, er versucht herauszufinden, wie er in den Augen seiner Mitmenschen erscheint. Die Gitarre ist zeitweise nur noch eine Randerscheinung, andere anscheinend wichtigere Dinge versuchen sie zu verdrängen. Der Gitarrenlehrer hilft durch verständnisvolle Führung, durch eine feinfühligke Stükauswahl gemeinsam mit dem Schüler, daß die Gitarre nicht beiseitegelegt wird.



Der junge Erwachsene löst sich immer mehr vom Elternhaus, baut sich **einen eigenen Freundeskreis** auf, sucht einen Lebenspartner, gründet eine Familie. Auf dieser Stufe tritt die Gitarre aus ihrer Isolation heraus, werden Möglichkeiten des Zusammenspiels im Gitarrenchor, im Zupforchester mit anderen Instrumenten gesucht, bilden sich Sing- und Spielkreise. Das **gemeinsame Musizieren** steht im Vordergrund.



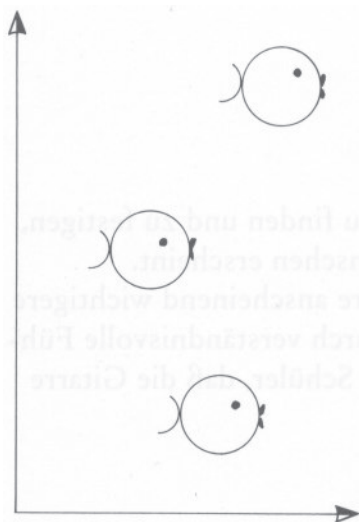
Mit zunehmendem Alter fragt der Erwachsene nach dem Sinn des Lebens, blickt rückwärts, schaut, wo er gerade steht, blickt vorwärts, bemerkt, daß es nicht mehr aufwärts geht, ein Stillstand eingetreten ist.

Schüler in diesem Alter sind nicht mehr so beweglich, sie sind geprägt durch ihre Vergangenheit, lernen nicht mehr so rasch, lernen anders. Allzugroße Erwartungen müssen abgedämpft, dem Schüler klargelegt werden, was er wirklich noch erreichen kann.



Nach den „Wechseljahren“ bemerkt der Mensch, daß es körperlich und geistig allmählich bergab geht, er zum alten Eisen gehört.

Aber auch auf dieser Stufe lassen sich auf der Gitarre noch bestimmte Ziele erreichen. Klare zweckgerichtete kleine Lernschritte, verbunden mit Erfolgserlebnissen, müssen unbedingt im Unterricht mit eingebaut werden. Der Schüler sucht beim Gitarrenspiel **Muse** und **Erholung**. Er erlebt die Gegenwart, freut sich beim gemeinsamen Musizieren.



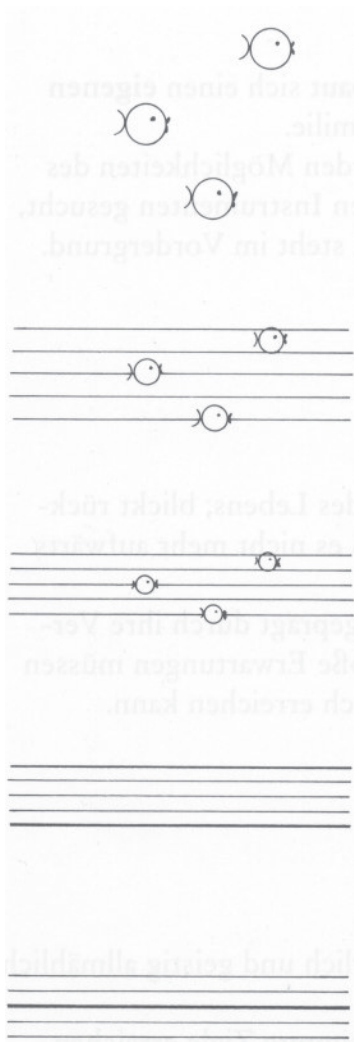
Die Wiedergabe von Tönen im Notenbild lässt sich in einem Koordinatensystem darstellen. Während die senkrechte y-Achse die **Tonhöhe** festhält, gibt die waagrechte x-Achse den zeitlichen Ablauf, die **Tondauer**, wieder. Drei Fischlein tummeln sich munter in den Fluten:

ein Fischlein schwimmt oben,
ein Fischlein schwimmt in der Mitte,
ein Fischlein schwimmt unten.

Schon in der musikalischen Grundausbildung wird der Schüler durch wahrgenommene Graphik und verständliche Notation auf etwas Hörbares hingewiesen.

Auch bei der Verkleinerung bleibt diese Verteilung im Raum erhalten:

ein Fischlein schwimmt oben,
ein Fischlein schwimmt in der Mitte,
ein Fischlein schwimmt unten.



Ein Netz wird ausgeworfen, zwei Fischlein zappeln darin, eins schlüpft unten durch. Eine **Notenzeile** wird gezogen, **Noten** finden ihren Platz.

Unser Auge empfindet die beiden **äußeren Linien** einer Notenzeile deutlicher als die **inneren Linien**. Von dieser Begrenzung wandert unser Blick nach innen beziehungsweise nach außen. Je mehr Linien gezogen sind, desto schwieriger wird für unser Auge die Aufgabe, die genaue Lage der Note zu bestimmen. Die Note e' ist leichter zu erfassen als c', die Note e leichter als g. Weil die Lesbarkeit der Noten rasch abnimmt, benützen wir auch nur eine beschränkte Anzahl von **Hilfslinien**. Im Anfangsunterricht ist die **Vergrößerung des Liniensystems** eine gute Hilfe. Die stufenweise Einführung kleinerer Linienabstände bis zum Erreichen der üblichen Größe entspricht den entwicklungspsychologischen Erkenntnissen. Die Verwendung einer farbigen Mittellinie, wie sie vielfach im Frühinstrumentalunterricht zu finden ist, bringt den Schüler auf den falschen Weg. Für eine C-Flöte, die mit den Tönen c'' und a' beginnt, scheinbar eine ausgezeichnete Lösung, kommt ein jähes Erwachen später, wenn die farbige Mittellinie verschwindet und die Notenzeile nicht mehr von innen her erschlossen werden kann.

Notenköpfe gleichen entweder dicken fetten Karpfen um die Weihnachtszeit im ruhigen Teich oder auch schlanken flinken Forellen im quirlenden Wildwasser.

„Die Notenschrift definiert die einzelnen Töne durch ihre Position innerhalb oder außerhalb eines Liniensystems. Sie benötigt gegenüber der linearen, eindimensionalen Buchstabenschrift für ihre Darstellung eine Fläche von variabler Ausdehnung, ist also zweidimensional. Ihre Aufgabe erschöpft sich aber keineswegs nur in der Definition der einzelnen Töne: Sie muß darüber hinaus die Rhythmik, den Zusammenklang in der Mehrstimmigkeit und vieles andere mehr zum Ausdruck bringen. Man spricht nicht umsonst von einem Notenbild.“

aus Herbert Chlapik

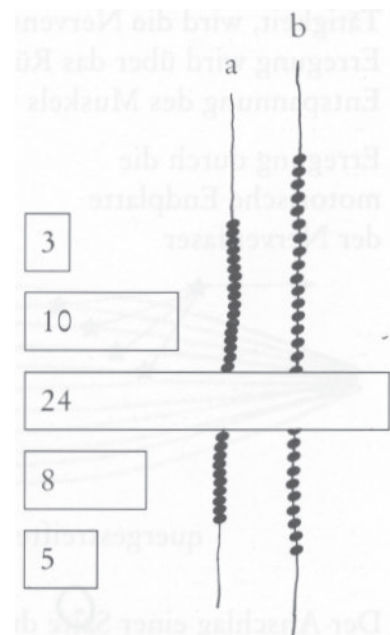
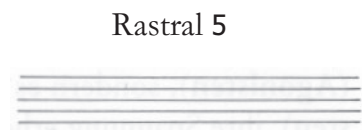
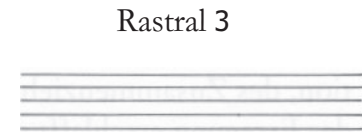
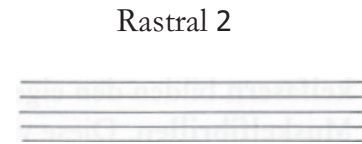
„Die Praxis des Notengraphikers“, Seite 10

Die Größenverhältnisse der Liniensysteme leiten sich vom **typographischen Punktmaß** (1 Punkt = 0,376 mm) ab. Der Abstand zweier Notenlinien voneinander, der Zwischenraum, beträgt beim **Rastral** Nr. 2 = 1,880 mm.

Alle Notenzeichen stehen in bestimmten, streng genormten Proportionen zu ihrer Rastergröße. Viertel- und Halbenoten sind rund-oval, füllen ungefähr ein Rasterquadrat aus, sind aber meist geringfügig breiter.

Von 50 beliebig ausgewählten deutschsprachigen Lehrwerken für Gitarre beginnen mit

	Rastral	< 2
	Rastral	2 (1,880 mm)
	Rastral	3 (1,755 mm)
a = üblicher Notendruck	Rastral	4 (1,600 mm)
b = Notendruck	Rastral	5 (1,532 mm)
Gitarrenschule R. Friesch		



Schulanfänger schreiben ihre ersten Ziffern in vorgegebene Karos frei in den Raum. So wird ein übersichtliches Rechenbild erreicht.

Warum übernehmen wir diese Darstellung nicht auch beim Stich von Noten?

Im Lehrerhandbuch „Gitarrenunterricht“, Seite 86 ..., ebenso in den fünf Schülerbänden, wird diese Schreibweise gewählt. Das **Notenbild** wird dadurch **übersichtlicher**, erscheint leichter und lockerer, aber auch kleiner, als es in Wirklichkeit ist.

Notenköpfe lassen sich entweder zwischen die Notenlinien quetschen wie Ölsardinen in eine Blechdose oder auch wie Perlen auf eine Seidenschnur auffädeln.

Muskeln dienen beim Menschen der Bewegung einzelner Gliedmaßen (Skelettmuskulatur) sowie der Kontraktion innerer Organe (Herz, Magen, Darm ...). Zahlreiche **Muskelfasern** bilden den eigentlichen Muskel. Muskelfasern bestehen zum großen Teil aus **Muskelfibrillen**. Diese verlaufen in Längsrichtung der Muskelzellen und haben die Fähigkeit, sich zusammenzuziehen.

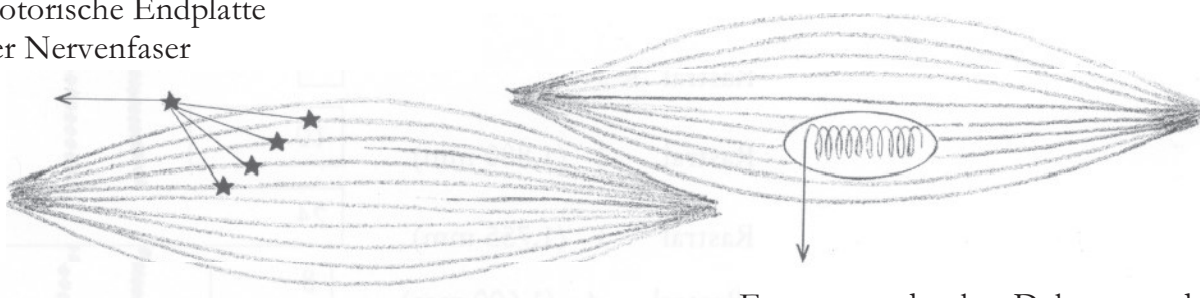
Mit jedem Muskel tritt ein Nerv in Verbindung. Der Nerv spaltet sich in feinste Ästchen und endet in der **motorischen Endplatte**. Bei einem Muskel ist die Stärke der Kontraktion, des Zusammenziehens, von der Stärke des Reizes abhängig. Mit der Unterbrechung der Erregung erschlafft der verkürzte Muskel wieder.

Ein Muskel steht immer unter einer **Grundspannung**, die vom Gehirn aus gesteuert wird. Diese Grundspannung ist bei Kindern niedrig und steigt mit zunehmendem Alter an, auch ist sie von Mensch zu Mensch verschieden:

schlaff - locker - verkrampft

Muskeln arbeiten in Gruppen zusammen, um bestimmte Bewegungen auszuführen. Es verkürzen sich bei einer Fingerbewegung nicht nur die entsprechenden Beugemuskeln (**Agonisten**), sondern es müssen auch ihre Gegenspieler, die Streckmuskeln (**Antagonisten**), ihre Spannung erhöhen, um die Bewegung zu sichern. Treten die Streckmuskeln in Tätigkeit, wird die Nervenspirale in der Muskelfaser der Beugemuskeln gedehnt. Die Erregung wird über das Rückenmark dem Gehirn mitgeteilt, das dann die bewußte Entspannung des Muskels veranlaßt.

Erregung durch die
motorische Endplatte
der Nervenfasern



quergestreifte Muskulatur

Erregung durch Dehnung der
Nervenspirale - Rückmeldung
über das Rückenmark zum Gehirn

Der Anschlag einer Saite durch einen Finger geschieht in drei

Phasen: Vorbereitung - Spannung -

Entspannung

Wird eine solche Fingerbewegung etwa achtmal bewußt wiederholt, entsteht im Gehirn ein Merkmuster, ein **Engramm**, das nun unbewußt abzulaufen vermag. Das Geheimnis beim Üben liegt weniger in der Stärkung der Fingermuskulatur, sondern in der raschen Bewegung. Eine gewisse Grundschnelligkeit ist jedem Schüler in die Wiege gelegt, und wenn er über die bewußte Fingerbewegung zum Fingerreflex fortschreitet, wird sein Spiel auf der Gitarre schneller und sicherer.

Der Einzelfingeranschlag

Spanische
Fingerbezeichnung:

p = pulgar

i = indice

m = medio

a = anular

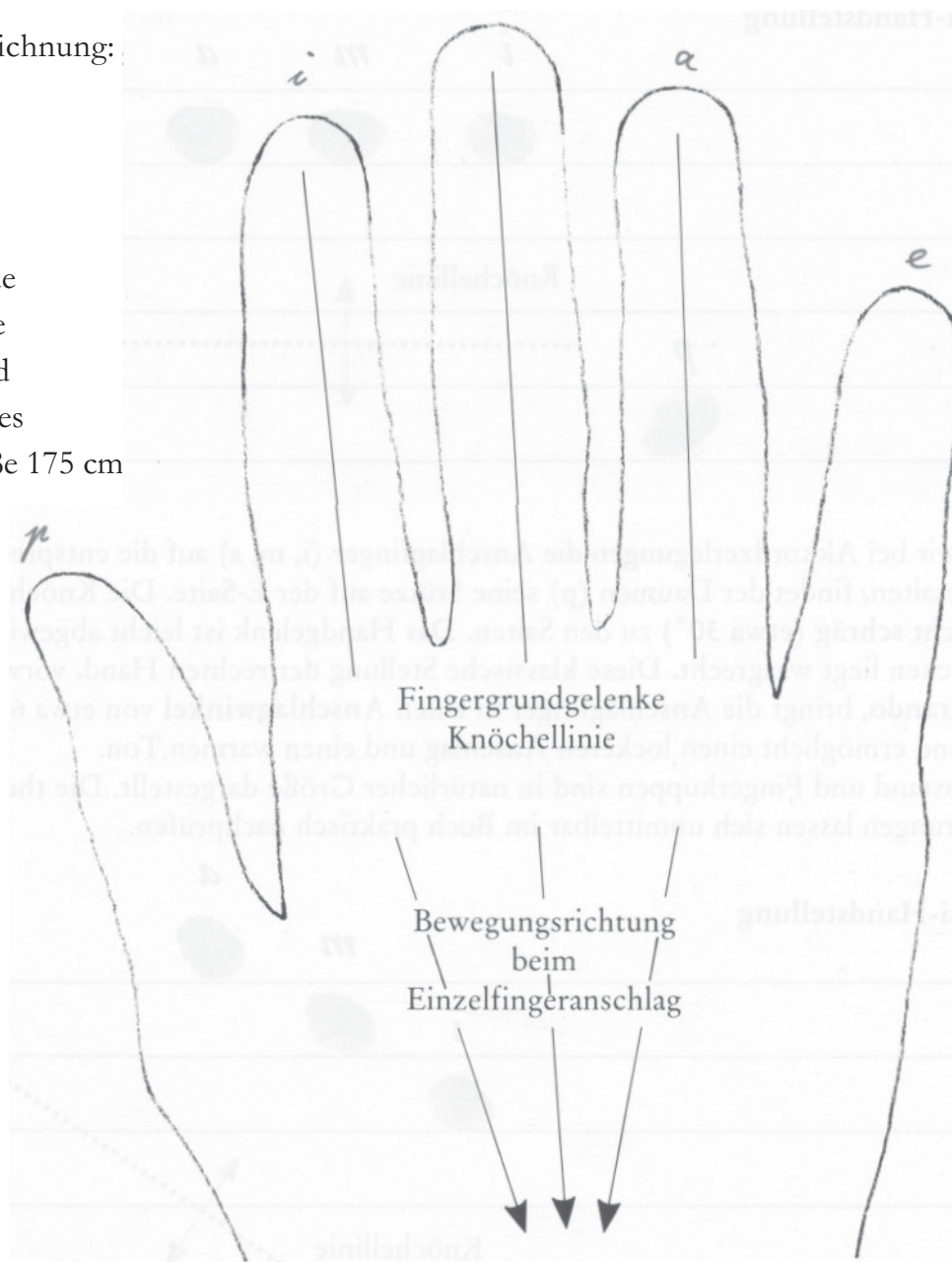
e = menique

Mittelgroße

rechte Hand

eines Mannes

Körpergröße 175 cm

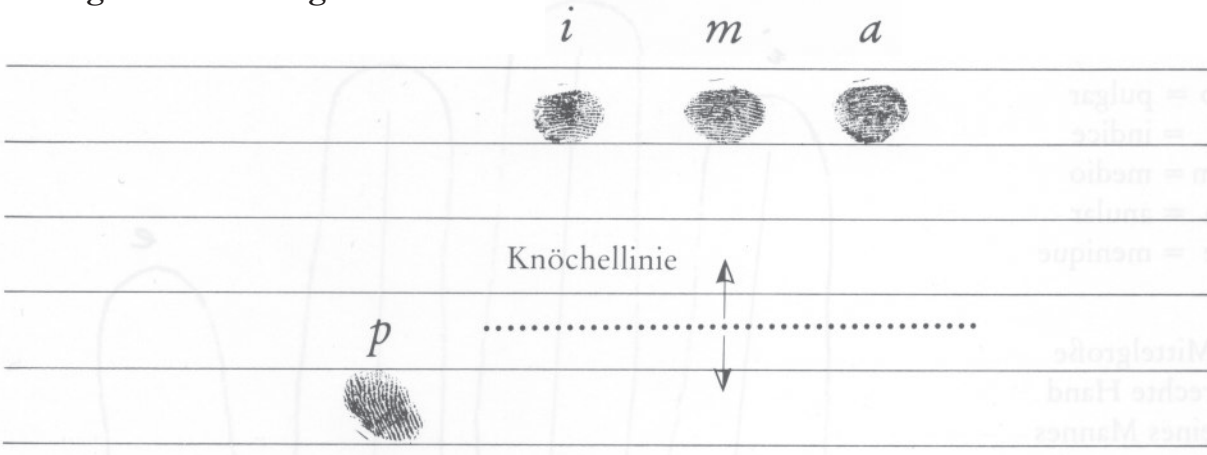


Legen wir die rechte Hand flach auf eine Ebene und heben die **Anschlagfinger** (i, m, a) nacheinander ein wenig hoch, sehen und fühlen wir den Verlauf der Sehnen, die vom **Fingergrundgelenk** aus einer gemeinsamen Mitte im **Handgelenk** zustreben. Drehen wir die Hand um und bewegen die Anschlagfinger (i, m, a) einzeln ins Handinnere, entdecken wir, daß sie wieder zu derselben Mitte zeigen.

Bewegen wir alle drei Anschlagfinger (i, m, a) gleichzeitig ins Handinnere, berühren Zeige- und Ringfinger den Mittelfinger seitlich, sie bewegen sich unfreiwillig parallel zu ihm. Beim zerlegten Anschlag $i\ m\ a$ werden die Melodiesaiten in einem anderen Winkel getroffen als beim gleichzeitigen Anschlag.

Für den kleinen Finger gibt es in der Gitarrentechnik keinen einheitlichen Ausdruck. Als Abkürzung verwenden wir in vereinfachter Schreibweise nur den zweiten Buchstaben der Fingerbezeichnung e (andere Herleitung: spanisch externo = außen).

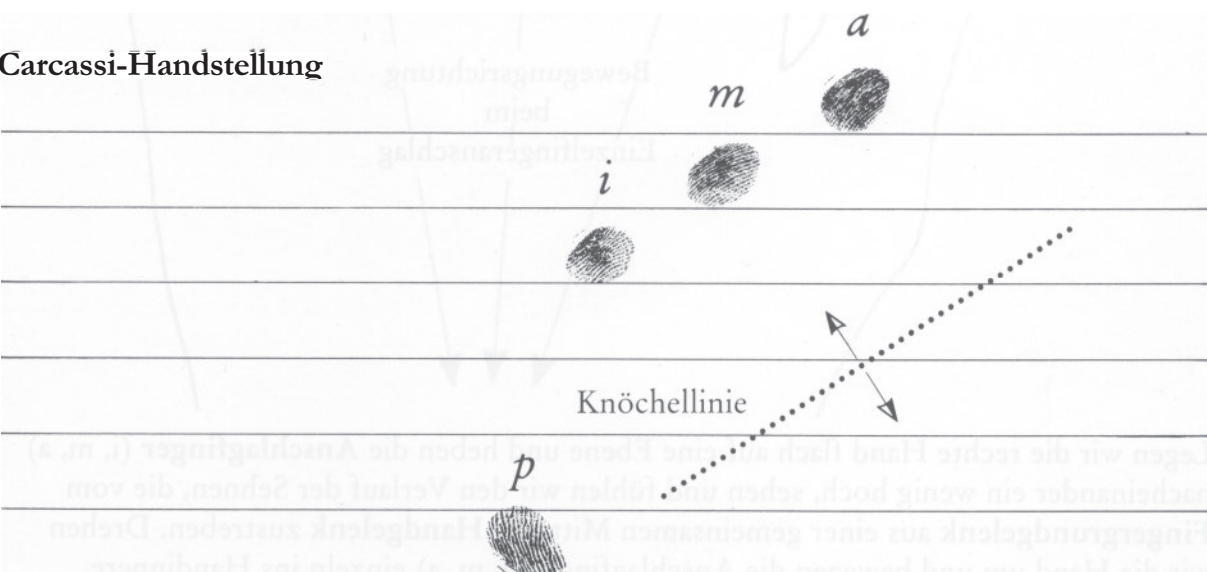
Tarrega-Handstellung



Setzen wir beim Melodiespiel die Anschlagfinger (i, m, a) auf die h-Saite, findet der Daumen (p) seine Stütze auf der A-Saite. Die **Knöchellinie** verläuft **parallel** zu den Saiten. Das Handgelenk ist stark abgewinkelt, der Handrücken leicht nach rechts geneigt. Diese klassische Stellung der rechten Hand, vorwiegend **beim Apoyando**, bringt die Anschlagfinger in einen **rechten Winkel** zu den Saiten und ermöglicht einen kräftigen Anschlag und einen hellen Ton.

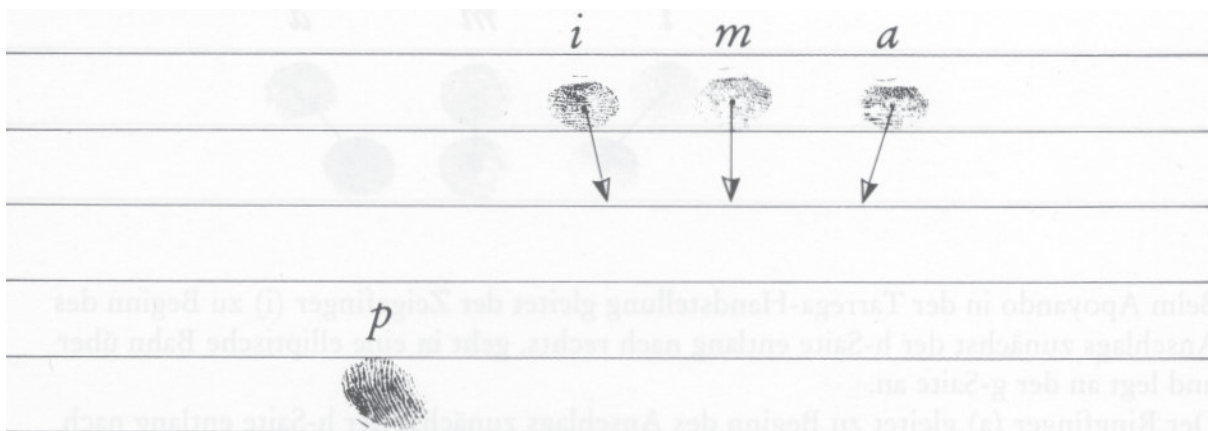
Wird das Handgelenk höhergestellt, wandert die Knöchellinie zu den Fingerkuppen (i, m, a) hin, wird das Handgelenk flachgestellt, wandert die Knöchellinie in entgegengesetzter Richtung von den Fingerkuppen (i, m, a) weg.

Carcassi-Handstellung



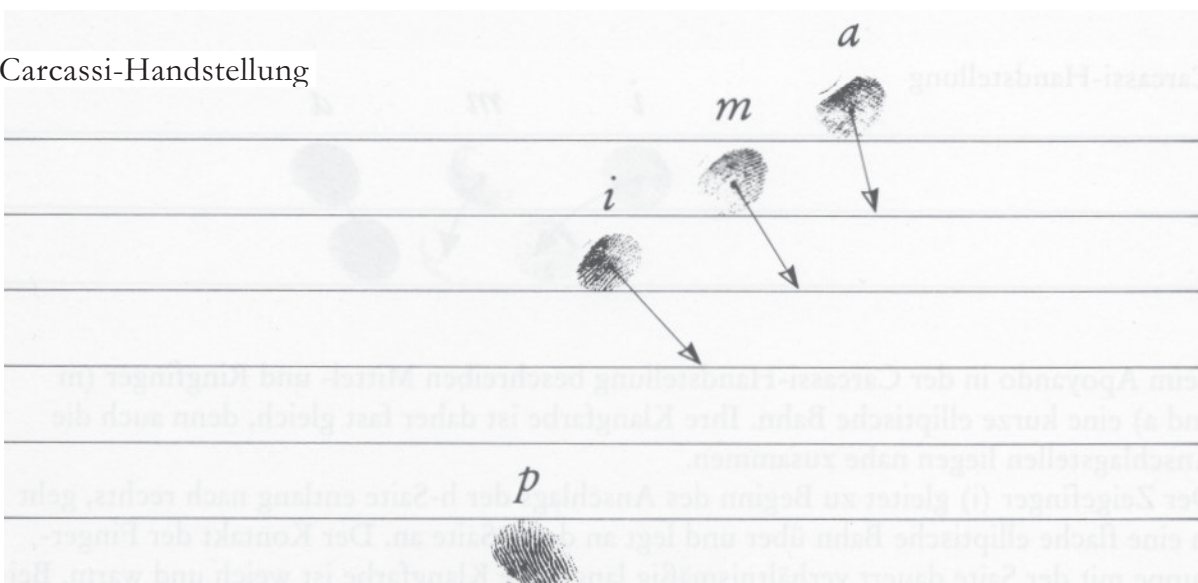
Setzen wir bei Akkordzerlegungen die Anschlagfinger (i, m, a) auf die entsprechenden Melodiesaiten, findet der Daumen (p) seine Stütze auf der E-Saite. Die Knöchellinie verläuft leicht **schräg (etwa 30°)** zu den Saiten. Das Handgelenk ist leicht abgewinkelt, der Handrücken liegt waagrecht. Diese klassische Stellung der rechten Hand, vorwiegend beim **Tirando**, bringt die Anschlagfinger **in einen Anschlagwinkel** von etwa 60° zu den Saiten und ermöglicht einen lockeren Anschlag und einen warmen Ton. Saitenabstand und Fingerkuppen sind in natürlicher Größe dargestellt. Die theoretischen Ausführungen lassen sich unmittelbar im Buch praktisch nachprüfen.

Tarrega-Handstellung



Bei der klassischen Tarrega-Handstellung schlägt beim Tirando der Mittelfinger (m) die h-Saite im rechten Winkel an, die wirksame Kraft beträgt 100 Prozent, während die beiden anderen Anschlagfinger (i und a) in einem Winkel von etwa 75° beziehungsweise 105° anschlagen und damit eine wirksame Kraft von 95 Prozent erreichen. Die beiden klassischen Handstellungen von Carcassi und Tarrega finden wir auch heute noch bei unseren Schülern der Anfängerstufe ebenso wie bei den großen Meistern der Gitarre unserer Tage. Die Erklärung müssen wir im anatomischen Bereich suchen.

Carcassi-Handstellung

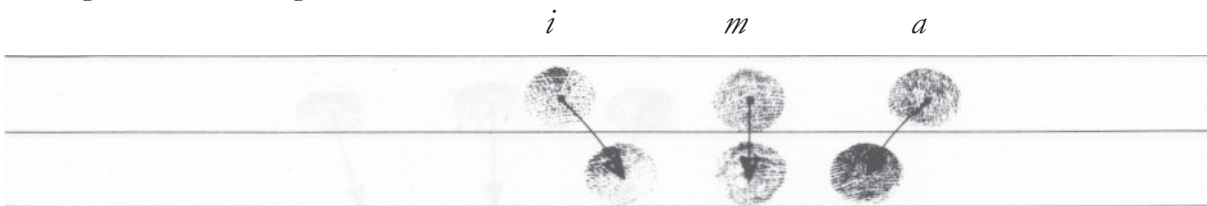


Bei der klassischen Carcassi-Handstellung schlägt beim Tirando der Zeigefinger (i) die g-Saite in einem Winkel von etwa 45° an, die wirksame Kraft beträgt 70 Prozent, der Mittelfinger (m) die h-Saite in einem Winkel von etwa 60° , die wirksame Kraft beträgt 86 Prozent, und der Ringfinger (a) die e'-Saite in einem Winkel von etwa 75° , die wirksame Kraft beträgt 95 Prozent.

Beide Handstellungen können durch eine leichte Drehbewegung im Handgelenk stufenlos verändert werden, ineinander übergeführt werden. Unveränderlich bleibt dabei der Abstand des Handrückens zu den Saiten und die Spanne zwischen dem Mittelfinger (m) und dem Daumen (p).

Der Einzelfingeranschlag

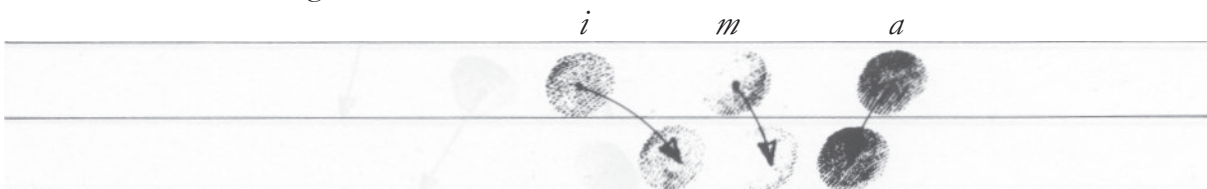
Tarrega-Handstellung



Beim Apoyando in der Tarrega-Handstellung gleitet der Zeigefinger (i) zu Beginn des Anschlags zunächst der h-Saite entlang nach rechts, geht in eine elliptische Bahn über und legt an der g-Saite an.

Der Ringfinger (a) gleitet zu Beginn des Anschlags zunächst der h-Saite entlang nach links, geht ebenfalls in eine elliptische Bahn über und legt an der g-Saite an. Die **Klangfarbe** beider Anschlagfinger ist fast gleich, denn der Kontakt der Fingerkuppe entlang der Saite dauert etwa gleich lang. Der Unterschied ergibt sich lediglich durch die **Verschiebung der Anschlagstelle** um 30 mm in Richtung Steg beziehungsweise Sattel. Der Mittelfinger (m) bringt eine anders geartete Klangfarbe hervor, denn der Kontakt der Fingerkuppe entlang der Saite ist wesentlich kürzer. Alle bekannten Gitarrenschulen dieses Jahrhunderts empfehlen die Tarrega-Handstellung. Die Carcassi-Handstellung finden wir nur in der Gitarrenschule von Fernando Sor (1830), Seite 59: „Die Finger müssen den Saiten gegenüber nicht mehr gekrümmt seyn als die welche fig. 11 (4^{te} Tafel) darstellt. ..“

Carcassi-Handstellung



Beim Apoyando in der Carcassi-Handstellung beschreiben Mittel- und Ringfinger (m und a) eine kurze elliptische Bahn. Ihre Klangfarbe ist daher fast gleich, denn auch die Anschlagstellen liegen nahe zusammen.

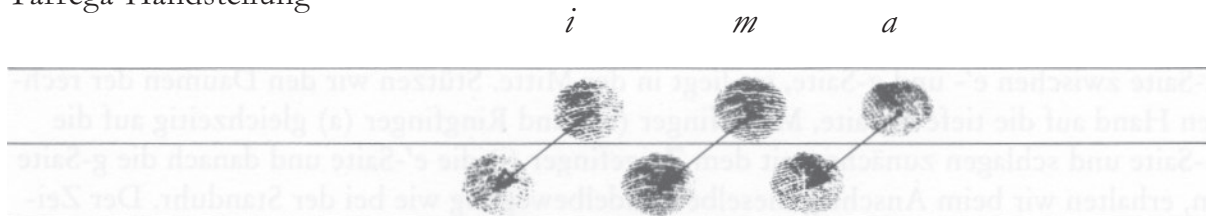
Der Zeigefinger (i) gleitet zu Beginn des Anschlags der h-Saite entlang nach rechts, geht in eine flache elliptische Bahn über und legt an der g-Saite an. Der Kontakt der Fingerkuppe mit der Saite dauert verhältnismäßig lange, die Klangfarbe ist weich und warm. Bei raschem Wechselschlag wird besonders der lange Weg des Zeigefingers (i) kürzer, die elliptische Bahn steiler. Beim Apoyando bleibt der Anschlagfinger länger in Kontakt mit der Saite als beim Tirando.

Die Carcassi-Handstellung entdecken wir sehr häufig bei Fotografien zeitgenössischer Konzertgitarristen. Die Abweichung der Knöchellinie gegenüber der Saite bewegt sich um einen Mittelwert von 25°.

Gitarrenschulen empfehlen die Tarrega-Handstellung für den Anfangsunterricht, die großen Meister dagegen spielen heute vorwiegend in der Carcassi-Handstellung, ein krasser Widerspruch!

Der Einzelfingeranschlag

Tarrega-Handstellung

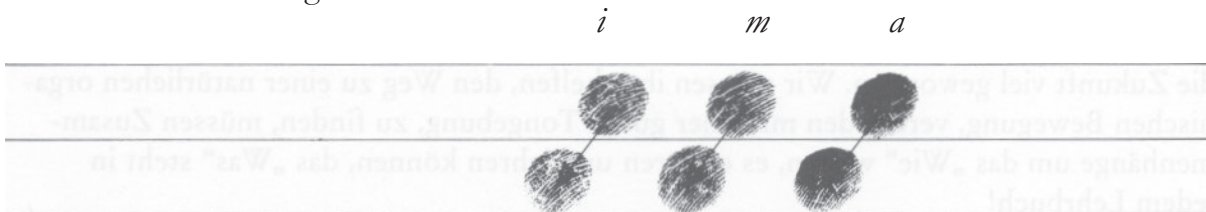


Eine Anschlagbewegung im Fingergrundgelenk verbunden mit einer zusätzlichen leichten Drehbewegung im Handgelenk nach links führt zum **Hand-Apoyando**. Die Klangfarbe ist durch den gleichen Anschlagwinkel einheitlicher, die Anschlaggeschwindigkeit geringer als beim einfachen Apoyando, weil die rechte Hand in die Bewegung mit einbezogen wird.

In der Tarrega-Handstellung gleiten die Anschlagfinger in einem Winkel von etwa 45° über die h-Saite. Die Fingernägel treffen die h-Saite in voller Breite, sie klingt hell und hart.

Im Schülerband 1, Seite 9, sehen wir in der Abbildung 2 die Anschlagfinger locker über den Saiten schwebend in der Tarrega-Handstellung, in der Abbildung 3 beim Akkordanschlag der Saiten deutlich in der Carcassi-Handstellung. Bei der Sitzhaltung mit übereinandergeschlagenen Beinen, wie in der Abbildung im Schülerband 1, Seite 112, wird allgemein die Carcassi-Handstellung verwendet.

Carcassi-Handstellung



In der Carcassi-Handstellung gleiten die Anschlagfinger in einem Winkel von etwa 60° über die h-Saite. Die Klangfarbe ist warm und weich, weil die Fingerkuppen die h-Saite zum Schwingen bringen. Durch die schräge Fingerstellung haben die Fingernägel wenig Möglichkeit, die Saite „anzureißen“.

Ob wir im Anfangsunterricht mit dem einfachen Apoyando oder Tirando beginnen, ist von untergeordneter Bedeutung. Beim Tirando haben wir eine einfache **geradlinige Fingerbewegung**, aber die rechte Hand findet keinen Halt, beim einfachen Apoyando ist die **Fingerbewegung elliptisch**, die Hand bleibt durch die **Daumenstütze** ruhiger. Mit dem Hand-Apoyando warten wir, bis der Schüler eine gewisse Fertigkeit in den beiden anderen Grundanschlagarten gewonnen hat.

Lassen wir bei der Carcassi-Handstellung am Schallochrand die Anschlagfinger auf den Melodiesaiten zum Steg hin gleiten, ändert sich der Verlauf der Knöchellinie, geht die Carcassi-Handstellung allmählich in die Tarrega-Handstellung über.

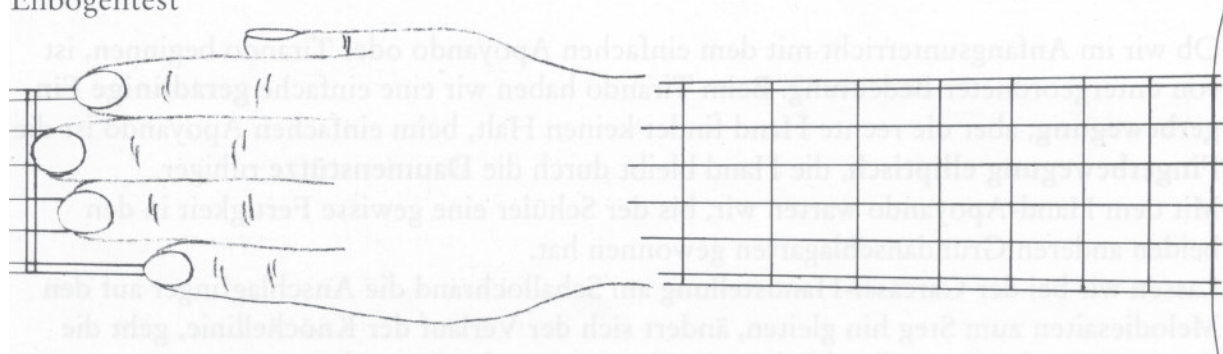
Schwingt das Pendel einer Standuhr von links nach rechts, dann bewegt es sich zuerst nach unten bis zum tiefsten Punkt und dann wieder aufwärts. Bei der Gitarre liegt die h-Saite zwischen e'- und g-Saite, sie liegt in der Mitte. Stützen wir den Daumen der rechten Hand auf die tiefe E-Saite, Mittelfinger (m) und Ringfinger (a) gleichzeitig auf die h-Saite und schlagen zunächst mit dem Zeigefinger (i) die e'-Saite und danach die g-Saite an, erhalten wir beim Anschlag dieselbe Pendelbewegung wie bei der Standuhr. Der Zeigefinger (i) schlägt die e'-Saite apoyando an und bleibt an der h-Saite neben Mittel- und Ringfinger liegen, die g-Saite schlägt der Zeigefinger (i) dagegen tirando an, er bewegt sich dabei in Richtung Handinneres. Ob apoyando oder tirando gespielt wird, bestimmt maßgeblich der Stützpunkt des Daumens. Stützen wir den Daumen auf die tiefe E-Saite und streichen mit dem Zeigefinger über die Melodiesaiten, dann werden die beiden höchsten Saiten apoyando, die g-Saite aber tirando gespielt. Beim Spiel auf h- und e'-Saite bestimmt die e'-Saite, daß apoyando gespielt wird, beim Spiel auf g- und h-Saite bestimmt die g-Saite, daß tirando gespielt wird. Die h-Saite verhält sich neutral!

Bringen wir bei der Tarrega-Handstellung den Ringfinger (a) auf die e'-Saite und den Zeigefinger (i) auf die g-Saite und schlagen diese Saiten nacheinander an, so erhalten wir zwei verschiedene Anschlagarten - Ringfinger (a) apoyando, Zeigefinger (i) tirando. Der **Einzelfingeranschlag** geht dem Wechselschlag voraus, eine unumstrittene Tatsache. Leider nehmen wir Gitarrenlehrer uns meist zuwenig Zeit für die gezielte Ausbildung eines jeden Anschlagfingers. Wir wählen die Lernschritte besonders in den ersten Unterrichtsstunden zu groß, weil der Schüler mit der falschen Vorstellung zu uns kommt: „Heute lern ich den ersten Griff, und übermorgen trete ich im Fernsehen als großer Star auf!“ Finden wir den Mut, ihm zu zeigen, daß er erst kleine Brötchen backen, erst einmal den Einzelfingeranschlag sauber ausführen muß, um später ein Meister zu werden, ist für die Zukunft viel gewonnen. Wir müssen ihm helfen, den Weg zu einer natürlichen organischen Bewegung, verbunden mit einer guten Tongebung, zu finden, müssen Zusammenhänge um das „Wie“ wissen, es erklären und lehren können, das „Was“ steht in jedem Lehrbuch!

Ellbogentest zur Bestimmung der richtigen Mensur

Legt ein Erwachsener mit durchschnittlicher Körpergröße von 175 cm den Ellbogen an den **linken** Schallochrand, erreicht er mit der Kuppe des Mittelfingers ziemlich genau den Sattel - bei einer 65er Mensur!

Ellbogentest



Im Anfangsunterricht für Gitarre kann **entdeckendes Lernen** besonders im Zusammenhang mit dem Einzelfingeranschlag eine bedeutende Rolle spielen, **Klangexperimente** beflügeln nicht nur die **Phantasie**, sie steigern auch die **Hörbereitschaft** gegenüber Musik aller Art. Voraussetzung hierfür ist ein breites Wissen des Gitarrenlehrers über verschiedene Verfahrensweisen, die je nach Lerninhalt ausgewählt werden, denn auf dieser Stufe darf der Schüler keinesfalls überfordert werden. In der Erzeugung eines einzelnen Tones, seiner Entfaltung und seinem allmählichen Verklingen liegt ein weiterer Raum für die Wirkung von Gefühlen. Und hier unterscheiden sich Apoyando und Tirando wesentlich.

Die Anschlagbewegung beim Apoyando führt zum Körper der Gitarre hin, die Schallwellen wandern in den Korpus, wo sie Decke und Boden zum Schwingen bringen. Unser Körper nimmt diese kräftigen Schwingungen fühlbar wahr. Die Anschlagbewegung beim Tirando geht vom Körper der Gitarre weg, der Ton schwebt in den Raum und verklingt allmählich in der Ferne.

„Die Mischung der Härte oder Farbe des Tones, der Einschwingungsvorgang und die Art seines Endes, die innere Strukturierung mit Möglichkeiten der Dynamik, des Vibratos, der wechselnden Intensität usw. können direkt von Empfindungen oder vorgestellten Stimmungen gesteuert werden. In den meisten Fällen sind in diesen Mikrostrukturen nonverbale Momente wirksam.“

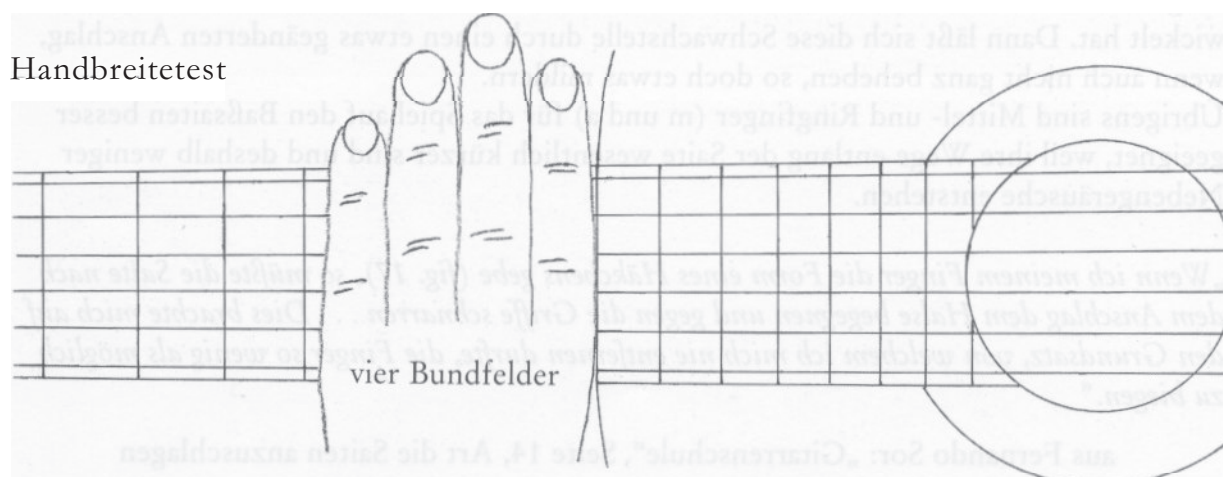
aus Günter Kleinen: „Zur Psychologie des musikalischen Verhaltens“, Seite 36

„Viele Pädagogen meinen, ein unverbildeter Anfänger führe von selber jede Bewegung ungehemmt und daher richtig aus. Dies ist ein Irrtum! Vom instrumentaltechnischen Standpunkt aus sind nämlich ungehemmte Bewegungen nicht immer zugleich richtige, das heißt zweck

dienliche.“ aus Margit Varro: „Der lebendige Klavierunterricht“, Seite 109

Handbreitetest zur Bestimmung der richtigen Mensur

Legt ein Erwachsener mit durchschnittlicher Körpergröße von 175 cm die linke Hand am Zargenrand quer über das Griffbrett, bedeckt der Handrücken in Höhe der Knöchellinie ziemlich genau **vier Bundfelder** - bei einer 65er Mensur!



Lassen wir den Zeigefinger (i) in Längsrichtung der g-Saite entlang gleiten ohne anzuschlagen, hören wir ein helles Geräusch, das sofort abgedämpft wird, wenn der Zeigefinger (i) seine Gleitbewegung stoppt.

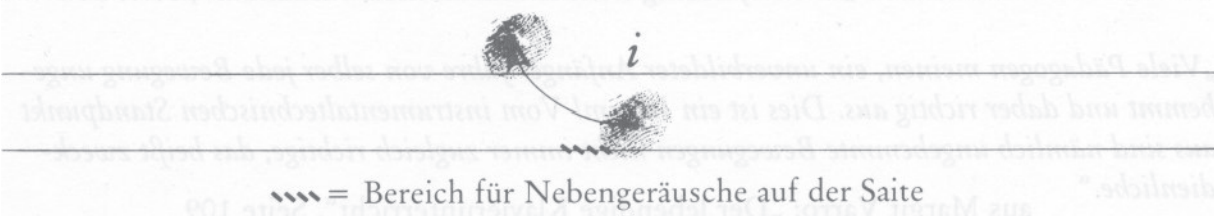
Lassen wir den Zeigefinger (i) in Querrichtung über die g-Saite gleiten ohne anzuschlagen, hören wir ebenfalls ein helles Geräusch, das sofort abgedämpft wird, wenn der Zeigefinger (i) seine Gleitbewegung stoppt.

Diese **störenden Nebengeräusche** entstehen immer, wenn ein Finger bei der Anschlagbewegung, gleichgültig in welche Richtung, über die Saite gleitet. Sie sind aber allgemein bei den Melodiesaiten so unauffällig, daß sie von unserem Ohr nicht wahrgenommen werden. Anders verhält es sich bei den umspannenen Baßsaiten.

Gleitet hier der Zeigefinger (i) beim Anschlag in Längsrichtung der d-Saite entlang, geht dem eigentlichen Ton d ein störendes Quietschgeräusch voraus.

Beim Apoyando in der Carcassi-Handstellung legt der Zeigefinger (i) nach erfolgtem Anschlag der g-Saite an der d-Saite an. In einer elliptischen Bewegung kehrt er anschließend von dort in die Grundstellung über die g-Saite zurück. Dabei gleitet er an der d-Saite entlang und erzeugt ein Quietschgeräusch, bis er sich von ihr löst. Dem Anfänger fällt dies nicht auf, achtet er doch nur auf einen schönen Ton g, der Gitarrenlehrer hat sich schon zu sehr an die Eigenart der Gitarre bei der Tonerzeugung gewöhnt, daß er es auch nicht mehr beachtet.

Nebengeräusche beim Apoyando in der Carcassi-Handstellung



Dabei wird in den ersten Unterrichtsstunden das Fundament für später gelegt. Vermeiden wir, wenn möglich, den Anschlag mit dem Zeigefinger (i) in der Carcassi-Handstellung auf den mittleren und unteren Saiten, bis der Schüler ein Gehör für reines Spiel entwickelt hat. Dann läßt sich diese Schwachstelle durch einen etwas geänderten Anschlag, wenn auch nicht ganz beheben, so doch etwas mildern.

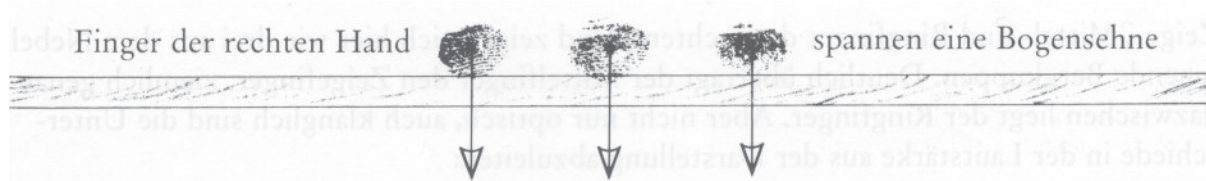
Übrigens sind Mittel- und Ringfinger (m und a) für das Spiel auf den Baßsaiten besser geeignet, weil ihre Wege entlang der Saite wesentlich kürzer sind und deshalb weniger Nebengeräusche entstehen.

„Wenn ich meinem Finger die Form eines Häkchens gebe (fig. 17), so müßte die Saite nach dem Anschlag dem Halse begegnen und gegen die Griffe schnarren ... Dies brachte mich auf den Grundsatz, von welchem ich mich nie entfernen durfte, die Finger so wenig als möglich zu biegen.“

aus Fernando Sor: „Gitarrenschnur“, Seite 14, Art die Saiten anzuschlagen

Der Einzelfingeranschlag

In der Höhle von Trois Frères in Ariège (Kulturstufe Magdalenien der Altsteinzeit 20 000-10 000 v. Chr.) zeigt eine Felsenzeichnung einen Jäger, der die Sehne eines Bogens zum Schwingen bringt. Ist es ein **Jagdbogen** oder ein **Musikbogen**? Beim Jagdbogen berühren die Fingerkuppen die Sehne in **Ruhestellung**. Will der Schütze einen Pfeil abschießen, spannt er die straffe Sehne noch mehr, indem er sie zum eigenen Körper zieht. Läßt er die Sehne los, flitzt der Pfeil durch die Lüfte. Die befreite Saite schwingt, ein leiser Ton eilt dem Pfeil hinterher!



Der Musikbogen gehört zu den **einfachen Chordophonen**, die Gitarre zu den **zusammengesetzten Chordophonen**. Die Tonerzeugung beruht bei beiden Instrumenten auf derselben Grundlage: Der Anschlagfinger der rechten Hand berührt die Saite in Ruhestellung, spannt sie bis zur gewünschten Schwingungsamplitude und läßt sie dann los. Wenn wir von Einzelfingeranschlag und Wechselschlag sprechen, ist das, genau betrachtet, falsch. Es sind Begriffe, die aus oberflächlicher Beobachtung entstanden sind. Unser Auge betrügt uns!

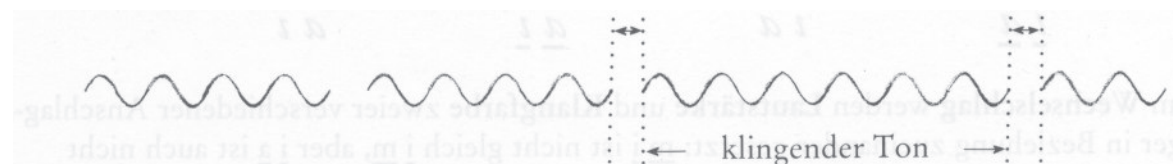
Schlägt das kleine Filzhämmerchen beim Klavier auf die Saite, schnellte es nach dem Anschlag wieder in die Ruhestellung zurück. Schlägt ein Finger der rechten Hand eine Saite an, bewegt er sich weiter, entweder ins Handinnere beim Tirando oder an die benachbarte Saite beim Apoyando. Die schnelle Bewegung aus der Grundstellung in der Luft hin zur Saite in die Ausgangsstellung täuscht einen Schlag wie mit einem Hämmerchen vor. Natürlich können wir die Saite der Gitarre auch „anschlagen“, und wir tun das gelegentlich auch - beim **Tambora**! Hier schnellte der Daumen nach dem Anschlag der Saite sofort wieder in seine Ruhestellung zurück.

Wie sieht nun der genaue Spielvorgang beim Einzelfingeranschlag, beim Wechselschlag auf der leeren Saite aus?

Der Mittelfinger (m) berührt die Saite, dämpft sie ab, zieht sie in Richtung Nachbarsaite, läßt sie los. Wir hören einen Ton.

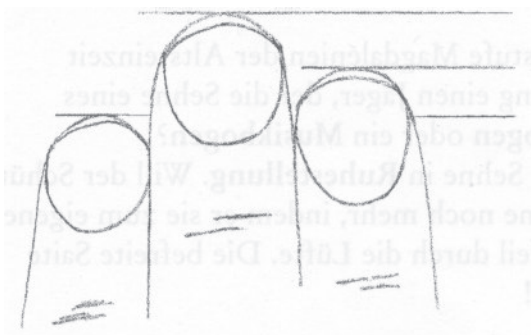
Der Zeigefinger (i) berührt die Saite ...

Dämpfungsintervall



Je rascher ein Anschlagfinger die Saite spannt und wieder losläßt, desto kürzer ist das **Dämpfungsintervall** zwischen den klingenden Tönen. Es bleibt aber immer eine Lücke zwischen den einzelnen **Sinuskurven**. Ein vollkommenes **Legato** bei der Tonwiederholung auf der leeren Saite ist nicht möglich!

Schon im Anfangsunterricht müssen wir darauf achten, daß das Dämpfungsintervall möglichst klein bleibt, das heißt der Anschlagfinger nicht zu lange an der Saite haftet. Forte und piano müssen in der gleichen Geschwindigkeit angeschlagen werden, so daß sich nur die Schwingungsamplitude ändert.



i m a
— — —
— — —

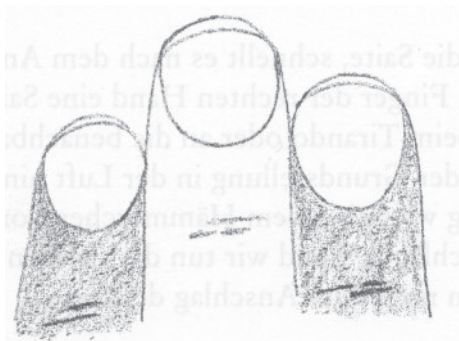
Reihenfolge der Lautstärke
beim Einzelfingeranschlag

Zeige-, Mittel- und Ringfinger der rechten Hand zeigen sich hier wie drei aus dem Nebel ragende Bergkuppen. Deutlich überragt der Mittelfinger den Zeigefinger, ziemlich genau dazwischen liegt der Ringfinger. Aber nicht nur optisch, auch klanglich sind die Unterschiede in der Lautstärke aus der Darstellung abzuleiten:

größter Finger = größter Ton kleinerer Finger = kleinerer Ton

Dabei ist zu berücksichtigen, daß nur die Fingerkuppen sichtbar sind.

Wenn nun der Mittelfinger dreimal unterstrichen ist, der Zeigefinger nur einmal, bedeutet das nicht dreimal so laut, sondern nur die Reihenfolge der Lautstärke beim Anschlag.



Wechselschlag Zeigefinger
 Ringfinger

Neigungswinkel Differenz 10°

Anschlagswinkel Differenz 30°

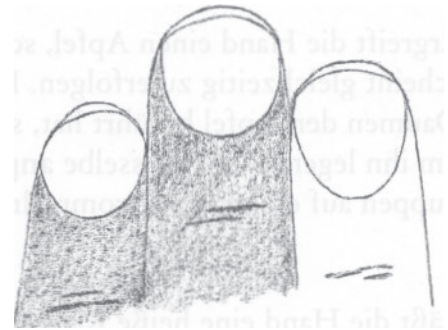
Der Zeigefinger (i) der rechten Hand ist sehr beweglich und gleichzeitig unabhängig von allen anderen Anschlagsfingern. Von der Größe her paßt der Ringfinger (a) besser zu ihm als der Mittelfinger (m). Der Wechselschlag mit diesen beiden Fingern führt zu den vier einfachsten und leichtesten **Anschlagformeln**:

i a i a a i a i

Beim **Wechselschlag** werden **Lautstärke** und **Klangfarbe** zweier verschiedener Anschlagfinger in Beziehung zueinander gesetzt: m i ist nicht gleich i m, aber i a ist auch nicht gleich i a. In der Tarrega-Handstellung klingt der Wechselschlag i a ziemlich ausgeglichen in Lautstärke und Klangfarbe, in der Carcassi-Handstellung ist dies keineswegs der Fall. Der Zeigefinger (i) gleitet sanft die h-Saite entlang und erzeugt einen weichen, warmen Ton, der Ringfinger (a) dagegen schlägt die h-Saite in einem fast rechten Winkel an und erzeugt einen hellen, zarten Ton.

Wichtig im Anfangsunterricht ist der Vergleich von Lautstärke beziehungsweise Klangfarbe zweier Anschlagfinger beim Wechselschlag durch den Schüler, **bewußte Hörerziehung**, die sich positiv auf sein Gitarrenspiel auswirkt.

Wechselschlag	Zeigefinger Mittelfinger
Neigungswinkel	Differenz 20°
Anschlagswinkel	Differenz 15°



Aus dem Wechselschlag zwischen dem beweglichen Zeigefinger (i) und dem kräftigen Mittelfinger (m) lassen sich die vier häufigsten Anschlagformeln in der klassischen Gitarrenliteratur ableiten:

*i**m*

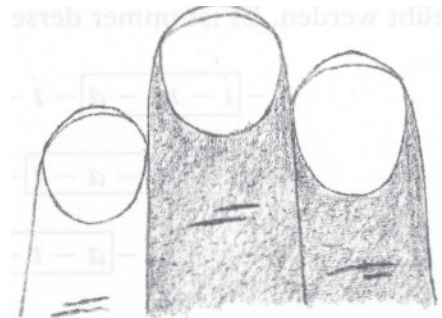
*i**m*

*m**i*

*m**i*

Die unterschiedliche Größe muß durch eine stärkere Beugung des Mittelfingers ausgeglichen werden. Die Neigungswinkel von Zeigefinger (i) und Mittelfinger (m) zu der angeschlagenen Saite sind unterschiedlich groß. Die Klangfarbe wird dadurch geringfügig beeinflusst. Weiterhin bewegt sich beim Anschlag des Mittelfingers (m), besonders bei Anfängern auf der Gitarre, der Ringfinger (a) immer ein wenig mit.

Wechselschlag	Mittelfinger Ringfinger
Neigungswinkel	Differenz 10°
Anschlagswinkel	Differenz 15°



Obwohl Mittel- und Ringfinger von der Größe her am besten zusammenpassen, werden die vier Anschlagformeln

*m**a*

*m**a*

*a**m*

*a**m*

in der Praxis selten benutzt. Der Grund liegt im anatomischen Bereich. Beide Finger sind im Handrücken durch Sehnen miteinander verbunden, das unabhängige Spiel zwischen ihnen wird dadurch erschwert. Auch vieles Üben kann diese Schwäche nicht beheben. Bei verschiedenen Stilrichtungen wird deshalb der Ringfinger beim Spiel ganz ausgeschlossen (Threc-Finger-Picking beim Blues). Aber auch in der Klassik wird der Ringfinger oft stiefmütterlich behandelt. Im Anfangsunterricht vermeiden wir diesen verhältnismäßig schwierigen Wechselschlag.

In seiner Gitarrenschule bringt Fernando Sor folgende Begründung:

„Ich nehme daher als Regel meines Fingersatzes für die rechte Hand an, gewöhnlich nur die drei Finger, welche die Linie AB berührt, zu gebrauchen und den vierten nur, um einen Accord zu vier Stimmen hervorzubringen.“

Ergreift die Hand einen Apfel, schließen sich die Finger um die Frucht. Diese Bewegung scheint gleichzeitig zu erfolgen. In Zeitlupe betrachtet entdecken wir, daß, nachdem der Daumen den Apfel berührt hat, sich die anderen Finger in einer bestimmten Reihenfolge um ihn legen. Es ist diesselbe **angeborene Reflexbewegung**, mit der wir mit den Fingerkuppen auf eine Fläche trommeln, nämlich in der Richtung von **außen nach innen**:

$$e - a - m - i$$

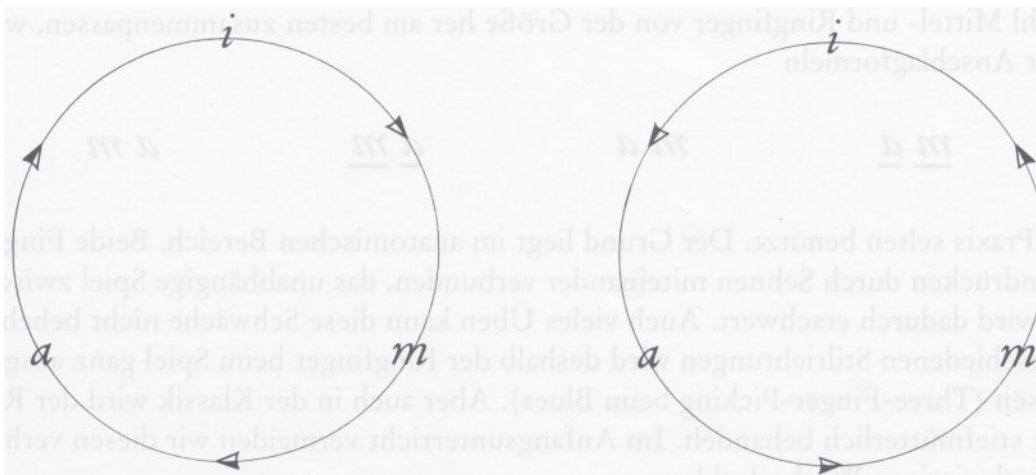
Läßt die Hand eine heiße Kartoffel fallen, öffnen sich die Finger. Auch diese Bewegung scheint gleichzeitig zu erfolgen, ist aber in Zeitlupe betrachtet wieder ein Nacheinander. Es ist die zweite angeborene Reflexbewegung, mit der wir auf eine ebene Fläche trommeln, nämlich in der Richtung von **innen nach außen**:

$$i - m - a - e$$

Ergreifen und Loslassen stehen einander gegenüber. Beide Reflexbewegungen sind von Natur aus nicht gleich stark ausgeprägt und werden auch im Leben nicht gleich geübt. Je der weiß aus eigener Erfahrung, daß für uns das Ergreifen wichtiger ist als das Loslassen - auch beim Gitarrenspiel!

Die rechte Hand besitzt somit zwei natürliche Reflexbewegungen. Alle **Anschlagformeln** der rechten Hand können aus diesen beiden Reflexbewegungen abgeleitet und geübt werden. Es ist immer derselbe Fingerablauf, nur die Betonung ändert sich:

$$\begin{array}{ll} a - \boxed{i - m - a} - i - m - a & a - \boxed{m - i - a} - m - i - a \\ a - i - \boxed{m - a - i} - m - a & a - m - \boxed{i - a - m} - i - a \\ a - i - m - \boxed{a - i - m} - a & a - m - i - \boxed{a - m - i} - a \end{array}$$



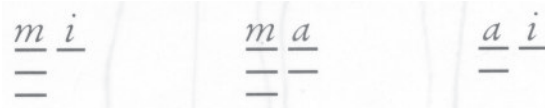
Reflexbewegung im Uhrzeigersinn

Reflexbewegung im Gegenuhrzeigersinn

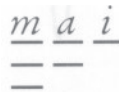
Untersuchen wir die Stärke der **Betonung** innerhalb einer **Tongruppe**, stellen wir fest, daß sie unter Berücksichtigung von **Nebenbetonungen** gleichmäßig abnimmt. Dadurch erhöht sich die **Spannung** zur folgenden Tongruppe.



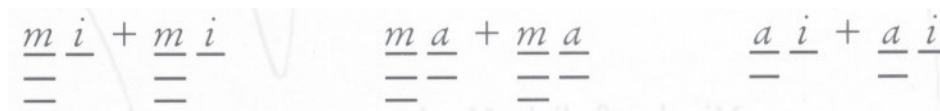
Die kleinste Grundform ist die **Zweiergruppe** mit **betontem** und **unbetontem Notenwert**. Zwischen drei verschiedenen Anschlagformeln können wir wählen:



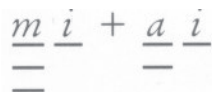
Eine weitere Grundform ist die **Dreiergruppe** mit einem betonten und zwei unbetonten Notenwerten. Nur eine Anschlagformel bietet sich uns an:



Alle anderen Tongruppen lassen sich aus diesen Grundformen aufbauen. Die Vierergruppe können wir aus zwei gleichartigen Zweiergruppen zusammensetzen:

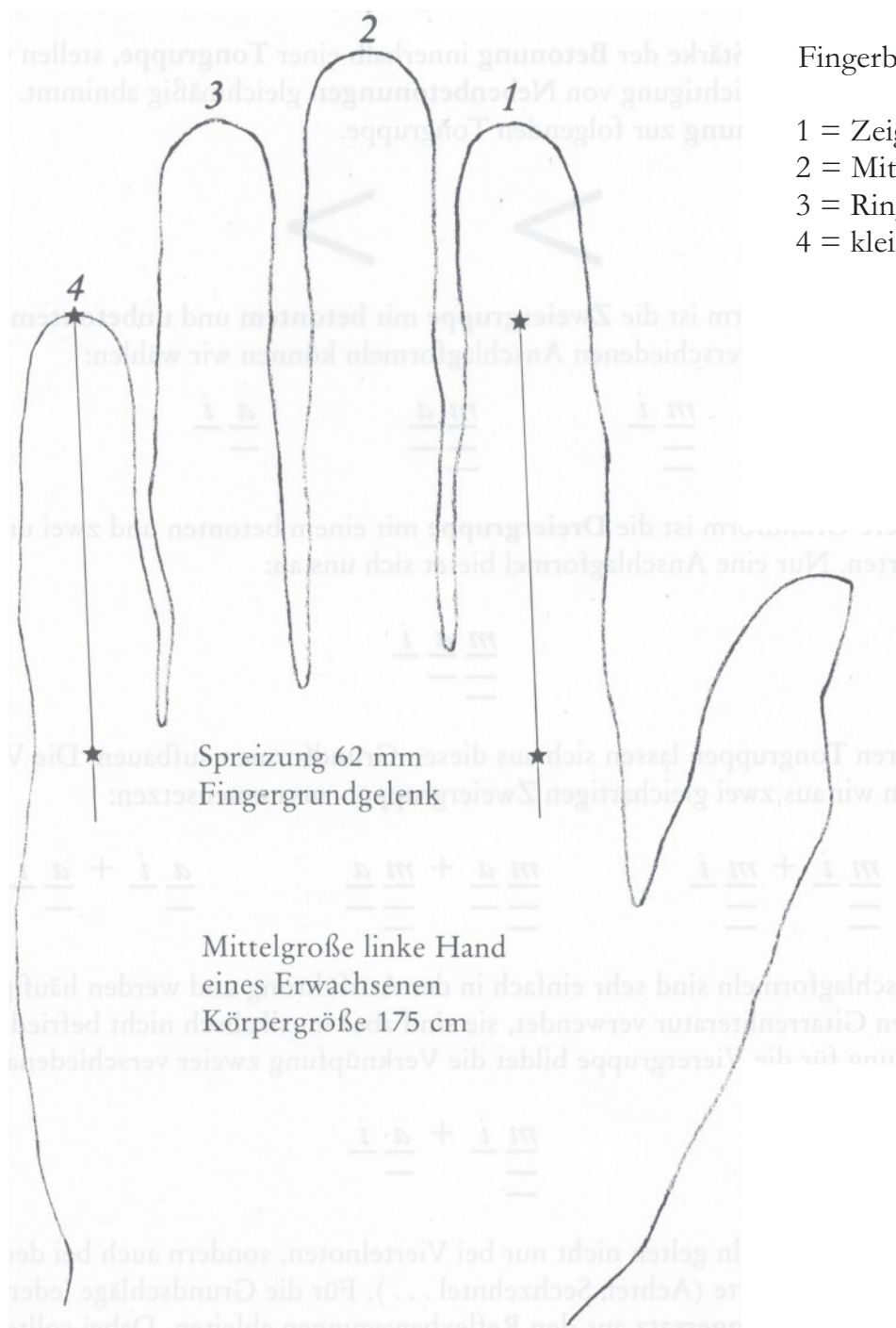


Diese Anschlagformeln sind sehr einfach in der Ausführung und werden häufig in der klassischen Gitarrenliteratur verwendet, sie sind aber musikalisch nicht befriedigend. Die beste Lösung für die Vierergruppe bildet die Verknüpfung zweier verschiedenartiger Zweiergruppen:



Diese Anschlagformeln gelten nicht nur bei Viertelnoten, sondern auch bei der Verkleinerung der Notenwerte (Achtel, Sechzehntel ...). Für die Grundschräge jeder Taktart läßt sich ein **guter Fingersatz** aus den Reflexbewegungen ableiten. Dabei sollte beachtet werden, daß der Drehsinn auch bei größeren Einheiten sich nicht ändert. „*Einzig und allein die Musik bestimmt der Fingersatz*“, schreibt Fernando Sor in seiner Gitarrenschule. Dieser gute Rat wird in vielen Lehrwerken, was den Wechselschlag anbetrifft, schlichtweg mißachtet. Allzu häufig kommt die Betonung durch den Mittelfinger (m) zum falschen Zeitpunkt.

Im Anfangsunterricht soll der Schüler das Unterscheiden von Lautstärken üben, aber nicht nur forte und piano, sondern auch feine Abstufungen bei den kleinsten Einheiten von nur zwei Tönen. Hier kann der Gitarrenlehrer mit einfachsten Anschlagformeln auf leeren Saiten den Schüler grundlegende musikalische Einsichten (betont/unbetont) selbst finden lassen.



Fingerbezeichnung

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

Bei natürlicher, lockerer Hand sind die Finger leicht gespreizt. Die **Spreizung** zwischen dem kleinen Finger (4) und dem Zeigefinger (1), den beiden handäußeren Fingern, beträgt knapp oberhalb der **Knöchellinie** etwa 62 mm, aber auch in Höhe der Fingerkuppe des kleinen Fingers. Sie ist beim erwachsenen Menschen eine **unveränderliche Größe**. **Hand- und Fingerwachstum** entwickeln sich im fast gleichen Verhältnis zur Körpergröße. Im Anfangsunterricht darf die Gitarre nicht zu groß sein. Im Zweifelsfalle wählen wir das kleinere Instrument, denn eine natürlich lockere linke Hand spielt schneller und sicherer, und das überträgt sich auf die rechte Hand!

Abstand der Bundstäbchen
im Oktavbereich (VIII. – XIV. Bund)

	24,3	23,0	21,7	20,5	19,3	18,2	17,2
			natürliche Spreizung Zeigefinger/kleiner Finger				

„Jeden Finger auf seinen Bund“, lautet eine Grundregel für das Gitarrenspiel. Vier Bünde brauchen wir für die vier Greiffinger der linken Hand.

Abstand von vier Bundstäbchen - Mensur 650 mm

I.	Lage	97,5 mm
II.	Lage	92,0 mm
III.	Lage	86,9 mm
IV.	Lage	82,0 mm
V.	Lage	77,4 mm
VI.	Lage	73,0 mm
VII.	Lage	68,9 mm
VIII.	Lage	65,1 mm
IX.	Lage	61,4 mm
X.	Lage	57,9 mm
XI.	Lage	54,7 mm
XII.	Lage	51,6 mm

Der Abstand zwischen dem IX. und XII. Bundstäbchen, die **IX. Lage**, kommt der **natürlichen Spreizung** zwischen den beiden handäußeren Fingern einer mittelgroßen Männerhand am nächsten.

Die Mensurlänge der sechssaitigen Gitarre um 1800 liegt zwischen 60 und 64 cm (Santos 61,0 cm - Stauffer 61,0 cm - Lacote 62,5 cm).

Erst im 19. Jahrhundert setzt sich die heute übliche **65er Mensur** durch, die vom Spieler mehr Spreizfähigkeit und Kraft in den Fingern fordert.

Im Anfangsunterricht wählen wir für die Klopfübungen der linken Hand die IX. Lage, weil sie für eine mittelgroße Männerhand, aber auch für eine kleine Kinderhand am leichtesten zu spielen ist.

Natürliche Stellung der linken Hand über dem Griffbrett



Bei der Darstellung der Spreizung am Griffbrett ist es günstiger, statt der Fingermitte die Außenseite des ersten Fingergliedes zu nehmen.

Bei natürlicher Stellung der linken Hand liegt die Kuppe des Daumens auf der **Halsunterseite**, die Fingerkuppen von Zeige- und Ringfinger schweben etwa in **Griffbrettmittlinie parallel** zur **Knöchellinie** über den Saiten, der Mittelfinger ist etwas in Richtung Baßsaiten verschoben, der kleine Finger in Richtung Melodiesaiten. Bei dieser natürlichen Stellung der linken Hand treten keine Spannungen auf.

Bei der Darstellung von Klopfübungen in **Tabulatur** (auf einer Saite) kann sich der Schüler ganz auf die Bewegung der Greiffinger konzentrieren. Die leichteste Form ist das Klopfen mit dem Mittelfinger (1) auf der d-Saite beziehungsweise mit Zeige- oder Ringfinger (1 oder 3) auf der g-Saite. Bei Klopfübungen mit dem kleinen Finger (4) schiebt sich der Handrücken auf der Zeigefingerseite leicht nach oben vom Griffbrett weg, die Knöchellinie verläuft nun nicht mehr parallel zu den Saiten, sondern leicht schräg. Die Fingerkuppe bleibt bei den Klopfübungen immer in Berührung mit der Saite.

Vier Teilziele werden gleichzeitig geübt:
natürliche Stellung der linken Hand und der Greiffinger am Griffbrett, Gefühl für die Saitenspannung beim Niederdrücken, genaues Greifen hinter den Bundstäbchen, Einprägen der Fingerbezeichnung.

Wechseln sich zwei Finger mit Klopfübungen auf einer Saite ab, dann drückt ein Finger die Saite bis auf die Bundstäbchen nieder, während in der Zwischenzeit der andere Finger in sehr geringem Abstand (wenige Millimeter) über dem Griffbrett schwebt. Diese **Klopfübungen** entsprechen dem **Wechselschlag** der rechten Hand.

Saiten und Fingerkuppen der linken Hand sind in dem obigen Diagramm in natürlicher Größe dargestellt. Wenn wir das Buch auf den Kopf stellen, lassen sich die theoretischen Ausführungen unmittelbar auch ohne Gitarre leicht nachprüfen!

Klopfübungen in der IX. Lage

Bei jeder Klopfübung auf der g-Saite in der IX. Lage entstehen gleichzeitig zwei Töne, verschieden in

Lautstärke (über der Resonanzdecke **gut hörbar**, über dem Griffbrett in Richtung Sattel **sehr leise**) und

Tonhöhe (über der Resonanzdecke **tonal in** bekannten Tonhöhen, über dem Griffbrett **atonal** in nicht genau festlegbaren Tonhöhen).

Reizvolle kleine zweistimmige Musikstückchen entstehen durch Aneinanderreihung von verschiedenen Klopfübungen:

XII. Bund: g' und gis' (fast rein)

XI. Bund: fis' und a' (um etwa einen Viertelton erhöht)

X. Bund: f und h' (fast rein)

IX. Bund: e' und c'' (um etwa einen Viertelton erhöht)

In drei Formen können all diese Klopfübungen im Anfangsunterricht vom Schüler ausgeführt werden:

- unmittelbar am Griffbrett nach mündlicher Anweisung durch den Lehrer,
- nach einer Tabulatur mit Fingerbezeichnung,
- nach einer Tabulatur mit Fingerbezeichnung und unterlegtem Text.

Wird ein Muskel durch Klopfübungen kurzfristig beansprucht (30 bis 50 Prozent seiner Maximalkraft), so wächst seine Kraft. Kräftigere Muskeln gewähren aber ein schnelleres und sicheres Greifen der Saiten.



Klopfübungen g-Saite
Resonanzdecke Griffbrett

Bei den Klopfübungen der linken Hand in der IX. Lage auf der g-Saite schweben die Greiffinger etwa über der Griffbrettmitte. Klopft der Zeigefinger (1) auf die g-Saite, wird eine **natürliche Handstellung** eingenommen.

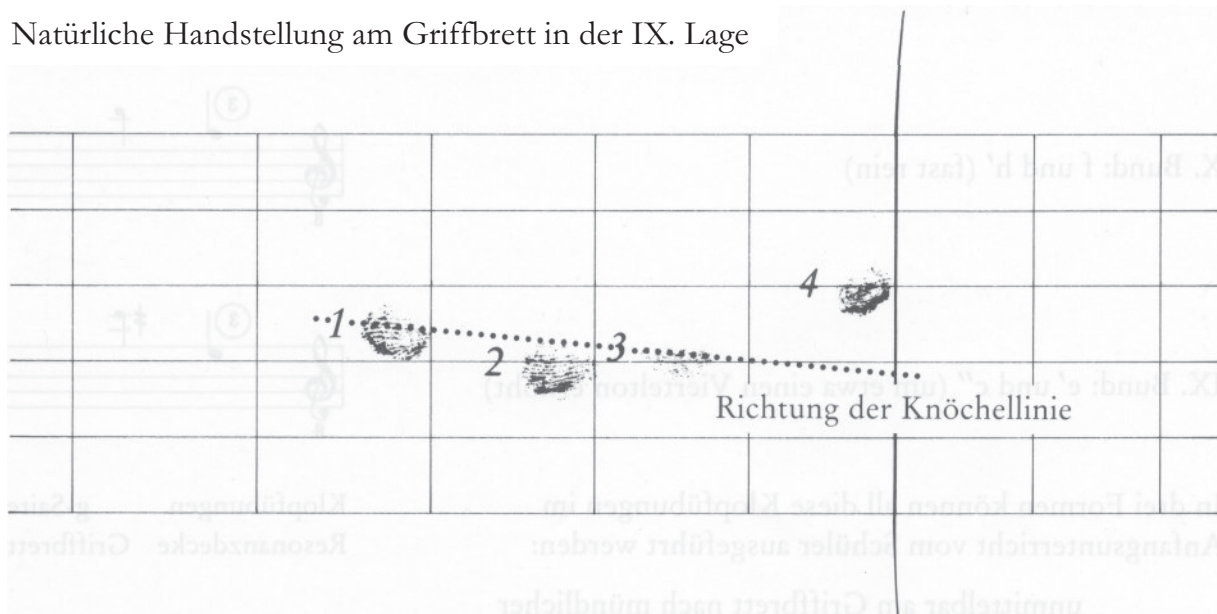
Klopft der Mittelfinger (2) auf die g-Saite, verändert sich diese natürliche Handstellung, die Knöchellinie rückt etwas vom Gitarrenhals weg. Schlägt der kleine Finger (4) auf, wandert die Knöchellinie zum Gitarrenhals hin.

Diese Querbewegungen der linken Hand am Griffbrett sind so geringfügig, daß der Schüler sie unbewußt richtig ausführt, der Übergang ist fließend. Bei der Klopfübung des kleinen Fingers (4) auf der g-Saite wird eine natürliche Handstellung eingenommen, die etwa der natürlichen Handstellung des Mittelfingers (2) entspricht, wenn dieser im X. Bund den Ton c auf der d-Saite greift.

Bewegen sich die Greiffinger von der g-Saite in Richtung nächsttiefere Nachbarsaite, nähert sich die Handinnenfläche dem Gitarrenhals, das Handgelenk wird leicht nach innen gebeugt, der Daumen bleibt in der gewohnten Stellung auf der Unterseite des Gitarrenhalses. Die Knöchellinie, die bisher eine Flucht mit dem Griffbrett bildet, wandert nach oben seitlich über das Griffbrett, der Unterarm schiebt sich etwas nach vorn.

Klopfübung kleiner Finger (4) g-Saite
Klopfübung Mittelfinger (2) d-Saite

Natürliche Handstellung am Griffbrett in der IX. Lage



Für die richtige Handstellung sorgen allein die Muskeln des Armes, den **kleinen Klopfbewegungen** der Finger geht die **große Querbewegung** der Hand am Griffbrett voraus. Diese Reihenfolge soll im Anfangsunterricht erkannt und geübt werden.

„Präzision, Schnelligkeit und Ausdauer beim Spiel hängen sehr wesentlich davon ab, wie weit man ein Gelenk in der Mittelstellung benutzen kann.“

aus Christoph Wagner:

„Instrumentalspiel und die Frage der körperlichen Eignung“, Dawany, 1988

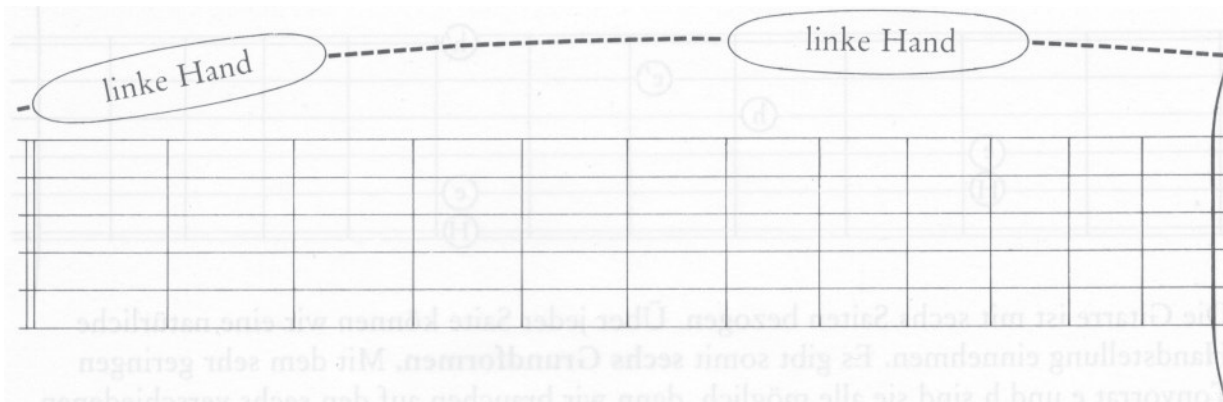
Die natürliche Handstellung am Griffbrett

Schräge Handstellung

wie bei der Violine

Parallele Handstellung

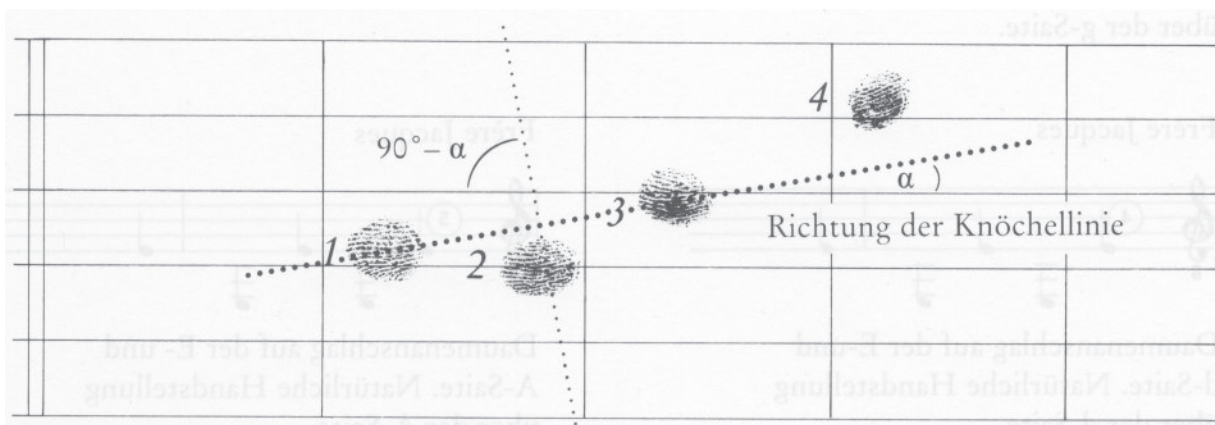
wie beim Klavier



Bei den Klopfübungen auf der g-Saite in der IX. Lage in der natürlichen Handstellung sind keine Spannungen in der linken Hand spürbar. Wandert sie in Richtung Sattel, verläuft die Knöchellinie nicht mehr parallel zum Gitarrenhals, sondern leicht schräg. Im Handgelenk wird ein unangenehmer „Zug“ bemerkbar.

Beim Lagenwechsel Zarge-Sattel beschreibt die linke Hand eine sehr flache **elliptische Bewegung im Raum**. Die Knöchellinie wandert auf der elliptischen Bahn mit. In der VII. Lage verläuft sie annähernd parallel zum Gitarrenhals, in den Nachbarlagen weicht sie nur wenige Grade davon ab. In der I. Lage dagegen bildet sie einen spitzen Winkel α .

Natürliche Handstellung am Griffbrett in der I. Lage

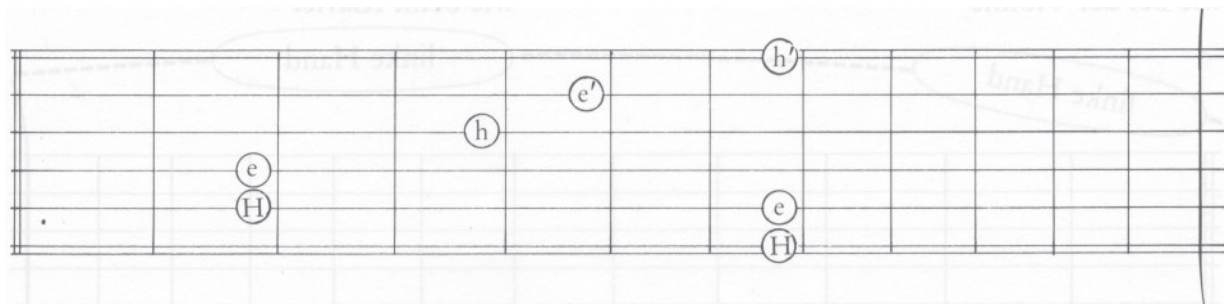


Greift der Mittelfinger (2) der linken Hand im II. Bund auf der d-Saite den Ton e, geschieht dies in einem **Aufsetzwinkel** von $90^\circ - \alpha$ zu den Saiten. Zum Ausgleich muß das Handgelenk beim Spiel in tieferen Lagen nicht ganz so stark gebeugt werden wie in hohen Lagen.

Greift der Schüler im Anfangsunterricht mit dem Zeigefinger (1) im I. Bund die Töne c' beziehungsweise f', weicht die linke Hand dem unangenehmen Zug im Handgelenk durch eine Drehung nach links aus, kleiner Finger (4) und Ringfinger (3) schweben plötzlich neben dem Griffbrett. Eine ungünstige Handstellung wird eingenommen und geübt, die später mühsam korrigiert werden muß.

Die natürliche Handstellung am Griffbrett

Tonmaterial für die sechs Grundformen der natürlichen Handstellung



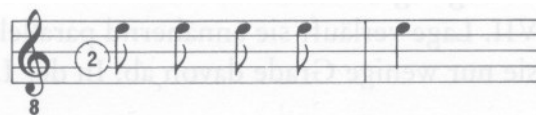
Die Gitarre ist mit sechs Saiten bezogen. Über jeder Saite können wir eine natürliche Handstellung einnehmen. Es gibt somit **sechs Grundformen**. Mit dem sehr geringen Tonvorrat e und h sind sie alle möglich, denn wir brauchen auf den sechs verschiedenen Saiten jeweils nur einen einzigen Ton zu greifen, entweder e oder h. Beim gleichzeitigen Spielbeginn in der I. und V. Lage gelingt uns dies mühelos, beim Spielbeginn in der I. Lage muß das Tonmaterial umfangreicher sein.

Die Schleiche singt



Klopffübung auf der g-Saite in der IX. Lage. Natürliche Handstellung über der g-Saite.

Morgens früh um sechs



Wechselschlag auf der h-Saite. Natürliche Handstellung über der h-Saite.

Frere Jacques



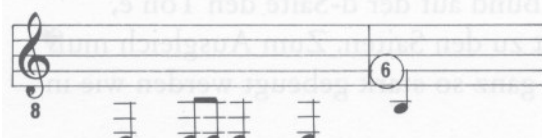
Daumenanschlag auf der E- und d-Saite. Natürliche Handstellung über der d-Saite.

Frere Jacques



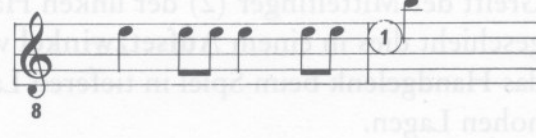
Daumenanschlag auf der E- und A-Saite. Natürliche Handstellung über der A-Saite.

Sybille von der Teck



Daumenanschlag auf der E-Saite. Natürliche Handstellung über der E-Saite.

Dort wo die Hasen



Wechselschlag auf der e'-Saite. Natürliche Handstellung über der e'-Saite.

*„Laß am Schwänzchen junge Ratten lutschen,
übers Griffbrett, über Latten rutschen!“*

Die natürliche Handstellung am Griffbrett

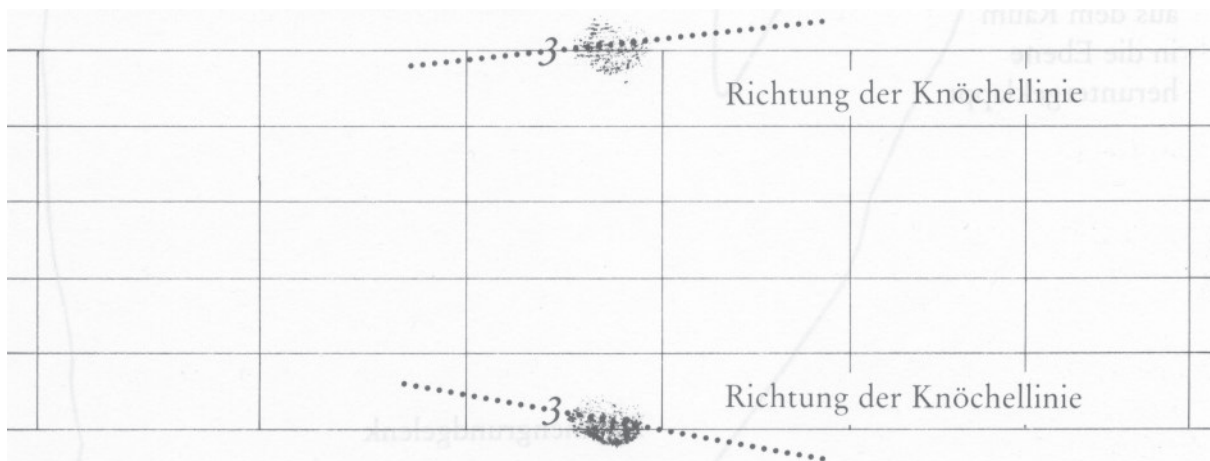
Dort wo die Hasen



Bei diesem Lied wechselt die natürliche Handstellung von der **oberen Grenzlage** über der e'-Saite zur **unteren Grenzlage** über der E-Saite und umgekehrt. Zwei Bewegungen werden dabei ausgeführt, eine leichte Beugung des Handgelenks durch die Muskeln des Arms und eine zusätzliche leichte Drehung des Unterarms und der Hand nach rechts beziehungsweise nach links.

In der oberen Grenzlage setzen wir den Ringfinger (3) senkrecht auf die e'-Saite, in der unteren Grenzlage in einem Neigungswinkel α nahe 90° auf die E-Saite, so daß die benachbarte A-Saite gerade nicht mehr berührt wird. Der Ringfinger (3) behält seine leichte natürliche Beugung zwischen den einzelnen Fingergliedern, er darf nicht stärker abgewinkelt werden.

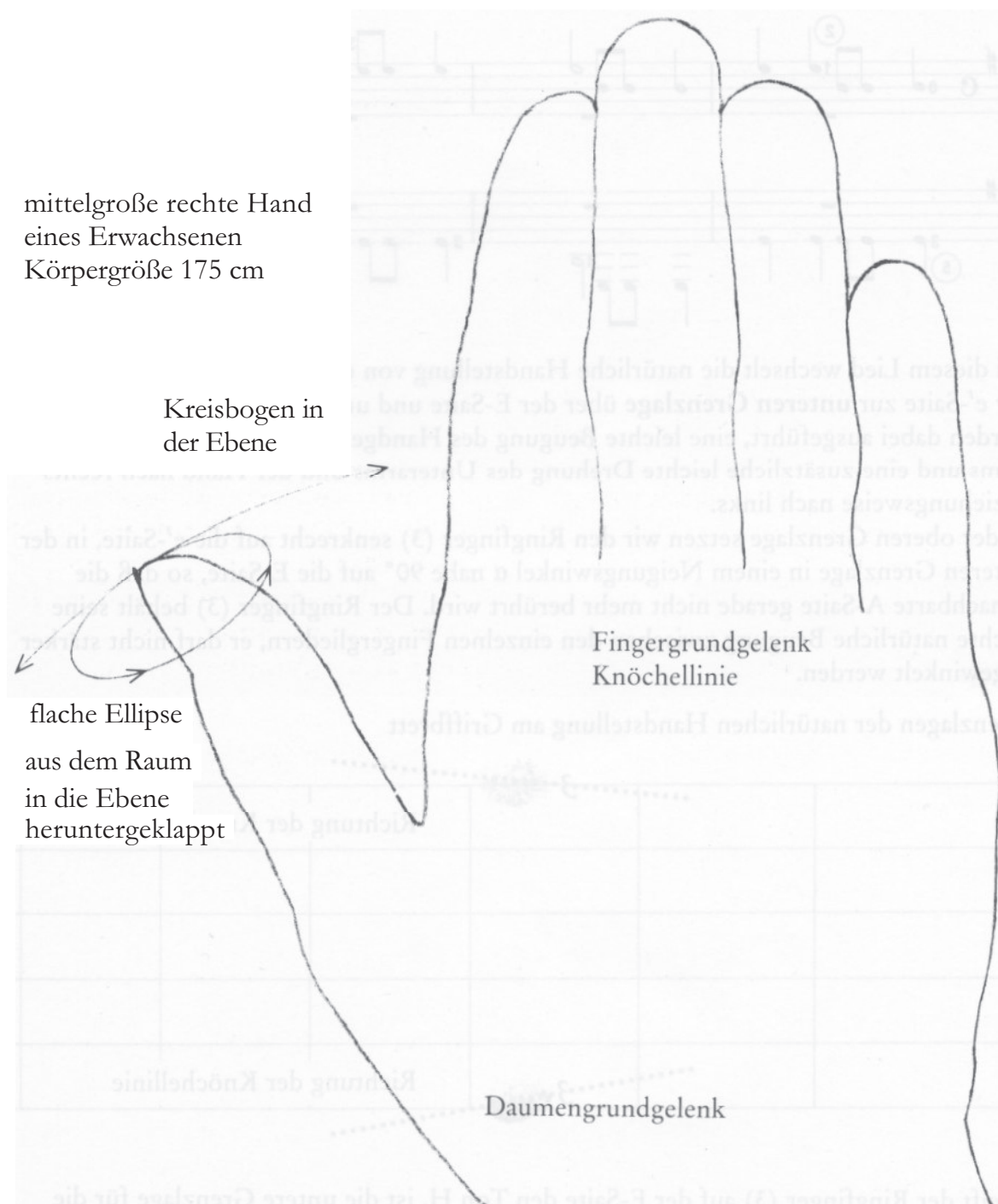
Grenzlagen der natürlichen Handstellung am Griffbrett



Greift der Ringfinger (3) auf der E-Saite den Ton H, ist die untere Grenzlage für die natürliche Handstellung erreicht. Dies bereitet dem Schüler im Anfangsunterricht keine Schwierigkeiten, denn Ringfinger (3) und E-Saite bilden einen günstigen Aufsetzwinkel knapp unter 90° .

Greift der Ringfinger (3) auf der hohen e'-Saite den Ton h', ist die obere Grenzlage für die natürliche Handstellung erreicht. Der Ringfinger (3) und die hohe e'-Saite bilden einen günstigen Aufsetzwinkel knapp über 90° . Der Daumen auf der Unterseite des Gitarrenhalses ändert seine Lage nicht.

*„Hör des Meisters weise Lehre,
dummen Fingern leise wehre!“*

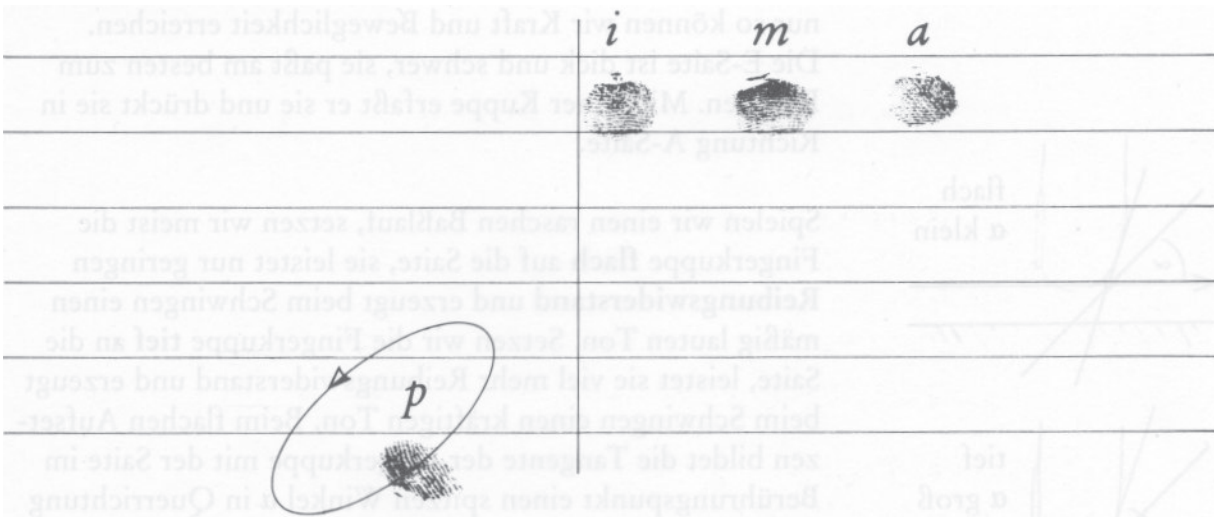


Legen wir die rechte Hand flach auf eine Tischplatte und lassen den Daumen (p) in dieser Stellung auf der Ebene sich hin und her bewegen, so erhalten wir einen **Kreisbogen**. Der Mittelpunkt, das **Daumengrundgelenk**, liegt weit entfernt von der Knöchellinie in der Nähe des Handgelenks. Lassen wir den Daumen (p) sich frei im Raum bewegen, so erhalten wir eine flache **Ellipse**. Die Tangenten von Kreis und Ellipse stimmen in Höhe der Fingerkuppe überein.

Neben dem oben abgebildeten „normalen“ Daumen treffen wir bei Schülern im Anfangsunterricht gelegentlich den weit nach hinten gebogenen „Gitarristendaumen“, der mehr Bewegungsfreiheit besitzt.

Der Daumenanschlag

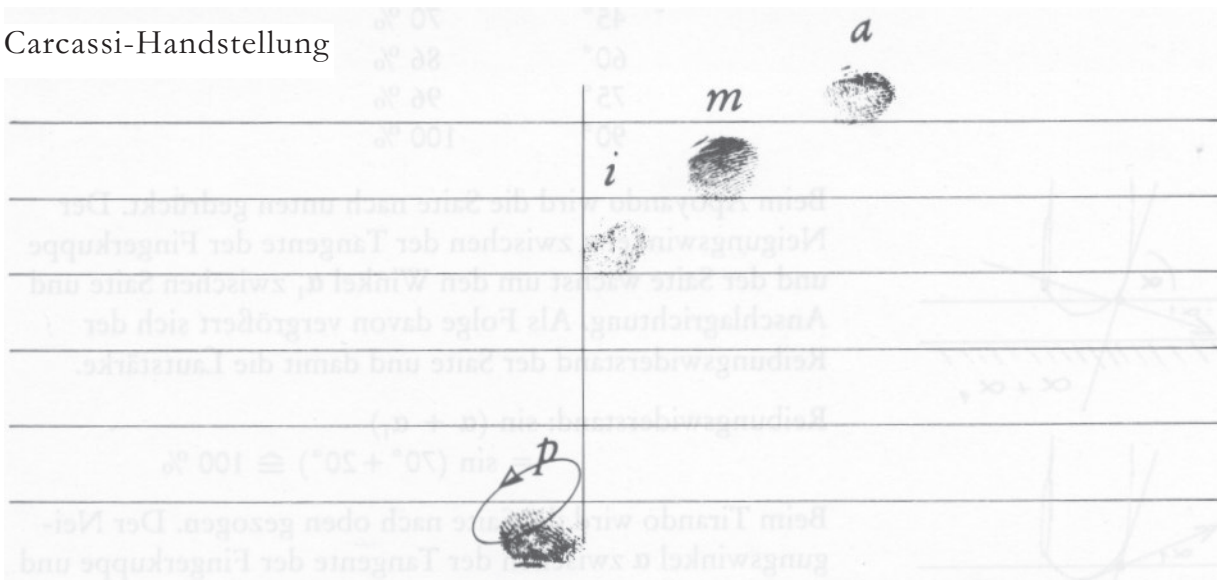
Tarrega-Handstellung



Bei der Tarrega-Handstellung wird das Handgelenk stark abgeknickt, die Knöchellinie verläuft parallel zu den Saiten. Der Daumen vollzieht diese Bewegung nicht mit, er bleibt in Verlängerung des Unterarms an der E-Saite liegen.

Der Anschlagswinkel zur E-Saite beträgt etwa 45° , die übertragene Kraft 70 Prozent. Durch den großen Abstand zum Zeigefinger kann der Daumen im Raum eine **große elliptische Bewegung** ausführen, einen kräftigen Ton hervorbringen.

Carcassi-Handstellung

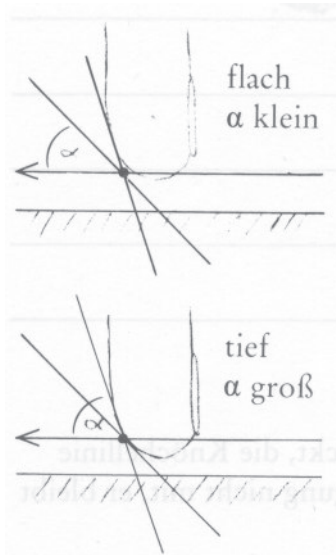


Bei der Carcassi-Handstellung verläuft die Knöchellinie leicht schräg zu den Saiten. Der Daumen liegt an der E-Saite. Sein Anschlagswinkel beträgt etwa 45° , die übertragene Kraft 70 Prozent. Der kleine Abstand zum Zeigefinger läßt den Daumen im Raum nur eine **kleine elliptische Bewegung** ausführen. Durch eine geringfügige Drehung im Handgelenk nach links kann der Daumen in Richtung Sattel verschoben, Raum und Bewegungsfreiheit und damit auch Lautstärke gewonnen werden. - Die Natur hilft aber auch sich selbst. Bei Gitarrenlehrern finden wir den „Gitarristendaumen“ häufig, denn dieser Finger hat sich im Lauf der Jahre dem Instrument angepaßt.

„Die Hand wächst zur Gitarre hin!“

Karl Scheit, 1972, Gitarrenkurs auf der Comburg

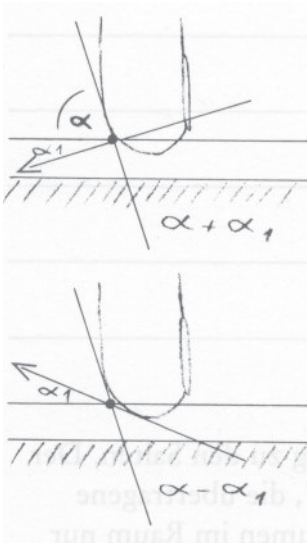
Der Daumenanschlag geht immer vom Grundgelenk aus, nur so können wir Kraft und Beweglichkeit erreichen. Die E-Saite ist dick und schwer, sie paßt am besten zum Daumen. Mit seiner Kuppe erfaßt er sie und drückt sie in Richtung A-Saite.



Spielen wir einen raschen Baßlauf, setzen wir meist die Fingerkuppe flach auf die Saite, sie leistet nur geringen **Reibungswiderstand** und erzeugt beim Schwingen einen mäßig lauten Ton. Setzen wir die Fingerkuppe tief an die Saite, leistet sie viel mehr Reibungswiderstand und erzeugt beim Schwingen einen kräftigen Ton. Beim flachen Aufsetzen bildet die Tangente der Fingerkuppe mit der Saite im Berührungspunkt einen spitzen Winkel α in Querrichtung zu der Saite.

Wird der Daumen tiefer angesetzt, wächst dieser Neigungswinkel α und damit auch der Reibungswiderstand.

Neigungswinkel α	Reibungswiderstand $\sin \alpha$ $\hat{=}$ übertragene Kraft $\hat{=}$ Lautstärke
45°	70%
60°	86%
75°	96%
90°	100%



Beim Apoyando wird die Saite nach unten gedrückt. Der Neigungswinkel α zwischen der Tangente der Fingerkuppe und der Saite wächst um den Winkel α_1 , zwischen Saite und Anschlagrichtung. Als Folge davon vergrößert sich der Reibungswiderstand der Saite und damit die Lautstärke.

$$\begin{aligned} \text{Reibungswiderstand: } & \sin (\alpha + \alpha_1) \\ & = \sin (70^\circ + 20^\circ) = 100 \% \end{aligned}$$

Beim Tirando wird die Saite nach oben gezogen. Der Neigungswinkel α zwischen der Tangente der Fingerkuppe und der Saite schrumpft um den Winkel α_1 , zwischen Saite und Anschlagrichtung. Als Folge davon verkleinert sich der Reibungswiderstand der Saite und damit die Lautstärke.

$$\begin{aligned} \text{Reibungswiderstand: } & \sin (\alpha - \alpha_1) \\ & = \sin (70^\circ - 20^\circ) \hat{=} 76 \% \end{aligned}$$

„Ich kann mich täuschen, ich bin so wenig als ein anderer von Irrthum frei, allein ich bin aufrichtig, und weil ich das zu beweisen suche, was ich behaupte, so würde ich auch eine entgegengesetzte Meinung nur in Folge einer begründeten Beweisführung annehmen.“

aus Fernando Sor: „Gitarrenschule“, Seite 46

Der reine Ton, eine sinusförmige Schwingung, kommt bei der Gitarre selten vor. Meist treten zu einem Grundton weitere periodische Schwingungen, die ein ganzzahliges Vielfaches der Grundschwingung sind, die **Obertöne**. Das Verhältnis der Schwingungszahlen bildet die Grundlage für die **Intervalle**. Je einfacher der Bruch, desto höher der Verschmelzungsgrad (Oktav 1:2, Quinte 2:3 ...).

Werden bei diesem Beispiel Zeige-, Mittel- und Ringfinger (i, m und a) auf die entsprechenden Melodiesaiten gestützt und mit dem Daumen (p) der Ton E angeschlagen, schwingt nach dem Gesetz der Obertonreihe der Ton c in der Oktave auf der nicht angeschlagenen A-Saite mit.

Werden bei diesem Beispiel Zeige-, Mittel- und Ringfinger auf die g-Saite gestützt und der Ton E angeschlagen, schwingt außerdem noch der Ton h nach dem Gesetz der Obertonreihe in der oktavierten Quinte auf der leeren h-Saite mit. Mit einfachsten Mitteln erreichen wir Zweistimmigkeit, die als **begleitende Bordunquinte** im Anfangsunterricht (Schülerband 1) öfters verwendet wird. Werden bei diesem Beispiel Zeige-, Mittel- und Ringfinger auf die entsprechenden Melodiesaiten gestützt und die Töne E und H nacheinander angeschlagen, erklingen beide Töne wie im Notenbild, denn das E wird durch den Ringfinger der linken Hand abgedämpft. Obertöne sind kaum wahrnehmbar - **obertonarme Tonfolge**.

Werden bei diesem Beispiel Zeige-, Mittel- und Ringfinger auf die g-Saite gestützt und beide Töne nacheinander angeschlagen, klingt das tiefe E weiter, außerdem noch zusätzlich der Ton h auf der leeren h-Saite und der leeren E-Saite - obertonreiche Tonfolge.

Werden bei diesem Beispiel Zeige-, Mittel- und Ringfinger auf die hohe e'-Saite gestützt und die Töne e und h wie vorgeschrieben angeschlagen, erklingen als **schwebende Bordunquinte** die Obertöne e und h auf der leeren E-Saite.

Im Anfangsunterricht dürfen bei Liedern und Musikstücken mit **Dreiklangmelodik als** erwünschte Begleitstimme die Obertöne kräftig mitschwingen, denn sie sind nicht harmoniefremd.



„Zur Erklärung einer Theorie oder um die Anwendung von einer Regel zu machen, ist es nicht nöthig die Beispiele zu vervielfältigen, ein einziges genügt, wenn es gut erklärt wird.“
aus Fernando Sor: „Gitarrenschule“, Seite 44

„Der gestreckte Daumen kommt mit dem Ballen seines Endgliedes in die Mitte der Rückseite des Halses, ungefähr zwischen 1. und 2. Finger, zu liegen - und bleibt dort, egal ob auf tieferen oder höheren Saiten gegriffen wird.“

aus Robert Brojer: „der weg zur gitarre“, Seite 25

*„Der Daumen übt nur fakultativ eine Funktion aus. So zum Beispiel als zusätzlicher Gegen-
druck beim Barre. In der Regel wird der Daumen jedoch nur locker mitgeführt, deshalb ist
eine feste Zuordnung unter einen bestimmten Finger unnötig. Grundsätzlich muß jede Spiel-
passage auch ohne Daumeneinsatz möglich sein.“*

aus Manfred Bartusch: „Die linke Hand des Gitarristen“, Seite 25

*„Die Aufgabe des Daumens der linken Hand besteht einzig darin, dem Druck der Finger auf
das Griffbrett entgegenzuwirken, und nicht etwa darin, das Gewicht des Halses zu tragen.
Der Daumen liegt am besten gegenüber dem 2. oder 3. Finger.“*

aus Vladimir Bobri: „Eine Gitarrenstunde mit Andres Segovia“, Seite 67

*„In the case of the guitar this is totally different since the attitude of the thumb is supposed
to be passive serving as a mere contact point, the fingers being the principle and active
performers.“*

aus Abel Carlevaro: „School of guitar“, Seite 71

Vier verschiedene hervorragende Fachbücher, vier verschiedene Aussagen über
den Daumen der linken Hand.



Schlank und großgewachsen zeigen sich Zeige-, Mittel- und Ringfinger. Bescheiden schmiegt sich der kleine Finger an seine drei Brüder. Und dann ist auch noch der Daumen da, auf den ersten Blick ein plumper, ungeschickter Geselle. Aber der Schein trügt - wir Gitarristen wissen es besser. Der Daumen ist der **stärkste** und **größte Finger** der Hand. Nur seine beiden obersten Fingerglieder sind zu sehen, das unterste ist in der Hand versteckt. Auch ist er der **beweglichste Finger**, denn nur er allein besitzt ein **Kugelgelenk** und vermag sich in alle Richtungen zu drehen und zu wenden. Die anderen Finger besitzen lediglich **ein Scharniergelenk**. Durch seine besondere Stellung in der Hand ist er vollkommen unabhängig von der Bewegung der anderen Finger. Er ist in gewissem Sinne ihr **Gegenspieler**, er nimmt es mit ihnen allein auf. Pflücken wir eine saftige Himbeere vom Strauch oder heben wir eine leichte Feder auf, so geschieht dies mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger. Aus der locker geöffneten Hand bewegen sich alle drei Finger auf eine Mitte zu, wobei der Daumen den längsten Weg zurücklegt.

„Ich finde nach wie vor, daß dem Daumen beim (Barre) Spiel eine Hauptaufgabe zukommt, nämlich die des Kraft- oder Gewichtsausgleichs. Er stellt das natürliche Gegengewicht zu den Fingern dar.“

aus Wolfgang Lendle „Orientierungsmodelle für den Instrumentalunterricht“,
Mittelstufe, Seite 70

Der Querschnitt durch das Griffbrett einer Gitarre im Bereich der 1. Lage und der Daumen eines mittelgroßen Erwachsenen (Körpergröße 175 cm) weisen etwa dieselben Maße auf. Berühren wir den Daumen (p) der rechten Hand im ersten Fingergelenk mit der Kuppe des Zeigefingers (1) und Daumens (0) der linken Hand, so haben wir die gleiche Stellung wie am Griffbrett. Wenn wir mit dem Zeigefinger (1) nach unten drücken, versucht der rechte Daumen (p) - das Griffbrett - auszuweichen, der linke Daumen (0) erzeugt einen Gegendruck, der rechte Daumen (p) - das Griffbrett - bleibt unverändert in seiner Lage. Ohne diesen Gegendruck des linken Daumens (0), weicht der rechte Daumen (p) - das Griffbrett - schon beim leichtesten Druck des Zeigefingers (1) nach unten aus.

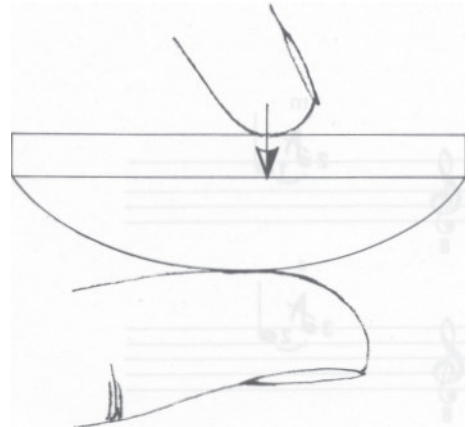
Diese Ausführung gilt für das gesamte freistehende Griffbrett, besonders für die **tiefen Lagen**, weil hier eine **verstärkte Hebelwirkung** auftritt. Bei Klopfübungen und Griffen über der Resonanzdecke brauchen wir den Gegendruck des linken Daumens (0) nicht, er kann sich vom Gitarrenhals lösen, weil hier der Gegendruck durch den gesamten Oberkörper des Spielers erzeugt wird.

Als allgemeine Regel gilt: „Je tiefer die Lage, desto mehr **Gegendruck** muß der Daumen der linken Hand aufbringen.“

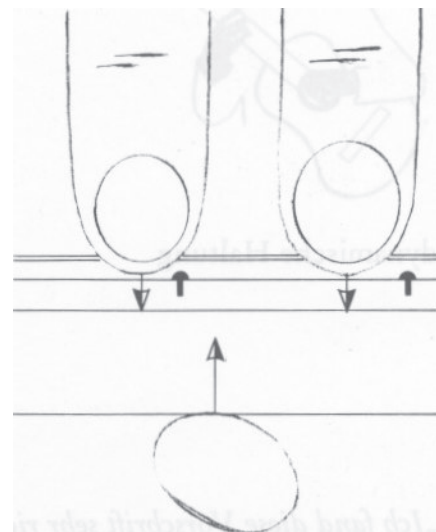
„Weil er kürzer sei als die übrigen Finger..., so sei er bestimmt einen Stützpunkt darzubieten, damit er dem Druck der Finger auf die Saiten nicht nachgebe.“

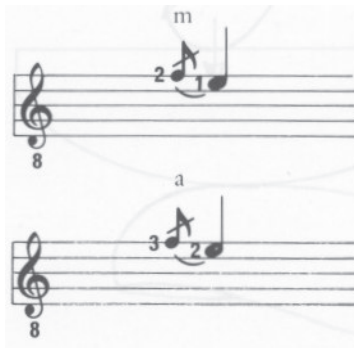
aus Fernando Sor: „Gitarrenschule“, Seite 13,
linke Hand

In der VII. Lage verläuft die Knöchellinie parallel zum Griffbrett, der linke Daumen (0) liegt dem Zeigefinger (1) gegenüber. In der I. Lage verläuft die Knöchellinie schräg vom Griffbrett weg, der linke Daumen (0) liegt auf der Gitarrenhalsunterseite Zeige- und Mittelfinger (1 und 2) gegenüber. In der IX. Lage verläuft die Knöchellinie leicht schräg zum Griffbrett hin, der linke Daumen (0) liegt außerhalb der vier Greiffinger in Richtung Sattel, knapp neben dem Zeigefinger (1).



Linker Daumen beim
Spiel in der I. Lage





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 Lebensjahr wird dieses symmetrische Empfinden und Handeln durch ein **Links/rechts-Empfinden** überlagert, linke und rechte Hand führen unterschiedliche Tätigkeiten aus. Bei Abziehbindungen kommt die symmetrische Bewegung zweier Finger im praktischen Spiel gelegentlich vor, aber dies ist eine seltene Ausnahme. Am häufigsten treffen wir beim Gitarrenspiel völlig verschiedenartige Bewegungen beider Hände. Wir sind gezwungen, beide Hände in Einklang zu bringen und aufeinander abzustimmen.

Das harmonische Zusammenwirken nervlich gesteuerter Vorgänge, besonders der Muskelbewegungen, nennen wir **Koordination**. Wichtig für die Koordination von linker und rechter Hand ist der kinästhetische Sinn oder **Muskelsinn**. Es sind Empfindungen, die von den Nervenenden in Muskeln, Sehnen und Gelenken ausgehen. Dieser Muskelsinn besitzt ein **hohes Unterscheidungsvermögen**. Wiegen wir gleichzeitig zwei etwa gleich große Äpfel mit linker und rechter Hand, dann werden noch Gewichtsunterschiede von 0,5 Prozent wahrgenommen.



dynamische Haltung

Auch zur feinen Abstufung verschiedener Lautstärken brauchen wir den Muskelsinn. Ein lauter Ton setzt einen kräftigen Anschlag voraus. Gleichzeitig wird die linke Hand miteinbezogen; die Greiffinger drücken stärker auf die Saiten. Ein zarter Ton fordert einen schwachen Anschlag, die Greiffinger verringern den Druck. Unsere Hände benehmen sich wie zwei alte Bekannte, die sich auf der Straße an einer Ecke treffen und miteinander plaudern. Ganz unbewußt stehen sie sich in einem **natürlichen Abstand gegenüber**. Deutlich sichtbar ist dieser Abstand der Hände im Sportunterricht am Reck. Wir hängen an der Reckstange wie an einem Ast und schwingen hin und her. Auch die Gitarre vor unserem Körper empfinden wir wie ein Überbleibsel aus vergangener Zeit. Während die Anschlagfinger der rechten Hand am Schallochrand über den Saiten schweben, suchen die Greiffinger der linken Hand am Griffbrett die günstigste Stellung.

„Ich fand diese Vorschrift sehr richtig, denn indem beide Arme in gleicher Nähe oder Entfernung vor dem Körper bleiben, läßt sich jede Bewegung bequem ausführen.“ aus Fernando Sor: „Gitarrenschule“, Seite 12, Haltung des Instruments

Bei der Werbung für Saiten und Schallplatten in Fachzeitschriften für Gitarren finden wir oft Abbildungen zeitgenössischer Meister. Der Begleittext spricht vorwiegend unseren Verstand an, die Fotografie wirkt über das Auge mehr auf unser Gefühl. Bei diesen gestellten Aufnahmen wird der Gitarrenspieler ins rechte Licht gerückt und mit ihm das Produkt, wofür geworben werden soll. Aber nicht sein Gesicht bildet den Mittelpunkt, nein, meist ist es die Gitarre mit den beiden Händen. Dies geschieht nicht rein zufällig. Ganz bewußt wird auf das Zusammenspiel zwischen ihnen, ihre Harmonie, hingewiesen. Gleichwertig stehen sie nebeneinander. Wir finden dieselbe Gliederung auch bei vielen Bildern großer Maler: Jean-Antoine Watteau (1684-1729) Im Anfangsunterricht suchen wir für das Zusammenspiel beider Hände die günstigste Stellung zueinander, die Harmonie, auf der Gitarre. Gehen wir bei den großen zeitgenössischen und alten Meistern in die Schule!

Karl Scheit: „Lehr- und Spielbuch für Gitarre“, Titelbild, rechte Hand zwischen Schalloch und Steg, linke Hand VII. Lage

Andres Segovia: „Mein Gitarrenbuch“, Seite 26, rechte Hand überm Schalloch, linke Hand in der IV. Lage

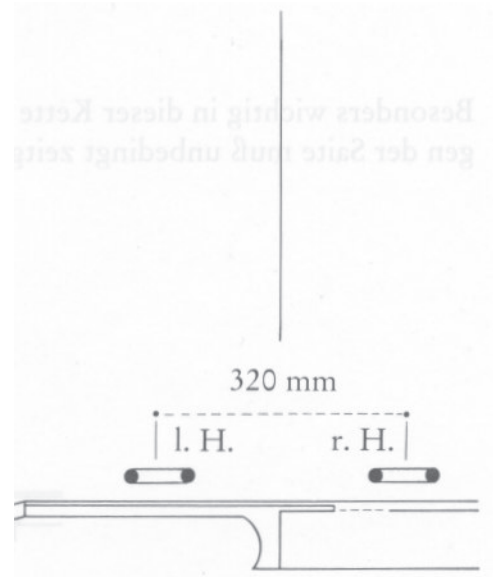
Fred Harz: „Klassik +Jazz = Modern Guitar“, Seite 12, rechte Hand überm Schalloch, linke Hand in der V. Lage

Manuel Barrueco: „Der einzige Meisterkurs 1992 in Deutschland“, Gitarre & Laute 6/91, Seite 23, rechte Hand am Schalloch, linke Hand in der VI. Lage Die Fotografien sprechen eine eindeutige Empfehlung aus:

„Rechte Hand überm Schalloch, linke Hand in der V. Lage!“

Verschiebt sich die rechte Hand in Richtung Steg, folgt ihr die linke Hand in einer Parallelbewegung ebenso in entgegengesetzter Richtung.

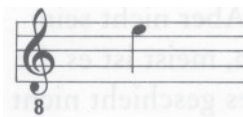
Lassen wir im aufrechten Stehen unsere Arme locker fallen und heben sie anschließend hoch wie ein Hündchen seine Pfoten, so nehmen sie vor dem Körper die günstigste Stellung ein. Bei einem mittelgroßen Erwachsenen beträgt der natürliche Abstand linke/rechte Hand etwa 320 mm - halbe Mensur!



natürlicher Abstand
linke/rechte Hand

Zusammenspiel linke/rechte Hand

Ein Ton kann auf einer Gitarre auf verschiedene Art und Weise erzeugt werden. Die genaue Anweisung liefert das Notenbild zusammen mit dem Fingersatz. Im Anfangsunterricht ist das Zusammenspiel linke/rechte Hand zunächst eine rein gedankliche Angelegenheit. Das Auge faßt alle gegebenen Daten auf, die Verarbeitung erfolgt im Gehirn nach einem genau festgelegten Muster, das der Schüler kennenlernen und üben muß.



linke Hand

Saite - Saite

rechte Hand

auswählen auswählen

Bund - Anschlagstelle

bestimmen bestimmen

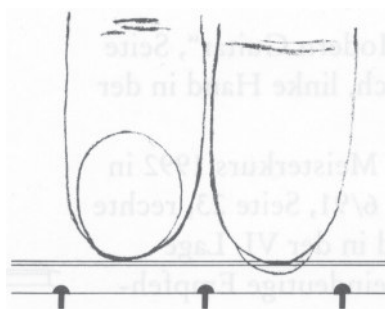
Greiffinger - Anschlagfinger

bestimmen bestimmen

Saite - Saite

niederdrücken anschlagen

Besonders wichtig in dieser Kette ist der letzte Schritt. Das Niederdrücken und Anschlagen der Saite muß unbedingt zeitgleich erfolgen, auch bei langen Notenwerten!



Der Zeigefinger (1) berührt

die g-Saite im XII. Bund.

Der Zeigefinger (1) drückt

die g-Saite nieder.

Der Zeigefinger (i) berührt

die g-Saite im XIII. Bund.

Der Zeigefinger (i) schlägt

die g-Saite an.

Bei dieser einführenden Übung wird bewußt das **symmetrische Empfinden** aus der Kleinkindzeit benutzt, gleicher Finger rechts und links, fast gleiche Bewegung. Bei den folgenden Übungen rücken beide Zeigefinger bundweise immer weiter auseinander. Greift der linke Zeigefinger (1) im V. Bund den Ton c', schlägt der rechte Zeigefinger (i) überm Schalloch an. Wir haben die günstigste Stellung beider Hände zueinander erreicht!

Zusammenspiel linke/rechte Hand

Wechselschlag für die rechte Hand und **Klopfübungen** für die linke Hand sind scheinbar zwei vollkommen getrennte technische Übungen. Aber schon in den ersten Gitarrenstunden wird ein feiner Faden zwischen ihnen geknüpft. Dies geschieht musikalisch durch Verwendung **ruhiger Zählzeiten**, beide Hände arbeiten im **gleichen Tempo**.

Nach der Einführung der Notenwerte kann für beide Hände ein rascheres Tempo gewählt werden, eine einfache rhythmische Studie in Vierteln und Achteln für beide Hände. Wird sie im Wechsel zwischen linker und rechter Hand, als Ruf und Echo, Frage und Antwort geübt, wird das Zusammenspiel beider Hände gefördert.

Diese Übung ist die leichteste Stufe beim Zusammenspiel linke/rechte Hand. Vor Beginn drückt der Zeigefinger (1) die h-Saite nieder und bleibt dann passiv bis zum Schluß, während die rechte Hand im Wechselschlag auf der h-Saite spielt.

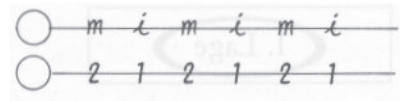
Hier wird die zeitgleiche Bewegung rechts und links gefordert. Damit sich die linke Hand entspannen kann, wird immer wieder das Spiel auf der leeren Saite eingeschoben. Gleichzeitig wird dem Schüler Zeit gegeben, sich auf den nächsten gegriffenen Ton vorzubereiten.

Während bisher immer eine leere Saite beim Griffwechsel eingeschoben wird, taucht nun im 3./4. Takt ein unmittelbarer Wechsel von Zeigefinger (1) und kleinem Finger (4) auf. Die Entspannungspausen für die Greiffinger werden kürzer, zwei gegriffenen Achtelnoten steht eine nicht gegriffene Achtelnote gegenüber.

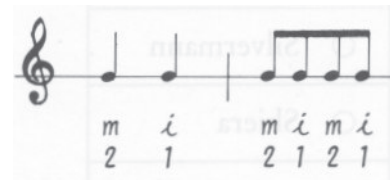
Die Entspannungspausen für die Greiffinger fehlen bei dieser Übung ganz. Der Zeigefinger (1) wird gleichzeitig mit dem kleinen Finger (4) aufgesetzt und bleibt auch dann liegen, wenn der kleine Finger (4) den geforderten Ton greift.

Schwierigkeiten einer Hand übertragen sich oft auf die andere, so daß diese sich plötzlich unsicher fühlt, in ihrem Bewegungsablauf gestört ist.

Pfeift der Wind



Bring mir frische Butter



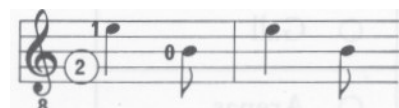
Frische Möhren



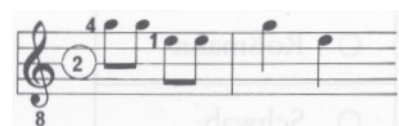
Dort wo die Hasen



Leise murmelt



Csiga-biga



Von 50 beliebig ausgewählten Gitarrenschulen beginnen

in der 1. Lage 41 = 82 %

II. Lage 3 = 6 %

V. Lage 2 = 4 %

VI. Lage 1 = 2 %

VII. Lage 1 = 2 %

in verschiedenen Lagen 1 = 2 %

mit Lagenwechsel 1 = 2 %

I. Lage
☐ Torris
☐ Silvermann
☐ Skiera
☐ Kierner
☐ Segovia
☐ Harz
☐ Henze
☐ Lester
☐ Pujol
☐ Teuchert
☐ Wangler
☐ Müller
☐ Schneider
☐ Gall
☐ Arenas
☐ Walker
☐ Perlmann
☐ Roßmann
☐ Schwab

Vorherrschend ist im Anfangsunterricht eindeutig das Spiel in der 1. Lage. Dafür gibt es verschiedene Gründe: An Musikschulen unterrichten heute neben wenigen Laien vorwiegend gut ausgebildete Gitarrenlehrer. Auch sie waren einmal Schüler, auch sie lernten Akkorde greifen und einfache Melodien spielen. Wenn sie heute ihr Wissen weitergeben, geschieht dies meist so, wie sie es selbst lernten; im Anfangsunterricht steht das Spiel in der 1. Lage im Mittelpunkt. Schauen wir ältere Lehrwerke an, die noch heute teilweise im Unterricht verwendet werden, stoßen wir auf *Carcassi*, *Carulli*, *Aguado*.

Alle drei beginnen in der ersten Lage. Bei neueren Lehrwerken hat sich im methodischen Aufbau nicht viel geändert, lediglich das ausgewählte Liedgut und die angebotenen Musikstücke wurden aufgefrischt. Zur Ergänzung bieten Gitarrenlehrer ihren Schülern Spielliteratur in der 1. Lage an. Der Musikhandel, die Verleger, die Komponisten, alle haben sich ganz auf diese Zielgruppe eingestellt.

Eine Menge Notenmaterial, ein breitgefächertes Angebot steht für den Anfangsunterricht in der 1. Lage bereit. An Quantität mangelt es nicht, manchmal aber an Qualität! Der Anfangsunterricht in der 1. Lage hat sich in der Vergangenheit bewährt, große Meister hervorgebracht. Hier erreicht der Gitarrenlehrer bei seinem Schüler auch etwas, hier macht **er scheinbar nichts falsch!**

Das Spiel in der 1. Lage ist narrensicher. Der Schüler muß nur bis vier zählen können:

erster Finger = erster Bund

zweiter Finger = zweiter Bund

dritter Finger = dritter Bund

vierter Finger = vierter Bund

Der Begriff Lagenspiel taucht nicht auf, Finger und Bund stimmen überein. Alles spricht für den Anfangsunterricht in der 1. Lage, trotzdem beginnt ein Fünftel aller Lehrwerke mit dem **Lagenspiel**.

Im Sommer 1936 erscheint bei Universal Edition „Das Lehrwerk für Gitarre“ von Schaller/Scheit. Dieses Lehrwerk behandelt die musikalischen und technischen Probleme des Gitarrenspiels auf völlig neuer Grundlage. Nach Vorübungen im Wechselschlag auf der leeren d-Saite, einer kurzen Griffübung mit vier Fingern in der IV. Lage kommt als nächster Schritt der Lagenwechsel. Melodiespiel auf einer Saite verbunden mit Lagenwechsel sind die Schwerpunkte im I. Band.

Im Juli 1953 bringt Professor Karl Scheit sein „Lehrwerk und Spielbuch für Gitarre“ heraus. Nach Wechselschlagübungen geht er zur Fünftonreihe in der II. Lage, später auch in der IV. und VI. Lage, je nach Tonart, und gelangt verhältnismäßig spät mit der Einführung der chromatischen Tonleiter in die I. Lage. Wieder rückt er das Melodiespiel in den Vordergrund und führt dann weiter zum akkordlichen Spiel.

Beide Lehrwerke lassen sich auf einen Nenner bringen:
„Weg von der I. Lage, hin zum Lagenspiel mit Lagenwechsel!“

Der Stimmumfang eines Achtjährigen liegt etwa zwischen c' und d''. Lange bevor der Schüler zur Gitarre greift, singt er, erst einfache Rufe, dann kleine Lieder mit drei, vier Tönen und zuletzt Melodien im Umfang einer Oktave und mehr. Auf seiner Gitarre möchte er gerne diese Lieder „zupfen“. In der I. Lage ist dies nur sehr begrenzt möglich, denn der Tonraum endet bei gis'. Hier bietet sich das Spiel in der V. Lage an. Auf den Melodiesaiten kann der Schüler sehr viele Lieder in den Originaltonarten B-Dur, C-Dur, G-Dur, e-Moll und a-Moll in der richtigen Tonhöhe spielen und dazu singen.

Aus Bequemlichkeit und weil es eben leichter erscheint, benutzen wir in der 1. Lage so oft wie möglich leere Saiten. Gut erklärbar und mühelos zu spielen ist die C-Dur-Tonleiter, aber leider ist sie nicht transponierbar. Die 1. Lage hemmt durch ihre beherrschende Stellung den Schüler bei seiner Weiterentwicklung im Melodiespiel.

Noch stärker ausgeprägt finden wir diese Einschränkung des Gitarrenspiels auf die 1. Lage bei der Liedbegleitung, beim üblichen Schrummschrumm mit Pfadfindergriffen ebenso wie bei gehobener Literatur.

Ein guter Gitarrenlehrer wird schon im Anfangsunterricht bei seinen Schülern allmählich ein Griffrepertoire aufbauen und langfristig weiterentwickeln, das sich nicht nur auf das Spiel in der 1. Lage mit den beliebten Kreuztonarten beschränkt.

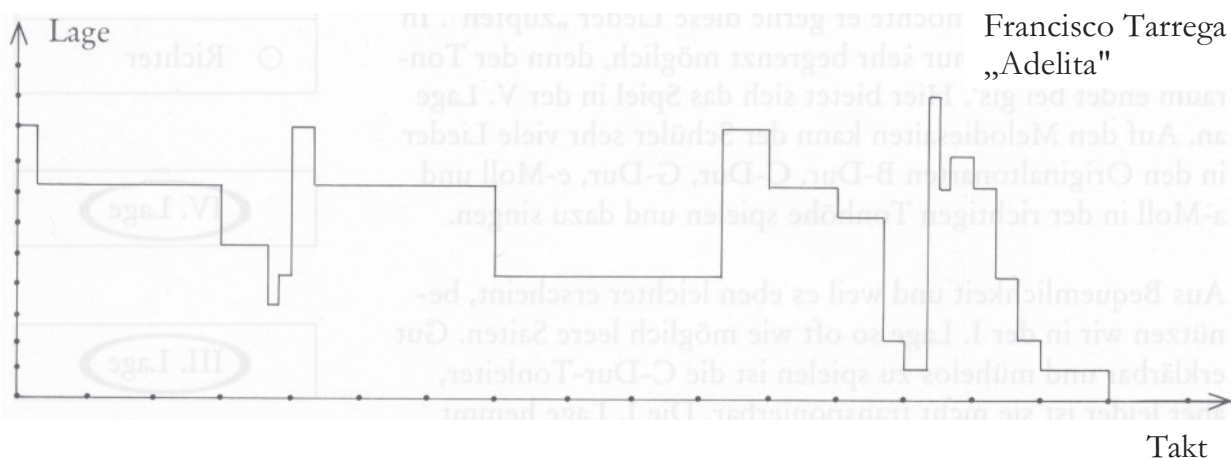
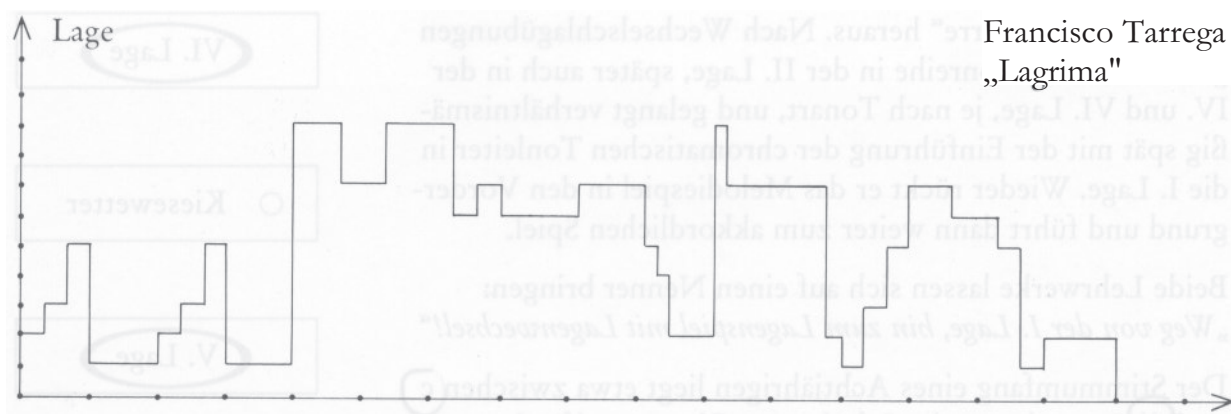
VII. Lage
☐ Vermeer
VI. Lage
☐ Kiesewetter
V. Lage
☐ Fisch
☐ Richter
IV. Lage
III. Lage
II. Lage
☐ Kreidler
☐ Scheit

Das verbundene Lagenspiel

Die Stellung der linken Hand am Griffbrett während eines Musikstückes, Lagenspiel und Lagenwechsel können wir grafisch darstellen. Für das Schaubild verwenden wir zwei Komponenten:

auf der x-Achse (Abzisse) die Zeit,

auf der y-Achse (Ordinate) die Lage.



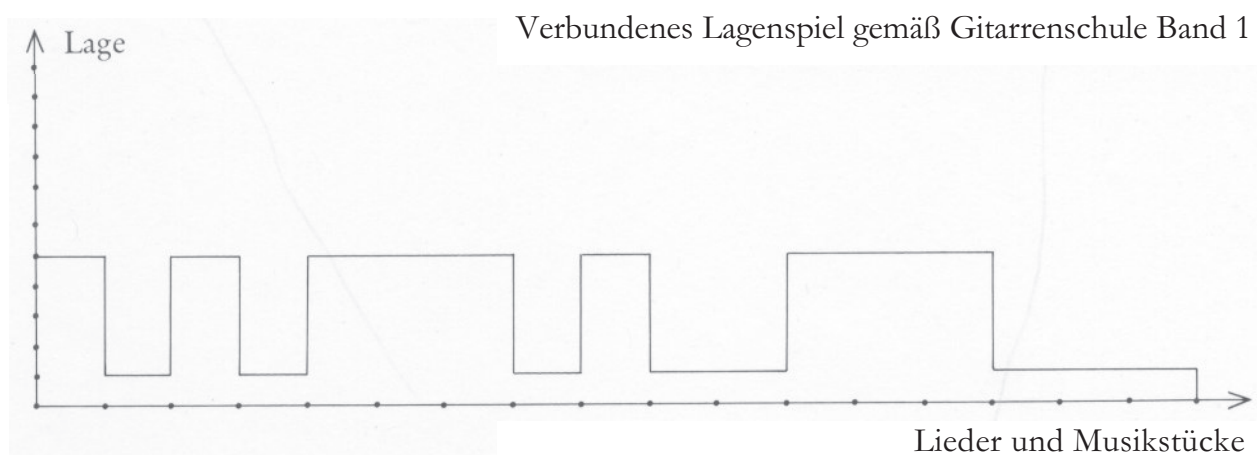
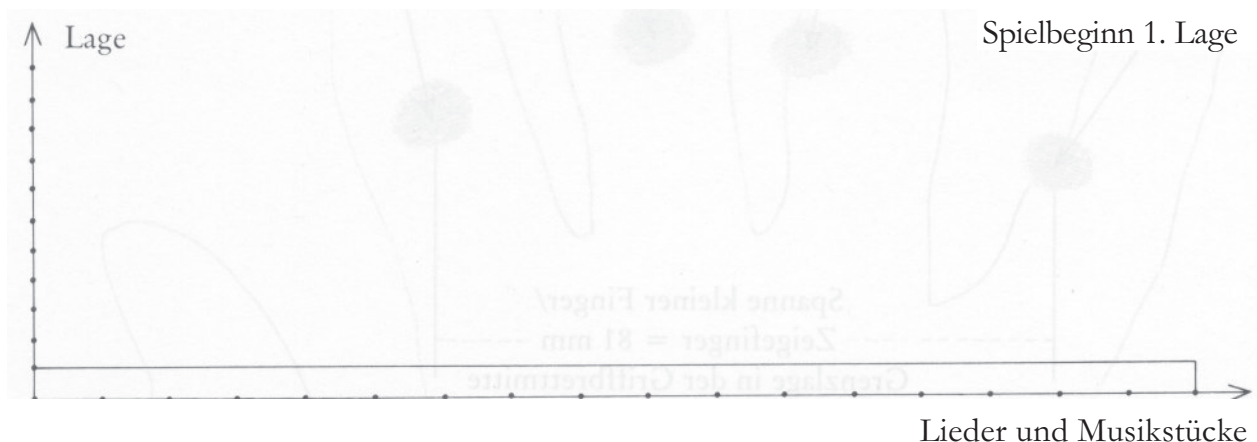
„Lagrima“ und „Adelita“, die beiden Miniaturen aus der Zeit der Romantik, fordern ein sehr lebhaftes Lagenspiel. Und sie bilden in der gehobenen Literatur, Mittel- und Oberstufe, keineswegs eine Ausnahme. Das bekannte Präludium in d-Moll von Johann Sebastian Bach durchläuft alle Lagen auf dem freistehenden Griffbrett, dasselbe gilt für Heitor Villa-Lobos' Studie Nr. 1 - durch **bundweise Rückung** kommen wir von der X. Lage in die I. Lage, in die halbe Lage! Dabei spielt die Tonart, ob Dur oder Moll, eine untergeordnete Rolle; die Beherrschung des Lagenspiels ist das A und O!

Das verbundene Lagenspiel

Ein guter Anfangsunterricht für Gitarre fordert:

das Spiel in der 1. Lage verbunden mit dem Spiel in höheren Lagen = **verbundenes Lagenspiel**.

Sehr vorteilhaft lässt sich die 1. Lage mit der V. Lage verknüpfen. Bei der Erschließung des Griffbretts werden alle Töne lückenlos bis zum VIII. Bund erfasst. Die Lernschritte können kleiner gewählt und gezielter eingesetzt werden. Der Schüler wird zu keinem Zeitpunkt grifftechnisch überfordert.



Jeder der beiden Lagen werden schwerpunktmäßig Aufgaben zugewiesen:

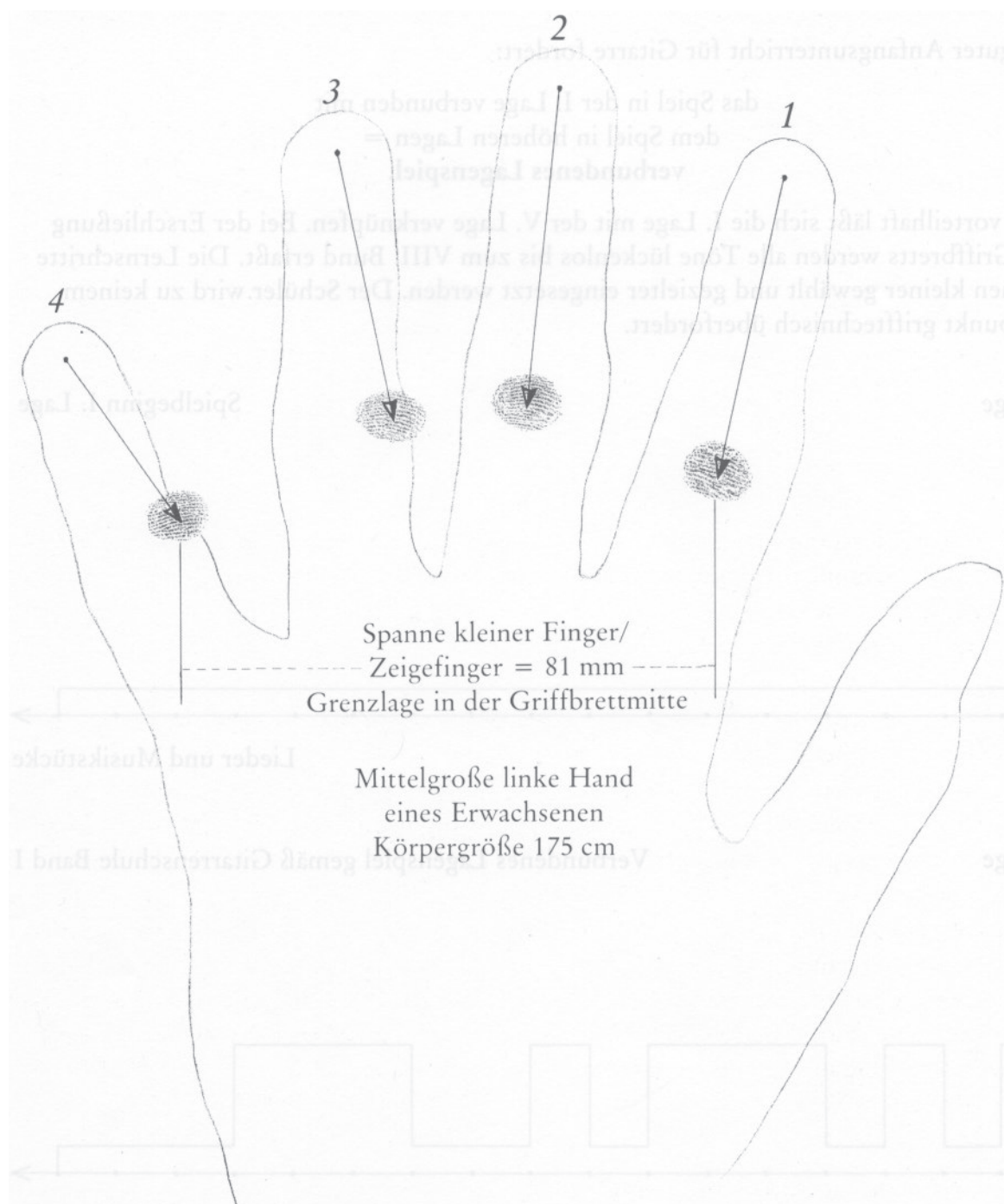
I. Lage: **Liedbegleitung**

V. Lage: **Melodiespiel**

auf den Baßsaiten
mit **Daumenanschlag**
(**Harmonik**)

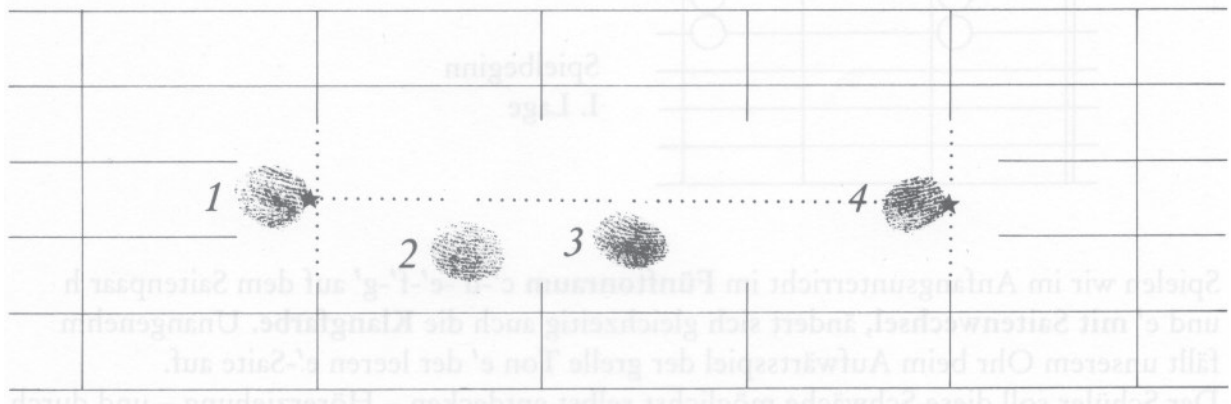
auf den **Diskantsaiten**
mit **Wechselschlag**
(**Melodik**)

Ausschließliches Spiel nur in der 1. Lage führt im Laufe der Zeit zu einer sehr schlechten Haltung der linken Hand!



Legen wir die linke Hand flach auf eine Tischplatte und beugen die Greiffinger, bis die obersten Fingerglieder von Zeige-, Mittel- und Ringfinger etwa senkrecht stehen, erhalten wir obige Abbildung. Die Spanne zwischen dem kleinen Finger (4) und dem Zeigefinger (1) beträgt ungefähr 81 mm. Für das Spiel in dieser **Grenzlage mit gespreizten Fingern** in Griffbrettmittellage sollen die Bundstäbchen enger als 81 mm liegen. Dies ist nach: der Tabelle Seite 41 ab der V. Lage (77,4 mm) der Fall. Nähern sich die Greiffinger der oberen Griffbrettkante, der e'-Saite, wird die Spanne Zeigefinger/kleiner Finger immer geringer, die Grenzlage verschiebt sich allmählich in Richtung Steg, bis mit der **Krallenhand** die IX. Lage erreicht wird. Die Grundregel für das Gitarrenspiel „Jeder Finger auf seinen Bund“ lässt sich nur in höheren Lagen erfüllen.

Grenzstellung in der IV. Lage



Der Gelenkwiderstand ist eine feste Größe, die auch durch hartes Üben nicht verändert werden kann. Schon bei jüngeren Schülern im Anfangsunterricht ist der Gelenkwiderstand entgegen der weitverbreiteten Ansicht nicht viel geringer als bei Erwachsenen. Er ist uns in die Wiege gelegt, ebenso seine Entwicklung im Lauf unseres Lebens.

Auffallend bei den obigen Fingerabdrücken ist die verhältnismäßig große **Bewegungsfreiheit** des kleinen Fingers. Dies erklärt auch seine häufige Verwendung, besonders in der Mittel- und Oberstufe des Gitarrenspiels.

Griffe auf der Gitarre, die in der **Grenzstellung** aufrecht erhalten werden sollen, fordern viel Kraft und führen zur raschen **Ermüdung** der **Fingermuskeln**. Müde Muskeln aber arbeiten anders als gut durchblutete Muskeln. Die linke Hand wird schlaff oder verkrampt sich.

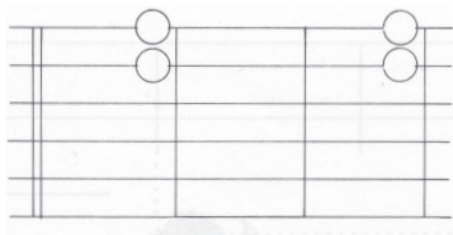
Fordern Lehrwerke mit Spielbeginn in der I. Lage den täglichen Vierfingeraufsatz, so ist dies reine Zeitverschwendung, eine vollkommen unnütze Übung, mit der der Schüler geplagt wird. Genauso fraglich ist beim Spiel in der 1. Lage die Fingersatzregel „Aufwärts bleibt der untere Finger liegen, abwärts wird der untere Finger vorbereitet“, eine Regel, die sich hartnäckig in Lehrbüchern hält und oft noch sturer von Gitarrenlehrern gepredigt wird. Andres Segovia zeigt in „Mein Gitarrenbuch“ in herrlichen Fotografien, wie er die Töne in der 1. Lage greift, ganz anders als die allermeisten Gitarrenschulen es lehren.

Im verbundenen Lagenspiel üben wir die natürliche Handstellung

- a) leicht schräg zum Griffbrett (I. Lage),
- b) parallel zum Griffbrett (V. Lage) gleichzeitig.

Wird im Anfangsunterricht dem Schüler nur die natürliche Handstellung in der 1. Lage gezeigt, überträgt er sie später auf höhere Lagen, und hier gibt es, wie wir wissen, eine bessere Lösung!

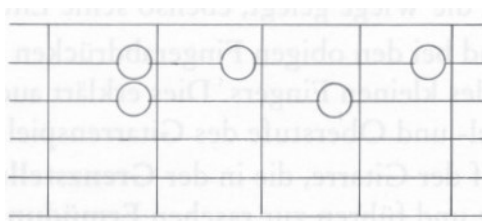
Viele Verfasser von Gitarrenschulen erkennen auf dieser Stufe die Problematik des Gitarrenspiels nicht oder verschweigen sie ganz bewußt. Mit einseitiger populärer Musik, die sich ausschließlich nach den Bedürfnissen des Schülers richtet und scheinbar leicht zu spielen, in Wirklichkeit aber viel zu schwer ist, wird für den Kauf bedenklicher, ja schlechter Lehrwerke geworben.



Spielbeginn
I. Lage

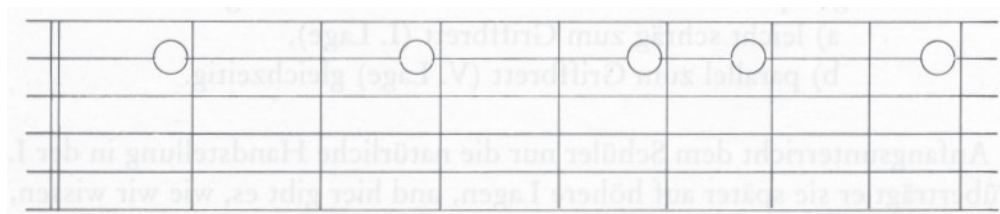
Spiele wir im Anfangsunterricht im **Fünftonraum** c'-d'-c'-f'-g' auf dem Saitenpaar h und e' **mit Saitenwechsel**, ändert sich gleichzeitig auch die **Klangfarbe**. Unangenehm fällt unserem Ohr beim Aufwärtsspiel der grelle Ton e' der leeren e'-Saite auf. Der Schüler soll diese Schwäche möglichst selbst entdecken - Hörerziehung - und durch einen etwas schwächeren Anschlag verbessern.

Spielbeginn
V. Lage



Spiele wir im Anfangsunterricht **im Fünftonraum** c'-d'-e'-f'-g' auf dem Saitenpaar g und h **mit Saitenwechsel**, ändert sich gleichzeitig auch die **Klangfarbe**. Durch die kürzere schwingende Saitenlänge wird weniger Kraft aufgenommen, die Töne klingen etwas leiser und gedämpfter, außerdem verlieren sie schneller an Lautstärke.

Verbundenes Lagenspiel



Spiele wir im Anfangsunterricht im **Fünftonraum** c'-d'-e'-f'-g' auf der h-Saite **mit Lagenwechsel**, ändert sich die Klangfarbe nicht, jedoch entsteht beim Lagenwechsel ein kleines „Loch“. Außerdem wird beim Aufwärtsspiel, für unser Ohr kaum wahrnehmbar, die Lautstärke etwas schwächer, beim Abwärtsspiel etwas kräftiger.

Kraftverteilung Anschlag Schalloch I. Lage



Beim Anschlag am Schalloch erhält der Grundton der 1. Oktave die meiste Kraft (etwa 60 Prozent), gefolgt vom oktavierten Grundton und der oktavierten Quinte in der 2. Oktave (etwa 25 Prozent).

Eine neue Gitarre braucht etwa ein bis zwei Jahre, bis sie eingespielt ist. Die **bevorzugten Töne** während dieser Zeit formen ihren **Klang**. In der I. Lage bewegt sich die Melodie auf den obersten drei Saiten zwischen g und g'. Eine Gitarre, die in diesem Bereich eingespielt wird, eignet sich später vorwiegend nur für **Liedbegleitung**.

Kraftverteilung Anschlag Schalloch V. Lage



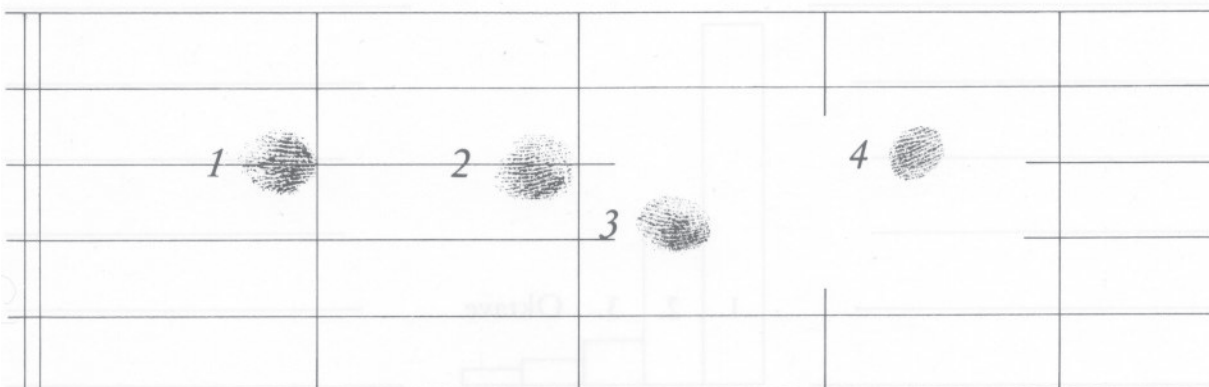
In der V. Lage bewegt sich die Melodie auf den obersten drei Saiten meist zwischen c' und c'' Durch die Verkürzung der Saite wird der Grundton der 1. Oktave noch stärker ausgeprägt. Eine solche Gitarre eignet sich später besonders gut für das **Melodiespiel** im Umfang einer Knabenstimme.

Beim verbundenen Lagenspiel werden beide Bereiche (g-g' und c'-c'') gleichmäßig gefördert, eine solche Gitarre ist später vielseitiger verwendbar.

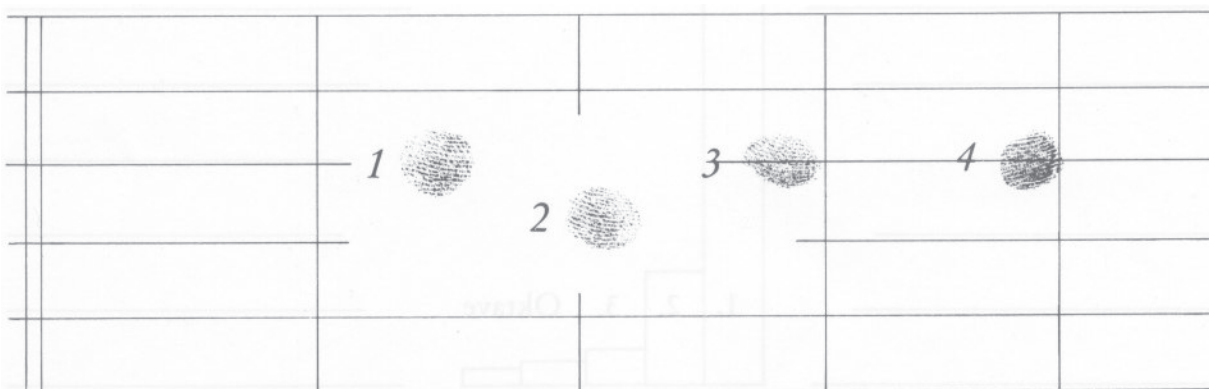
Viele neue Gitarren sind **baßlastig**. Wird im Anfangsunterricht in der I. beziehungsweise II. Lage viel mit leeren Bässen gearbeitet, verstärkt sich diese Anlage noch. Die Gitarre strahlt nach vorne ab. Den Klang seiner Gitarre empfindet der Spieler anders als der Zuhörer, eine Baßlastigkeit wird unterschiedlich wahrgenommen.

Die Grundstellung am Griffbrett

Grundstellung am Griffbrett in der I. Lage

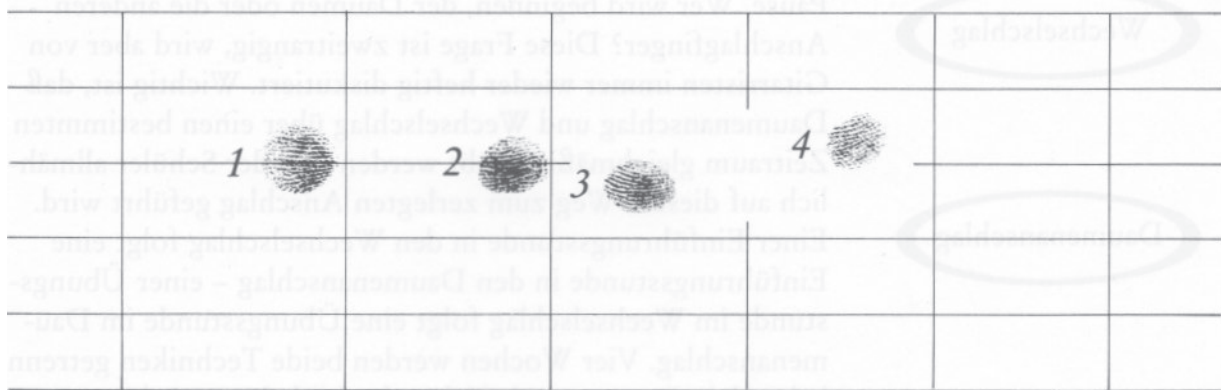


Setzen wir im I. Bund den Zeigefinger (1) auf und lassen dann den Mittelfinger (2) folgen, sind die Griffstellen für den Ringfinger (3) und den kleinen Finger (4) vorgegeben. Beide liegen viel zu weit hinter den Bundstäbchen. Befolgen wir die Fingersatzregel „Aufwärts bleibt der untere Finger liegen“, werden wir es nicht oder nur mit Mühe schaffen, den Ringfinger (3) an den richtigen Punkt hinter dem Bundstäbchen aufzusetzen, denn die Grenzstellung bei der Spreizung der Finger ist bereits erreicht. Dies ist eine Ursache für unsauberes Spiel und klirrende Geräusche in der I. Lage.
Grundstellung am Griffbrett in der I. Lage



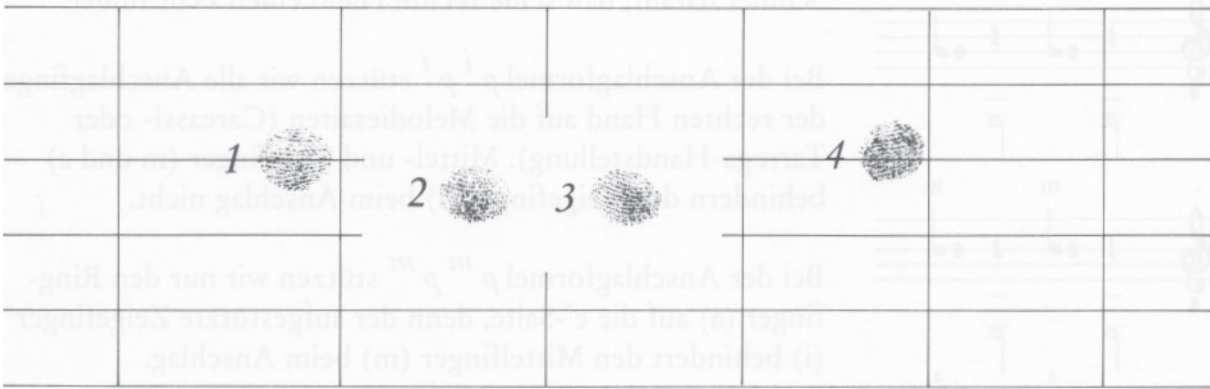
Setzen wir im IV. Bund den kleinen Finger (4) auf und lassen den Ringfinger (3) folgen, sind die Griffstellen für Mittel- und Zeigefinger (2 und 1) vorgegeben. Beide greifen vor den Bundstäbchen. Befolgen wir die Fingersatzregel „Abwärts wird der untere Finger vorbereitet“, wird es uns nicht oder nur mit Mühe gelingen, den Mittelfinger (2) an dem richtigen Punkt hinter dem II. Bundstäbchen aufzusetzen. Dies ist eine Ursache für unsauberes Spiel und gedämpfte Töne in der I. Lage.
Im Anfangsunterricht versucht der Spieler durch mehr Druck mit dem Mittelfinger (2) einen reinen Ton zu erreichen. Dadurch ermüdet die linke Hand wesentlich rascher.

Grundstellung am Griffbrett in der V. Lage

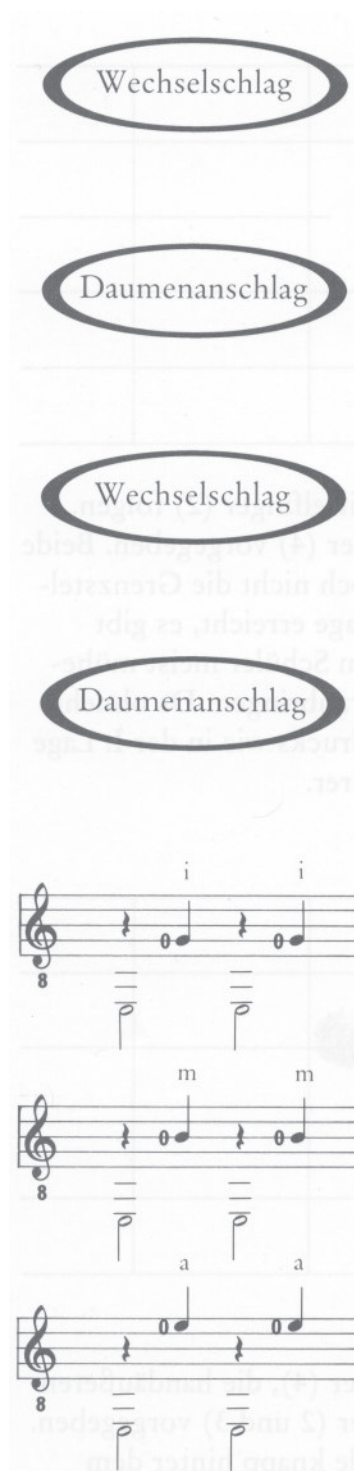


Setzen wir im V. Bund den Zeigefinger (1) auf und lassen den Mittelfinger (2) folgen, sind die Griffstellen für den Ringfinger (3) und den kleinen Finger (4) vorgegeben. Beide liegen, im Gegensatz zur I. Lage, viel günstiger. Außerdem ist noch nicht die Grenzstellung bei der Spreizung zwischen den Greiffingern wie in der I. Lage erreicht, es gibt noch genügend „Spielraum“. Im Anfangsunterricht gelingt es dem Schüler meist mühelos, saubere Töne in der V. Lage ohne zusätzlichen Druck hervorzubringen. Da ohnehin der linke Daumen in der V. Lage nur etwa die Hälfte des Gegendrucks wie in der I. Lage aufbringen muß, ist hier das Spiel des Schülers leichter und lockerer.

Grundstellung am Griffbrett in der V. Lage



Setzen wir im V. Bund den Zeigefinger (1) und den kleinen Finger (4), die handäußeren Finger, zuerst auf, sind die Griffstellen für Mittel- und Ringfinger (2 und 3) vorgegeben. Der Mittelfinger (2) findet seinen Platz fast an der richtigen Stelle knapp hinter dem Bundstäbchen, nur der Ringfinger (3) liegt etwas weiter entfernt. Mit dieser Übung wird die Grundstellung in der V. Lage eingeführt. Eine mittelgroße Hand bewältigt den **Gabelgriff** mühelos, während eine kleine Kinderhand überfordert ist. Bei diesem Engpaß ist die Schaukelbewegung der linken Hand eine annehmbare Lösung, statt der **Grundstellung** wird die **natürliche Handstellung** verwendet.



Der **zerlegte Anschlag** beginnt schon mit der richtigen **Ausgangsstellung** der rechten Hand. Erst haben beide Stimmen Pause. Wer wird beginnen, der Daumen oder die anderen Anschlagfinger? Diese Frage ist zweitrangig, wird aber von Gitarristen immer wieder heftig diskutiert. Wichtig ist, daß Daumenanschlag und Wechselschlag über einen bestimmten Zeitraum gleichmäßig geübt werden und der Schüler allmählich auf diesem Weg zum zerlegten Anschlag geführt wird. Einer Einführungsstunde in den Wechselschlag folgt eine Einführungsstunde in den Daumenanschlag - einer Übungsstunde im Wechselschlag folgt eine Übungsstunde im Daumenanschlag. Vier Wochen werden beide Techniken getrennt behandelt. Erst wenn sie sich gefestigt haben, wird im Unterricht gezielt der zerlegte Anschlag vorbereitet. Wird im Anfangsunterricht über Monate hinweg nur Wechselschlag geübt, knickt das Handgelenk allmählich ein, der Schüler muß immer wieder ermahnt werden, die richtige Handstellung einzunehmen.

Wird im Anfangsunterricht über Monate hinweg nur der Daumenanschlag geübt, paßt sich die Hand durch eine leichte Drehung dem Daumen an, wieder muß eine falsche Handstellung verbessert werden. Bei der Einführung des zerlegten Anschlags achten wir beim Schüler darauf, daß seine rechte Hand einen Halt findet.

Bei der Anschlagformel $p^i p^i$ stützen wir alle Anschlagfinger der rechten Hand auf die Melodiesaiten (Carcassi- oder Tarrega-Handstellung). Mittel- und Ringfinger (m und a) behindern den Zeigefinger (i) beim Anschlag nicht.

Bei der Anschlagformel $p^m p^m$ stützen wir nur den Ringfinger (a) auf die e'-Saite, denn der aufgestützte Zeigefinger (i) behindert den Mittelfinger (m) beim Anschlag.

Bei der Anschlagformel $p^a p^a$ stützen wir nur den Zeigefinger (i) auf die g-Saite, denn der aufgestützte Mittelfinger (m) behindert den Ringfinger (a) beim Anschlag.

Beim einstimmigen Apoyando und Tirando stützt sich der Daumen (p) auf eine Baßsaite, beim einstimmigen Spiel mit Daumenanschlag liegen die Anschlagfinger an den Melodiesaiten (Carcassi-Handstellung) beziehungsweise an einer Melodiesaite (Tarrega-Handstellung). Beim zerlegten Anschlag schwebt die rechte Hand für einen Augenblick frei in der Luft.

Bei der natürlichen Handstellung berühren sich Zeige-, Mittel- und Ringfinger leicht im ersten Fingerglied. Schlägt der Mittelfinger (m) die h-Saite an, vollziehen seine beiden Nachbarfinger diese Bewegung mit. Dadurch wird der Ton kräftiger, die Anschlagshand bleibt ruhiger. Diese **gleichzeitige Bewegung mit drei Fingern** ist leichter auszuführen als die Bewegung mit dem Mittelfinger (m) allein.

Zwischen Vergangenheit und Zukunft liegt die Gegenwart. Sie ist zeitlich begrenzt und wird von uns auch so empfunden. Die Grenzen lassen sich nicht genau festlegen, mal liegen sie weit auseinander, dann wieder eng zusammen. Die **Gegenwart** ist eine **Zeitspanne**, die wir mit Worten umschreiben. Deutlich sichtbar wird dies, wenn wir den Takt als Zeiteinteilung verwenden:

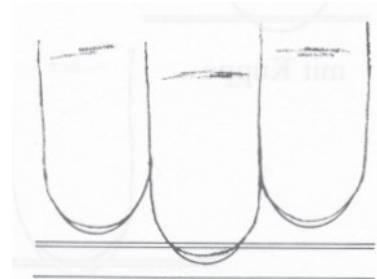
Lied	= 16 Takte	Vorübung
Notenzeile	= 4 Takte	Schülerband 1,
halbe Pause	= 1/2 Takt	Seite 19-34
Viertelpause	= 1/4 Takt	
Achtelpause	= 1/8 Takt	

*„Zeigefinger und Daumen werden gleichzeitig aufgesetzt. Dann folgen die anderen Anschlagfinger. Dazwischen liegt eine **halbe Pause!**“*

*„Durch das gleichzeitige Aufsetzen von Daumen und Mittelfinger werden die schwingenden Saiten abgedämpft, zwischen dem Anschlag mit dem Daumen und dem Mittelfinger liegt eine **Viertelpause!**“*

*„Diese Schreibweise beider Liedbegleitung wird häufig verwendet, ist aber nicht ganz richtig. Zwischen dem Anschlag mit dem Daumen und dem Mittelfinger liegt eine **Achtelpause!**“*

Im Anfangsunterricht wird der aufgestützte Ringfinger (a) beim zerlegten Anschlag $p^m p^m$ über mehrere Unterrichtsstunden beibehalten. Mit fortschreitender Sicherheit darf der Schüler später versuchsweise auch frei in der Luft spielen. Der Gitarrenlehrer muß dabei sorgfältig darauf achten, daß die rechte Hand nicht zu hüpfen anfängt!



Dreifingeransschlag

Tante Frieda

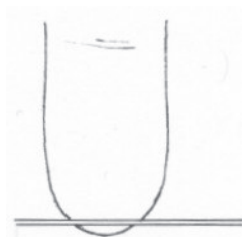


Atte katte



Roter Mohn

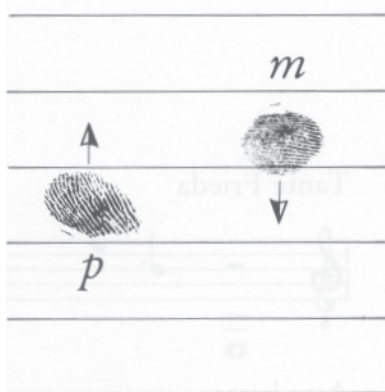




mit Kuppe



mit Nagel



Daumen und Mittelfinger
anschlagbereit an der g-Saite



Dem zerlegten Anschlag folgt im Anfangsunterricht **der gleichzeitige Anschlag**. Zur Einführung bieten sich verschiedene Wege an:

Wir setzen den Daumen (p) an die tiefe E-Saite und gleichzeitig den Mittelfinger (m) an die h-Saite (**Ausgangsstellung**). Beide Finger berühren ihre Saite nur ganz leicht mit der Kuppe beziehungsweise mit dem Nagel. Ein einziger **Bewegungsimpuls** vom Gehirn an Mittelfinger (m) und Daumen (p) führt zum gleichzeitigen Anschlag.

Daumen (p) und Mittelfinger (m) schweben anschlagbereit wenige Millimeter über der E-Saite beziehungsweise h-Saite (**Grundstellung**). Ein einziger Bewegungsimpuls vom Gehirn an Daumen (p) und Mittelfinger (m) führt zum gleichzeitigen Anschlag. Diese Ausführung empfinden die Schüler mit Recht als etwas schwieriger, weil die Finger erst den **Berührungspunkt** an der Saite finden müssen, bevor sie anschlagen können.

Zeige-, Mittel- und Ringfinger der rechten Hand berühren sich leicht im ersten Fingerglied, aber nur der Daumen (p) und der Mittelfinger (m) werden beide an die g-Saite gesetzt. Spieler mit gut geformten Nägeln berühren damit leicht die Saite, nur noch ein winziger Widerstand ist zu überwinden. Spieler ohne Nägel, wie dies bei jugendlichen Schülern häufig der Fall ist, berühren die Saite ganz leicht mit der Kuppe. Während beim Nagel ziemlich genau der Punkt gefunden werden kann, wann die Saite wegleitet, ist dies bei der Kuppe schwieriger.

Ein einziger Bewegungsimpuls vom Gehirn an Daumen (p) und Mittelfinger (m) führt zum gleichzeitigen Anschlag, der zunächst leise ausgeführt wird, damit sich in den Fingerspitzen ein Gefühl für den **Widerstand der Saite** entwickeln kann. Die weit verbreitete Irrlehre, die Saite mit Daumen (p) und Mittelfinger (m) immer mehr zu spannen, bis sie schließlich unter der Kuppe wegleitet, erfordert unnötigen Druck und läßt die rechte Hand beim Anschlag nach oben ausweichen. Wir erhalten die bekannte hüpfende **Zupfbewegung**. Wichtig ist, daß der **Reibungswiderstand** der Saite bei Daumen (p) und Mittelfinger (m) etwa gleich groß ist. Gut gepflegte Fingernägel sind hier eine große Hilfe.

Die **Bundstäbchen** überragen das Griffbrett etwa um 1 mm. Die Auflagefläche der Saite auf den Bundstäbchen beträgt ebenfalls etwa 1 mm. Wird die Saite im richtigen **Druckpunkt** gegriffen, klingt sie hell und klar wie eine leere Saite.

Sucht der Greiffinger aber die seitliche Berührung mit dem höheren Bundstäbchen, wird bei der Saite durch die weiche Fingerkuppe ein Teil der hohen Obertöne abgedämpft. Die gegriffene Saite klingt nun wärmer als die leere Saite.

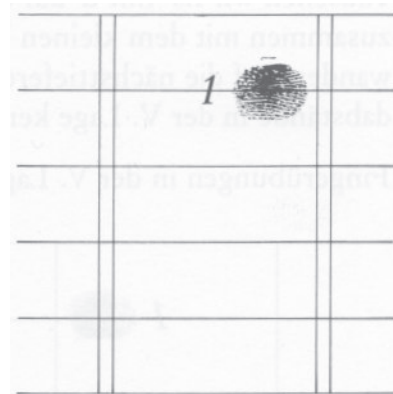
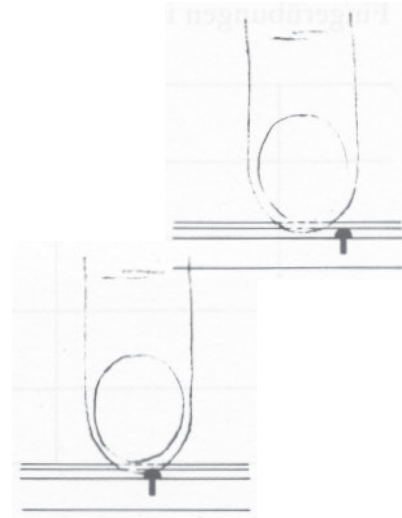
Zwischen dem 4. und 5. Bundstäbchen liegt ein Bundfeld mit einer theoretischen Breite von 28,7 mm. Der Zeigefinger (1) soll dort auf der h-Saite den Ton e' greifen. Wo liegt der günstigste Druckpunkt?

„Knapp hinter dem 5. Bundstäbchen“, erklärt der Gitarrenlehrer, und der Schüler setzt gehorsam seinen Zeigefinger (1) auf, schlägt mit einem Finger der rechten Hand die Saite an - klingt ganz ordentlich!

„Im V. Bund zwischen beiden Bundstäbchen, wo die Saite bei kräftigem Niederdrücken am lautesten klingt,“ Der Schüler klopft mit dem Zeigefinger (1) im V. Bund auf die h-Saite, sein Zeigefinger (1) rutscht im V. Bund auf ihr hin und her und sucht den günstigsten Aufschlagspunkt. Nach wenigen Versuchen ist er am Ziel. Ein kleines Erfolgserlebnis für den Schüler. Ohne fremde Hilfe hat er die richtige Stelle gefunden, denn **Aufschlagspunkt** und **Druckpunkt** stimmen überein.

Spielen wir den Ton h' auf der h-Saite einmal flageolett und anschließend im XII. Bund mit dem kleinen Finger (4) gegriffen, hören wir einen Unterschied in der Tonhöhe, das gegriffene h' klingt etwas höher. Greifen wir dagegen den Ton h' im XII. Bund mit dem Ringfinger (3), so stimmt die Tonhöhe mit dem Flageolett überein.

„Träumte einst“ - zweimal dasselbe Lied - zweimal der gleiche Ton g' auf der h-Saite und wieder können wir einen Unterschied in der Tonhöhe feststellen. Im ersten Fingersatz zieht der kleine Finger (4) die h-Saite in **Richtung Sattel**, um die Spannung in der linken Hand herabzusetzen, im zweiten Fingersatz **schiebt** der Zeigefinger (1) aus dem gleichen Grund die h-Saite geringfügig in **Richtung Steg**.

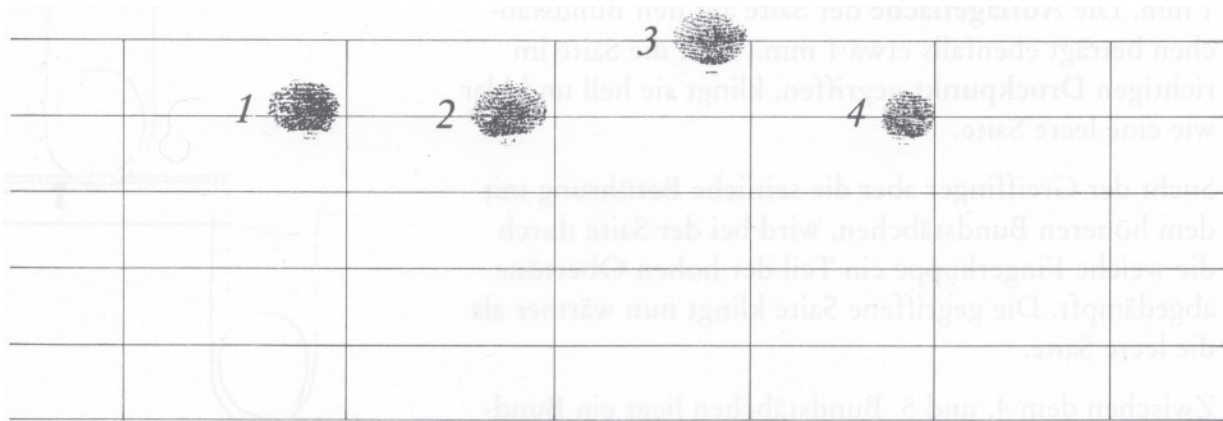


Csiga-biga Träumte einst



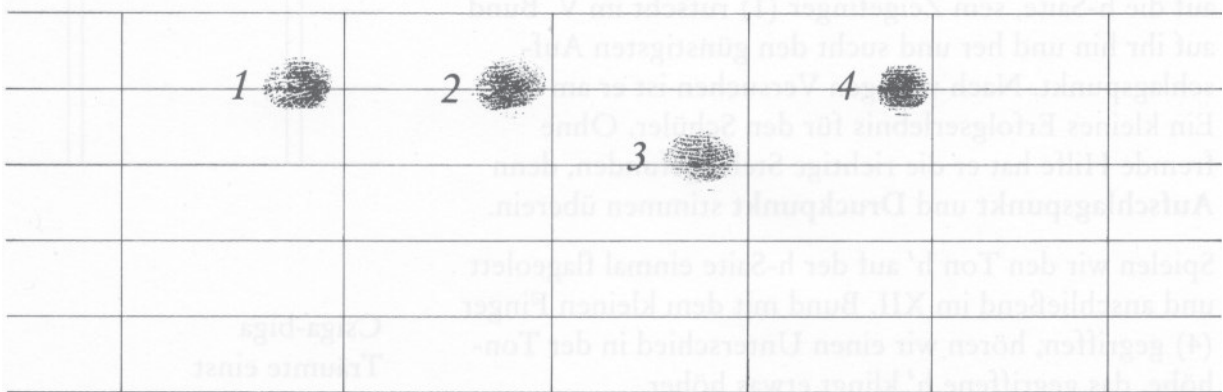
Fingerübung in der V. Lage

Fingerübungen in der V. Lage



Mit den vier chromatischen Tönen e', f', fis' und g' auf der h-Saite in der V. Lage lassen sich keine befriedigenden Musikstücke schreiben. Tauschen wir auf der e'-Saite h' mit fis', bestimmen immer noch Zeige- und Mittelfinger zusammen mit dem kleinen Finger die Grundstellung der linken Hand, der Ringfinger wandert auf die nächsthöhere Saite. Tauschen wir fis' mit d' auf der g-Saite, bestimmen wieder Zeige- und Mittelfinger zusammen mit dem kleinen Finger die Grundstellung der linken Hand, der Ringfinger wandert auf die nächsttiefere Saite. Durch viel Spielmaterial lernen die Finger die Bundabstände in der V. Lage kennen und prägen sich die genaue Druckstelle ein.

Fingerübungen in der V. Lage



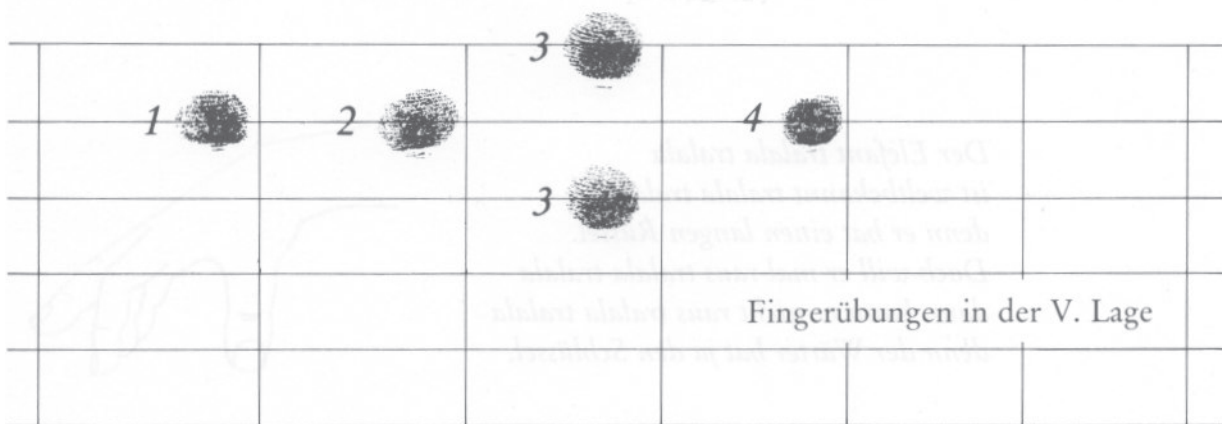
Im Gegensatz zu zahlreichen Gitarrenschulen (Emilio Pujol: Escuela razonada de la guitarra ...), die immer wieder vom Schüler trockene technische Übungen fordern, gegen die er sich zu Recht auflehnt, finden wir in allen fünf Schülerbänden den Lern- und Übungsstoff in Liedern und Musikstücken unauffällig versteckt, von der Anfänger- bis zur Oberstufe wird eine **schülerfreundliche Gitarrentechnik** angeboten. Leider wird die oben erwähnte, stumpfsinnige Paukerei technischer Übungen landauf, landab im Gitarrenunterricht als ein wichtiges Lernelement betrachtet und zusätzlich auch noch vom „Lehrplan Gitarre“ gerechtfertigt:

„Sehr wichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis, daß in der Regel Kinder die Notwendigkeit technischer Übungen zunächst nicht einsehen“.

aus „Lehrplan Gitarre“, Bosse-Verlag, Seite 8, Stand März 1991

Fingerübungen in der V. Lage

Schreiben wir die Stammtöne in der 1. Lage mit dem üblichen Fingersatz auf, entdecken wir, daß der kleine Finger nicht gebraucht wird. Betrachten wir in Gitarrenschulen, die in der 1. Lage beginnen, die ausgewählten Musikstücke, bietet sich dasselbe Bild, Zeige-, Mittel- und Ringfinger erreichen zusammen oft eine dreistellige Zahl, bevor der kleine Finger zum erstenmal erwähnt wird. Auf seine Ausbildung wird in solchen Lehrwerken kein oder nur geringer Wert gelegt, der Unterschied zwischen den kräftigen und beweglichen Fingern und dem kleinen Finger wächst. Unter dieser Vernachlässigung des kleinen Fingers leidet später das Gitarrenspiel, mühsam muß die Lücke geschlossen werden. Der kleine Finger ist in der fortgeschrittenen Gitarrenliteratur, in der Mittelstufe, viel häufiger im Einsatz, als allgemein angenommen wird. In der Oberstufe behauptet er sogar den ersten Platz unter allen vier Greiffingern.



Beim einstimmigen Spiel gibt es **zwölf verschiedene Fingerfolgen** der linken Hand:

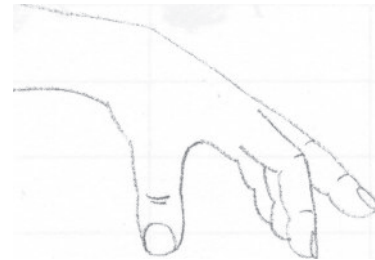
Zeigefinger/Mittelfinger	(1/2)	Mittelfinger/Zeigefinger	(2/1)
Zeigefinger/Ringfinger	(1/3)	Ringfinger/Zeigefinger	(3/1)
Zeigefinger/kl. Finger	(1/4)	kl. Finger/Zeigefinger	(4/1)
Mittelfinger/Ringfinger	(2/3)	Ringfinger/Mittelfinger	(3/2)
Mittelfinger/kl. Finger	(2/4)	kl. Finger/Mittelfinger	(4/2)
Ringfinger/kl. Finger	(2/4)	kl. Finger/Ringfinger	(4/3)

Je mehr wir uns den handäußeren Fingern nähern, desto größer wird der **Schwierigkeitsgrad** ($1/2$ = sehr leicht/leicht, $3/4$ = mittelschwer/schwer). Diese grundlegende Theorie, die jedem Gitarristen aus eigener Erfahrung bewußt ist, wird im Schülerband 1 in die Praxis umgesetzt. In **allerkleinsten Lernschritten** gelangt der Schüler von der allerleichtesten Fingerkombination leere Saite/Zeigefinger (0/1-1/0) in einer genau festgelegten Reihenfolge zu der schwierigsten Fingerkombination Ringfinger/kleiner Finger ($3/4$ - $4/3$). Mit dieser **schülerfreundlichen Gitarrentechnik** ist die linke Hand im Anfangsunterricht nie überfordert. Durch gezieltes Üben mit sehr **fein abgestuften Bewegungen** wird die Leistungsfähigkeit der kleinen Fingermuskeln wesentlich vergrößert.



*Samtpfötchen Katz tralala tralala
macht einen Satz tralala tralala
hält in den Krallen ein Mäuschen.
Nach altem Brauch tralala tralala
frißt sie es auch tralala tralala
und nachher leckt sie das Schnäuzchen.*

*Der Elefant tralala tralala
ist weltbekannt tralala tralala denn er
hat einen langen Rüssel. Doch will er
mal raus tralala tralala dann kann er
nicht raus tralala tralala denn der
Wärter hat ja den Schlüssel.*



*Der kleine Has tralala tralala
frißt grünes Gras tralala tralala
an Ostern bemalet er Eier.
Morgens um acht tralala tralala
leise und sacht tralala tralala
stiehlt er sie bei Bäurin Meier.*

„Allmählich werden alle möglichen Bewegungen in den Kreis dieser Körperspiele gezogen. Zuerst sind es Arme, Hände und Finger, die gehoben, gesenkt, gebeugt, gestreckt und zum Mund geführt werden.“

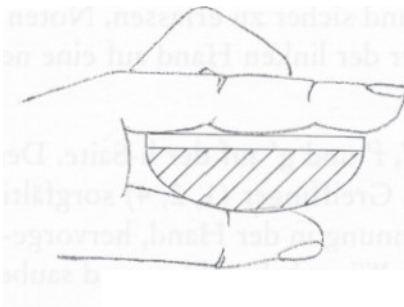
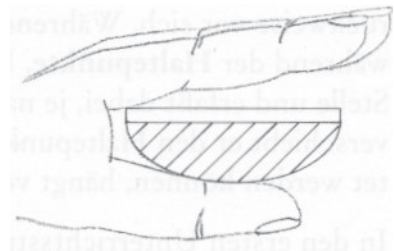
aus Wilhelm Hansen: „Die Entwicklung des kindlichen Weltbildes“, Seite 43

Die Freude **an Fingerspielen** geht auch in späteren Jahren nicht verloren, unter Kontrolle der Augen werden auf einer höheren Ebene Schattenspiele mit viel Phantasie durchgeführt. Die Finger üben das Beugen und Strecken im freien Raum - auf dem Griffbrett der Gitarre.

In der Literatur für Fingerspiele wird fast immer die rechte Hand abgebildet. Im Gitarrenunterricht brauchen wir diese Übungen aber vorwiegend für die linke Hand.

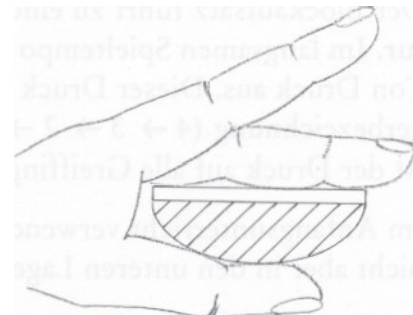
Fingerspiele am Griffbrett eignen sich gut als Vorübung für den **Quergriff**. Kurze sich wiederholende Hand- und Fingerstellungen mit häufigen Pausen bringen eine allmähliche Kräftigung und Unabhängigkeit des Zeigefingers. Wie solche Vorübungen verpackt werden, hängt vom Alter der Schüler und der Erfahrung des Gitarrenlehrers ab. Wichtig ist, daß der Schüler nicht überfordert wird, Hand und Finger sich nicht verkrampfen.

*Das Krokodil tralala tralala
fräßt oftmals viel tralala tralala
doch oftmals braucht es auch wenig.
Es frißt sogar tralala tralala
den Missionar tralala tralala,
und sei er auch noch so sehnig.*



*Der Hund bellt wau tralala tralala
er macht Radau tralala tralala
er will den Briefträger beißen.
Der flücht geschwind tralala tralala
schnell wie der Wind tralala tralala
er kann nur Hasenfuß heißen.*

*„Ich schwöre hier tralala tralala
treu bleib ich dir tralala tralala “,
so sprach zur Henne der Hahne.
„Ich kenn dich schon tralala tralala
nun schleich davon tralala tralala
bist wie auf dem Dache die Fahne!“*



Das Vorbereiten in der Luft

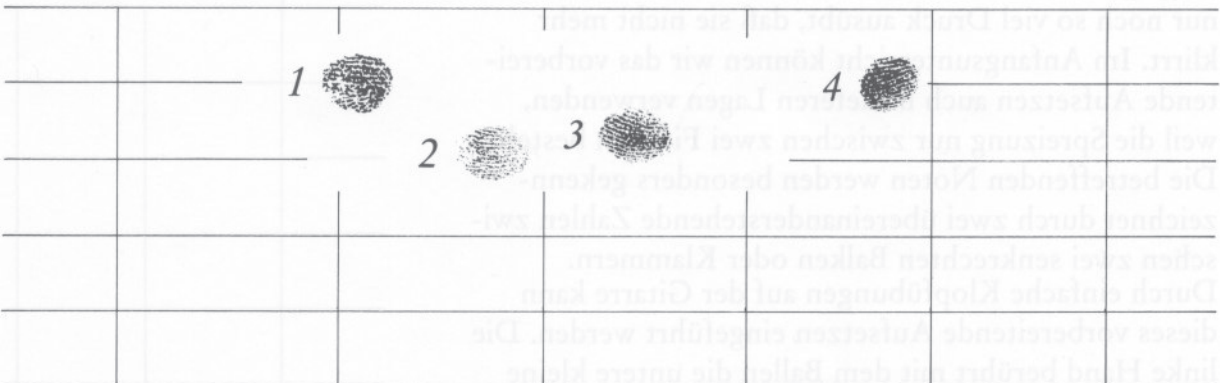
Leise murmelt



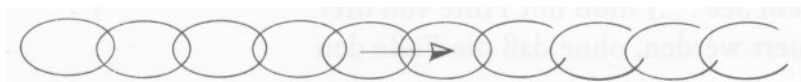
Der geübte Gitarrenspieler verfügt über einen im Gedächtnis gespeicherten großen Schatz an Notenbildern. Beim Spiel erkennt er diese Notenbilder blitzschnell wieder und kann ihnen die richtigen Greiffinger durch Vorbereiten in der Luft zuordnen. Im Anfangsunterricht muß der Schüler diese Fähigkeit allmählich erwerben. Im obigen Lied sind die ersten beiden Takte gleich. Heben wir den Zeigefinger (1) im 1. Takt ab, ist er schon für den 2. Takt vorbereitet. Den Schüler lassen wir diese beiden Takte mehrmals spielen, seine Fingerbewegung beobachten und allmählich **verfeinern**. Verknüpfen wir den 2. mit dem 3. Takt, muß der kleine Finger (4) vorbereitet werden. Vor der eigentlichen Tätigkeit soll sich der Schüler die Ausführung der Bewegung vorstellen. Wo ist der kleine Finger (4), während die leere h-Saite angeschlagen wird? Wohin bewegt er sich?

Verknüpfen wir den 3. mit dem 4. Takt, müssen wir den Zeigefinger (1) vorbereiten. Dies bedeutet aber keinesfalls, daß er senkrecht über der Greifstelle schwebt. Er muß nur seinen Weg kennen, und dieser sollte möglichst kurz sein. Das Ziel der innerlichen Vorstellung ist die **Verbesserung** der **Feinmotorik** und der **Koordination** bei **verschiedenen Bewegungen**. Durch die Vorstellung der Bewegung werden dieselben Nervenbahnen angesprochen wie durch die tatsächliche Ausführung.

Vorbereitung in der Luft in der V. Lage



Der Lehrer kann die Einzelbewegung auch selbst vorführen, das Vorbereiten in der Luft im Zeitlupentempo zeigen und den Schüler anschließend nachvollziehen lassen, zuerst rein gedanklich, dann auf der Gitarre nur die linke Hand allein.

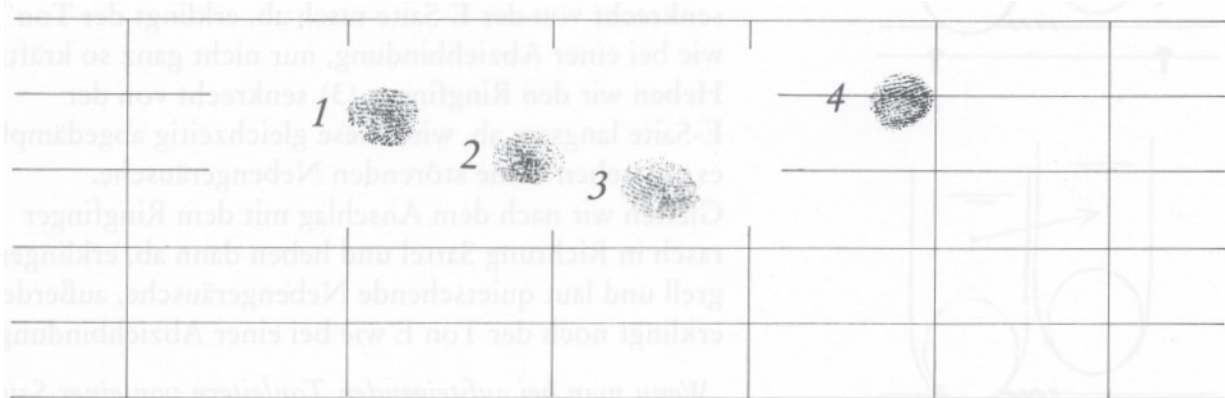


Das Vorbereiten in der Luft

Florian Jodler

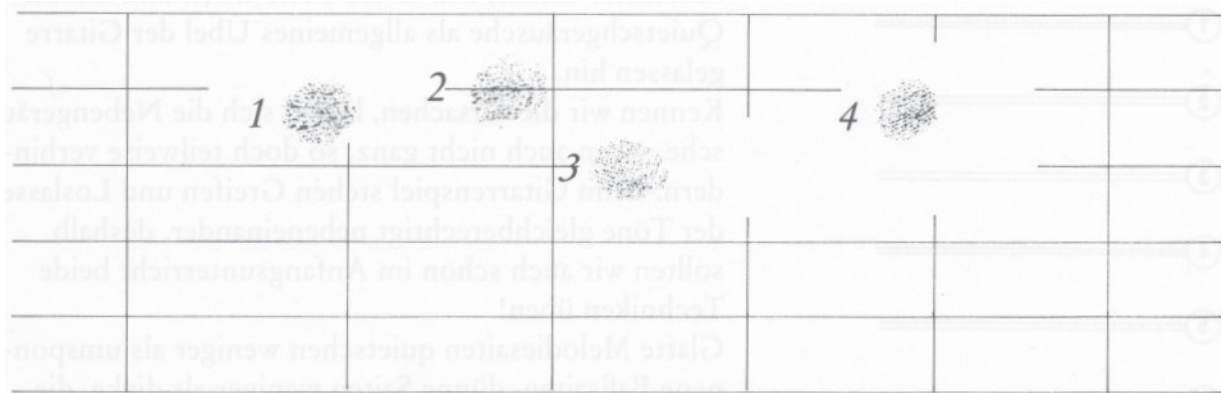


Vorbereiten in der Luft in der V. Lage

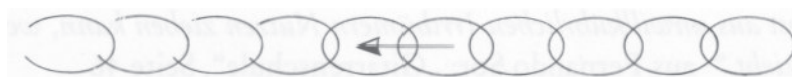


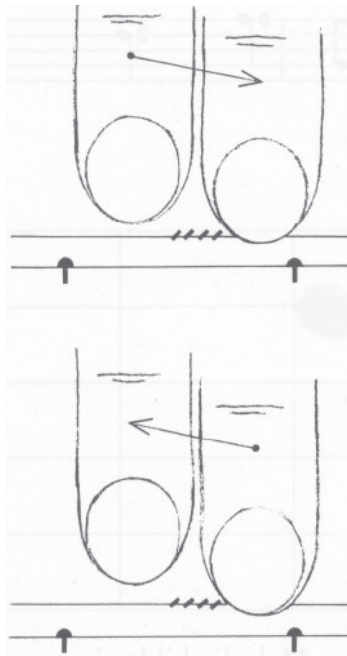
Eine Kette besteht aus mehreren Gliedern. Bei einer einstimmigen Melodie bildet immer ein Ton ein Einzelglied, das richtig an die vorhergehenden Töne angeknüpft werden muß. Im Takt zwei liegen die beiden Töne e' und g' auf einer Saite, das Vorbereiten in der Luft ist einfach. Im Takt vier liegen die beiden Töne d' und f' auf verschiedenen Saiten, jedoch findet der Ringfinger (3) leicht die günstigste Stellung, um zum richtigen Zeitpunkt den Ton d' zu greifen.

Vorbereiten in der Luft in der V. Lage

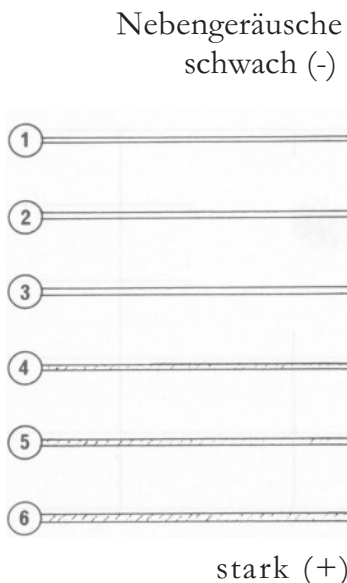


Eine Kette muß nicht immer von vorn aufgebaut werden, es ist durchaus möglich, auch mit dem letzten Glied anzufangen. Im Anfangsunterricht kann eine kurze Melodie ausnahmsweise auch einmal vom letzten Ton her (nicht im Krebs) erschlossen werden.





Bereich für
Nebengeräusche
auf der Saite



Setzen wir den vorbereiteten Ringfinger (3) aus der Luft auf die E-Saite, hören wir ein kurzes dumpfes Geräusch. Gleiten wir mit ihm in Richtung Steg die E-Saite entlang, hören wir ein schnarrendes Geräusch, das sofort abgedämpft wird, wenn der Ringfinger seine Gleitbewegung stoppt.

Heben wir nach dem Anschlag den Ringfinger (3) senkrecht von der E-Saite rasch ab, erklingt der Ton E wie bei einer Abziehbindung, nur nicht ganz so kräftig. Heben wir den Ringfinger (3) senkrecht von der E-Saite langsam ab, wird diese gleichzeitig abgedämpft, es entstehen keine störenden Nebengeräusche. Gleiten wir nach dem Anschlag mit dem Ringfinger rasch in Richtung Sattel und heben dann ab, erklingen grell und laut quietschende Nebengeräusche, außerdem erklingt noch der Ton E wie bei einer Abziehbindung.

„Wenn man bei aufsteigenden Tonleitern von einer Saite auf die andere übergeht, muß man den Finger nicht zu schnell von der tieferen Saite erheben, um die Schwingung dieser leeren Saite zu vermeiden“, rät schon Matteo Carcassi im Teil 1 seiner Gitarrenschule.

Vergleichen wir die störenden **Nebengeräusche beim Greifen** und **Loslassen** einer Saite, entdecken wir, daß **sie unterschiedlicher Art** sind. Im Anfangsunterricht wie beim konzertanten Spiel achtet der Gitarrist besonders darauf, daß er die Töne trifft, und nimmt Quietschgeräusche als allgemeines Übel der Gitarre gelassen hin.

Kennen wir die Ursachen, lassen sich die Nebengeräusche, wenn auch nicht ganz, so doch teilweise verhindern. Beim Gitarrenspiel stehen Greifen und Loslassen der Töne gleichberechtigt nebeneinander, deshalb sollten wir auch schon im Anfangsunterricht beide Techniken üben!

Glatte Melodiesaiten quietschen weniger als umspinnene Baßsaiten, dünne Saiten weniger als dicke, die Nebengeräusche wachsen von der hohen e'-Saite zur tiefen E-Saite. Auch besteht, wie jeder Gitarrist weiß, ein Unterschied zwischen alten und neuen Saiten.

„Manchen Missgriffen, die ich gemacht, 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 unwillkührlichen Irrthümern Nutzen ziehen kann, wenn man die Vernunft zu Rathe zieht.“ aus Fernando Sor: „Gitarrenschule“, Seite 46

Bärentanz



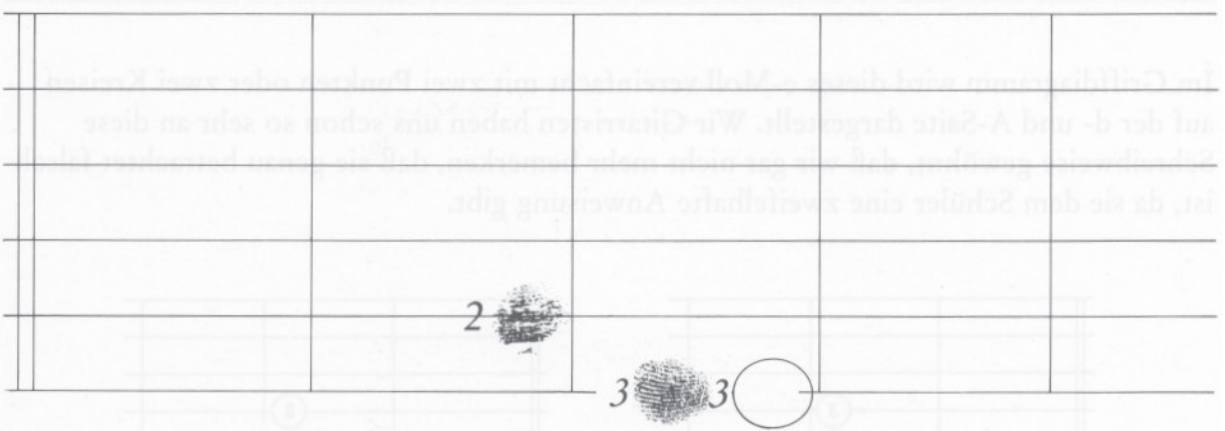
Im Gegensatz zum Apoyando der rechten Hand mit Anschlag und Rückführung eines Fingers in **elliptischen Bahnen** ist der Weg eines Fingers der linken Hand beim Greifen und Loslassen einer Saite meist **geradlinig**, er kehrt in seine natürliche Grundstellung in der Luft zurück.

Im Unterricht bieten sich für das gegriffene G drei unterschiedliche Lösungen an: Der Ringfinger (3) setzt **senkrecht** etwa in der Mitte des dritten Bundfeldes auf. Es entstehen keine Spannungen und keine störenden Nebengeräusche. Griffbild und Griffdiagramm stimmen nicht überein.

Der Ringfinger (3) bewegt sich in der Luft in Richtung Steg, bis er hinter dem dritten Bundstäbchen schwebt, und setzt dann wieder **senkrecht** auf. Auch in diesem Fall entstehen keine Spannungen und keine störenden Nebengeräusche. Griffbild und Griffdiagramm stimmen überein.

Der Ringfinger (3) bewegt sich leicht schräg nach unten in Richtung drittes Bundstäbchen. Griffbild und Griffdiagramm stimmen überein. Diese Lösung wird allgemein im Anfangsunterricht gewählt, ist aber schlecht, weil beim Loslassen der Saite verbunden mit einer **diagonalen Bewegung** zurück in die Ausgangsstellung neben häßlichen Quietschgeräuschen zusätzlich grelle **dissonante Flageolettöne** deutlich zu hören sind.

Störende Nebengeräusche in der I. Lage



Solche störenden Nebengeräusche treten häufig in der I. Lage auf, weil hier **Überspreizungen** zu Spannungen zwischen den einzelnen Fingern führen und diese nicht die Bewegungsfreiheit haben, um senkrecht von den Baßsaiten abzuheben. In der V. Lage sind störende Nebengeräusche selten, in der IX. Lage hören wir sie, bedingt durch die günstigen Bundabstände, bei einstimmigen Melodien nie.

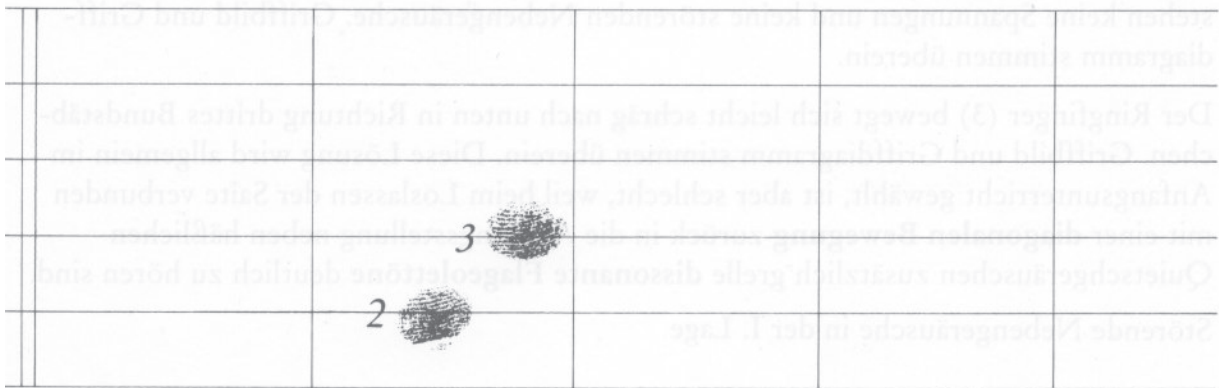
Der Doppelgriff

natürliche Handstellung

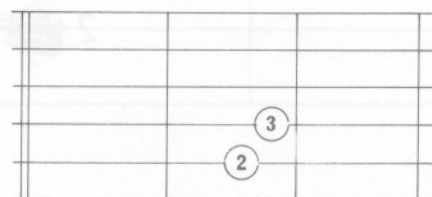
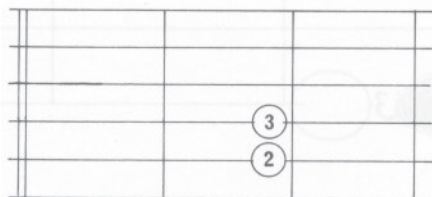


Aus der natürlichen Handstellung läßt sich als leichter **Doppelgriff** c-Moll in der I.Lage ableiten. Es genügt eine geringfügige Verschiebung von Mittel- und Ringfinger in Querrichtung zu den Saiten. Bei diesem Doppelgriff treten keine Spannungen auf, deshalb kann er auch längere Zeit von einem Anfänger bei Liedbegleitungen ohne Unterbrechung gespielt werden.

Doppelgriff in der I.Lage



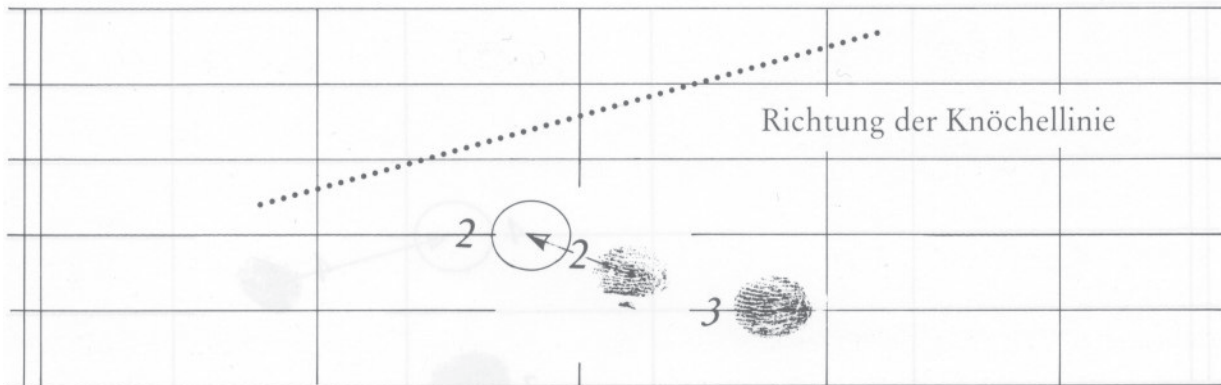
Im Griffdiagramm wird dieses e-Moll vereinfacht mit zwei Punkten oder zwei Kreisen auf der d- und A-Saite dargestellt. Wir Gitarristen haben uns schon so sehr an diese Schreibweise gewöhnt, daß wir gar nicht mehr bemerken, daß sie genau betrachtet falsch ist, da sie dem Schüler eine zweifelhafte Anweisung gibt.



Mittel- und Ringfinger liegen in Wirklichkeit nicht nebeneinander, sondern schräg versetzt hintereinander. Auch werden sie nicht miteinander, sondern nacheinander aufgesetzt, erst der Ringfinger am richtigen Punkt, dann der Mittelfinger so nahe wie möglich neben ihm.

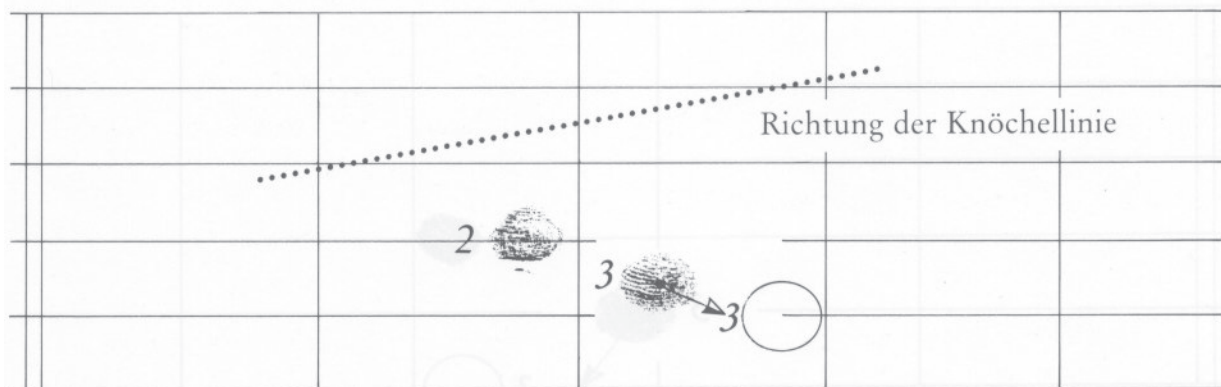
Der Doppelgriff

Natürliche Handstellung bei aufgesetztem Ringfinger



Wollen wir in C-Dur den Tonikadreiklang c-e-g spielen, brauchen wir den obigen Doppelgriff. Setzen wir den Ringfinger (3) in der natürlichen Handstellung zuerst auf, schwebt der Mittelfinger (2) knapp hinter ihm im III. Bund zwischen A- und d-Saite. Wollen wir diesen Finger an seinen richtigen Platz bringen, müssen wir die Hand nach links drehen. Dazu wandern der Ellenbogen, Unter- und Oberarm nach links außen. Griffbild und Griffdiagramm stimmen überein. Allerdings verläuft nun die Knöchellinie etwas schräger zum Gitarrenhals, Mittel- und Ringfinger haben einen Aufsetzwinkel, der unter 90° liegt. Außerdem haben wir eine **unangenehme Überspreizung** zwischen Mittel- und Ringfinger.

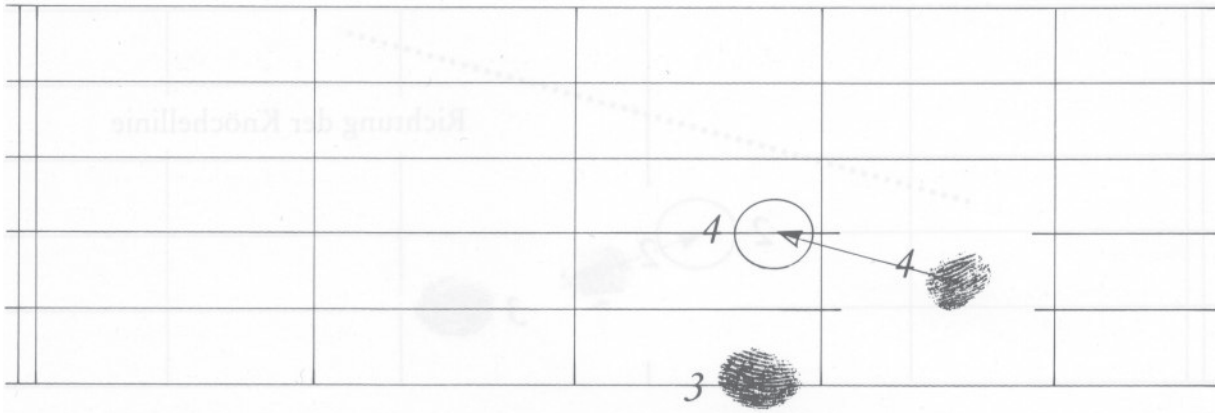
Natürliche Handstellung bei aufgesetztem Mittelfinger



Wir können auch in natürlicher Handstellung den Mittelfinger (2) zuerst aufsetzen. Der Ringfinger (3) schwebt nun im III. Bund zwischen A- und d-Saite. Setzen wir ihn, etwas verschoben in Richtung Sattel, auf die A-Saite, braucht die linke Hand nicht gedreht zu werden. Griffbild und Griffdiagramm stimmen nicht mehr überein. Trotzdem ist der Klang der angeschlagenen Saite gut.

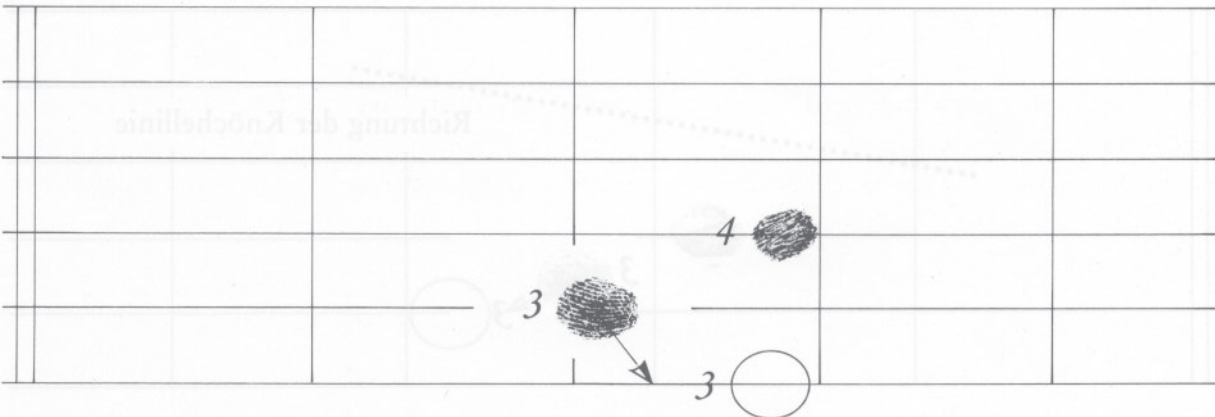
Der Doppelgriff

Natürliche Handstellung bei aufgesetztem Ringfinger



Wollen wir den Dominantseptakkord G^7 mit f auf der d -Saite spielen, erhalten wir einen Doppelgriff. Immer wird er in der obigen Form im Griffdiagramm abgebildet. Ringfinger und kleiner Finger liegen unmittelbar hinter ihrem Bundstäbchen. Um diese Forderung zu erfüllen, setzen wir in der natürlichen Handstellung den Ringfinger (3) an der richtigen Stelle im III. Bund auf. Wollen wir danach den kleinen Finger (4) an seinen Platz bringen, fehlt der Raum. Die linke Hand muß nach links gedreht werden. Dazu wandern der Ellenbogen, Unter- und Oberarm nach links außen vom Körper weg, sie ordnen sich dem kleinen Finger unter. Um eine kleine Bewegung zu ermöglichen, müssen wir eine große Bewegung durchführen. Zum Ausgleich erhalten wir ein einwandfreies Griffbild mit gutem Klang.

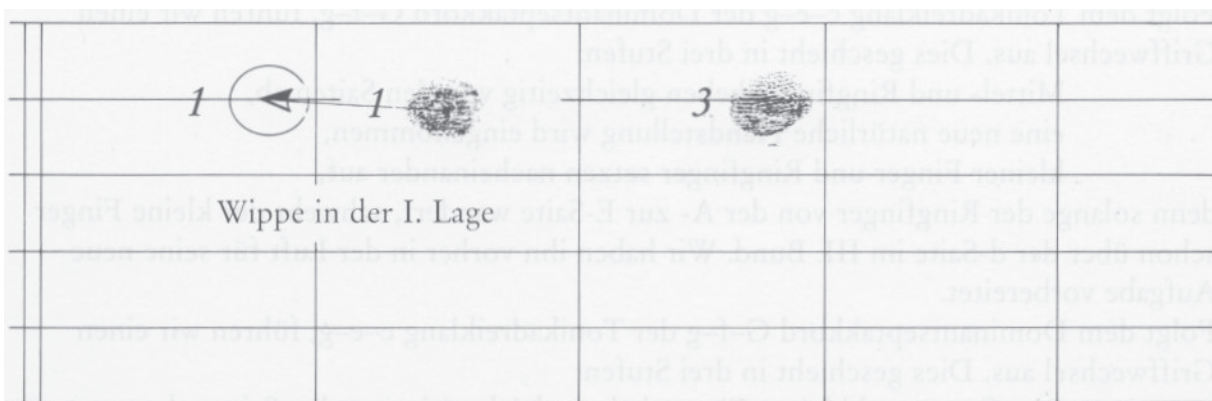
Natürliche Handstellung bei aufgesetztem kleinen Finger



Setzen wir beim Dominantseptakkord G' mit f auf der d -Saite den handäußeren Finger, den kleinen Finger (4), in der natürlichen Handstellung an der richtigen Stelle auf, schwebt der Ringfinger (3) im III. Bund zwischen A - und E -Saite. Setzen wir ihn, etwas verschoben in Richtung Sattel, auf die E -Saite, brauchen wir die Hand nicht zu bewegen. Das praktische Griffbild stimmt nicht mehr mit dem theoretischen Griffdiagramm überein. Der Klang der angeschlagenen Saite ist ebenfalls gut.

Eine wichtige Grundregel beim Spiel mit gegriffenen Tönen lautet: „Lasse die Finger der linken Hand auf einmal gegriffenen Tönen so lange liegen, wie dies melodisch und harmonisch möglich ist.“

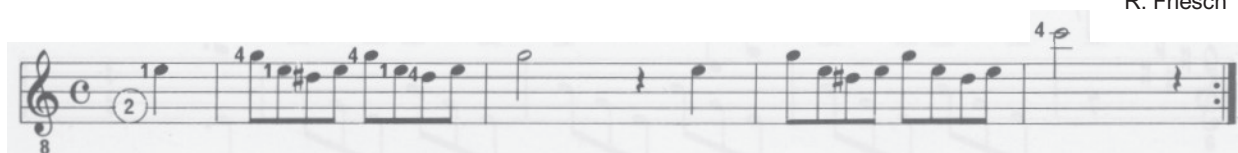
Die Töne c' und d' liegen beide auf der h-Saite. Greifen wir mit dem Ringfinger (3) den Ton d' und lassen gleichzeitig den Zeigefinger (1) auf dem Ton c' liegen, entstehen, besonders bei kleinen und ungeübten Händen, Spannungen, die zu Verkrampfungen führen können. Besser ist es in diesem Fall, den Zeigefinger aufzuheben und mit der Hand eine leichte **Wippbewegung** zum Ringfinger hin zu machen. Der Daumen auf der Unterseite des Gitarrenhalses ändert dabei seine Lage nicht. Trotzdem führen wir einen **stillen Lagenwechsel** aufwärts durch, denn die Lage richtet sich nach dem Zeigefinger der linken Hand. Dieser verläßt den 1. Bund und schwebt nun über dem II. Bund. Kehren wir mit dem Zeigefinger zum Ton c' in der I. Lage zurück, führen wir einen stillen Lagenwechsel abwärts durch. Diese grundlegende Gitarrentechnik, von Andres Segovia in seiner Gitarrenschule auf allen sechs Saiten in der I. Lage mit hervorragenden Fotografien beispielhaft dargestellt, wird an Musikhochschulen selten gelehrt, sondern im Gegenteil, von manchen Dozenten als falsch, scharf abgelehnt.



Die Wippe wird vorwiegend in tieferen Lagen, wo die Bundabstände besonders groß sind, angewandt, und dies nicht nur von Anfängern, sondern auch von großen Meistern. Leider wird diese Tatsache in fast allen Lehrwerken, die in der I. Lage beginnen, nicht erwähnt oder bewußt verschwiegen!

Zur Einführung der Wippe spielen wir den „Ruf des Bergfinken“ als Klopffübung zwischen Zeigefinger (1) und kleinem Finger (4) in der IX. Lage und rücken bundweise tiefer bis zur I. Lage.

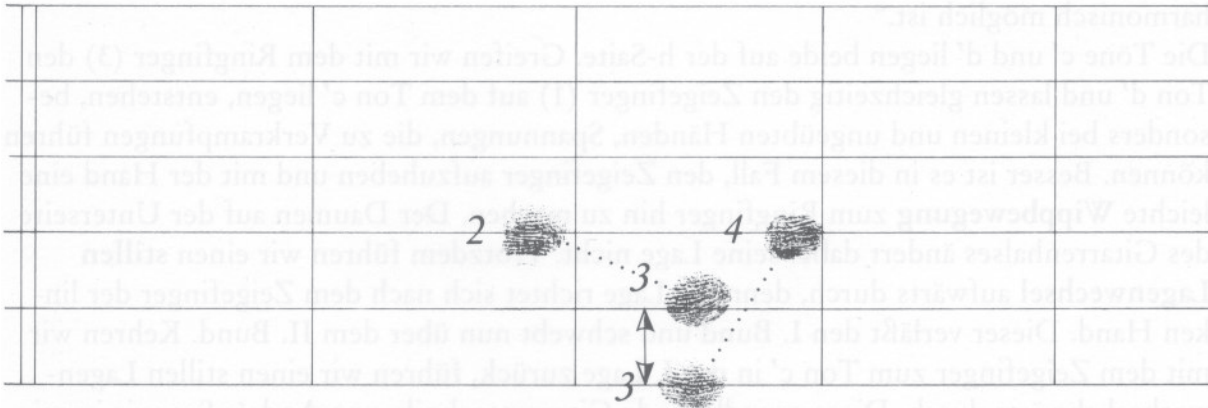
Ruf des Bergfinken



Beim Zusammenspiel zwischen linker und rechter Hand wählen wir denselben Weg. Wir beginnen in der IX. Lage und rücken bundweise tiefer bis zur I. Lage.

Der Griffwechsel

Tonika C-Dur + Dominantseptakkord G⁷



In der Tonart C-Dur liegt bei der Tonika C im Baß, gegriffen mit dem Ringfinger (3) auf der A-Saite im III. Bund. Beim Dominantseptakkord G' liegt G im Baß, gegriffen mit dem Ringfinger (3) auf der E-Saite im III. Bund.

Folgt dem Tonikadreiklang c-e-g der Dominantseptakkord G-f-g, führen wir einen Griffwechsel aus. Dies geschieht in drei Stufen:

Mittel- und Ringfinger heben gleichzeitig von den Saiten ab,
eine neue natürliche Handstellung wird eingenommen,
kleiner Finger und Ringfinger setzen nacheinander auf,

denn solange der Ringfinger von der A- zur E-Saite wandert, schwebt der kleine Finger schon über der d-Saite im III. Bund. Wir haben ihn vorher in der Luft für seine neue Aufgabe vorbereitet.

Folgt dem Dominantseptakkord G-f-g der Tonikadreiklang c-e-g, führen wir einen Griffwechsel aus. Dies geschieht in drei Stufen:

Ringfinger und kleiner Finger heben gleichzeitig von den Saiten ab,
eine neue natürliche Handstellung wird eingenommen, Mittel- und
Ringfinger setzen nacheinander auf.

Sabinchen war ein Frauenzimmer

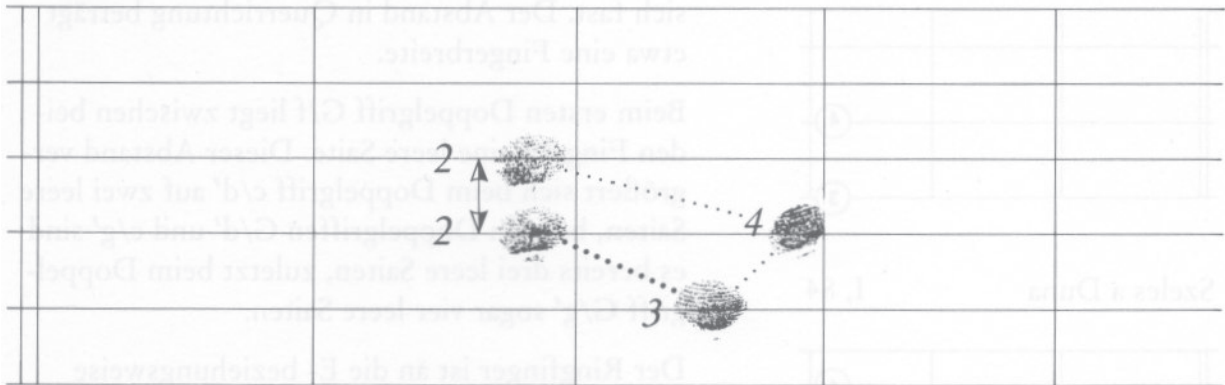
Text und Melodie
mündlich überliefert

Das Musiknotensystem zeigt die ersten vier Takte einer Gitarrenbegleitung. Die obere Stimme ist für Gitarre 1 (Treble Clef) und die untere für Gitarre 2 (Bass Clef) notiert. Beide Stimmen sind in der Tonart C-Dur (zwei Sharp-Signale) und im 6/8-Takt. Die Gitarre 1 spielt eine melodische Linie, die die Tonika C-Dur und den Dominantseptakkord G⁷ verwendet. Die Gitarre 2 spielt eine Begleitung, die die Basslinie des Akkords C-Dur und G⁷ darstellt. Die Noten sind mit Fingeringsymbolen (Zahlen in Kreisen) versehen, die die Handstellung der Finger angeben.

Der Griffwechsel zwischen Tonika und Dominantseptakkord in der obigen Form läßt sich in der V. Lage in E-Dur gut einführen.

Der Griffwechsel

Tonika C-Dur + Subdominante F-Dur



Folgt in der Tonart C-Dur dem Tonikadreiklang c-e-g die zweite Umkehrung der Subdominante, der Quartsextakkord c-f-a, führen wir einen Griffwechsel aus. Dies geschieht in zwei Stufen:

Der Mittelfinger hebt von der d-Saite ab, während der Ringfinger liegen bleibt, kleiner Finger und Mittelfinger setzen nacheinander auf, denn solange der Mittelfinger von der d- zur g-Saite wandert, schwebt der kleine Finger schon über der d-Saite im III. Bund. Wir haben ihn vorher in der Luft für seine neue Aufgabe vorbereitet.

Folgt in der Tonart C-Dur der zweiten Umkehrung der Subdominante, dem Quartsextakkord c-f-a, der Tonikadreiklang c-e-g, führen wir einen Griffwechsel aus. Dies geschieht in zwei Stufen:

Mittelfinger und kleiner Finger heben gleichzeitig von den Saiten ab, der Mittelfinger setzt auf der d-Saite auf.

Bei diesem Griffwechsel wird die natürliche Handstellung nicht verändert, kleine Fingerbewegungen reichen aus, um den neuen Akkord zu greifen.

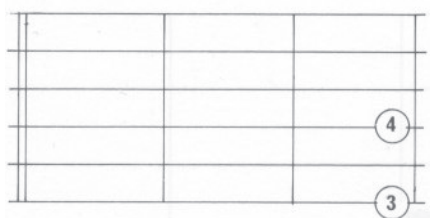
Ihr Herren schweigt

Text und Melodie aus
dem Burgenland

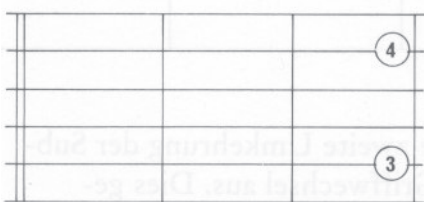
Der Musiknotensatz zeigt die ersten acht Takte eines Stücks. Die Melodie (Gitarre 1) ist in der Tonart C-Dur (zwei sharps) und 6/8-Metrik geschrieben. Die Begleitung (Gitarre 2) besteht aus Akkorden und arpeggierten Figuren. Die ersten vier Takte zeigen den Griffwechsel von C-Dur zu F-Dur. Die Noten sind mit Fingernummern (1, 2, 3, 4, 5) und Bünden (0, 2, 3, 4, 5) versehen. Die Gitarre 2 spielt in der V. Lage (5. Bund).

Der Griffwechsel zwischen Tonika und Subdominante in der obigen Form lässt sich in der V. Lage in E-Dur ebenfalls gut einführen.

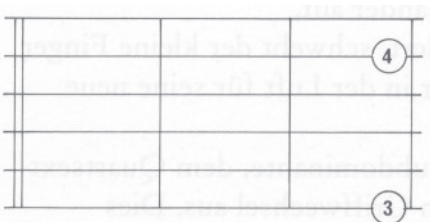
Die Tiroler 1, 76



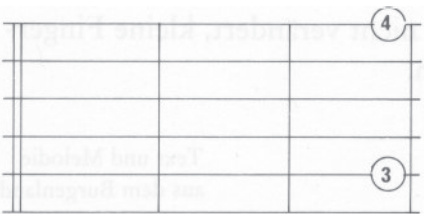
Szeles a Duna 1, 84



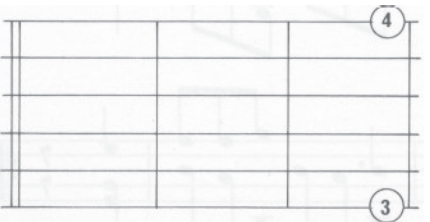
Der Kuckuck 1, 85



Hopsa Bäbele 1, 86



Tanz rüber 1, 87



In der natürlichen Handstellung liegen Ringfinger und kleiner Finger nahe beieinander, sie berühren sich fast. Der Abstand in Querrichtung beträgt etwa eine Fingerbreite.

Beim ersten Doppelgriff G/f liegt zwischen beiden Fingern eine leere Saite. Dieser Abstand vergrößert sich beim Doppelgriff c/d' auf zwei leere Saiten, bei den Doppelgriffen G/d' und c/g' sind es bereits drei leere Saiten, zuletzt beim Doppelgriff G/g' sogar vier leere Saiten.

Der Ringfinger ist an die E- beziehungsweise A-Baßsaite gefesselt, der kleine Finger wandert in Richtung e'-Saite. Im Grundgelenk, in der Knöchellinie, findet keine Veränderung statt, nur die Kuppen beider Finger entfernen sich immer mehr voneinander. Zum Schluß ist der kleine Finger sehr stark gebeugt, der Ringfinger fast gestreckt, wir sprechen von einer **Überstreckung**.

Diese Überstreckung beginnt, genau betrachtet, schon mit dem einfachsten Doppelgriff G/f, doch wird es uns Gitarristen nicht bewußt, weil keine Spannungen auftreten. Diese Überstreckung müssen wir über einen längeren Zeitraum vorbereiten. Die nebenstehenden Griffdiagramme können in einer Stunde behandelt, besser aber über **mehrere Wochen** verteilt werden.

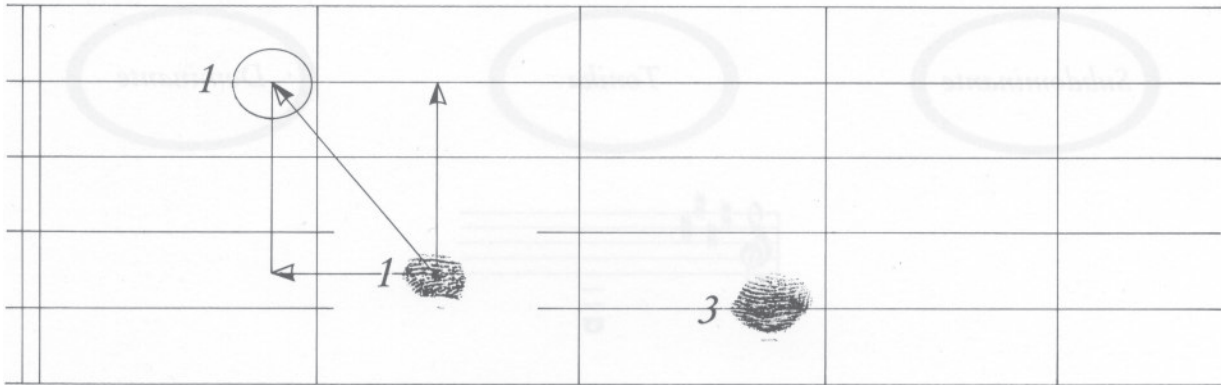
Beim Ringfinger ist besonders darauf zu achten, daß er im ersten Fingergelenk nicht einknickt, sondern leicht gebeugt bleibt.

Beim kleinen Finger müssen wir die Unabhängigkeit und besonders seine schwach entwickelte Muskulatur fördern, wozu wir genügend Zeit brauchen. Selbst dann noch werden bei kleinen Händen Grenzen erreicht, die auch im Lagenspiel nicht behoben werden können, im Gegenteil - das Griffbrett wird zunehmend breiter und die Saitenlage höher. Ausweichen können wir diesen Schwierigkeiten nicht, nur auf einen späteren Zeitpunkt verschieben, denn die Tonart C-Dur fordert diese unbequemen Doppelgriffe.

Schmerzen die Fingerkuppen der Greifhand, bringt eine kurze Spielunterbrechung Linderung. An den „Druckstellen“ bildet sich allmählich eine schützende Hornhaut.

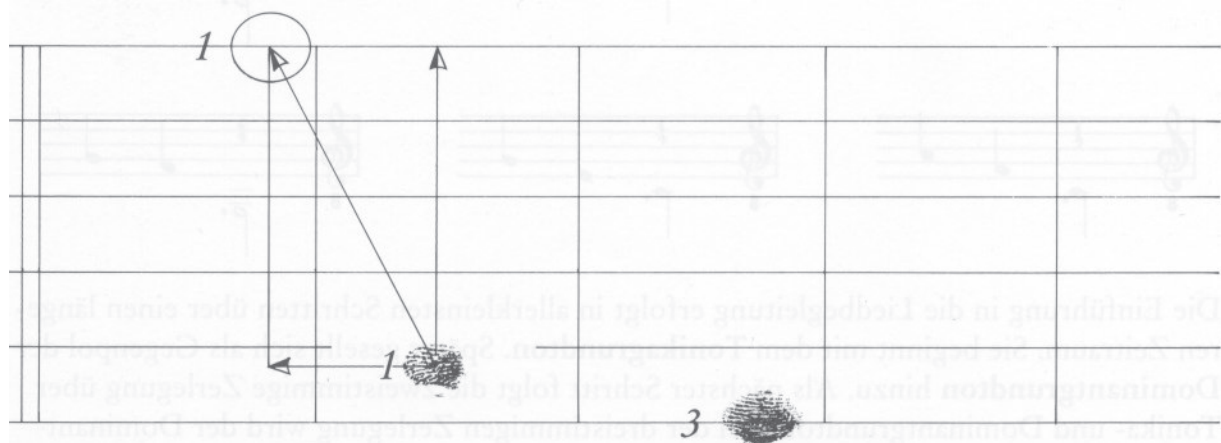
Verwandte Doppelgriffe mit Überspreizung und Überstreckung

Tonika c/c' in der I. Lage



Für die Tonart C-Dur brauchen wir neben der Tonika C fast immer noch den Dominantseptakkord G⁷. Beide Griffe sind miteinander verwandt. Im Anfangsunterricht stellen sie für den Schüler sehr hohe Hürden dar. Zur **Überstreckung** in Querrichtung kommt die **Überspreizung** in Längsrichtung des Griffbrettes. Aus beiden Vektoren erhalten wir eine **Bewegung in diagonalen Richtung**. Dieser dritte Vektor ist immer größer als die beiden Einzelvektoren. Für den Zeigefinger bedeutet dies einen längeren Weg. Außerdem muß der Zeigefinger nun zwei Einzelbewegungen gleichzeitig ausführen: Spreizung und Beugung. Beide Doppelgriffe gehören zu den schwierigsten Aufgaben im Anfangsunterricht und sollten gründlich vorbereitet werden. Werden die Bewegungen im Handgelenk durch Überanstrengung schmerzhaft, besteht die Gefahr einer **Sehnenscheidenentzündung**. Die Sehnen brauchen unbedingt Ruhe.

Dominantseptakkord G⁷ in der I. Lage

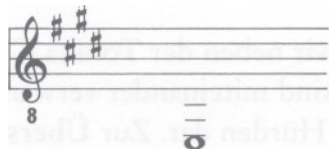
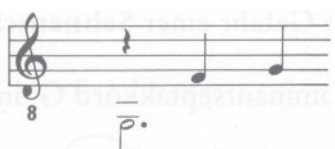


Bei Schülern mit kleinen Händen verschieben wir, wenn die Schwierigkeiten zu groß werden, diese Aufgabe auf einen späteren Zeitpunkt, denn auch in höheren Lagen gibt es keine Erleichterung. Die Spreizung zwischen den einzelnen Fingern wird geringer, dafür wächst die Überstreckung, weil das Griffbrett allmählich, wenn auch nur um einige Millimeter, breiter wird.

Bei Schmerzen im Rücken oder im Schulterbereich unterbrechen wir unser Gitarrenspiel. Durch Lockerungsübungen versuchen wir, die verkrampfte Muskulatur zu entspannen.

Einfache Liedbegleitung

Lieder wollen gesungen und begleitet werden. Das ist nicht einfach, aber lernbar. Ein wenig Musikalität, ein wenig Theorie und viel Übung gehören dazu.

Die Einführung in die Liedbegleitung erfolgt in aller kleinsten Schritten über einen längeren Zeitraum. Sie beginnt mit dem **Tonikagrundton**. Später gesellt sich als Gegenpol der **Dominantgrundton** hinzu. Als nächster Schritt folgt die zweistimmige Zerlegung über Tonika- und Dominantgrundton. Bei der dreistimmigen Zerlegung wird der Dominantseptakkord mit einbezogen, um die Tendenz zur Auflösung in den Tonikadreiklang deutlicher hervorzuheben. Schließlich wird noch die **Subdominante** hinzugenommen, um mit der einfachen Kadenz die Liedbegleitung zu vervollständigen.

Die **Kadenz** bewirkt im Gehör eine Festigung einer bestimmten **Tonalität**. Bei der Liedbegleitung ist die Beherrschung dieser Akkorde und ihrer Umkehrungen von großer Bedeutung. Sie werden bei allen Liedsätzen angewandt, die von der **Dreiklangmelodik** bestimmt sind.

Im Anfangsunterricht sind zweistimmiges Spiel und einfache Liedbegleitung eng miteinander verwandt. Bei dem Lied „Draußen in dem finstern Wald“ wird die Melodie von Tonika- und Dominantgrundton begleitet. Was bisher zwischen zwei Gitarren aufgeteilt war, wird nun von einem Instrument übernommen. Der Schüler braucht keinen Partner mehr, er begleitet sich selbst. Dies geschieht zunächst mit einfachem Tonmaterial, mit C- und G-Baß in verschiedenartigen Rhythmen. Mit der Aufforderung „Begleite das Lied mit C- und G-Baß“, wird das gelernte Wissen überprüft und ein vorläufiger Schlußstrich unter dieses Kapitel gezogen.

Anderen Liedern und Musikstücken ist eine ausgeschriebene Lehrerstimme beigelegt. Bei dem Musikstück „Tanz“ aus dem 16. Jahrhundert wird die einfache Kadenz durch Nebenakkorde erweitert (Parallelklang a-Moll, Quintsextakkord der Subdominante F-Dur)

„Ein Lied nur nach Akkordbezeichnung richtig und gefällig zu begleiten, wird auch guten Spielern, im Augenblick, nicht immer gelingen. Eine ausgeschriebene Liedbegleitung best vom Blatt, später auswendig gespielt, bleibt daher der beste Weg zu einem vollkommenen, gern gehörten Spiel zu Gesang.“

aus Walter Götze: „Der Lautenmusikant“, Seite 3

„Nicht jede Weise verträgt eine einfache Akkordunterlegung. So manches Lied, namentlich aus älterer Zeit, verlangt einen Satz mit melodischen Stimmen. Und neue Lieder lassen sich selten in das herkömmliche Kadenzschema einfügen. So hat also hier jedes Lied eine seinem Stil entsprechende Satzgestaltung erfahren.“

aus Konrad Wölki: „Bruder Singer“, Seite 3

Gitarrenunterricht darf sich nicht auf die Vermittlung rein handwerklicher Geschicklichkeit beschränken, bewußtes Hören gehört mit hinzu. Die **Hörerziehung** endet nicht mit der musikalischen Grundausbildung, gedankliche Erfassung von Klängen soll auch im Instrumentalunterricht weitergeführt und vertieft werden, dann steht später der junge Gitarrist nicht hilflos da, wenn er ein unbekanntes Lied begleiten soll. In seinem musiktheoretischen Bewußtsein hat er Klangbilder gespeichert, auf die er beim Anblick des Notenbildes zurückgreifen kann. Ganzheitlicher Gitarrenunterricht strebt nicht nur auf den augenblicklichen Erfolg, sondern hat auch ferne Ziele im Auge.

„Im Mittelpunkt der Hörerziehung stehen daher die Allgemeine Musiklehre und die Gehörbildung, nicht aber isoliert dargeboten, sondern zusammengefaßt zu einer Einheit des Unterrichts. Die theoretischen Grundlagen der Musik werden nicht mehr in abstrakter, allein den Intellekt ansprechender Form vermittelt, sondern sie sollen vom Schüler stets in ihrer klanglichen Erscheinung erfahren, begriffen und praktisch beherrscht werden. Im Laufe des Unterrichts soll auf diese Weise eine dauerhafte Verbindung zwischen Theorie und musikalischer Praxis hergestellt werden als Grundvoraussetzung für den bewußten Umgang des Schülers mit Musik.“

aus Roland Mackamul:

„Anmerkung zum Lehrplan Elementare Hörerziehung“, Seite 251

Die Stamtöne

Von unten nach oben **übereinandergeschichtete Terzen** nennen wir Akkorde. Die ersten drei Töne werden durch den Buchstaben des Akkordsymbols erfaßt:

- 13 = Tredezime
- 11 = Undezime
- 9 = None
- 7 = Septime
- 5 = Quinte
- 3 = Terz
- 1 = Grundton

Die Gitarre ist ein harmonisches Instrument. Die Einführung der **Stamtöne** erfolgt im Schülerband 1 in übereinandergeschichteten Terzen in der Stimmung der Gitarre. In der Darstellung entspricht eine Notenzeile 25 Seiten im Schülerband 1. Zwei und mehr Noten übereinander bedeuten gleichzeitige Einführung.

Stamtöne

Em

Em 7/-9

Em 11/13

Neue Stamtöne werden zuerst im Griffdiagramm theoretisch eingeführt und auf den folgenden Seiten praktisch geübt.

Grundton	+ Terz	+ Quinte	
e	g	h	= Em
+ Septime	+ kleine None		
d	f		= Em ^{7/-9}
+ Undezime	+ Tredezime		
a	c		= Em ^{11/13}

Klavier und Flöte sind **diatonische Instrumente**. Die Einführung der Stamtöne erfolgt logischerweise in Tonschritten und führt über den Fünftonraum zur Tonleiter. Fast alle bisherigen Lehrwerke für Gitarre, sofern sie nicht der Liedbegleitung dienen, haben denselben methodisch-didaktischen Weg gewählt.

Wir kennen zwei Hauptarten der Melodiebildung mit grundlegenden Unterschieden:

Dreiklangmelodik

regelmäßige Wiederkehr
der Schwerpunkte

Gruppenbildung
Symmetrie

die Terz ist das bevorzugte
harmonische Intervall

Skalenmelodik

Zurücktreten
der Schwerpunkte

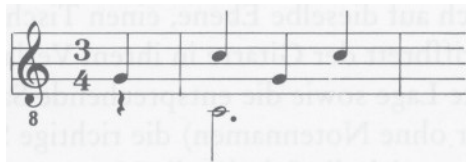
Einheitlicher Bewegungsablauf
Asymmetrie

die Sekunde ist das bevorzugte
melodische Intervall

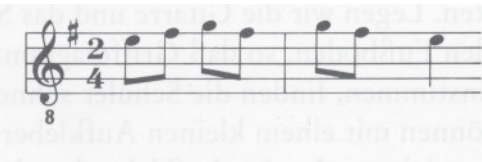
Jede gute Melodie ist fähig, einen Bogen zu spannen. Unter einem **Melodiebogen** verstehen wir eine einheitliche Bewegung, die nach einer **harmonischen** oder **melodischen Struktur** geordnet ist.

Die beiden unterschiedlichen Melodiearten kommen in ihrer reinen Ausprägung selten vor. Wir können aber fast alle Lieder und Musikstücke einer Richtung zuordnen.

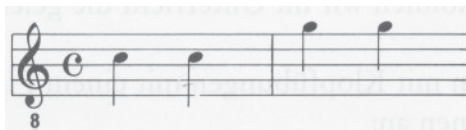
Die Geige beginnt



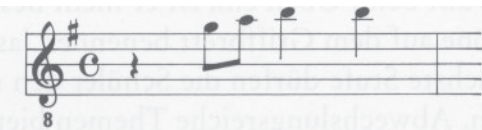
Fing mir eine Mücke heut



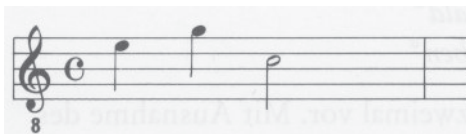
Hört ihr Herrn



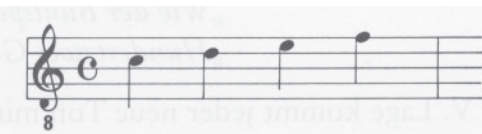
Durch die Wüste



Tanz mit mir



Ist ein Mann



Bedingt durch den gegebenen Tonvorrat, herrscht in der ersten Hälfte des Schülerbandes die Dreiklangmelodik vor. In der zweiten Hälfte gewinnt die Skalenmelodik an Übergewicht. Insgesamt gesehen halten sich beide Melodiearten etwa die Waage. Alle Melodien im Schülerband sind diatonisch aufgebaut. Im Anfangsunterricht lassen sich vom Schüler leichter unterscheiden:

Vokalmelodik, die sich dem Sprachrhythmus und dem Umfang der menschlichen Stimme anpaßt,

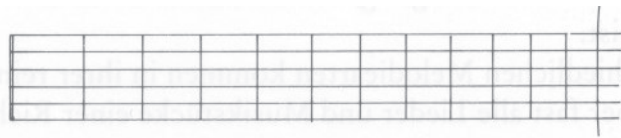
Instrumentalmelodik, die größere Intervallsprünge aufweist und beweglicher im Tempo ist.

Von beiden Melodikgruppen finden wir im Schülerband zahlreiche Beispiele. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis, geordnet nach Schwierigkeitsgraden und Stilbereichen, finden wir im Lehrplan „Gitarre“, Bosse-Verlag, Regensburg, Stand März 1991.

Gitarrengriffbrett



Schülerband-Griffdiagramm



Neue Töne auf dem Griffbrett zu finden, bereitet jüngeren Schülern manchmal Schwierigkeiten. Legen wir die Gitarre und das Schülerbuch auf dieselbe Ebene, einen Tisch oder den Fußboden, so daß Griffdiagramm und Griffbrett der Gitarre in ihrem Verlauf übereinstimmen, finden die Schüler schnell die erste Lage sowie die entsprechende Saite und können mit einem kleinen Aufkleber (mit oder ohne Notennamen) die richtige Stelle kennzeichnen. Ist der Aufkleber beschriftet, prägen sich die Schüler die Notennamen unbewußt beim Üben ein, ist er nicht beschriftet, können wir im Unterricht die gelernten Töne auf dem Griffbrett benennen lassen.

Als nächste Stufe dürfen die Schüler den neuen Ton mit Klopfübungen mit einem Finger spielen. Abwechslungsreiche Themen bieten wir ihnen an:

*„SOS, das Schiff sinkt" "Wieder
Buntspecht im Wald"
„Hundertzwei Gespensterchen"*

In der V. Lage kommt jeder neue Ton mindestens zweimal vor. Mit Ausnahme des Tones h benutzen wir immer zwei verschiedene Greiffinger.



Durch Klopfübungen im Wechsel zwischen den beiden Greiffingern machen wir in spielerischer Form die Schüler mit dem neuen Ton vertraut. Auch hier bieten wir ihnen wieder reizvolle Themen an:

*„Frosch und Kröte quaken um die Wette"
„Großvater und Enkel unterhalten sich"*

Improvisieren, aus dem Stegreif spielen, unterliegt dem Gesetz der Ordnung auch in der kleinsten Formeinheit. Das planvoll gestaltete Spiel mit einfachen musikalischen Bausteinen ist eines der wichtigsten Merkmale eines lebendigen Gitarrenunterrichts. Auf der Anfängerstufe stammt freies Spiel auf der Gitarre aus folgenden Bereichen:

- Technik - Wechselschlag, Daumenanschlag
- Tonmaterial - Spiel mit vorgegebenen Intervallen, Tonräumen
- Rhythmus - Spiel mit rhythmischen Gruppen
- Dynamik - Imitation und Echo

Aus verschiedenen technischen und musikalischen Übungen kann solch freies Spiel auf der Gitarre entspringen als

- Frage und Antwort,
- Ergänzungsübung,
- Liedbegleitung.

Als anregende Aufgabe darf der Schüler schon in den ersten Unterrichtsstunden seiner Gitarre Geräusche und Klänge entlocken:

- „Auf einer Ranch im Wilden Westen“
- „Meine Abenteuer bei den Eingeborenen im Urwald“
- „Geisterstunde im Spukschloß“

Bei den Klopfübungen der linken Hand soll zu einem selbstgewählten Text der passende Rhythmus gefunden werden:

- „Schaukelt südwärts unser Boot“
- „Hein, der Schiffskoch“

Bei der Einführung eines neuen Tones (zum Beispiel e') unterhalten sich zwei Gitarren: „Konzert der Wasserfrösche am See“ „Vogelgezwitscher in den Zweigen“

Der Schwierigkeitsgrad wird allmählich gesteigert. Wir ergänzen einen Jagdruf mit den Tönen h und e', erfinden zu einem Text eine Melodie mit den Tönen e'-g'-h':
„Der Regenwurm ist manchmal krumm“

Improvisation und **Komposition** sind Zwillingsgeschwestern. Die Schüler bleiben beim rein zufälligen Spiel nicht stehen, sondern halten es schriftlich fest. Auch einfache Zweistimmigkeit eignet sich zum Improvisieren - zum Bordun G kommt eine Melodie mit den Tönen H-d-e:

- „Vieles liegt im Keller“

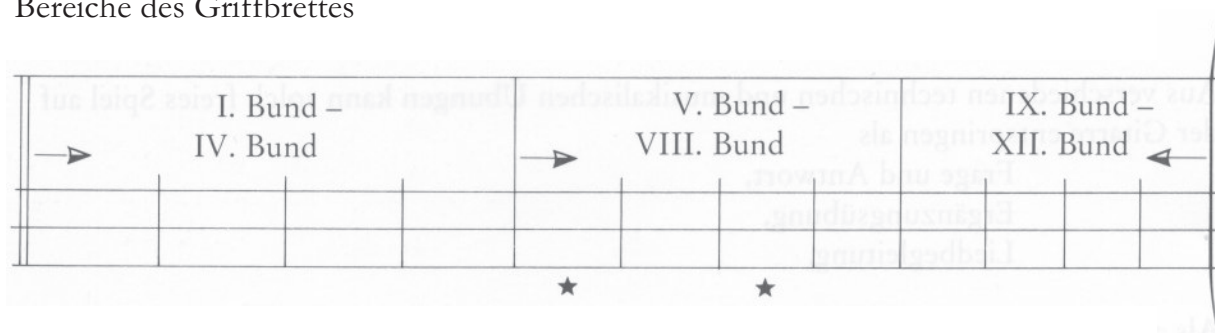
Beim Improvisieren fällt die Notenschrift weg. Eine innere Tonvorstellung wird durch das Ohr kontrolliert, es besteht ein direkter Bezug. Die Rückmeldung zum Gehirn durch das Ohr führt zu einer wirkungsvollen **Hörerziehung** an der Gitarre. Die allgemeine starke Motivation bei der Improvisation verbessert die Technik durch längeres und bewußteres Üben.

Die Erschließung des Griffbrettes

Über dem **freistehenden Teil** des Griffbrettes, zwischen dem Sattel (**Nullbund**) und dem XII. Bund (**Oktavbund**), finden wir $6 \times 12 = 72$ Töne. Damit sich der Schüler diese große Menge merken kann, bieten wir ihm eine Gedächtnisstütze an. Dazu teilen wir das freistehende Griffbrett in drei Bereiche:

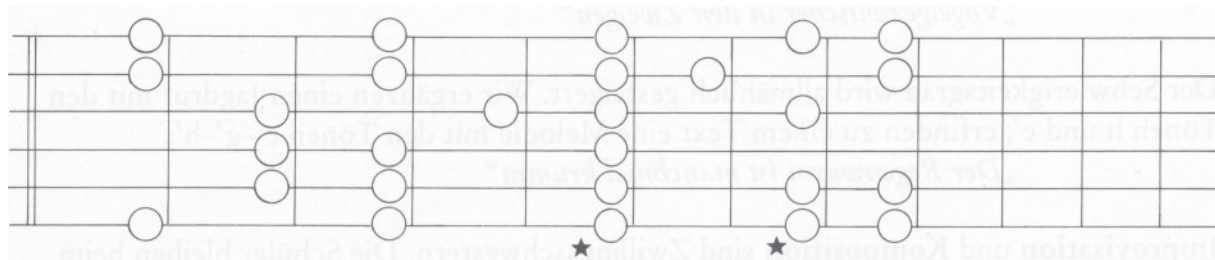
1. Bund - IV. Bund / V. Bund - VIII. Bund / IX. Bund - XII. Bund

Bereiche des Griffbrettes



Im Schülerband I macht der Spieler Bekanntschaft mit den Stammtönen des unteren und mittleren Teils des freistehenden Griffbrettes. Prägt er sich die Namen der leeren Saiten und die Stammtöne in der V. Lage ein, kann er die anderen Stammtöne dadurch ableiten, daß er in Sekundschritten die diatonische C-Dur-Tonleiter aufwärts weitergeht. Im Schülerband II lernt der Spieler die Stammtöne des oberen Teils des freistehenden Griffbrettes. Töne des Null- und Oktavbundes tragen denselben Namen. Vom Oktavbund aus kann der Schüler die anderen Stammtöne ableiten, wenn er in Sekundschritten die diatonische C-Dur-Tonleiter zurückgeht. Kreuz und Be bringen durch Tonerhöhung beziehungsweise Tonerniedrigung im Schülerband II beziehungsweise III die restlichen Zwischentöne.

Stammtöne Schülerband I



Theoretische und praktische Erschließung des Griffbrettes gehen Hand in Hand, die Abweichung beträgt weniger als 5 Prozent.

Schülerband I : 27 Töne = 37,5 %

Schülerband II: 64 Töne = 88,9 %

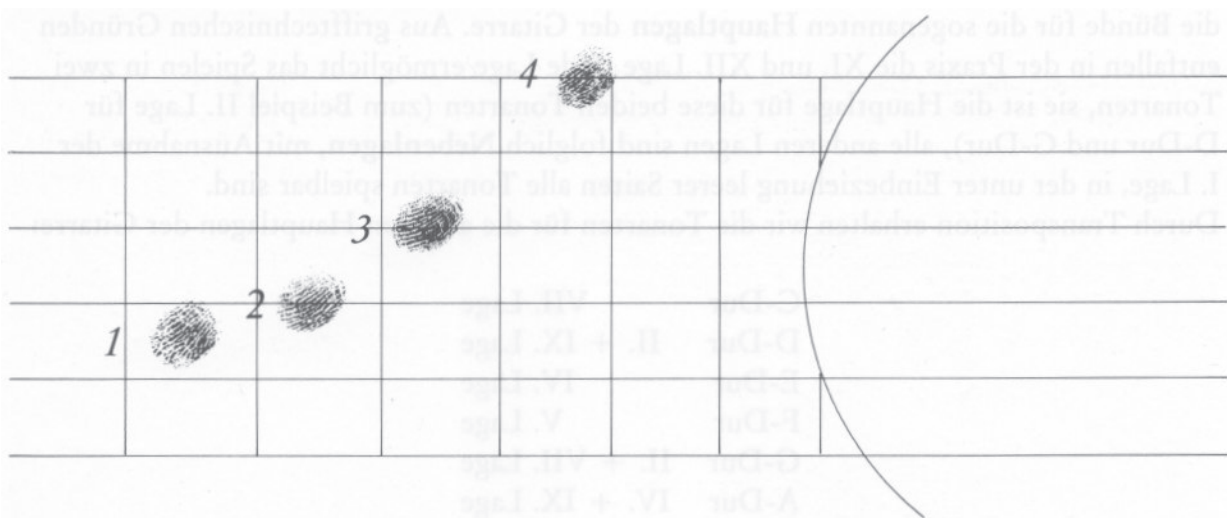
Schülerband III: 71 Töne = 98,6 %

„Da derselbe Ton auch auf einer tiefern Saite hervorgebracht werden kann, so halte ich es, um sich in der Kenntniss des Griffbrets zu vervollkommen, für sehr nützlich, sie alle in ihrer Länge zu durchlaufen.“

aus Fernando Sor: „Gitarrenschule“, Seite 18

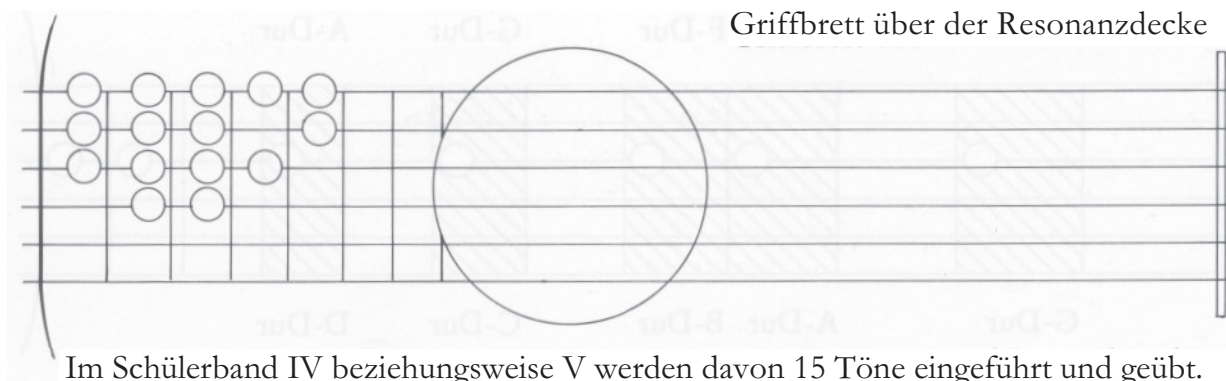
Die Erschließung des Griffbrettes

Griffbrett über der Resonanzdecke



Das Griffbrett endet nicht mit dem Oktavbund, es reicht bis zum Schalloch. Auf diesem **feststehenden Teil** finden wir nochmals 40 verschiedene Töne. Rein theoretisch lassen sich alle diese Töne spielen, praktisch aber wird in der Mittel- und Oberstufe nur ein kleiner Teilbereich genutzt:

XIII.	Bund	4 Töne
XIV.	Bund	4 Töne
XV.	Bund	4 Töne
XVI.	Bund	3 Töne
XVII.	Bund	2 Töne
XVIII.	Bund	1 Ton
XIX.	Bund	1 Ton
		19 Töne



Im Schülerband IV beziehungsweise V werden davon 15 Töne eingeführt und geübt.

Im ersten Schuljahr lernen Abc-Schützen Groß- und Kleinbuchstaben. Nicht alle sind gleich wichtig, die Selbstlaute (Vokale) spielen eine weitaus größere Rolle als die Mitlaute (Konsonanten), Buchstaben wie x und y kommen sehr selten vor. Auf dem Griffbrett der Gitarre sieht es ähnlich aus. In der Spielliteratur werden bestimmte Tonarten und damit auch bestimmte Töne bevorzugt. Ein guter Spieler sollte aber alle Töne auf dem freistehenden Griffbrett nicht nur theoretisch kennen, sondern praktische Erfahrung mit ihnen gesammelt haben. Ein gutes Lehrwerk sollte alle Töne zumindest einführen.

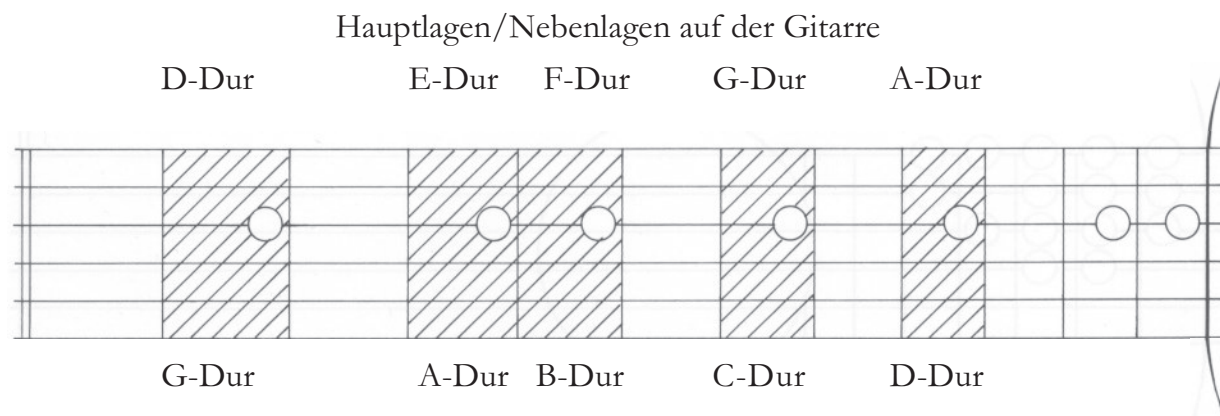
Spielen wir auf einer Saite die **Durtonleiter**, erhalten wir auf den Stufen der **Intervalle** die Bünde für die sogenannten **Hauptlagen** der Gitarre. Aus grifftechnischen Gründen entfallen in der Praxis die XI. und XII. Lage. Jede Lage ermöglicht das Spielen in zwei Tonarten, sie ist die Hauptlage für diese beiden Tonarten (zum Beispiel II. Lage für D-Dur und G-Dur), alle anderen Lagen sind folglich **Nebenlagen**, mit Ausnahme der 1. Lage, in der unter Einbeziehung leerer Saiten alle Tonarten spielbar sind.

Durch Transposition erhalten wir die Tonarten für die anderen Hauptlagen der Gitarre:

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

Die Gitarre hat, wie jedes andere Musikinstrument, ihre **Lieblingstonarten**. Besonders strahlend wirkt die Tonart A-Dur, denn viele Obertöne der drei Baßsaiten klingen bei den Hauptdreiklängen (Tonika A-cis-e, Dominante E-Gis-H, Subdominante d-fis-a) kräftig mit.

Frisch und munter wirkt die Tonart D-Dur, denn hier klingen ebenfalls viele Obertöne der beiden Baßsaiten A und d bei der Tonika d-fis-a und der Dominante A-cis-e mit. Deshalb wird diese Tonart gerne für den Spielbeginn in der II. Lage gewählt. Es gibt aber auch Tonarten, die ausgesprochen obertonarm sind, zum Beispiel As-Dur mit der Tonika As-c-es, der Dominante es-g-b und der Subdominante des-f-as.



Die Erschließung des Griffbrettes erfolgt von den Hauptlagen der Gitarre aus:

Schülerband	I:	I. + V. Lage
	II:	II. + VII. Lage
	III:	IV. + IX. Lage

Die Hauptlagen der Gitarre folgen der diatonischen Tonleiter:

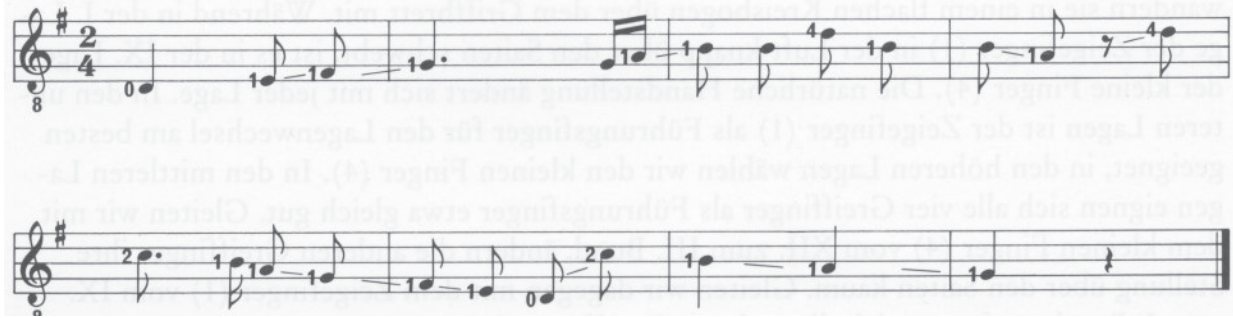
Ganzton - Ganzton - Halbton - Ganzton - Ganzton - Ganzton - Halbton!

Der Lagenwechsel

Im Schülerband 1 wird zunächst das Spiel in der I. beziehungsweise V. Lage geübt, bevor der Lagenwechsel I-V eingeführt wird. Schülerband II zeigt eine zweite Möglichkeit. Von der V. Lage aus wird der Lagenwechsel V-VII geübt, bevor mit der Tonleiter in C-Dur über zwei Oktaven das Spiel in der VII. Lage eingeführt wird.

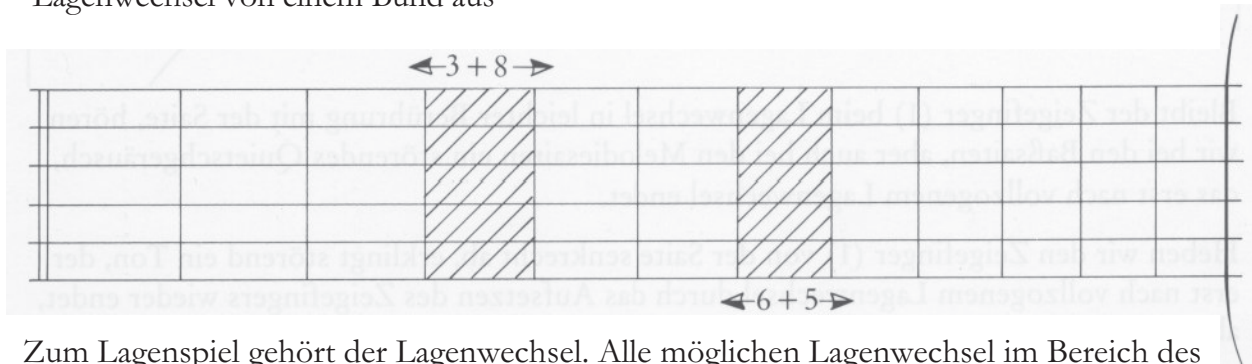
Schön ist die Welt

Text und Melodie
aus Hessen



Während im Schülerband 1 sich das Gedächtnis beim Lagenwechsel zwei verschiedene **Stellungswinkel des Unterarms** einprägt, ist es bei Schülerband II **der Weg, den die Hand zurücklegt**. Im Anfangsunterricht merken sich die Schüler zunächst nur die Hauptlagen, die Nebenlagen lassen sich daraus ableiten und wenn notwendig die Bewegung der Hand mit den Augen kontrollieren, wobei sich der Blick auf die **Ziellage** richtet. Dies ist eine Hilfe, die wir nur gelegentlich einsetzen, bei großen Sprüngen verbunden mit ungewohnten Griffen. Einstimmiges Spiel auf einer Saite mit den Intervallen der diatonischen Dur-Tonleiter, ohne große Sprünge, festigt das mit Lagenwechsel verbundene Lagenspiel. Auf der d-Saite bietet sich die Tonart G-Dur an, auf der g-Saite C-Dur und auf der h-Saite E-Dur.

Lagenwechsel von einem Bund aus



Zum Lagenspiel gehört der Lagenwechsel. Alle möglichen Lagenwechsel im Bereich des freistehenden Griffbrettes zu erfassen und zu üben ist wenig sinnvoll, denn von jedem Bund aus kann in elf verschiedene Lagen gewechselt werden:

$$12 \times 11 = 132 \text{ Möglichkeiten}$$

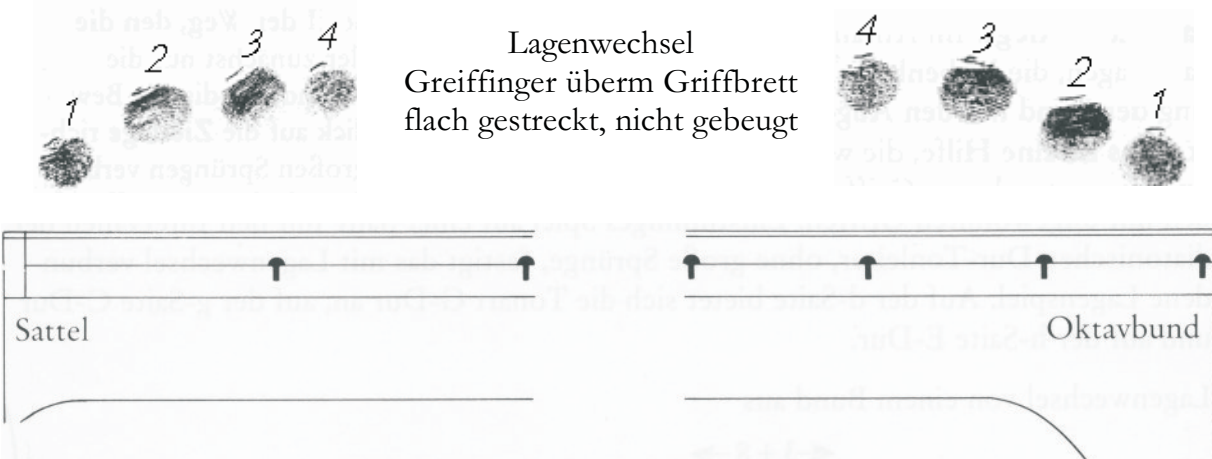
Viel günstiger ist es, die fünf Hauptlagen und ihre Nebenlagen zu kennen!

„Auf dem Griffbrett der Gitarre gibt es zwölf Lagen. Am gebräuchlichsten sind die 1., 4., 5., 7. und 9. Lage. Es wird genügen, die nachfolgenden Tonleitern, Übungen und Stücke in diesen Lagen zu üben.“

aus Matteo Carcassi: „Gitarrenschule II“, Seite 10

Um den Tonumfang der Gitarre voll auszuschöpfen, brauchen wir den Lagenwechsel. Damit die linke Hand den Kontakt mit den Saiten nicht verliert, aber auch zur größeren Treffsicherheit, verwenden wir oft einen **Führungsfinger**. In vielen Lehrwerken für Gitarre wird der Lagenwechsel stiefmütterlich behandelt, dabei ist er ein wichtiger Grundpfeiler für meisterliches Spiel.

Die leicht gebeugten Greiffinger der linken Hand berühren sich seitlich im ersten Fingerglied. Gleiten wir mit dem Daumen an der Unterseite des Gitarrenhalses entlang, wandern sie in einem flachen Kreisbogen über dem Griffbrett mit. Während in der 1. Lage der Zeigefinger (1) in der Luft knapp über den Saiten schwebt, ist es in der IX. Lage der kleine Finger (4). Die natürliche Handstellung ändert sich mit jeder Lage. In den un. teren Lagen ist der Zeigefinger (1) als Führungsfinger für den Lagenwechsel am besten geeignet, in den höheren Lagen wählen wir den kleinen Finger (4). In den mittleren Lagen eignen sich alle vier Greiffinger als Führungsfinger etwa gleich gut. Gleiten wir mit dem kleinen Finger (4) vom XII. zum III. Bund, ändern die anderen Greiffinger ihre Stellung über den Saiten kaum. Gleiten wir dagegen mit dem Zeigefinger (1) vom IX. zum 1. Bund, entfernen sich die anderen Greiffinger, besonders der kleine Finger (4), immer mehr von den Saiten.



Bleibt der Zeigefinger (1) beim Lagenwechsel in leichter Berührung mit der Saite, hören wir bei den Baßsaiten, aber auch bei den Melodiesaiten ein störendes Quietschgeräusch, das erst nach vollzogenem Lagenwechsel endet.

Heben wir den Zeigefinger (1) von der Saite senkrecht ab, erklingt störend ein Ton, der erst nach vollzogenem Lagenwechsel durch das Aufsetzen des Zeigefingers wieder endet, abgedämpft wird.

Gleiten wir beim Lagenwechsel mit dem Zeigefinger (1) eine kurze Strecke auf einer Saite entlang und heben allmählich von ihr ab, entsteht nur für sehr kurze Zeit, kaum wahrnehmbar, ein Quietschgeräusch, der störende Ton des freien Lagenwechsels tritt nicht auf.

*Eine Saite sirrend klagt,
bei Schnee und Kälte klirrend sagt:
„Lagenwechsel nur bei Sonne, Wind,
für mich eine Wonne sind.“*

Über die **Ausführung** des **Lagenwechsels** gibt es gegensätzliche Meinungen:

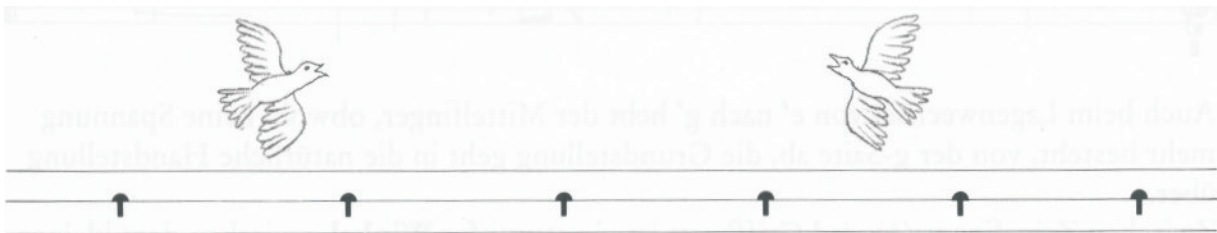
„Bei der Verbindung von Tönen durch Lagenwechsel ist das angestrebte Legato-Spiel nur dann möglich, wenn der Druck auf die Saite(n) während des Lagenwechsels nicht gelockert wird.“

aus Dieter Kreidler: „Gitarrenschnle 2“, Seite 4

„Prior to actually beginning a translation, the fingers must first abandon the strings (an act which, it will be recalled, is performed by the arm).“

aus Abel Carlevaro: „School of Guitar“, Seite 79

Die Turteltaube, den Schülern bekannt aus dem Märchen Aschenputtel, nistet in Mitteleuropa in dichten Baumbeständen, kehrt im Mai aus dem Sudan zurück und zieht im August wieder fort. Sie ist ein echter Zugvogel, sie kennt ihr Winterquartier ebenso gut wie ihr Brutrevier. Unbeirrt fliegt sie im Frühjahr und Herbst ihrem Ziel entgegen.



Lagenwechsel
Verbundenes Lagenspiel



Lagenwechsel
Spielbeginn I. Lage

Die Brieftaube, den Schülern bekannt durch das Lied „Kommt a Vogel geflogen“, wird vom Züchter an einen fremden Ort gebracht und fliegt zielsicher zurück in ihren Taubenschlag. Sie kennt den Weg nur in einer Richtung.

Beim verbundenen Lagenspiel bewegt sich die linke Hand von Anfang an in zwei verschiedenen Lagen. Schon bald fühlt sie sich in der I. wie in der V. Lage heimisch. Es ist eine ganz natürliche Sache, beide miteinander zu verbinden. Einer Einbahnstraße gleicht der Lagenwechsel beim Spielbeginn in der I. Lage. Die linke Hand ist von Anfang an so stark an die **Ausgangslage** gewöhnt, daß sie sich in jeder höheren Lage unwohl fühlt und rasch wieder in Richtung Sattel strebt. Die Angst vor dem Lagenspiel und dem damit verbundenen Lagenwechsel wird schon in den ersten Unterrichtsstunden gelegt!

Greift der kleine Finger (4) im Auftakt den Ton c', bei liegenbleibendem Zeigefinger (1), entsteht eine Spannung in der linken Hand, die aufgelöst werden will. Beim anschließenden Lagenwechsel c'-e' hebt der Zeigefinger (1) von der g-Saite ab und schwebt in der Luft. Damit wird die **Grundstellung** aufgegeben und eine **natürliche Handstellung** über der g-Saite erreicht.

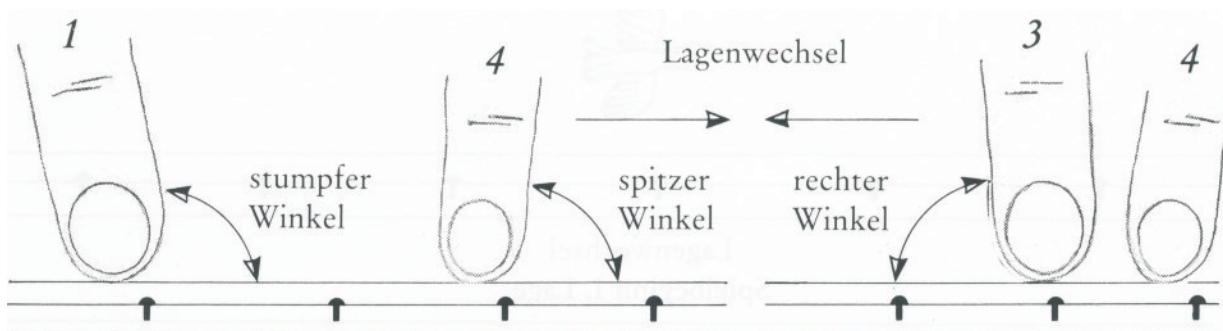
Bagatelle

R. Friesch



Auch beim Lagenwechsel von e' nach g' hebt der Mittelfinger, obwohl keine Spannung mehr besteht, von der g-Saite ab, die Grundstellung geht in die natürliche Handstellung über.

Zwischen Zeigefinger (1) und Griffbrett ist ein **stumpfer Winkel**, zwischen dem kleinen Finger (4) und Griffbrett ist ein **spitzer Winkel**. Bewegt sich beim Lagenwechsel der Zeigefinger (1) in Richtung Steg, entsteht ein verhältnismäßig hoher, **Reibungswiderstand** durch die **gleitende Fingerkuppe**, der durch zusätzliche Kraft überwunden werden muß. Bewegt sich der kleine Finger (4) in Richtung Steg, ist dieser Reibungswiderstand wesentlich geringer.



Der kleine Finger (4) greift im Takt 5 den Ton g', der Ringfinger (3) den Ton fis', anschließend führen beide Finger gemeinsam auf der g-Saite einen Lagenwechsel abwärts aus. Dabei wird die Grundstellung der Hand beibehalten. Zwischen dem kleinen Finger (4) und dem Griffbrett ist beim Lagenwechsel in Richtung Sattel ein stumpfer Winkel, zwischen dem Ringfinger (3) und dem Griffbrett ein fast rechter Winkel. Der Ringfinger (3) gleitet beim gemeinsamen Lagenwechsel abwärts leichter als der kleine Finger (4) über die Saite, er ist der eigentliche Führungsfinger. Wir haben hier ein bezeichnendes Beispiel zweier Führungsfinger auf einer Saite. Obwohl der gemeinsame Reibungswiderstand naturgemäß größer ist, wird dieser Lagenwechsel gerne angewandt, weil die linke Hand an Sicherheit gewinnt.

Der Lagenwechsel

Spielen wir im Takt 1 die Töne e-fis-g auf der d-Saite und lassen die Greiffinger liegen, entsteht in der linken Hand eine Spannung, die beim indirekten Lagenwechsel aufwärts aufgelöst wird, indem der Zeigefinger (1) auf der d-Saite in Richtung Steg gleitet. Bei diesem Lagenwechsel hören wir störende Nebengeräusche, die durch die Fingerkuppe des Zeigefingers (1) hervorgerufen werden.

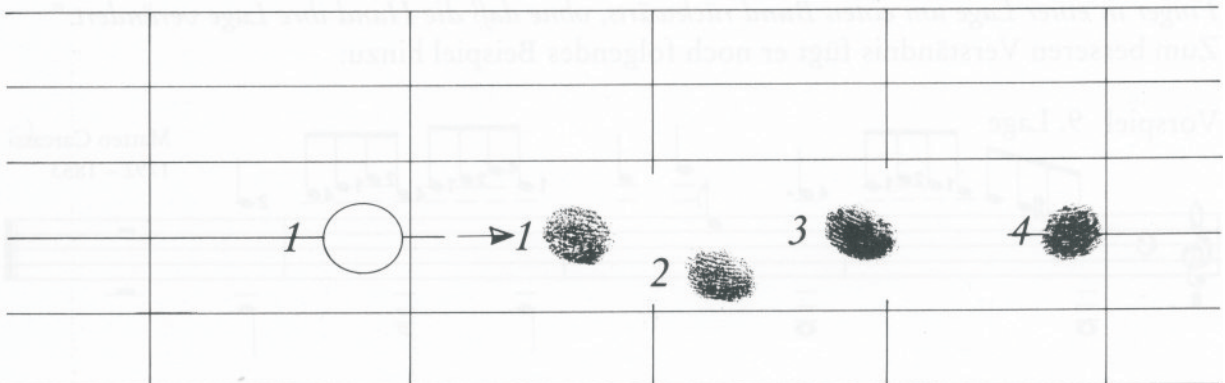
Kennt ihr all das neue Lied

Text und Melodie
aus Norddeutschland



Greifen wir im Takt 1 zuerst nur die Töne e und fis auf der d-Saite mit Zeige- und Ringfinger (1 und 3) und heben sie dann ab, wenn der kleine Finger (4) den Ton g greift, geht die Grundstellung der linken Hand in eine natürliche Handstellung über, Zeige- und Ringfinger bewegen sich in der Luft in Richtung kleiner Finger (4), der Weg für den Lagenwechsel wird kürzer. Wir gehen vom **indirekten** zum **freien Lagenwechsel** über. Störende Nebengeräusche entstehen beim Abheben des kleinen Fingers (4) von der d-Saite und beim Aufsetzen des Zeigefingers (1) in der VII. Lage.

II. Lage - freier Lagenwechsel



Spielen wir im Takt 7 den Ton a mit dem Zeigefinger (1) auf der d-Saite und gleiten dann mit ihm in die II. Lage, entsteht beim Greifen des Tones g durch den kleinen Finger (4) eine Spannung in der linken Hand, die erst beim Spielen der leeren d-Saite aufgelöst wird. Spielen wir im Takt 7 den Ton a mit dem Zeigefinger (1) und heben ihn vor dem Lagenwechsel von der d-Saite ab, führen wir einen freien Lagenwechsel aus. Der kleine Finger (4) wird schon vorher für diese Aufgabe vorbereitet, indem er sich in der Luft dem V. Bund nähert, **Kontraktion** der linken Hand. Der neue Ton g wird vom kleinen Finger (4) in einer natürlichen Handstellung gegriffen, es entstehen keine Spannungen.

Lagenwechsel und Lagenspiel

In älteren Gitarrenschulen wird bei Liedern und Musikstücken neben der Notenschreibweise zusätzlich die **Lage mit römischen Ziffern** angegeben. Wir brauchen diese Bezeichnung, um bestimmte Sachverhalte auf dem Griffbrett erklären zu können, für das praktische Spiel ist sie aber überflüssig.

Studie 8. Lage 7. Lage 4. Lage 5. Lage

1. Lage 2. Lage 3. Lage 6. Lage

Bei diesem kleinen Vorspiel durchläuft die linke Hand auf dem freistehenden Griffbrett in acht Takten acht verschiedene Lagen. Ohne Saitenbezeichnung ist es, trotz des angegebenen Fingersatzes, nicht einfach, den richtigen Griff zu finden. Die Lagenbezeichnung ist ein Überbleibsel aus der klassischen Zeit der Gitarrenschulen des 19. Jahrhunderts und hat in der heutigen Zeit keine Berechtigung mehr. Die Verfasser dieser Lehrwerke (Carcassi, Carulli ...) kennen die Schreibweise mit der Saitenbezeichnung $1Q\ Q2 \dots$ nicht und sind sich der Mängel der Lagenbezeichnung durchaus bewußt. Im II. Band seiner Gitarrenschule schreibt Carcassi: „Zuweilen schreitet der erste Finger in einer Lage um einen Bund rückwärts, ohne daß die Hand ihre Lage verändert.“ Zum besseren Verständnis fügt er noch folgendes Beispiel hinzu:

Vorspiel 9. Lage

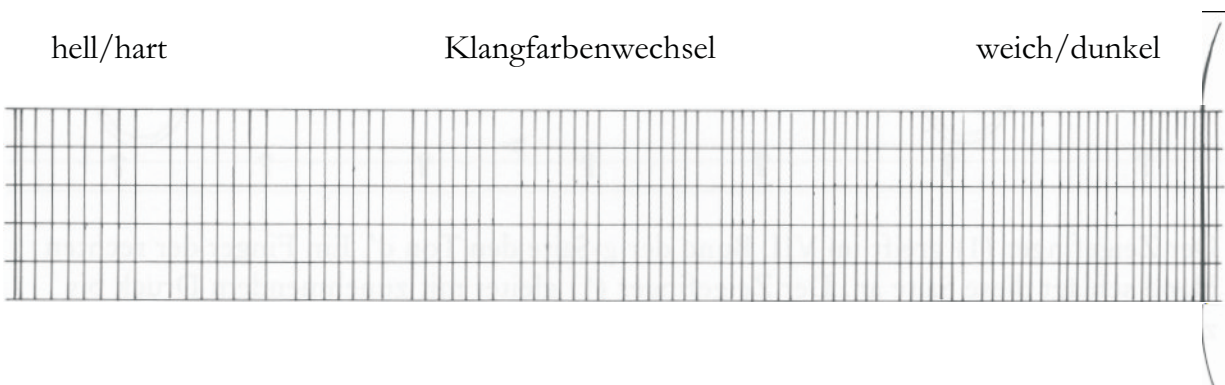
Matteo Carcassi
1792 - 1853

Fernando Sor als Interpret und Komponist rückt bei seinen instrumentaltechnischen Überlegungen den musikalischen Ausdruck in den Vordergrund:

„In einem Abschnitt, der schnell gespielt werden muß, ist es sehr zweckdienlich, eine Lage auszunutzen, um möglichst viele der darin vorhandenen Noten hervorzubringen. Dagegen habe ich es für besser gehalten, die Noten eines gesanglich zu spielenden Abschnitts dort zu suchen, wo die Schwingungen am längsten andauern. Das g' der Melodiesaite auf dem dritten Bund klingt sehr viel anhaltender als auf der zweiten Saite auf dem achten Bund, oder auf der dritten auf dem zwölften. Für diesen Unterschied gibt es zwei Gründe: 1. sind die Saitenabschnitte, die in Schwingung versetzt werden, kürzer und 2. weil sich aufgrund ihrer Verkürzung ihre Dicke vergrößert.“

„Ich ziehe es also vor, häufiger die Lage zu wechseln, um die Melodie mit der zweiten und ersten Saite zu spielen, statt mit der dritten und vierten unten auf dem Hals Noten hervorzubringen, deren Schwingungen sich nur in dem Fall verlängern, in dem tiefere Saiten mitschwingen.“

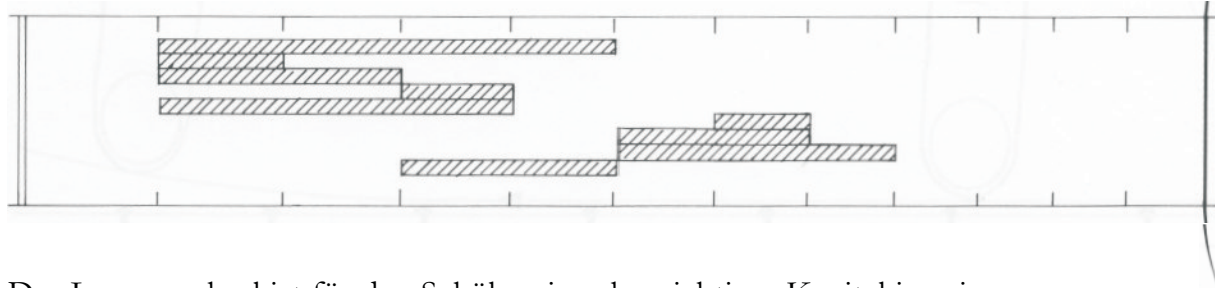
aus Wolf Moser: „Fernando Sor“, Seite 118



Verschiebt der Schüler die **Anschlagstelle** der rechten Hand in Richtung Steg beziehungsweise in Richtung Griffbrett, erkennt er leicht und schnell den damit verbundenen Klangfarbenwechsel; ändert der Schüler dagegen die Lage der linken Hand, ist der Klangfarbenwechsel für ihn schwerer zu erfassen, denn der Ton wird „höher“, der Klang dagegen „dunkler“ beziehungsweise der Ton wird „tiefer“, der Klang aber „heller“.

Mit jedem Lagenwechsel ändert sich auch die Klangfarbe, sofern die rechte Hand ihre Anschlagstelle beibehält. Spielen wir auf der g-Saite die G-Dur-Tonleiter mit der rechten Hand über dem Schalloch, wird im XII. Bund die wärmste, dunkelste Klangfarbe erreicht. Je weiter dann die linke Hand in Richtung Steg wandert, desto heller und härter wird wieder der Klang der angeschlagenen Saite.

Lagenwechsel bis Schülerband 2, Seite 39



Der Lagenwechsel ist für den Schüler ein sehr wichtiges Kapitel in seiner gitarristischen Ausbildung. Dem angestrebten Ziel, die linke Hand von einer Lage in eine andere zu bringen, ohne klangliche Lücken, ohne Unterbrechung des Rhythmus, soll er schrittweise nähergebracht werden.

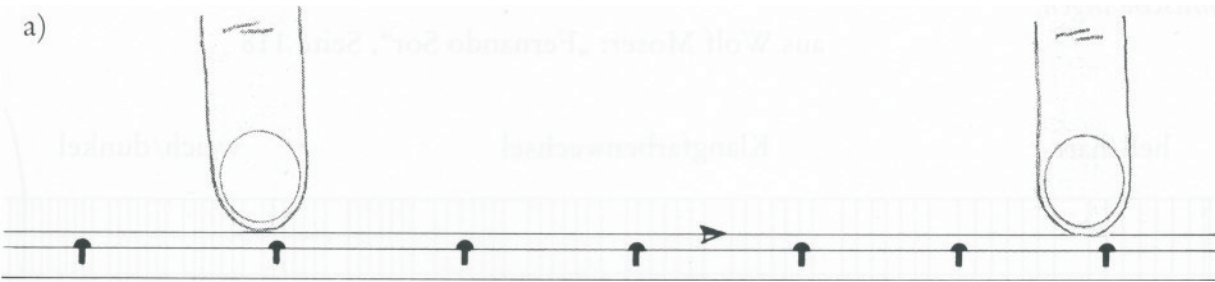
In den beiden ersten Schülerbänden geschieht dies in zwei Blöcken:

Lagenwechsel in tieferen Lagen,

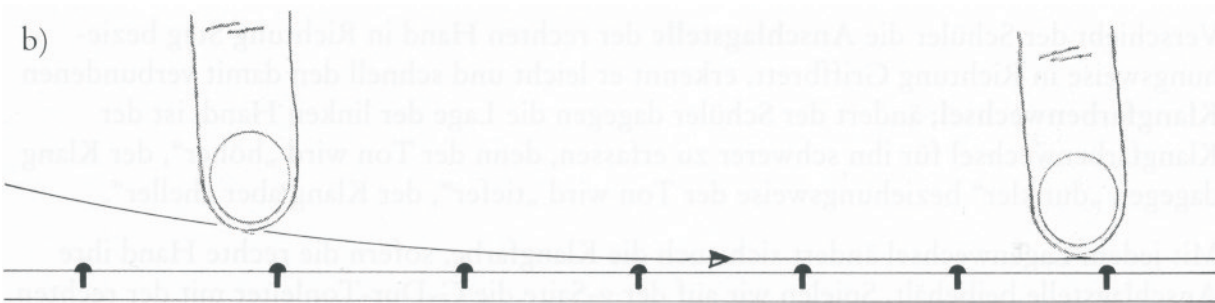
Lagenwechsel in mittleren Lagen.

In Schülerband 3 folgt der Lagenwechsel in höheren Lagen.

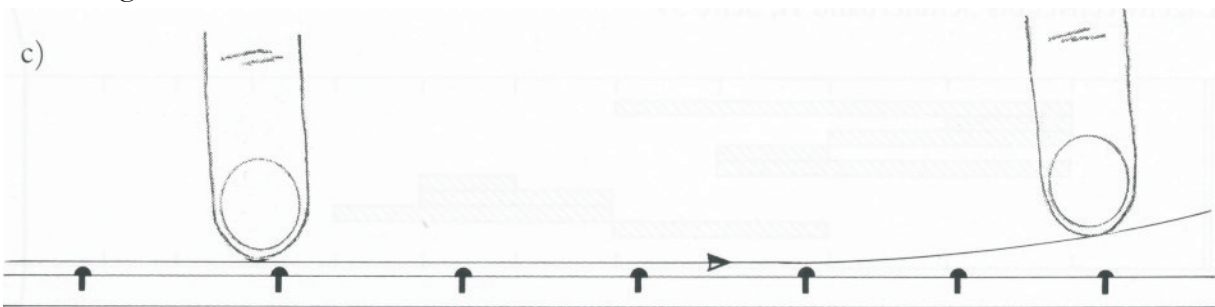
Wollen wir den Ton g' auf der g-Saite im XII. Bund glissando spielen, gibt es drei Möglichkeiten:



Der Zeigefinger (1) greift im VII. Bund der g-Saite den Ton d'. Ein Finger der rechten Hand schlägt diese Saite an. Der Zeigefinger (1) gleitet mit zunehmendem Druck bis zum XII. Bundstübchen und bleibt dann ruckartig stehen. Es erklingt der Ton g'.



Der Zeigefinger (1) schwebt im VII. Bund wenige Millimeter über der g-Saite, gleitet in Richtung Steg, nähert sich dabei der g-Saite, berührt sie, drückt sie bis auf die Bundstübchen nieder, während er bis zum XII. Bundstübchen weitergleitet. Es erklingt der Ton g'.



Der Zeigefinger (1) greift im VII. Bund der g-Saite den Ton d'. Ein Finger der rechten Hand schlägt diese Saite an. Der Zeigefinger (1) gleitet mit abnehmendem Druck bis zum XII. Bundstübchen, wo er sich von der g-Saite löst. Es erklingt der Flageoletton g'. Hebt der Zeigefinger (1) zu früh oder zu spät ab, erklingt der Ton g der leeren Saite.

*„Beim Glissando auf den glatten Saiten
Finger schwungvoll und satt gleiten.“*

Das Glissando

Das **Glissando** gehört zu zwei Bereichen der Gitarrentechnik, dem **Lagenwechsel** und den **Bindungen**. Dies zeigt sich deutlich in seiner Schreibweise: **Führungsstrich** und **Bindebogen**.

La mar estaba salada

Text und Melodie
aus Spanien



Das Glissando wird vorwiegend auf den glatten Melodiesaiten ausgeführt, denn auf den Baßsaiten entstehen, ähnlich wie beim Lagenwechsel, störende Nebengeräusche. Der Schüler lernt im Schülerband II mit dem Lied „Ich muß jetzt weit“ diese Gitarrentechnik in einfachster Form kennen, im Schülerband III wird sie mit Doppelgriffen fortgesetzt. Erst ab Beginn der Mittelstufe, mit gesichertem Lagenwechsel, kann das Glissando mit Aufsetzen und Abheben von den Saiten vom Schüler nachvollzogen werden. Das Glissando in Verbindung mit dem Flageolet erfordert viel Feingefühl in der linken Hand und gehört als letztes Kapitel in den Bereich der Oberstufe. Auch mehrstimmige Akkorde lassen sich durch Glissando geschickt verbinden:

Andantino

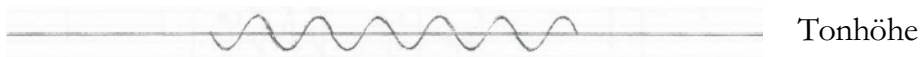
R. Friesch



*„Auch beim Glissando klar und rein
bleibt die Bewegung rar und klein.“*

Das Vibrato ist, geschmackvoll angewandt, ein berechtigtes und wichtiges Ausdrucksmittel des musikalischen Vortrags beim Gesang, bei Streich- und Blasinstrumenten, aber auch bei der Gitarre. Es verlängert den schwebenden Ton, veredelt und formt ihn. Das Vibrato können wir bei der Gitarre auf zwei verschiedene Arten erzeugen:

Handvibrato in Längsrichtung des Griffbrettes



Fingervibrato in Querrichtung des Griffbrettes



In der klassischen Gitarrenliteratur verwenden wir vorwiegend das Handvibrato. Es ist feiner, denn es bewegt sich zu beiden Seiten des Tones, im Gegensatz zum Fingervibrato, das nur oberhalb des Tones ausführbar ist. Das Handvibrato ist nicht überall auf dem Griffbrett gleich gut hervorzubringen, die Schwingungsweite (Amplitude) ist

beim a im II. Bund der g-Saite kleiner als

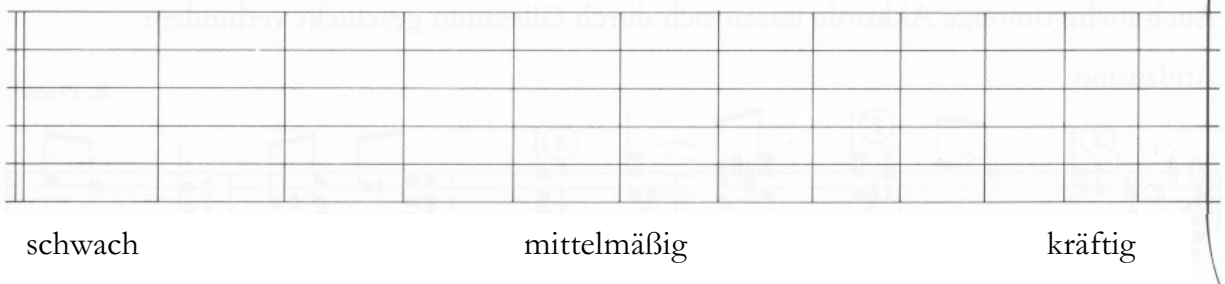


beim a im VII. Bund der d-Saite.



Um die Tonhöhe durch das Handvibrato zu verändern, brauchen wir rechts und links des Greiffingers ein genügend langes Stück Saite, das gedehnt und entspannt werden kann. Die günstigste Stelle liegt im Oktavbund, zum Sattel hin wird die Schwingungsweite immer geringer. Im 1. Bund ist das Handvibrato kaum noch wahrnehmbar.

Handvibrato auf der Gitarre



„Das Vibrato sollte nicht zu langsam, aber auch nicht zu schnell ausgeführt werden und muß sich andauernd verändern können. Es darf nicht ‚jaulen‘ (zu langsames Vibrato) und nicht nervös wimmern (dann meist Bauchweh- Vibrato genannt). Vielleicht bietet der warme schwingende Ton eines Cellos den Gitarristen ein gutes Beispiel.“

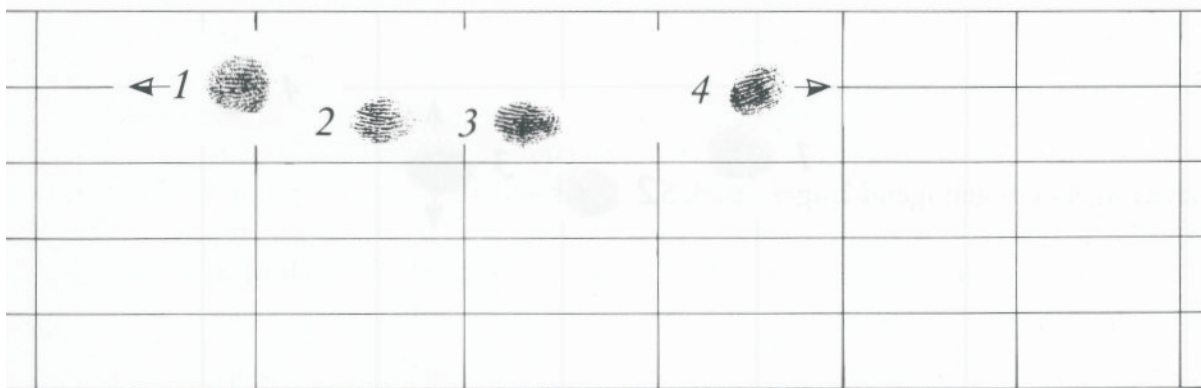
aus Luise Walker: „Ein Leben mit der Gitarre“, Seite 77

Bei der natürlichen Handstellung in der V. Lage schwebt der Mittelfinger (2) genau hinter seinem Bundstäbchen. Wollen wir den Ton e' auf der h-Saite im Vibrato spielen, bewegt sich die linke Hand leicht in Richtung Sattel, der Zeigefinger (1) setzt hinter dem V. Bundstäbchen auf, die rechte Hand schlägt an, einen winzigen Augenblick, bis der Ton e' steht, bleibt die linke Hand ruhig, dann bewegt sie sich durch die noch vorhandene Bewegungsenergie weiter nach links, die Saite wird gespannt. Wir erhalten ein Vibrato **mit aufsteigender Tonhöhe**.

Wollen wir den Ton g' auf der h-Saite im Vibrato spielen, bewegt sich die linke Hand leicht in Richtung Steg, der kleine Finger (4) setzt hinter dem VII. Bundstäbchen auf, die rechte Hand schlägt an, einen winzigen Augenblick, bis der Ton g' steht, bleibt die linke Hand ruhig, dann bewegt sie sich durch die noch vorhandene Bewegungsenergie weiter nach rechts, die Saite wird gelockert. Wir erhalten ein Vibrato mit **fallender Tonhöhe**.

Liegt der Daumen der linken Hand auf der Unterseite des Gitarrenhalses gegenüber Zeige- und Mittelfinger, ist der Raum für eine Schaukelbewegung der linken Hand gering, das Vibrato der beiden Finger mittelmäßig. Beim Ringfinger hat die linke Hand viel mehr Raum für die Schaukelbewegung, das Vibrato ist kräftig. Beim kleinen Finger erhalten wir ein schwaches Vibrato.

Natürliche Handstellung in der V. Lage beim Vibrato



„Einer schnellen, drückenden Bewegung der Fingerkuppe der linken Hand aufwärts folgt sofort eine Abwärtsbewegung ohne Druck. Letzteres ist eine fast reflektierende Bewegung, die mit oder auch ohne Beteiligung von Handgelenk und Unterarm stattfinden kann. Das Vibrato auf der Gitarre erfordert ein direktes Massieren' der Saite mit der Fingerkuppe nach beiden Richtungen in Aufwärts- und Abwärtsbewegung. Das Handgelenk muß dabei ganz locker mitschwingen, der Unterarm völlig entspannt mitgehen. Jegliche Anspannung und Verkrampfung in Handgelenk und Unterarm wirkt sich ungünstig aus. Statt den Ton zum Fließen zu bringen, wird er zurückgehalten, gestoppt. Die druckverteilende Bewegung der Fingerkuppe erfolgt ellipsenartig, gedanklich vielleicht am besten in der Parallelrichtung der Saite. Eine rotierende Bewegung dabei ist schlecht. Der Daumen, rückwärts am Hals, muß locker und unverkrampft aufliegen.“

aus Luise Walker: „Ein Leben mit der Gitarre“, Seite 77

„Die Art des Vibratos (schneller oder langsamer, leichter oder kräftiger) richtet sich nach dem Stil der zu spielenden Musik. Bei alter Musik wird man es nur minimal einsetzen oder ganz vermeiden. Die moderne Musik dagegen verlangt viel Farbe und deshalb eine besonders kultivierte und differenzierte Anwendung dieser Technik.

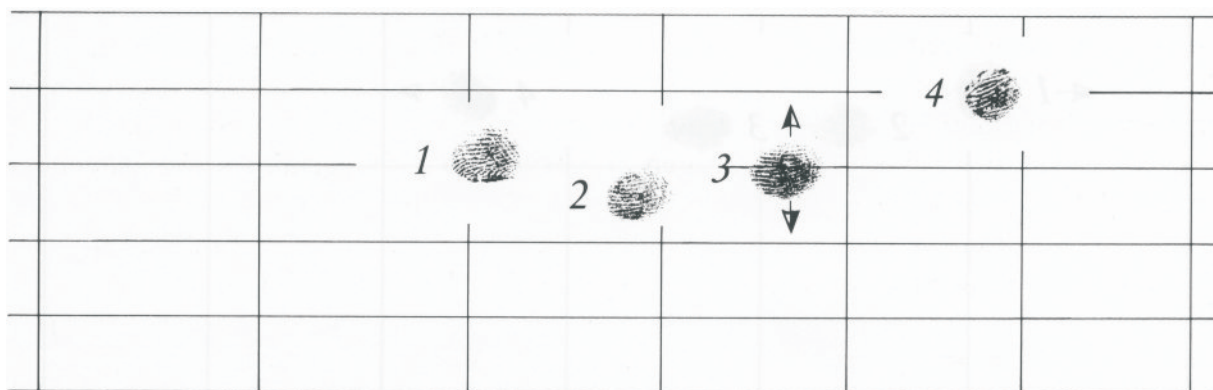
Es ist nicht nur mit der richtigen Vibratobewegung der linken Greifhand getan. Ganz besonders wichtig ist, die Stärke des Anschlags mit dem Vibrato richtig aufeinander abzustimmen. Die beste Relation zwischen den beiden Händen muß gefunden werden ... Je kraftvoller der Einsatz der rechten Anschlaghand ist, um so mehr muß links gearbeitet werden, wenn es sich nicht um ein hartes, rauhes Forte` handeln soll.

Beim Vibrato muß man genau fühlen, ob und wie stark die Saite überhaupt mittut und zum Schwingen kommt. Meist wird man links mehr tun müssen `als rechts beim Anschlag.

Es ist ungemein schwierig, diesen so subtilen Bewegungsablauf des Vibratospieles mit seinen winzigen, unterschiedlichen Facetten verbal zu erklären. Man kann es eigentlich nur anschaulich vorzeigen. "

aus Luise Walker: „Ein Leben mit der Gitarre", Seite 78

Fingervibrato mit dem Ringfinger (3) auf dem VIII. Bund



Das Fingervibrato benutzen wir vorwiegend dort, wo das Handvibrato schwach klingt, in den tieferen Lagen auf den Baßsaiten.

„Ziehe die g-Saite mit dem Ringfinger (3) in Querrichtung des Griffbretts wenige Millimeter seitlich hin und her", lautet die Anweisung für das Fingervibrato im Schülerband III, Seite 54, bei dem Lied „Alles schweigt". Die Bewegungsrichtung geht in Richtung Handinnenfläche.

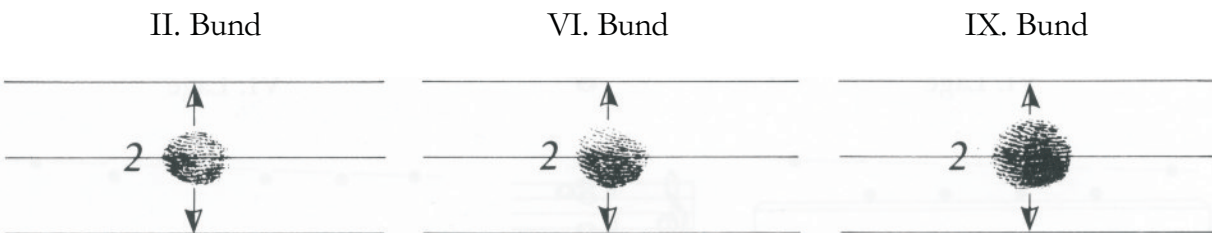
*„**Schiebe die g-Saite** mit dem Ringfinger (3) in Querrichtung des Griffbrettes wenige Millimeter seitlich hin und her!"* Ein einziges Wörtchen verändert das Fingervibrato. Die Bewegungsrichtung geht von der Handinnenfläche weg.

Die erste Notenzeile können wir auch in zwei anderen Lagen spielen. In der II. Lage verwenden wir das „ziehende" Fingervibrato, in der IX. Lage das „schiebende" Fingervibrato. Die Begründung läßt sich aus der Fingerstellung ableiten.

Bei gegriffener Saite ist der seitliche Abstand der Fingerkuppe beziehungsweise des Fingernagels zu den Nachbarsaiten auf dem Griffbrett nicht überall gleich groß. Durch die niedrige Saitenlage im II. Bund hat der Mittelfinger (2) dort mehr

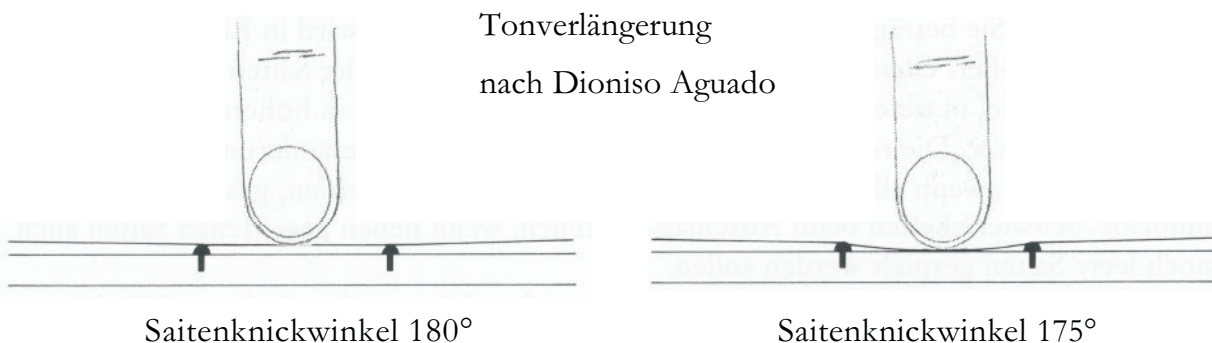
Bewegungsfreiheit in Querrichtung zum Griffbrett als im VI. oder X. Bund. Beim Fingervibrato liegt die günstigste Stellung im I. Bund. Je mehr wir uns dem Steg nähern, desto kleiner wird der seitliche Abstand des Greiffingers zu den benachbarten Saiten, bis schließlich das Fingervibrato in Richtung Handinnenfläche kaum mehr möglich ist, ohne die nächsthöhere Nachbarsaite zu berühren.

Die aufzuwendende Kraft ist im I. Bund am höchsten und nimmt allmählich gegen den Steg hin immer mehr ab. In höheren Lagen ist es günstiger, beim Fingervibrato die gegriffene Saite von der Handinnenfläche wegzuschieben, denn zur nächsttieferen Saite ist mehr Raum. Besonders Rockgitarristen, die viel in höheren Lagen spielen, machen davon häufig Gebrauch.



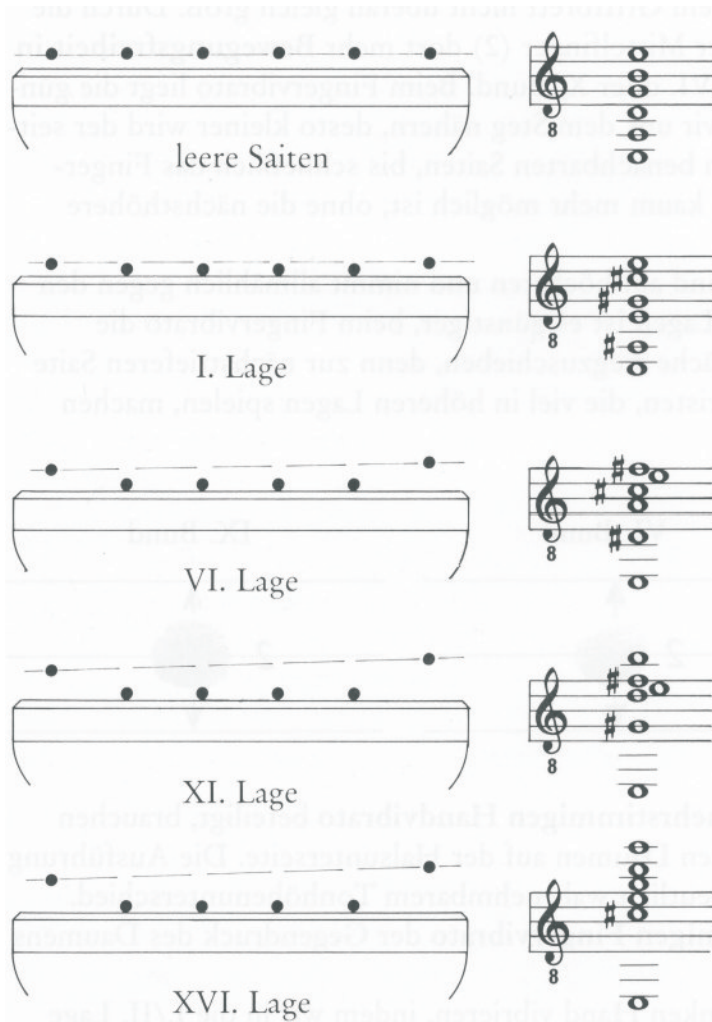
Sind verschiedene Greiffinger beim **mehrstimmigen Handvibrato** beteiligt, brauchen wir zusätzlichen Gegendruck durch den Daumen auf der Halsunterseite. Die Ausführung wird etwas langsamer vollzogen mit deutlich wahrnehmbarem Tonhöhenunterschied. Dagegen ändert sich beim **mehrstimmigen Fingervibrato** der Gegendruck des Daumens auf der Halsunterseite kaum.

Eine leere Saite können wir mit der linken Hand vibrieren, indem wir in die I./II. Lage gleiten und die Saite mit dem Zeigefinger (1) hinter dem Sattel rhythmisch drücken.

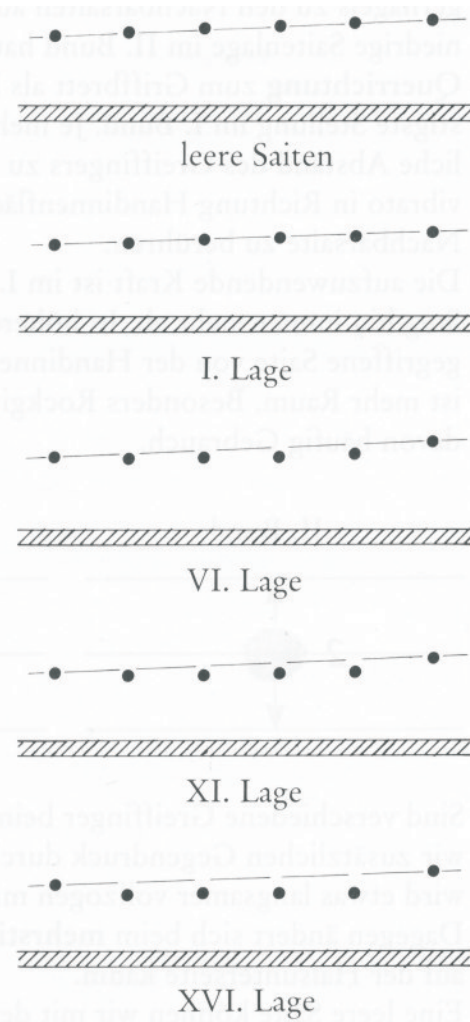


Einen gegriffenen Ton können wir ohne jede seitliche Bewegung des Greiffingers verlängern, indem wir den senkrechten Druck auf die Saite verstärken. Wenn wir, besonders in höheren Lagen, mit dem Greiffinger die Saite nicht unmittelbar hinter dem Bundstäbchen niederdrücken, sondern in Richtung Bundfeldmitte rücken, lässt sich diese Tonverlängerung leicht und gut gestalten. Die Tonhöhe ändert sich dabei, für unser Ohr kaum wahrnehmbar, um wenige Hundertstel Halbtonschritte (Cents).

Saitenlage über dem Griffbrett



Saitenlage über der Resonanzdecke



Saitenlage nennen wir den Abstand der Saiten zum Griffbrett beziehungsweise zu den Bundstäbchen. Sie beträgt am 1. Bundstäbchen etwa 1 mm und wird in Richtung Steg zunehmend größer. Gleichzeitig ändert sich auch der Abstand der Saiten zur Resonanzdecke, beim Spiel in tieferen Lagen zunächst nur ganz schwach, in höheren Lagen wesentlich stärker. Die rechte Anschlaghand muß sich dieser Veränderung anpassen. Beim Quergriff, wenn alle Saiten gleichzeitig niedergedrückt werden, geschieht dies mühelos. Schwierigkeiten beim Anschlag entstehen, wenn neben gegriffenen Saiten auch noch leere Saiten gespielt werden sollen.

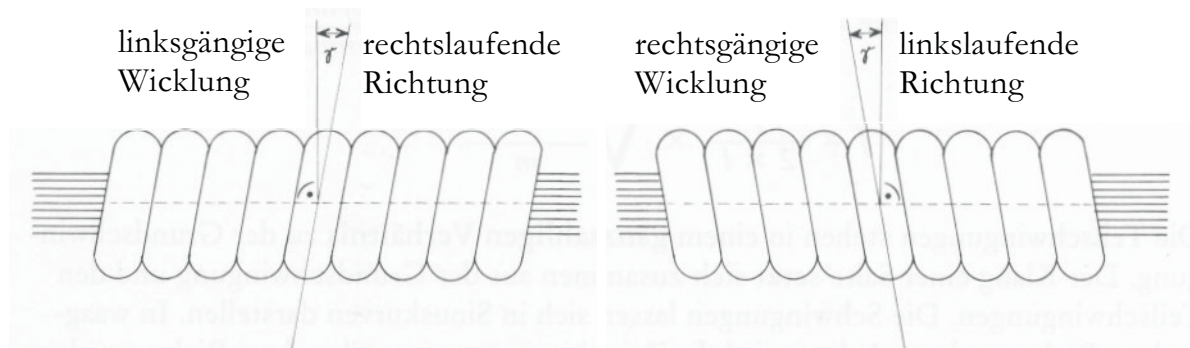
In der theoretischen Ausbildung wird diese Tatsache nicht erwähnt, beim praktischen Spiel ab der Mittelstufe immer wieder gefordert. Setzen wir zum Beispiel den Mittelfinger (m) anschlagbereit am Schallochrand auf die leere h-Saite und drücken sie anschließend mit dem Zeigefinger (1) der linken Hand im I. Bund nieder, bleibt sie an der Anschlagstelle fast unverändert in ihrem ursprünglichen Abstand von der Resonanzdecke. Drücken wir die h-Saite mit dem Zeigefinger (1) im IX. Bund nieder, wird ihr Abstand zur Resonanzdecke wesentlich geringer, der Mittelfinger (m) verliert den Kontakt mit der h-Saite, schwebt frei in der Luft.

Unsicheres Spiel in höheren Lagen hat oft seine Ursache in der wenig geübten Anpassung der rechten Hand an die „Saitenlage“ beim Lagenspiel der linken Hand.

„Albert Augustine war Instrumentenbauer in New York und mit Andres Segovia befreundet. Wie alle Solisten seinerzeit, verwendete Meister Segovia Darmsaiten. Durch den 2. Weltkrieg konnte er aber keinen Nachschub der von einem deutschen Hersteller gelieferten Saiten bekommen. Bis zum Kriegsende waren alle Bestände im Fachhandel landauf, landab aufgekauft und verbraucht. Der Mangel an guten Saiten für Gitarren war bei Insidern deshalb unerschöpfliches Gesprächsthema. Nicht nur Spieler, sondern auch Instrumentenbauer mußten daran interessiert sein, dieses Problem zu lösen, wenn die klassische Gitarre nicht verschwinden sollte. Anlässlich einer Party kam das Gespräch wieder auf das unvermeidliche Thema. Ein Bekannter mit guten Beziehungen zum Chemiekonzern Du Pont erzählte von einem neuen Material, genannt Nylon, das man dort gerade entwickelt habe und welches unglaublich vorteilhafte Eigenschaften besitze. Es sei sehr fest, elastisch und auch unempfindlich gegenüber Temperaturunterschieden oder Feuchtigkeit. Albert Augustine nahm diese Anregung auf, setzte sich mit den Anwendungstechnikern von Du Pont in Verbindung und erhielt von dort Versuchsmaterial. Nach zahlreichen Tests waren die ersten Saitenmuster fertig. Segovia war begeistert. Die neuen Augustine-Nylonsaiten waren nicht nur ein vollwertiger Ersatz für die fehlenden Darmsaiten, sondern in jeder Beziehung überlegen. Sie waren und sind auch heute noch brillanter im Ton, halten ein Vielfaches länger, sind unempfindlich gegen Feuchtigkeit, verstimmen sich kaum und sind preiswert dazu.“

aus „Augustine Informationen“, September 1982

Die Melodiesaiten sind aus farblosem, gelbem, rotem oder schwarzem **Nylon**, während die **Baßsaiten aus Nylonfasern** bestehen, die mit einem feinen **Metalldraht umwickelt** sind. Die ideale Saite hat einen völlig gleichmäßigen Durchmesser über ihre Gesamtlänge. Die Abweichung liegt bei der heutigen Fertigung bei etwa 1 Prozent. Die **Verlängerung** (Grad der Elastizität) des verwendeten Nylonmaterials sagt aus, wie weit die Saite gedehnt werden und ihre ursprüngliche Form wieder annehmen kann, wenn die Krafteinwirkung aufhört. Sie liegt bei Nylon zwischen 15 und 30 Prozent. Deshalb müssen neu aufgezoogene Nylonsaiten öfter nachgestimmt werden. Der Klang einer Saite hängt auch von ihrer **Biegesteife** ab. Diese Biegesteife bestimmt die Fähigkeit der Saite, in Teilen (Hälfte, Drittel, Viertel ...) zu schwingen und dadurch Obertöne zu erzeugen. Je niedriger die Biegesteife einer Saite, desto besser ihr Klang!



Die **Umspinnung** einer Saite kann bei gleichem Steigungswinkel γ zur Senkrechten der Saitenachse **rechts-** beziehungsweise **linksgängig** sein. Beim Daumenanschlag hören wir bei linksgängiger Umwicklung (rechtslaufender Richtung) weniger Nebengeräusche bei geringerem Saitenwiderstand.

Natürliches Flageolet im XII. Bund
Anschlag über dem Schalloch

Oktave

oktavierte Quinte

Doppeloktave

doppeloktavierte Terz

obertonarmer Klang

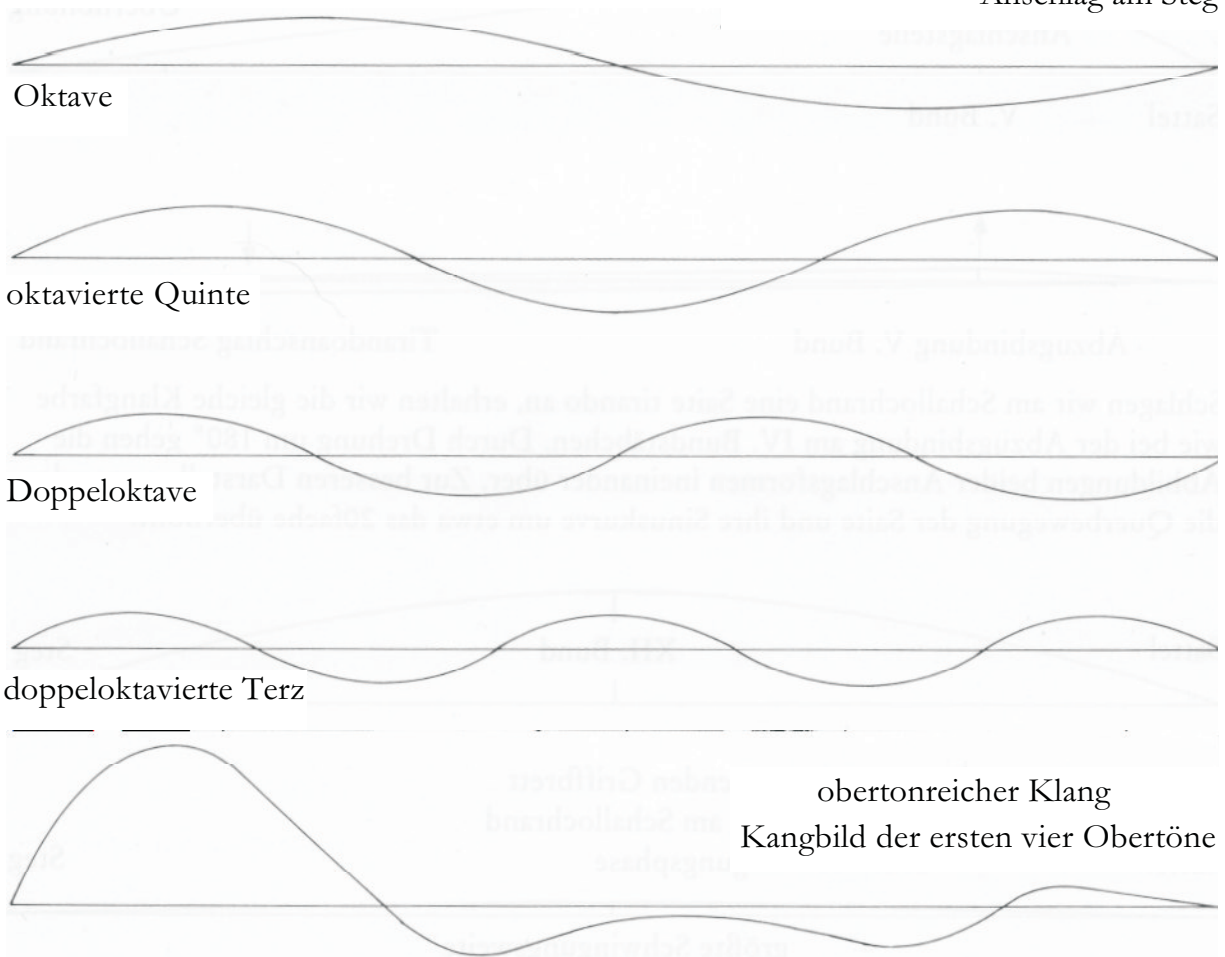
Klangbild der ersten vier Obertöne

Schlagen wir eine Gitarrensaite an, schwingt sie nicht nur zwischen den beiden **Fixpunkten** Sattel und Steg in ihrer **Gesamtlänge** hin und her, sie schwingt auch in sich selbst in **Teilschwingungen** und erzeugt dadurch zum Grundton zusätzliche Obertöne. Die Häufigkeit der Grundschwingung, Schwingungszahl oder Frequenz, berechnen wir nach der Formel:

$$\text{Frequenz} = \frac{1}{2 \times \text{Saitenlänge}} \times \sqrt{\frac{\text{Saitenspannung}}{\text{Saitenmasse}}}$$
$$f = \frac{1}{2 \times l} \times \sqrt{\frac{s}{m}}$$

Die Teilschwingungen stehen in einem **ganzzahligen Verhältnis** zu der Grundschwingung. Der Klang einer Saite setzt sich zusammen aus der Grundschwingung und den Teilschwingungen. Die Schwingungen lassen sich in Sinuskurven darstellen. In waag-rechter Richtung, der x-Achse, wird die Zeit eingetragen, in senkrechter Richtung, der y-Achse, die Schwingungsweite oder Amplitude. In der obigen Grafik sind die Sinus-kurven der ersten vier Teilschwingungen eines obertonarmen Klanges aufgezeichnet und addiert. Wir erhalten das Klangbild der ersten vier Obertöne.

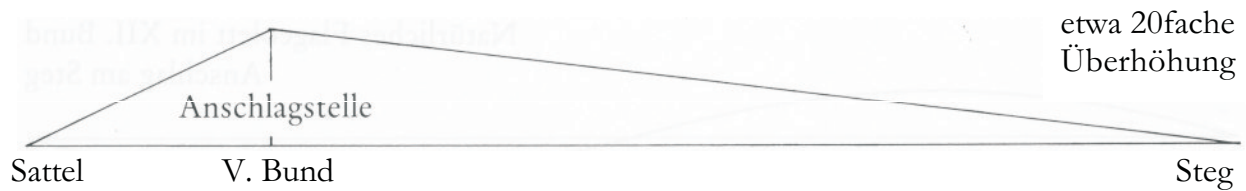
Natürliches Flageolet im XII. Bund
Anschlag am Steg



Am kräftigsten klingt beim Anschlag am Schallochrand der Grundton. Es folgt die Teilschwingung in der Oktave, dann die Teilschwingung in der oktavierten Quinte ... Je höher die Ordnungszahl der Teilschwingung, desto kleiner die Schwingungsweite, desto leiser der Ton, bis er nicht mehr hörbar ist. Die Begründung liegt in der Biegesteife der Saite, die sich mit zunehmender Verkürzung des schwingenden Teils immer stärker auswirkt. Durch einen einfachen Versuch können wir dies auf der Gitarre nachprüfen:

Wir greifen den Ton e auf der d-Saite, dämpfen gleichzeitig die Melodiesaiten mit den Anschlagfingern (i, m, a) und die A-Baßsaite mit einem Greiffinger ab, schlagen dann die leere E-Saite kräftig an und dämpfen sie gleich wieder ab. Es erklingt deutlich der Oberton e auf der d-Saite. Wir greifen den Ton h auf der d-Saite ...

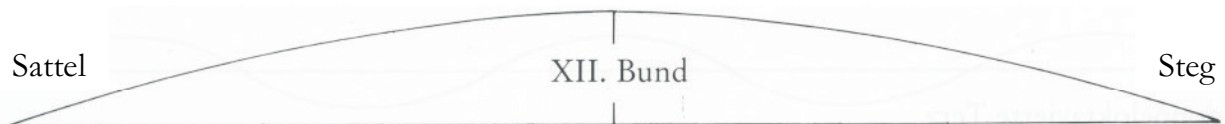




Abzugsbindung V. Bund

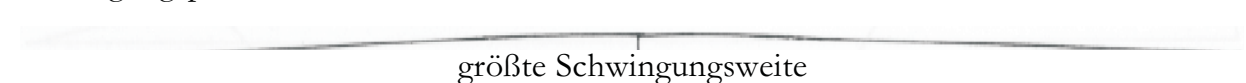
Tirandoanschlag Schallochrand

Schlagen wir am Schallochrand eine Saite tirando an, erhalten wir die gleiche Klangfarbe wie bei der Abzugsbindung am IV. Bundstübchen. Durch Drehung um 180° gehen die Abbildungen beider Anschlagsformen ineinander über. Zur besseren Darstellung werden die Querbewegung der Saite und ihre Sinuskurve um etwa das 20fache überhöht.



Grundschwingung überm freistehenden Griffbrett
beim Anschlag am Schallochrand Sattel obere
Schwungsphase

Steg



Beim Tirandoanschlag einer Saite am Schallochrand ist der Abstand des Anschlagfingers vom Steg genau so groß wie der Abstand des Greiffingers vom Sattel bei der Abzugsbindung im IV. Bund.

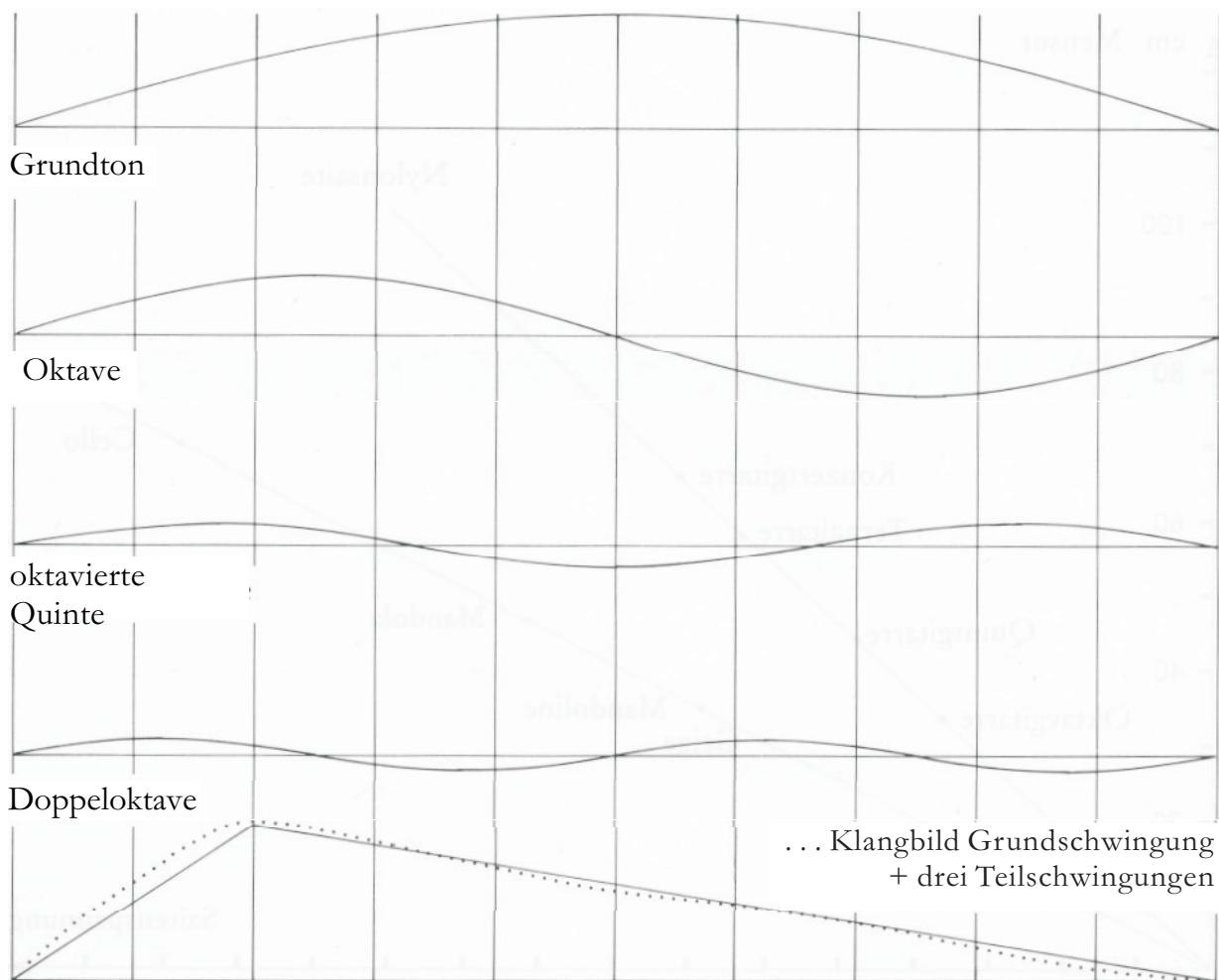
Wollen wir das Klangbild der Saite an einer bestimmten Anschlagstelle aufzeichnen, müssen wir die Sinuskurve der Grundschwingung mit den Sinuskurven der Obertöne vereinigen. Das Ergebnis aus der Grundschwingung und den ersten drei Teilschwingungen ist eine Kurve, die derjenigen der angeschlagenen Saite weitgehend gleicht.

Wenn wir noch mehr Sinuskurven aus dem Bereich der Teilschwingungen mit höheren Ordnungszahlen hinzuziehen, werden die Unterschiede immer geringer, bis sich schließlich die **Kurven decken**.

Wie läßt sich dieses überraschende Ergebnis erklären?

Jede Schwingung besitzt **Knoten**, die Grundschwingung zwei, die Teilschwingung in der Oktave drei, die Teilschwingung in der oktavierten Quinte vier ... Jede Schwingung besitzt auch **Ausbuchtungen**, die Grundschwingung eine, die Teilschwingung in der Oktave zwei ...

Schlagen wir zum Beispiel eine Saite genau über dem XII. Bundstübchen an, wird Kraft auf sie übertragen. Für die Grundschwingung, die hier ihre größte Ausbuchtung hat, bedeutet dies volle 100 Prozent Wirkung, für die Teilschwingung in der Oktave, die hier einen Knotenpunkt hat, 0 Prozent.

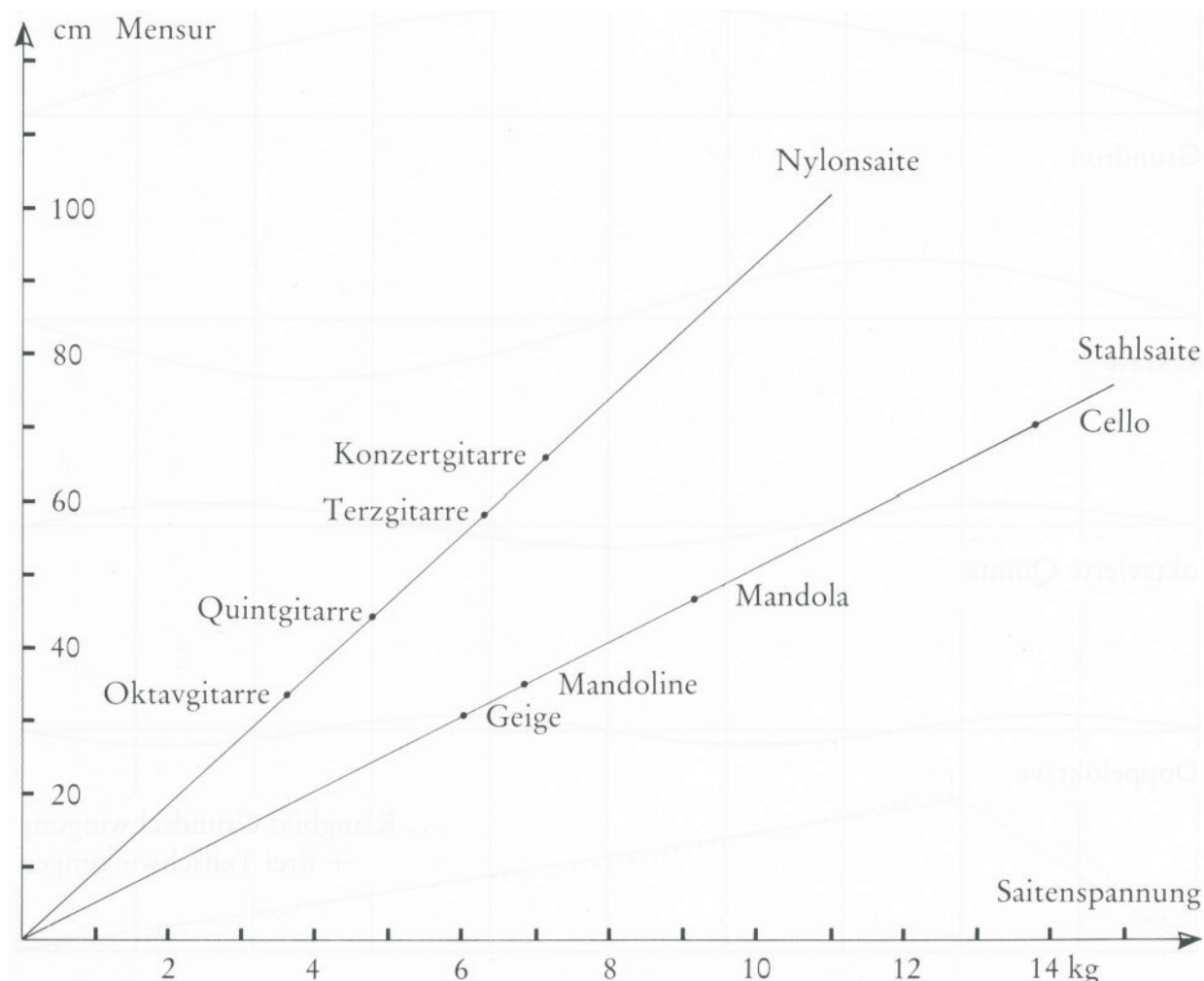


Ganz eindeutig werden Schwingungen, die ihre größte Ausbuchtung an der Anschlagstelle oder in unmittelbarer Nähe haben, bevorzugt. Der **Höhepunkt der Kurve** des Klangbildes nähert sich immer mehr der **Anschlagstelle**.

Mitschwingende Obertöne stören den Klang des Grundtones nicht, denn sie sind mit ihm nahe verwandt (Oktave, oktavierte Quinte, Doppeloktave, doppelt oktavierte Terz ...). Erst ab der siebten Teilschwingung kommt mit der kleinen Septime die erste Dissonanz.

Durch die Veränderung der Anschlagstelle können wir nicht nur die Klangfarbe allgemein nach unserer Vorstellung wählen, auch bestimmte Intervalle der Obertöne können wir ausschließen; zum Beispiel die oktavierte Quinte, wenn wir genau im Knotenpunkt ihrer Sinuskurve, über dem XIX. Bundstäbchen, anschlagen. Der **Widerstand** der Saite beim Anschlag wächst vom XII. Bund in Richtung Steg zunächst nur geringfügig, schnell aber dann, bedingt durch die Biegesteife der Saite, etwa zwei Fingerbreit vom Steg entfernt, rasch in die Höhe. Deshalb ist es wenig sinnvoll, in diesem Randbereich zu spielen, weil dort, auch bei großem Kraftaufwand, nur ein dünner, schwacher Ton erreicht werden kann.

Bei der Darstellung ist nur **eine Schwingungsphase** berücksichtigt. Sie muß noch durch eine zweite Schwingungsphase ergänzt werden. Bei der Grundschiwingung wird dann die obere Ausbuchtung durch die untere ersetzt. Wir erhalten das neue Klangbild durch Drehung des Buches um 180° .



Paul Otto Bennewitz schreibt 1892 in seinem Buch „Die Geige“: „Von dem zweck-
entsprechenden Verfahren bei der Fabrikation, wie von dem geeigneten Material ist im
allgemeinen der Klang der Saiten abhängig. Insbesondere aber hat man bei dem Bezuge der
Streichinstrumente mit Saiten zur Erzielung des wünschenswerten Klanges auf die richtige
Dicke derselben zu achten. In der ersteren Hinsicht ist zu erwähnen, daß zu dicke Saiten den
Ton einer sonst ganz guten Geige polternd und schlecht ansprechend, zu schwache Saiten aber
den Ton dünn machen. Um einen vollen und kräftigen Ton zu haben, gibt man jeder Geige
gern den stärksten Bezug, den sie verträgt, nämlich einen solchen, beidem alle Töne noch
leicht und schnell ansprechen und das Instrument nicht gedämpft klingt.“ - Diese Empfehlung
gilt auch für die Gitarre!

Der beste Klang bei Nylonsaiten liegt bei 35 bis 70 Prozent ihrer **Zugfestigkeit**. Daraus
läßt sich bei entsprechender **Saitenstärke** die **Saitenspannung** (etwa 7 kg) der Konzert-
gitarre berechnen. Saitenspannung und Mensur stehen in einem geraden Verhältnis. Für
eine Oktavgitarre reicht eine Saitenspannung von 3,5 kg, für eine Gitarre mit einer 52er
Mensur etwa 5,6 kg.

Die Wahl der Saitenspannung ist auch eine persönliche Sache. Spieler mit harten Nägeln
bevorzugen eine größere Saitenspannung, für Kuppenspieler, zu denen besonders
jüngere Schüler zählen, ist eine geringere Saitenspannung geeigneter.

- | | |
|-------------------|-----------------------|
| 1 = Gitarrendecke | 4 = Knüpfsteg |
| 2 = Saitenhalter | 5 = Saite |
| 3 = Untersattel | 6 = Saitenknickwinkel |

Der **Saitendruck** auf den **Untersattel**, den **Stegbund**, bestimmt bei der Konzertgitarre die Lautstärke. Je kleiner der **Saitenknickwinkel a**, desto größer ist der Saitendruck auf den Untersattel, desto größer ist die Lautstärke.

Durch die Saitenschwingung wird die Gitarrendecke über den Untersattel und den **Saitenhalter** in Schwingung versetzt, und zwar in Querrichtung zu den Saiten, nicht in Längsrichtung, auch nicht auf und ab.

Je härter und dichter der Stoff, aus dem der Untersattel gefertigt ist, desto besser ist die Übertragung der Schwingungen. Die meisten Gitarrenbauer verwenden heute **harte Knochen**, für teure Meistergitarren das **edle Elfenbein**, für preiswerte Schülorgitarren dann und wann auch **Kunststoff**.

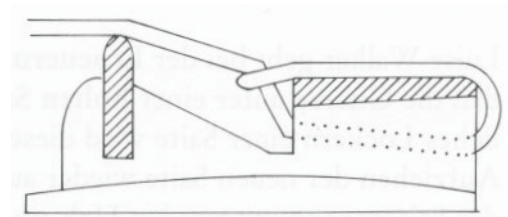
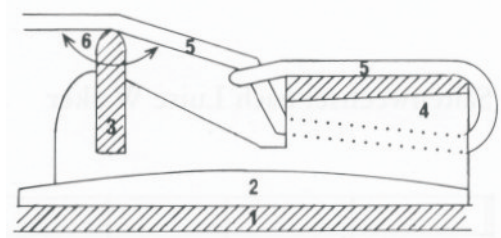
Wichtig für die Übertragung der Saitenschwingung ist der Auflagepunkt am Untersattel. Oft wird die abgerundete Form gewählt, die am wenigsten den Saitenkern schädigt. Daneben finden wir leicht abgeschrägte Formen mit einer etwas breiteren beziehungsweise schmäleren Auflage.

Der Saitendruck ist unmittelbar abhängig von der Saitenspannung, von der Mensur. Deshalb klingen kleinere Gitarren aus früherer Zeit etwas leiser als die heute üblichen Instrumente.

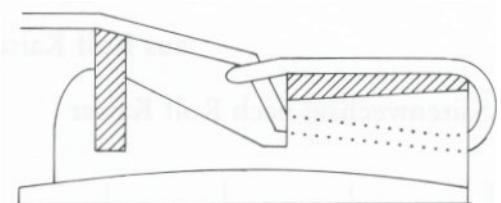
Auch für die Bundstäbchen und den Sattel gelten dieselben Gesetze wie für den Steg: „Je kleiner der Saitenknickwinkel, desto größer die Lautstärke.“ Bei gegriffener Saite beträgt dieser Saitenknickwinkel überm Bundstäbchen knapp 180° , bei leeren Saiten am Sattel $160\text{--}165^\circ$.

Bei der Benützung eines Kapodasters verschwindet der klangliche Unterschied zwischen gegriffener und leerer Saite, denn die Saitenknickwinkel sind nun gleich groß.

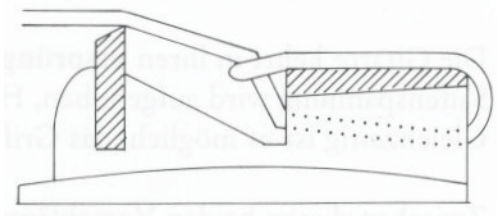
Saitenhalter mit Knüpfsteg und Untersattel



Auflagepunkt in der Mitte



Auflagepunkt sattelseitig



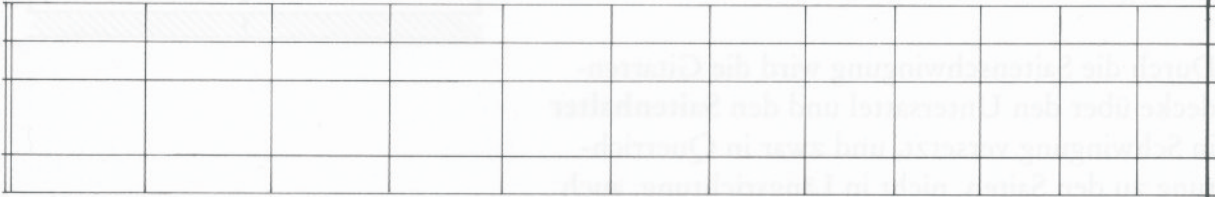
Auflagepunkt stegseitig

Erneuerung der Saiten

„Beim Saitenwechsel ist zu beachten, daß niemals die ganze Besaitung heruntergenommen wird. Die nacheinander gewechselten Saiten sollte man sofort durch neue ersetzen.“

aus Luise Walker: „Ein Leben mit der Gitarre“, Seite 133

Saitenwechsel nach Luise Walker



Luise Walker geht bei der **Erneuerung der Saiten** sehr vorsichtig ans Werk. Sie weiß, daß die Gitarre unter einer **hohen Saitenspannung** (etwa 40 kg) steht. Durch allmähliches Lockern einer Saite wird diese Spannung um etwa 7 kg geringer und nach dem Aufziehen der neuen Saite wieder auf den alten Stand gebracht. Unter der Schwankung der Saitenspannung werden Hals und Steg nur geringfügig zusätzlich belastet.

„Es empfiehlt sich, die alten Saiten ein wenig zu lockern und dann mit einem Seitenschneider (Zange) oder einer alten Schere durchzuschneiden. Das geht schnell und die Mechaniken werden etwas geschont ... Wenn alle (beziehungsweise drei) Saiten abgenommen sind, sollte man sie in folgender Reihenfolge aufspannen, und zwar aus praktischen Gründen und nicht wegen vermeintlicher Spannungsprobleme: E, A, d beziehungsweise e', h und g.“

aus Rolf Kaiser: „Gitarrenlexikon“, Seite 160

Saitenwechsel nach Rolf Kaiser



Die Gitarre kehrt in ihren **ursprünglichen Zustand** vor der Besaitung zurück. Die hohe Saitenspannung wird aufgehoben, Hals und Decke können sich für kurze Zeit erholen. Gleichzeitig ist es möglich, das Griffbrett gründlich und mühelos zu reinigen.

Zwischen diesen beiden Vorschlägen liegen alle anderen Möglichkeiten der Erneuerung von Saiten; zum Beispiel beim Wechseln immer zwei entgegengesetzte Saiten ①⑥ ②⑤ ③④ gleichzeitig abzunehmen und wieder aufzuziehen.

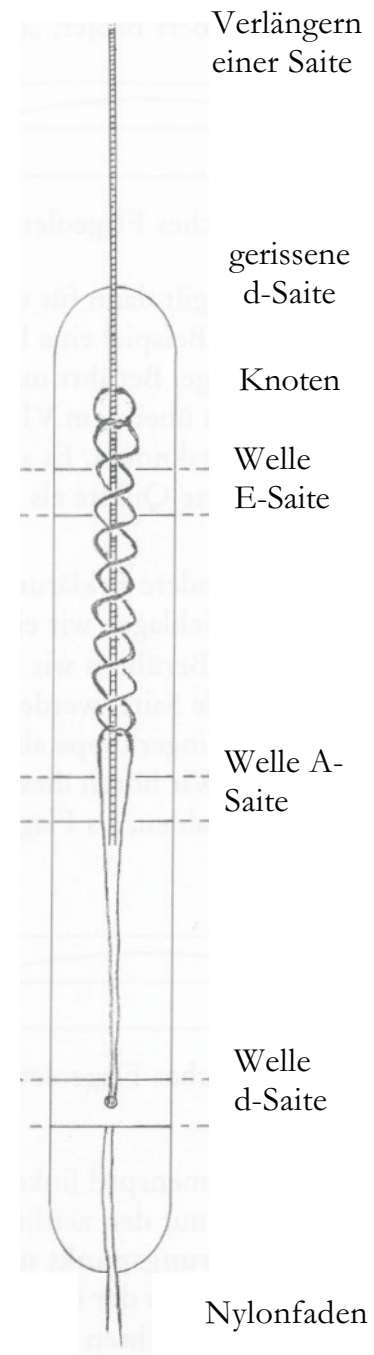
Saiten können aus verschiedenen Gründen reißen. Beim vorwiegenden Spiel in der I. Lage wird bei Baßsaiten die Umwicklung durch die Bundstäbchen allmählich durchgeschuert, sie löst sich vom Saitenkern, besonders bei der d-Saite (Ton c). Hier hilft nur ein Wechseln der Saite. Scharfe Kanten an den Durchbohrungen der Wellen billiger Gitarren schneiden bei ungünstiger Stellung die Saiten wie ein Messer durch. Eine feine Rundfeile bringt rasche Hilfe.

Bei einer Meistergitarre mit ausgewogenem Lagenspiel scheiden die beiden obigen Ursachen für den vorzeitigen Saitenriß fast ganz aus. Aber auch hier können Baßsaiten entzweigen. Rein äußerlich sehen wir bei einer solchen Saite vor dem Riß an der Umwicklung keine Spuren. Im Innern der Saite, überm Steg, für unser Auge unsichtbar, reißen allmählich durch den starken Druck des Untersattels und der erhöhten Zugspannung im Knickpunkt immer mehr der sehr feinen Nylonfasern, bis die Zerreißgrenze erreicht ist.

Ein handwerklich begabter Gitarrenspieler wird eine gerissene d- beziehungsweise A-Saite nicht gleich in den Papierkorb werfen, besonders wenn sie noch fast neu ist, sondern versuchen, sie zu reparieren. Beim Riß am Steg gehen einige Zentimeter der Saite verloren, meist mehr als auf der Welle aufgewickelt sind. Mit einem Nylonfaden können wir sie wieder verlängern.

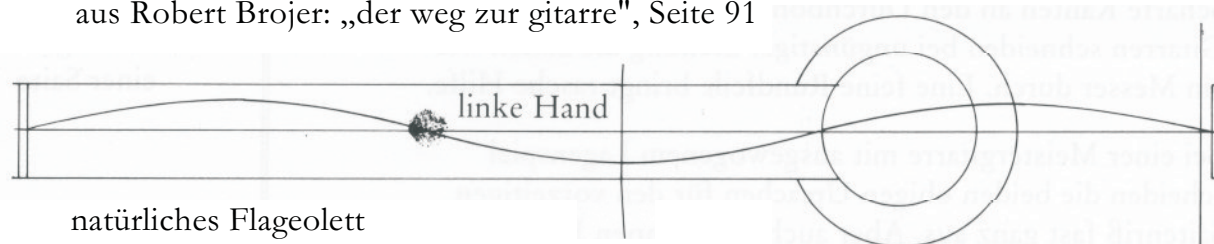
Wir verknoten den Nylonfaden knapp hinter dem Sattel ein- oder mehrmals, verflechten die beiden Enden abwechselungsweise straff mit der Saite und beenden das Werk mit einem oder mehreren Knoten. Die überstehenden Enden führen wir durch die Öffnung der Welle. Ein Tropfen Kontaktkleber, vorher auf das Saitenende gestrichen, bringt zusätzliche Zugfestigkeit.

Eine neue Nylonsaite kann am Anfang die Tonhöhe nicht halten, schon nach kurzer Zeit müssen wir nachstimmen. Um die überschüssige Elastizität zu verlieren, braucht die Saite Zeit. Wenn möglich, ziehen wir sie abends auf, stimmen sie etwa einen Ton höher und lassen sie bis zum anderen Morgen sich „entspannen“. Sie erreicht ihren klanglichen Höhepunkt nicht unmittelbar nach dem Aufziehen. Wir müssen uns gedulden, abwarten, nicht sofort auf ihr spielen. Erst wenn sie ausreichend gedehnt ist und nur noch wenig nachgibt, ist der günstigste Zeitpunkt gekommen.



„Wenn zum Beispiel die leere E-Seite angeschlagen wird, schwingt die Saite gleichmäßig in ihrer ganzen Länge (Mensur). Berührt man nun mit dem vierten Finger diese schwingende Saite ganz leicht (ohne Druck) in ihrer Mitte, genau über dem XII. Bundstab, bildet sich durch die Halbierung der Schwingung ein sogenannter Schwingungsknoten. Es schwingen beide Hälften, jede für sich, und es erklingt der Oktav- Ton der leeren Saite als Flageolett. "

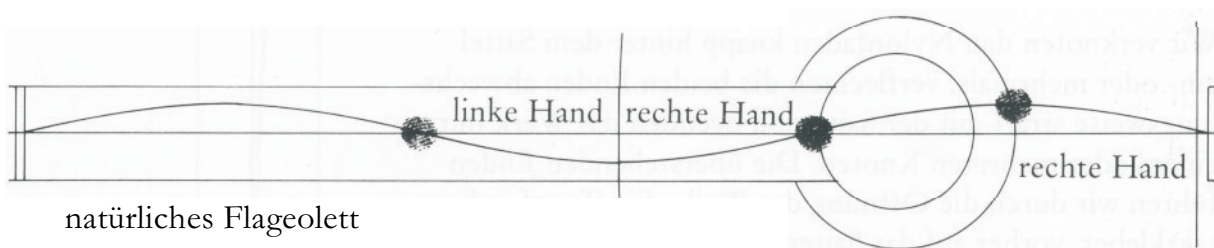
aus Robert Brojer: „der weg zur gitarre", Seite 91



Sinngemäß gilt dann für die obige Abbildung:

Wenn zum Beispiel eine leere Saite angeschlagen wird, schwingt sie gleichmäßig in ihrer ganzen Länge. Berührt man nun mit einem Greiffinger diese schwingende Saite ganz leicht genau über dem VII. Bundstab, bilden sich durch Dreiteilung der Schwingung zwei Schwingungsknoten. Es schwingen drei gleich große Teile, jeder für sich, und es erklingt die oktavierte Quinte als Flageolett.

Hier eine andere Erklärung für das Flageolett, die in keinem bisherigen Lehrwerk zu finden ist: Schlagen wir eine leere Saite über dem Schalloch an, schwingt sie in ihrer ganzen Länge. Berühren wir nun mit einem Greiffinger über dem VII. Bundstäbchen die schwingende Saite, werden die Grundschwingung und die Teilschwingung in der Oktave durch die Fingerkuppe abgedämpft, die Teilschwingung in der oktavierten Quinte dagegen nicht. Wir hören diese oktavierte Quinte, neben anderen Obertönen mit höheren Ordnungszahlen, als Flageolett.

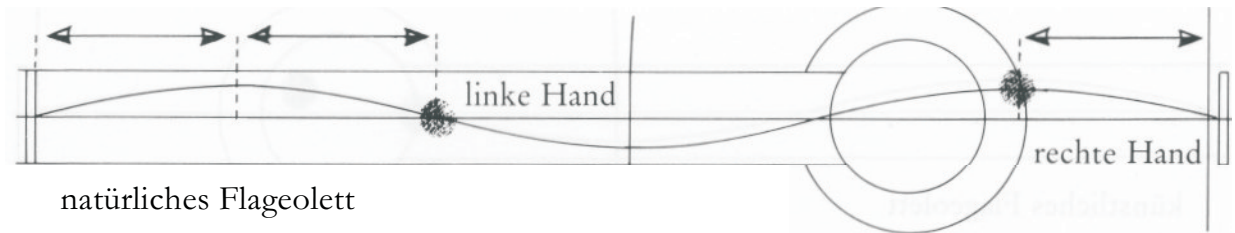


Das Zusammenspiel linker und rechter Hand ist das A und 0 beim Flageolett. Das betrifft nicht nur den zeitlichen Ablauf, sondern genauso die räumliche **Übereinstimmung von Berührungspunkt und Anschlagstelle**.

Berühren wir in der obigen Abbildung eine leere Saite über dem VII. Bundstäbchen und schlagen am rechten Schallochrand, wo die Sinuskurve ihre größte Ausbuchtung aufweist, kräftig an, erklingt ein strahlendes Flageolett. Schlagen wir dagegen über dem XIX. Bundstäbchen, in einem Schwingungsknoten, kräftig an, hören wir nur ein kurzes nichtssagendes Geräusch.

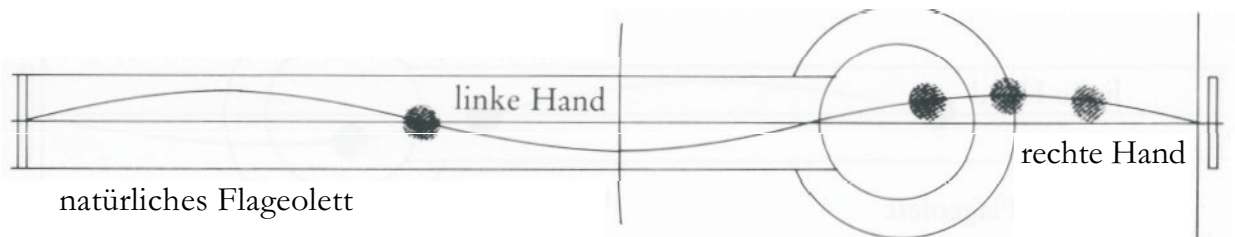
*„Beim Flageolett dürfen die Finger nicht hart zupfen,
laß sie lieber gefühlvoll ganz zart hupfen. "*

Die günstigste Anschlagstelle für den jeweiligen Flageoletton zu finden, ist nicht schwierig. Wir nehmen den Abstand des Berührungspunktes (des Schwingungsknotens) zum Sattel, halbieren ihn, tragen in Gedanken diese Entfernung vom Steg in Richtung Schalloch ab, und schon haben wir die größte Ausbuchtung der Sinuskurve dieser Teilschwingung gefunden.



Beim Flageolett in der Oktave gibt es nur eine einzige Möglichkeit, beim Flageolett in der oktavierten Quinte schon zwei, eine nahe am Steg, die andere in dreifacher Entfernung über dem XII. Bundstäbchen. Je höher die Ordnungszahl der Teilschwingung, desto mehr Möglichkeiten stehen uns offen.

Das Flageolett in der Oktave können wir, wie jeden anderen Ton der Gitarre, in verschiedenen Klangfarben erzeugen. Am höchsten Punkt der Ausbuchtung der Sinuskurve ist der Klang warm und weich. Verändern wir die Anschlagstelle in Richtung Schwingungsknoten nach rechts oder links, wird der Klang zunehmend heller und härter, aber auch schwächer. Die besondere Klangfarbe des Flageoletts mischt sich dabei mit der allgemeinen Klangfarbe der leeren Saite an dieser Anschlagstelle.

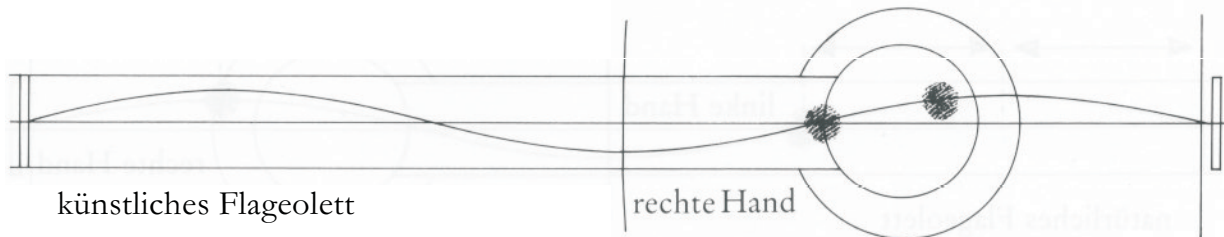


„Ein Problem -für Komponisten und Gitarristen - ist die Notation von Flageoletttönen. Das ist bedingt durch eine ziemliche Willkür in der bisherigen Praxis. Die unterschiedlichen Notationsweisen mögen ihren Ursprung in der Improvisation haben. Wurden diese Improvisationen aufgeschrieben, dann geschah das in der Weise, daß der Spieler sie leicht wiederfinden konnte, ungeachtet ihres tatsächlichen Klanges. Dies entspricht jedoch mehr einer Notation in Tabulatur, auch hier hat fast jeder sein eigenes System.“

aus Rolf Kaiser: „Gitarrenlexikon“, Seite 74

*„Flageoletttöne wie Blütenduft im fernen Land
selbst Fernando Sor schwierig zu lernen fand.“*

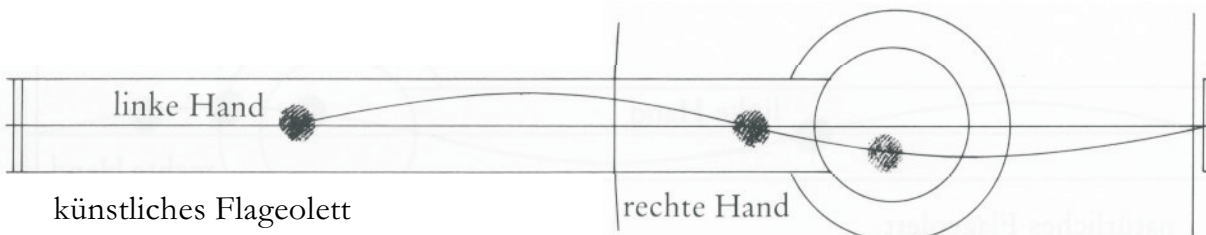
Die Sinuskurve der Teilschwingung der oktavierten Quinte besitzt zwei Schwingungsknoten. Wir können anstatt mit einem Finger der linken Hand mit dem Zeigefinger (i) der rechten Hand am Schallochrand die Saite berühren und mit dem Ringfinger (a) tirando oder dem kleinen Finger (e) apoyando anschlagen. Dadurch ändert sich auch die Klangfarbe, mal hell und hart, mal warm und weich.



„Aus praktischen Gründen wird die griffverkürzte Saite nur im Halbierungspunkt berührt, wobei als Flageolet immer die Oktave erklingt. - Wollte man andere Teilschwingungspunkte aufsuchen, würde das Flageolet-Spiel zu kompliziert, da sich durch das Greifen mit der linken Hand die schwingende Saitenlänge verändert und sich somit auch alle Teilschwingungspunkte örtlich verschieben.“

aus Robert Brojer: „der weg zur gitarre“, Seite 95

Auf der einen Seite suchen Gitarristen krampfhaft nach immer neuen Spielweisen und Effekten, auf der anderen Seite wird aus geistiger Bequemlichkeit ein ergiebiger Bereich des Flageoletts bewußt gemieden, obwohl die Ausführung des künstlichen Flageoletts der Oktave und der oktavierten Quinte sich wunderbar ergänzen. Doppeloktave und doppeloktavierte Terz lassen sich von der Tonhöhe und der Lautstärke her nicht so gut verwenden, wären aber an bestimmten Stellen gelegentlich gerechtfertigt.



Beim künstlichen Flageolet ist durch die Anschlagform ein Klangfarbenwechsel nicht möglich, denn durch das Fingerspreizen ist der Abstand zwischen Berührungspunkt und Anschlagstelle festgelegt. Dies wirkt sich auch auf die Lautstärke aus. In unteren Lagen schlagen wir nahe am Schwingungsknoten an, in höheren Lagen nähern wir uns immer mehr der günstigsten Anschlagstelle.

Gelegentlich wird das künstliche Flageolet mit Daumen und Zeigefinger in einer anderen Handstellung ausgeführt:

statt *Daumen* - Zeigefinger

mit *Zeigefinger* - Daumen

Berühren wir mit dem Daumen (p) seitlich die Saite, können wir mit Mittel- beziehungsweise Ringfinger (m beziehungsweise a) das künstliche Flageolet ausführen.

Obertöne

Schlag die tiefste Saite kräftig an,
erklinget laut der Grundton E.

Im siebten Bund

zaubre ja

flageolett die oktavierte Quinte h!

Schlag die tiefste Saite kräftig an,
erklinget laut der Grundton E.

Flüstert leis: „Bin auch noch
da“, die oktavierte Quinte h!

Schlag die tiefste Saite kräftig an,
erklinget laut der Grundton E.

Im vierten Bund

spiel zum Scherz

flageolett die doppelt oktavierte Terz!

Schlag die tiefste Saite kräftig an,
erklinget laut der Grundton E.

Erfreut dein Herz

die doppelt oktavierte Terz!

	d'''		
	h'' + 4 Obertöne	fis''	ais''
Oktave	gis''	cis''	dis''
	c''		
Oktave	h' + 2 Obertöne	gis'	d''
	e'		
Oktave	e + 1 Oberton	h	
Grundton	E		

Unser Ohr entdeckt im Grundton den Oberton,
wenn wir es darauf vorbereiten.

In jeder höheren Oktave
verdoppeln sich die Töne!

„Die Obertöne haben eine introvertierte Sogwirkung. Sie kommen aus, verweisen auf und ziehen in eine andere Welt. Ins innere Universum. Esoterische Kulturen in Tibet und ganz Asien, primitive` Ur(wald)bewohner, Indianer und andere, Wilde` haben sie immer benutzt, Vögel pfeifen in Obertönen, Tiere muhen, miauen, mäen, und alle Sprachen bestehen aus nichts anderem. Wir tragen das Universum in uns, den Himmel und die Hölle. Alles findet zuerst in uns statt. Bevor es außen erscheint. Deshalb lohnt sich ein Blick nach innen.“

aus Georg Lawall: „Obertöne“, musikblatt extra 91, Seite 36

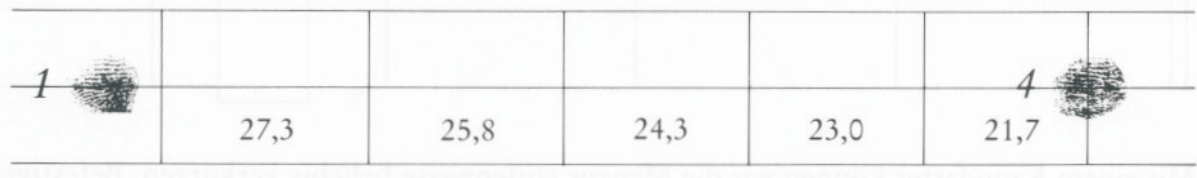


Das Sorsche Flageolet

Sorsches Flageolet in der doppelten Oktave + Terz/V. Lage



Sorsches Flageolet in der doppelten Oktave/V. Lage



Der Abstand zwischen dem VI. und XI. Bundst bchen beträgt 122 mm. Die Spreizung zwischen dem Zeigefinger (1) und dem kleinen Finger (4) der linken Hand mi t beim Sorschen Flageolet in der Doppeloktave in der V. Lage etwa 130 mm. Diese Größe können wir nur erreichen, wenn wir die Finger vollkommen strecken, hier liegt der Grenzwert für eine mittelgroße Hand eines Erwachsenen. Rein theoretisch lässt sich das Sorsche Flageolet in allen Lagen und auf allen Saiten ausführen. Der günstigste Bereich liegt aber zwischen der V. und IX. Lage auf den Baßsaiten, weil
hier die Saiten noch eine befriedigende Lautstärke erreichen,
die Spreizung noch verhältnismäßig leicht ausgeführt werden kann,
die Töne in einem günstigen Hörbereich liegen.

Mensch, Gitarre und Musik treffen hart aufeinander, und nur bei ausgezeichneter Kenntnis aller drei Größen kann das Sorsche Flageolet musikalisch genutzt werden. In der klassischen Literatur, aber auch bei zeitgenössischen Kompositionen finden wir nur bei Fernando Sor die Anwendung dieser Technik, ein Beweis dafür, wie übertragend dieser Meister sein Instrument beherrschte.

Nürnberger Stadtpfeifer

R. Friesch

*Der erste gibt den Takt, der andre bläst die Flöten,
der dritte schlägt die Pauke, der viert stößt die Trompeten.*

Kapodaster im IV. Bund



Mit einem Kapodaster können wir die Mensur stufenweise beliebig verkürzen. Befestigen wir den Kapodaster im IV. Bund, beträgt die schwingende Saitenlänge noch 508 mm. Die durchschnittliche Körpergröße eines erwachsenen Mannes beträgt etwa 175 cm, die dazu „passende“ Mensur 650 mm. Bei einer Mensur von 508 mm kommen wir auf die Körpergröße von 137 cm eines etwa neunjährigen Kindes.

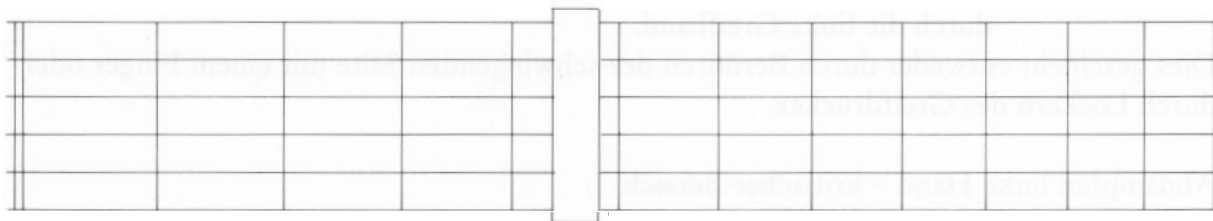
Beginnt ein Lehrwerk in der I. Lage in der Tonart C-Dur mit der Tonika c/c' und dem Dominantseptakkord G/f', dann ist der Hinweis: „Spieler mit kleinen Händen, denen die weiten Bundabstände in der I. Lage Schwierigkeiten bereiten, können einen Kapodaster aufsetzen“, schlichtweg falsch, denn genau das Gegenteil tritt ein. In der V. Lage ist das Griffbrett etwa 5 mm breiter, und um diese Größe muß der Ringfinger (3) sich strecken, was unmöglich ist. Außerdem bringt in der I. Lage eine leichte Drehung im Handgelenk, ein Nachbeugen, mehr in bezug auf die Überstreckung als in der V. Lage, weil mehr Raum für die Überspreizung vorhanden ist. Wird vom Verfasser einer Gitarrenschule die Verwendung eines Kapodasters als Hilfsmittel beim Spielbeginn in der I. und II. Lage empfohlen, ist dies ein klarer Beweis, daß hier ein Mangel in der Methode vorliegt! Für den Spielbeginn in der V. Lage bringt der Kapodaster im IV. Bund eine geringfügige Spielerleichterung, denn die ursprüngliche Saitenhöhe von etwa 3 mm schrumpft auf weniger als 1 mm.

Wer jetzig Zeiten leben will

Text und Melodie
aus dem 17. Jahrhundert

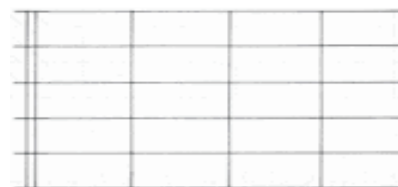
Befestigen wir bei dem obigen Lied einen Kapodaster im I. Bund, erklingt als erwünschter Bordun der Ton f' der E- beziehungsweise A-Saite.

Konzertgitarre mit einem Kapodaster im V. Bund - Griffbrett



Eine Quintgitarre mit der Stimmung
H – e – a – d' – fis' – h' wie eine
normale Konzertgitarre mit einem
Kapodaster im VII. Bund. Die
Schreibweise ist jedoch verschieden,
denn die Quintgitarre ist ein
transponierendes Instrument.

Quintgitarre - Griffbrett



Von einem transponierenden Instrument sprechen wir, wenn Notenbild und tatsächlicher Klang nicht übereinstimmen. Die Angabe der Grundstimmung (Flöte in F, Horn in B ...) sagt uns, welche Transposition gefordert ist.

Schreibweise Primgitarre



Schreibweise Quintgitarre



Der Kapodaster ist ein Hilfsmittel, das nur die Gitarre kennt. Was geschieht, wenn wir ihn im VII. Bund aufsetzen? Verwandelt sich die Primgitarre jetzt in eine Quintgitarre, wird die Gitarre zu einem transponierenden Instrument?

Von Anfang an sind die Töne auf dem Griffbrett festgelegt. Daran ändert auch der Gebrauch eines Kapodasters nicht. Dies spricht eindeutig für eine **Schreibweise in der Originaltonart**. Wenn der Schüler die Noten vor sich sieht, braucht er nicht lange umzudenken, zu transponieren, er muß lediglich wissen, wie die leeren Saiten jetzt heißen, wie sie klingen, und den Fingersatz danach einrichten. Im Bereich der klassischen Musik, richtig verwendet, schafft der Kapodaster zusätzliche klangliche Möglichkeiten. Die Gitarre als transponierendes Instrument finden wir häufig bei der Liedbegleitung und beim Flamenco, wo vorwiegend mit Griffen und einfachen Zerlegungen gearbeitet wird. Der Kapodaster wird als Sattel betrachtet, das Musikstück in einer einfachen Tonart aufgeschrieben und beim Spielen „mechanisch“ transponiert.

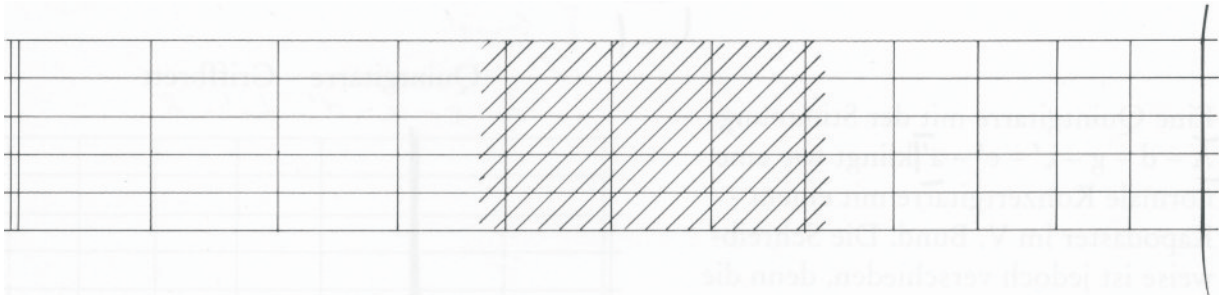
Der Halbkapodaster erfaßt nur drei Saiten. Wir können ihn bei den Melodiesaiten genauso gut wie bei den Baßsaiten anwenden. Dadurch ergeben sich zahlreiche Möglichkeiten für **offene Stimmungen**, die wir durch einen zweiten Halbkapodaster noch beträchtlich erweitern können.

Einen Saitenton abdämpfen ist auf zweierlei Weise möglich:

- durch die rechte Anschlaghand,
- durch die linke Greifhand.

Dies geschieht entweder durch Berühren der schwingenden Saite mit einem Finger oder durch Lockern des Greifdruckes.

Abdämpfen linke Hand - kritischer Bereich

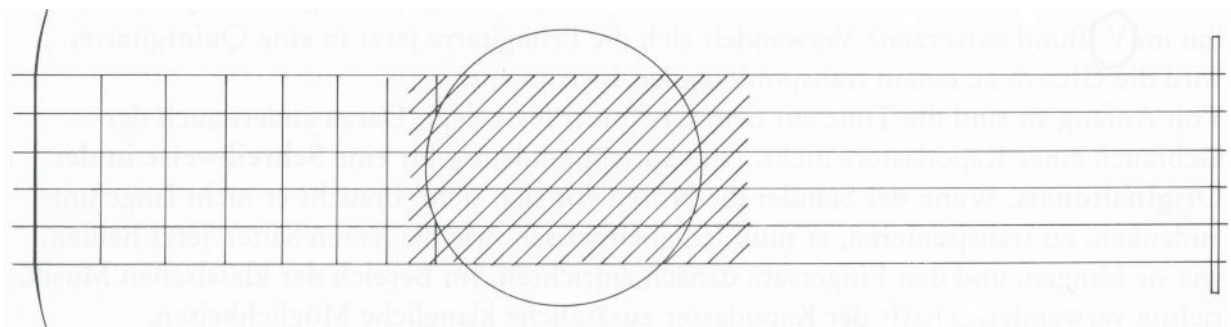


Beim Spiel im I. oder II. Bund lassen sich leere und gegriffene Saite mit der linken Hand durch Berühren gleich gut abdämpfen. Setzen wir jedoch beim Spiel im V. Bund die Fingerkuppe leicht auf eine schwingende leere Saite, erklingt plötzlich die Doppeloktave als ungewolltes Flageolett. Die kritischen Bereiche liegen im IV., V. und VII. Bund, weil hier die Schwingungsknoten für die 2., 3. und 4. Teilschwingungen liegen.

Was ein Finger alleine nicht meistert, gelingt zwei Fingern, zum Beispiel Zeigefinger und kleinem Finger, mühelos. Gleichzeitig die schwingende Saite berührend, dämpfen sie sicher den lautesten Ton ab.

Die Dämpftechnik ist so vielfältig, daß es lange Zeit dauert, bis sie vom Schüler beherrscht wird. Sie beginnt in Schülerband 1 (Kleine Hexe, Seite 19) und setzt sich bis zum Schülerband V (Farruca, Seite 61) fort.

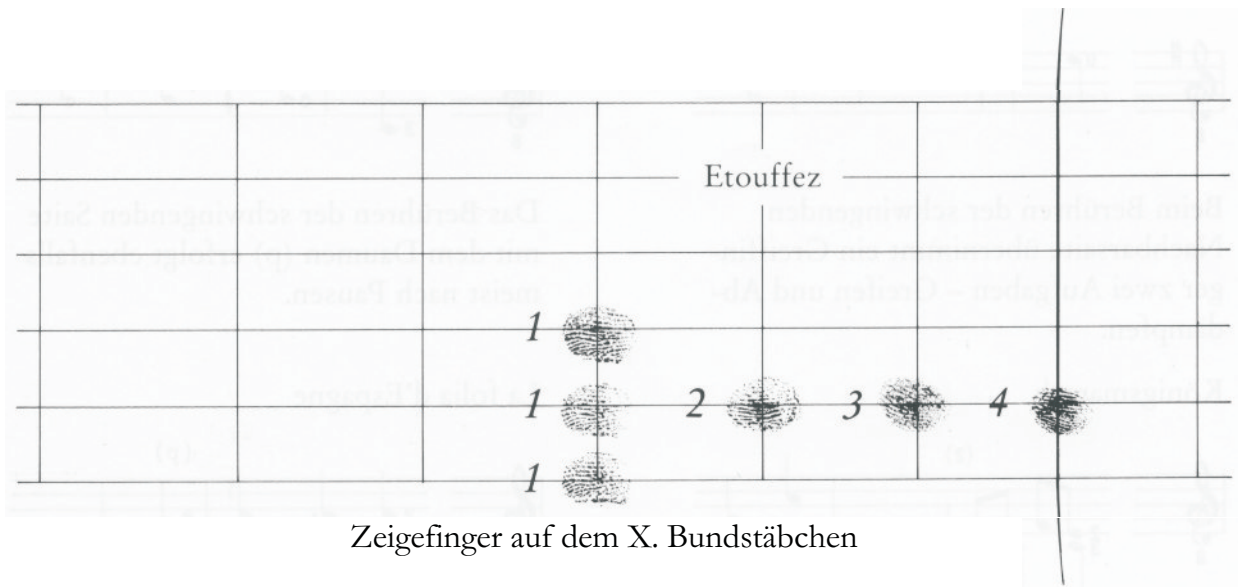
Abdämpfen rechte Hand - kritischer Bereich



Aber auch die rechte Hand hat einen kritischen Bereich, obwohl sich bei ihr die Flageolettöne nicht so stark auswirken, denn die Anschlagfinger berühren seitlich die Saite und dämpfen die Querschwingungen besser ab als die Greiffinger, die von oben kommen. Außerdem erzielt der Daumen mit seiner breiten Fingerkuppe eine verbesserte Abdämpfwirkung.

Bei der rechten Hand müssen wir beim Aufsetzen der Finger auf die schwingende Saite darauf achten, daß keine unerwünschten Nebengeräusche entstehen.

Setzen wir bei der A-Saite den Mittelfinger (2) genau auf das X. Bundstübchen, schlagen sie an und heben den Druck sofort wieder auf, bleiben aber mit dem Mittelfinger (2) in Berührung mit ihr, klingt sie gedämpft wie ein **Paukenschlag - etouffez**. Mit dem Zeigefinger (1) ist diese Anschlagart etwas schwieriger auszuführen, weil die Fingerkuppe kleiner und die Fingerstellung nicht senkrecht zum Griffbrett, sondern leicht schräg ist. Verschieben wir die Greifstelle ein klein wenig in Richtung Steg, können wir ein sauberes Etouffez erzielen. Dasselbe gilt für den kleinen Finger (4). Legen wir den Zeigefinger (1) quer über alle Saiten, genau über einem Bundstübchen, erhalten wir ein mehrstimmiges Etouffez. Einen reizvollen Gegensatz bilden die oktaviierte Quinte (h-Moll) im Flageolett über dem VII. Bundstübchen und das Etouffez an gleicher Stelle. Einmal werden der Grundton und seine Oktave abgedämpft, dann die Obertöne mit höheren Ordnungszahlen.



Beim Etouffez wird die Handstellung nicht verändert. Deshalb kann das Etouffez mit üblichen Tönen leicht verbunden werden. Trotzdem finden wir Stücke mit dieser Griffweise selten in der Gitarrenliteratur.

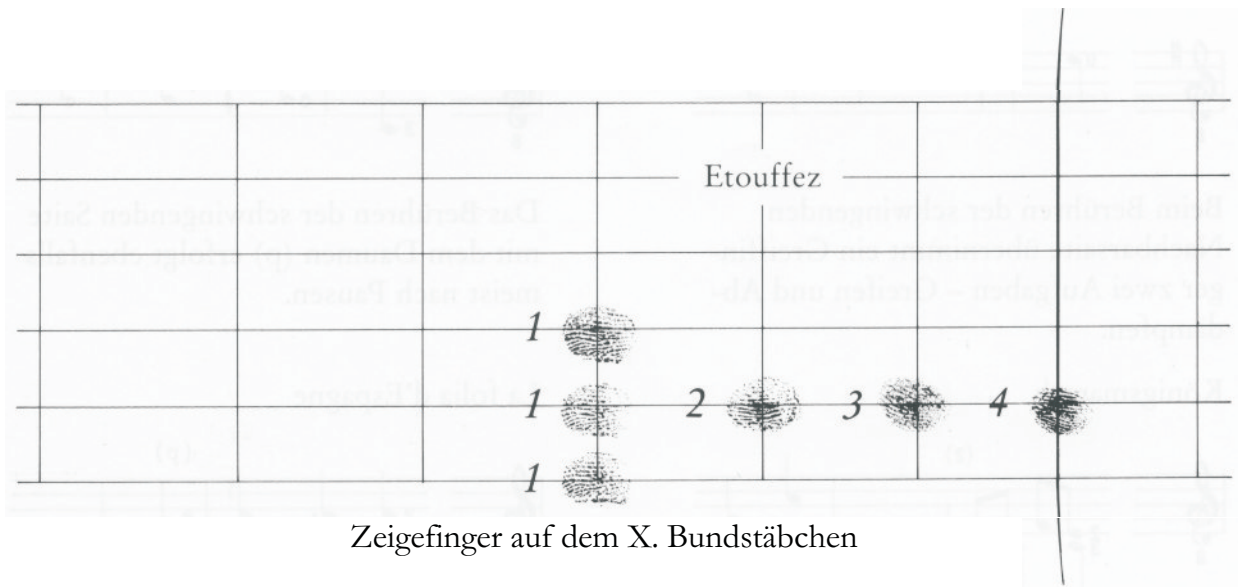
In eighteen hundred - Solo

Text und Melodie
aus den USA



In eighteen hundred and forty one
|: put my corduroy breeches on, :|
to work upon the railway.

Setzen wir bei der A-Saite den Mittelfinger (2) genau auf das X. Bundstübchen, schlagen sie an und heben den Druck sofort wieder auf, bleiben aber mit dem Mittelfinger (2) in Berührung mit ihr, klingt sie gedämpft wie ein **Paukenschlag - etouffez**. Mit dem Zeigefinger (1) ist diese Anschlagart etwas schwieriger auszuführen, weil die Fingerkuppe kleiner und die Fingerstellung nicht senkrecht zum Griffbrett, sondern leicht schräg ist. Verschieben wir die Greifstelle ein klein wenig in Richtung Steg, können wir ein sauberes Etouffez erzielen. Dasselbe gilt für den kleinen Finger (4). Legen wir den Zeigefinger (1) quer über alle Saiten, genau über einem Bundstübchen, erhalten wir ein mehrstimmiges Etouffez. Einen reizvollen Gegensatz bilden die oktavierte Quinte (h-Moll) im Flageolett über dem VII. Bundstübchen und das Etouffez an gleicher Stelle. Einmal werden der Grundton und seine Oktave abgedämpft, dann die Obertöne mit höheren Ordnungszahlen.



Beim Etouffez wird die Handstellung nicht verändert. Deshalb kann das Etouffez mit üblichen Tönen leicht verbunden werden. Trotzdem finden wir Stücke mit dieser Griffweise selten in der Gitarrenliteratur.

In eighteen hundred - Solo

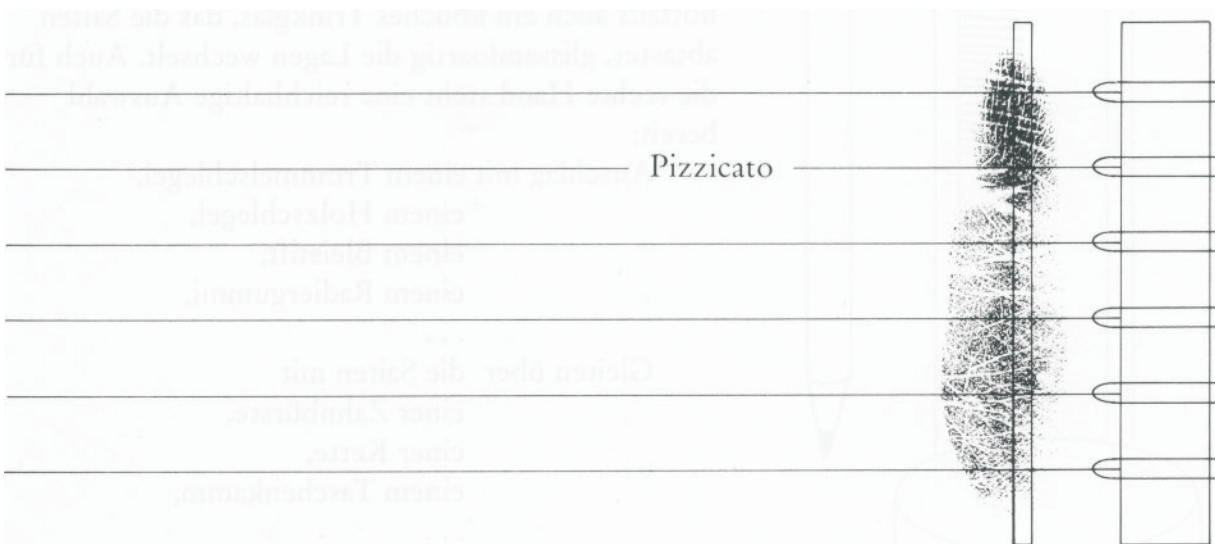
Text und Melodie
aus den USA



In eighteen hundred and forty one
|: put my corduroy breeches on, :|
to work upon the railway.

Das Pizzicato

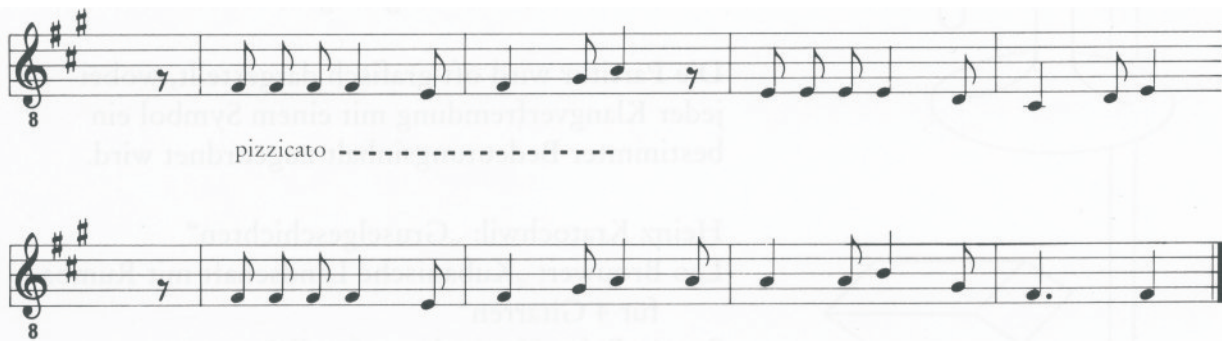
Wenn wir die rechte Handkante mit den Saiten in der Nähe des Steges in Berührung bringen, dämpft das weiche Fleisch die Schwingungen allmählich ab. Dabei werden besonders die Obertöne mit höherer Ordnungszahl stärker unterdrückt. Das Ergebnis ist ein dumpfer weicher Ton von kurzer Dauer. Je nach Abstand vom Untersattel kann die Dämpfung leicht, mittelmäßig oder kräftig sein. Auch werden nicht alle Saiten, wie aus der Abbildung ersichtlich, gleichmäßig abgedämpft. Bei den obersten beiden Melodiesaiten (e' und h) und der tiefsten Baßsaite (E) ist die Dämpfung gering (etwa 5 mm Auflage), bei den anderen Saiten (A, d und g) stärker (8-10 mm Auflage). Durch eine leichte Schrägstellung der Handkante können wir dies bei den Melodiesaiten ausgleichen. Damit die rechte Hand eine Stütze findet, können wir den abgewinkelten kleinen Finger (e), eventuell auch den Ringfinger (a), leicht auf die Resonanzdecke stützen.



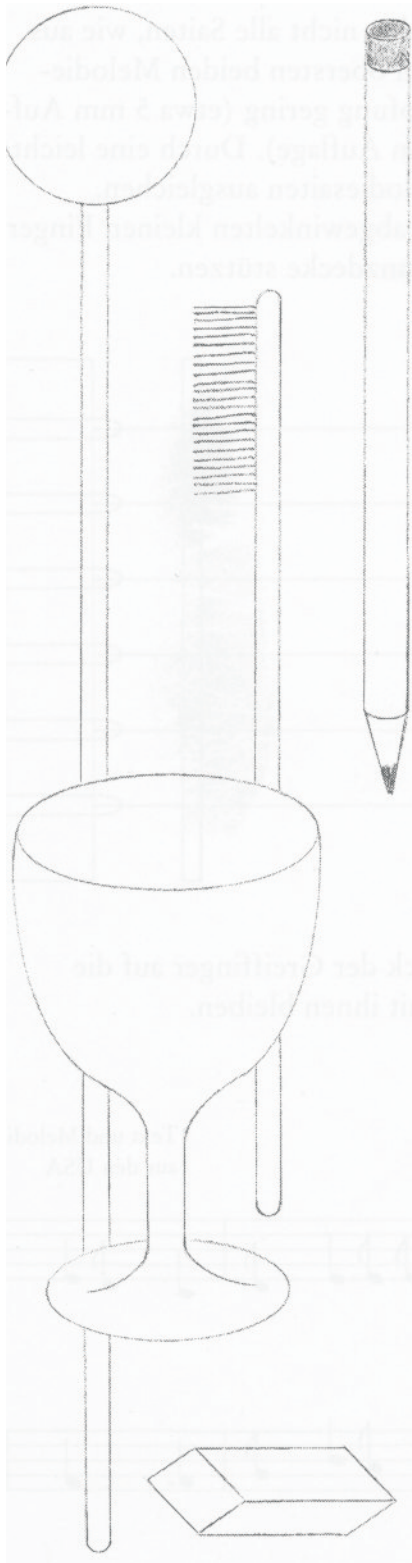
Wollen wir ein sehr kurzes Pizzicato, müssen wir den Druck der Greiffinger auf die Saiten nach dem Anschlag verringern, aber in Berührung mit ihnen bleiben.

In eighteen hundred - Chorus

Text und Melodie
aus den USA



Filimiooreeooreay,
[: Filimiooreeooreay, :]
to work upon the railway.



Obwohl die Gitarre, neben der Orgel, von allen Musikinstrumenten das umfassendste **natürliche Klangregister** besitzt, wird in neuerer Zeit nach Erweiterung gesucht. Vorbild ist das Klavier. Nachdem John Cage klangliche Experimente aller Art auf diesem Musikinstrument ausgeführt hat, werden auch bei der Gitarre immer neue Klangmöglichkeiten unter Einbeziehung von ungewöhnlichen Mitteln versucht. Für die linke Hand bietet sich der Flaschenhals aus Glas (Bottleneck) an, der zum Beispiel bei der Hawaiigitarre „sanft“ über die Saiten gleitet und dabei den typischen „Sound“ hervorbringt. **Es** reicht notfalls auch ein übliches Trinkglas, das die Saiten abtastet, glissandoartig die Lagen wechselt. Auch für die rechte Hand steht eine reichhaltige Auswahl bereit:

Anschlag mit einem Trommelschlegel,
einem Holzschlegel,
einem Bleistift, einem
Radiergummi,

Gleiten über die Saiten mit
einer Zahnbürste,
einer Kette,
einem Taschenkamm,

In neuzeitlichen Kompositionen der letzten Jahre finden wir immer wieder **Klangverfremdung** durch Präparieren der Gitarre mit

Stricknadeln, Streichhölzern, Krokodilklemmen, Sicherheitsnadeln, Metallfolie, Papierstreifen, Bambusstäbchen, Kork, Filz, Schnüren, Dichtungsringen, Schaumstoff ...

Die Partitur wird oft grafisch dargestellt, wobei jeder Klangverfremdung mit einem Symbol ein bestimmter Bedeutungsinhalt zugeordnet wird.

Heinz Kratochwil: „Gruselgeschichten“

Leo Brouwer: „Kubanische Landschaft mit Rumba für 4 Gitarren“

Stepán Rak: „Voces de profundis“

Fritz Vögelin: „Nomb'res para guitarra“

Will ein Komponist **Klänge** und **Geräusche** verwenden, die in das überlieferte Notensystem nicht hineinpassen, muß er neue Schreibweisen erfinden. Beim überlieferten Notensystem sind bestimmte musikalische Elemente räumlich und zeitlich geordnet und in einer Komposition zusammengestellt, bei „zeitgenössischer Musik“ kann jeder nur mögliche Klang, jedes Geräusch auf der Gitarre benützt werden. Der Komponist sucht nach neuen Zeichen (Symbolen), mit denen er dem Spieler seine Gedanken mitteilt. Dabei muß der Spieler oft nach Zeichen spielen, die nur ungefähr die Ausführung vorschlagen, manchmal sehr viel Freiraum lassen.

Die zeitliche Reihenfolge verläuft nicht immer von links nach rechts, sondern auch von oben nach unten oder in Einzelbildern. Bei der Auswahl unterscheidet der Komponist, ob ein „**außermusikalischer Gedanke**“ zugrunde liegt oder ob das Werk als **reines Klangspiel** aufgefaßt werden soll. Am Ende dieser Entwicklung steht das **Spiel nach grafischen Symbolen** und Bildern, die ganz auf **musikalische Parameter** verzichten. Der Spieler wird zum Komponisten.

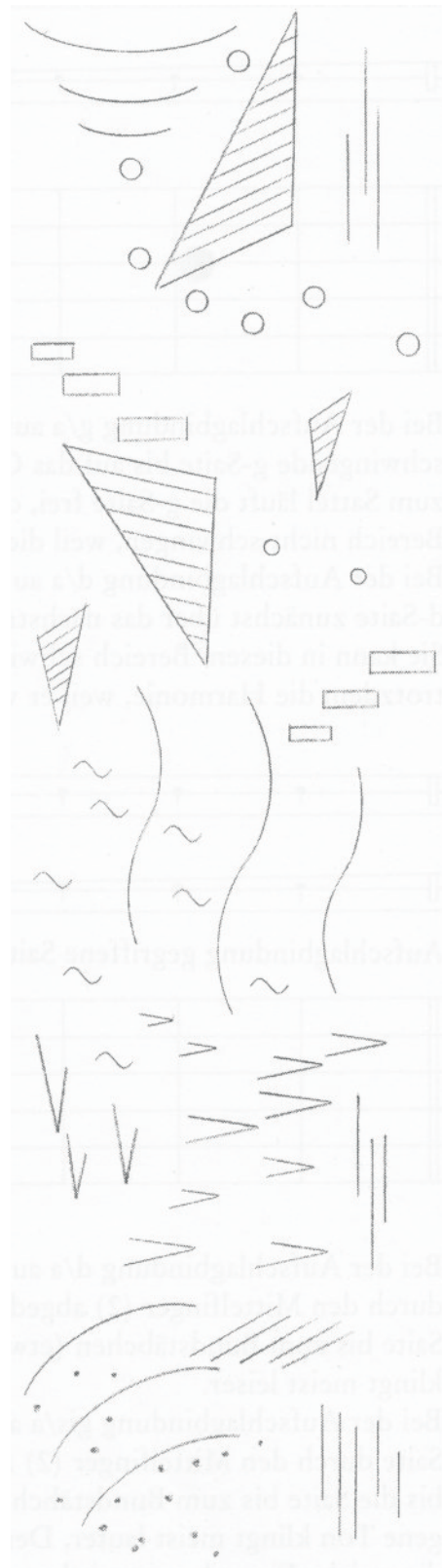
Bei dem nebenstehenden freien Stück verläuft die Zeitachse von oben nach unten. Für die einzelnen grafischen Symbole erfindet der Spieler einen Klang, ein Geräusch auf der Gitarre und baut aus **Klangreihen** eine kleine Komposition auf, die sehr frei gestaltet werden kann:

Klopfen mit einem Finger auf die Resonanzdecke an verschiedenen Stellen

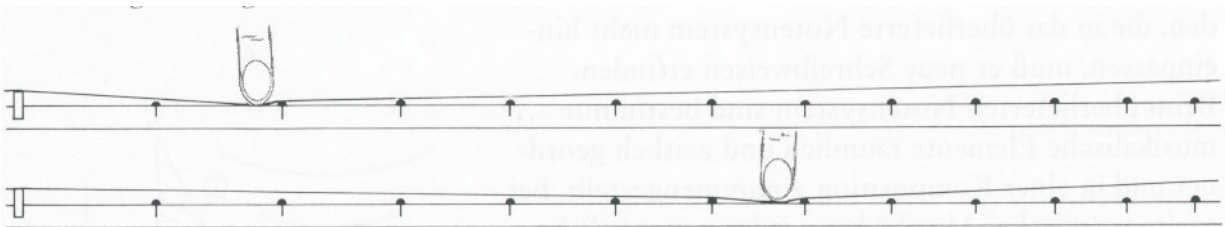
Niederdrücken einer Saite über dem Schallloch, so daß ein helles Geräusch entsteht

Kratzen mit dem Daumennagel an einer umsponnenen Saite in immer kürzerer Zeitdauer

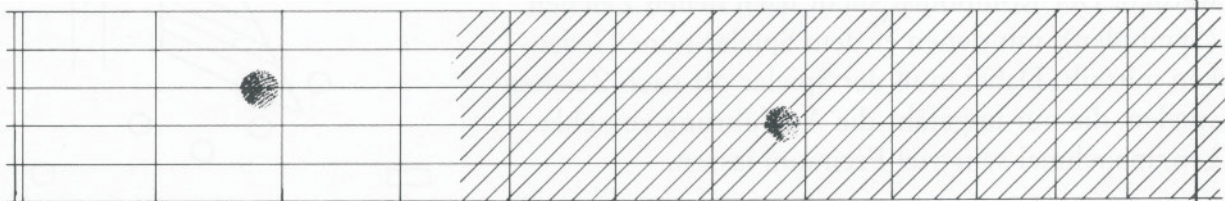
Die musikalische Grafik besitzt auch einen ästhetischen Wert als Kunstwerk und stellt eine Querverbindung zwischen bildender Kunst und Musik dar.



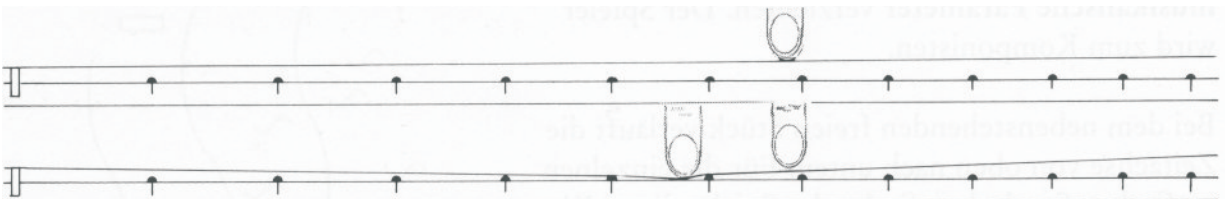
Aufschlagbindung leere Saite



Aufschlagbindung - kritischer Bereich



Bei der Aufschlagbindung g/a auf der leeren g-Saite mit dem Mittelfinger (2) wird die schwingende g-Saite bis auf das Griffbrett niedergedrückt. Vom **Aufschlagpunkt** bis zum Sattel läuft die g-Saite frei, ohne ein Bundstäbchen zu berühren. Sie kann in diesem Bereich nicht schwingen, weil die Fingerkuppe dämpfend wirkt. Bei der Aufschlagbindung d/a auf der leeren d-Saite mit dem Mittelfinger (2) läuft die d-Saite zunächst über das nächstniedere Bundstäbchen und von dort frei bis zum Sattel. Sie kann in diesem Bereich schwingen. Der klingende Ton ist zwar leise, stört aber trotzdem die Harmonie, weil er von einer anderen Frequenz ist.



Aufschlagbindung gegriffene Saite



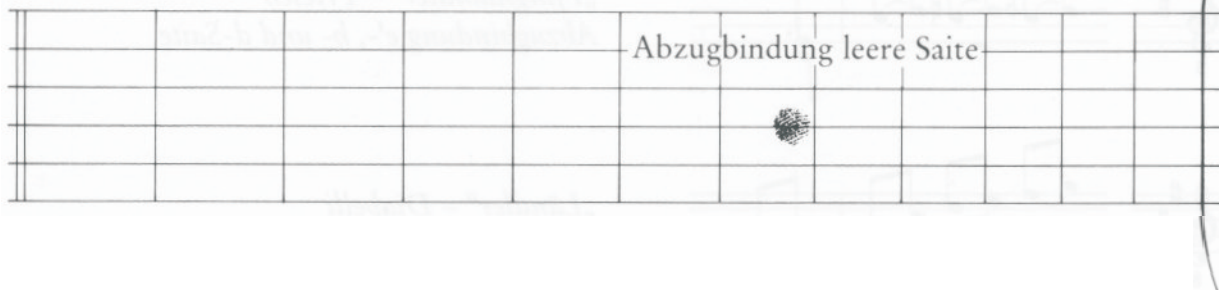
Bei der Aufschlagbindung d/a auf der leeren d-Saite wird in der Anfangsphase die Saite durch den Mittelfinger (2) abgedämpft. Viel **Schwingungsenergie** geht verloren bis die Saite bis zum Bundstäbchen (etwa 2 mm) niedergedrückt ist. Der aufgeschlagene Ton klingt meist leiser.

Bei der Aufschlagbindung gis/a auf der gegriffenen d-Saite wird in der Anfangsphase die Saite durch den Mittelfinger (2) abgedämpft. Wenig Schwingungsenergie geht verloren bis die Saite bis zum Bundstäbchen (etwa 0,1 mm) niedergedrückt ist. Der aufgeschlagene Ton klingt meist lauter. Der angenehme warme Klang der Aufschlagbindung durch die weiche Fingerkuppe wird trotzdem leiser empfunden.

Die Abzugbindung - tirando und apoyando

„Beide Finger der linken Hand 1 und 3 sind aufgesetzt. Jetzt schlägt die rechte Hand das d' an (mit anlegen). Dann wird das c' durch seitliches ‚Abziehen‘ des dritten Fingers - ohne Hilfe der rechten Hand - zum Erklingen gebracht. Der abziehende Finger soll möglichst nicht an die höhere Saite anlegen, sondern einen Kreisbogen beschreiben. Diese Technik hat den Vorteil, daß die abziehenden Finger sich an kleinste Wege gewöhnen und ein Weiterklingen von Tönen auf höheren Saiten gewährleisten.“

aus Dieter Kreidler: „Gitarrenschele, Band 2“, Seite 73

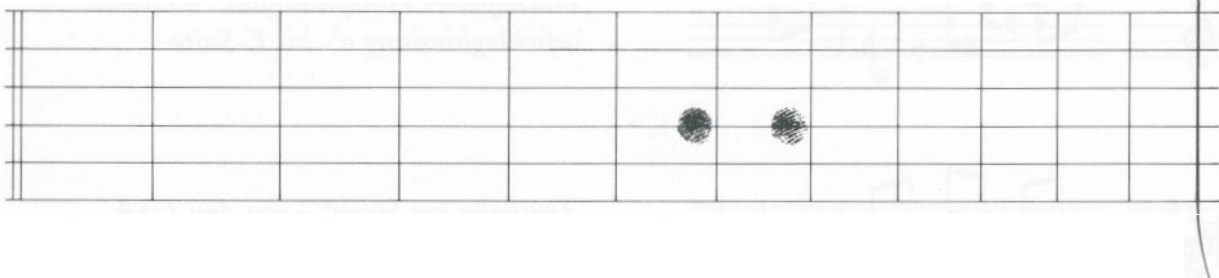


„Nach dem Abzug wird der Finger von der nächstliegenden höheren Saite abgefangen. Im Moment der Berührung entspannt der Finger und kehrt sofort in seine Ausgangsstellung zurück. (Abzugbindungen ohne Berühren der Nachbarsaite werden dann angewandt, wenn Töne auf der nebenklingenden Saite weiterklingen sollen.)“

aus Heinz Teuchert: „Die neue Gitarrenschele“, Seite 83

Greifen wir auf der d-Saite im VII. Bund mit dem Mittelfinger (2) stumm den Ton a und ziehen **tirando** beziehungsweise **apoyando** ab, erklingt der Ton d in **unterschiedlicher Lautstärke**. Wird der Ton a vorher angeschlagen, ist der folgende Ton d beim abziehenden Tirando meist etwas leiser, beim abziehenden Apoyando lauter als sein Vorgänger.

Abzugbindung gegriffene Saite



Greifen wir auf der d-Saite im VII. Bund mit dem Mittelfinger (2) stumm den Ton a, dem Zeigefinger (1) den Ton gis und ziehen wieder tirando beziehungsweise apoyando ab, erklingt der Ton gis in unterschiedlicher Lautstärke. Wird der Ton a vorher angeschlagen, ist der folgende Ton gis beim abziehenden Tirando meist etwas leiser, beim abziehenden Apoyando lauter als sein Vorgänger. Auf der obersten Melodiesaite e' benutzen wir nur das abziehende Apoyando. Abzugbindungen im benachbarten Bund (Zeigefinger/Mittelfinger ...) klingen hart und dumpf wie der Anschlag der rechten Hand unmittelbar neben dem Steg. Bei wachsender Entfernung, über mehrere Bünde hinweg (Zeigefinger/kleiner Finger), wird der Klang wärmer und weicher.



„Tourdion“- Atteignant
Abzugbindung e'- und h-Saite



„Pfingstländer“- Friesch
Abzugbindung e'-, h- und d-Saite



„Ländler“- Diabelli
Abzugbindung e'-, h- und g-Saite



„Studie“- Sor
Abzugbindung e'- bis d-Saite



„Elfentanz“- Friesch
Aufschlagbindung e'- bis d-Saite



„Hackepeters Holzpantoffler“- Lawall
Aufschlagbindung e'- bis E-Saite



„Truthahn im Stroh“- aus den USA
Aufschlag- und Abzugbindung



„Menuetto“- Stamitz
Aufschlag- und Abzugbindung

„Moderato" - Carcassi
Kurzer Vorschlag von unten



„Allegro spiritoso" - Giuliani
Kurzer Vorschlag von oben



„Andantino" - Carcassi
Pralltriller



„La Molesse" - Boismortier
Triller



„Gretchenwalzer" - Friesch
Mordent



„Monferino" - Giuliani
Langer Vorschlag



„Moderato" - Friesch
Dreifacher Vorschlag



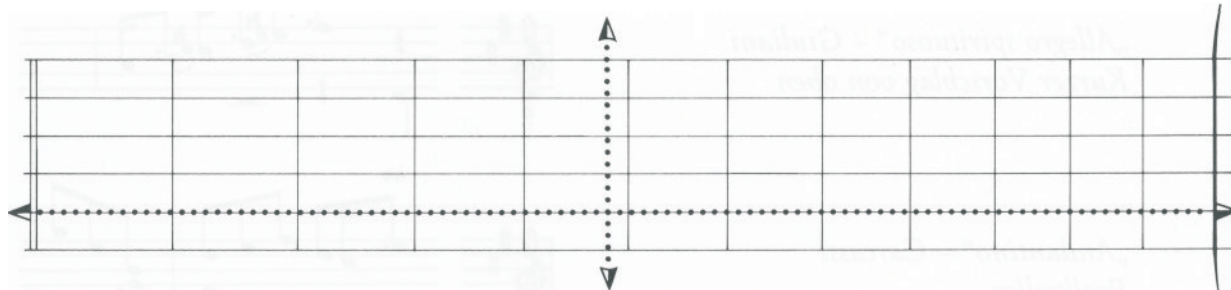
„Allegretto" - Aguado
Vierfacher Vorschlag



Bei der **Skalenmelodik** ist die **Sekunde** das bevorzugte Intervall. Die Melodie folgt einem ganzheitlichen Bewegungsablauf, ist fähig, einen Bogen zu spannen. In vielen Liedern und Musikstücken finden wir solche **Sekundbögen**, die meist einer auf- und absteigenden Tonleiter folgen.

Aus diesem Grunde sind Tonleitern so wichtig für das Instrumentalspiel.

Bewegung der linken Hand über dem Griffbrett
horizontal und vertikal

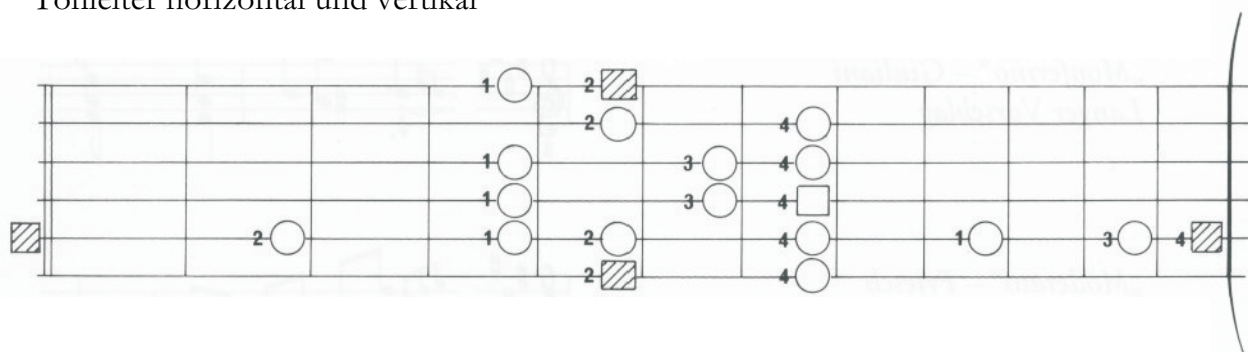


Auf der Gitarre können wir **Tonleitern horizontal**, längs des Griffbrettes, und **vertikal**, quer zum Griffbrett, spielen. **Molltonleitern** lassen sich aus **Durtonleitern** ableiten. Sie sind meist im Fingersatz etwas schwieriger.

In vielen Lehrwerken finden wir alle möglichen 24 Dur- und Molltonleitern in der 1. Lage mit leeren und gegriffenen Saiten. Sie alle zu üben, fordert eine Menge Zeit, die wir besser für andere Zwecke verwenden. Günstiger ist es, nach Tonleitern zu suchen, die ohne leere Saiten gespielt werden. Sie klingen weicher und lassen sich in andere Tonarten transponieren.

Im Schülerband III wird auf Seite 44 die D-Dur-Tonleiter auf der d-Saite theoretisch eingeführt und bei dem Jagdruf „St. Hubertus“ praktisch verwendet. Auf der folgenden Seite 45 ist es die G-Dur-Tonleiter auf der g-Saite, die in der Begleitstimme von „Beautiful dreamer“ wieder erscheint.

Tonleiter horizontal und vertikal



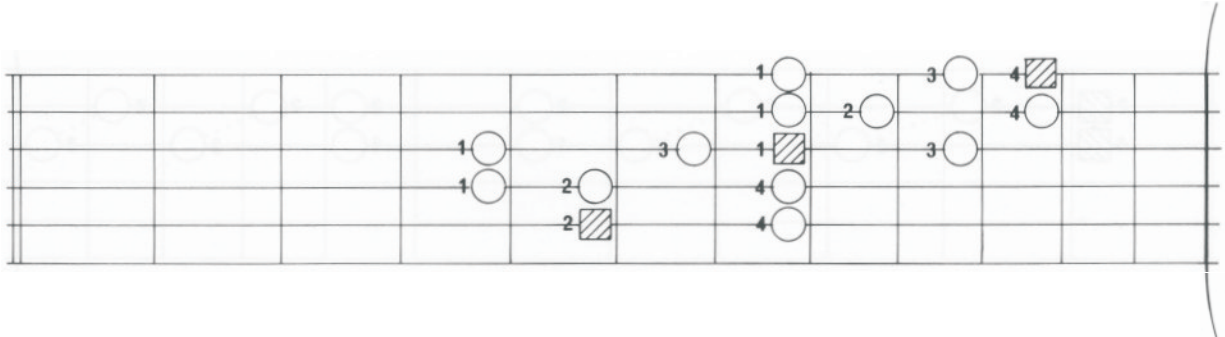
Die günstigste Form aller Durtonleitern über zwei Oktaven beginnt mit dem Mittelfinger (2) auf der E-Saite und endet wieder mit dem Mittelfinger (2) auf der e'-Saite. Im Bereich des freistehenden Griffbrettes ist sie in neun verschiedene Lagen transponierbar und ermöglicht folgende Tonleitern:

Fis-, G-, Gis-, A-, B-, H-, C-, Cis- und D-Dur.

Bei Tonleitern lassen sich horizontale und vertikale Bewegungsrichtung in vielfältiger Weise miteinander verknüpfen. Wirklich gute Kombinationen gibt es allerdings nur in geringem Umfang.

Eine Tonleiter ist etwas Abstraktes, kein musikalisches Element, obwohl sie manchmal in einem musikalischen Zusammenhang verwendet wird. Als ein wesentlicher Teil der Instrumentaltechnik erlaubt sie dem Spieler, mit dem Griffbrett in allen Lagen vertraut zu werden. Damit die Tonleiter sehr schnell gespielt werden kann, muß das Übungstempo langsam sein und die Tonleiter durch häufige Wiederholung im motorischen Gedächtnis als Engramm verankert werden.

Tonleiter diagonal

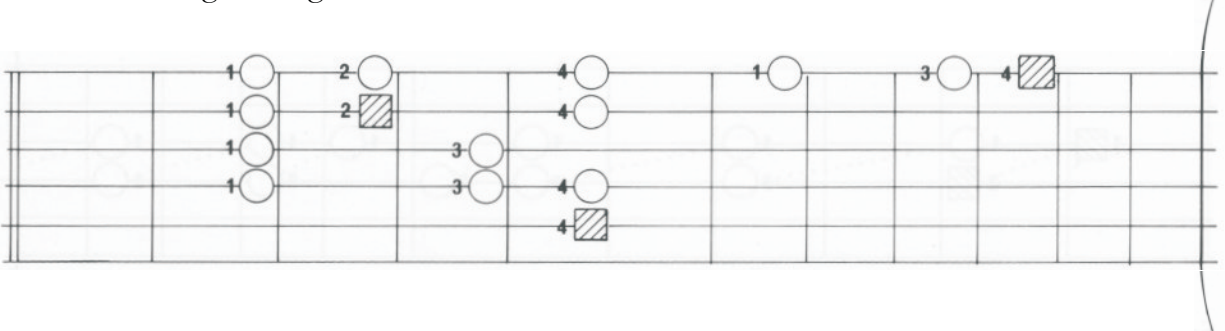


Nicht nur rein optisch, auch spieltechnisch ist dieses zweite Beispiel wiederum sehr günstig, denn der Lagenwechsel erfolgt über nur drei Bündel und genau in der Mitte der Tonleiter. Die Bewegung des Armes können wir durch die rhythmische Teilung gut kontrollieren. Im Bereich des freistehenden Griffbrettes ist sie in sechs verschiedene Lagen transponierbar und ermöglicht folgende Tonleitern:

H-, C-, Cis-, D-, Dis- und E-Dur.

Im Schülerband II, Seite 6, wird die eingestrichene Oktave in der V. Lage gleichzeitig mit der kleinen Oktave in der 1. Lage (im üblichen Fingersatz mit leeren und gegriffenen Saiten) vorgestellt. Lassen wir den Schüler mit dem Mittelfinger (2) auf der A-Saite den Ton c spielen und alle weiteren Töne von C-Dur suchen, gelangt er zum Fingersatz der kleinen Oktave ohne leere Saiten. Von hier ist es nur ein Schritt zum obigen Beispiel.

Tonleiter unregelmäßig



Auch diese dritte Tonleiter findet in der Praxis Anwendung. Sie ist aber bei weitem nicht so ausgewogen wie die vorangegangenen Beispiele.

Auf dem freistehenden Griffbrett ist sie in vier verschiedene Lagen transponierbar und ermöglicht folgende Tonleitern:

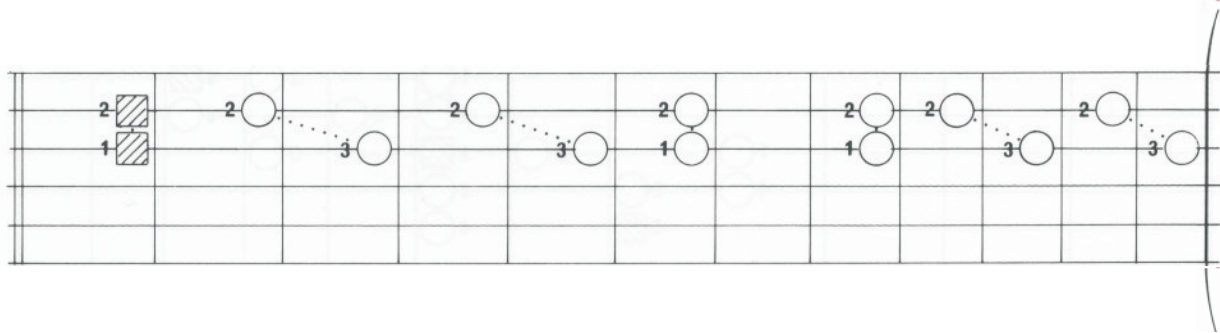
Cis-, D-, Dis- und E-Dur.

Im Schülerband III, Seite 4, finden wir die D-Dur-Tonleiter d-d' ohne leere Saiten. Wir können sie leicht um eine Oktave bis zum d'' erweitern und erhalten das obige Beispiel.

Tonleiter in Terzen

Tonleitern in Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen bewegen sich vorwiegend in horizontaler Richtung auf einem Saitenpaar. Bedingt durch die Stimmung der Gitarre in Terzen und Quarten gibt es zwei verschiedene Formen. Im Notenbild erscheinen Terzen, ob groß oder klein, auf benachbarten Notenlinien oder im benachbarten Zwischenraum als schwarze Punkte. Die Tabulatur zeigt mehr: großer Abstand - kleine Terz, kleiner Abstand - große Terz.

Tonleiter in Terzen



Aus der Tabulatur lassen sich Gesetzmäßigkeiten für das Tonleiterspiel auf einem Saitenpaar leichter ableiten als aus dem Notenbild:

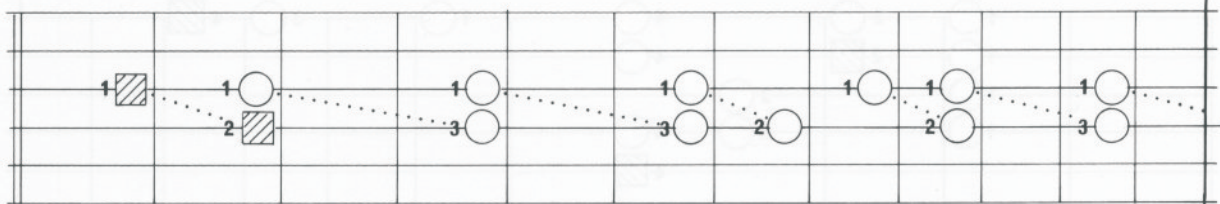
Spiele wir Tonleitern in Oktaven, werden beide Töne immer mit demselben Finger gegriffen.

Spiele wir Tonleitern in Terzen, Sexten und Dezimen, werden die Töne auf der höheren Saite immer mit demselben Finger gegriffen. Er gleitet von einer Lage zur andern, führt den Lagenwechsel aus, ist Führungsfinger. Große und kleine Intervalle folgen einander in einer bestimmten Reihenfolge.

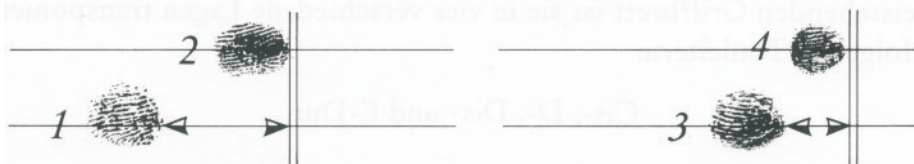
Große und kleine Intervalle werden immer mit dem gleichen Fingersatz gespielt:

2	2	2	2	2	2	2	2
1	3	3	1	1	3	3	1

Tonleiter in Terzen



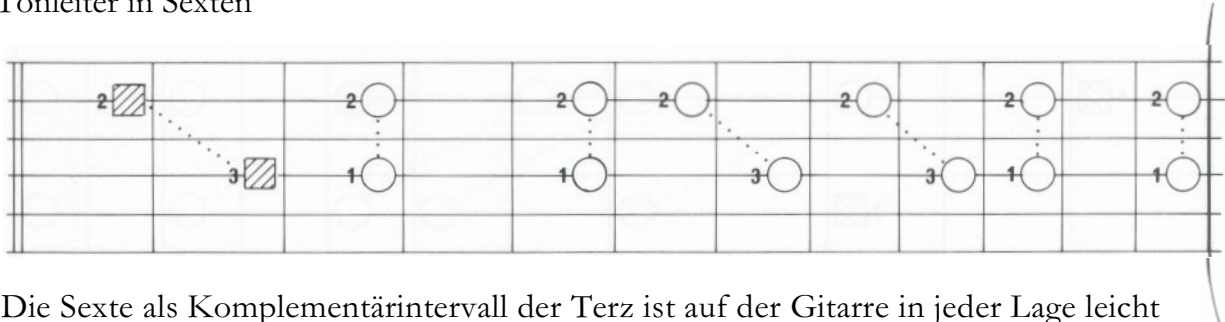
Spiele wir auf dem Saitenpaar ②③ Terzen, behindern sich Mittel- und Zeigefinger gegenseitig beim Greifen auf dem gleichen Bund. In vielen Fällen ist es vorteilhaft, die Terz mit dem kleinen Finger und dem Ringfinger zu greifen.



Fernando Sor: „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. "

Bei Tonleitern in Sexten liegt immer eine leere Saite zwischen den beiden gegriffenen Tönen. In manchen Lehrwerken wird der Ringfinger (3) als Führungsfinger auf der unteren Saite gewählt. Grifftechnisch bringt ein solcher Fingersatz für die linke Hand eine geringfügige Erleichterung, ist aber mit den unvermeidlichen störenden Nebengeräuschen beim Lagenwechsel verbunden. Anfangs- und Schlußintervall einer Tonleiter spielen wir immer mit demselben Fingersatz.

Tonleiter in Sexten



Die Sexte als Komplementärintervall der Terz ist auf der Gitarre in jeder Lage leicht spielbar. Im Schülerband II, Seite 8, übt der Schüler sie in einfachster Form - ohne Lagenwechsel - auf dem Saitenpaar 1 und 3, beziehungsweise 2 und 4 bei der Sarabande von Speer.

Auch bei der Studie von Aguado im Schülerband II, Seite 18, taucht sie in erweiterter Form wieder auf.

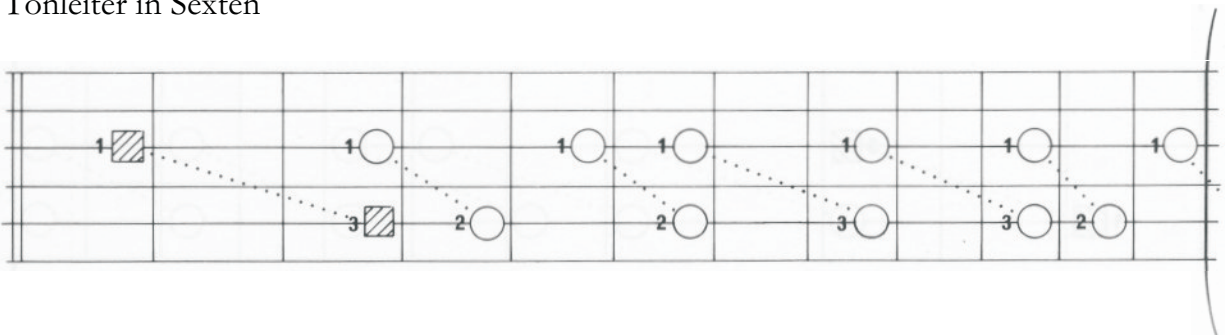
Blättern wir in Fachbüchern für Harmonielehre, finden wir die Verbindung der Sexte mit anderen Intervallen im Akkordaufbau:

Tonikasextakkord - Subdominantsextakkord - Dominantsextakkord -

Quartsextakkord in verschiedener Aufgabe - Dur- und Molldominante mit hinzugefügter Sexte - Subdominante mit Sexte statt Quinte ..

Sie alle treffen wir wieder in Liedern und Musikstücken in Schülerband II-V, ohne daß sie besonders erwähnt werden.

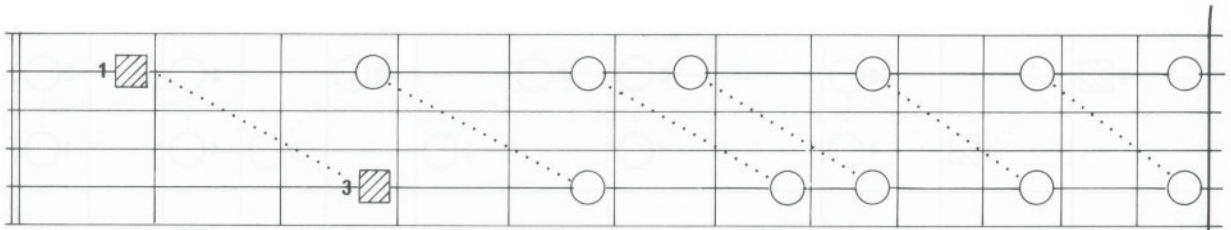
Tonleiter in Sexten



Die Naturwissenschaft lehrt, daß intensiv vorgestellte Bewegungen dieselben Nervenbahnen anregen wie tatsächlich ausgeführte Bewegungen. Vor dem Spielen der Tonleiter in Sexten stellen wir uns anhand der Tabulatur alle Einzelheiten, die aufeinanderfolgenden Tonschritte mit den verbundenen Fingersätzen, bildlich vor. Dabei soll der Bewegungsablauf möglichst in den betreffenden Muskelgruppen erspürt werden. Als Zwischenstufe führen wir die gesamte Tonleiter mit den Fingern der linken Hand in der Luft - ohne Instrument - aus. Wir erreichen dadurch eine Verbesserung der Bewegungskoordination und der Feinmotorik.

Bei Tonleitern in Oktaven gibt es zwei unterschiedliche Formen. Beim Spiel auf der h- beziehungsweise e'-Saite liegen zwei Saiten zwischen den angeschlagenen Tönen. Der Zeigefinger wird als Führungsfinger verwendet, die linke Hand dreht sich zum Griffbrett hin. Beim Spiel auf der d- beziehungsweise g-Saite liegt nur eine Saite zwischen den angeschlagenen Tönen. Der Ringfinger wird als Führungsfinger verwendet, die linke Hand dreht sich vom Griffbrett weg.

Tonleiter in Oktaven



Die Geburt der Oktave

*Arm in Arm und Kron' in Kron' steht der Eichenwald verschlungen,
heute hat er bei guter Laune rauschend sein altes Lied gesungen.*

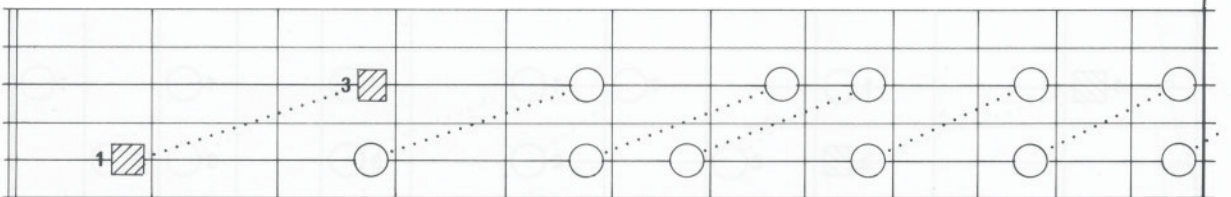
*Und es zupft die Gitarre Pan, der Alte, laut und leise,
unterrichtet seine Wälder in der alten Weltenweise.*

*In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
in den sieben Tönen, die umfassen alle Lieder.*

*Kam es her in mächtigem Zuge, schwoll es an zu breiten Wogen,
hoch durch die Wipfel sich wälzend, kam die Oktave gezogen.*

frei nach Gottfried Keller 1819-1890

Tonleiter in Oktaven



Fantasie

Fernando Sor
1778-1839



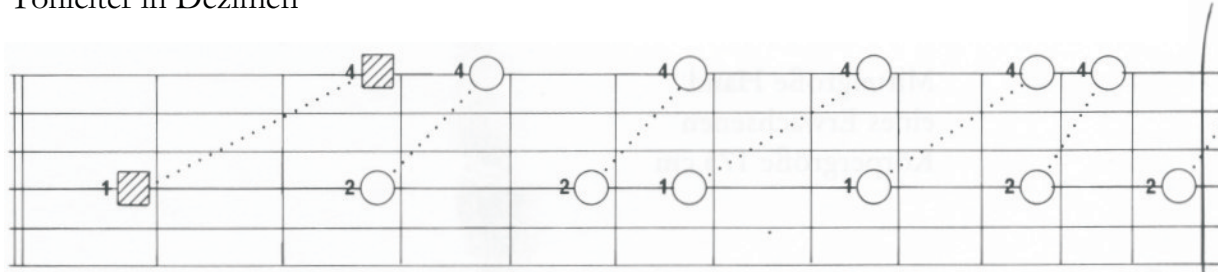
Tonleitern in Dezimen

Bei Tonleitern in Dezimen liegen zwei leere Saiten zwischen den angeschlagenen Tönen. Der kleine Finger beziehungsweise der Ringfinger übernehmen die Rolle des Führungsfingers. Dezimen sind verhältnismäßig leicht auf der Gitarre zu spielen, deshalb finden wir sie schon im Schülerband 1 bei den ersten zweistimmigen Liedern und Musikstücken:

„Der Kuckuck und der Esel“

„Szeles a Duna“

Tonleiter in Dezimen



Die Dezime im Schilf

*Im See ein leerer Nachen schwamm, ein
Pferd ohne Sattel mir entgegenkam.*

*An den Weiden strolcht ich leis vorbei,
im Schilf hört ich flüstern zwei:*

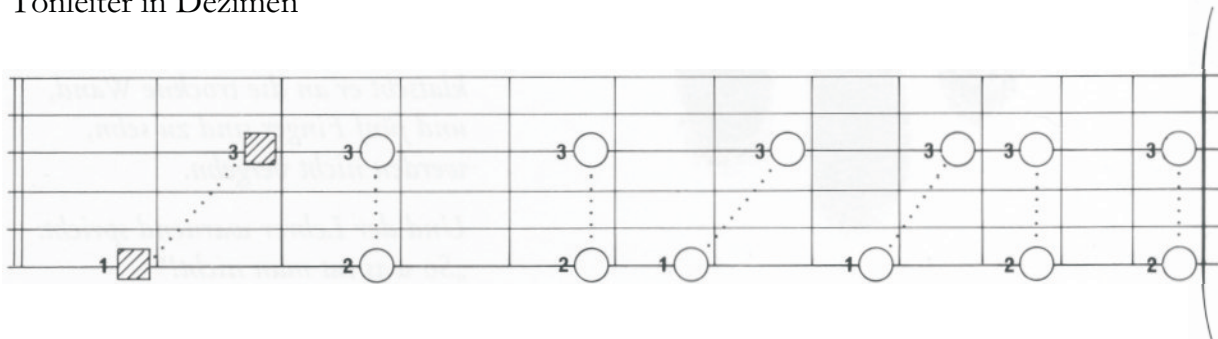
*„Brummst du zärtlich eine Prime,
summe hell ich die Dezime!“*

*Waren Reiter und die Fischerin
dort im hohen Schilf drin?*

*„Frag nicht weiter“, schwirrten die Libellen,
Fischlein aus dem Wasser schnellen.*



Tonleiter in Dezimen



Allegretto scherzando

Niccolò Paganini
1782-1840





Mittelgroße Hand
eines Erwachsenen
Körpergröße 175 cm



*Und der Lehrer warnend spricht:
„So was tut man nicht!“
Doch das Fritzchen hört nicht zu,
denkt: Laß mich in Ruh!*

*Mit der nassen, schmutzigen Hand
klatscht er an die trockne Wand,
und fünf Finger sind zu sehn, werden
nicht vergehn.*

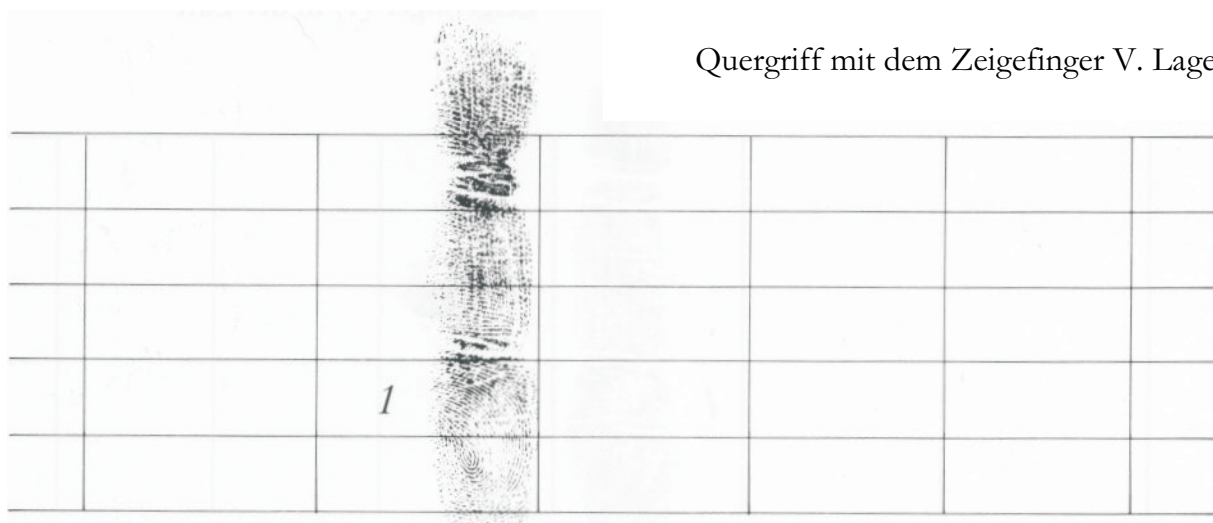
*Und der Lehrer warnend spricht:
„So was tut man nicht!“
Doch das Fritzchen hört nicht zu,
denkt: Laß mich in Ruh!*

Beim Abdruck der linken Hand erkennen wir, daß der Zeigefinger (1) in seiner ganzen Länge aufliegt, er ist für den Quergriff von Natur aus geschaffen. Auch der kleine Finger (4) ist für den Quergriff gut zu gebrauchen, denn durch eine leichte Drehung im Handgelenk nach links liegt er ebenfalls mit seiner ganzen äußeren Kante auf. Vom Mittel- beziehungsweise Ringfinger (2 beziehungsweise 3) sehen wir nur das erste Fingerglied mit einem Teil der Kuppe. Beide werden nur ausnahmsweise für den Quergriff verwendet.

Der Zeigefinger hat auf seiner Unterseite, zwischen den einzelnen Fingergliedern, **Gelenkfalten**. Unmittelbar daneben besitzt er **Hartstellen**, die allmählich in **Weichstellen** mit viel Fleisch übergehen.

Verläuft eine Saite beim Quergriff durch eine Gelenkfalte, kann sie nicht bis zum Bundstäbchen niedergedrückt werden, sie schnarrt. Legen wir den gestreckten Zeigefinger so, daß die Gelenkfalten zwischen zwei Saiten liegen und gleichzeitig die Hartstellen die Saiten niederdrücken, erhalten wir mit geringem Kraftaufwand einen guten Klang.

In der grafischen Darstellung des Quergriffes in der V. Lage verläuft die d-Saite nahe der Gelenkfalte zwischen dem ersten und zweiten Fingerglied. Dies ist meist die Ursache für unsauberes Spiel auf dieser Saite.



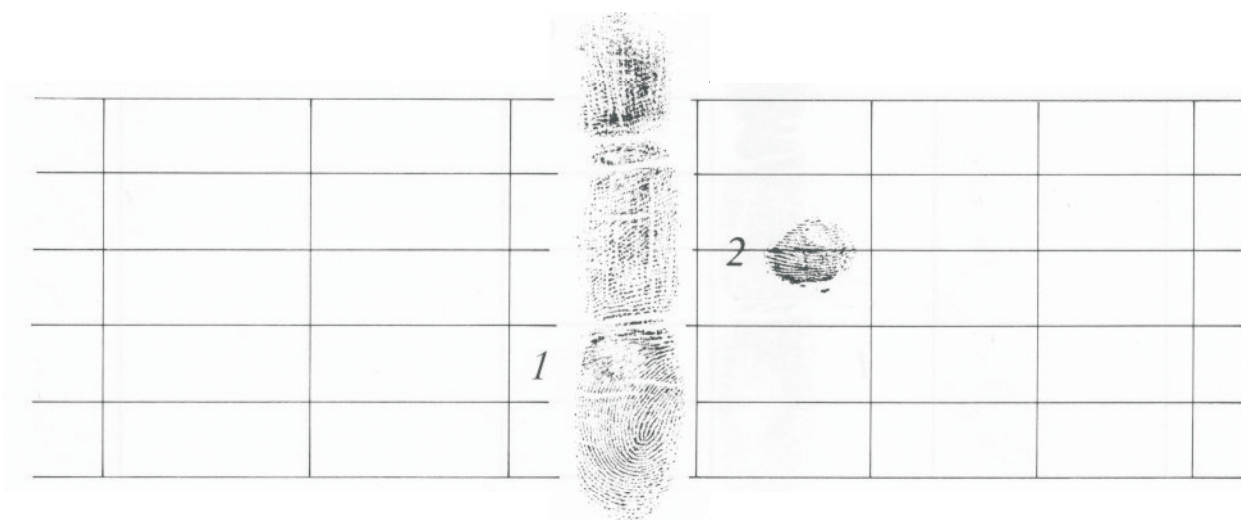
Der seitliche Saitenabstand e'-E beträgt in der I. Lage etwa 45 mm, in der IX. Lage etwa 50 mm, ein Unterschied von 5 mm. Im allgemeinen achtet der Schüler bei den ersten Quergriffen darauf, daß die Gelenkfalte zwischen dem zweiten und dritten Fingerglied zwischen den beiden ersten obersten Melodiesaiten verläuft, und erreicht dadurch in allen Lagen einen einwandfreien Klang im Diskant, während der Baß öfters zu wünschen übrig läßt, denn Saitenabstand und Saitenlage ändern sich fortwährend auf dem freistehenden Griffbrett. Beim großen Quergriff werden durch eine Fingerbewegung mehrere Saiten gleichzeitig niedergedrückt. Diese Fingerbewegung wird in Schülerband II, Seite 103, mit dem gleichzeitigen Abdämpfen aller Saiten durch den Zeigefinger (1) der linken Hand vorbereitet. Bei der Einführung des großen Querfingers können wir darauf aufbauen. Wir spielen den e-Moll-Akkord mit leeren Saiten und dämpfen ihn im V. Bund durch den quergelegten Zeigefinger (1) ab. Anschließend drücken wir alle Saiten bis zum Bundstäbchen nieder und erhalten den a-Moll-Akkord. Dabei konzentrieren wir uns auf die beiden äußeren Saiten (e' und E), dann erst auf die h- und g-Saite, die d- und A-Saite werden bewußt noch ausgespart. Besonders wichtig ist die Phase der Entspannung. Als nächste Stufe spielen wir wieder den e-Moll-Akkord mit gegriffenem e' im VIII. Bund auf der g-Saite (Mittelfinger). Wieder dämpfen wir diesen Akkord mit dem Zeigefinger in Quergriffstellung ab und spielen anschließend den C-Dur-Akkord in der VII. Lage.

„Wird Barré mit maximal gebeugtem Zeigefingergrundgelenk gelegt, ist dies zweifellos die sparsamste Bewegung aus der Grundstellung heraus. Dafür muß jedoch wegen der gespannten Fingerseitenbänder Spreizunfähigkeit des III. und IV. Fingers in Kauf genommen werden. Der Geübte kommt durch entsprechend trainierte Spreizmuskulatur und Streckung der Fingergrundgelenke III-V fast ohne Handgelenksbewegung aus, weil der Zwischensehnenverband der Finger II und III dann nur abgeschwächt wirksam ist. Am besten hat es in dieser Hinsicht derjenige, dem von vorneherein diese Sehnenverbindung fehlt.“

aus Manfred Bartusch: „Die linke Hand des Gitarristen“, Seite 38

Vorbereitung des Quergriffes

Mittelfinger (2) aufgesetzt
Zeigefinger (1) in der Luft



Viele Gitarrenschulen benützen statt des schönen deutschen Ausdrucks **Quergriff** das Fremdwort **Barré**. Der Begriff wurde aus der französischen Sprache übernommen:
un cheque barré = ein gesperrter Scheck (männlich)

une rue barrée = eine gesperrte Straße (weiblich)

Zwei verschiedene Schreibweisen des Eigenschaftswortes (Adjektivs) im Französischen, die wir beim Namenwort (Substantiv) im Deutschen (Barre und Barree) wiederfinden. Weitere Schwierigkeiten bereitet dem Gitarristen der Gebrauch des Begleiters (Artikels). Heißt es „der“ oder „das“ Barré?

Bildlich übertragen sperrt der Zeigefinger (1) auf dem Griffbrett die Saiten wie eine Schranke die Straße. Er engt, unsichtbar und vielen Schülern nicht bewußt, die Spreizfähigkeit zwischen den einzelnen Fingern ein.

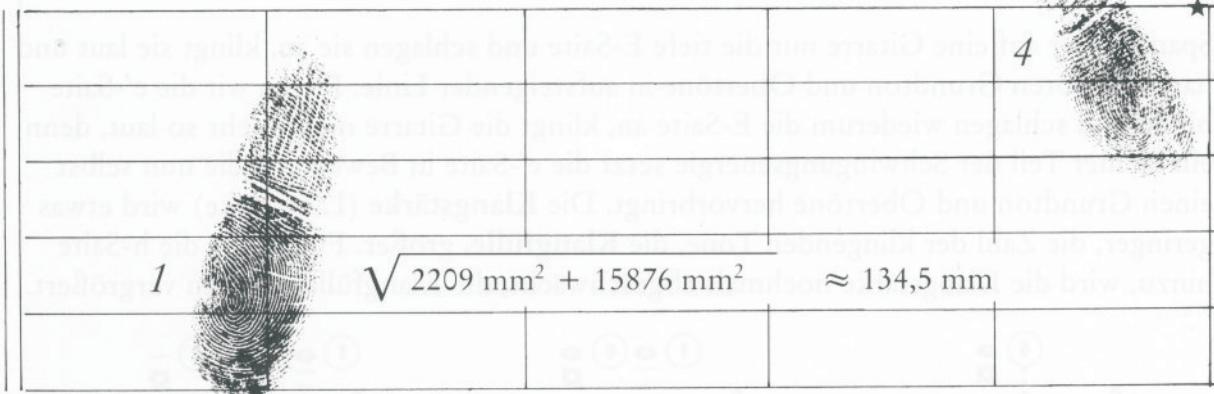
Deshalb ist die Reihenfolge der Fingerbewegungen, das Vorbereiten des Quergriffes wichtig: im letzten Augenblick wird der Zeigefinger quergelegt! Im Schülerband IV, Seite 6, übt der Schüler an einfachen Liedern diese Technik. Aber auch die Auflösung des Quergriffes will gelernt sein. Dies geschieht in umgekehrter Reihenfolge: zuerst wird der Druck des Zeigefingers aufgehoben!

*„Lern Gitarrentöne im zauberhaften Wunderland begen,
beim Quergriff flach den Finger mit ruhiger Hand legen!“*

„Die Mensur von 664 mm ist also nur 9 mm länger als der Durchschnitt, aber weil sich die Bundabstände am 12. Bund halbieren, ergibt das für die ersten 12 Bünde die Hälfte, nämlich 4,5 mm, die man als Ursache für die Schwierigkeiten bei mühsamen Positionen auf dem Griffbrett in Betracht ziehen muß. Die schwierigste Stellung beim Barre ist zirka 14 cm lang. Wenn wir eine einfache Rechnung aufstellen, sehen wir, daß die Position mit der größten Spannweite, die man auf der Gitarre ausführen kann, nur ein bißchen mehr als 1,5 mm über dem Durchschnitt von Gitarren mit kürzerer Mensur liegt, was absolut nicht wahrnehmbar ist ... "

aus Jose Ramirez: „Über Gitarrenbau", Gitarre & Laute 2/1983, Seite 138

Johann Sebastian Bach: Präludium d-Moll
Quergriff mit dem kleinen Finger



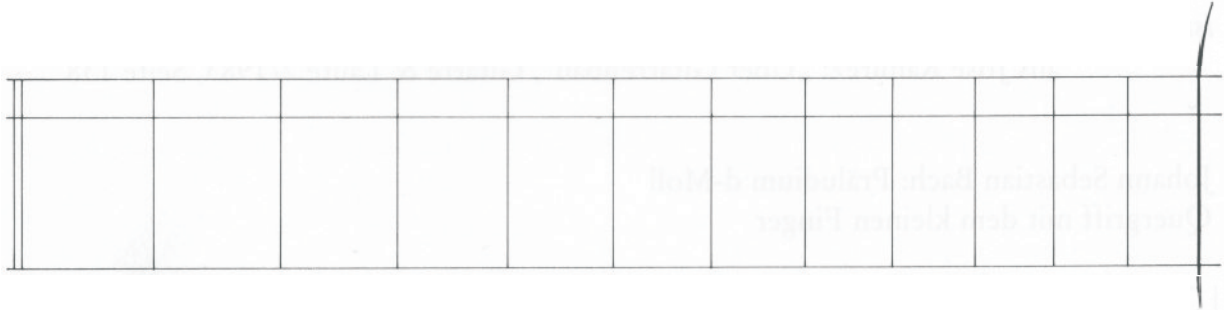
$$\star - \star = \sqrt{(\text{Saitenabstand } e'/E)^2 + (\text{Bundabstand } I/V)^2}$$

Bei dem schwierigen Quergriff, den der Gitarrenbauer Jose Ramirez oben erwähnt, sieht es so aus, als ob der Spieler einen mehrfachen Quergriff mit Zeigefinger (1) und kleinem Finger (4) ausführt. In Wirklichkeit greift er mit dem Zeigefinger (1) nur den Ton F. Diese Stellung kann er beim Quergriff mit dem kleinen Finger (4) im V. Bund nur erreichen, wenn er den Zeigefinger (1) sehr flach über das Griffbrett legt und gleichzeitig die benachbarte Baßsaite im Quergriff im 1. Bund niederdrückt. Deutlich erkennbar in der grafischen Darstellung ist die leichte Schräglage des kleinen Fingers. Sie ist unbedingt erforderlich, denn wenn der Quergriff parallel zum V. Bundstäbchen ausgeführt wird, wie es in Griffdiagrammen oft wiedergegeben wird, ist das F mit dem Zeigefinger nicht zu erreichen. Zur Vorbereitung dieses Quergriffes greifen wir den Ton F auf der E-Saite, den Ton c' auf der g-Saite, drücken h- und e'-Saite mit dem kleinen Finger nieder, indem wir die linke Hand flacher legen, mit dem Ellenbogen nach hinten ausweichen, und schlagen dann die entsprechenden Saiten an. Schnarrt die oberste Melodiesaite, weil sie durch eine Gelenkfalte des kleinen Fingers läuft, verbessern wir die Handstellung durch leichtes Verschieben quer zum Griffbrett.

„Klang: Zusammenklingen mehrerer, aus derselben Schallquelle stammender einfacher Töne (Teiltöne), deren Schwingungen sinuslinienförmig verlaufen. Sind die höheren Teilfrequenzen ganzzahlige Vielfache der Frequenz des Grundtones, so heißen sie auch Obertöne. Ihre Verteilung und relative Stärke bestimmen die Klangfarbe.

Das Ohr hört außerdem objektiv nicht vorhandene, aus Summen und Differenzen der Teilfrequenzen sich bildende Kombinationstöne.“

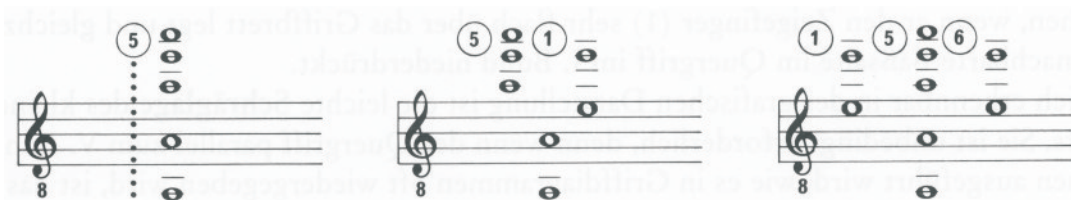
aus „Der große Blockhaus“, Band 6, Seite 405



Spannen wir auf eine Gitarre nur die tiefe E-Saite und schlagen sie an, klingt sie laut und hart, wir hören Grundton und Obertöne in aufsteigender Linie. Fügen wir die e'-Saite hinzu und schlagen wiederum die E-Saite an, klingt die Gitarre nicht mehr so laut, denn ein kleiner Teil der Schwingungsenergie setzt die e'-Saite in Bewegung, die nun selbst einen Grundton und Obertöne hervorbringt. Die **Klangstärke** (Lautstärke) wird etwas geringer, die Zahl der klingenden Töne, die **Klangfülle**, größer. Fügen wir die h-Saite hinzu, wird die Klangstärke nochmals abgeschwächt, die Klangfülle dagegen vergrößert.



Spannen wir auf eine Gitarre nur die A-Saite, erklingen beim Anschlag laut und hart Grundton und Obertöne in aufsteigender Linie. Fügen wir erst die e'-Saite, dann noch die E-Saite hinzu, wird die Klangstärke kleiner, die Klangfülle größer.



Klangstärke und Klangfülle sind vom Instrument und vom Saitenbezug abhängig. Saiten mit hoher Spannung erfordern beim Anschlag viel Kraft, bringen einen lauten Klang, aber wenig Klangfülle, weil die nicht angeschlagenen Saiten schwer zum Mitschwingen zu bringen sind. Saiten mit niedriger Spannung erfordern beim Anschlag wenig Kraft, bringen einen leisen Klang, aber mehr Klangfülle, weil die nicht angeschlagenen Saiten leichter zum Mitschwingen zu bringen sind.

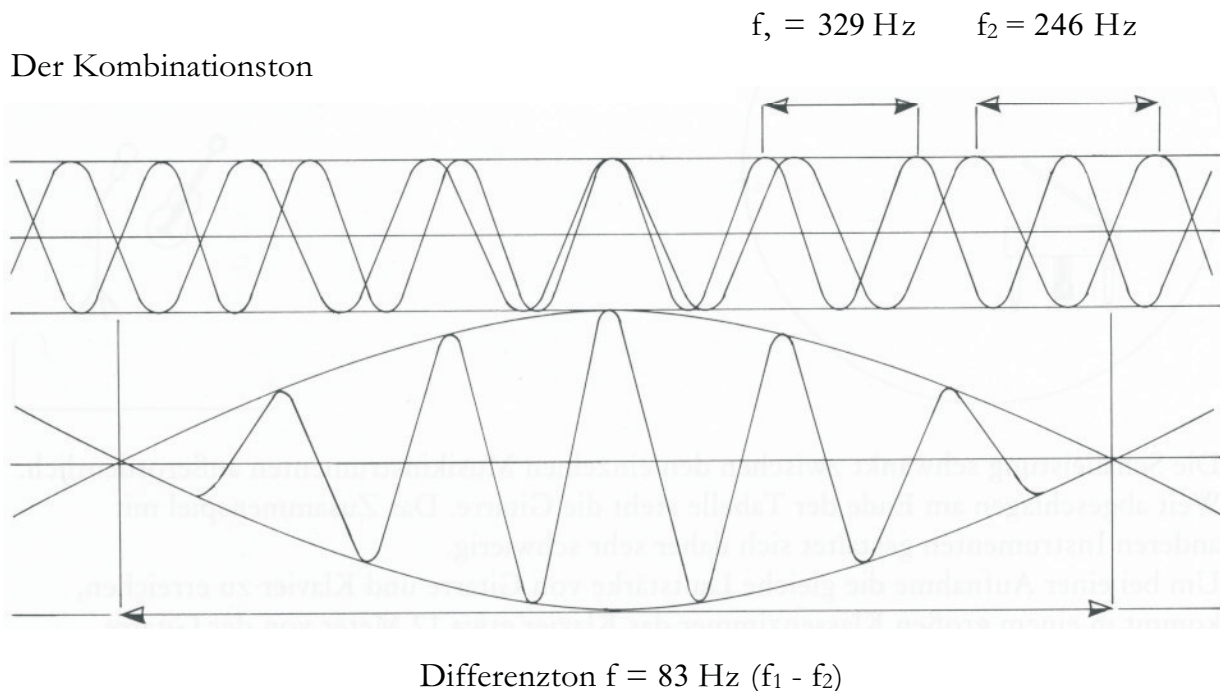
Werden auf der Gitarre zwei verschieden hohe Töne gleichzeitig oder kurz nacheinander angeschlagen, entsteht durch **Addition der Frequenzen der Summenton**, durch **Subtraktion der Frequenzen der Differenzton**. Summen- und Differenztöne nennen wir auch **Kombinationstöne**. Sie sind objektiv nicht vorhanden, werden aber subjektiv von unserem Ohr wahrgenommen.

Stimmung der Gitarre

e' = 329,63 Hz	d = 146,83 Hz
h = 246,93 Hz	A = 110,00 Hz
g = 196,21 Hz	E = 82,41 Hz

Schlagen wir e'- und h-Saite gleichzeitig an, ertönt über ihnen ein kaum wahrnehmbarer Summenton mit 576,56 Hz (329,63 Hz + 246,93 Hz) und ein deutlich hörbarer **Differenzton** mit 82,69 Hz (329,63 Hz - 246,93 Hz), ein tiefes E!

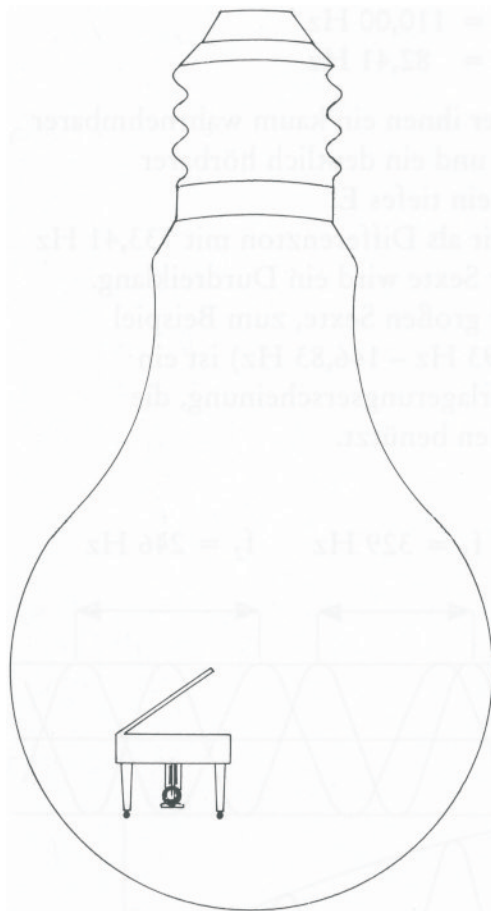
Schlagen wir e'- und g-Saite gleichzeitig an, erhalten wir als Differenzton mit 133,41 Hz (329,63 Hz - 196,21 Hz) ein dazu passendes c, aus der Sexte wird ein Durdreiklang. Dies gilt auch für andere Saitenpaare im Abstand einer großen Sexte, zum Beispiel d- und h-Saite. Der Differenzton mit 100,10 Hz (246,93 Hz - 146,83 Hz) ist ein großes G! Im Schülerband II, Seite 93, wird diese Überlagerungserscheinung, die **Interferenzschwingung**, beim Stimmen der tiefen Saiten benützt.



Wir leben heute in einer lärmenden und hetzenden Welt. Auch die Gitarre wird davon berührt. Auf Wettbewerben, in Konzerten immer dasselbe Bild - laut und schnell, wenig oder kein Gespür für den Klang, Rennfahrer auf der Gitarre. Die Stärke der Gitarre liegt aber in ihren klanglichen Registern, die sich zur musikalischen Gliederung verwenden lassen. Nicht umsonst bezeichnete Hector Berlioz vor mehr als hundert Jahren die Gitarre als ein kleines Orchester.

Die **Schalleistung** eines Musikinstrumentes (in Watt) ist sehr gering. Wenn 200 Tuba-spieler mit voller Kraft blasen, erreichen sie gemeinsam etwa die Leistung einer 60-Watt-Glühlampe. Dieser Schall verteilt sich räumlich um das Musikinstrument. Bei der Gitarre strahlt er vorwiegend nach vorn ab.

Die Schallstärke nimmt mit dem **Quadrat der Entfernung** ab. Als Lautstärke bezeichnen wir die von unserem Ohr physiologisch empfundene Schallstärke. Allerdings empfindet unser Ohr hohe schrille Töne lauter als tiefe.



Leistung bei ff
Tonhöhe 1000 Hz

Flügel	=	0,42 Watt
Tuba	=	0,28 Watt
Kontrabaß	=	0,08 Watt
Querflöte	=	0,01 Watt
Gitarre	=	0,001 Watt



Die Schalleistung schwankt zwischen den einzelnen Musikinstrumenten außerordentlich. Weit abgeschlagen am Ende der Tabelle steht die Gitarre. Das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten gestaltet sich daher sehr schwierig. Um bei einer Aufnahme die gleiche Lautstärke von Gitarre und Klavier zu erreichen, kommt in einem großen Klassenzimmer das Klavier etwa 12 Meter von der Gitarre entfernt in die hinterste Ecke, während die Gitarre nur einen Schritt (zirka 60 cm) vom Mikrofon entfernt spielt.

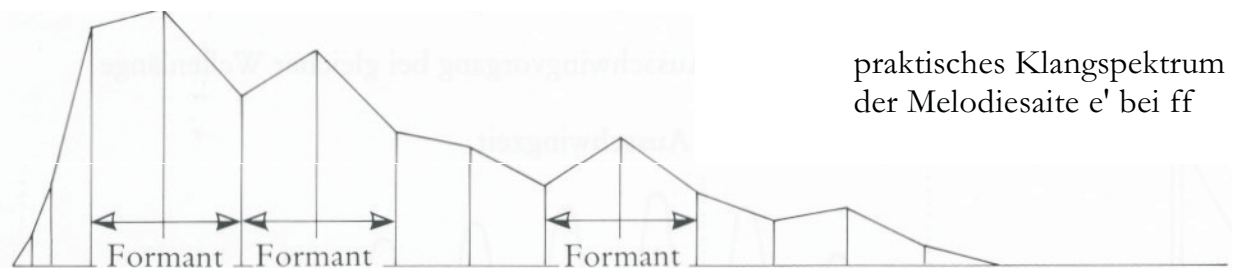
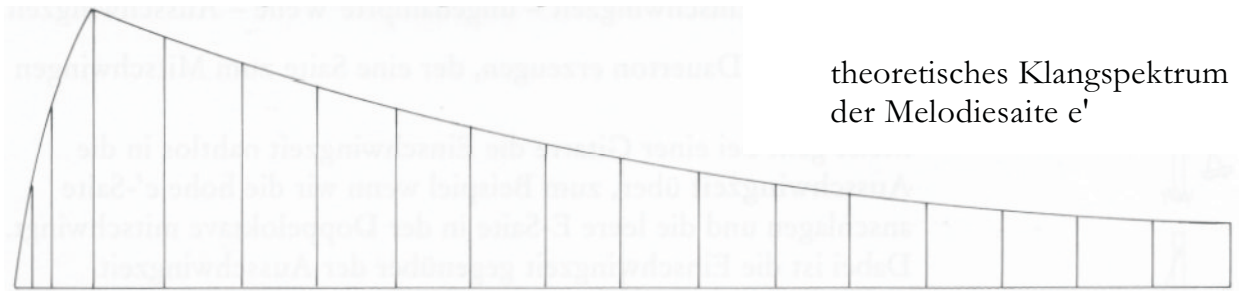
Der Ruf nach einer lauten Gitarre mit einem anhaltenden Ton war in der Vergangenheit unüberhörbar und hallt auch in der Gegenwart weiter. Das Ergebnis ist die Gitarre der Torres-Bauweise, in gewissem Sinn eine Fehlentwicklung.

Eine ausgeprägte Baßlastigkeit, ein blecherner Diskant, geringer Obertonreichtum sind die Folgen. Wo bleiben Ausgeglichenheit zwischen den Stimmen, leichte Ansprache, ein tragfähiger Ton? Selbst wenn es gelingt, die Lautstärke der Gitarre zu verdoppeln, es wird daraus noch lange kein „Taschenklavier“.

Das Klangspektrum

Schlagen wir die hohe e'-Saite am Schallochrand an, hören wir den Grundton e' sowie seine Ober- und Untertöne in verschiedener Lautstärke. Die bildliche Darstellung seines Klanges heißt **Klangspektrum**. Das theoretische Klangspektrum des Tones e' fällt mit steigender Frequenz, mit größer werdender Ordnungszahl der Obertöne, in einer abflachenden Kurve. Sie nähert sich allmählich der x-Achse, die sie zwischen dem 24. und 32. Oberton berührt.

Wir sehen in dem Klangspektrum des Tones e' bei großer Lautstärke (ff) drei ausgeprägte **Resonanzspitzen**, bei e'', e''' und e'''. Solche hervortretenden Resonanzstellen kennzeichnen die Klangfarbe des angeschlagenen Tones. Wir nennen sie **Formanten**.



Bei geringer Lautstärke (p) sehen wir nur zwei ausgeprägte Resonanzspitzen. Bei leisem Spiel klingt die Gitarre wärmer und weicher. Alle Töne, bei denen im Klangspektrum die Formanten an der gleichen Stelle auftreten, besitzen die gleiche Klangfarbe. Dies gilt auch für Sprache und Gesang. Wenn wir verschiedene Selbstlaute (Vokale) sprechen, filtern wir mit unserer Mundstellung unerwünschte Obertöne weg, verstärken gewünschte. Es entsteht für jeden Selbstlaut ein besonderes Klangspektrum. Sie stehen in einer festgelegten Ordnung zueinander:

u - o - a - e - i
dumpf schrill

Auch der Klang der heutigen Konzertgitarre lässt sich in diese Ordnung einfügen. Er bewegt sich zwischen den Klangspektren von u und o, während die „klassische Gitarre“ etwa dem Klangspektrum von a entsprach.

Beobachten wir größere Kinder beim Schaukeln, sehen wir, wie sie aus der Ruhelage zunächst kurz hin und her schwingen, allmählich die **Schwingungsweite** größer wird, bis sie nach einer bestimmten **Einschwingungszeit** die gewünschte „Höhe“ erreicht haben. Solange sie nun Lust haben, schwingen sie fast ohne Kraftaufwand in weitem Bogen hin und her. Zum Schluß lassen sie die Schaukel langsam ausschwingen, bis die Ruhelage wieder erreicht ist. Bei der Gitarre können wir diese drei Größen

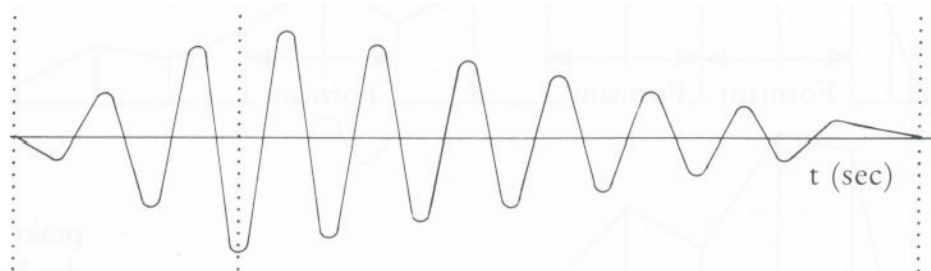
Einschwingzeit - ungedämpfte Welle - Ausschwingzeit

durch einen Dauerton erzeugen, der eine Saite zum Mitschwingen bringt.

Meist geht bei einer Gitarre die Einschwingzeit nahtlos in die **Ausschwingzeit** über, zum Beispiel wenn wir die hohe e'-Saite anschlagen und die leere E-Saite in der Doppeloktave mitschwingt. Dabei ist die Einschwingzeit gegenüber der Ausschwingzeit wesentlich kürzer.

Ein- und Ausschwingvorgang bei gleicher Wellenlänge

Einschwingzeit Ausschwingzeit



Setzen wir ein kleineres Kind auf die Schaukel, müssen wir ihm ein wenig helfen. Wir schieben oder ziehen das Kind aus der Ruhelage in eine bestimmte Höhe, lassen es plötzlich los, und schon schwingt es. Allmählich wird die Schwingungsweite kleiner, die Schaukel nähert sich wieder der Ruhelage. Diesem Vorgang gleicht das eigentliche Spiel auf der Gitarre. Ohne Einschwingzeit, ohne gedämpfte Welle, wird die Saite in Bewegung versetzt und schwingt aus. Eine gute Gitarre hat eine kurze Einschwingzeit (sie ist „leicht ansprechbar“) und eine lange Ausschwingzeit (sie besitzt einen „tragfähigen Ton“). Lautstärke ist nicht gleichzusetzen mit Tragfähigkeit. Dies ist ein bedauerlicher Trugschluß, auf den Gitarrenspieler immer wieder hereinfallen.

Ein- und Ausschwingzeit prägen den Klang der Gitarre. Halten wir sie am Sattel frei zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand und klopfen mit dem Mittelfinger (m) der rechten Hand am Kopfende gegen das Holz, hören wir deutlich das Klangspektrum, die Ansprache und die Tragfähigkeit des Tones.

Bauplan einer Gitarre in Dur

$$O : T : U = 4 : 3 : 5$$

Grobert, Paris um 1800

„Paganini-Gitarre“

Oberweite : 220 mm

Taillenweite : 158 mm

Unterweite : 286 mm

$$O : T : U = 4 : 2,8 : 5,2$$

Johann Georg Stauffer, 1822

Gitarre aus dem Nachlaß von

Franz Schubert

Oberweite : 256 mm

Taillenweite : 190 mm

Unterweite : 348 mm

$$O : T : U = 4 : 3 : 5,4$$

Torres, 1863

Sammlung R. L. Augustine

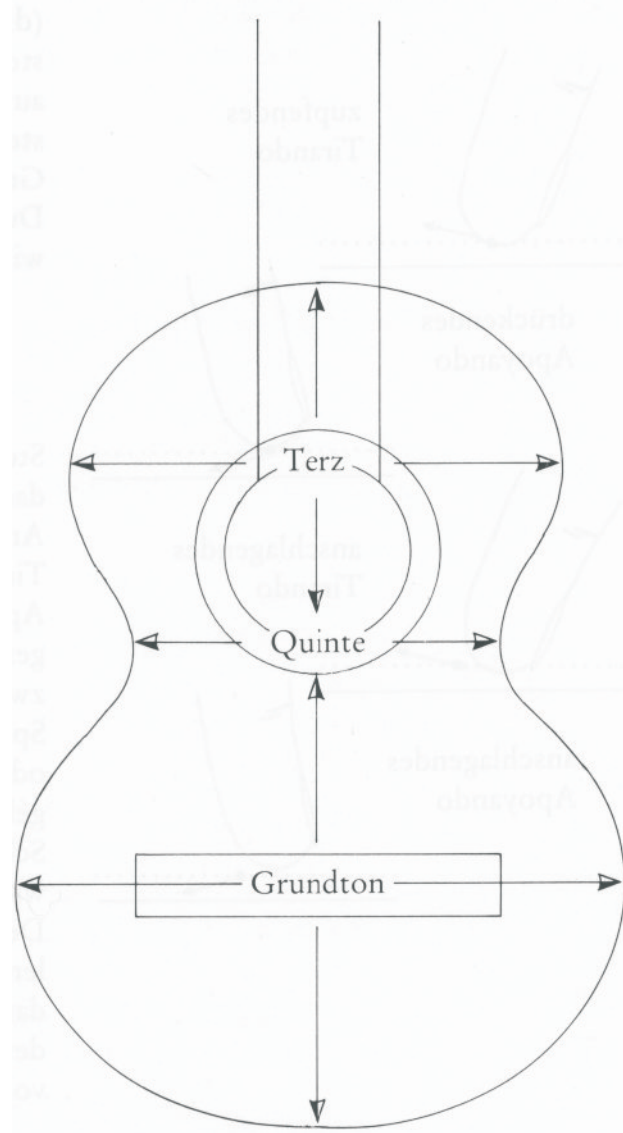
Oberweite : 265 mm

Taillenweite : 234 mm

Unterweite : 348 mm

$$O : T : U = 4 : 3,5 : 5,2$$

Bei den beiden älteren Gitarren stimmt das Verhältnis der Oberbreite, Taillenbreite, Unterbreite zueinander mit der Frequenz der drei Eigentöne fast überein. Die Torres-Gitarre besitzt eine zu große Taillenweite, sie ist zu „fett“. Die größere Lautstärke wiegt den Verlust der inneren Harmonie nicht auf!

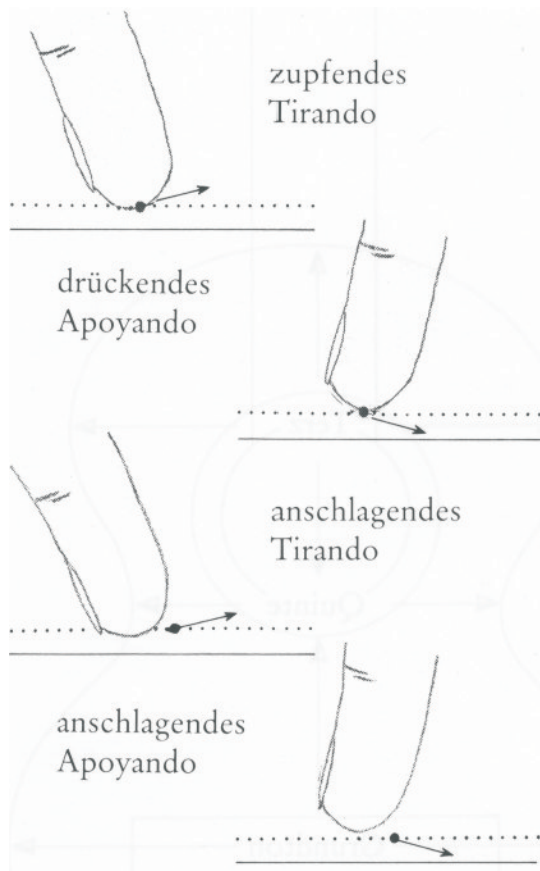


Bei der reinen Stimmung verhält sich Grundton/große Terz	wie 4 : 5
Grundton/Quinte	wie 2 : 3
Grundton/große Sexte	wie 3 : 5

Die mathematischen Proportionen finden wir beim Bau der Gitarre wieder:

Oberbreite/Unterbreite	wie 4 : 5
Taillenbreite/Oberbreite	wie 2 : 3
Taillenbreite/Unterseite	wie 3 : 5

Dämpfen wir alle Saiten leicht ab und singen dann eine chromatische Tonleiter ins Schallloch, bemerken wir, daß bei einem bestimmten Ton die Gitarre kräftig mitklingt. Es ist dies der **Eigenton** der Gitarre. Wenn wir zu diesem Eigenton die große Terz singen, finden wir einen zweiten, schwächeren Eigenton. Der dritte Eigenton, die Quinte, ist kaum hörbar.

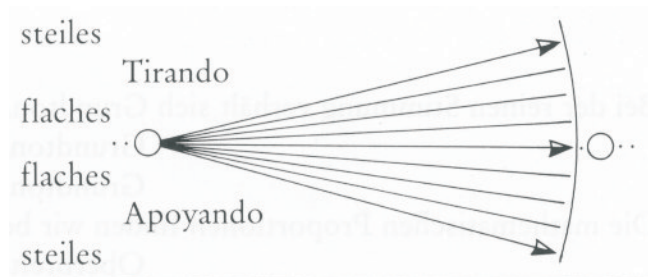


Im Schülerband 1, Seite 12, lernen wir das Apoyando aus der Ausgangsstellung (**drückendes Apoyando**) und aus der Grundstellung (**anschlagendes Apoyando**) kennen, auf Seite 38 das Tirando aus der Ausgangsstellung (**zupfendes Tirando**) und aus der Grundstellung (**anschlagendes Tirando**). Durch Veränderung der Handstellung erhalten wir vier weitere Anschlagmöglichkeiten:

- flaches Apoyando
- steiles Apoyando
- flaches Tirando
- steiles Tirando

Stellen wir Apoyando und Tirando gleichzeitig dar, sehen wir, daß bei Parallelbewegungen des Anschlagfingers zur Griffbrettebene das Tirando ins Apoyando und umgekehrt das Apoyando ins Tirando übergeht. Ob der Finger nach dem Anschlag anlegt oder nicht, ist zweitrangig, zum Beispiel ist Anlegen beim Spiel auf der tiefen E-Saite mit Zeige-, Mittel- oder Ringfinger nicht ausführbar, ausschlaggebend ist die Bewegungsrichtung. Der Schwung, die Kraft, kommt beim Apoyando wie beim Tirando aus dem Handwurzelgelenk. Der Übergang vom steilen Tirando zum steilen Apoyando ist in der Grafik in acht Stufen dargestellt. In Wirklichkeit ist es ein fließender Übergang mit einer unbegrenzten Zahl von Zwischenstufen.

Im Grenzbereich der Saitenebene gelangen wir mühelos vom Apoyando zum Tirando, vom Tirando zum Apoyando, wenn wir den Handrücken und damit auch die Fingerstellung leicht verändern.



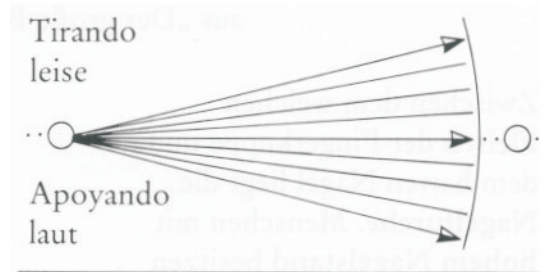
Griffbrettebene

Bei der Schreibweise des Apoyandos ziehen wir einen kurzen Strich unter die Bezeichnung des Anschlagfingers, nicht jedoch beim Tirando. Dieser Strich bedeutet bildlich die nächsttiefere Saite, an die angelegt wird.

Es gibt noch eine zweite Form des **Tirandoanschlags**. Hier kommt die Bewegung fast ausschließlich aus den **beiden ersten Fingergelenken**. Dabei werden die Anschlagfinger stärker gekrümmt, auch steht der Handrücken etwas höher. Während das Apoyando sich besonders für hervorgehobene Einzeltöne und Tonleitern eignet, verwenden wir das Tirando beim mehrstimmigen Akkord- und Arpeggiospiel.

Apoyando und Tirando sind Anschlagstechniken, die so alt sind wie die Zupfinstrumente selbst. Auch wenn keine schriftliche Aufzeichnung über die Spielweise vergangener Zeiten, der alten Ägypter, der Griechen, der Römer, vorhanden sind, Abbildungen der rechten Hand beim Spiel verraten, ob Tirando oder Apoyando verwendet wurde: Apoyando: Römischer Sarkophag (300 n. Chr.) Tirando: Relief des Praxiteles (330/320 v. Chr.)

Johannes Klier, Ingrid Hacker
„Die Gitarre“ Seite 31 beziehungsweise 24



Griffbrettebene

Mit der Änderung der Handstellung beim Anschlag ändert sich die Lautstärke:

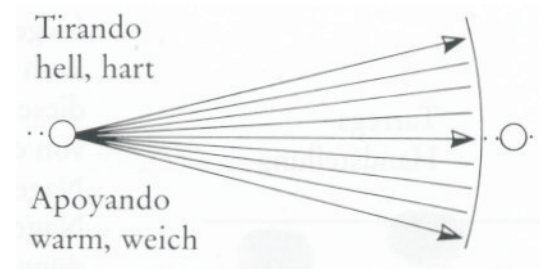
Apoyando ? laut

Tirando ? leise

Es verändert sich auch die Klangfarbe:

Apoyando ? warm, weich

Tirando ? hell, hart



„Meine Erfahrung mit der Gitarrentechnik ist, daß man einen Anschlag beherrschen muß, der - sagen wir mal - eine klavierähnliche Disposition ermöglicht, das heißt, ein einzelner Ton in einer melodischen Linie oder in einem Arpeggio oder in einem Akkord kann eine beliebige Qualität haben. Und das geht nur mit Tirando-Anschlag. Im Akkordanschlag oder im Arpeggio funktioniert das Apoyando nicht. Wer sich also auf das Apoyando verläßt, um gute Töne zu machen, und es in den einzelnen Linien anbringt, hat Glück in den einzelnen Linien, aber wenn man in dem Moment, wo ein Akkord kommt, das Tirando nicht genauso stark spielen kann, wird die Musik einfach limitiert. Aus dieser Erkenntnis heraus arbeiten wir erst einmal am Tirando-Anschlag ...

Es geht überhaupt nicht um Dogmen, sondern einfach um die spieltechnischen Voraussetzungen, die jedem klar werden müßten, wenn er einfach weiterdenkt. Natürlich bin ich froh, wenn man den Apoyando-Anschlag für bestimmte Dinge kultivieren kann, wo er einfach überlegen ist und auch gebraucht wird ...

Ich bemühe mich, jeden Ton in dem musikalischen Zusammenhang darzustellen, daß die Idee des Komponisten klarer wird, und das beinhaltet eine Unzahl von unnennbaren Abstufungen dynamischer und farblicher Hinsicht.“

Frank Bungarten: „Um den auffälligen Effekt geht es mir nicht ...“,
aus musikblatt 2/92, Seite 21

„Der Nagel ist die dünne, durchscheinende, gebogene Hornplatte (Nagelplatte), die die Rückenfläche des Endgliedes der Zehen und Finger bedeckt. Sie liegt auf dem Nagelbett und wird seitlich vom Nagelwall begrenzt, der sich hinten zum Nagelfalz einsenkt. Der im Nagelfalz steckende Teil des Nagels heißt Nagelwurzel, die nicht immer sichtbare halbmondförmige, weiße Stelle davor das Möndchen. Der Nagel besteht aus einer weichen unverhornten Zellschicht und der Hornschicht. Das Längenwachstum wird durch einen Verhornungsvorgang in der Tiefe des Nagelfalzes unterhalten, der Nagel schiebt sich dabei vom Falz aus nach vorn; er wächst um etwa 3 mm im Monat.“

aus „Der große Brockhaus“, Band 8, Seite 251

Zwischen dem weichen Fleisch der Fingerkuppe und dem harten Nagel liegt die **Nagelfurche**. Menschen mit **hohem Nagelstand** besitzen eine schmale Nagelfurche, bei tiefem Nagelstand ist die Nagelfurche breit.



Fingerkuppen rechte Hand eines Erwachsenen mit schmalen Nagelfurche



Liegen die Fingerknöchel der rechten Hand und damit auch die Fingernägel parallel zu den Saiten und wird in dieser Handstellung die Saite angeschlagen, springt sie von der weichen Kuppe über die Nagelfurche frei zum Nagel, wird dort aufgefangen und gleitet dann über die **Nagelrundung** hinweg. Der erzeugte Ton ist hart und dünn.

Durch eine leichte seitliche Drehung der rechten Hand liegt die Saite schräg zum Nagel. Der Übergang von der Kuppe zum Nagel vollzieht sich nicht mehr ruckartig, sondern gleichmäßig und sanft. Der erzeugte Ton ist weich und voll. Die größte Klangfülle wird erzielt, wenn bei der Ausgangsstellung der Nagel gerade noch die Saite seitlich berührt.

Tarrega-
Handstellung



Carcassi-
Handstellung



Beim Einzelfingeranschlag können wir rasch die günstigste Anschlagrichtung und die dazu passende Handstellung finden. Schwieriger wird es beim Wechselschlag mit zwei Fingern, denn für jeden davon gibt es eine günstige Anschlagrichtung, die jeweils eine andere Handstellung erfordert. Hier muß eine brauchbare Lösung gefunden werden, die beiden Anschlagfingern gerecht wird. Noch schwieriger wird der Wechselschlag mit drei Anschlagfingern. Aus diesem Grunde verstehen wir auch, warum der große Klassiker Fernando Sor den Wechselschlag mit zwei Fingern (i und m) empfiehlt.

„Da die Saite dem Nagel augenblicklich gehorcht, gestattet sie den Fingern der rechten Hand, daß sie den gewünschten Erfolg mit einem Minimum an Kraft erzielen, und infolgedessen wird der Widerstand der Finger der linken Hand in günstiger Weise vermindert, da unnötig.“

aus Emilio Pujol: „Das Dilemma des Klanges bei der Gitarre“, Seite 23

Wie kaum ein anderes Instrument fordert die Gitarre den ganzen Menschen - bis zu den Fingerspitzen. Obwohl sie eine ganz wesentliche Rolle bei der Tonerzeugung und Tongestaltung spielen, werden sie bei der Anmeldung der Schüler wenig oder nicht beachtet, ebenso wie die Fingernägel, die in jüngeren Jahren noch nicht die Härte für gutes Gitarrenspiel aufweisen. So wie jeder Mensch seine eigene Nase mitten im Gesicht hat, so hat auch jeder seine **eigene Fingerspitze**, seine **eigene Fingerkuppe**.

Betrachten wir die beiden nebenstehenden Zeigefinger, sehen diese auf den ersten Blick fast gleich aus, bis auf eine Kleinigkeit, die Fingerspitze. In der oberen Zeichnung ist die Fingerspitze abgerundet, der Nagelrand liegt oberhalb der Kuppe. Schlagen wir eine Saite parallel zur Griffbrettebene im rechten Winkel an, wird sie vom Nagel überhaupt nicht berührt, **reiner Kuppenanschlag**. Wollen wir aber einen kombinierten Nagel-/Kuppenanschlag, muß

- a) die rechte Hand um einige Grad gedreht oder
- b) der Nagel länger gefeilt werden.

Dann aber klafft eine Lücke bei der Berührung der Saite durch Nagel und Kuppe.

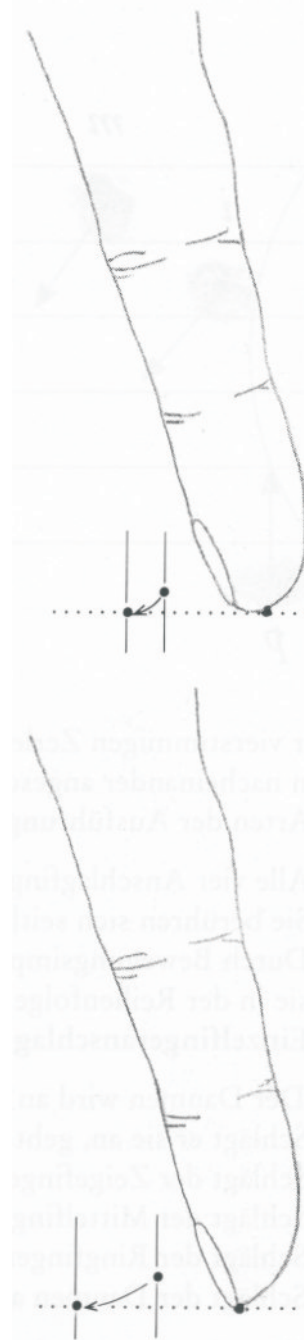
In der unteren Zeichnung ist die Fingerspitze abgeflacht, sie läuft auf den Nagelrand zu. Solch eine Fingerspitze ist eine ausgezeichnete natürliche Anschlagrampe. Der Nagel wird so gefeilt, daß er knapp über die Kuppe hinausragt. Der Spieler kann ein vollklingendes Apoyando mit viel Fleisch genauso gut spielen wie ein helles Tirando mit viel Nagel. Für das Spiel auf der Gitarre ist eine derartige Fingerspitze ein Glücksfall. Verbunden mit einem kräftigen Nagel finden wir sie bei Segovia! (Andres Segovia: „Mein Gitarrenbuch“, Seite 28)

Bei der Pflege der Fingernägel stimmen wir Kuppe und Nagel aufeinander ab. Durch eigene Versuche finden wir im Laufe der Zeit, auch bei ungünstigsten Voraussetzungen, eine brauchbare Lösung. Gezielte Ratschläge zu geben, ist hier fehl am Platz, denn viele unterschiedliche Faktoren (Nagelhärte, Nagelkrümmung, Nagelstand ...) treffen aufeinander.

„Die Gitarre, ohne Nägel angeschlagen, wird zu einer Art Verlängerung unserer eigenen Sensibilität, und für ein im wesentlichen erregtes Temperament, wie es Tarrega war, scheint uns dieser Grund unwiderlegbar.“

aus Emilio Pujol: „Das Dilemma des Klanges bei der Gitarre“, Seite 15

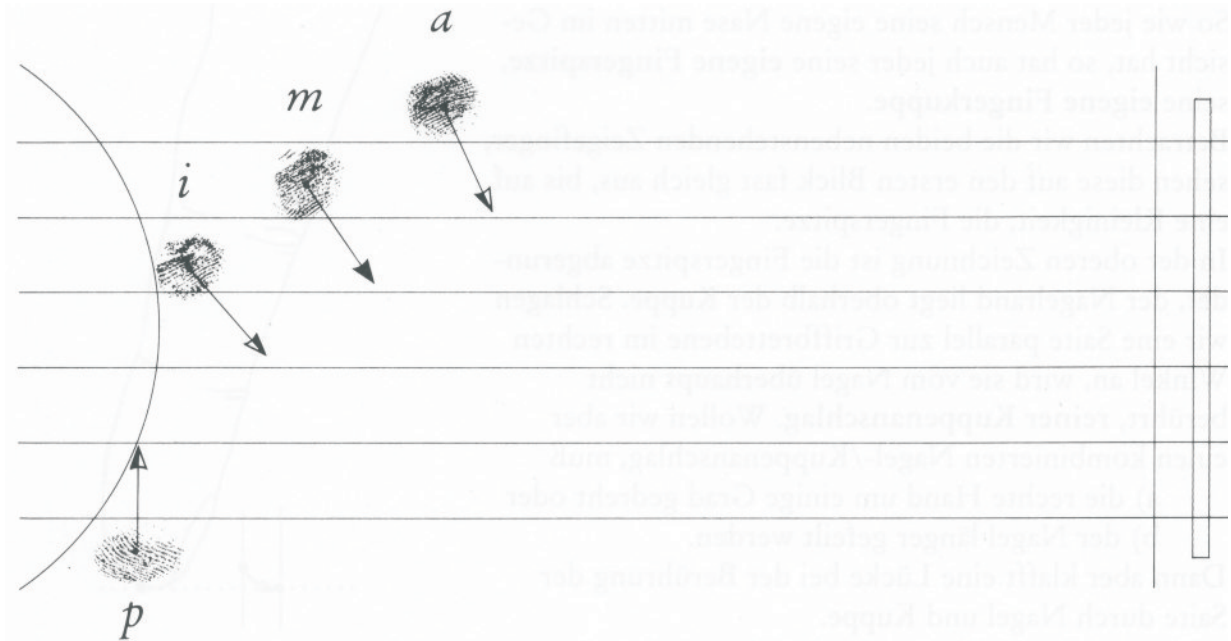
Weg der Saite von der ersten Berührung bis zum freien Schwingen



Die vierstimmige Zerlegung

*Ein Septakkord geviertelt ist
in c - e - g und b.*

*C spielt der Organist
bedächtig mit dem großen Zeh!*



Bei der vierstimmigen Zerlegung werden die Töne, wie aus dem Notenbild ersichtlich, einzeln nacheinander angeschlagen.

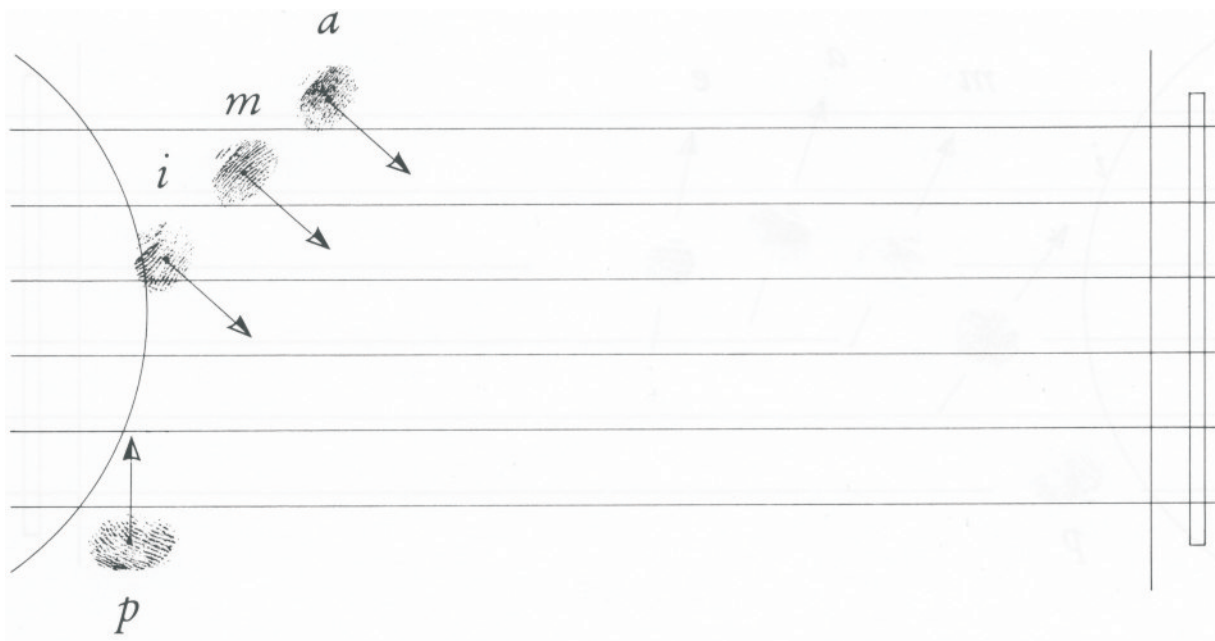
Zwei Arten der Ausführung bieten sich an:

- Alle vier Anschlagfinger werden gleichzeitig an die entsprechenden Saiten gesetzt. Sie berühren sich seitlich nicht, zwischen ihnen ist ein geringer Zwischenraum. Durch Bewegungsimpulse des Gehirns, getrennt für jeden Einzelfinger, schlagen sie in der Reihenfolge Daumen, Zeige-, Mittel- und Ringfinger nacheinander an - **Einzelfingeranschlag im Tirando.**
- Der Daumen wird an seine Saite gesetzt. Schlägt er sie an, geht gleichzeitig der Zeigefinger an seine Saite. Schlägt der Zeigefinger an, geht der Mittelfinger an seine Saite. Schlägt der Mittelfinger an, geht der Ringfinger an seine Saite. Schlägt der Ringfinger an, geht der Daumen an seine Saite. Schlägt der Daumen an ... **Einzelfingeranschlag im Tirando.**

Jede Akkordzerlegung, ob drei-, vier- oder gar sechsstimmig, ist streng an den Takt gebunden. Sie wird im Gegensatz zum Arpeggio immer ausgeschrieben, die betreffenden Töne und ihre Werte aufgezeichnet. Fortlaufende Zerlegungen dürfen beim Griffwechsel in ihrem Rhythmus nicht unterbrochen werden. Allgemein bleiben die Greiffinger während der Zerlegung auf ihren Bündeln liegen.

Das Arpeggio

*Mit sechs langen Beinen
springt lustvoll nach oben der Floh,
läßt der Daumen die Saiten erklingen
wie Perlen beim Arpeggio.*



Beim vierstimmigen Arpeggio werden die Töne, obwohl sie im Notenbild wie ein Akkord übereinandergeschrieben sind, einzeln nacheinander angeschlagen:

Alle vier Anschlagfinger werden gleichzeitig an die entsprechenden Saiten gesetzt. Sie berühren sich seitlich leicht. Durch **einen einzigen Bewegungsimpuls des Gehirns**, wie beim Akkordanschlag, schlagen sie in der Reihenfolge Daumen, Zeige-, Mittel- und Ringfinger nacheinander an. Dies wird erreicht durch eine leichte **Druckverlagerung** innerhalb der Hand vom Daumen in Richtung Ringfinger.

Das Arpeggio paßt sich der rhythmischen Eigenart eines Musikstückes an, es ist nicht an eine bestimmte Takteinteilung gebunden. In welcher Zeitdauer das Arpeggio ausgeführt werden soll, bleibt dem Spieler freigestellt.

Während bei der vierstimmigen Akkordzerlegung die Fingerkuppen vor dem Anschlag die Saiten nur leicht berühren, werden beim Arpeggio die Saiten vor dem Anschlag, wie beim Akkordanschlag, je nach der gewünschten Lautstärke mehr oder weniger gespannt.

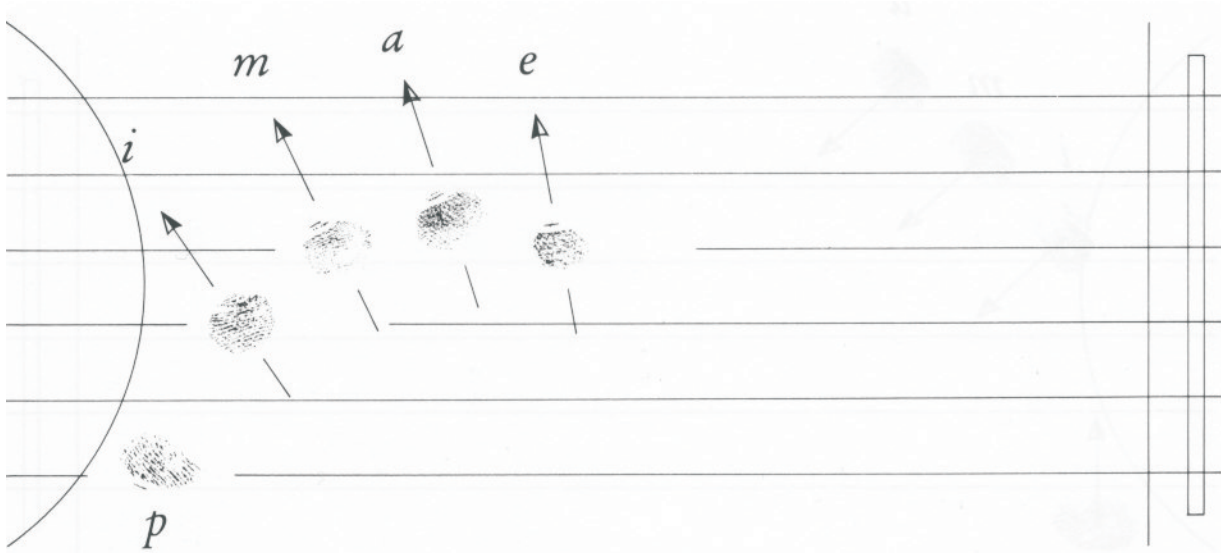
Bei Akkordzerlegungen sind alle denkbaren Fingerkombinationen möglich, beim Arpeggio gibt es nur eine einzige Form:

p i m a

Obwohl Akkordzerlegungen und Arpeggien auf der Gitarre verschieden ausgeführt werden, unterscheiden die allermeisten Lehrwerke zwischen ihnen nicht.

Das einfache Rasgueado

*Irrt im südlichen Spanien
ein einfaches Rasgueado umher,
versteckt sich zwischen Geranien,
fragt dich: „Wo komm ich wohl her?“*



Wie beim Arpeggio gibt es beim Rasgueado nur eine einzige **Fingerkombination**:

e a m i

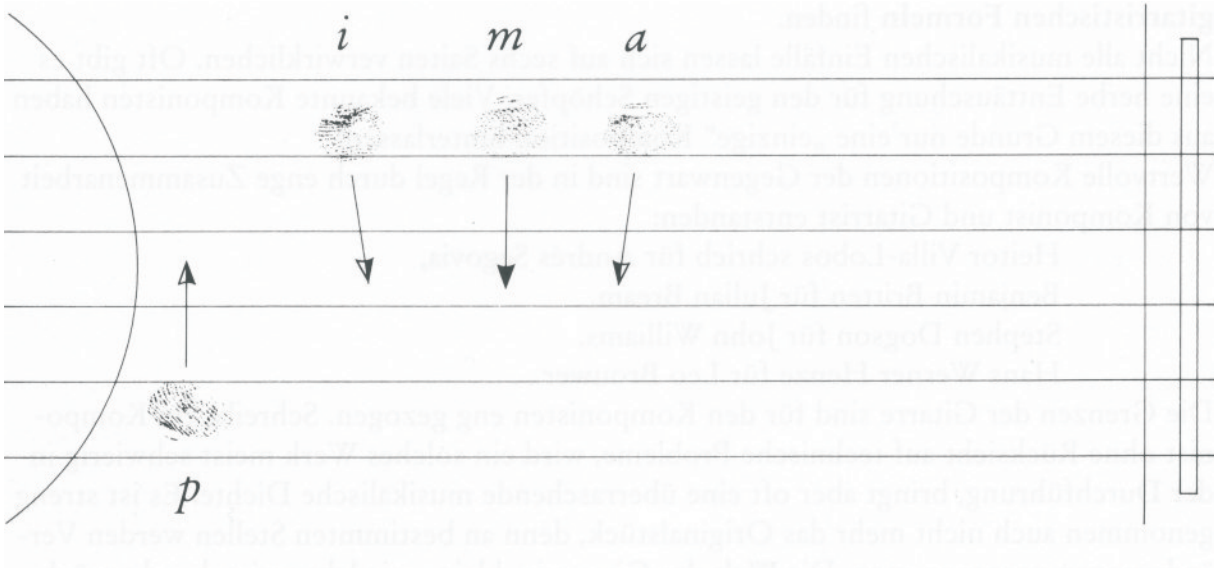
Mit dem kleinen Finger beginnend, schnellen die Anschlagfinger nacheinander in rascher Folge über die Saiten. Aus der obigen Zeichnung läßt sich nur die Richtung während des Anschlags ablesen, nicht die Grundstellung. Wir sehen die Fingerkuppen bei leicht geöffneter Faust, während die Saiten mit dem Nagelrand angeschlagen werden. Soll ein **Akkord kurz** erklingen, gleiten die Anschlagfinger **fast gleichzeitig** über die Saiten und strecken sich sogleich.

Soll ein **Akkord lang** erklingen, gleiten die Anschlagfinger **nacheinander** über die Saiten und strecken sich in der Reihenfolge kleiner Finger, Ring-, Mittel- und Zeigefinger. Unterstützt werden sie durch eine leichte Drehbewegung im Handgelenk. Gewöhnlich übt der Schüler schnelle Bewegungen nur in Richtung zur Saite. Beim Rasgueado wird eine Bewegung weg von der Saite gefordert, werden die **Streckmuskeln** der **Anschlagfinger** gestärkt.

Beim Rasgueado gibt es eine reichhaltige Anzahl von Anschlagarten, dem Erfindungsreichtum des Gitarristen sind hier fast keine Grenzen gesetzt. Doch die Ausführung fordert vom Lehrer viel gezielte methodische Vorbereitung und vom Schüler viel Üben!

Das Tremolo

*Saitentöne klingen im Traum
alle von gleicher Gestalt,
verwehn wie ein Hauch im Raum,
ein Tremolo wird nicht alt.*



Beim Tremolo werden die Töne, wie aus dem Notenbild ersichtlich, einzeln nacheinander angeschlagen - **Einzelfingeranschlag im Tirando**. Ring-, Mittel- und Zeigefinger spielen rasch hintereinander denselben Ton auf einer Saite, der in drei verschiedenen Klangfarben und in unterschiedlicher Lautstärke zu hören ist, denn jeder Anschlagfinger hat seine eigene Form und Größe, schlägt die Saite in einer anderen Richtung und an einer anderen Stelle an.

Bevor der Schüler das Tremolo übt, muß er Klangfarbe und Lautstärke aufeinander abstimmen, eine annehmbare Lösung suchen und finden.

Ring- und Mittelfinger sind durch Sehnen im Handrücken miteinander verbunden, was sie in ihrer Bewegungsfreiheit einschränkt. Meist folgt beim Tremolo der Mittelfinger zu rasch dem Ringfinger, ein **galoppierender Rhythmus** ist die Folge. Rein optisch ist dies in der obigen Zeichnung recht gut zu erkennen; der Abstand zwischen Ring- und Mittelfinger ist kleiner als der Abstand zwischen Mittel- und Zeigefinger. Der Ringfinger wird gleichzeitig mit dem Daumen an die Saite gesetzt, damit die Hand ruhig bleibt, die Notenwerte in der Melodiestimme gleichen Wert aufweisen. Der Ringfinger dämpft also zuerst die Saite ab und schlägt sie anschließend aus der Ausgangstellung an, während Mittel- und Zeigefinger aus der Grundstellung über der Saite anschlagen!

Die Klassiker der Gitarre spielten das Tremolo mit einer anderen **Anschlagformel**:
„Beim Tremolo muß man dem Daumen den ersten und zweiten Finger folgen lassen.“
aus Hector Berlioz: „Instrumentationslehre“

Für Gitarre solo zu schreiben, heißt die Gitarre kennen, sie sehr gut kennen. Manche Komponisten, die selbst dieses Instrument nicht spielen, gehen oft von falschen Vorstellungen aus und sind zum Scheitern verurteilt. Um für Gitarre solo zu schreiben, muß der Komponist die **Eigenart der Gitarre** erfaßt haben, ihre **Tonsprache** gefunden haben. Erst dann ist es ihm möglich, Musik zu schaffen, die innerhalb des geistigen Bereiches der Gitarre sich bewegt.

Schreibt ein Komponist für eine Flöte, muß er nur den Tonumfang kennen, bei der Gitarre aber bei Mehrstimmigkeit Fingersätze berücksichtigen, die richtigen **gitaristischen Formeln finden**.

Nicht alle musikalischen Einfälle lassen sich auf sechs Saiten verwirklichen. Oft gibt es eine herbe Enttäuschung für den geistigen Schöpfer. Viele bekannte Komponisten haben aus diesem Grunde nur eine „einzige“ Komposition hinterlassen! Wertvolle Kompositionen der Gegenwart sind in der Regel durch enge Zusammenarbeit von Komponist und Gitarrist entstanden:

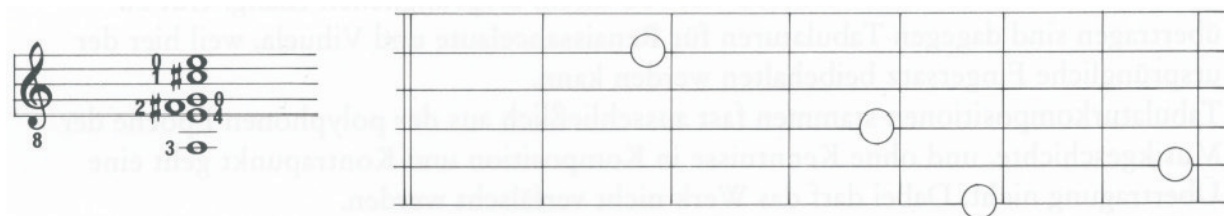
Heitor Villa-Lobos schrieb für Andres Segovia,
Benjamin Britten für Julian Bream,
Stephen Dogson für John Williams,
Hans Werner Henze für Leo Brouwer ...

Die Grenzen der Gitarre sind für den Komponisten eng gezogen. Schreibt ein Komponist ohne Rücksicht auf technische Probleme, wird ein solches Werk meist schwierig in der Durchführung, bringt aber oft eine überraschende musikalische Dichte. Es ist streng genommen auch nicht mehr das Originalstück, denn an bestimmten Stellen werden Veränderungen vorgenommen. Die Welt der Gitarre ist klein - sie lebt weitgehend zurückgezogen in der Stille, der Einsamkeit. Schreibt ein Gitarrist für sein Lieblingsinstrument, bewegt er sich in engen Kreisen. Es entstehen kleine „Stücke“, die ganz reizvoll sind, aber der große Durchbruch gelingt nur, wenn im Hintergrund ein musikalisches Studium steht.

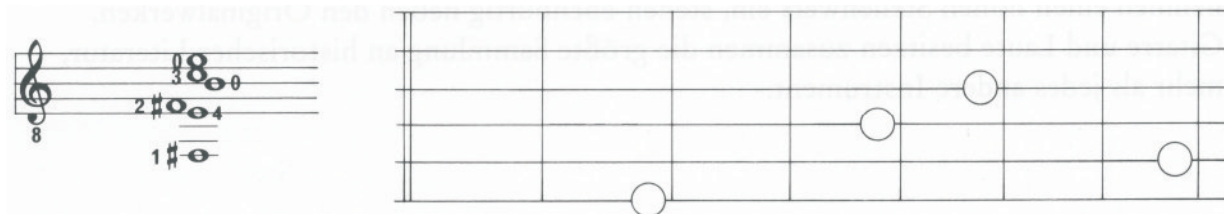
Ofter leben solche „Miniaturen“ von bestimmten Klangeffekten. Auch wenn es sich um die Gitarre handelt, darf der Komponist keine niedrigen Maßstäbe anlegen, denn um zu überleben, braucht die Gitarre Musikstücke von hohem Niveau mit Qualität. Moderne Gitarrenmusik klingt häufig dünn, denn sie ist oft auf eine einzige Linie beschränkt. Gelegentlich wird versucht, an besonders wichtigen Stellen einen vollen Akkord einzusetzen, um größere Klangfülle vorzutäuschen. Viele Gitarristen sind mit diesen mageren zeitgenössischen Stücken nicht zufrieden und lehnen sie ab. Jeder zeitgenössische Komponist, der Anspruch auf Originalität erhebt, muß die überkommenen Muster früherer Zeiten meiden, seine eigene Tonsprache finden. Er schreibt für ein Instrument, das nicht in sein gewohntes vielschichtiges Denken paßt, er muß sich auch ganz bewußt gegenüber anderen schon bestehenden Werken abgrenzen, keine Verwandtschaft darf spürbar sein. Dabei sind die Akkorde das schwierigste Problem, denn jeder Komponist besitzt eine Vorliebe für harmonische Verbindungen. Unübertroffen in der Kompositionstechnik für Gitarre solo ist bis heute der Klassiker Fernando Sor. Er weiß genau, was auf der Gitarre möglich ist und was nicht, und hat dies in seiner Gitarrenschule festgehalten:

„Verlangen, daß man auf einem Instrument alles ausführen könnte, was sich in der Musik erdenken läßt, heißt meines Erachtens, das Instrument nicht kennen.“

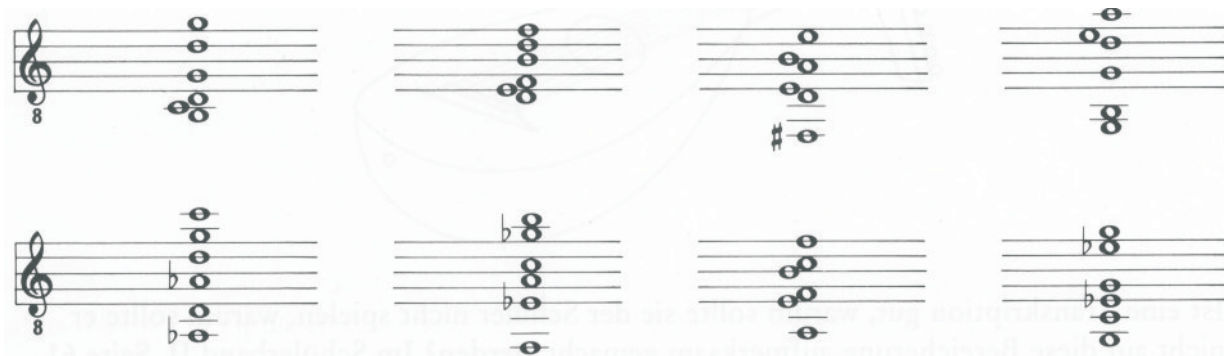
Bei Kompositionen für Gitarre solo finden wir grifftechnische Schwierigkeiten, die mit der Größe der menschlichen Hand zusammenhängen und übermäßige Spreizungen der Greiffinger erfordern, weiterhin Fehler bei Sekundintervallen, besonders auf den beiden tiefsten Baßsaiten. Drei Töne werden gleichzeitig gefordert, jedoch ist nur Zweistimmigkeit möglich.



Manchmal sind sechs Töne aufgeschrieben, die unter Ausschluß der hohen e'-Saite zu spielen sind. In seltenen Fällen liegen Melodie- und Baßstimme zu weit auseinander, so daß sie wohl einzeln ausführbar, aber nicht gleichzeitig gespielt werden können.



Gute Gitarrenstücke für Anfänger und Fortgeschrittene werden immer noch geschrieben, und sie setzen sich langsam durch. Auch der Lehrer war einmal Schüler, und er unterrichtet vielfach mit derselben Literatur, nach der er früher einmal lernte.



Fast alle Stücke, die heute allgemein bekannt sind, haben im Grunde genommen einen Bart, sind von gestern.

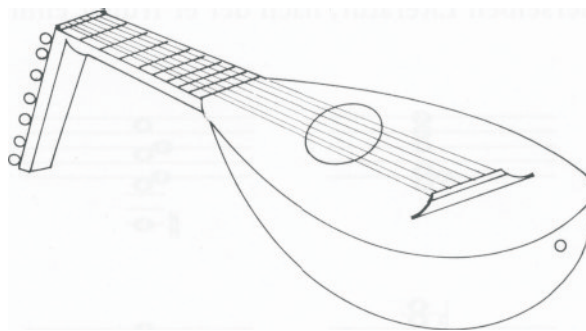
Wollen wir zeitgenössische Stücke für unsere Schüler, müssen wir sie selbst schreiben lassen. Schon im Schülerband 1 wird dieser Versuch unternommen. Dabei soll es der Gitarrenlehrer nicht bewenden lassen, sondern immer wieder neue Entwürfe fordern. Wenn er es geschickt anfaßt, haben die Schüler ihre Freude daran, und vielleicht kommt auch mal was Brauchbares heraus!

Transkriptionen nennen wir das **Umschreiben von Tabulatur** in Notenschrift.

Historische Aufführung alter Musik versucht, auf Originalinstrumenten aus jener Zeit Lieder und Tänze nach Tabulaturen wiederzugeben. Wollen wir eine solche Musik auf der Gitarre spielen, sind wir gezwungen umzuschreiben, zu verändern. Aus dem reichen Schatz an Lautenmusik ist nicht alles auf die Gitarre übertragbar. Dies gilt auch für die Barockgitarre mit ihrer völlig anderen Stimmung. Werke von Gaspar Sanz oder Robert de Visée verlieren viel von ihrem ursprünglichen Klang. Gut zu übertragen sind dagegen Tabulaturen für Renaissancelaute und Vihuela, weil hier der ursprüngliche Fingersatz beibehalten werden kann.

Tabulaturkompositionen stammen fast ausschließlich aus der polyphonen Epoche der Musikgeschichte, und ohne Kenntnisse in Komposition und Kontrapunkt geht eine Übertragung nicht. Dabei darf das Werk nicht verfälscht werden. Originalliteratur für Gitarre ist vielfältig. Transkriptionen aus dem Bereich der Laute bringen eine zusätzliche stilistische und klangliche Bereicherung, sind oft musikalisch bedeutender.

Transkriptionen sind ein Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen historischen Instrumenten und der Gitarre. Übertragungen alter Lautentabulaturen nehmen einen hohen Stellenwert ein, stehen ebenbürtig neben den Originalwerken. Gitarre und Laute besitzen zusammen die größte Sammlung an historischer Literatur, mehr als jedes andere Instrument.



Ist eine Transkription gut, warum sollte sie der Schüler nicht spielen, warum sollte er nicht auf diese Bereicherung aufmerksam gemacht werden? Im Schülerband II, Seite 61, ist zum Beispiel der „Niederländische Rundtanz“ abgedruckt, darunter der Komponist Judenkünig, eine Knickhalslaute spielend, dazu noch ein kurzer Text, der einlädt, über Transkription zu reden.

„Ich war immer der Meinung, ein Stück für ein anderes Instrument einrichten, welches es nicht verhältnismäßig wiedergeben kann, heiße es entstellen, und anstatt bearbeitet für dieses Instrument sollte man sagen: diesem Instrument aufgeopfert.“

aus Fernando Sor: „Gitarrenschule“, Seite 36

Transkription nennen wir das **Umschreiben von Musikstücken von einem Instrument für ein anderes.**

Beim Klavier gibt es Komponisten, deren Werke für die Gitarre gut übertragbar sind, dazu zählt zum Beispiel der Spanier Isaac Albeniz. Die Musik der iberischen Halbinsel ist stark von der Folklore beeinflusst, von der Gitarre. Anders ist es bei Robert Schumann, der den Klang des Klaviers im Ohr hatte. Seine Musik auf Gitarre zu übertragen - mit Ausnahme der einfachen Stücke aus dem „Album für die Jugend“ -, ist fragwürdig. Violine und Gitarre sind durch die leeren Saiten, ihre Stimmung, nahe verwandt.

Musikstücke können meist in der **Originaltonart** übernommen werden, was von großem Vorteil ist, denn g-Moll klingt eben ganz anders als a-Moll. Jede Tonart hat ihren **klanglichen Charakter**, und der sollte auch bei der Übertragung auf ein anderes Instrument erhalten bleiben.

Eine Transkription fordert vom Zuhörer Bereitschaft, sich von gewohnten **Klangvorstellungen** zu lösen. Dies ist durchaus möglich, dies hat uns der große Meister Johann Sebastian Bach selbst gezeigt. Komponierte er ein Werk für Violine, übertrug er es oft für das Cello oder auch für die Laute.

Transkriptionen sind heute nicht mehr wie bei Tarrega kleine Stücke, sondern meist geschlossene zyklische Werke:

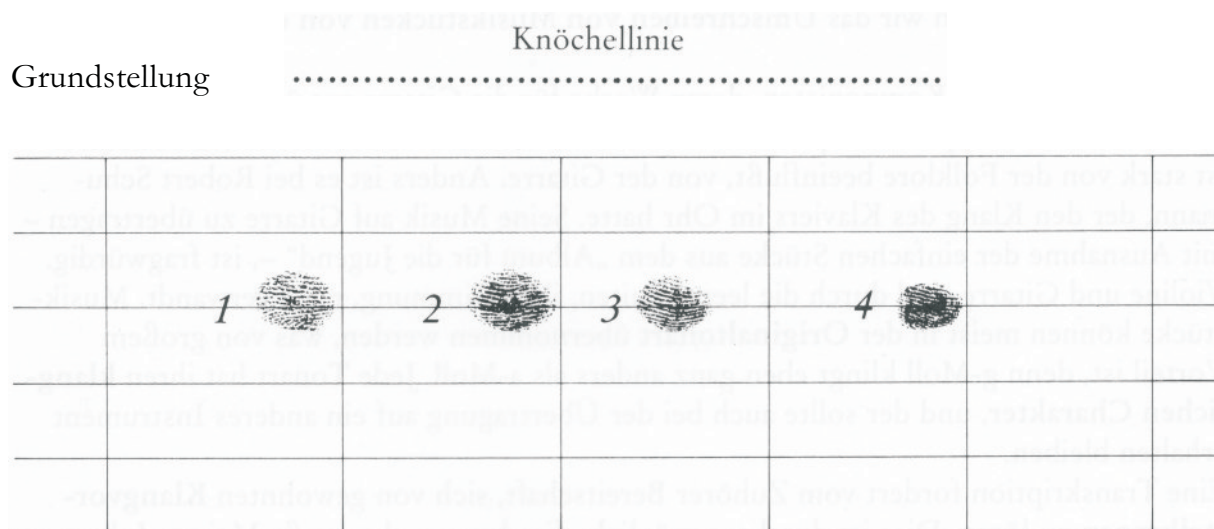
Bach Partiten, Scarlatti Sonaten,
Granados Walzer, Albeniz Suite espanola ...



„Ich habe die ganze Mozart-Sonate übertragen und nicht nur einen kleinen Part des Werkes. Natürlich sind die Instrumente verschieden - und sie sind es wieder nicht. Es kommt aber auch darauf an, worauf man Wert legt, ob zum Beispiel auf den Klang der Instrumente, und ganz wichtig ist, wie du die Stücke auf die Gitarre überträgst. Du kannst nun so viele Noten wie möglich abschreiben; das ist ein einfacher Weg. Ein anderer Weg ist, wenn du versuchst zu verstehen, was der Komponist für Gitarre geschrieben hätte ... Manchmal ist das wie das Übersetzen bestimmter sprachlicher Ausdrücke. Da mußt du das Wort suchen, das dem Ursprung am nächsten kommt.“

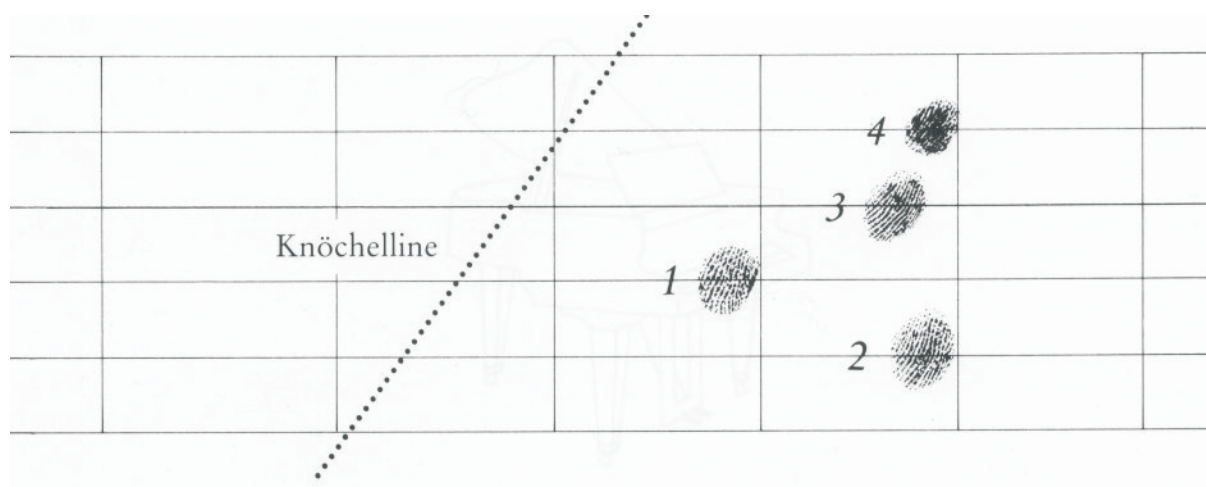
Manuel Barrueco: „Es kommt nicht auf das Instrument an“, Gitarre special, Seite 125

Grundstellung



Werden alle vier Greiffinger im IV.-VII. Bund auf die g-Saite gesetzt, verläuft die Knöchellinie parallel zum Griffbrett. Diese **Grundstellung** erreichen wir, wenn der Ellbogen und der Oberarm nahe am Körper liegen. Im praktischen Spiel brauchen wir sie vorwiegend bei Tonleitern, bei Sekunden und Terzen. Aus der natürlichen Handstellung lässt sie sich durch eine geringfügige Drehung zum Griffbrett hin ableiten.

Querstellung



Werden drei Greiffinger im VII. Bund auf drei verschiedene Saiten gesetzt, verläuft die Knöchellinie schräg zu den Saiten. Die **Querstellung** erreichen wir, wenn der Ellbogen und der Oberarm etwas vom Körper abgespreizt werden. Im praktischen Spiel brauchen wir sie vorwiegend bei Akkorden. Aus der natürlichen Handstellung lässt sie sich durch eine starke Drehung der linken Hand vom Griffbrett weg ableiten.

Zwischen Grund- und Querstellung gibt es viele Abstufungen, gemischte Formen mit veränderter Richtung der Knöchellinie.

Der **Fingersatz** ist ein wichtiges **Hilfsmittel** für den Schüler zum Lernen eines Musikstückes. Ziel ist leichtes, mühelos erscheinendes Gitarrenspiel der linken und rechten Hand. Gemeinsam bestimmen sie den Fingersatz. Nicht jeder Fingersatz paßt für jede Hand, deshalb ist es immer gut, ihn zu überprüfen und nicht gedankenlos zu übernehmen, auch nicht die Fingersätze dieser Gitarrenschule! Jeder neue Gedanke, jeder neue Akkord bringt einen neuen, eigenen Fingersatz, und da die Gitarre eine fast unerschöpfliche Zahl von Möglichkeiten bietet, wird jedes Musikstück neu erarbeitet.

Im Schülerband 1 werden die Grundregeln des Fingersatzes für die linke und rechte Hand ohne nähere Erläuterung eingeführt, so wie die Buchstaben im ersten Schuljahr. Auf einer höheren Stufe, im Schülerband II, werden die Grundregeln für den Fingersatz der rechten Hand begründet, werden Tips für den Fingersatz der linken Hand gegeben.

Jeder Fingersatz hat eine **physiologische** und eine **musikalische Seite**. Wenden wir uns zunächst der physiologischen Seite zu, sie steht für den Schüler im Vordergrund:

Wir wählen einen Fingersatz, der der natürlichen Handstellung am nächsten kommt!

Wir wählen eine leicht spielbare Lage und bleiben dort so lange wie möglich!

Wir verändern die Richtung der Knöchellinie nicht oder nur geringfügig! Auf einer späteren Stufe wird die physiologische der musikalischen Seite untergeordnet:

Schlußakkord mit leeren Saiten:
Die d-Saite klingt weiter!



Schlußakkord ohne leere Saiten:
Die d-Saite wird abgedämpft!



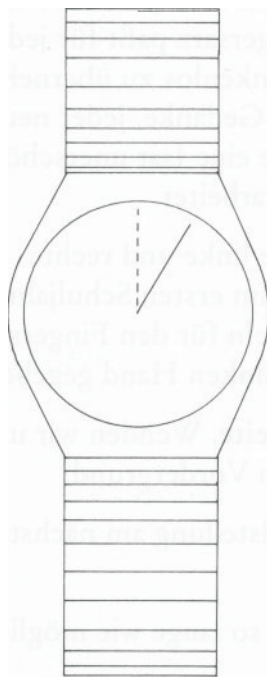
Schlußakkord ohne leere Saiten:
Jede Stimme wird auf ihrer Saite geführt, kein Klangfarbenwechsel!



Gitarristen sind in der Regel schlechte „Vom-Blatt-Spieler“. Gute Fingersätze erleichtern ihnen diese Aufgabe. Wir müssen aber mit den Angaben vorsichtig umgehen, das Notenbild nicht überladen, dem Schüler gelegentlich Freiraum lassen, wir müssen die Gefahren eines vorgegebenen Fingersatzes sehen:

„Auf Fingersatzbezeichnung wurde weitgehend verzichtet, damit sich der Lernende durch eigene Erfahrung und Aufmerksamkeit das Prinzip des Fingersatzes zueigen macht. Eine Bevormundung des Spielers durch Vorschrift jeden Fingersatzes führt zur Unselbständigkeit.“

aus Walter Gerwig: „Die Lehre des einstimmigen Spieles“, Seite 24



Schraffierung
in fünf Sekunden



Bei der Mehrzahl der natürlichen **Hand- und Fingerbewegungen** handelt es sich um **Wechselbewegungen**, deren zeitlichen Ablauf wir durch die Frequenz messen können:

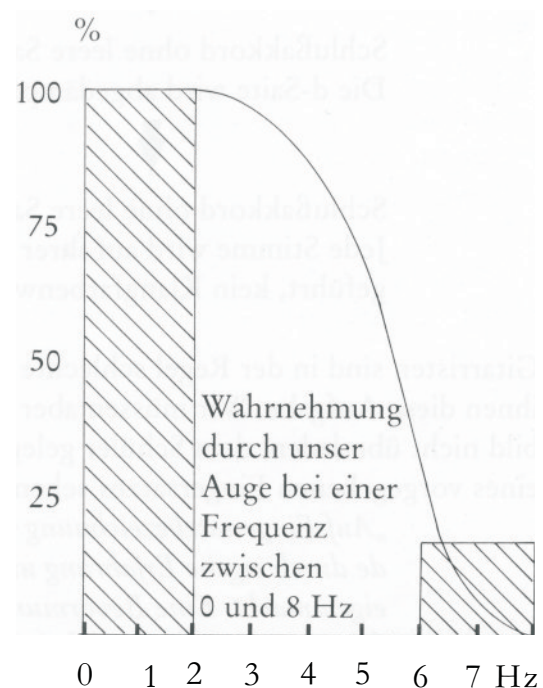
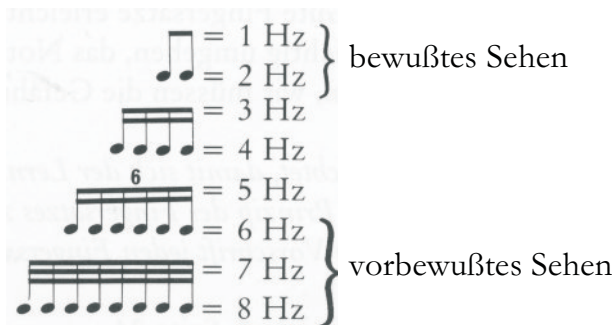
Wir legen dazu eine Armbanduhr mit rückendem Sekundenzeiger auf den Tisch, nehmen ein Blatt Papier und versuchen in fünf Sekunden eine Fläche so schnell wie möglich zu schraffieren. Die erkennbaren Spitzen ergeben die Frequenz der Handbewegung in einer Sekunde. Sie liegt zwischen 6 und 8 Hz. Wir legen unter ein Stück Kohlepapier ein leeres weißes Blatt und klopfen fünf Sekunden lang so schnell wie möglich mit dem Finger darauf. Aus den „Nagelspuren“ läßt sich die Frequenz der Klopfbewegung des Fingers ablesen. Sie liegt wieder etwa zwischen 6 und 8 Hz.

Wir drücken auf einer Metallfolie einfache Figuren durch und tasten die Oberfläche mit geschlossenen Augen ab. Die Frequenz der Hand beziehungsweise Fingerbewegung liegt zwischen 0 und 2 Hz.

Unser Auge kann langsame Hand- und Fingerbewegungen bis zu 2 Hz durch den vestibulo-okulären Reflex (**Augenreflex**) genau verfolgen - **bewußtes Sehen**. Bei schnellen Klopf- und Schreibbewegungen zwischen 6 und 8 Hz steht unser Auge still, es ergibt sich ein verschwommenes Bild - **vorbewußtes Sehen**. Zwischen 2 und 6 Hz nimmt die Bildschärfe immer stärker ab, werden die Beobachtungen ungenauer.

Sind Fingerbewegungen beim Gitarrenspiel noch nicht gelernt, werden sie durch das bewußte Sehen überwacht und gesteuert. Mit zunehmender Sicherheit und Schnelligkeit der Bewegung wird die Überwachung und Steuerung der motorischen Fertigkeiten vom vorbewußten Sehen übernommen.

Klopfübungen mit einem Finger



Das Spiel auf der Gitarre beruht auf dem Zusammenwirken von

Nervensystem, das der Steuerung dient,

+ **Bewegungssystem**, das der Bewegung dient,

+ **Sinnessystem**, das der Wahrnehmung dient.

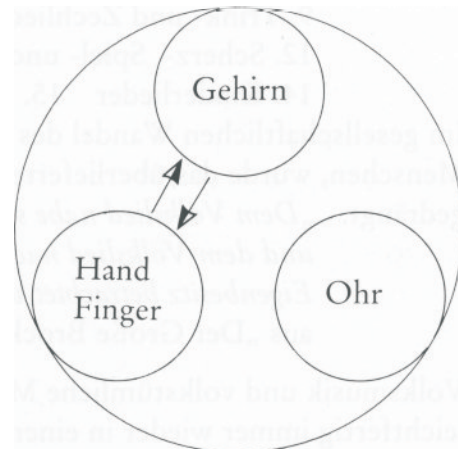
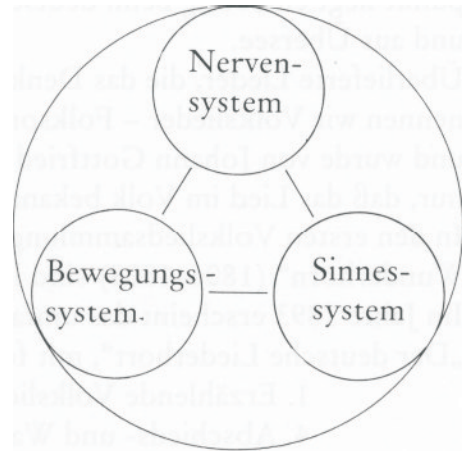
Jeder Spielvorgang beginnt mit einer Vorstellung im Gehirn, nach der durch Nervenimpulse die einzelnen Muskeln in der richtigen Reihenfolge, zum passenden Zeitpunkt und in der erforderlichen Stärke in Bewegung gesetzt werden. Mit Beginn der Bewegung erzeugen winzige Zellen des Tastsinns in Muskeln und Sehnen wiederum Impulse, die das Gehirn fortlaufend über die Veränderung der Muskelspannung und der Gelenkstellung benachrichtigen. Die eingehenden Daten werden sofort überprüft, verarbeitet und kurzfristig gespeichert.

Der Klang der schwingenden Saite hat nach einer Einhörzeit von etwa 0,2 Sekunden unser Gehirn über das Ohr erreicht.

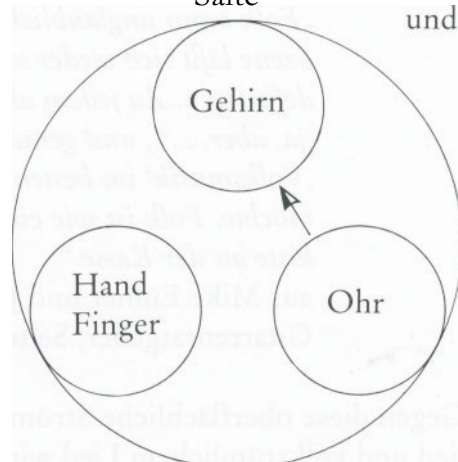
Das Ergebnis wird dort mit der ursprünglichen Vorstellung (Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe) verglichen.

Er klingt ein falscher Ton, erfolgt eine Änderung der linken Hand, stimmt die Lautstärke nicht, wird der Anschlag in der rechten Hand erhöht beziehungsweise abgeschwächt. Alle unsere Sinne arbeiten langsam, aber gründlich. Diese Trägheit hat auch unser Ohr, dem wir als Gitarristen meist voll vertrauen. Aber wie beim Auge ist auch beim Ohr die genaue Überprüfung eines Tones nur bei langsamem Zeitmaß möglich. Zum Erreichen eines sauberen, einwandfreien Spiels gilt immer noch die alte Vorschrift: „Langsam üben, bewußt üben!“ Wenn der Bewegungsablauf gesichert ist, bedienen wir uns der schnellen Reflexe. Ein Einzelton kann nicht mehr überprüft werden, Tongruppen rücken in den Vordergrund. Musikalische Fehler, ungeschickte Bewegungen, Unsicherheit beim Treffen eines Tones entgehen dem Ohr, dem Muskelsinn, dem Auge. Darauf sollte der Schüler immer wieder aufmerksam gemacht werden, denn das schwächste Glied in der Funktionskette setzt die Grenzen fürs Gitarrenspiel.

Funktionszyklus
beim Instrumentalspiel



Anschlag einer
Saite und



nach 0,2 Sekunden Rückmeldung
durch das Ohr.

Im Schülerband I-V finden wir 235 verschiedene Lieder aus aller Welt, 113 aus dem deutschsprachigen Raum, 70 aus dem übrigen Europa und 52 aus Übersee. Der Schwerpunkt liegt eindeutig beim deutschen Volkslied, gefolgt von den Folksongs aus Europa und aus Übersee.

Überlieferte Lieder, die das Denken und Fühlen breiter Volksschichten widerspiegeln, nennen wir Volkslieder - Folksongs. Der Begriff Volkslied stammt aus dem Jahre 1773 und wurde von Johann Gottfried Herder geprägt. Er ist eine Sammelbezeichnung, besagt nur, daß das Lied im Volk bekannt und beliebt war.

In den ersten Volksliedsammlungen „Stimmen der Völker“ (1778/79) und „Des Knaben Wunderhorn“ (1806-1808) sind in bunter Folge Lieder verschiedenster Art vertreten.

Im Jahre 1893 erscheint das umfangreichste Werk von Franz Magnus Böhme, „Der deutsche Liederhort“, mit folgender inhaltlicher Gliederung:

1. Erzählende Volkslieder 2. Historische Lieder 3. Liebeslieder
4. Abschieds- und Wanderlieder 5. Tagelieder und Kiltgesänge
6. Hochzeits- und Ehestandslieder, Nonnenklagen 7. Tanz- und Spiellieder
8. Rätsel-, Wett-, und Wunschlieder, Lügenmärchen 9. Trink- und Zechlieder
10. Ansingelieder 11. Stände- und Berufslieder
12. Scherz-, Spiel- und Spottlieder 13. Lieder vermischten Inhaltes
14. Kinderlieder 15. Geistliche Lieder

Im gesellschaftlichen Wandel des 19. und 20. Jahrhunderts, der Verstädterung der Menschen, wurde das überlieferte Volkslied durch volkstümliche Weisen zurückgedrängt. *„Dem Volkslied nahe steht das volkstümliche Lied, das literarischen Ursprungs und dem Volkslied nachgebildet, sehr beliebt ist, aber vom Volk nicht als Eigenbesitz betrachtet wird.“*

aus „Der Große Brockhaus“, Band XII, Seite 242

Volksmusik und volkstümliche Musik, Volkslied und volkstümliches Lied werden leichtfertig immer wieder in einen Topf geworfen. Im Bereich der bildenden Kunst gibt es Original und billige Nachbildung, Fälschung. Niemand würde auf den Gedanken kommen, beide gleichwertig nebeneinanderzustellen.

„Folk kann unglaublich virtuos, aber auch sehr simpel sein. Diese Musik und ihre Szene läßt sich weder soziologisch noch stilistisch oder gitarrentechnisch präzise definieren. Zu jedem akademischen Festlegungsversuch gibt es ein begründbares ‚ja, aber...‘, und gerade das gefällt uns (und anderen) an dieser Musik. Es ist ‚Volksmusik‘ im besten demokratischen Sinne. Jeder kann tun und lassen, was er möchte. Folk ist wie ein musikalischer Tante-Emma-Laden mit Juwelenwühlkiste an der Kasse.“

aus Mike Eulner und Jacky Drechsler: „Die Folkgitarre“, Gitarrenratgeber, Seite 89

Gegen diese oberflächliche Strömung, dieses Verwischen der Grenzen zwischen Volkslied und volkstümlichem Lied wird in den fünf Schülerbänden bewußt wertvolles Liedgut aus aller Welt gesetzt - mit Aussicht auf wenig Erfolg!

Die deutsche Jugendbewegung stellt mit dem „Zupfgeigenhansl“ (1908) das deutsche Volkslied in den Mittelpunkt ihres Singens. Heute sind es Folksonggruppen, die „altes“ Liedgut in musikalischer Sicht pflegen und neu beleben.

Die Liedauswahl

Deutsche Volks- und Kunstlieder/europäische Folklore

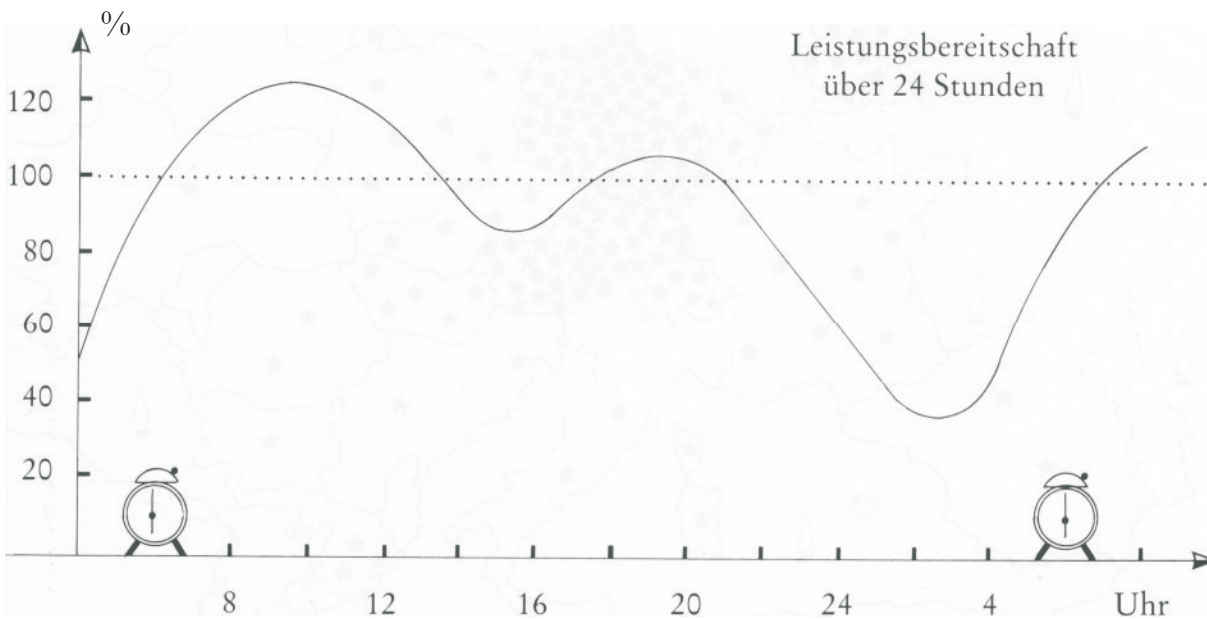
* = 1 Lied



Argentinien	1	Frankreich	9	Litauen		Schweiz	5
Australien	1	Ghana	1	Mexiko	3	Serbien	1
Belgien	2	Griechenland	3	Niederlande	2	Spanien	2
Bolivien	1	Grönland	1	Nigeria	1	Sri Lanka	1
Brasilien	2	Island	1	Osterreich	12	Südafrika	1
Bulgarien	1	Israel	3	Polen	7	Tschechoslowakei	4
China	3	Italien	2	Rumänien	2	Ukraine	1
Dänemark	2	Jamaika	1	Rußland	3	Ungarn	5
Deutschland	96	Korea	1	Sardinien	1	USA	31
England	11	Korsika	1	Schottland	3	Venezuela	1
Finnland	3	Kroatien	1	Schweden	1		

Die **physiologischen Funktionen** des **menschlichen Körpers** ändern sich fortlaufend von morgens früh bis abends spät, auch während des Schlafes, sie sind von der Tageszeit abhängig. Körpertemperatur, Atemfrequenz, Pulsschlag, Blutdruck ... erreichen Spitzenwerte früh morgens und abends, während sie ihren Tiefstand zwischen zwei und vier Uhr nachts haben. Der menschliche Körper ist zu bestimmten Zeiten mehr auf **Leistung** (am Vormittag und am späten Nachmittag) oder mehr auf **Erholung** (am frühen Nachmittag und in der Nacht) eingestellt. **Aufmerksamkeit** und **Müdigkeit** wechseln miteinander ab, die Leistungsfähigkeit ist großen Schwankungen unterworfen. Nachmittags zwischen 14 und 16 Uhr Gitarre zu üben ist wenig sinnvoll, viel besser eignen sich die frühen Abendstunden.

Aber zwischen Theorie und Praxis klafft eine große Lücke. Äußere Umstände bestimmen meist die Übungszeit für den Schüler. Wo die **Leistungskurve** ihren **Spitzenwert** erreicht, sitzt er in der „Schulbank“, paukt Mathe und Englisch, nachmittags warten dann noch die Hausaufgaben auf ihn ...



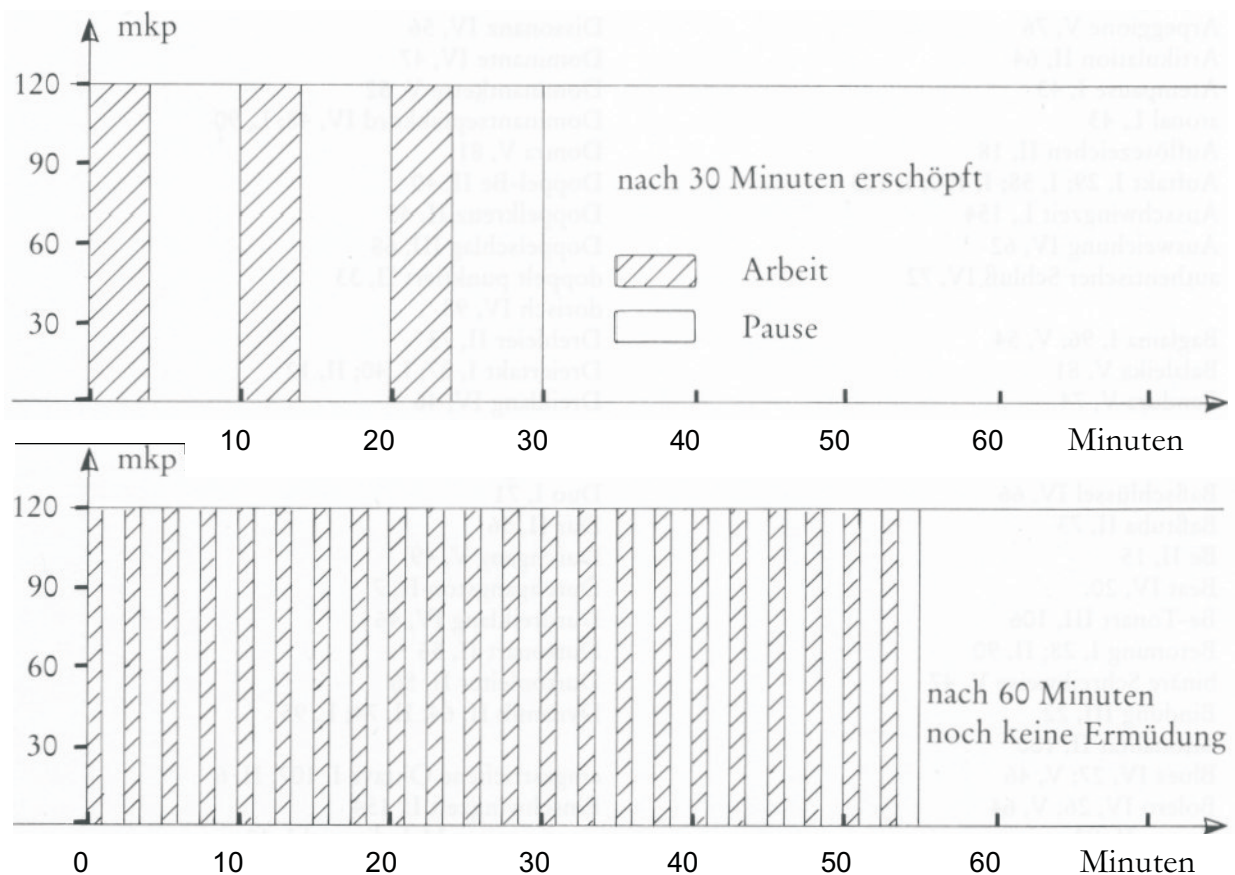
Ganz besonders wichtig ist das tägliche regelmäßige Üben für den Schüler, gleichmäßig verteilt auf die ganze Woche. Zu einer vorher festgelegten Zeit holt er seine Gitarre, auch wenn er wenig Lust hat, beginnt mit einfachen technischen Übungen, damit sich die Finger warmlaufen können, und gestaltet dann sein **Übungsprogramm** nach eigenem Gutdünken.

Auch ohne Gitarre kann er üben, geistig üben. Dazu wählt er ein kleines Musikstück, ein Lied, lernt es Takt um Takt auswendig wie ein Gedicht, prägt sich Noten und Fingersätze ein, wiederholt das Gelernte in Gedanken immer wieder. Dabei achtet er darauf, daß sich keine Fehler einschleichen. Wie beim wirklichen aktiven Üben auf dem Instrument schaltet er Pausen dazwischen, steigert das Tempo. Das Ganze macht er sich zunächst in Teilbereichen vertraut, erst viel später setzt er den Gedankenablauf in einen Bewegungsablauf auf der Gitarre um.

Die Wirkung unterschiedlicher Verteilung von körperlicher Arbeit und **Pause** auf die Ermüdung können wir mit einem „Heimfahrrad“ mit einstellbarer Belastung messen. Wählen wir im ersten Versuch vier Minuten Tretarbeit und anschließend sechs Minuten Pause, ist der Radfahrer, die Versuchsperson, schon nach zwölf Minuten geleisteter Arbeit, trotz 18 Minuten Pause, erschöpft.

Wählen wir im zweiten Versuch eine Minute Tretarbeit und anschließend 90 Sekunden Pause, sind auch nach einer Versuchszeit von über einer Stunde noch keine Anzeichen von Ermüdung oder gar Erschöpfung feststellbar.

Häufige kurze Pausen bringen dem Radfahrer mehr Erholung als seltene lange Pausen. Dies gilt auch für das Gitarrenspiel. Rasche Ermüdung der Finger und der Hand können wir verhindern, wenn wir häufig kurze Pausen einschieben. Auch unser **Geist braucht Erholung**. Zwischen **Übungsphasen** schieben wir **Ruhepausen** ein, nach anstrengender geistiger Arbeit schalten wir ab. Durch spätere Mehrleistung wird die verlorene Zeit wieder wettgemacht.



„All Dein Üben führe mit Konzentration und äußerster Akribie aus. Wenn Du Dir angewöhnst, schlampig zu sein, wird es Dich eines Tages wie eine Lawine überrollen. Dann wird es schwierig, Dich herauszuholen.

Baue keine Probleme auf, die in Wahrheit gar nicht existieren, bleibe unverkrampft, locker und gelöst!“

aus Luise Walker: „Ein Leben mit der Gitarre“, Seite 72, Brief an einen Schüler

- Achtelnote 1, 17; 1, 101
Achtelpause 1, 24
Achteltriole II, 94
Adagio II, 27
aeolisch IV, 98
Akkord 1, 30; 1, 76; 1, 98; II, 20; II, 103; IV, 29;
L, 92
al fine 1, 40
alla breve II, 13
Allegretto II, 27
Allegro II, 27
Allemande 1, 100
al segno II, 96
Altblockflöte 1, 71
Andante II, 27
antimetrisch II, 94
antizipiert III, 32
Arpeggio IV, 30; IV, 36
Arpeggione V, 76
Artikulation II, 64
Atempause 1, 43
atonal L, 43
Auflösezeichen II, 18
Auftakt 1, 29; 1, 58; 1, 100; 1, 103
Ausschwingzeit L, 154
Ausweichung IV, 62
authentischer Schluß IV, 72

Baglama 1, 96; V, 54

Balaleika V, 81
Bandura V, 74
Banjo V, 44
Baßlauf IV, 82
Baßschlüssel IV, 66
Baßtuba II, 73
Be II, 15
Beat IV, 20
Be-Tonart III, 106
Betonung 1, 28; II, 90
binäre Schreibweise V, 47
Bindung III, 22
Bitonalität II, 100
Blues IV, 27; V, 46
Bolero IV, 26; V, 64
Bongo II, 92
Boogie-Woogie IV, 27
Bordun 1, 58
Bordunquinte 1, 59
Bossa Nova IV, 26
Bouree II, 13

Calypso IV, 26

cante chico V, 54
cante intermedio V, 54
cante jondo V, 54

Cha-cha-cha IV, 26
Chordophon V, 81
chromatisch V, 4
Cello II, 28; V, 76
Claves III, 76
Compas V, 55
Congas V, 45
crescendo 1, 59

da capo 1, 40

Davul 1, 96
decrecendo 1, 59
deutscher Tanz 1, 83
Dezime IV, 38; IV, 45; L, 145
Dezimolen V, 67
diatonisch II, 6; V, 4
diminuieren III, 38
Diminution II, 64
Dissonanz IV, 56
Dominante IV, 47
Dominantkette V, 52
Dominantseptakkord IV, 48; L, 90
Domra V, 81
Doppel-Be II, 40
Doppelkreuz II, 40
Doppelschlag III, 68
doppelt punktiert II, 33
dorisch IV, 98
Drehleier II, 73
Dreiertakt 1, 27; 1, 40; II, 12
Dreiklang IV, 46
Dreiklangmelodik L, 93
dreiteilige Liedform IV, 93
Duo 1, 71
Dur II, 56
Durchgang V, 49
Durchgangston II, 7
Durdreiklang IV, 46
Durtonart II, 56
Durtonleiter II, 56
Dynamik II, 64; II, 74; L, 95

eingestrichene Oktave 1, 107; II, 6

Einschwingzeit L, 154
einstimmiges Melodiespiel 1, 13
einteilige Liedform IV, 90; IV, 91
enharmonische Verwechslung III, 106; V, 4
Erhöhung II, 14
Erniedrigung II, 16

Fagott II, 73

Fandango III, 59
Farruca V, 57
Faulenzer II, 109
Fermate 1, 66

Fidel II, 73
Fiedel III, 35
Finalfis IV, 98
Flamenco III, 59; V, 54
Flöte II, 47
Formant L, 153
forte 1, 28; 11, 74
fortissimo 11, 74
Foxtrott IV, 27
Frequenz II, 93; L, 114
Fünftonraum 1, 80
Fünftonreihe II, 34
Funktionstheorie IV, 29
Funktionszeichen IV, 54

Gaillarde II, 12
ganze Note 1, 17
ganze Pause 1, 24; 1, 90
Ganztonschritt II, 4-5
Gavotte III, 92
Gegenbewegung IV, 41
Gegenklang IV, 54-55
Geige 1, 52; V, 89
Generalbaß V, 86
Geräusch 1, 7
Gigue 11, 85
grave II, 27
Grundrhythmen IV, 20-21; IV,
Grundtaktart 1, 27
Grundton II, 6-7; II, 43
Guiro III, 76

Habanera IV, 27
halbe Note 1, 17
halbe Pause 1, 24
Halbtonschritt II, 4-6
Haltebogen 1, 35; III, 22
Hard Pop IV, 27
Harfe V, 66
Harmonie II, 43
Harmonik II, 64
harmonisches Intervall IV, 39
harmonisch Moll 11, 57
Hauptdreiklang IV, 47; IV, 58
Hauptfunktion IV, 50
Hauptnote III, 32
Hauptstimme V, 14
Hilfslinie 1, 17; L, 25

Imitation II, 85; L, 95
Interferenz II, 93; L, 151
Improvisation L, 38
Intervall IV, 95
ionisch IV, 98

Jigg II, 85

Kadenz IV, 50; IV, 57; V, 55; L, 90

Kammerton 21, 105
Kanon 1, 66; III, 95
Kastagnette V, 64
Kehrr reim IV, 93
Kemence 1, 96
Kirchentonart IV, 98
Klangspektrum L, 153
Klassik V, 98
Klavier II, 28; III, 99; V, 75; V, 89
Kobsa V, 81
Kombinationston L, 151
komplementäres Intervall IV, 42-43
Komposition II, 87; L, 95; L, 165
Konsonanz IV, 56
Kontrapunkt IV, 74-75
Krebs II, 76
Kreuz II, 15
Kreuz-Tonart II, 70; III, 106
künstlicher Leitton II, 108
Kunstlied IV, 94
kurzer Vorschlag III, 32

Ländler 1, 83
langer Vorschlag III, 77
Larghetto 11, 27
Largo II, 27
Laute 1, 75; V, 89; V, 93
Lautstärke 1, 28; 1, 51; II, 74; L, 43
legato III, 22
Legatobogen III, 22
Leitton II, 7
Lento II, 27
lydisch IV, 98

Machete V, 81
Mandoline V, 81
Maracas III, 76
Mazurka III, 57
Melodiebogen II, 87; IV, 90
melodisches Intervall IV, 39
melodisches Moll II, 57
Mensuralnote II, 39; IV, 20
Menuett II, 22
Metronom II, 26
mezzoforte 1, 28; II, 74
mezzopiano II, 74
Minnesang 1, 103
mixolydisch IV, 98
Moderato II, 27
Modulation IV, 62
Modus V, 72

- Moll 11, 56
Molldreiklang IV, 46
Molltonart II, 56
Molltonleiter II, 56-57
Monochord L, 12
Mordent III, 39
Moritat IV, 88-89
Motiv II, 76-77; V, 99
Nachschlag III, 36
Nachsatz IV, 90
natürliches Moll II, 57
Naturton II, 43
Nebendreiklang IV, 47; IV, 58
Nebennote III, 36
Nebenstimme V, 14
Neumen II, 39
None IV, 38; L, 92
Note 1, 16
Notenbalken 1, 17
Notenfähnchen 1, 16-17
Notenhals 1, 16; 1, 22; 1, 41
Notenkopf 1, 16
Notenlinie 1, 16; L, 25
Notennamen 1, 16; 1, 21
Notenschlüssel 1, 16
Notensystem 1, 16
Notentext 1, 40; II, 14
Notenwert 1, 17
Novemole V, 67
Obermediante IV, 58
Oberton II, 43; III, 79; IV, 56; V, 30; L, 51;
L, 125; L, 150
Oboe II, 40
Off-Beat IV, 20
offene Stimmung V, 72
Oktave 1, 21; II, 6; IV, 38; IV, 44; IV, 66;
L, 114; L, 140; L, 144
Oktavlage IV, 72-73
Oktavverschiebung L, 14
Oktavversetzung II, 14
Orffinstrumente II, 90
Orgel V, 89
Panflöte II, 99
Paso doble IV, 26
Parallelbewegung IV, 44
Parallelklang IV, 54
Pauke V, 89
Pause 1, 19; 1, 24; 1, 90
Pavane II, 12
Pentatonik II, 34; V, 46
pentatonische Stimmung V, 98
Pfeife V, 89
Phrasierung III, 22
phrygisch IV, 98
piano 1, 28; 11, 74
pianissimo II, 74
Pipa V, 81
plagaler Schluß IV, 73
Polyphonie L, 13
Präludium V, 85
Pralltriller III, 37
Presto II, 27
Prestissimo II, 27
Prime IV, 38
punktierte Note 1, 34
punktierte Pause 1, 34; II, 67
pythagoräisches Komma L, 12
pythagoräische Stimmung L, 12-13
Quadratnote II, 29
Quarte IV, 38; IV, 42
Quartsextakkord IV, 77
Quinte III, 106; IV, 38; IV, 42
Quintenzirkel III, 106; IV, 47
Quintlage IV, 72-73
Quintole V, 67
Quintschritt III, 106
Quintverwandtschaft IV, 57; V, 90
Quodlibet 1, 53; IV, 85
Ragtime V, 45
Rastral L, 25
reine Quarte IV, 42
reine Quinte IV, 42
reine Stimmung 1, 104; L, 15; L, 155
Rhythmus II, 64; L, 95
Rhythmuswechsel II, 64
Rigaudon III, 49
Rock 'n' Roll IV, 27
Romantik V, 103
Romanze V, 105
Ruheton II, 7
Rumba III, 76; IV, 26
Rundgesang III, 24
Samba II, 92
Samise V, 81
Sarabande 1, 82
Schalmei III, 95
Schleifer III, 69
Schreittanz II, 12
Scordatura IV, 39
Sechzehntelnote 1, 101
Sechzehntelpause 1, 106
Sechzehnteltriole II, 94
Seitenbewegung IV, 39
Sekunde IV, 38; IV, 40

- Septime IV, 38; IV, 43
Septolen V, 67; V, 81
Sextakkord IV, 77
Sexte IV, 38; IV, 43; L, 143
Sextolen V, 67
Shuffle IV, 27
Sitar V, 81
Sixte ajoutée V, 51
Skalenmelodik L, 93
Slow Rock IV, 27
Spiritual II, 91; V, 51
Sprechgesang II, 86
Springtanz II, 12
Staccato III, 78
Stammton II, 15; II, 21; L, 92
Stimmgabel 1, 105
Stimmpfeife 1, 105; L, 16
Stimmungsfeld 1, 97
Stimmung 1, 8; L, 12
Strophe IV, 90
Stufentheorie IV, 29
Subdominante IV, 47; L, 90
Swing IV, 27
Synkope II, 90
Tabulatur V, 85;
Takt 1, 16; 1, 27; 1, 29; 11, 90
Taktart 1, 27; 1, 90
Taktschlag 1, 27
Taktstrich 1, 16; 1, 29; 1, 35
Taktwechsel 1, 40; II, 64
Taktzeichen 1, 27
Tanbur V, 81
Tango IV, 26
temperierte Stimmung 1, 104; L, 14
Tempobezeichnung II, 27
Tempowechsel II, 64
Terz IV, 38; IV, 41; L, 13; L, 15; L, 142
Terzlage IV, 72-73
Terzverwandtschaft IV, 58; V, 90
Tetrachord II, 5-6
Thema II, 77
Ton 1, 7; 1, 16
Tonart 1, 21
tonal 1, 104; L, 43
Tonika IV, 29; IV, 47; L, 90
Tonleiter 1, 13; II, 6; II, 42; III, 4; L, 140
Tonleiterstufe II, 7
Tonschritt II, 4; II, 87
Tonsprung II, 4; II, 87
Transkription V, 100; V, 106; L, 166
transponieren 111, 4
Tredezime L, 92
Tremolo V, 20
Triole II, 94
Triller III, 36
trinäre Schreibweise V, 47
Trommel V, 89
Trompete V, 89
Troubadour V, 82
Trugschluß IV, 86
übermäßige Quarte IV, 42
übermäßiger Dreiklang IV, 46
übermäßiger Tonschritt II, 108
übermäßiges Intervall IV, 38
Ukulele V, 81
Umtaktierung II, 12
Undezime L, 92
Untermediante IV, 58
Variantklang IV, 87
Variation II, 64; IV, 87
verminderte Intervalle IV, 38
verminderte Quinte IV, 38; IV, 42
verminderter Dreiklang IV, 46
Versetzungszeichen II, 14; II, 16; II, 40
Verzierung L, 139
Vibraphon III, 30
Vibrato 1, 56; III, 54; III, 71; L, 108
Viertelnote 1, 17; 1, 28
Viertelpause 1, 24
Vierteltriole II, 94
Vierertakt 1, 40; II, 12
Vihuela de mano V, 80
Violine II, 28
Violinschlüssel 1, 16; 1, 21; IV, 66
Vivace II, 27
Vordersatz IV, 90
Vorhalt V, 50
Vorschlag III, 32; III, 68; III, 77
Vorzeichen 1, 21; II, 14
Walzer 1, 83; II, 23
Wechselbaß IV, 78
Wechseldominante IV, 60
Wechselnote V, 48
Wechselsubdominante IV, 61
Wiederholung 1, 32; 1, 103; II, 109
Xylophon 1, 72; V, 75
Zäsur 1, 43
Zigeuner-Moll II, 108
Zweiertakt 1, 27; II, 13
zweiteilige Liedform IV, 92
Zweifacher III, 47
Zwischenton II, 15; II, 17; II, 21
Zupfinstrument 1, 75

- Abschlag IV, 18
Abzugbindung III, 22; L, 137
Akkordanschlag IV, 28
Akkordzerlegung III, 65
Alpazúa V, 60
Anschlagart 1, 31
Anschlagfinger 1, 10
Anschlagformel 1, 10; 1, 13; II, 45; IV, 59; V,
Anschlaggeschwindigkeit II, 45
Anschlaghand 1, 11
Anschlagrichtung II, 44
Anschlagstelle 1, 11
Apinado V, 60
Apoyando 1, 13; 1, 72; II, 24; V, 17; V, 18;
V, 32; L, 156
Arpeggio IV, 30; L, 161
Aufbewahrung III, 52; L, 12
aufgekippter Quergriff IV, 16
Aufschlag IV, 18
Aufschlagbindung III, 27; L, 136
Ausgangsstellung 1, 11
Ausgangston 1, 64
Ausschwingzeit L, 154
- Barockgitarre V, 80; V, 96
Barre IV, 4
Bartok-Pizzicato V, 71
Baßsaite 1, 8
Bau der Gitarre 1, 4; L, 6
Blockaufsatz III, 6; L, 76
Boden 1, 4
Bronzedraht II, 50
brush IV, 19
Bundabstand L, 9
Bundereinheit II, 49; II, 60
Bundstäbchen 1, 4
- Carcassi-Handstellung L, 28
Chanterelle V, 80
Chetarah II, 81
Chitaris II, 80
chörig III, 46; V, 96
Chromstahlband II, 50
Chitarah II, 80
coll'arco V, 68
Country-Picking V, 45
- dämpfen 1, 40; 1, 50; 1, 52; 1, 60; II, 11; II, 59;
II, 60; II, 103; L, 130
Dämpffinger 1, 40; 1, 50
Darmsaite II, 49
Daumenanschlag 1, 20; II, 101; L, 48
- Daumenarpeggio IV, 30
Daumenbindung II, 73
Decke 1, 4
deutsche Bauweise III, 64; L, 9
direkter Lagenwechsel 1, 64
dolce II, 47
doppelchörig V, 96
Doppelgriff 1, 61; 1, 84; II, 41; L, 82
doppelter Quergriff IV, 16
Durchstreichen mit dem Daumen 1, 31
- Ebenholz 1, 4; L, 4; L, 6
Eigenton V, 13; L, 155
einfaches Rasgueado V, 57
Einschwingzeit L, 154
einspielen V, 97
einstimmiges Tremolo V, 20; V, 22
Einzelfingeranschlag 1, 12; 1, 38; L, 27
enge Stellung IV, 45
Erneuerung der Saiten L, 120
Erschließung des Griffbrettes L, 96
Etuouffez V, 69; L, 132
- Fächerbalken III, 64
Fichtendecke III, 60; V, 97; L, 7
Fingerkombination III, 75
Fingerkuppe 1, 10
Fingernagel III, 44
Fingerpicking V, 44
Fingersatz 1, 18-19; 1, 71; 1, 80; 1, 93; II, 29;
II, 41-42; II, 45; 11, 59; II, 68; III, 4; V, 15;
L, 169
Fingerspielerei III, 15
Fingerübung 1, 20; L, 72
Fingervibrato III, 54; L, 110
Flageolett V, 30; V, 96-97; L, 122
Flamenco-Tremolo V, 20
französische Tabulatur V, 84
freier Lagenwechsel 1, 102
Führungsfinger 1, 65
Führungsstrich 1, 64
- Gabelgriff 1, 29; 1, 35
gefesselter Mittelfinger 1, 97; III, 18
gegriffene Saite L, 71
gemischtes Arpeggio IV, 30
Geschichte der Gitarre II, 66; II, 80-81; III,
46
Gitarrenbauer 1, 4; L, 6
Gitarrenkopf 1, 4
Gitarrenpflege II, 106; III, 91; L, 13
Gitarrenstimmgerät 1, 105; V, 37

- Glissando II, 37; L, 106
Golpe V, 60
Greiffinger 1, 10; II, 32
Greifstelle 1, 26
Griffbild 1, 99
Griffbrett 1, 4; L, 10
Griffdiagramm 1, 30; IV, 102
Griffwechsel 1, 76; L, 86
großer Quergriff IV, 4; IV, 11; L, 147
Grundausrüstung 1, 6
Grundhaltung 1, 14
Grundstellung 1, 12; L, 66
Guitara latina II, 80; II, 98
- halbe Lage II, 60
Hals III, 60; L, 8
Haltung 1, 9
Hand 1, 10
Handgymnastik III, 89
Handstellung III, 56
Handvibrato 1, 57; L, 109
Harfenanschlag IV, 30
harter Klang II, 47
Hauptlage III, 107; L, 109
Hilfsfinger II, 11
historische Tabulatur V,
84 Hülle 1, 6
- indirekter Lagenwechsel 1, 69
innerer Quergriff IV, 15
Interferenz II, 93
- Kapodaster III, 10; III, 23; IV, 5; L, 128
Klang V, 52
Klangbereicherung V, 72
Klangbild einer Saite L, 114
Klangfarbe 1, 93; II, 47; II, 49; II, 63; II,
73; II, 99; III, 5; III, 87; V, 22; V, 63;
V, 74; L, 11; L, 18; L, 51
Klangfülle III, 107; L, 150
Klangregister V, 97
Klangspektrum L, 153
Klangunterschied 1, 45
Klangverfremdung III, 87; V, 74; L, 134
Klangvolumen II, 75
klassische Gitarre III, 42
klassisches Tremolo V, 20
kleiner Quergriff IV, 11; IV, 15
Klopfübung 1, 15; L, 40
Knopf 1, 5
- Koffer 1, 6
Konzertgitarre 1, 4; III, 64; V, 65
künstliches Flageolett V, 38; L, 124
Kupferdraht II, 50
- Lage 1, 15
Lagenbezeichnung 1, 15
Lagenspiel V, 78
Lagenwechsel 1, 64; 1, 69; 1, 102; III, 5; IV,
10; L, 98
Lautstärke 1, 11
leere Saite L, 71
Legatofolge III, 27
Legatoton III, 22
Lieblingstonart III, 107
linker Daumen L, 52
Luftschlag IV, 20
- Mahagoni 1, 5; L, 4; L, 6
Mechanik 1, 4
Meistergitarre 1, 4
Melodiesaite 1, 8; 1, 18
Mensur III, 10; IV, 5; V, 77; L, 20; L, 41; L, 118
mehrstimmiges Flageolett V, 32
mehrstimmiges Tremolo V, 29
metallico II, 47
Metallsaiten II, 49
Mimik III, 36
mitschwingende Saiten II, 43
mittlerer Quergriff II, 43
- Nachbarsaite 1, 21
Nagelanschlag III, 16; L, 158
Nagelpflege III, 107; 111, 44; V, 22
Nagelverletzung III, 45
natürliche Handstellung L, 42
natürliches Flageolett V, 31; L, 122
Nebenlage II, 82; III, 107; L, 100
Neusilberdraht 1, 4 normaler
Klang II, 47 Notenständer 1, 6
Nylonsaite 1, 8; II, 49; L, 113
- offene Stimmung V, 72
oktavrein V, 36
Oktavverschiebung V, 96; L, 10
ordinario 1, 11
Orientierungspunkt III, 107
- Palisander 1, 4; L, 4; L, 6
Parado V, 60

- Pattern V, 45
pentatonische Stimmung V, 96
Pfadfindergriffe IV, 102
pinch V, 45
Pizzicato V, 68; L, 133
Plektrum IV, 18; V, 29
pythagoräische Stimmung L, 14
Quergriff III, 54; IV, 4; IV, 102; L, 146
Querstellung L, 168
Quietschgeräusch 1, 67

Rasgueado V, 56; L, 162
Rasgueo V, 56
Reflex V, 15
reine Stimmung L, 17
rollendes Rasgueado V, 58
Rosette 1, 11
Rückzieher IV, 36

Saite III, 7
Saitenbezeichnung 1, 8
Saitendehnung V, 46
Saitendruck L, 119
Saitenlage III, 107; L, 11; L, 112
Saitenpaar 1, 27
Saitenpflege II, 62
Saitenspannung II, 51; L, 118
Saitensatz II, 51
Saitenstärke II, 51
Saitenverkürzung L, 10
Saitenwechsel 1, 48
Saitenwiderstand III, 74
Sattel IV, 8
Schalleistung L, 152
Schalloch 1, 11
Schwierigkeitsstufe V, 19
Schwingungsknoten V, 43
Schwingungsverhalten V, 97
Scordatura IV, 33
scratch IV, 19
Silberdraht II, 50
spanische Bauweise L, 9
Spielbeginn L, 22
Spießlaute II, 81
Spinne V, 12
Spreizfähigkeit 1, 84; III, 15; III, 83;
Sorsches Flageolett V, 42; L, 127
Stahlsaite II, 49
Steg 1, 4; L, 11
Stimmen 1, 63; 1, 104-105; V, 96; L, 18

Stimmgabel 1, 6; 1, 104
Stimmpfeife 1, 105
Stimmung 1, 8
störende Nebengeräusche L, 80
sul ponticello II, 47
sul tastò II, 47

Tabulatur V, 84; V, 96
Tambora V, 62
Tarrega-Handstellung L, 28
temperierte Stimmung 1, 104; L, 16
Tirando 1, 39; 1, 72; II, 24; V, 17-18; V, 32;
Tragfähigkeit L, 154
Tremolo V, 20; V, 28; L, 163
tripedisono II, 95
Trommelklang V, 70

Üben III, 32; III, 97; V, 4; V, 32-34; III, 85;
Überspreizung II, 41-42; II, 52-53; III, 15
Überstreckung II, 58
Umstimmen IV, 33; V, 72

verbundenes Lagenspiel L, 58
Verlängern einer Saite L, 121
Vermittlungston 1, 102
verwandte Doppelgriffe L, 88
Vibrato 1, 56; III, 54; III, 71; III, 79; L, 108
vierstimmige Zerlegung L, 160
vorbereitendes Aufsetzen III, 6; L, 77
Vorbereiten in der Luft L, 78
Vorspiel II, 36

Wandergitarre 1, 3
Wechseln der Saite II, 63; III, 7
Wechselschlag 1, 10; 1, 13; 1, 39; III, 66; III, 70;
L, 26
weicher Klang II, 47
weite Stellung IV, 45
Wippe 1, 55; L, 85
Wirbel 1, 104

Zarge 1, 4; 1, 9
Zederndecke L, 7
zerlegter Anschlag 1, 40; L, 68
Zerreißgrenze V, 80
Zielton 1, 64
Zupfinstrument 1, 75
Zusammenspiel Auge/Hand L, 170
Zusammenspiel linke/rechte Hand L, 54
Zusammenspiel Ohr/Hand L, 171
zweistimmiges Spiel 1, 47

*„Rastlos vorwärts mußt du streben,
nie ermüdend stille stehn,
willst du die Vollendung sehn. "*

aus Friedrich Schiller „*Sprüche des Konfuzius*“



Das Lehrerhandbuch „Gitarrenunterricht“ und die Schülerbände I-V bilden eine Einheit, fügen sich nahtlos zusammen wie Puzzleteilchen. Sie sind der Kern eines umfangreichen Lehrwerkes mit **schülerfreundlicher Gitarrentechnik**. „Das Quintenmühlrad“, eine **grundlegende Harmonielehre** für die Gitarre, ist in Vorbereitung.

Viva la musica

Michael Praetorius
1571-1621



Lieder und Musikstücke für den **Gitarrenchor**, die in enger Verbindung mit den Schülerbänden stehen, bringt die Spielheftreihe „*Viva la musica*“ von Martin Grohmann.

*„Was hier geschrieben läßt sich
verbessern,
von Neunmal klugen -
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!"*

Rudi Friesch
Haldenstraße 19
72664 Kohlberg

*Willst eines Tages
von vorne beginnen,
versuch mit Schülern
denselben Faden zu spinnen!*