

The background features a stylized graphic of a guitar. On the right side, there are several parallel vertical lines representing strings. A large, dark, semi-circular shape on the right represents the guitar's body. On the left, a thick, curved black line represents the neck and headstock area. The text is overlaid on this graphic.

PANAJOT PANAJOTOV

12922

**METHODIK
DES
GITARREUNTERRICHTS**

PAN STIL

VORWORT

Die Musikerziehung ist ein Element der Gesamterziehung der Persönlichkeit. Deswegen, auch wenn der mit der musischen Bildung und Erziehung des Heranwachsenden verbundene Prozeß spezifisch ist, folgt er der Logik des Gesamterziehungsprozesses.

Gerade deswegen ist die Musikpädagogik nicht nur unter dem Prisma der Kunstlehre, sondern auch im Kontext des Gesamteinflusses und des gegenseitigen Durchdringens der Wissenschaften, die unter der Bezeichnung MENSCHENLEHRE (Psychologie, allgemeine Pädagogik, Physiologie der Nerventätigkeit, Soziologie u.a.) vereinigt sind zu betrachten. Daraus hat sie die grundsätzlichen Thesen und Mechanismen für den Einfluß auf den Menschen zu schöpfen.

Wenn der Musik-Pädagoge den Wunsch hat, Erfolg in seiner Gesamtarbeit zu erzielen, soll er die allgemeingültigen didaktischen Grundsätze und Regeln kennen. Das ergibt sich aus der Tatsache, daß sie ein vollständiges System sind. Die wichtigsten Aspekte für unsere Arbeit können wir daraus entnehmen: das Wissenschaftsverfahren bei der Organisation des Unterrichts, die Verbindung zwischen Theorie und Praxis, die Einheit zwischen dem Konkreten und Abstrakten, die Systematik des Unterrichtes, die Verständlichkeit; der individuelle Unterricht des Schülers als Grundlage für Kollektivarbeit.

Das Wesen des methodischen Unterrichts, ausgesprochen in der Kunst, entsteht aus deren Spezifik, der besonderen Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit und der ungewöhnlichen öffentlichen Funktion. Diese Widerspiegelung erfolgt durch verschiedene Kunstformen. Selbstverständlich gibt es bei der Musikerziehung eine Gesamtheit von bestimmten Zielen, Aufgaben, die zu klären und ästhetisch zu begründen sind.

Die ästhetische Erziehung ist auch ein wichtiger Faktor im Bereich der Musik. Sie ist ein Produkt des Gesellschaftssystems, der materiellen und

geistigen Kultur, des Familienmilieus, der Schule. Alles das ist besonders wichtig für den Aufbau und die Wahrnehmung der Kunstwerke. Unabhängig davon aber, daß der ästhetische Geschmack streng individuell ist, wird er von den wirtschaftlichen, politischen, beruflichen und sonstigen Faktoren beeinflußt. Auf diese Weise ist der Musik- und Erziehungsprozeß den ästhetischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Eine Reihe von psychophysiologischen Faktoren, die vorwiegend mit den Gesetzmäßigkeiten des Nervensystems des Menschen verbunden sind, üben auch Einfluß aus. Deswegen ist die Rolle des Pädagogen für das Erzielen eines stabilen Gleichgewichts riesig groß und er wird mit der Unterstützung des Familienmilieus daran arbeiten.

Das psychische Gleichgewicht des Musikers ist von großer Bedeutung. Es ist schon, wenn möglich, im jüngeren Alter zu beherrschen. Das wird dazu beitragen, daß sich die persönlichen Eigenschaften bei der Vorführung positiv äußern. Sie werden ihrerseits deutlicher geäußert werden, falls Wille, Berufsgewohnheiten, Charakter der Persönlichkeit, logisches Denken da sind; schon zu Beginn des Lehrprozesses soll man mit der Arbeit für die Entwicklung des logischen Denkens zu arbeiten anfangen.

Der logische Gedanke bei der spezifischen Bewegungstätigkeit des Gitarre-Spielers ist eine wichtige Voraussetzung für die technische Fingerfertigkeit und mit einer Reihe von psychophysiologischen Reaktionen verbunden. Deswegen ist die Gestaltung der Eigenschaften des Schülers mit dem Herangehen, der Methodik und den Fähigkeiten des Pädagogen verbunden.

Die Verantwortlichkeit des Lehrers bei der Durchführung des vollständigen Unterrichts ist sehr groß und wird durch seinen Charakter, seine allgemeine Kultur, Moral und sein Lebensverhalten bedingt. Von der Wirkung auf die Entwicklung des Schülers wird die Autorität des Lehrers gleichzeitig aufgebaut. Er hat seinerseits sein Berufsniveau, seine Einsichten und sein methodisches Herangehen ständig zu vervollkommen.

Welche Eigenschaften soll der Pädagoge haben? Er sollte eine echte Persönlichkeit sowie auch ein guter Musiker sein, eine stabile instrumentale Vorbereitung haben und die Literatur für Gitarre kennen. Notwendig sind auch Beobachtungsgabe, Geduld, kritischer Geist, Bestreben nach Vervollkommnung usw. Es ist gut, wenn die Erziehungsrolle des Lehrers auch mehrseitig ist: Moral-, Arbeits-, Ästhetik- und Geistesrolle. Man darf nicht vergessen: wenn der Pädagoge keine Selbstinitiative, gegenwärtige Einsichten und kein Berufsgefühl hat, wird es ihm unmöglich sein, bestimmte Ergebnisse zu erzielen; er wird nur die anderen Pädagogen nachahmen.

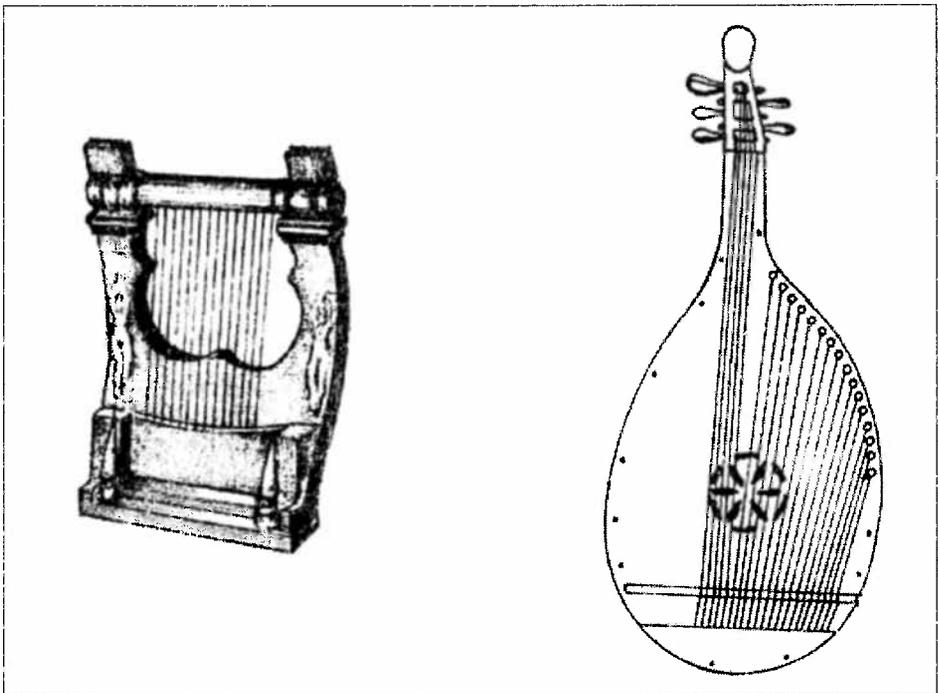
Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist Systematisierung und Klärung der Grundpunkte über das richtige Verlaufen des Unterrichtes in Gitarre, verwirklicht durch Denk- und Bewegungstätigkeit. Sehr wesentlich ist das Herangehen des Pädagogen bei der Wahrnehmung des komplizierten Mechanismus der Koordination zwischen der linken und rechten Hand - ein wichtiger Faktor für die Tonerzeugung. Akzente sind auf die Körperhaltung des Gitarristen und auf den Abbau überflüssiger Muskelspannungen zu setzen. Betrachtet werden auch die grundsätzlichen Positionen über den Aufbau einer erfolbringenden Beziehung zwischen dem Pädagogen und seinen Schülern.

Das Lehrbuch kann von Lehrern und Studenten an der Staatlichen Musikakademie in Sofia und der Akademie für Musik- und Tanzkunst - Plovdiv genutzt werden. Es ist ein gutes Handbuch auch für die Pädagogen und Schüler an den Musikoberschulen im Lande und im Ausland, sowie für die Lehrer an den Kindermusikschulen.

URSPRUNG, ENTWICKLUNG UND EINRICHTUNG DER GITARRE

Die ersten Musikinstrumente waren primitiv. Sie erzeugten Geräusche und Klänge. Die tonerzeugenden Instrumente erschienen später.

Die ältesten Melodie-Instrumente sind die Blasinstrumente - Flöten aus Knochen, Horn, Holzpfeifen u.a. Viel später erschienen auch die Saiteninstrumente.



Antike "kithara"
Abb. No. 1

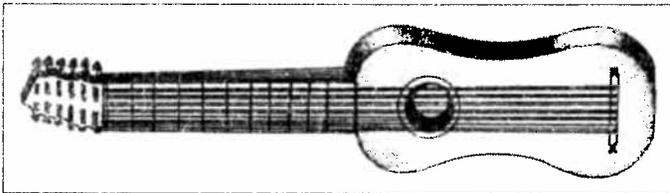
Bandúra
Abb. No. 2

Die Gitarre gehört zu den Saiten-Zupf-Instrumenten. Ihr Ursprung ist nicht genau nachgewiesen. Nach den neuen wissenschaftlichen Forschungen kommt das Wort "kithara" vom phönikischen Wort "kuthar", dem Namen des Handwerker Gottes, her. Schon bei den Alten Griechen treffen wir ein der Lyra ähnelndes Instrument mit der Bezeichnung "kithara", bei den Römern -

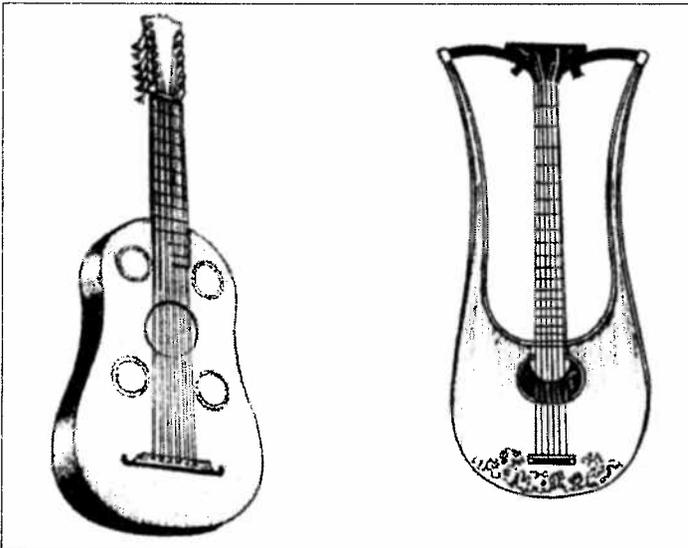
"cithara", bei den Arabern - "qitara", bei den Persern - "sitar" (Seeger, Fr., 1986, S. 84).

Das verwandteste Instrument heutzutage ist bei den Persern, Arabern und bei den Ukrainern als Bandura bekannt (Abb. No. 2).

Bei dem Zerfall des Römischen Reiches (450 u. Z.) haben die Westgoten das Instrument "fidula" nach Spanien mitgebracht und gleichzeitig das Instrument kennengelernt, welches die Römer als "vitula" oder "fidicula" kannten (Klier, J., In. Hacker-Klier, 1980, S. 88). So entstand die **vihuela**, die später einen bestimmten Platz im Musikleben Europas einnahm (Abb. No. 3, No. 4).



Siebensaitige Vihuela (1555)
Abb. No. 3



Vihuela (Vitula)
Abb. No. 4

Lyra Guitarra
Abb. No. 5

Es sind natürlich auch andere Arten entstanden: vihuela de arco (Spiel mit Bogen), vihuela de pendola (Meisterspiel mit "Feder"), vihuela de peñole (Spiel mit Plektrum) und vor allem vihuela de mano (Spiel durch Zupfen und Schlagen).

In der Bibliothek des in der zweiten Hälfte des XIII. Jh. errichteten Klosters "San Lorenzo del Escorial" befinden sich Miniaturzeichnungen von verschiedenen gitarrenähnlichen Instrumenten (Seeger, Fr., 1986, S. 88), die guitarra morisca /maurische Gitarre/ und die guitarra latina /lateinische Gitarre/.

Die **maurische Gitarre** (Abb. No. 6) trägt viele Kennzeichen der frühen, aber auch der älteren Periode der Laute. Sie hat eine bauchige Birnenform mit vielen kleinen Resonanzöffnungen am oberen Resonanzboden.



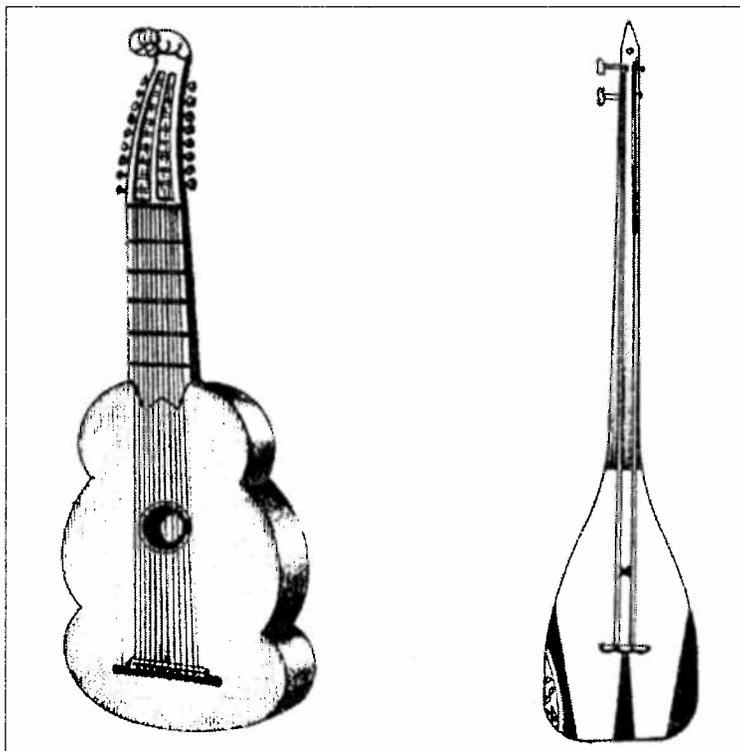
Guitarra morisca - XIII. Jh.
Abb. No. 6

Guitarra española (1586)
Abb. No. 7

Die **lateinische Gitarre** (Abb. No. 7), im Unterschied zur maurischen, hat sehr große Ähnlichkeit mit der heutigen "spanischen Gitarre". Das Gehäuse ist flach, der obere und der untere Resonanzboden sind durch Zargen verbunden, der Körper hat eine Achtform, besitzt eine Rosette, ja sogar 4 Bünde, über welche 4 Saiten gespannt sind.

Ein anderes, der Gitarre verwandtes Instrument, bei dem man

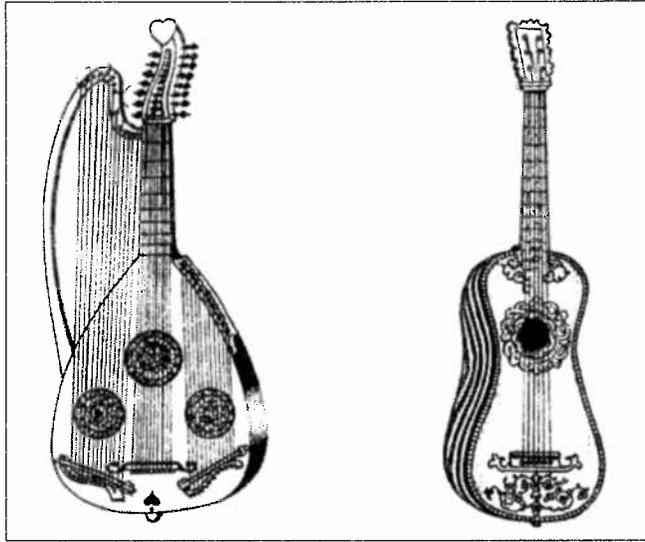
assyrischen Ursprung annimmt, ist die **Pandura** (Abb. No. 8). Bei den Arabern ist es unter dem Namen **Tambur** bekannt, in Bulgarien als **Tamburá** (Abb. No. 9). Es hat gewöhnlich 5 - 7 Doppelsaiten und wird als Generalbaß-Instrument benutzt. Allerdings ist der Pandura keine so wichtige Rolle wie der vihuela und der Laute im Musikleben zuzuschreiben.



Pandura - XVII. Jh.
Abb. No. 8

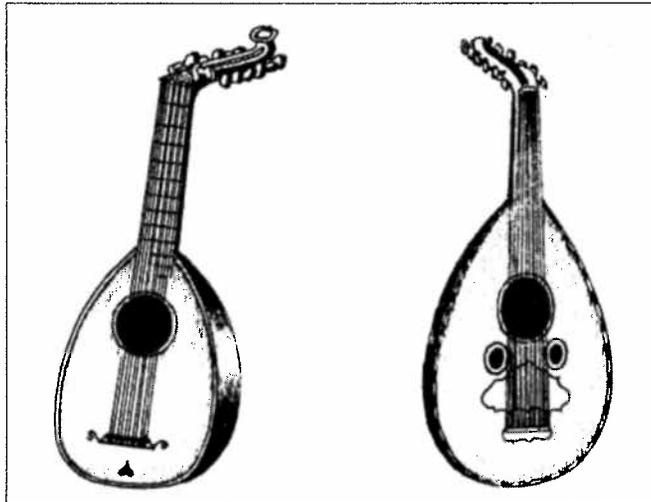
Tamburá
Abb. No. 9

Die **Laute** ist ein im Alltag der Ostvölker entstandenes Instrument (Abb. No. 12). Sie spielt eine wichtige Rolle im Musikleben von West-Europa, insbesondere im XV. - XVII. Jh., ist aber auch heute noch in Gebrauch. Saitenzahl und Stimmungsweise erfuhren Veränderungen je nach den historischen Vorbedingungen und den Veränderungen in der Praxis.



Harfencister (1590)
Abb. No. 10

Chitarra battente
Abb. No. 11



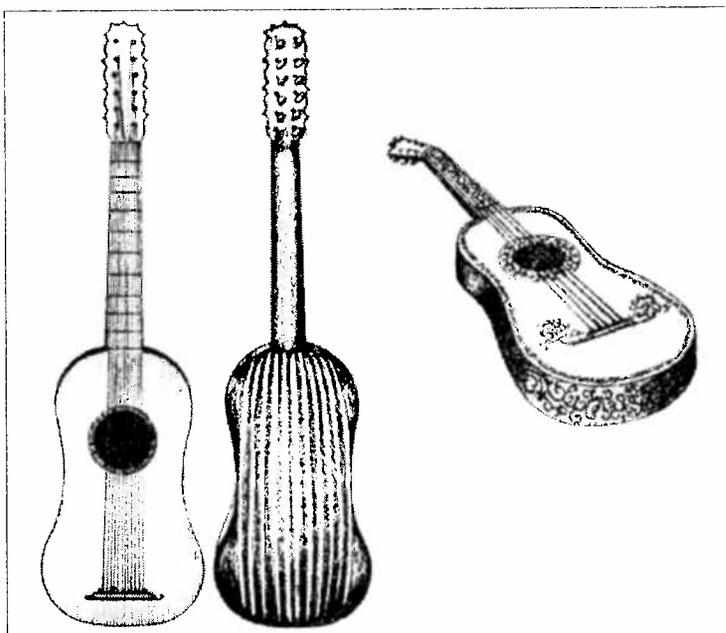
Laute
Abb. No. 12

Armenische Ud
Abb. No. 13

In ihrer Evolution erhielt die Gitarre ebenfalls Doppelsaiten, öfters von unbestimmter Anzahl, - vier, fünf oder sieben Saiten (**Filip, J. 1969, S. 870**). Allmählich verlor die fünfsaitige Gitarre (XVI. - XIX. Jh.) ihre Bedeutung,

während die siebenstimmige Gitarre, bekannt in Deutschland, Polen, Frankreich, Italien und Rußland, noch heute in Rußland Anwendung findet. Manche bezeichnen sie sogar als „russische Gitarre“. Sie begleitet vorwiegend Romanzen und Volkslieder.

Nach Fred Seeger stammt die älteste erhaltene vihuela vom Jahre 1600, und die älteste, wahrscheinlich im Jahre 1581 hergestellte (Seeger, Fr., S. 92), Gitarre stammt aus Lissabon / Portugal /.



Gitarre - XVI. Jh.
Abb. No. 14

Die von der Herzogin nach
Deutschland gebrachte Gitarre
Abb. No. 15

Die Herzogin Anna Amalia brachte 1788 eine italienische fünfstimmige Gitarre nach Weimar. Das hat wohl zu einer Wende in der Entwicklung der Gitarre geführt, da in der Folge der Lautenbauer Jakob August Otto, dem Rat des Dresdener Konzertmeisters Haumann folgend, eine sechste Saite hinzufügte. Auf diese Weise erhielt die Gitarre ihre gegenwärtige Stimmung - E - A - d - g - h - e¹. Immerhin waren noch viele Jahre nötig, bis die Gitarre zu

ihrer heutigen Form gelangen konnte (Seeger, Fr., 1986, S. 108). Verbesserungen wurden in Deutschland, Italien, Spanien und auch anderswo vorgenommen.

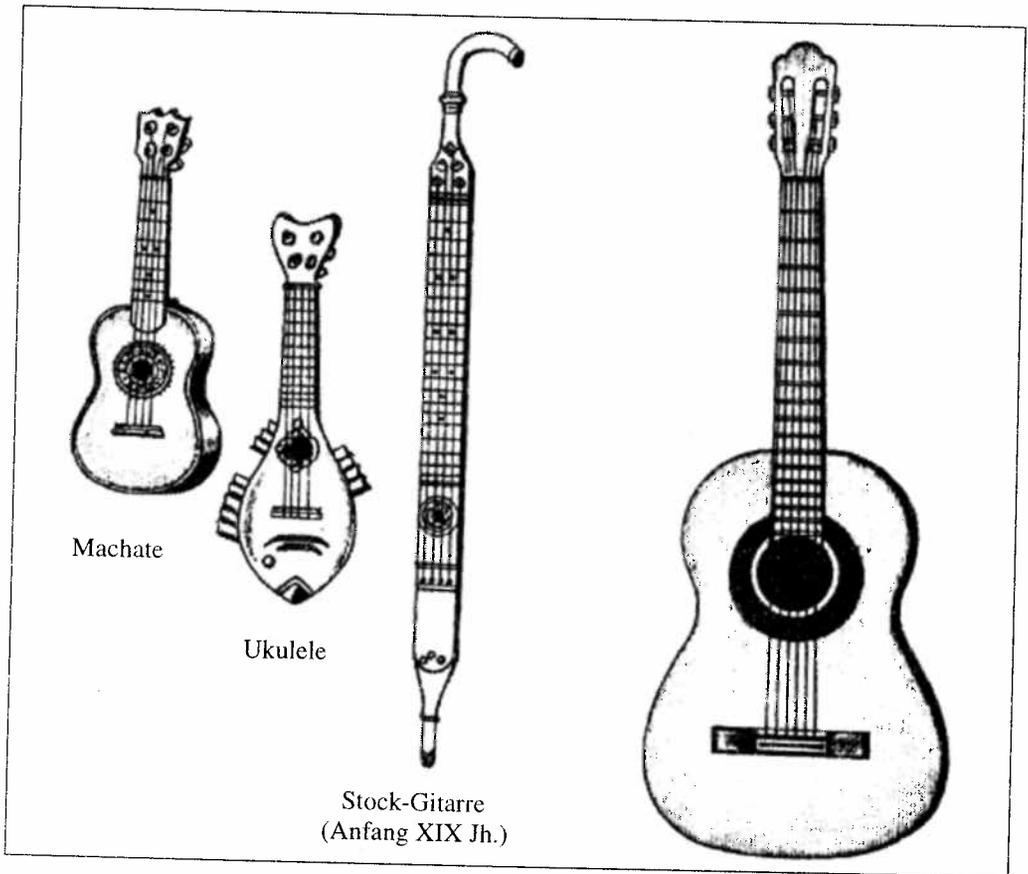


Abb. No. 16

Das Modell Jurado
Abb. No. 17

Im XIX. Jh. erhielt die **Gitarre** ihre gegenwärtige Form. Sie ist heute noch als "spanische" Gitarre bekannt. Diese Bezeichnung kommt nicht von ungefähr. In Spanien wurde Vieles zur Qualitäts- und Formverbesserung der Gitarre getan. So z.B. ist das klassische Modell des Antonio de Torres (Jurado) bis zum heutigen Tag aktuell (Seeger, Fr., 1986, S. 110). Dieses erste "Torres-Modell" wurde unter Mitwirkung des Gitarristen Julian Arcas konstruiert und vervollkommnet. Durch Veränderung in der Fertigung der

Resonanzböden und Vergrößerung des Körpers wurden Lautstärke und bessere Qualität des Tons erreicht, und man konnte auch leichter auf dem Instrument spielen (Abb. No. 17). Weitere Nachfolger von A. Torres in der Fertigung von Instrumenten guter Qualität von Weltruhm sind M. Ramires (1868 - 1920), E. Garcia (1882 - 1922) u.a. (Wollman, B., 1968, S. 24).

Zu empfehlen ist, daß der heutige Gitarrist auch mit dem Bau der Gitarre vertraut ist, da Veränderungen in der Konstruktion und in der Form in direktem Zusammenhang mit der Ausbildung und der Tonerzeugung stehen. Außerdem kann der Gitarrist, wenn er die Bestandteile der Gitarre kennt, manche kleine Korrekturen, z.B. das Regeln des oberen und des unteren Sattels, vornehmen.

Der obere Sattel dient üblicherweise der richtigen Verteilung der Entfernungen zwischen den einzelnen Saiten, aber auch für das Formieren einer bestimmten Höhenlage der Saiten zum Griffbrett.

Die Höhenregelung der Saiten erfolgt durch den unteren Sattel des Saitenhalters.

In der Praxis werden verschiedene Modelle angewandt. Das dargestellte Modell (Abb. 18) ist nur eines von vielen.

Die erste **Brett- (elektrische) Gitarre "Solidbody"** wurde 1941 vom amerikanischen Gitarristen Les Paul konstruiert (Wicke, P., W. Ziegenrucker, 1985, S. 187).

Leon Fender präsentiert 1948 ein neues Modell einer elektrischen Gitarre - "Broadcaster", das später unter dem Namen "Fender Telecaster" bekannt wird (Wicke, P., W. Ziegenrucker, 1985, S. 156). Fast zur selben Zeit erscheint ein anderes Modell von Paul Bigsby der Firma "Gibson". In der Entwicklung der elektrischen Gitarre werden diese Modelle nunmehr als Legende bezeichnet. Erwähnenswert sind noch viele andere, darunter "Fender

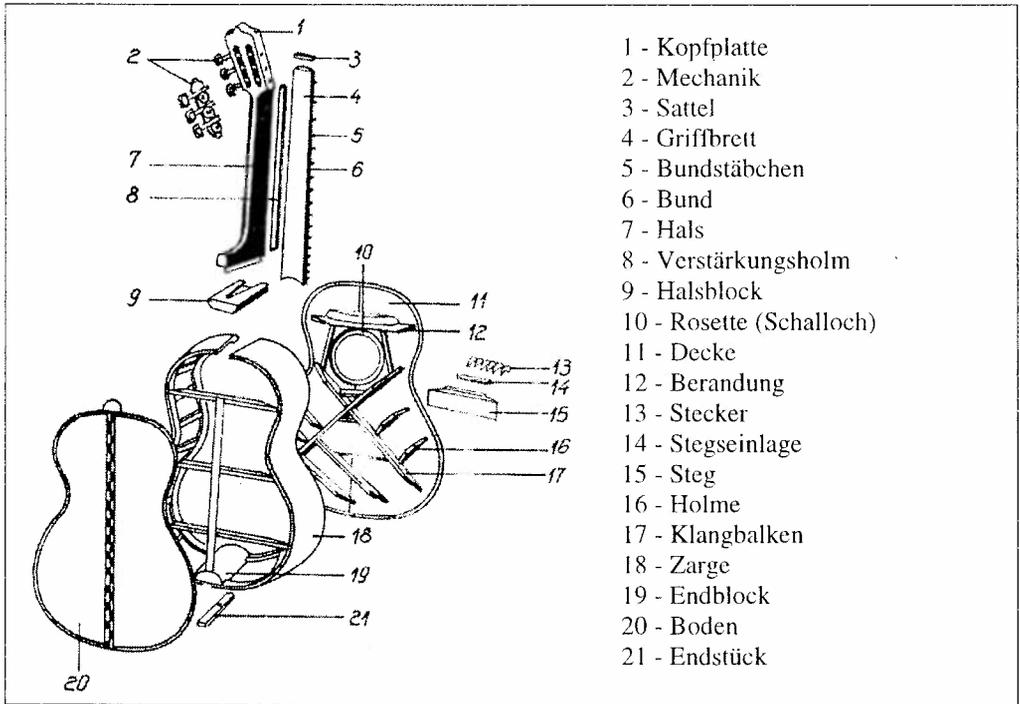


Abb. No. 18

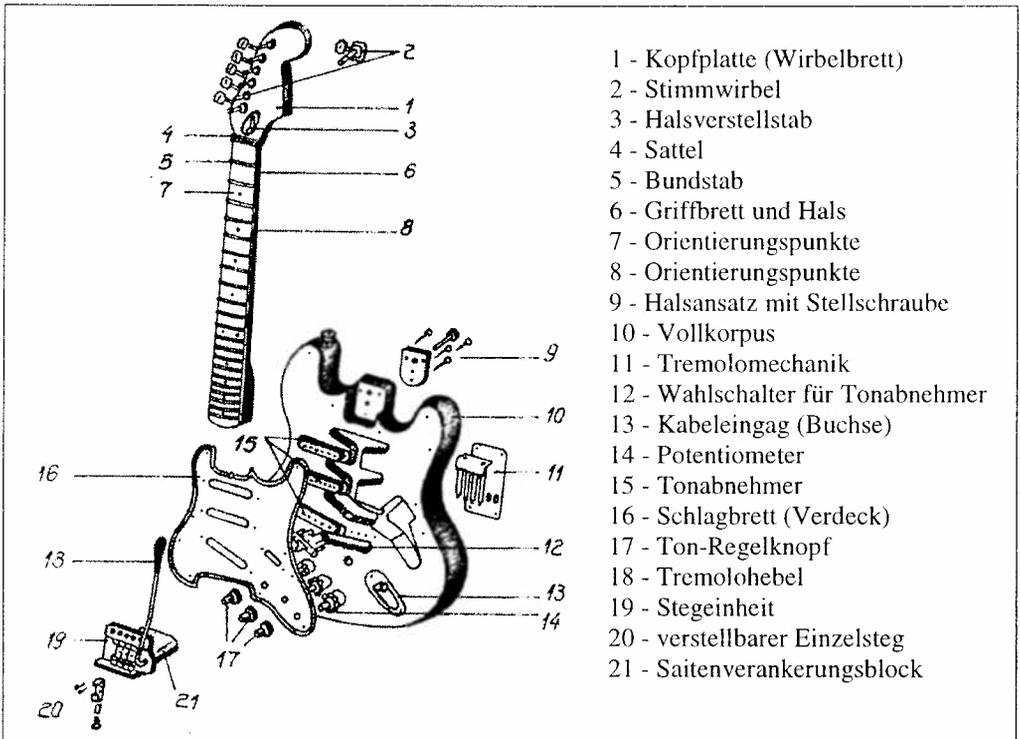


Abb. No. 19

Stratocaster", "Les Paul", Hammer Special", "Destroyer II" u.a.

Gegenwärtig werden die unterschiedlichsten Modelle elektrischer Gitarren hergestellt, die mit der Elektronentechnik eng verbunden sind.

Die vielseitige Anwendung der Gitarre erfordert auch eine Konkretisierung ihrer Funktionen. So entstanden die Termini: *Solo-Gitarre* - zum Solo-Musizieren; *Rhythmus-(Begleit-) Gitarre* - zur Begleitung von Soloinstrumenten, Solosängern u.a. Diese Funktionen sind gelegentlich entscheidend, oder genauer gesagt, sie tragen zur Veränderung der Konstruktion der Gitarre bei. Die zusätzliche Elektrotechnik als auch die Qualität der Verstärker spielen ebenfalls eine entscheidende Rolle.

Nicht zu übersehen ist auch die Art der Ausbildung. Eng damit verbunden sind die Konstruktion der Gitarre, die Qualifikation der einzelnen Modelle und deren Varianten. Daraus folgt die Notwendigkeit von Lehrmitteln und Gitarren-Schulen.



PAN STYL, Sofia

1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809

Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.

e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

AUSWAHL DES MUSIKINSTRUMENTES, KLASSIFIKATION

Es wird gewöhnlich angenommen, daß die gute Gitarre unbedingt ein gut erhaltenes altes Instrument sein soll. Andere sind wiederum der Meinung, daß auf der Gitarre lange Zeit gespielt werden muß, um ihr einen guten Ton zu verleihen.

Richtig ist, daß die Eigenschaften der Gitarre durch folgende Voraussetzungen bestimmt werden: die Klangfülle der Konstruktion, die Qualität des Materials, die Form, die Größe. Von der Qualität des Instruments hängt es in hohem Grade ab, ob der Anfänger am Spiel Vergnügen finden wird oder ob ihm der Unterricht verhaßt wird. Letzteres kann mit einer Gitarre schlechter Qualität leicht erfolgen. Der Schüler wird dabei einfach noch zusätzlich vom mangelhaften Instrument gehemmt. Mit anderen Worten: vor Beginn des Unterrichts in Gitarre muß ein solches Instrument ausgewählt werden, das den anatomischen Gegebenheiten des Schülers entspricht. In Ländern, wo die Gitarre in weitem Maße beliebt ist und die Ausbildung auf Berufsniveau beruht, werden für die jüngsten Gitarristen, die den Unterricht mit Fingern beginnen, 3/4- und 1/2- Gitarren hergestellt. Auf diese Weise können die Kinder mit der Ausbildung in Gitarre bereits im frühen Kindesalter beginnen.

Immerhin fragt man sich: wie soll die Gitarre beschaffen sein? Um diese Frage zu beantworten, benötigt es einer Klassifikation angesichts der zahlreichen Arten - Konzert- (klassische) Gitarre, Plektrumgitarre (Resonanz-, Halbresonanz-, Solid body oder Brett), Double Nech Guitar, Westerngitarre, Ovation-Gitarre u.a. - (Wicke, P., W. Ziegenrucker, 1985, S. 183 - 184; Burrows, T., 2002, S. 12 - 24). Abgesehen von den Bevorzugungen durch den Schüler ist zu empfehlen, mit einer gewöhnlichen (klassischen) Gitarre und dem Spiel mit

Fingern zu beginnen. Auf diese Weise werden die grundlegenden technischen und Vortrags-Handgriffe leichter angeeignet, die sich später als Grundlage nicht nur des klassischen Musizierens, sondern auch der Jazz-, Rock-, Popmusik u.a. als dienlich erweisen werden. Der Studierende kann dann seinerseits, nachdem er die richtigen Handhaltungs- und Darbietungsgewohnheiten beherrscht, seine Fertigkeiten auch selber in Richtung des bevorzugten Genres vervollkommen (Panajotov, P., 1988 a, S. 5).

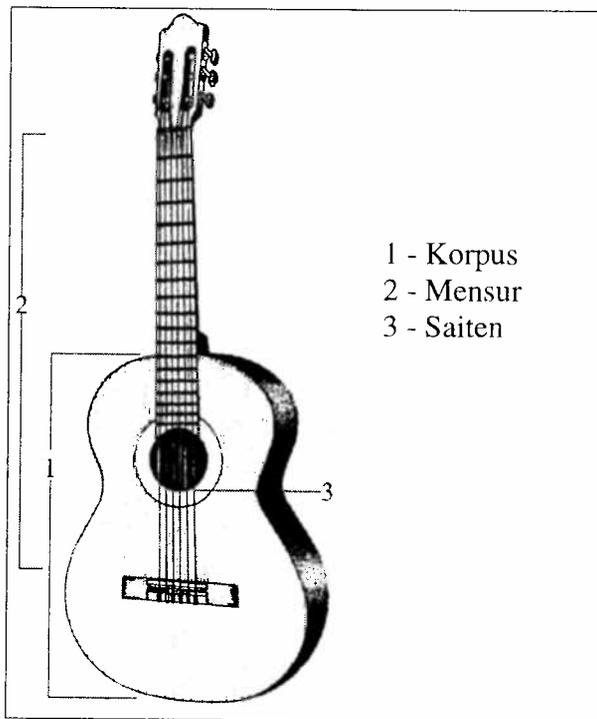


Abb. No. 20

Die Eigenschaften der Gitarre einschätzend, ist auch das Äußere und das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Teile und Ornamente nicht zu übersehen. Wichtigste Voraussetzung ist, daß die Größe der Gitarre in bestimmtem Verhältnis zur Größe des Ausführenden steht, was von besonderer Wichtigkeit ist, wenn die Arbeit mit kleinen Kindern begonnen werden soll. In solchen Fällen ist zu empfehlen, Halbe- oder Dreiviertel-

Gitarren zu gebrauchen. Dies wird dem Anfänger zum Beherrschen der grundlegenden Darbietungshandgriffe verhelfen.

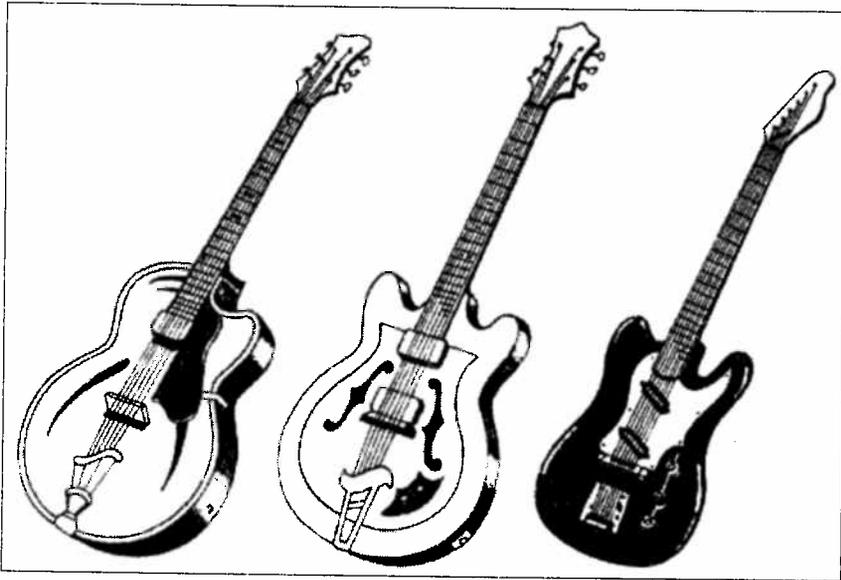


Abb. No. 21 Abb. No. 22 Abb. No. 23
 Plektrumgitarre Halbresonanzgitarre Solidbody Guitar

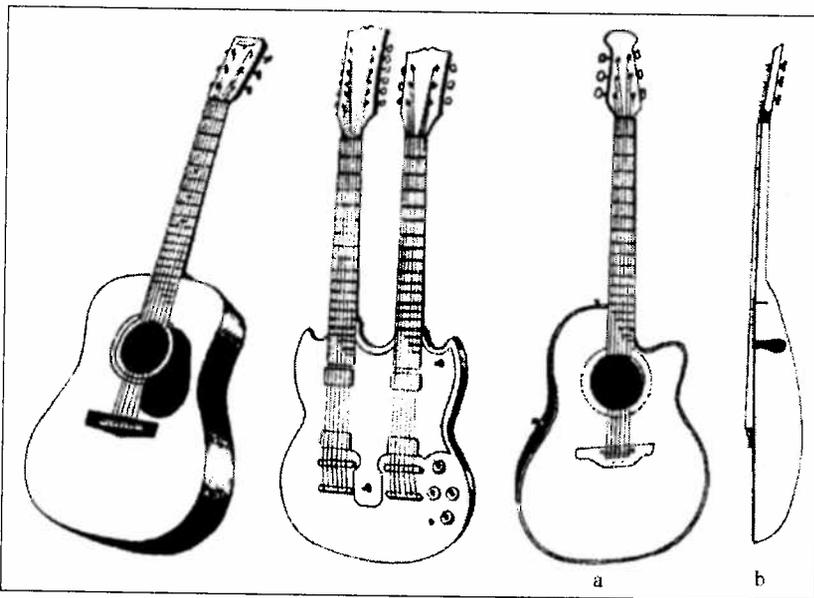


Abb. No. 24 Abb. No. 25 Abb. No. 26
 Westerngitarre Double Neckgitarre Ovationgitarre(a, b)

Für die klassische sechssaitige Gitarre kommen Nylon-Saiten zum Gebrauch. Metallsaiten werden für Country-Musik, bei der 12-saitigen Gitarre und bei der elektrischen (Plektrum-) Gitarre verwendet.

Bei der Wahl der Gitarre soll unbedingt die Beschaffenheit des Griffbretts geprüft werden. Es darf nicht gekrümmt sein und auch keine Unebenheiten aufweisen. In den Fällen, in denen das Griffbrett nachgegeben hat (gebeugt ist), ist die Spannung der Saiten stärker als nötig und das Drücken auf die Saiten, besonders in den höheren Lagen, wird erschwert, der Ton verschlechtert sich (**Pujol, E.**, 1983, S. 11).

Ein schlechter Ton kann auch bei abgenutzten oder beschädigten Bundstäbchen und Saiten erfolgen. Die abgenutzten Bundstäbchen rufen eine Verformung der Amplitude hervor.

Um den falschen Ton der Gitarre zu vermeiden, ist von wesentlicher Bedeutung, daß die Bünde parallel verlaufen, gleich hoch sind und die Entfernung zwischen ihnen mathematisch genau berechnet ist (**Pujol, E.**, 1983, S. 11; **Burrows, T.**, 2002, S. 24).

Der obere und der untere Steg der Gitarre spielen ebenfalls eine bestimmte Rolle. Wenn sie zu hoch sind, insbesondere der untere Steg, wird das Drücken auf die Saiten erschwert, was besonders für die zarte Kinderhand sehr schmerzhaft sein kann.

Falls sie aber zu niedrig sind, wird der Klang leiser, gedämpfter. Es könnte sogar dazu kommen, daß die Saiten die Bünde berühren.

Die Berichtigung der Höhe erfolgt, indem diese gemindert oder vergrößert wird, und das meistens am unteren Steg.

Bei den elektrischen (Plektrum-) Gitarren sind Korrekturen zur feinen Stimmung des oberen und des unteren Stegs angebracht.

Unbedingt zu überprüfen ist auch die **Mensur*** der Gitarre (**Herbert, G.**, 1954, S. 122). Sie beträgt üblicherweise 63 oder 65 cm, und das Intervall zwischen dem Ton der leeren Saite und dem Ton von der XII. Lage muß eine reine Oktave sein. Zu empfehlen ist, daß die Mensur einer jeden Saite (vor allem bei den elektrischen Gitarren) gesondert reguliert wird.



PAN STYL, Sofia
1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809
Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.
e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

* **Mensur** - die Entfernung zwischen dem unteren und dem oberen Steg der Gitarre (Abb. No. 20).

FORM DER FINGER, DER NÄGEL, DES PLEKTRUMS

Das Spiel auf der Gitarre kann mit Fingern (Nägeln), mit Plektrum, kombiniert (mit Fingern und Plektrum), mit Ring (Slide Guitar), mit Lamelle (Hawaii-Gitarre) erfolgen.

Für Gitarristen, die mit Fingern spielen, ist es von Wichtigkeit, daß ihre Finger und Nägel eine regelmäßige (normale) Form haben. Das ist eine natürliche Gegebenheit, die jedoch in bestimmtem Grade korrigiert werden kann.

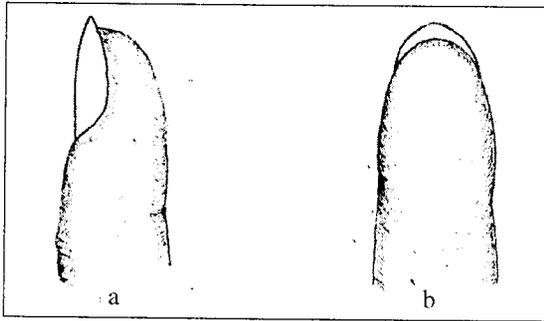


Abb. No. 27 (a, b)

Die Länge der Nägel ist von wesentlicher Bedeutung für die Tonerzeugung und sie wird, eine regelmäßige Form vorausgesetzt, vom Vortragenden individuell ausgewählt (**Panajotov, P.**, 1991 c, S. 79).

Die Nägel der rechten Hand sollen zur ovalen Form ausgefeilt werden, jedoch nicht mit einer Schere, und sie dürfen keine Unebenheiten haben. Bei brechenden Nägeln, Adlernägeln oder mit umgekehrter Anbeißform sind möglichst kurze Nägel zu empfehlen. Falls die Nägel große Unebenheiten aufweisen und besonders brechbar sind, ist es besser, ohne Nägel zu spielen.

Die Nägel der linken Hand sollen möglichst kurz geschnitten sein.

Falls der Unterricht mit Plektrum geführt wird, soll die passende Form gewählt werden, die mit dem Charakter der Musik, dem Stil und dem

Ausbildungsstadium in direkter Verbindung steht. In der Praxis kommen unterschiedliche Plektrumarten zur Anwendung (Tibor, C., 1983, S. 8; Burrows, T., 2002, S. 38).

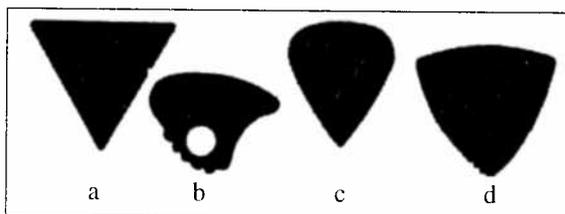


Abb. No. 28 (a, b, c, d)

Unter den zahlreichen Formen, die anzutreffen sind, sind folgende zu bevorzugen (Buhé, T., W. Iliew, 1988, S. 8 - 10):

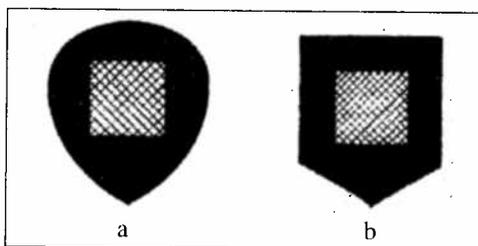


Abb. No. 29 (a, b)

Wenn die **kombinierte Technik*** praktiziert wird, ist der Gebrauch von Plast- oder Metallringen, die an den Fingern befestigt werden, angebracht (Panajotov, P., G. Mirschewski, 1989, S. 5).

Zur Anwendung kommen auch andere, gespitzte, der Form der Nägel angepaßte, Fingerhüte.

* Sieh S. 93.

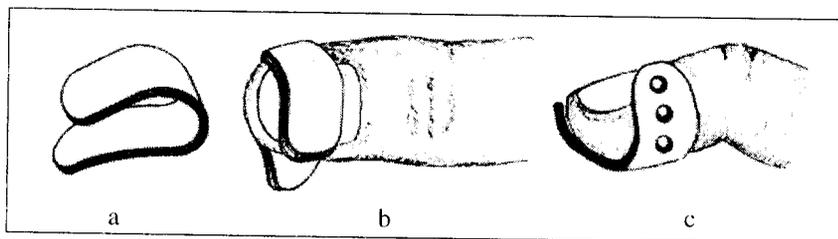


Abb. No. 30 (a, b, c)

Die Stärke und die Form des Plektrums spielen eine bestimmte Rolle für die Tonqualität. Das Plektrum soll aus einem elastischen Material gefertigt sein, da ein hartes Plektrum die Bewegungen erschwert und einen groben Ton erzeugt. Ein zu dünnes Plektrum erzeugt einen schwachen, gedämpften Ton. Andererseits ist auch die Größe von Bedeutung. Ein zu großes Plektrum erschwert die Bewegungen und das zu kleine wird nur schwer von den Fingern behalten (Panajotov, P., 1988 b, S. 8).

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Panajotov P.', with a stylized vertical stroke above the letters.

PAN STYL, Sofia
1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809
Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.
e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

ANFANGSAUSBILDUNG

Bevor der Anfangsunterricht in Gitarre beginnt, sollte eine präzise Auswahl der Schüler, was ihre physiologischen und musikalischen Gegebenheiten anbelangt, vorgenommen werden.

Die **physiologischen Gegebenheiten** werden im Voraus untersucht und begutachtet. Es geht um die individuellen Besonderheiten des Körpers und der Hände. Der Pädagoge muß die Form des Handgelenkes und der Finger, die Form der Nägel und ihre Stärke nachprüfen. In Abhängigkeit von diesen individuellen, natürlichen Gegebenheiten steht in hohem Grade das Herangehen an die Ausbildung.

Die **musikalischen Fähigkeiten** umfassen die Gesamtheit von musikalischem Gehör, metrisch-rhythmischem Sinn und musikalischem Gedächtnis. Trotz dieser Fähigkeiten wird der Schüler in der Anfangsperiode der Ausbildung oftmals den gestellten Aufgaben nur schwer gerecht. Das ist vor allem auf Mangel an Gewohnheiten, an Anpassungsfähigkeit der Finger, auf psychologische Hemmungen u.a. zurückzuführen.

Erst nachdem physiologische und musikalische Gegebenheiten bestätigt sind, soll mit Anfangsunterricht begonnen werden. Die ersten Unterrichtsstunden sind ein ausschließlich wichtiges Moment für die Gestaltung der grundlegenden Haltungsgewohnheiten, die mit der Tonerzeugungsweise bei der Gitarre eng verbunden sind. Und gerade in der Anfangsperiode der Ausbildung sind andererseits die Schwierigkeiten bedeutend wegen der noch nicht formierten Aufnahmefähigkeiten, der physischen Schwierigkeiten beim Umgang mit dem Instrument. Wesentlich ist auch der Unterschied im geistigen und intellektuellen Niveau der Schüler. Die Lösung dieser komplizierten Gesamtheit von Aufgaben ist eben noch zu

Beginn des Unterrichts vorzunehmen, um falsche Angewohnheiten zu vermeiden, die in der Folge nur schwer zu beheben sind.

Ein weiteres sehr wichtiges Moment in der Ausbildung bereits am Anfang, beim Aneignen einzelner Elemente der Tonerzeugung, ist, beim Schüler Reflex-Gedanken-Reaktionen zu schaffen (herauszubilden). Das heißt, die mechanische Bewegung der Finger zu verhindern und ein zielgerichtetes Musizieren anzufordern. Dieses ist leichter erreichbar, wenn die Beweglichkeit der Hände und die Aneignung der Tonerzeugung und des Fingersatzes (in der linken Hand) allmählich erfolgt - zunächst in der rechten Hand, nachher in der linken Hand und zuletzt synchron mit beiden. Es ist zu wiederholen, es handelt sich hier nicht um mechanische Bewegungen, sondern um logische gedankliche Bewegungsgewohnheiten. Zu empfehlen ist, das technische Können mit dem emotionalen Nacherleben, ohne die die Musik nicht bestehen kann, abzustimmen.

Parallel zu den praktischen Übungen soll dem Schüler auch theoretisches Wissen beigebracht werden, was ihm zur einheitlichen schöpferischen und intellektuellen Entwicklung verhelfen wird. Wichtig ist es auch, daß der Lehrer den individuellen Besonderheiten der Schüler auf Grund seiner Kenntnisse in Physiologie, Psychologie, Akustik, Methodik u.a. Rechnung trägt. Der Unterricht selbst darf auf keinen Fall auf die Psyche des Schülers hemmend wirken, sondern im Gegenteil, er soll sein physisches und geistiges Wachstum fördern. Dazu helfen in bedeutendem Maße das Familien- und das Schulumilieu. Der Pädagoge aber muß das richtige Gestalten von Gewohnheiten zur selbständigen Arbeit, zur Selbstkontrolle, zur richtigen Einteilung von Arbeit und Erholung anweisen und verfolgen.

Die gegenwärtigen Vorstellungen für die Anfangsausbildung in Gitarre machen ein möglichst frühes Herantreten erforderlich. Man kann damit

bereits im frühesten Schulalter beginnen, vorausgesetzt, daß der Schüler die erforderlichen physischen Gegebenheiten, psychologische Einstellung und ein entsprechendes Instrument besitzt. Selbstverständlich kann der Musikunterricht auch mit einem anderen Instrument (Geige, Klavier) oder theoretisch nur mit Solfeggio und elementarer Theorie der Musik beginnen. Beim Unterricht im Fach Gitarre jedoch ist zu empfehlen, zunächst mit dem Beherrschen des Spiels mit Fingern auf der klassischen Gitarre zu beginnen. Nach Aneignung fester Handhaltungs- und Vortragsgewohnheiten besteht dann kein Problem, zum Spiel mit Plektrum oder zum kombinierten Spiel (mit Plektrum und Fingern) überzugehen. Je früher mit dem Unterricht in Gitarre begonnen wird, desto leichter werden eventuelle psychologische Komplexe überwunden, desto schneller werden die Reflex-Gedanken-Reaktionen in Gang gebracht.

1. *simile*

2. *simile*

3. *simile*

Der Unterricht selbst soll mit der Aneignung der rechten Handhaltung, der Bewegung des Daumens / *p* / der rechten Hand beginnen und nachher allmählich die Bewegung des Zeigefingers / *i* /, des Mittelfingers / *m* / und des Ringfingers / *a* / geübt werden. Unmittelbar nach Beheben der unnötigen Muskelspannung in der rechten Hand wird auf leeren Saiten die Handhaltung

und der Fingersatz der linken Hand geübt. Dabei ist zu beachten, daß erst nach Aneignung der Bewegungen des 1., 2. und 3. Fingers der linken Hand, nach erreichter relativer Stabilität, zum Einsatz des 4. Fingers in den Übungen überzugehen ist (Panajotov, P., 1988, S. 14-19; Eulner, M., J. Dreksler, 1986, S. 86 - 91).



Es bestehen auch andere Vorstellungen bezüglich des anfänglichen Herangehens. Nämlich, daß zunächst der Zeigefinger / *i* / und der Mittelfinger / *m* / der rechten Hand abwechselnd bewegt und gleichzeitig die Finger der linken Hand eingeübt werden (Peter, U. Band I., S. 9). Diese Methode führt zu größeren Hemmungen und zu langsamerer Auslösung des gedanklichen Bewegungsvorgangs. Es bestehen auch andere Nachteile, am frappantesten ist jedoch, daß das Nachlassen der unnötigen Muskelkraft und die zielgerichteten Bewegungen der Hände nicht vollwertig oder sehr langsam erfolgen.

Größere Stabilität, bessere Kontrolle und Bewegungsfreiheit sind zu erreichen, wenn der (3), (2) und (1) Saite entsprechend der Zeigefinger / *i* /, der Mittelfinger / *m* / und der Ringfinger / *a* / als Stütze eingesetzt werden. Das ist ein Weg zum leichteren Beherrschen des Spiels mit Schlag (*apoyando*). Nach Aneignung von Saiten (4) und (5), bei den Übungen auf Saite (6) können zu den Bewegungen des Daumens / *p* / mit *apoyando* die Bewegungen des Zeigefingers / *i* / mit *tirando* hinzugefügt werden, jedoch nur auf leerer Saite (3), wobei der Mittelfinger / *m* / und der Ringfinger / *a* / auf Saite (2) und (1) liegen (Panajotov, P., 1993, S. 20-25).

Auf gleiche Weise erfolgen die Übungen mit dem Mittelfinger / *m* /

und dem Ringfinger / a /, nur stets auf die Saiten eines freien Fingers gestützt.

4. *Energiko* *m m simile* Nach einem bulgarischen Volkslied

5. *Andantino* *a a simile* Nach einem russischen Volkslied

7.

Nach Erreichen einer größeren Bewegungsfreiheit ist an die verschiedenen Kombinationen mit *p i m*, *p m a*, *p i m a* heranzutreten, durch entsprechenden Einsatz auch des 4. Fingers der linken Hand (Panajotov, P., 1993, 27-35).

6. *simile*

7. *simile*

8. *simile*

Die Aneignung der Koordination zwischen der linken und der rechten Hand wird schwieriger zu erreichen sein. Neben den richtigen Bewegungen beider Hände ist die Denktätigkeit (die zielgerichtete gedankliche Bewegungstätigkeit) entscheidend. Nicht von ungefähr ist die Technik an erster Stelle mit dem schnellen logischen Denken und der Beweglichkeit der Finger verbunden. Andere Komponenten, an denen schon in der Anfangsetappe der Ausbildung zu arbeiten ist, sind: das richtige Lesen des Notentextes, die Rhythmik, die Dynamik. Die Auswahl des Lehrstoffes soll dem Alter und den technischen Fertigkeiten des Schülers Rechnung tragen.

In der Periode der frühen Ausbildung werden richtige Handhaltungsgewohnheiten geschaffen, grundlegende Tonerzeugungsweisen (mit *apoyando*, *tirando* oder *Plektrum*) angeeignet, unnötige Muskelspannung sowie psychische Hemmungen abgebaut. So wird nun das Gefühl der Freude und der Genugtuung am Spiel ausgelöst. Zweckmäßig ist dabei, neben dem Spiel von technischen Übungen und künstlerischem Stoff zum Ensemble-Musizieren (mit dem Lehrer oder einem anderen Schüler) überzugehen.

Zum frühen Unterricht möchten wir folgende Schulen und Lehrmittel empfehlen:

P. Panajotov - Schule für Gitarre. Sofia, 1988, 1993.

P. Panajotov - Anfangsschule für Gitarre. Sofia, 1994.

E. Pujol - Schkola igri na shestistrunnoj gitarre. Moskwa, 1983.

U. Peter - Anfangsunterricht im Gitarrespiel. Band I, II. Leipzig.

A. Segovia, G. Mendoza - Guidance for the Beginner - A. Segovia, My Look of the Guitar. London, 1979.

M. Eulner, J. Dreksler - Gitarren-Schule. Bad Wimpfen, 1986.

Unabhängig von der Auswahl der Gitarrenschulen sind für den Lehrer die Erreichung folgender Unterrichtsziele wichtig: Planmäßigkeit,

Folgerichtigkeit, Zugänglichkeit und Selbsttätigkeit. Arbeitet man mit Kindern, ist eine Unterrichtsdauer von dreimal 10 - 15 min pro Woche empfehlenswert. Ein guter Pädagoge sollte außer Gitarre noch Solfeggio, Elementare Theorie, Kammermusik usw. unterrichten.

Bei Beginn der Ausbildung ist es von Vorteil, wenn der Schüler notenkundig ist. Das Lesen von Noten ist ein wichtiger Faktor zum schnelleren und präzisen Beherrschen der Vortragsfertigkeiten. *Das zeitgenössische Notensystem* verleiht neuen Ansporn und Zielsetzungen in der Ausbildung. Es existieren aber auch andere Arten der Tonaufzeichnungen, z. B. die *Tabulatur /TAB/*, die vor allem im XVI. - XVII. Jh. praktiziert wurde (Lasarow, St., 1965, S. 142).

9.

Tabulatur
Aufzeichnung:

Noten
Schreibart:

The image shows two staves for exercise 9. The top staff is a guitar tablature with six lines labeled T (top), A, B, B, A, T (bottom). It contains numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 indicating fret positions. The bottom staff is a standard musical notation on a treble clef staff, showing the corresponding notes and fingerings (1-5) for each note.

10.

The image shows two staves for exercise 10. The top staff is a guitar tablature with six lines labeled T, A, B, B, A, T. It contains numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 indicating fret positions. The bottom staff is a standard musical notation on a treble clef staff, showing the corresponding notes and chord symbols: E, D7, A, and A7.

Auf diese Weise, unabhängig von der traditionellen Aufzeichnung mit Notenzeichen, bestätigte sich in der Praxis erneut auch die Aufzeichnungsweise mit Ziffern (tabulierte Aufzeichnung), d.h. die sechs Linien stellen die Saiten der Gitarre dar und mit arabischen Ziffern ist

angezeigt, auf welche Lage die Finger aufgesetzt werden sollen (**Panajotov, P.**, 1995, S. 25-26; **Burrows, T.**, 2002, S. 94 - 149).

In den letzten Jahren erscheint diese neue Tonaufzeichnungsweise als die neue amerikanische Welle und wird auch in Europa gut aufgenommen. Das ist verständlich, da die meisten, die das Gitarrenspiel erlernen möchten, keine Noten lesen können.

Eine andere, oft angewandte Art ist, auswendig zu spielen nach Gehör, von Tonbandaufzeichnungen Eingepprägtes. Erforderlich ist jedoch bei einer solchen Arbeitsweise, daß der Musiker (der Schüler) ein ausgezeichnetes Gehör, gutes Gedächtnis und Rhythmusinn besitzt. Der Auszug von Melodien, ja sogar einzelner Passagen, ist keine leichte Arbeit und bei Unfähigkeit führt er zur entstellten Wiedergabe.

Abgesehen davon, daß der traditionelle Unterricht meistens nach Noten und Abhören von Aufzeichnungen zum Vergleich erfolgt, darf auch den anderen, der Notenschrift nicht kundigen, nicht die Möglichkeit entzogen werden, sich auszubilden und ihre Freude an der Gitarre zu haben. Es liegt gerade am Gitarren-Pädagogen, neue Anhänger dieses beliebten Instrumentes zu gewinnen.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

M. Bay - Chet Atkins "of the recort". USA, 1976.

L. Jonhansson - The Musik of Jelly Roll Morton. London, 1982.

P. Panajotov, G. Mirtschevski - Country und Blues für Gitarre. Sofia, 1989.

T. Burrows - Die große Weltbild Gitarrenschule. Augsburg, 2002.

HALTEN DER GITARRE UND KÖRPERHALTUNG

Der Ausdruck **Haltung** umfaßt eine Gesamtheit von Regeln bezüglich der Lage des Körpers und der Hände. Diese beeinflussen direkt das Erreichen einer richtigen Tonerzeugung und der technischen Vervollkommnung. Von der richtigen Haltung ist in hohem Grade die Aneignung der natürlichsten und rationellen Bewegungen abhängig, was seinerseits das Vermeiden der unnötigen Muskelspannung beim Interpretieren ermöglicht und eine Voraussetzung für ein gutes psychisches Gleichgewicht darstellt (Panajotov, P., 1993, S. 13; Peter, U., Bd. 1, S. 6; Westizki, P., 1989, S. 13; Eulner, M., J. Dreksler, 1986, S. 14 - 15).

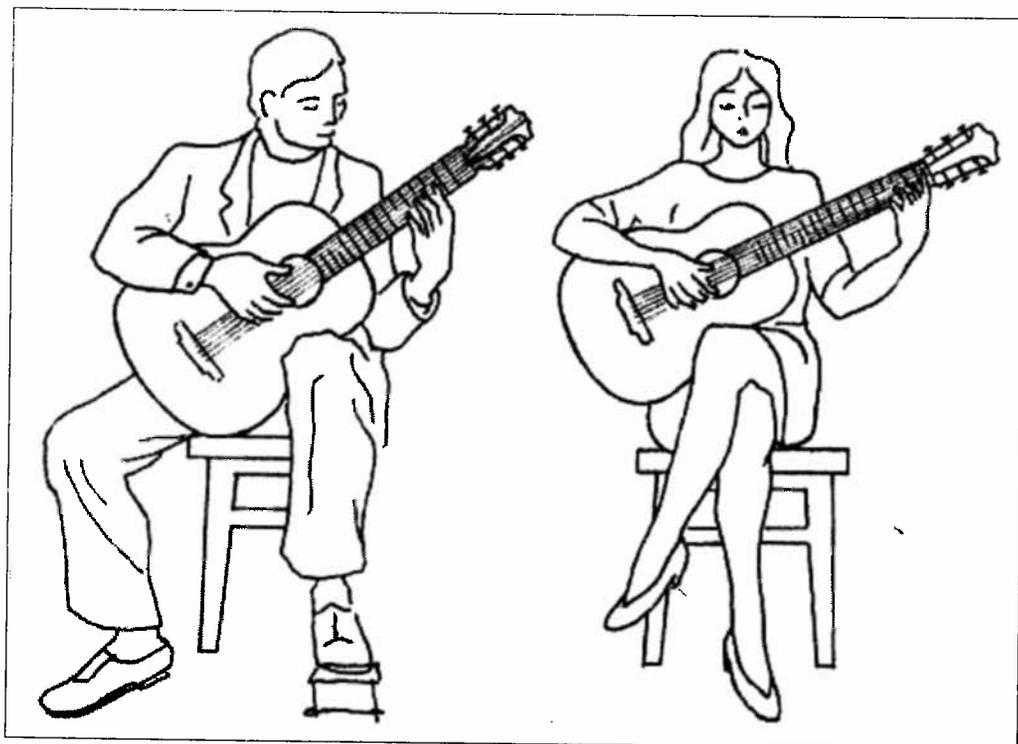


Abb. No. 31

Abb. No. 32

Man setzt sich auf den vorderen Teil des Stuhls, ohne sich anzulehnen, aufrecht und ohne Spannung. Der linke Fuß ruht auf einer Fußbank, der

Oberschenkel ist leicht nach links geneigt. Die Fußbank muß sich vor dem Stuhl, auf dem man sitzt, befinden. Ihre Höhe ist verschieden (10 - 18 cm), sie hängt von der Körpergröße und von den individuellen Besonderheiten des Schülers ab. Der rechte Fuß nimmt eine freie Stellung weit nach rechts ein. Bei dieser Position des Körpers wird die Zarge der Gitarre auf den linken Oberschenkel aufgelegt, und zwar so, daß der Korpus parallel zum Körper liegt. Dann wird der rechte Fuß eingezogen, der hintere Zargenteil stützt sich am Schenkel, jedoch ohne Spannung. Beide Füße treten auf die ganze Sohle. Die Mechanik soll sich etwa in Höhe der linken Schulter befinden. Nun wird der Körper leicht nach vorne gebeugt, den Korpus der Gitarre berührend (Abb. No. 31). Der Unterarm liegt dicht vor der Ellenbeuge auf dem Vorderrand auf, etwa über dem Steg. Dadurch ist die freie Beweglichkeit der rechten Hand gewährleistet. Der Abstand zwischen der Decke und dem unteren Handteil muß 7 - 9 cm betragen. Das Handgelenk ist beim Spielen leicht gebeugt, die Finger (nicht der Daumen) sind parallel (Abb. No. 33 a, b) zu den Metallbünden (Panajotov, P., 1993, S. 13; Peter, U., Bd. 1, S. 6; Westizki, P., 1989, S. 13; Eulner, M., J. Dreksler, 1986, S. 138).

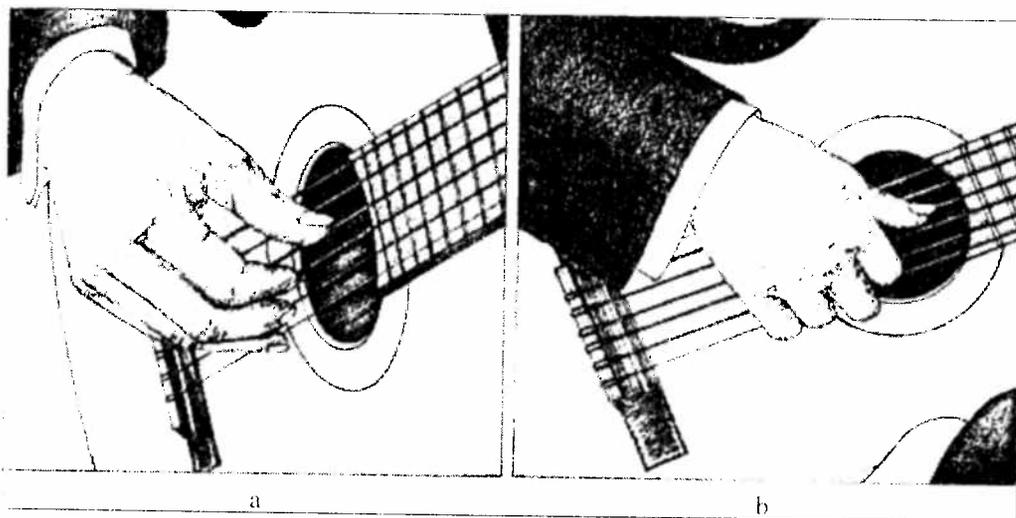
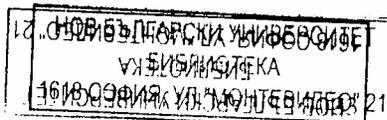


Abb. No. 33 (a, b)



Falls keine Fußbank verwendet wird, kann das linke Bein über das rechte geschlagen werden. Dann liegt der Bodenteil der Zarge auf dem linken Schenkel und ihr breiter Teil (der Korpus) lehnt an dem rechten (Abb. No. 32).

Selbstverständlich wird in der Praxis die Gitarre (vor allem die elektrische) auch direkt auf die rechte Hüfte aufgelegt. Bei dieser Haltung haben die Hände keine volle Bewegungsfreiheit, da die Gitarre von der linken Hand leicht gestützt werden muß (Nikow, N., 1987, S. 7; Buhé, T., 1973, S. XIV; Burrows, T., 2002, S. 14).

Von der richtigen Haltung der linken Hand hängt hauptsächlich das Erzeugen eines dichten und schönen Tones ab. Dazu müssen die Finger leicht gekrümmt sein und senkrecht auf die Saiten dicht hinter den Bündlen gesetzt werden (Pujol, E., 1983, S. 19, 25).



Abb. No. 34

Wesentlich ist, daß der Daumen das Griffbrett (Abb. No. 35) leicht berührt. In den hohen Lagen ändert der Daumen seine Stellung (Abb. No. 36).

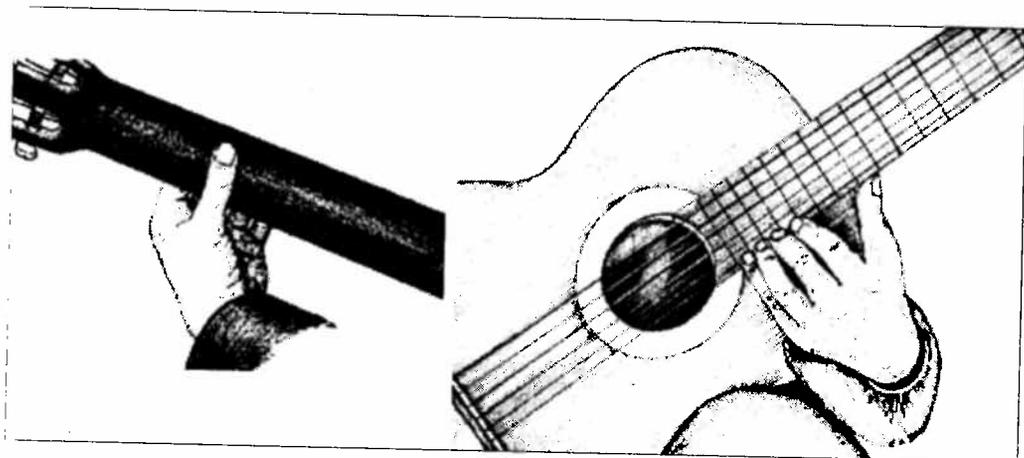


Abb. No. 35

Abb. No. 36



Abb. No. 37

Beim Spiel auf der elektrischen Gitarre mit Plektrum oder kombiniert (mit Plektrum und Fingern) wird größere Freiheit bei der Wahl der Haltung gestattet. Das erfordert vor allem die Verschiedenartigkeit der Modelle sowie auch das enge und lange Griffbrett der elektrischen Gitarre. In vielen Fällen ist der Lehrer zu Kompromissen in der Haltung gezwungen, nicht wegen körperlicher Fehler des Schülers, sondern hauptsächlich wegen der Struktur und der Form der Gitarre.

Die elektrische (Plektrum-) Gitarre kann sitzend und stehend gespielt werden. Beim Stehen muß ein Riemen benutzt werden (**Panajotov, P.**, 1988 b, S. 9; **Buhé, T., W. Iliew**, 1988, S. 11 - 12).

Unterschiedlich sind die Auffassungen zum Halten des Plektrums. Eine bequeme Halteweise ist zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger. Die Finger sind leicht gebogen zur Handfläche hin, das Plektrum wird auf den Zeigefinger gelegt (Abb. No. 38 a) und vom Daumen aufgedrückt (Abb. No. 38 b). Bei bestimmten Musikgattungen und Interpretationsstilen erfährt die geschilderte Handhaltung Änderungen (**Panajotov, P.**, 1988 b, S. 10; **Buhé, T., W. Iliew**, 1988, S. 10; **Burrows, T.**, 2002, S. 38).

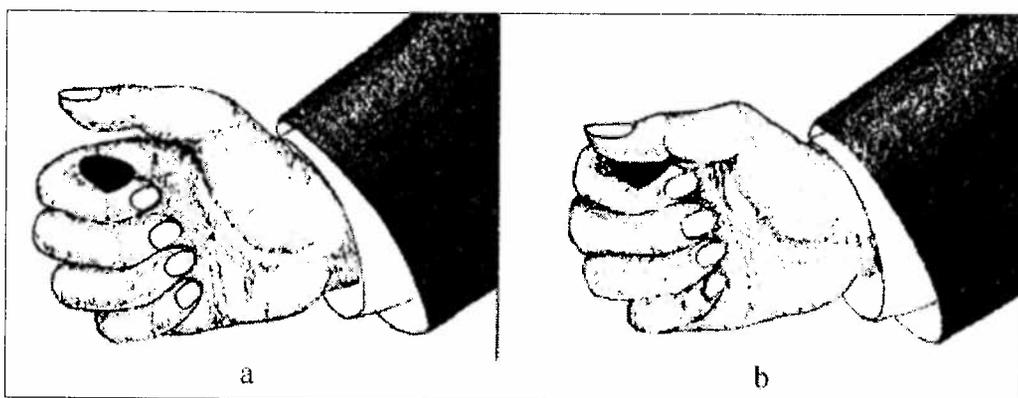


Abb. No. 38 (a, b)

In manchen Fällen, wenn z.B. Flageolettöne gespielt werden, kann das Plektrum vom Mittelfinger und Daumen gehalten werden. Ebenso bei der kombinierten Technik (S. Abb. No. 30), wenn Fingerhüte benutzt werden, kann das Plektrum auf die Finger aufgehängt werden (**Panajotov, P.**, 1988 b, S. 137).

Beim Spiel auf der elektrischen (Plektrum-) Gitarre sind die Nuancen der Handhaltungsfreiheit für die linke Hand größer. Der Fingersatz (*die Applikatur*) ist nicht so sehr konservativ wie bei der klassischen Gitarre. Ja, sogar der Daumen wird als Gegenwirkung, seitlich des Griffbretts, beim Ziehen der Saiten (z.B. bei *Dirty Glissando*) benutzt (**Panajotov, P., G. Mirtschewski**, 1989, S. 33). Sehr oft, insbesondere bei Schwingung, werden die Finger in bestimmten Momenten leicht geneigt (wie beim Dämpfen) aufgesetzt.

Ungeachtet der größeren Freiheit, die in der Haltung bei der elektrischen (Plektrum-) Gitarre geboten wird, soll der Pädagoge am Anfang erst das Beherrschen des standardmäßigen Aufsetzens und Bewegens der Finger fordern. Die Hände müssen unbedingt frei von unnötiger Muskelspannung sein.

Dem Pädagogen muß also Folgendes bewußt sein: er sollte eine solche Position zur Haltung der Gitarre wählen, die den individuellen Möglichkeiten des Spielenden entspricht, bei der die Bewegungsfreiheit beider Hände gemäß dem Modell und der Form des Instrumentes gewährleistet wird. Mit anderen Worten, die Haltung ist eine Voraussetzung zur Anpassung an die rationellen Bewegungstätigkeiten. Die Haltung selbst darf nicht als Selbstzweck, getrennt, betrachtet werden.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

E. Pujol - Schule zum Spiel auf sechssaitiger Gitarre. Moskwa, 1983.

P. Panajotov - Schule für Gitarre. Sofia, 1988; 1994.

P. Panajotov - Schule für elektrische (Plektrum-) Gitarre. Sofia, 1988.

U. Peter - Anfangsunterricht im Gitarrespiel, Band I, II. Leipzig.

T. Buhé, W. Iliew - Die Plektrumgitarre. Leipzig, 1988.

J. Pozsonyi - Jazz-Guitar. Budapest, 1968.

T. Burrows - Die große Weltbild Gitarrenschule. Augsburg, 2002.



PAN STYL, Sofia

1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809

Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.

e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

TONERZEUGUNG DURCH FINGER UND PLEKTRUM-CHARAKTERISTIK

Wenn die Tonerzeugung durch Finger realisiert wird, werden Saiten mit Nägeln oder ohne Nägel in Schwingung gebracht.

Das **Spiel ohne Nägel** wird meistens bei kleinen Kindern praktiziert, wenn die Nägel keine normale Form haben und sehr brüchig sind. Bis zur Zeit von F. Sor war das Gitarrenspiel mit Fingern eine bevorzugte Spielweise. Die Berührung der Saiten erfolgt mit den weichen Fingerspitzen. Die auf diese Weise erzeugten Töne sind weich und etwas dumpf (Pujol, E., 1983, S. 17; Eulner, M., J. Dreksler, 1986, S. 84 - 85).

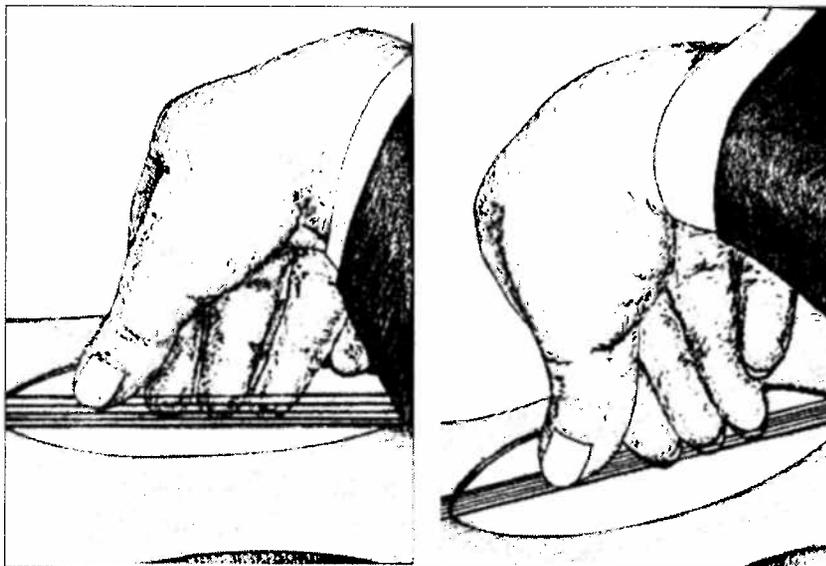


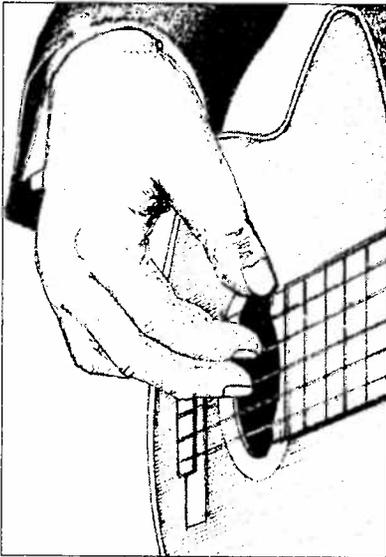
Abb. No. 39

Abb. No. 40

Die Tonerzeugung durch das **Spiel mit Nägeln** wurde erstmals von D. Aguado angewandt, jedoch von Fr. Tárrega grundlegend vervollkommen. Seither hat sich die Tonerzeugung durch das Spiel mit Nägeln als die am meisten praktizierte Art durchgesetzt, weil der Ton kräftiger ist. Beim Anschlag der Saite erfolgt ein leichteres Berühren auch durch die

Fingerkuppe (Pujol, E., 1983, S. 19).

Beim Spiel mit Fingern wird immer, wenn es möglich ist, mit sich **ablösenden Fingern** gespielt, was zur größeren Präzision (Rhythmik), zu allmählichen, gleichmäßigen Bewegungen und zur guten Koordiniertheit führt (Pujol, E., 1983, S. 17; Panajotov, P., 1988 a, S. 42).



Zu empfehlen ist, den Daumen auf die Saiten ⑤ oder ⑥ aufzulegen (Abb. No. 41), etwa über dem Schalloch, und als Stütze zu benutzen, jedoch ohne Druck. Vor dem angelegten Anschlag (*apoyando*) befindet sich Finger 1. vor Saite ③ und nach dem Anschlag bleibt er an Saite ④ liegen, solange der angelegte Anschlag von Finger 2. auf Saite ③ dauert. Für die Ausführung des Anschlags ist die energische Bewegung der Finger erforderlich

Abb. No. 41

mit der kleinstmöglichen Abweichung von den

Saiten (Panajotov, P., 1993, S. 39).

Phrygisch

11. Musical notation for a Phrygian scale exercise. The notation is in 3/4 time and consists of a single line with a treble clef. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. Above the notes are fingerings: m i m i m i m simile. Below the notes are fingerings: 1 3, 1 3, 1 3. There are dashed lines under the first and third notes of the first three groups, indicating a sliding motion.

Eine solche Bewegung der Finger der rechten Hand fällt gar nicht so leicht und der Lehrer soll auf deren Beherrschung besonders aufmerksam machen. In der Anfangsetappe der Ausbildung soll möglichst der Daumen */p/* als Stütze benutzt werden (Abb. No. 41). Die Tonerzeugung selbst kann durch *apoyando* und durch *tirando* realisiert werden:

a) mit angelegtem Anschlag (*apoyando*) - nach dem "Schlag" bleibt der Finger, einerlei ob Daumen, Zeigefinger oder ein anderer Finger, auf der benachbarten (Neben-) Saite liegen, bis die Vorbereitung auf den nächsten "Schlag" beginnt (Abb. No. 42).

b) *tirando* oder *non apoyando* - durch nicht angelegten Anschlag oder *non apoyando* - nach "Zupfen" wird der Finger zur Handfläche hin leicht gebogen, ohne die Nebensaiten zu berühren (Abb. No. 43).

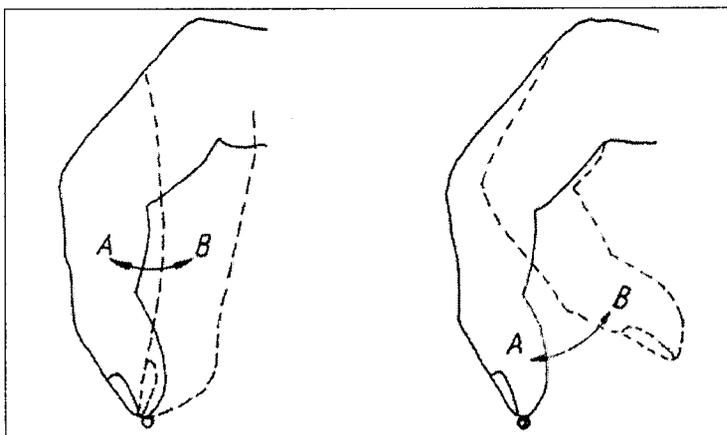


Abb. No. 42

Abb. No. 43

Vorzug ist dem ersten Verfahren zu geben, da in der Anfangsetappe der Ausbildung die Finger noch starr und unbiegsam sind und nach einem Anschlag Kontakt und Kontrolle zu den Saiten besser sind (Panajotov, P., 1988 a, S. 15; Peter, U., Bd. 1, S. 7).

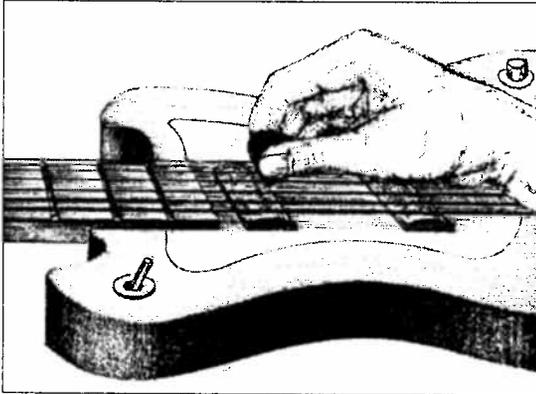
Der Pädagoge darf nicht zulassen, daß der "Schlag" mit weitem Ausholen erfolgt. Die Kraft soll von den Fingern selbst herkommen, d.h. die Finger sollen sich nur von den Gliederknöcheln aus aktiv bewegen, ohne Teilnahme der Hand und des Handgelenkes. Die Schulter, der Arm über und unter dem Ellbogen sollen eine ruhige Position, ohne Spannung, einnehmen.

Beim Plektrumspiel können die Saiten in zwei Richtungen zum

Erklingen gebracht werden (**Panajotov, P.**, 1988 b, S. 10, 11; **Burrows, T.**, 2002, S. 38):

П (*down* oder Abschlag) = Schlag mit dem Plektrum nach unten;

V (*up* oder Aufschlag) = Schlag mit dem Plektrum nach oben.



In der Lernphase ist es besser, wenn die Bewegung aus dem Handgelenk parallel zur Saitenebene erfolgt.

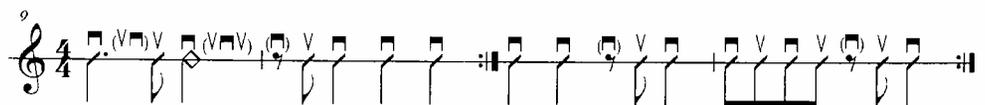
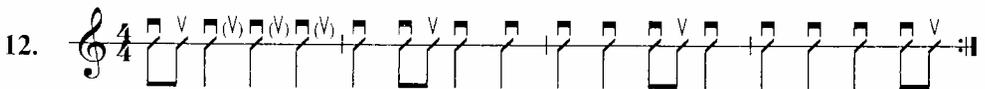
Erstes Ziel der Anschlagstudien ist ein gleichmäßig durchlaufender Wechselschlag, auch über längere Noten- und

Abb. No. 44

Pausenwerte hinweg, um ein Gefühl

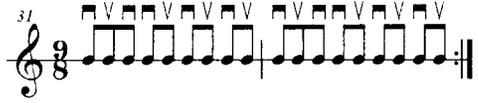
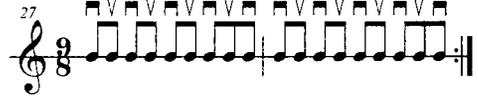
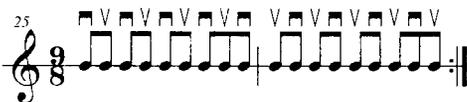
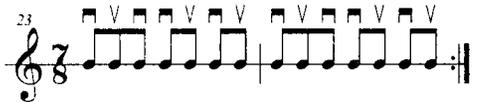
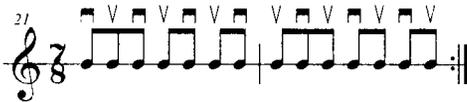
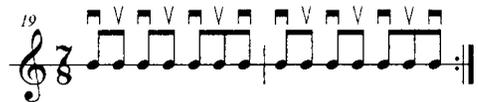
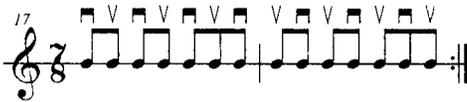
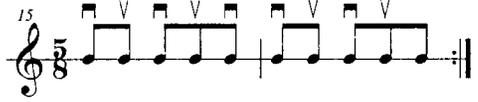
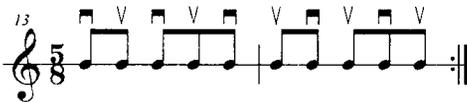
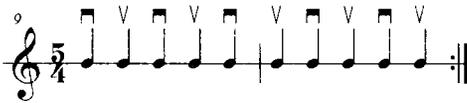
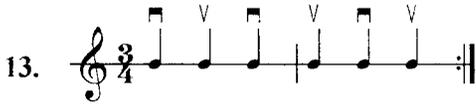
für rhythmische Bewegung zu bekommen. In der Anfangsetappe sollen die Übungen auf leeren Saiten beginnen.

Die konsequente Anwendung des Wechselschlags bei unsymmetrischen Taktarten oder Figuren bringt zwangsläufig eine Verlagerung der Akzente von Ab- und Aufschlag mit sich (**Panajotov, P.**, 1988 b, S. 12; **Burrows, T.**, 2002, S. 41).



Durchlaufender Wechselschlag:
Akzente abwechselnd mit Π und V
(oder umgekehrt)

Nicht durchlaufender Wechselschlag:
Alle Akzente mit Π
(oder umgekehrt)



usw.

Im fortgeschrittenen Stadium des technischen Könnens wird größere Bewegungsfreiheit praktiziert. Die Tonerzeugung durch Plektrum kann durch

die Bewegung nur des Daumens und des Zeigefingers (die das Plektrum halten), durch größeres Ausholen vom Ellbogen aus usw. erfolgen. Das sind Besonderheiten, die als angestrebte Effekte bei bestimmten Interpretationsstilen angewandt werden.

Es ist wichtig, daß die Bewegungen sparsam sind, ohne großen Schwung und das Plektrum soll den kürzesten Weg zu den Saiten gehen. Es ist wünschenswert, daß die Schläge des Plektrums nicht durch „Zupfen“ und „Krummeln“ des Handgelenkes ergehen, solange sich die richtigen muskelspannungsfreien Bewegungen bilden.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

F. Sor - Method for the Spanish Guitar. New York, 1977.

D. Aguado - Metodo de guitarra. 1825.

M., Eulner, J. Dreksler - Gitarren-Schule. Bad Wimpfen, 1986.

P. Panajotov - Schule für Gitarre. Sofia, 1988 a.

P. Panajotov - Schule für elektrische (Plektrum-) Gitarre. Sofia, 1988 b.

T. Buhé, W. Iliev - Die Plektrumgitarre. Leipzig, 1988.

T. Burrows - Die große Weltbild Gitarrenschule. Augsburg, 2002.



PAN STYL, Sofia

ORGANISATION DES UNTERRICHTS, AUSBILDEN VON INSTRUMENTALEN GEWOHNHEITEN UND AUSFÜHRUNGSTECHNIK

Die Wiedergabe von Musikwerken erfordert musikalische Ausführungs- (Vortrags-) Technik. Diese stellt eine Gesamtheit von Ausdrucksmitteln dar, zu deren Aufbau instrumentale Gewohnheiten geboten sind. Diese begünstigen ihrerseits die Anpassung und die Entwicklung der Ausführungsbewegungen. Darin sind die unterschiedlichen Tonerzeugungsweisen, die Faktorelemente, die technischen Handgriffe eingeschlossen. Zugleich ist es von Wichtigkeit, wie die psychisch-physische Anpassung des Vortragenden zum Instrument formiert wird, als auch das individuelle Gepräge, das in der Folge zur Gestaltung eines persönlichen Interpretationsstils beitragen wird.

Um zu diesem Ausbildungsstadium zu gelangen, ist von Bedeutung, wie die Arbeit in der Klasse und zu Hause organisiert wird und vor sich geht.

Die Praxis zeigt an, daß guter Erfolg nur zu erwarten ist, wenn der Lernprozeß in Gitarre durch ein System von Unterrichtsstunden realisiert wird, die in nicht zu großen Zeitintervallen, aber auch nicht zu dicht durchgeführt werden, damit der Schüler genügend Zeit zur selbständigen Beschäftigung zur Verfügung hat.

Der Lehrer hat zur Aufgabe, ein Unterrichtssystem (z.B. zwei Unterrichtsstunden in der Woche) zu organisieren, wobei er sowohl seine Kenntnisse und seine Erfahrungen weitergeben und gleichzeitig die Entwicklung seiner Schüler verfolgen und leiten kann. Diese werden ihrerseits ihre Leistungen bis zu diesem Moment vortragen und Anweisungen für ihre weitere Arbeit erhalten. Auf diese Weise werden die Schüler ihre

instrumentalen Gewohnheiten (in der Klasse und zu Hause) ausbilden können.

Abgesehen von den vielfältigen Arbeitsweisen und -formen des Unterrichts in Gitarre bestehen weitere grundlegende Momente, die nicht unberücksichtigt gelassen werden dürfen. Der Unterricht in der Klasse soll dem Schüler helfen:

1. zu zeigen, was er nach seiner Beschäftigung zu Hause geleistet hat, nachdem ihm konkrete Aufgaben gestellt wurden;
2. seine eventuell eingeübten Fehler zu sehen und zu korrigieren;
3. die erforderlichen Wege zur selbständigen Beschäftigung zu Hause zu assimilieren.

Der Lehrer soll seinerseits, nachdem er die vom Schüler zu Hause realisierten Leistungen abgehört hat, die Mängel korrigieren, eine Zusammenfassung über die Arbeit machen und neue Aufgaben stellen, die das bis zu diesem Moment Erreichte gradieren werden. Alles, was er zeigt und erklärt, soll dem Schüler zugänglich und verständlich sein. Widrigenfalls wird es sich auf das Endziel negativ auswirken.

Es entsteht die Frage: Wie soll der Unterricht organisiert werden und in welchem Umfang?

Bei den Anfängern sollte der Unterricht nicht länger als 20 - 30 Minuten dauern. Diese Dauer wird jedoch vom Lehrer unter Berücksichtigung der individuellen Möglichkeiten und Fähigkeiten der Kinder eingeschätzt. Abgesehen davon, soll die Zeiteinteilung für die Arbeit an Tonleitern, Etüden und Musikstücken gemäß den technischen Bedürfnissen und den gesetzten Zielen bestimmt werden.

Beim Ausbilden der instrumentalen Gewohnheiten darf der Lehrer den Schülern nicht alles "servieren". Manchmal genügt eine richtige Anweisung, damit der Schüler bei selbständiger Arbeit seine Fehler selbst entdecken, diese

korrigieren kann, einen falsch bezeichneten Fingersatz berichtigen und selbständig denken kann. So kommen wir hier erneut zu den gedanklichen Bewegungsfähigkeiten. Diese sind wesentliche Faktoren bei der Gestaltung technischer Geschwindigkeit und instrumentaler Gewohnheiten.

Von allem bisher Ausgeführten ist die Rolle des Lehrers wie folgt zusammenzufassen:

- er soll auf Grund seiner Erfahrung und seines Könnens die grundlegenden Interpretationsweisen vermitteln;
- er soll zusammen mit dem Schüler den einheitlichen Vortrag besprechen;
- er soll dem Schüler das Einüben einer Etüde oder eines Musikstückes als Aufgabe stellen;
- er soll vom Schüler fordern, daß er die Übungen zum Aneignen und Vervollkommen des Lehrstoffes in langsamem Tempo durcharbeitet, mit zielgerichteten Wiederholungen.

In den Unrerrichtsstunden macht es sich erforderlich, daß der Lehrer zuweilen improvisiert und in konkreter Situation sofort reagiert. Auf diese Weise werden seine Fähigkeiten und sein pädagogisches Talent klarer zum Ausdruck kommen. Dies hängt in hohem Grade von seinen Kenntnissen, seiner Erfahrung und seiner musikalischen Kultur ab. Der Lehrer bedarf außerdem einer konkreten Einschätzung und eines methodischen Vorgehens, um das Ausbilden der musikalischen Vortragstechnik bei seinem Schüler zu erreichen, indem er dessen Geschicklichkeit, Fingerfertigkeit mit den Reflex-Gedanken-Reaktionen und der Interpretationskunst verbindet. Eben deshalb ist das richtige Planen und die Fähigkeit, den Lernprozeß zu leiten, von wesentlicher Bedeutung für die Ausbildung.

Bei dem Ausbau der instrumentalen Gewohnheiten soll auch der

Abwechslung von technischen und künstlerischen Aufgaben Rechnung getragen werden. Diese können beim einheitlichen technischen Aufbau des musikalischen Werkes, beim Improvisieren u.a. Anwendung finden. Auf diese Weise werden technische und künstlerische Aufgaben unbemerkt vereinigt. Beim Aufbau einer sinnvollen Struktur ist Kontrolle geboten, als Regler des Tempos, des Rhythmus, der Dynamik, des Timbres.

Von den individuellen Fähigkeiten Gebrauch machend, muß der Pädagoge das Endziel durch Anwendung präziser sinnvoller Übungen erlangen. Hier wirken sich zusätzlich noch die Form der Hände, die Aktivität der Finger, das freibewegliche Handgelenk, der Berührungswinkel der Finger oder des Plektrums zu den Saiten und die Druckstärke aus. Von Bedeutung ist ebenfalls der Inhalt des musikalischen Gewebes und die Bewegungseinstellung. Diese ist unterschiedlich und wird von den Stilbesonderheiten bestimmt.

Zum Beherrschen der komplizierten Gitarrentechnik bedarf der Schüler der Willenskraft, der Organisiertheit, einer systematischen, präzisen und konsequenten Arbeit. Alle diese Eigenschaften aufzubringen ist gar nicht leicht, insbesondere, wenn der Interpret zu sehr Gefühlsmensch ist. Nachdem er aber die ersten Schwierigkeiten überwunden hat und nun das Instrument beherrscht, wird in ihm das Gefühl der Genugtuung und der Freude über das eigene Können erweckt. In diesem Falle ist die Rolle des Lehrers hauptsächlich mit dem Ausbilden der instrumentalen Gewohnheiten verbunden, was durch Einwirken auf den Charakter, auf die Weltanschauung und auf die psychologische Einstellung am leichtesten zu realisieren ist.

Die Vortragstechnik steht in enger Wechselwirkung mit dem Gedächtnis und den Gehör-Bewegungsvorstellungen, d.h. sie ist vor allem vom schnellen Denken und den schnellen Bewegungen abhängig (**Kurtewa, M.**,

1985, S. 26). Mit der Vortragstechnik ist auch die Tonqualität verbunden. Alle diese Komponenten in Übereinstimmung gebracht, ergeben das Gepräge und die Vielfalt der Klangbilder. Hier wird eben das Vermögen des Lehrers, die spezifischen Details der Tonerzeugung auf den richtigen Weg zu lenken und zu entwickeln, erst recht zur Geltung kommen. Neben den richtigen instrumentalischen Gewohnheiten ist auch der Aufbau der inneren Einstellung geboten.

Das wird durch zielgerichtete, sinnvolle Wiederholungen erreicht. Die komplizierten Elemente, zunächst in langsamem Tempo eingeübt und gedanklich kontrolliert, werden in der Folge automatisch ausgeführt.

Zur guten Vortragstechnik gehören auch natürliche und sparsame Bewegungen des Interpreten. Dieser darf keine unnötige Muskelspannung zulassen und die Finger müssen ihre Plätze auf dem kürzesten Weg finden. Die Aufgabe des Lehrers in diesem Falle ist, die Hände und den Körper des Vortragenden von unnötigen Bewegungen und Effekthascherei abzuhalten, da sie meistens die Qualität des Vortrags beeinträchtigen. Die technisch ungeschickte und unsichere Ausführung ist gerade auf diese unnötigen Bewegungen und auf die unnötige Spannung zurückzuführen. Der Pädagoge soll die Ursachen der Schwierigkeiten ermitteln und bei ihrer Abschaffung mithelfen.

Die Vortragstechnik wird am besten durch Einüben von Tonleitern, technischen Übungen und spezieller Etüden-Literatur, dem Ausbildungsstadium Rechnung tragend, aufgebaut.

APPLIKATUR (der Fingersatz) UND DIE PROBLEME DER TONERZEUGUNG

Die **Applikatur** stellt die Art und Weise der Anordnung der Finger der Hände und ihrer Ablösung beim Spiel dar. Das Wort stammt vom Lateinischen - *aplico* und bedeutet "aufdrücken".

Die Aneignung der richtigen Applikatur bei der Gitarre muß in der früheren Ausbildungsperiode, gleichzeitig mit der Aneignung der grundlegenden Handgriffe, beginnen. Wichtig ist, daß sich der Spielende darüber im Klaren ist, zu welchen positiven Ergebnissen die richtige Lage der Hände führt. Andererseits ist es Aufgabe des Pädagogen, diesen Umstand zu klären und, gemäß den Eigenschaften, die der Schüler individuell aufweist, ihm die erforderlichen Gewohnheiten beizubringen und Voraussetzungen für den Aufbau einer richtigen Applikatur zu schaffen. Die Anforderungen der angewandten Schule müssen dabei berücksichtigt werden (**Panajotov, P.**, 1991, S. 82; **Burrows, T.**, 2002, S. 33).

Um dies alles zu erreichen, spielt die Form der Finger und der Hände eine wesentliche Rolle. Von Bedeutung ist auch, wie das Instrument mit der linken Hand "angefaßt" wird. Mit "weicher" Hand wird ein gleichklingender, klangfarblich dichter und weicher Ton erzeugt. Interpreten mit "weichen" Händen erhalten leichter ihre Form aufrecht und ihre Finger sind gefügiger. Und umgekehrt - die "harte" Hand beansprucht mehr Sorgfalt. Bei ihr erfolgt die Aneignung der unterschiedlichen Handgriffe schwieriger und der erzeugte Ton ist trockener und härter.

Beim Bestimmen des Fingersatzes muß der Gitarrist einige wichtige Faktoren berücksichtigen, nämlich seine physischen Gegebenheiten und die Größe des Griffbretts der Gitarre. Davon hängt auch die Geschmeidigkeit der

Bewegungen der linken Hand ab. Die anderen Elemente, wie das richtige Aufsetzen der Finger auf die Saiten (am Ende der Metallbünde), der maximal nachlassende Druck auf die Saiten, die allmählichen Übungen usw., werden im Verlauf der Arbeit erreicht. Nicht zu vergessen ist, daß die Wahl des Fingersatzes ein individuelles Problem darstellt und möglichen Änderungen unterliegt.

Die Rolle des Lehrers dabei besteht darin, die richtige Haltung beizubringen und dann die richtige Anordnung und Bewegung der Hände strikt zu verlangen. Die Finger der linken Hand sollen sich daran gewöhnen, ihre Plätze ohne Berichtigung, ohne Spannung zu finden. Besondere Aufmerksamkeit ist dem Einspielen der Finger der linken Hand und ihrer Koordination mit der rechten Hand zu schenken.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

P. Panajotov - Tonleitern und technische Übungen für Gitarre. Sofia, 1987.

A. Carlevaro - Serie Didactica. Buenos Aires, 1966.

H. Albert - Lehrgang für künstlerisches Gitarrenspiel. Berlin-Lichterfelde.

Die Probleme bei der Tonerzeugung entstehen meistens infolge der falschen Haltung und unpassender Applikatur. Klangprobleme bestehen bei abgenutzten Satteln, verletzten Saiten, schlechter Qualität der Tonabnehmer oder der Elektroverstärker der elektrischen Gitarre (**Panajotov, P.**, 199388 b, S. 15; **Pujol, E.**, 1983, S. 15; **Burrows, T.**, 2002, S. 40).

Unterschiedlich sind die Probleme der Tonerzeugung, sie lassen sich jedoch hauptsächlich auf folgende Faktoren zurückführen: die Freiheit der Bewegungen, die Haltung, das psychische Gleichgewicht, der Winkel, unter welchem die Saiten berührt werden, die Übergänge.

Zur Vermeidung dieser Schwierigkeiten der Tonerzeugung mit der rechten Hand (beim Spiel mit Fingern) ist zu empfehlen, nach dem

Beherrschen des Spiels mit sich ablösenden Fingern auf die Übungen zum **Spiel auf Zweistimmigkeit** überzugehen (Panajotov, P., 1993, S. 54; Pujol, E., S. 61 - 66; Peter, U., Bd. 1, S. 27).

Es bestehen zwei Grundarten der Zweistimmigkeit - *auf benachbarten* und *auf nicht benachbarten* Saiten.

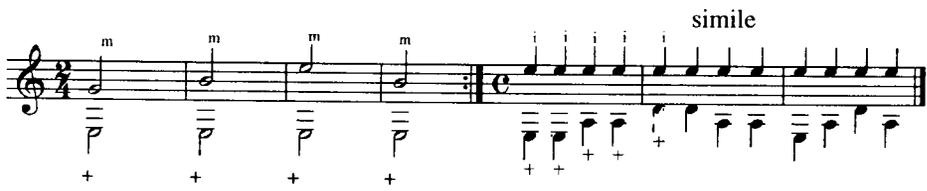
Der Pädagoge soll die Übungen zunächst auf nicht benachbarten Saiten mit Fingern beginnen. Drei Arten sind möglich:

1. Der Daumen spielt mit angelegtem Anschlag (*apoyando*) und die obere Stimme wird mit nicht angelegtem Anschlag (*tirando*) von *i, m* oder *a* gleichzeitig gespielt. Nach dem Anschlag bleibt der Daumen auf der benachbarten (der inneren) Saite liegen bis zur Vorbereitung zum folgenden Anschlag. Das Ziehen mit *i, m, a* erfolgt zur Handfläche hin.

2. Der Daumen spielt mit nicht angelegtem Anschlag (*tirando*); die Finger *m, i* oder *a* dagegen mit angelegtem Anschlag (*apoyando*).

3. Die obere und die untere Stimme spielen mit nicht angelegtem Anschlag (*tirando*).

Anfangs sind die nachfolgenden Übungen mit Daumen und nur einem Finger zu üben - erst später im Wechselschlag mit: *m i, i m, m a, a m, i a, a i*.

14. 

15. 

Adagietto Deutsches Volkslied

16.

Beim Spielen auf benachbarten Saiten mit Fingern sind zwei Arten möglich:

1. Die untere Stimme spielt der Daumen / *p* /, die obere - eine Kombination von *i, m, a* oder Wechselschlag. Die Finger dürfen nicht zu weit ausholen, sondern den kürzesten Weg wählen und das Handgelenk bewegt sich nicht.

Moderato Deutsches Volkslied

17.

2. Die Tonerzeugung in beiden Stimmen erfolgt mit *tirando* - verschiedenen Kombinationen mit *i, m* oder *a*. Die Finger werden zur Handfläche hin gebogen mit nicht angelegtem Anschlag (*tirando*).

Vivo E. Pujol

18.

Varianten zur Einübung: *p a a a p a a a*
m m m i i i

Beim Plektrumspiel ist es sehr wichtig, zuerst auf benachbarten Saiten zu spielen und dann auf nicht benachbarte Saiten überzugehen.

Beim Spiel auf benachbarten Saiten sind zwei Arten des Anschlags möglich (**Panajotov, P.**, 1988 b, S. 29; **Buhé, T., W. Iliev**, 1989, S. 117):

1. Plektrum-Wechselschlag über beide Saiten hinweg / $\Pi \vee /$.



2. Kombiniertes Anschlag* untere (tiefere) Saite mit Plektrum-Anschlag / Π /; obere (hohe) Saite mit m oder a (auch im Wechsel).



Bei Spiel auf nicht benachbarten Saiten mit Plektrum erfolgt die Tonerzeugung:

1. Gleichzeitig nur mit Schlag des Plektrums / Π v /. Die Saiten, die nicht klingen sollen, werden mit der linken Hand (möglich auch mit der rechten) abgedämpft - s. Notenbeispiel No. 22.

Die Technik der Dämpfung spielt beim Musizieren auf der Gitarre eine wichtige Rolle und ist daher vom Spieler sicher zu beherrschen.

2. In kombinierter Weise: untere (tiefe) Saite mit Plektrum / Π /, obere (hohe) Saite mit m , a oder e (Panajotov, P., G. Mirtschewski, 1989, S. 27 - 32).

Für das dreistimmige (mehrstimmige) Spiel mit Fingern gelten die gleichen Regeln wie beim zweistimmigen Spiel.



* Sieh S. 93.

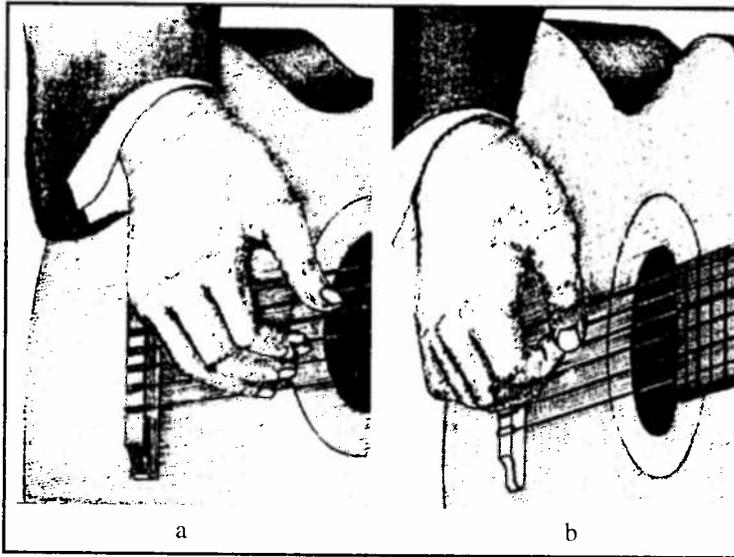


Abb. No. 45 (a, b)

Die Tonerzeugung durch Plektrumschlag kann ab- und aufwärts / Π \vee / auf die Saiten erfolgen. Falls eine von ihnen nicht klingen darf, so wird sie durch die Finger der linken Hand abgedämpft.



Eine der Feinheiten der Dämpfung, insbesondere beim Akkordspiel, erreicht man durch Schwächen des Drucks der Greiffinger im Moment des Anschlags.

| - klingende Töne

x| - gedämpfte Töne

Für die Klangqualität spielt eine wesentliche Rolle der Winkel, unter dem das Plektrum oder der Fingerhut die Saite berühren (anschlagen).

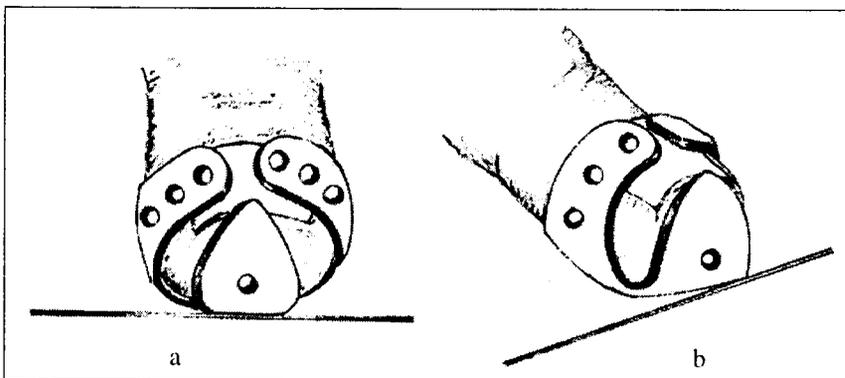


Abb. No. 46 (a, b)

In der Anfangsetappe der Ausbildung darf mit diesen Nuancen nicht übertrieben werden. Erst nach Aneignung dauerhafter Bewegungs- und Interpretations-Gewohnheiten ist ihre Anwendung zulässig, um klangfarblich abwechslungsreiche und stilistische Effekte zu erzielen.

Am Musikerzieher liegt es dabei, seinem Schüler das richtige Gefühl bei der Berührung der Saiten zu vermitteln. Zu wissen ist, daß, je kleiner der Berührungswinkel ist, um so weicher erklingt der Ton, und umgekehrt. Das gleiche gilt auch für das Spiel mit Plektrum. Ein klarer und ausgeprägter Ton wird mit der Spitze des Plektrums, wenn es senkrecht zu den Saiten gerichtet ist, erzeugt.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

F. Just - Neues Gitarrenbuch. Leipzig, 1983.

M. Ihde - Rock Guitar Styles. Washington.

U. Schreiber - Blues, Country, Soul. Leipzig, 1976.

T. Buhé, W. Iliev - Die Plektrumgitarre 2. Leipzig, 1989.

Probleme der Tonerzeugung können beim **Lagenwechsel** entstehen (Panajotov, P., 1993, S. 57; Peter, U., Bd. 2, S. 33). Diese sind vor allem auf folgende Umstände zurückzuführen: gespannte Haltung der Hände,

ungenügende Synchronität zwischen ihnen, Korrigieren der Finger (der linken Hand) vor und nach dem Übergang.

Unter Lagenwechsel verstehen wir den bequemsten Übergang von einer Lage in eine andere, ohne daß dadurch die melodische Linie hörbar unterbrochen wird. Drei Arten sind gebräuchlich:

1. Direkter Lagenwechsel.



Hierbei gleitet der Finger, der den letzten Ton gespielt hat, drucklos, ohne die Saite zu verlassen, zum nächsten Ton in der neuen Lage.

2. Indirekter Lagenwechsel.



Wenn bei der neuen Lage mit einem anderen Finger als dem zuletzt gebrauchten begonnen werden muß, so gleitet der neue Finger in die neue Lage. Es muß ein leichtes Ablösen zustande kommen, damit die Phrase nicht zerstückelt wird (*span. - portare la voce*).

3. Lagenwechsel durch Sprung, unter Verwendung einer Leersaite.



Die Finger müssen stets genau auf ihren Platz fallen. Es darf keine Unterbrechung vor oder nach dem Lagenwechsel entstehen.

Alle drei Spielweisen sollen erlernt werden, zweckmäßig ist doch, mit dem direkten Wechsel zu beginnen.

In manchen Fällen wird, ohne einen Lagenwechsel vorzunehmen, der betreffende Finger (meistens der 4. oder der 1.) zum oberen oder zum unteren Sattel hin "gestreckt".

Die häufigsten Fehler sind:

- die Hände sind zu sehr gespannt;
- schrilles Ziehen der linken Hand beim Lagenwechsel;
- Korrigieren des spielenden Fingers;
- die Noten werden ihren entsprechenden Werten nicht gespielt, meistens vor dem Lagenwechsel.

Um diese und andere Ungenauigkeiten zu vermeiden, ist es nötig, die drei Spielweisen des Lagenwechsels gründlich zu üben:

1. Leichtes Ablösen des Fingerdrucks, ein im voraus in Gedanken gesungener Ton während des Lagenwechsels und eine im Denken gestaltete Vorstellung, in welcher Lage sich der Ton befindet.

2. Gleiten der Finger, den Ton erreichen, dann auf die Saite drücken.

3. Tonerzeugung.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

P. Panajotov - Tonleitern und technische Übungen für Gitarre. Sofia, 1987.

E. Pujol - Schule für sechssaitige Gitarre. Moskwa, 1983.

P. Panajotov - Schule für Gitarre. Sofia, 1988, 1993.

T. Buhé, W. Iliev - Die Plektrumgitarre 1. Leipzig, 1988.

T. Buhé, W. Iliev - Die Plektrumgitarre 2. Leipzig, 1989.

EFFEKTIVER ARBEITSABLAUF

Der **effektive Arbeitsablauf** ist ein sehr wichtiger Faktor für die Instrumentalisten, da er mit der Vervollkommung und dem Heranwachsen des Musikers in enger Verbindung steht. Nicht zu übersehen ist, daß ein gutes musikalisches Niveau nur durch systematische, beharrliche Arbeit erlangt werden kann. Und nun ist die Frage, wie sollen wir unsere tägliche Beschäftigung organisieren, um unsere Tätigkeit in eine schöpferische zu verwandeln? Nicht das mehrstündige Üben ist ausschlaggebend, sondern wichtig ist, daß die tägliche Beschäftigung mit Musik nicht mechanisch, sondern zielgerichtet und durchdacht verläuft. Mit anderen Worten, wichtiger ist die Qualität, und nicht die Quantität. Am besten wird das erreicht, wenn das Üben als ein Vergnügen und nicht als Verpflichtung empfunden wird. Um so mehr, da ja für die guten Instrumentalisten keine Pausen existieren - sie müssen stets ihre gute Form und ein einwandfreies Repertoire aufrecht erhalten.

Um den Übprozess optimal zu gestalten, sind einige Bedingungen einzuhalten: die Notenhefte sollen auf ein Notenpult gestellt werden und der linke Fuß soll auf einem Untersatz ruhen, um die richtige Haltung der Hände und des Körpers beim Spiel zu gewährleisten. Im Verlauf der Arbeit kann auch ein Metronom benutzt werden, jedoch ohne daß mit seinem Gebrauch übertrieben wird. Wichtiger ist, die eigene innere Pulsierung auszuarbeiten und bis dahin mit dem Fuß den Takt anzugeben (bei kleinen Kindern auch laut zählen).

Eine gute, erfahrene Praxis für die präzise Arbeit und Kontrolle ist der Gebrauch von Tonaufzeichnungen (sehr praktisch mit Kassetten). Der Vortragende soll sein Spiel analysieren und vergleichen, um zum

gewünschten Ziel zu gelangen. Der Pädagoge muß dabei mithelfen. Geboten ist auch weitgehende Selbstkritik und Initiative zum Ausprobieren neuer Effekte, technischer Neuigkeiten und klangfarblicher Nuancierungen. Es fällt nicht leicht, ein berufsmäßiges Kriterium aufzubauen - zu erreichen ist es durch umfangreiches Abhören, Übungen, Vergleiche und durch inneres Feingefühl.

Vorliegende gute Organisiertheit bei der Arbeit ist eine sichere Gewähr für das berufliche Vorwärtskommen des Interpreten. Ohne tägliche Übungen kommt man, trotz guter Vorsätze, zu keinen großen Erfolgen. Der junge Musiker muß sich an systematische Arbeit gewöhnen. Die Übungen sollen gleichmäßig verteilt werden und die technische Belastung soll schrittweise vor sich gehen.

Für die erfolgreiche Durchführung der Beschäftigungen ist die theoretische Ausbildung des Gitarristen von wesentlicher Bedeutung. Die Sorge dafür trägt in hohem Grade der Pädagoge, der Schüler aber soll stets nach neuen Kenntnissen streben im Interesse des Endziels - einer hohen Berufsmeisterschaft.

Außer der Organisiertheit bei den Übungen spielt für die Disziplinierung das gewissenhafte Verhalten zum Arbeitsvorgang sowie auch das Familienmilieu eine Rolle. Um große Erfolge zu ernten, muss das selbständige Üben des Schülers zu Hause intensiv, den Verhältnissen bei der Durchführung der Unterrichtsstunde oder beim Konzertauftritt angenähert, verlaufen. Andernfalls werden ihm bei einem verantwortungsvollen Auftritt die Reflex-Gedanken- und psychologische Einstellung fehlen.

Die Folgerung, die aus dem bisher Angeführten gezogen werden kann, ist, daß für die Erlangung guter Ergebnisse nicht wichtig ist, wie lange gespielt wird, sondern ob das Musizieren von guter Qualität und sinnvoll ist.

Interessant sind die Arbeitsregeln des bekannten spanischen Gitarristen Em. Pujol (Pujol, E., 1983, S. 21):

“1. Notwendig sind systematische Beschäftigungen.

2. Du sollst besser eine Stunde täglich arbeiten, als 7 Stunden einmal in der Woche.

3. Alle technischen Schwierigkeiten sind überwindbar, der Erfolg jedoch hängt von der Methode und den angewandten Mitteln ab.

4. Die überflüssigen und unnützen Anstrengungen und Bewegungen sollen vermieden werden.

5. Zu befolgen sind die Anweisungen des Lehrers oder der Autoren der Schulen.

6. Beim Spiel mithören, um unsere Fehler rechtzeitig zu beheben und den Vortrag besser zu gestalten.

7. Schon von Anfang an müssen wir aufmerksam arbeiten, um unzweckmäßige Gewohnheiten zu erkennen, deren Abschaffung in späterer Zeit sehr schwierig, vielleicht auch unmöglich sein wird”.

Es ist zu betonen: Das Beherrschen der technischen Fertigkeiten ist ein Ergebnis nicht nur der geleisteten Menge Arbeit. Wesentlicher sind die qualitative Sinnggebung und die zielgerichteten methodischen Übungen, die zweckmäßig angeordnet und angewandt werden müssen, ohne daß damit übertrieben wird.

Der tägliche Arbeitsablauf des Musikers soll möglichst mit Körperübungen gepaart werden, was die Erhaltung eines gesunden Körpers, frischen Mutes und guter Konzentration gewährleisten wird.

Zu empfehlen ist, daß das Tagesprogramm mit Einspielen beginnt. Das ist eine organisierte Ausführung eines Übungskomplexes, um die Gelenke zu “erwärmen” und die intensive Arbeit mit dem Instrument zu beginnen. Die

Belastung soll allmählich erfolgen. Mit anderen Worten, es ist notwendig, daß sich der Organismus einem anderen Rhythmus anpaßt, jedoch ohne Zwang. Das wird erreicht, wenn die Übungen von Ruhepausen abgelöst werden. Der Musikerzieher soll den Schüler anweisen, wie er die "Erwärmungs-Phase" dosieren muß, ohne sie zu vernachlässigen, aber auch ohne zu übertreiben.

Es ist zu empfehlen, daß das Einspielen mit Übungen nur für die linke Hand beginnt (s. Tonleitern und technische Übungen für Gitarre No. 1, 2, 3, 4, 5 - P. Panajotov), und danach wird die rechte Hand eingesetzt. Verbindlich sind auch die Übungen zur Koordinierung beider Hände usw. Das soll nicht länger als 4 - 5 Minuten täglich dauern. In der Folge sollen Tonleitern mit Dreiklängen, in Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen gespielt werden, in denen rhythmische Varianten, verschiedene klangfarbliche und dynamische Nuancierungen Abwechslung bringen können (Panajotov, P., 1987, S. 3 - 9, 52; Carlevaro, A., No. 2. Talcahuano).

An den Übungen sollen alle Finger der linken und der rechten Hand teilnehmen, wobei Skalen, stilistische Modelle, Riff-Standarts verwendet werden können. Sehr nützlich sind die Übungen in verschiedenen Strichen - *Staccato, Pizzicato, Tremolo, Vibrato* u.a.

Die nachfolgende Etappe der täglichen Beschäftigungen ist die Arbeit an Etüden und Instrumentalstücken.

Als Hilfsmaterial zum Einspielen ist zu empfehlen:

P. Panajotov - Tonleitern und technische Übungen für Gitarre. Sofia, 1987.

D. Visser - Tárrega etcetera. Hilversum, 1964.

A. Carlevaro - Serie Didactica No. 2. Talcahuano.

T. Buhé - Rhythmisch-stilistische Studien für Gitarre. Leipzig, 1970.

J. Kliem - Rhythmisch-stilistische Studien für Gitarre. Bad Schussenried, 1980.

ARBEIT MIT TONLEITERN UND TECHNISCHEN ÜBUNGEN

Die Arbeit mit **Tonleitern** soll tägliche Aufgabe sein. Dadurch können bestimmte technische Fertigkeiten, klangfarbliche Nuancierungen ausgearbeitet werden. Die Tatsache übersehend, daß die Tonleitern wertvolle Möglichkeiten zur technischen Vervollkommnung bieten, vernachlässigen sie manche Pädagogen, andere wiederum arbeiten nicht richtig mit ihnen (Panajotov, P., 1987, S. 9; Bartoš, A., S. 103; Peter, U., Bd. 1, S. 47).

Bei geschicktem Herangehen stellen die Tonleitern eine gute Grundlage für die Arbeit an der Intonation, dem Lagenwechsel und der Koordination zwischen der linken und der rechten Hand dar. Ferner können mit Tonleitern *Legato*, *Staccato*, *Pizzicato* vervollkommnet werden.

Für die Tonleitern existieren üblicherweise zwei Spielweisen:

1. Gebraucht werden freie Saiten.
2. Sie werden ohne freie Saiten ausgeführt.

Im Anfangsstadium der Ausbildung sind die freien Saiten zu empfehlen, damit dem Gitarristen eine bessere Kontrolle und größere Freiheit beim Lagenwechsel geboten werden. In diesem Falle wird ein spezieller Fingersatz angewandt.



Praktiziert wird auch die andere Ausführungsweise - ohne freie Saiten, meistens bei der elektrischen (Plektrum-) Gitarre aus klanglichen Gründen. Zweck ist die leichtere Meisterung des Griffbretts und das Stabilisieren der linken Hand in den hohen Lagen.

27. 

Die Tonleitern sollen auch mit Dreiklängen und Arpeggio studiert werden. Gleichzeitig sollen diese, zwecks besserer Beherrschung der Griff-Formen, mit unterschiedlichen Fingersätzen und von unterschiedlichen Lagen aus ausgeführt werden (Panajotov, P., 1987, S. 9; Bartoš, A., S. 103; Peter, U., Bd. 1, S. 47; Burrows, T., 2002, S. 60 - 63).

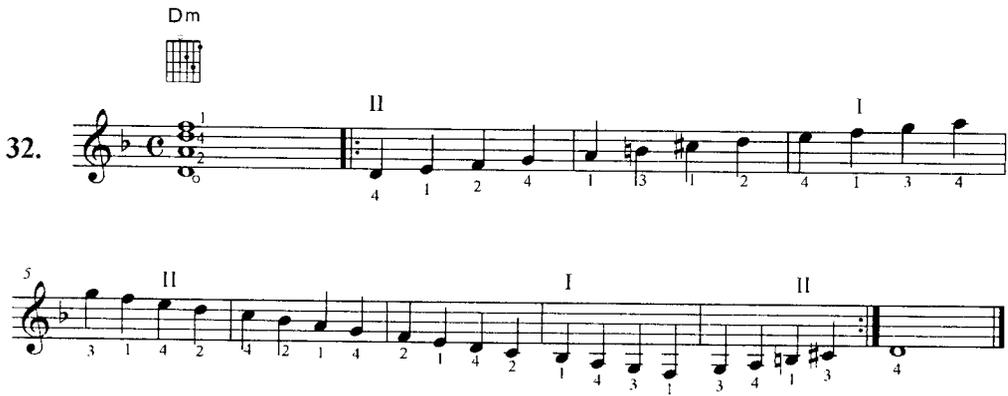
28. 

29. 

Das soll jedoch nicht bedeuten, daß die Standard-Fingersätze nicht angeeignet werden sollen. Diese haben sich in der Praxis durchgesetzt. Hier einige davon:

30. 

31. 

32. 

Als nützliche Übungen können die Tonleitern in Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen gespielt werden. Bei fortgeschrittenem technischen Können empfiehlt es sich, den bereits aufgezählten Arten auch Tonleitern in entgegengesetzter Bewegung, Tonleitern von Dreiklängen, von Vierklängen hinzuzufügen.

Es sollen auch tonleiterartige Modelle mit ihren Fingersätzen gespielt werden (s. Schule für elektrische Plektrum-Gitarre - P. Panajotov).

Zur besseren technischen Vervollkommnung können die Tonleitern in verschiedenen rhythmischen Varianten gespielt werden, wie zum Beispiel:

Zu den grundlegenden Aufgaben des Pädagogen gehört es, von seinem Schüler zu verlangen, daß er die Tonleitern in langsamem Tempo übt. Die Geschwindigkeit (das schnelle Tempo) wird sich in Folge von selbst

33.

einstellen, fast unmerklich, nachdem die technischen Gewohnheiten und Fertigkeiten vervollkommen werden. Von Nutzen ist, daß die Tonleitern in verschiedener Dynamik gespielt werden und klangfarbliche Abwechslung in sie hineingebracht wird.

1. im piano / *p* /
 2. im forte / *f* /
 3. mit crescendo und decrescendo
 4. mit mittlerem Klangregister – *Sul tasto* oder *ordinario*
 5. mit weicher Klangfarbe – *Dolce*
 6. mit scharfer Klangfarbe – *Sul ponticello* oder *metallico*
- usw.

Die **technischen Übungen** sind ebenfalls ein gutes Hilfsmittel der Vervollkommnung. Der Umgang mit ihnen soll sorgfältig, ohne Übertreibung, erfolgen. Bei Ermüdungsanzeichen und Schmerzen in den Gelenken darf nicht weitergespielt werden, um schlimme Folgen zu vermeiden (**Panajotov, P.** 1987, S. 3-9, 52 - 57; **Visser, D.**, Tarrega etcetera, 1964).

Meistens stößt man auf Schwierigkeiten bei der Formierung der linken Hand, wo die Finger “gespreizt” werden sollen, um sich an das richtige Aufstellen (bei den Metallbünden) zu gewöhnen. Am besten ist, diese Übungen ohne die rechte Hand zu realisieren. Wesentlich ist ebenfalls, die Bewegungen gedanklich zu kontrollieren (richten).

34.

35.

Falls der Schüler auf Schwierigkeiten stößt, kann er diese Übungen in einer höheren Lage (z.B. V.) beginnen und allmählich, unter Steigern der Belastung, bis zur I. Lage gelangen, wo die Bünde am breitesten sind.

36.

Zu empfehlen ist, Übungen mit Stehenbleiben eines Fingers auszuführen, wodurch den anderen Fingern größere Freiheit und Stabilität bei ihren Bewegungen geboten wird.

Zu den besten Übungen für die linke Hand zählt das Spiel im Legato (s. "Legato"), das in auf- und absteigender Richtung eingeübt werden soll.

37.

Der Pädagoge muß auf das Ausholen, auf das Aufhalten der Finger und auf das Vereinheitlichen ihrer Kraft aufmerksam machen.

Auf die Koordiniertheit und die Gleichzeitigkeit zwischen beiden Händen muß täglich die Aufmerksamkeit gelenkt werden (s. Notenbeispiel No. 37).

Gute Ergebnisse sind durch den Gebrauch von Harmoniefolgen zu erwarten. Sie ermöglichen das Ausarbeiten von gleichmäßigen Übergängen in die Lagen, der sauberen Intonation u.dgl.

38.  Musical notation for exercise 38, showing a sequence of chords (I, V, IX, V, I) and fingerings (0, 1, 2, 3, 4) for the left hand. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The sequence consists of five measures: 1. Chord I (C major) with fingerings 0, 1, 2, 3, 4. 2. Chord V (G major) with fingerings 1, 2, 3, 4. 3. Chord IX (E major) with fingerings 1, 2, 3, 4. 4. Chord V (G major) with fingerings 1, 2, 3, 4. 5. Chord I (C major) with fingerings 1, 2, 3, 4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Letzten Endes entscheidet der Musikerzieher, welche technischen Übungen er in seine Arbeit aufnehmen wird, was in Abhängigkeit von den technischen Fertigkeiten des Schülers und vom Endziel steht.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

P. Panajotov - Tonleitern und technische Übungen für Gitarre. Sofia, 1987.

P. Weschtizki - Lehrbuch zum Selbstunterricht für das Spiel auf sechssaitiger Gitarre. Moskwa, 1989.

H. Albert - Lehrgang für künstlerisches Gitarrespiel. Berlin-Lichterfelde.

T., Burrows - Die große Weltbild Gitarrenschule. Augsburg, 2002.

STRICHARTEN, HANDGRIFFE

Die Striche beim Gitarrenspiel sind unterschiedlich. Wie bereits erwähnt, ist einer der wesentlichsten das Legato.

Das **Legato** (*legato* - ital.) ist spezifisch beim Gitarrenspiel. Es ist schwer zu beherrschen, aber sehr von Nutzen für die linke Hand. Es trägt zur relativen Selbständigkeit, ja sogar zur Kräftigung der Finger bei. F. Sor nimmt an, daß das Legato die beste Übung für die Finger sei.

Mit der Gitarre kann das Legato in *auf-* und *absteigender Richtung* ausgeführt werden (Just, Fr., 1983, Bd. 1, S. 49; Pujol, E., 1983, S. 76 - 78; Panajotov, P., 1993, S. 72; Burrows, T., 2002, S. 80 - 86).

Bei *aufsteigender Richtung* wird der erste Ton durch die rechte Hand erzeugt, der zweite und die darauffolgenden - mit energischem Aufsetzen des entsprechenden Fingers der linken Hand - ohne Einsatz der rechten Hand. Wichtige Bedingung für das Erreichen eines kräftigen Tons ist das energische Aufsetzen der Finger, jedoch ohne Übertreibung, unmittelbar hinter den Metallbünden.



Bei *absteigender Bewegung* wird der erste (höhere) Ton auf einer Saite mit der rechten Hand erzeugt und alle darauffolgenden durch seitliches Wegziehen des entsprechenden Fingers der linken Hand. Der gewünschte Ton muß im voraus gedrückt werden.



Von ausschließlicher Bedeutung ist, daß der ziehende Finger der linken Hand für einen Augenblick nach dem Ziehen auf die benachbarte Saite “angenagelt” wird.

In der Praxis kommen sehr oft auch Serien von kombiniertem Legato vor.

41. *Andante* A. Bartoš

Wird Legato in absteigender Richtung auf zwei benachbarten Saiten gespielt, so erzeugt man den ersten (höheren) Ton mit der rechten Hand, wobei der Greiffinger liegen bleibt und der tiefere - auf der benachbarten Saite - durch Aufschlagen des entsprechenden Fingers der linken Hand. Dieser muß dicht neben dem Bund energisch aufgesetzt werden und dadurch die Saite ohne Beteiligung der rechten Hand zum Klingen bringen. Auf diese Weise wird das Legato auch in aufsteigender Richtung gespielt.

Um das Legato auf zwei benachbarten Saiten auszuführen, müssen die Hände die nötige Kraft, Stabilität, richtigen Fingersatz und Freiheit bei den Lagenwechseln aufweisen.

42. *Moderato* M. Carcassi

Die häufigsten Fehler beim Legato-Spiel sind:

- übertriebenes Ausholen der Finger der linken Hand;
- Berichtigung nach dem Fall der Finger auf die Saiten;

- sofortiges Heben des spielenden Fingers.

Als Übung für das Legato ist zu empfehlen:

1. Langsames Spielen mit Legato von Tonleitern, Skalen, Modellen in verschiedenen Varianten in auf- und absteigender Richtung;

2. Technische Übungen zwecks Vervollkommen des Aufhaltens der Finger der linken Hand;

3. Spielen von kurzen Fragmenten aus Etüden oder Stücken nur mit der linken Hand.

Als Hilfsliteratur ist zu empfehlen:

A. Quadt - Lieder und Tänze aus alten Tabulaturen. Leipzig, 1985.

E. Schwarz-Reiflingen - Das Bach-Buch für Gitarre. Hamburg.

J. Powrozniak - Fr. Tárrega utwory wybrane. Krakow.

T. Burrows - Die große Weltbild der Gitarrenschule. Augsburg, 2002.

Unter **Barrée** (*barré* - fr., *Brücke* = Quergriff) versteht man das Greifen mit einem Finger der linken Hand über mehrere Saiten. Man unterscheidet *großes* und *kleines Barrée* (**Panajotov, P.**, 1993, S. 75; **Albert, H.**, S. 3; **Burrows, T.**, 2002, S. 72 - 78).

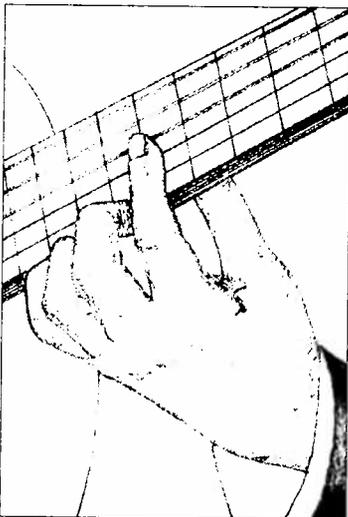


Abb. No 47

Im Anfang sollte **kleines Barrée** so geübt werden, daß der erste Finger wie gewöhnlich auf eine bestimmte Saite aufgestellt und dann im ersten Fingerglied durchgedrückt wird. Auf diese Weise lassen sich zwei oder mehrere Saiten greifen. Somit liegt der Finger parallel zu den Bundstäben. Das linke Handgelenk darf dabei nicht zu stark gebeugt werden. Auf gleiche Weise werden auch die übrigen Finger eingeübt.

Die häufig auftretenden Fehler sind:

übermäßiger Druck, Krümmen der Hand, Schwierigkeit beim Biegen der Finger.



Die Übungen sollen am Anfang täglich 2 - 3 Minuten dauern. Sie dienen gleichsam als Vorbereitung zum Beherrschen des großen Barrée.

Beim **großen Barrée** liegt der erste Finger der linken Hand mit seiner Innenfläche flach durchgedrückt auf den Saiten ⑥ bis ① parallel zu den Metallbünden. Die unterschiedliche Beschaffenheit der Fingerfläche, besonders an Gelenkfalten, erfordert feingefühliges Probieren ohne übermäßigen Kraftaufwand.

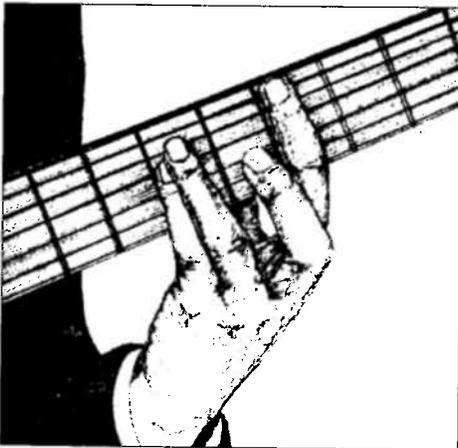


Abb. No 48

Die anfangs zu spürende große Muskelspannung in der linken Hand wird bei richtigem Einüben leicht überwunden. Eine leichte Biegung (nicht aber Beugung) des Zeigefingers nach rechts (vom Spielenden aus gesehen) gilt nicht als falsch.

Oft treten Fehler auf, wie:

- Straffen des Handgelenkes der linken Hand;
- übermäßiger Druck des Daumens der linken Hand;
- die Saiten geraten in die Biegungen der Phalangen und klingen nicht gut.



Als Hilfsübungen sind zu empfehlen:

A. Diabelli - 7 Preludium für Gitarre. Budapest, 1981.

E. Giuliani - Prelud op. 46.

G. Hiensch, K. H. Schulz - Folk Guitar. Leipzig, 1981.

Das **Glissando** (*glissando* - ital.) ist die fließende Verbindung zwischen zwei Tönen, die durch Gleiten unter Fingerdruck (über einen oder mehrere Bundstäbe hinweg) erreicht wird. Bei der Gitarre wird das Glissando auf- bzw. abwärts ausgeführt (**Panajotov, P.**, 1993, S. 89; **Bartoš, A.**, 1964, S. 93; **Westizki, P.**, 1989, S. 42; **Burrows, T.**, 2002, S. 88).

Andantino espressivo H. Villa-Lobos

45. 

Der erste Ton wird angeschlagen, der Schlußton kann angeschlagen werden oder erklingt von selbst, wo die Gleitbewegung der linken Hand aufhört. Der Fingerdruck darf nicht nachlassen, damit das Klingen nicht vorzeitig verhallt.

Glissando ist auch beim Vortrag von Zweistimmigkeit und Mehrstimmigkeit möglich.

Folgende Fehler können auftreten:

- vorzeitiges Lockern des Druckes der Finger;
- Straffen der linken Hand;
- ungleichmäßiges (falsches) Gleiten beim Lagenwechsel.

Ein ausdrucksvolles Glissando wird erreicht, wenn beim Übergang die Hand unbedingt frei bewegt wird und der Finger beim Aufsetzen auf dem gewünschten Sattel für einen Augenblick “festgenagelt” wird, ohne daß

zusätzliche Korrekturen vorgenommen werden. Es kann auch Vibrato angewandt werden (s. S. 89).

Zum Glissando ist folgende Hilfsliteratur zu empfehlen:

H.Villa-Lobos - Etüden No. 4, 9, 10, 11.

H.Villa-Lobos - Präludium No. 1.

U. Schreiber - Sounds for Guitar. Leipzig, 1987.

Staccato (*staccato* - ital.) heißt die abgehackte, kurze Ausführung der Töne in der Melodie (**Panajotov, P.**, 1993, S. 90; **Burrows, T.**, 2002, S. 53).

46.

so wird es geschrieben:

so wird es ausgeführt:



Das Staccato-Spiel wird durch Nachlassen des Fingerdrucks der linken Hand bei der Tonerzeugung erreicht, wodurch die Saitenschwingung aufhört. Der jeweilige Finger darf die Saite nicht verlassen. Der Drucknachlaß muß leicht und rhythmisch sein. Wo dies unmöglich ist, wird von der Dämpfungstechnik Gebrauch gemacht.

Die häufigsten Fehler sind:

- die Finger werden zu hoch über die Saiten gehoben;
- die Pulsierung der linken Hand erfolgt nicht gleichmäßig;
- das Handgelenk und hauptsächlich der Daumen der linken Hand sind zu sehr gespannt.

Das Staccato ist kennzeichnend für die Stilistik mancher Musikgattungen. Es soll durch Tonleitern, Modelle, Etüden und Musikstücke zunächst in sehr langsamem Tempo geübt werden, um sich das Gefühl für Pulsierung und Rhythmik anzueignen.

Pizzicato (*pizzicato* - ital.= gezupft) wird auf der Gitarre wie folgt ausgeführt:

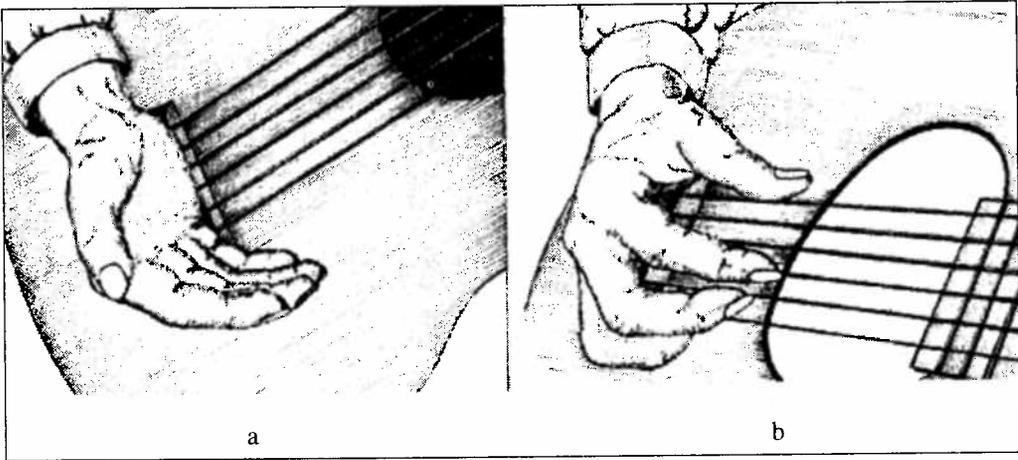


Abb. No. 49 (a, b)

1. Die Außenkante der rechten Hand wird auf die Saiten leicht aufgelegt, genau auf dem Steg. Auf diese Weise werden die Saiten gedämpft, und der Ton verhallt gleich nach seiner Erzeugung. Die rechte Hand darf nicht die Saiten drücken, um keine Änderung des Tons herbeizuführen. Der Druck soll nur den Klang begrenzen. Die Töne werden durch nicht angelegten Anschlag, meistens durch Daumen / *p*/ und Zeigefinger / *i*/ zum Klingen gebracht (Bartoš, A., 1964, S. 101; Panajotov, P., 1993, S. 90).

Beim Plektrum-Spiel erfolgt die Tonerzeugung durch Plektrumschlag. Manche Gitarrenmodelle sind für das Pizzicato mit einer speziellen Einrichtung (dem Dämpfer) ausgestattet.

2. Die Finger der linken Hand fallen genau auf die Metallbünde, ohne vollen Druck auf die Saiten auszuüben. Bei Anschlag wird der typische Pizzicato-Klang erzeugt. Dieses Verfahren erfordert längere Einübung.

Die rechte Hand spielt wie üblich.

In beiden Spielweisen können folgende Fehler auftreten:

Veloce

Tschechisches Volkslied

47. 

- bei übermäßigem Druck mit der rechten Hand werden die Töne entstellt;

- das Dämpfen erfolgt nicht gleichmäßig und die Töne klingen verschieden stark;

- bei falschem Berühren durch die rechte Hand klingen manche Saiten normal und - die anderen - gedämpft, was auch bei nicht gleich starkem Druck der linken Hand auf die Metallbünde zustande kommt.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

A. Bartoš - Škola hry na kytaru. Praha, 1964.

M. Rätz - Klassiker der Gitarre. Leipzig, 1978.

Les Paul - Song folio. New York, 1951.

Das **Tenuto** (*tenuto* - ital.) kennzeichnet sich durch maximal ausgehaltene Notendauer, ohne Akzent. Der Klang eines jeden darauffolgenden Tones ist das Ende des vorausgehenden. Das wird durch Aufhalten der Finger und Erweitern des Klanges (durch die Notendauer bedingt) erreicht (**Panajotov, P.**, 1988 b, S. 143).

Das Tenuto und das Staccato bilden die Grundstriche beim Swingieren.

48. 

Die **Verzierungen** (*Melismen*) beim Gitarrenspiel sind sehr effektiv. Sie sind hauptsächlich mit dem Strich Legato verbunden und in vielen Werken des vorigen Jahrhunderts anzutreffen (**Panajotov**, P., 1993, S. 105; **Bartoš**, A., 1964, S. 95; **Carcassi** M., 1965, S. 46).

Der **kurze Vorschlag** stellt einen Ton von kurzer Dauer dar, der vor dem Hauptton ausgeführt wird.

49.

Schreibart: 

Ausführung: 

Falls bei der Gitarre neben dem verzierten Ton auch ein anderer Ton auszuführen ist, so werden dieser und der Vorschlag gleichzeitig ausgeführt und erst dann folgt der verzierte Ton. Auf die gleiche Weise erfolgt auch der Vorschlag vor einem Akkord.

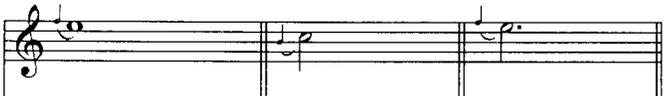
50.

Schreibart: 

Ausführung: 

Der **lange Vorschlag** besteht aus einem Ton, der auf Kosten der Dauer des darauffolgenden Haupttons ausgeführt wird.

51.

Schreibart: 

Ausführung: 

Die Dauer des langen Vorschlags hängt von der Dauer des Haupttons ab - vor eine zweiwertige Note gestellt, entzieht der lange Vorschlag dem Hauptton den halben Wert, vor einer dreiwertigen Note - zwei Drittel.

Der **doppelte Vorschlag** und der **Schleifer** sind Verzierungen, die aus zwei und mehreren Tönen von kurzer Dauer zusammengesetzt sind und vor dem Hauptton auf Kosten seiner Dauer oder der Dauer des ihm vorausgehenden Tons ausgeführt werden.

52.

Schreibart:

Ausführung:

Der **Nachschlag** stellt eine Verzierung dar, die aus einem oder mehreren Tönen zusammengesetzt ist und nach dem Hauptton auf Kosten seiner Dauer ausgeführt wird.

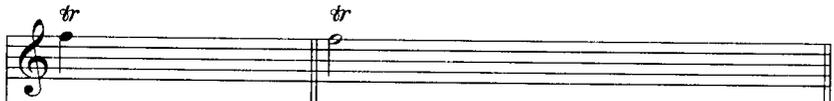
53.

Schreibart:

Ausführung:

Der **Triller** stellt eine mehrfache Aufeinanderfolge (Ablösung) des Haupttons mit dem oberen benachbarten Ton, dessen Dauer dem Werte des Haupttons entspricht, dar.

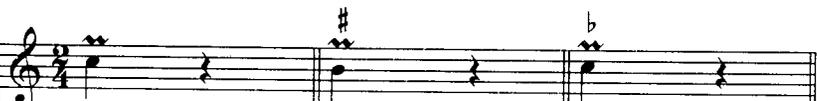
54.

Schreibart: 

Ausführung: 

Pralltriller heißt die Verzierung, die aus dem schnellen Abwechseln des Haupttons durch den benachbarten höheren zusammengesetzt ist.

55.

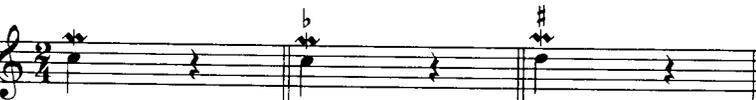
Schreibart: 

Ausführung: 

Auf die gleiche Weise wird der Doppelpfalltriller /  / ausgeführt, bei dem die Ablösung durch den oberen höheren Ton doppelt erfolgt und auf dem Grund- (Haupt-) ton endet.

Als **Mordent** wird die Verzierung bezeichnet, die aus der schnellen Ablösung des Haupttons durch dessen benachbarten niedrigeren Ton zusammengesetzt ist. Seine Dauer geht auf Kosten des Haupttons.

56.

Schreibart: 

Ausführung: 

Gruppetto (*Doppelschlag*) heißt die Verzierung, die aus drei - vier kurzdauernden Tönen zusammengesetzt ist und auf dem Hauptton auf Kosten

seiner Tondauer ausgeführt wird. Das aus drei Tönen zusammengesetzte Gruppetto beginnt vom benachbarten höheren Ton (vorschlagender Doppelschlag).

57.

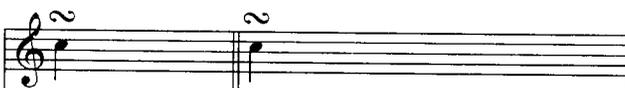
Schreibart: 

Ausführung: 

oder

Aus vier Tönen zusammengesetzt, beginnt Gruppetto vom Hauptton (nachschiegender Doppelschlag).

58.

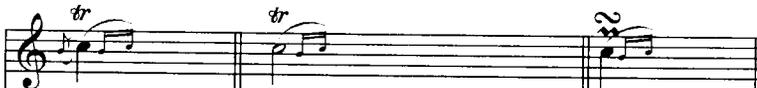
Schreibart: 

Ausführung: 

oder

Es kommen auch **kombinierte Verzierungen** vor, die aus zwei oder drei aufeinanderfolgenden Verzierungen bestehen. Diese werden auf Kosten des Haupttons ausgeführt.

59.

Schreibart: 

Ausführung: 

Um die Melismen richtig ausführen zu können, muß das Legato (auf-

und absteigend) gut beherrscht werden. Das Aneignen der verschiedenen Striche soll in langsamem Tempo geübt werden, um das Wesen und die Finesse der Ausführung zu begreifen (wahrzunehmen). Später sollen Musikstücke einbezogen werden, wobei die darin enthaltenen schwierigen Passagen mit Melismen getrennt zu arbeiten sind.

Beim Spielen der Melismen können folgende Fehler auftreten:

- nicht rhythmisches Behandeln der Modelle (Figuren);
- nicht richtige Anwendung des Legato (auf- und absteigend);
- nicht Aufhalten der Finger der linken Hand (besonders bei Vorschlag und Nachschlag).

Als Hilfsliteratur ist zu empfehlen:

A. Quadt - Gitarrenmusik des 16.-18. Jahrhunderts 2. Leipzig, 1972.

A. Quadt - Lautenmusik aus der Renaissance 2. Leipzig.

E. Schwarz - Das Bach-Buch. Hamburg.

Das **Flagioletto** (*flageoletto* - ital.) - Töne, die beim Streifen der Aliquot-Abschnitte der Saiten entstehen (**Panajotov, P.**, 1993, S. 114; **Pujol, E.**, 1983, S. 81; **Carcassi, M.**, 1965, S. 90 - 91).

Beim Musizieren auf der Gitarre werden zwei Flageoletarten angewandt - *natürliche* und *künstliche Flageolette*.

1. Natürliche Flageoletts erfolgen auf:

- XII. Lage (Bund) - reine Oktave auf leerer Saite;
- IX. Lage (Bund) - doppelte Oktave auf großer Terz;
- VII. Lage (Bund) - reine Quinte auf Oktave;
- V. Lage (Bund) - reine Doppeloktave auf leerer Saite;
- IV. Lage (Bund) - Doppeloktave auf großer Terz.

Die natürlichen Flageoletts werden ausgeführt, indem der weiche Teil eines Fingers (meistens des dritten Fingers) der linken Hand die Saite auf dem

Metallbund leicht berührt, ihre Aliquot-Abschnitte (-Strecken) leicht streifend. Im Moment der Tonerzeugung durch die rechte Hand (durch *apoyando* oder *tirando*) wird der Finger der linken Hand energisch gehoben, wobei der Flageolett-Ton entsteht. Die Ausführung mehrerer Flageoletts auf einer Lage erfolgt auf die gleiche Weise wie bei den einzelnen Flageolett-Tönen, nur mit dem Unterschied, daß der Finger der linken Hand mit seinem weichen Teil mehrere Saiten berührt.

60.

Die natürlichen Flageoletts der II. und III. Lage sind sehr empfindlich und werden daher selten angewandt.

2. Die künstlichen Flageoletttes werden folgendermaßen ausgeführt:

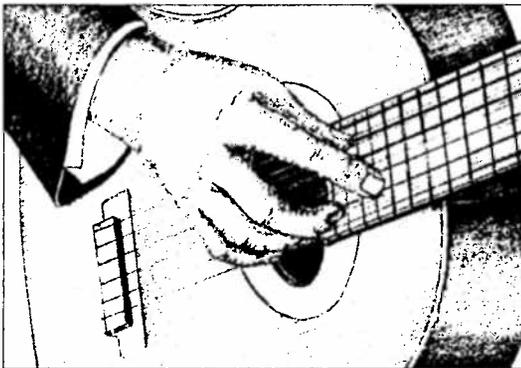


Abb. No. 50

Die Finger der linken Hand drücken auf die Saiten wie bei der Erzeugung gewöhnlicher Töne. An der Stelle des Flageolett-Tons berühren wir ganz leicht mit dem weichen Teil des Zeigefingers / *i* / der rechten Hand die Saite und “zupfen” mit dem Daumen / *p* / oder

61.

mit dem Mittelfinger / *m* /. Im Moment des "Zupfens" heben wir energisch den Zeigefinger / *i* / der rechten Hand, um den Flageolett-Ton zu erhalten. Üblicherweise wird dabei die Oktave benutzt. Flageoletts, die vom Ton, den wir mit der linken Hand drücken, in Quart, Quinten, Sexten usw. entfernt sind, sind sehr empfindlich, klingen nicht gut und sind daher sehr selten gebräuchlich.

Bei der Ausführung von Flageoletts müssen die sie erzeugenden Finger energisch von den Saiten gehoben werden. Ein leichtes Verzögern läßt die Flageolett-Töne verklingen, was sich auf ihren Klang nachteilig auswirkt.

Wenn wir mit Plektrum spielen, müssen wir dieses mit dem Ringfinger / *m* / und dem Daumen / *p* / halten, der Zeigefinger / *i* / aber berührt ganz leicht die Saite mit der Fingerkuppe wie beim Spiel mit Fingern (Abb. No. 50).

Die Schwierigkeiten bei der Meisterung der künstlichen Flageoletts bestehen darin, daß die Gestaltung der Schwingungsknoten (Aliquot-Schnitte) mit dem Schlag der rechten Hand und dem Antasten der linken Hand gleichzeitig realisiert und koordiniert werden muß. Bei der geringsten Unkoordiniertheit wird die Schwingung unterbrochen und die Flageoletten klingen nicht gut. Bei der Ausführung von Flageoletten müssen die sie erzeugenden Finger energisch von den Saiten abgehoben werden, um einen Klang von guter Qualität zu erreichen.

Beim Spielen der Flageolettöne werden folgende Fehler beobachtet:

- der Finger, der den Flageolettton wiedergibt, wird zu lange auf der Saite aufgehalten;

- keine Koordination zwischen der rechten und der linken Hand;

- schlechte Qualität der Saiten (verletzt) läßt sie nicht gut klingen.

Es ist als Hilfsmaterial zu empfehlen:

Tonleitern mit künstlichen Flageoletts zu spielen.

M. Carcassi - Étude aus natürlichen Flageoletten (G Dur).

Fr. Tárrega - Mazurka (a Moll).

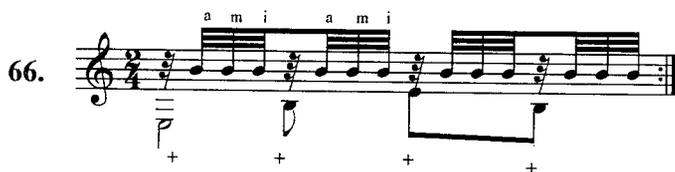
Tremolo (*tremolo* - ital.) - rasche mehrmalige Wiederholung von einem, zwei oder mehreren Tönen (Panajotov, P., 1993 S. 116; Panajotov, P., 1988 b, S. 137). Ausgeführt wird es durch gleichmäßigen Wechselschlag der Finger der rechten Hand auf einem Ton. Die Bewegung der Finger muß absolut präzise sein, ohne Verzögerung oder Voreilen einzelner Finger. Wichtig ist, daß sich die Finger auf dem kürzesten Weg bewegen. Bei Finger 3. ist besonders zu beachten, daß er sich von den Saiten nicht zu sehr abhebt. Zu empfehlen ist, das Tremolo zunächst auf Saite ② zu üben - zur besseren Kontrolle.

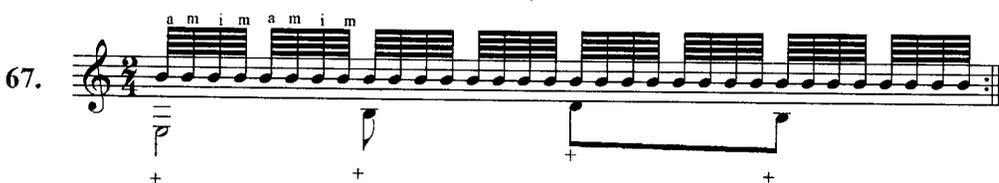
62.

63.

64.

65.

66. 

67. 

Beim Plektrumspiel entsteht das Tremolo durch raschen Wechselschlag /Π, v/ der rechten Hand in beiden Richtungen. Aktiv bewegt sich nur das Handgelenk, ohne sich zu krümmen. Wichtig ist, den Schlag parallel zu den Saiten zu führen, unter minimaler Abweichung des Plektrums von der Saiten. Ein gleichmäßiges, rasches Tempo kann nur ohne Muskelspannung oder "Ausholen" der rechten Hand erreicht werden.

68. 

Auf die so beschriebene Weise kann das Tremolo auf einigen oder allen Saiten gespielt werden.

Als Hilfsliteratur ist zu empfehlen:

V. Gomez - Romance de Amor

J. Viñas - Sen

Fr. Tárrega - Recuerdos de la Alhambra

Rasgueado (rasgueados - span.) - eine Spielart, bei der die Finger der rechten Hand mit der äußeren Fläche auf die Saiten schlagen (**Panajotov, P.**, 1993, S. 122; **Mairans, J.**, 1968; **Burrows, T.**, 2002, S. 142 - 145).

Es werden verschiedene Formen angewandt:

1. *Gewöhnliches Rasgueado* - entsteht bei Schlag eines, zweier oder von

drei Fingern gleichzeitig in beiden Richtungen auf eine oder mehrere Saiten. In diesem Falle müssen die Schläge rhythmisch erfolgen.

69. 

Die Übungen werden durch einzelne Finger *i*, *m*, *a*, aber auch durch Kombinationen *i m*, *m a*, *i m a* (die Finger schlagen gleichzeitig auf die Saiten) durchgeführt.

2. *Zergliedertes Rasgueado* - Abwechseln der Finger *i m a l*, wobei die Schläge nur in eine Richtung durch den Außenteil der Nägel erfolgen.

70. 

3. *Tremolo Rasgueado* - bei dieser Spielmanier schlagen die sich abwechselnden Finger in beiden Richtungen auf die Saiten.

71.

Um das Spiel des Rasgueados zu beherrschen, soll es zunächst in langsamem Tempo geübt werden - einzelnes zergliedertes Rasgueados und zuletzt tremolo Rasgueado.

Häufig werden folgende Fehler beim Spielen des Rasgueados festgestellt:

- zu starkes Straffen der rechten Hand und Blockieren (Hemmen) ihrer freien Bewegungen;
- schlechte Koordination der Hände;
- keine Rhythmik, was auf schwerfällige Finger oder auf ihr Heften an den Saiten zurückzuführen ist.

Als Hilfsmaterial ist zu empfehlen:

J. Mairants - *The Flamenco Guitar*. London, 1968.

E. Schwarz-Reilingen - La Guitarra española. Hamburg, 1955.

P. Panajotov - Schule für Gitarre. Sofia, 1988, 1993.

T. Burrows - Die große Weltbild Gitarrenschule. Augsburg, 2002.



PAN STYL, Sofia

1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809

Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.

e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

ARTIKULATION, PHRASIERUNG, KOMBINIERTE TECHNIK

Von wesentlicher Bedeutung beim Musizieren auf der klassischen Gitarre sind die **Artikulation** und die **Phrasierung**. Als Artikulation bezeichnet man die verschiedenen Varianten, Töne miteinander zu verbinden oder voneinander abzuheben (Ziegenrucker, W., 1977, S. 148 – 150; Hadshiev, P., 1983, S. 164). Phrasieren bedeutet die plastische Hervorhebung einer Phrase und ist ein Merkmal guter Interpretation.

Man unterscheidet dabei zwei Grundarten der Artikulation:

1. Vom Komponisten rhythmisch bestimmt;
2. Freie Artikulation - vom Interpreten bestimmt.

Die erste Aufgabe des Lehrers im Anfangsstadium der Ausbildung ist das Beibringen der Artikulationsgewohnheiten. Nach einer gewissen Anfangsperiode für die Stabilisierung der Handhaltung soll allmählich die **Dämpfungstechnik** beherrscht werden (Panajotov, P., Bd. 9 - 10, 1991, S. 82). Am leichtesten wird es durch Nachlassen des Drucks der linken Hand auf die Saiten erreicht, demzufolge sie zum Abklingen gebracht werden. Wenn eine benachbarte Saite zu dämpfen ist, kann der nächststehende Finger geneigt werden, der die zu dämpfende Saite leicht berührt. Andere Möglichkeiten bietet das Dämpfen mit der rechten Hand, das mit der weichen Handfläche oder mit einem Finger erreicht werden kann.

Zunächst soll dem Schüler die Aufgabe gestellt werden, eine Tonreihe erst ohne und dann mit Dämpfung durchzuspielen:

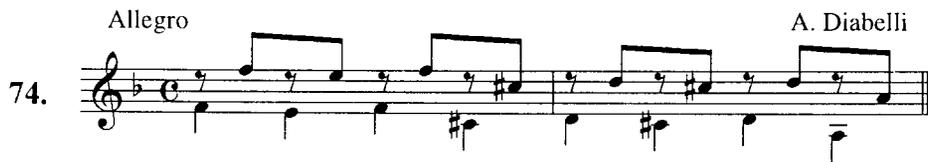
- a) Spiel mit Liegenlassen der Finger (ohne Dämpfung);



b) Spiel mit Nachlassen des Fingerdrucks (ohne Abheben von den Saiten) nachdem ein jeder Ton durchgespielt wurde.



Als einzelne Beispiele können selbstverständlich auch Duette (Schüler - Lehrer) zur Abwechslung gespielt werden, wobei im Verlauf der Arbeit die Stimmen gegenseitig gewechselt werden.



In bestimmten Fällen, wenn die Koordination zwischen der linken und der rechten Hand nicht einwandfrei ist, sollen für eine bestimmte Zeit verschiedene rhythmische Figuren mit der rechten Hand geübt werden:

a) Dämpfen nur mit der linken Hand



b) Dämpfung mit der rechten Hand



* A A A A A - Die Saiten werden mit der linken Hand nach Aushalten der Notendauer gedämpft.

** ——— - dämpfen.

Wenn der Schüler mit dem Phrasierungszeichen / ' / bekannt gemacht wird, soll demonstriert werden, wie dieser die Melodielinie gliedert. Hierzu können Beispiele der Vokalpraxis, das Spiel von Blasinstrumenten u.a. angeführt werden.

77.

Saite zur klingenden leeren Saite leicht geneigt, um sie zu dämpfen. Im frühen Ausbildungsstadium darf mit dieser Dämpfungsart nicht übertrieben werden, um die Handhaltung nicht zu entstellen.

Der Pädagoge soll seinem Schüler beibringen, wie und wann die Finger der linken Hand aufzuhalten sind (bei *tenuto*) und wann der Druck nachzulassen hat, um den Klang zu unterbrechen (bei *staccato*).

Beim Spiel *Staccato* kommen die gegriffenen Saiten in den Vordergrund. Wenn der Notentext es gestattet, sollen die leeren Saiten vermieden werden, da auf diese Weise eine Vereinheitlichung der Notendauer erreicht werden kann. Das geht jedoch auf Kosten der stärkeren Klangfülle beim Einsatz der leeren Saiten.

Moderato A. Diabelli

79. 

Beim Dämpfen soll die linke Hand gleichmäßig und sehr rhythmisch die Schwingung der Saiten unterdrücken, ohne sich von diesen abzuheben. Falls dies unmöglich oder unhandlich ist, soll die Dämpfung mit der rechten Hand erfolgen. Manchmal wird das Dämpfen mit der linken und mit der rechten Hand kombiniert vorgenommen.

Wenn der Faktor komplizierter ist, z.B. bei Zwei- oder ehrstimmigkeit, ist zu empfehlen, daß der Schüler (in der Anfangsperiode der Ausbildung) die Zweistimmigkeit auf nicht benachbarten Saiten (wenn mit Fingern gespielt wird) übt, erst dann auf benachbarten. Beim Spiel mit Plektrum geht es umgekehrt vor sich - erst auf benachbarten und dann auf nicht benachbarten Saiten.

Wenn wir die Fälle ausschließen, in denen die Baßöne ausklingen, um

eine größere (bessere) Dichte zu erreichen, soll der Vortragende die Dämpfungstechnik zur Gliederung der Melodielinie gebrauchen.

Schwierig, jedoch entscheidend ist die Dämpfung freier Saiten. In solchen Momenten neigt sich meistens der Daumen der rechten Hand, um die benachbarten zu dämpfen. Auf diese Weise kann die Dämpfung auch mit den anderen Fingern der rechten und der linken Hand vorgenommen werden. Schwieriger ist die Dämpfung einer äußeren Saite (Saite, die dem Schlag entgegengesetzt liegt). In einem solchen Falle kann die Dämpfung von beiden Händen realisiert werden, jedoch ist wünschenswert, daß, wenn sie mit der rechten Hand vorgenommen wird, die Tonerzeugung durch *apoyando* erfolgt.

Vivo

80.

N. Coste

The image shows a musical score for guitar. It begins with the tempo marking 'Vivo' and the number '80.' on the left. The score is written on a single staff in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of a series of chords and melodic lines. The chords are primarily triads and dyads, often with a grace note or a short melodic line above them. The piece concludes with a final chord and a short melodic phrase. The name 'N. Coste' is written in the upper right corner of the score.

Im Anfangsunterricht sollen Melodien mit leichter Faktur behandelt werden. Wesentlich ist, daß der Vortragende die melodische Struktur "begreift" und diese ohne Klangaufschichtung aufbaut, außer in den Fällen, wenn diese nötig ist.

Die Erfahrung zeigt, daß der Pädagoge über die Artikulation zu arbeiten beginnen muß, trotz der Schwierigkeiten für die Anfänger. Die Artikulationshandgriffe sollen sinnvoll aufgenommen und gleichzeitig vom Gehör kontrolliert werden. Auf diese Weise kann der Interpret abwechslungsreiche künstlerische Effekte erzielen. Zu betonen ist, daß die wichtigste Voraussetzung für Vollkommenheit die gute Reflex-Gedanken-Koordination zwischen der linken und der rechten Hand des Interpreten ist.

Die **kombinierte Technik** stellt eine Gesamtheit der Spieltechniken mit

Fingern und mit Plektrum dar, die sich gegenseitig ergänzen. Für die Tonerzeugung gelten alle bei deren Ausführung angewandten Verfahren, selbstverständlich mit einigen Ergänzungen und Voraussetzungen.

Um eine Wiederholung bereits erklärter Dinge zu vermeiden, werden in diesem Kapitel lediglich Verschiedenheiten und Ergänzungen angeführt, die für die kombinierte Technik erforderlich sind. Der Anfänger soll immerhin seine Ausbildung mit dem Erlernen des Fingerspiels beginnen und dann auch den Vortrag mit Plektrum vervollkommen. Erst danach soll er zur kombinierten Technik übergehen. Er kann auch den kleinen Finger / e / der rechten Hand einsetzen (**Panajotov, P.**, 1988 b, S.41; **Panajotov, P., G. Mirtschewski**, 1989, S. 27).

Bei der kombinierten Technik setzt sich neben den üblichen Plektrums immer mehr der Gebrauch von Plast- oder Metallfingerhüten durch (s. Abb. No. 30).

Bei ihrer Benutzung verfügt der Ausführende über weit größere Bewegungsfreiheit für die rechte Hand. Anders ausgedrückt – die prägnante Klangfülle des Plektrumspiels wird in Einklang gebracht mit der größeren Kombinationsmöglichkeit beim Musizieren mit den Fingern. Von besonderer Bedeutung ist das Beherrschen *der Picking-Technik*. Wichtig ist ebenfalls die gute Übereinstimmung zwischen den Anschlägen mit Plektrum und den Fingern. Angewandt werden beide Tonerzeugungsverfahren mit Plektrum (aufwärts - Π und abwärts - V) sowie auch mit den Fingern - *apoyando* oder *tirando*. Entscheidend dabei ist die Bevorzugung des Ausführenden und die Eigenart des Vortrags. Für die Klangqualität spielt eine wesentliche Rolle der Winkel (s. Abb No. 46), unter dem der Fingerhut (das Plektrum) oder die Finger (die Nägel) die Saite berühren (anschlagen) (**Panajotov, P., G. Mirtschewski**, 1989, S. 5).

Die kombinierte Technik findet Anwendung im Jazz, in der Unterhaltungs- und Tanzmusik, in der Pop- und Rockmusik und am meisten bei der Country-Musik. Erforderlich sind jedoch dabei größere technische Fähigkeiten und eine sehr gute Koordination des Interpreten.

Bei der kombinierten Technik werden zum Anheben des Tons (außer durch *Dirty Glissando*) auch zusätzliche Verfahren benutzt. Dies wird durch Druck auf die Saite (die Saiten) hinter dem unteren und dem oberen Steg der elektrischen Gitarre realisiert (Ihde, M., S. 7 - 8).

Der **Druck** kann mit allen Fingern der rechten Hand, meistens jedoch mit dem Mittelfinger / *m* /, erfolgen. Eine wichtige Voraussetzung bei diesem Effekt ist, daß die Saiten weich (dünn) sind und eine ausreichende Länge hinter dem unteren und dem oberen Steg vorhanden ist.

1. Druck hinter dem unteren Steg:

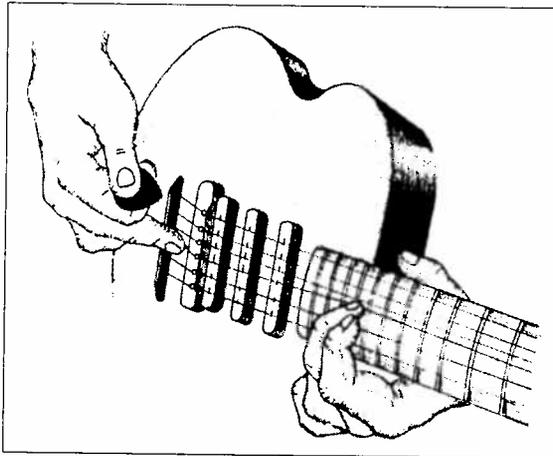


Abb. No. 51

Das Anheben des Tons durch Druck auf die Saite hinter dem unteren und oberen Steg bieten neue Möglichkeiten in der Rock- und Pop-Musik, im Jazz und in der modernen Musik. Das Anheben wird meistens mit *Dirty Glissando* gepaart.

2. Druck hinter dem oberen Steg:

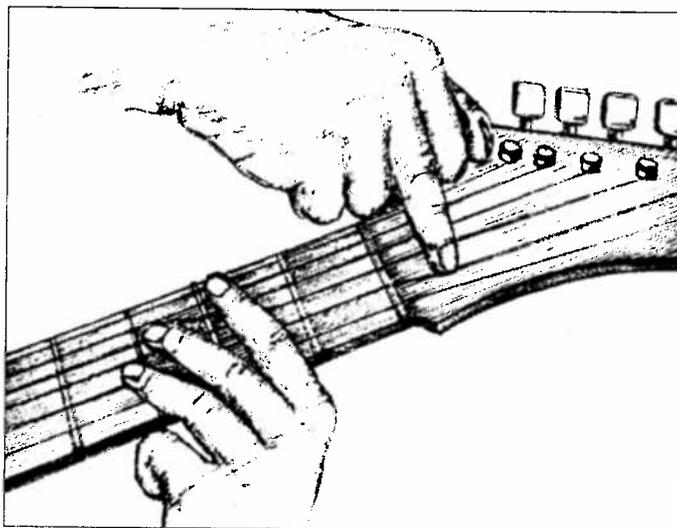


Abb. No. 52

Das Spannen der Saiten kann auch durch den Vibrator (falls solcher vorhanden ist) der elektrischen Gitarre realisiert werden.

Wenn die elektrische Gitarre mit einer Vorrichtung zur feinen Stimmung des unteren und des oberen Stegs ausgestattet ist, kann das Anheben des Tons durch Druck auf die Saite nach dem geschilderten Verfahren nicht ausgeführt werden.

Ein weiteres bemerkenswertes Verfahren zum effektvollen Vortrag stellt die **klopfende rechte Hand** dar (Ihde, M., S. 10). Diese Vortragsweise ist eine Variante des Legato in Aufwärtsbewegung (durch Schlag). Der Unterschied besteht darin, daß das Klopfen (der Aufschlag) mit einem Finger der rechten Hand vorgenommen wird. Zur größeren Stabilität und präzisen Ausführung wird dabei der Mittelfinger / *m* / eingesetzt.

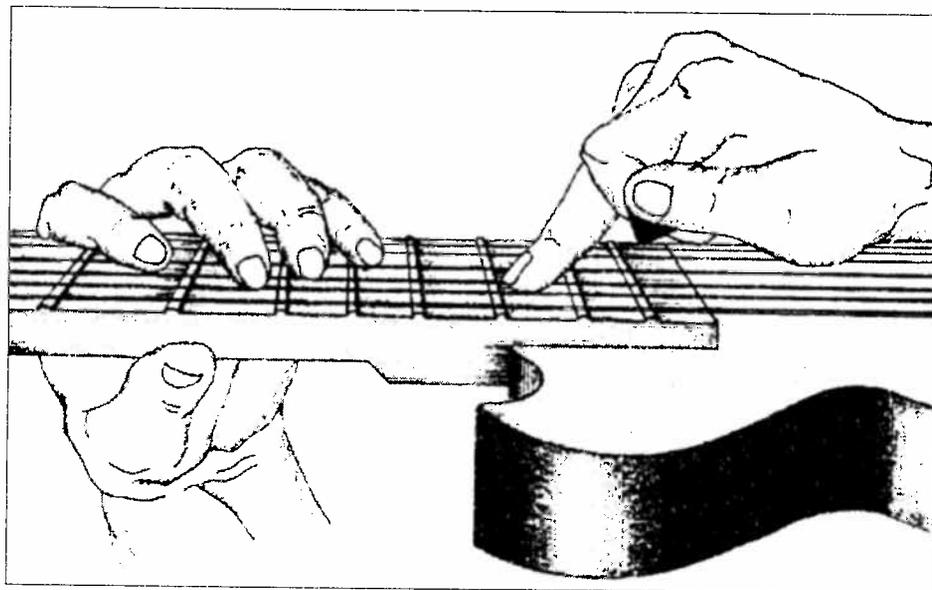


Abb. No. 53

Das Klopfen kann mit Nägeln oder mit Plektrum (nicht jedoch mit der Spitze) vorgenommen werden.

Die klopfende rechte Hand kann auch mit unterschiedlichen Verzierungen (*Melismen*) kombiniert werden.

Bei der kombinierten Technik wird auch das Spielen mit **Stil Funk** angewandt. Wenn wir bei dieser Art des Musizierens keinen Fingerhut benutzen, so müssen wir das Plektrum (das gewöhnliche) weglassen. Ein solcher Stil kommt hauptsächlich bei der Ausführung auf der Baßgitarre zur Geltung, wird aber auch auf der elektrischen Gitarre mit Fingern und mit stärkeren Saiten angewandt. Die beste Klangfülle wird auf den Saiten ⑥ ⑤ und ④ realisiert (*Ihde, M.*, S. 55).

Ein weiteres Ausführungsverfahren ist das schnelle Ziehen der Saite mit dem Zeigefinger / *i* / und das Anbeißen (Klatschen) mit dem Außenseitenteil des Daumens / *p* /.

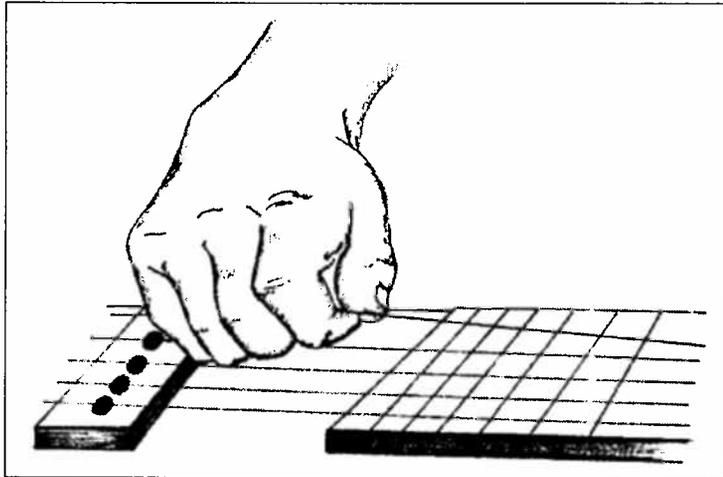


Abb. No. 54

Bei der elektrischen Gitarre ist ein effektvolles Verfahren das Zupfen (Knallen) der Saite auf dem Griffbrett. Es wird meistens mit dem Zeigefinger / *i* / ausgeführt, indem er die Saite wie mit Haken heranzieht und dann schnell auf das Griffbrett losläßt, so daß es knallt. Dieses Verfahren gestattet auch größere Schnelligkeit beim Vortrag.

In manchen Fällen kann auch der Daumen / *p* / beim Zupfen mithelfen, bleibt jedoch meistens frei und kann somit die anderen Saiten anschlagen.

Das Funk-Verfahren mit der rechten Hand kann gleichzeitig auch mit Klatschen auf die Saiten mit der linken Hand kombiniert werden. Somit entstehen sehr effektvolle rhythmische Figuren.

Die Manieren (Handgriffe) des Musizierens mit Fingern, mit Plektrum und kombiniertem Spiel beherrschend, soll der junge Gitarrist den Nachdruck auf die Vervollkommnung der Interpretation in den einzelnen Gattungen legen. Der Interpret kann sich selbstverständlich nur einer bestimmten Musik (klassische, Tanz-, Jazz-Musik) widmen. Der Gitarrenpädagoge muß aber die Besonderheiten des Unterrichtens und die Vortragshandgriffe in den einzelnen Gattungen (Stilen) gut kennen.

KLANGFARBE (Timbre), STILISTIK

Beim Gitarrenspiel werden die **Klangnuancen** von der Art der Wiedergabe des Tons - *mit Nägeln, ohne Nägel*, mit *apoyando* oder *tirando* - bestimmt. Bei *apoyando* wird ein dichter Ton, bei *tirando* ein weicher erreicht. Von wesentlicher Bedeutung ist, wo (an welcher Stelle) die Finger der rechten Hand schlagen oder ziehen (Panajotov, P., 1993, S. 130; Peter, U., Bd. 1, S. 18):

a) vor der Resonanzöffnung (am Griffbrett) wird ein weicher Ton erzeugt;

b) auf der Resonanzöffnung erfolgt ein "normaler" Klang;

c) hinter der Resonanzöffnung, nahe dem Saitenhalter, wird durch *tirando* ein scharfer, durch *apoyando* ein schriller Ton erzeugt.

Das gleiche kommt auch beim Spiel mit Plektrum zustande. Im Unterschied zur akustischen (klassischen) Gitarre werden beim Spiel auf der elektrischen Gitarre die Klangschattierungen dank der Kombinationen durch die Tonabnehmer erlangt. Wichtig ist ebenfalls, von welcher Stelle aus diese die Saitenschwingungen abnehmen. Dicht am unteren Steg erklingt der Ton hell und je weiter in Richtung zum Griffbrett der Tonabnehmer angelangt ist, desto weicher gestaltet sich der Ton. Selbsverständlich kommt ein guter Ton nur bei Tonabnehmern und Verstärkern von guter Qualität zustande.

In der Praxis werden auch manche Effekte angewandt zwecks Verlängerung des Tons (Sustain), seiner Veränderung (*Distortion, Fuzz, Overdrive, Phaser, Flanger, Wow-wow*), um ihn zu oktavierem (*Oktave divider*) oder um ihn aufzuhalten (*Delay*) usw. Mit ihrer Anwendung soll jedoch nicht übertrieben werden, sondern lediglich eine unterschiedliche Schattierung und Klangfarbe angestrebt werden, dem Charakter und dem Stil der Musik Rechnung tragend.

Der Lehrer soll dem Schüler beim Aufbau der erforderlichen technischen Fertigkeiten für die klangfarbliche Nuancierung und der Kriterien zum Gebrauch einer zweckentsprechenden Elektrotechnik behilflich sein.

Ein wesentliches Element in der Gestaltung der abwechslungsreichen Klangfärbung ist das **Vibrato**. Bei manchen Interpreten kommt es auf natürliche Weise nach Anhäufen von technischen Fertigkeiten zustande, bei anderen aber bedarf es besonderer Ausbildung. In solchen Fällen liegt es an den Pädagogen, einzuschätzen, wann mit den Übungen zu beginnen ist, was in enger Abhängigkeit von den individuellen Eigenschaften und Fähigkeiten des Schülers steht (Panajotov, P., 1993, S. 89; Panajotov, P., 1988 b, S. 98).

Auf die Gitarre läßt sich Vibrato auf folgende Weise ausführen:

1. Der auf die Saite drückende Finger wird zusammen mit dem Unterarm parallel zum Griffbrett in Schwingung (Hin- und Herbewegung) gebracht, wobei sich der Daumen vom Griffbretthals abhebt. Das Vibrato kann von allen Fingern der linken Hand ausgeführt werden, der Druck auf die Saiten erfolgt dann nur unter dem Gewicht der Hand, ohne Muskelkraft oder Spannung.

2. Das Vibrato wird durch das Schwingen des auf die Saite drückenden Fingers und durch das Handgelenk der linken Hand erreicht, ohne daß der Unterarm daran teilnimmt. In diesem Falle berührt der Daumen leicht den Hals des Griffbretts, das Schwingen verläuft parallel zum Griffbrett.

Im Fall 2 ist das Vibrato ausdrucksvoller. Am zweckmäßigsten ist es, wenn der Schüler das Erlernen und Vervollkommen des Vibratos mit langen Notenwerten beginnt. Alle Finger der linken Hand sollen bei den Übungen drankommen, zunächst durch langsame erweiterte Bewegungen und erst später kann zu schnelleren Bewegungen übergegangen werden.

Bei den Übungen mit Vibrato soll der Lehrer vom Schüler verlangen:

- die linke Hand soll maximal spannungsfrei sein;
- der Schulterteil soll schlaff (ganz frei) sein;
- der Ellbogen soll seine natürliche tiefste Stellung einnehmen;
- das Schwingen soll nur durch das Handgelenk und durch den spielenden Finger erfolgen.

Wenn die Gitarre mit Metallsaiten ausgestattet ist, ist es am zweckmäßigsten, das Vibrato durch mehrfaches schnelles Ziehen und Auslassen der Saite seitlich auszuführen, ohne daß der Druck der Finger auf die Saiten nachläßt (s. Abb. No. 55).

Manche Gitarrenmodelle besitzen eine entsprechende Einrichtung - den Vibratohebel (eine am Stegsaitenhalter angebrachte Vorrichtung).

Zu den wesentlichsten Dingen bei der Interpretation auf der Gitarre gehört die **Stilistik**. Die sogenannte Stilistik wird in der Jazz- und Tanzmusik durch Zeichen "Strich" (= lang) und "Punkt" (= kurz) angegeben (**Ziegenrucker**, W., 1977, S. 150). Der Pädagoge soll seinem Schüler sorgfältig das Erkennen und Beherrschen der Artikulationsgrundlage und der Unterschiede zwischen den einzelnen Stilen beibringen. Das ist unbedingt erforderlich, da das traditionelle Aufzeichnen der Noten kein volles Bild von den stilistischen Besonderheiten bieten kann, ansonsten würde sich ein ziemlich kompliziertes Aufzeichnen ergeben. Immerhin haben sich einige besondere Bezeichnungen in der Praxis bereits durchgesetzt (**Panajotov**, P., 1988 b, S. 143).

 = Die Note wird lang, entsprechend ihrem Wert, gespielt
(*Tenuto*).

 = Die Note wird kurz, aber entsprechend ihrem Wert, gespielt
(*Staccato*).

Um berufliches Können zu erlangen, muß der Interpret die Artikulationsarten und vielfältige Stilunterschiede kennen und beherrschen.

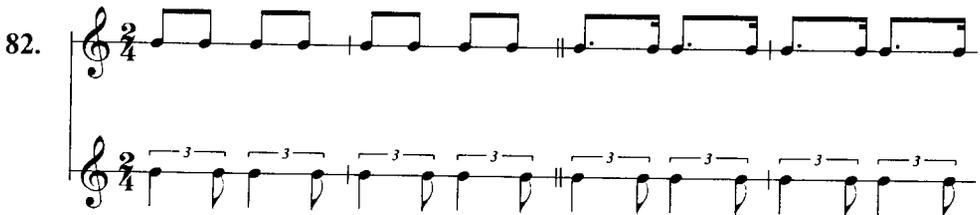
Da unsere traditionelle Notenschrift stilistische Feinheiten nur unvollkommen darstellen kann oder sich ein zu kompliziertes Notenbild ergeben würde, haben sich bestimmte Zeichen eingebürgert:

In der zeitgenössischen populären Musik haben sich - von individuellen Besonderheiten abgesehen - im wesentlichen zwei Arten der Interpretation herausgebildet, die im Folgenden als "*Beat*" und "*Swing*" bezeichnet werden sollen.

Beim **Beat*** entspricht die Ausführung von Achtelnoten oder punktierten Achtelnoten genau der Notation:



Typisch bei **swingemäßer Interpretation**** ist die gefühlsmäßige Unterteilung einer Folge von Achtel- oder punktierten Achtelnoten auf Triolenbasis:



Dies betrifft auch Synkopen und Bindungen verschiedener Art mit Achtel- und Viertelnoten. Sechzehntelfolgen bleiben sowohl im *Beat* als auch im *Swing* davon unberührt.

* "Takt mit seinen charakteristischen Betonungsverhältnissen (Metrum) läuft der Beat in gleichmäßig akzentuierten Zählzeiten ab" (Wicke, P., W. Ziegenrucker. Rock Pop Jazz Folk. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1985, S. 47).

** Eine besondere Art metrorhythmischer Pulsierung aufgrund ständiger Abweichungen vom Hauptrhythmus. Erweckt die Empfindung für innere Vortragsenergie, dank der rhythmischen „Konflikte“, besonders im Bereich der starken Taktzeichen für spezifischen Zustand eines „labilen Gleichgewichts“ und des sogenannten „Schaukeleffekts“ (Owkly, D. Teufelmusik. Sofia, 1987, S. 194).

83.

Schreibart:

Ausführung -
Beat:

Ausführung -
Swing:

The image shows a musical score for exercise 83. It consists of three staves. The first staff is labeled 'Schreibart' and shows a melodic line in 2/4 time with a treble clef and a common time signature. The second staff is labeled 'Ausführung - Beat' and shows the same melodic line with a dynamic marking '>' over the second measure. The third staff is labeled 'Ausführung - Swing' and shows a bass line with triplets and a common time signature.

Der Pädagoge hat die Aufgabe, seinem Schüler vorzuzeigen und zu erklären, daß die überzeugungskräftige stilgerechte Interpretation durch die genaue Wiedergabe der kurzen und langen Notenwerte belebt wird. Eine wichtige Rolle spielt dabei die **Dämpfungstechnik**, hauptsächlich bei den kurzen Notenwerten. Das wird am besten durch Nachlassen des Drucks des spielenden Fingers, ohne daß er sich von der Saite abhebt, erreicht. Nicht zu übersehen ist auch der Umstand, daß der sichere Interpretationssinn bei *Beat* und noch mehr bei *Swing* durch Zuhören, Vergleichen und Ausprobieren erreicht werden kann, und das über einen langen Zeitraum.

Ein Handgriff, der sich auf das stilgerechte Spielen wesentlich auswirkt, ist das **Dirty Glissando** (Panajotov, P., 1988 b, S. 147).

Eine wichtige musikalische Besonderheit ist die Intonationsveränderung eines gegriffenen Tons durch Wegziehen bzw. -drücken der Saite quer zum Griffbrett mit dem Greiffinger. Diese Spielweise entstand aus der Übernahme gesanglicher Praktiken von Blues-Sängern und Blues-Gitarristen und läßt sich besonders wirkungsvoll auf der elektrischen (Plektrum-) Gitarre mit dünnen Stahlsaiten realisieren. Dieses Ziehen bzw. Drücken der Saite kann einzeln mit allen vier Fingern der linken Hand erfolgen. Bei Abweichung vom notierten Ton um mehr als einen Halbtonschritt gelingt dies meist nur mit Unterstützung des Greiffingers durch die dahinter liegenden. Im Notenbild

wird das *Dirty Glissando* durch einen Pfeil nach oben oder unten an der betreffenden Note dargestellt (No. 84).

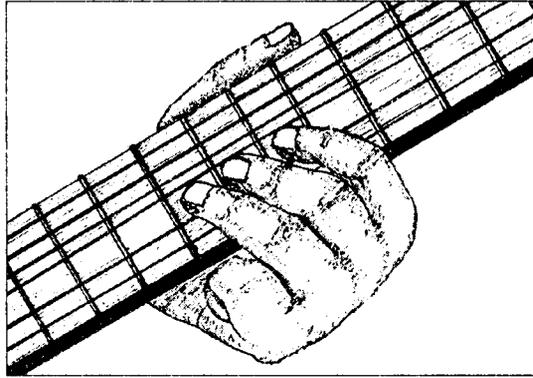


Abb. No. 55

84. a

b

c

d

a) der 1. Finger drückt den gegriffenen Ton e^1 nach dem Anschlag im korrekten Zeitwert auf f^1 und läßt wieder nach;

b) der 2. Finger drückt den gegriffenen Ton f^1 mit Hilfe des 1. Fingers unhörbar vor dem Anschlag auf g^1 und läßt ihn im Zeitwert zurückgleiten;

c) der 1., 2., und 3. Finger liegen auf der Saite und drücken sie nach dem Anschlag im Zeitwert mehrmals zum notierten Ton;

d) die zwei gleich notierten Töne werden auf zwei benachbarten Saiten gespielt: Der 1. Finger greift wie gewohnt, der 4. Finger drückt mit Hilfe des 2. und 3. den Ton g^1 auf a^1 hoch.

Einen ähnlichen Effekt kann man auch mittels Vibratohebel erreichen.

Das Ziehen der Töne kann auch auf mehreren Saiten gleichzeitig in beschriebener Weise erfolgen.

Der Lehrer soll es dem Schüler zeigen und mithelfen, diese Art der Tonerzeugung auszuarbeiten. Entscheidend dabei sind die Dünne (die Härte) der Saiten und das Feingefühl für die Präzisierung der Töne.

Als Hilfsmaterial für Stilistik und Nuancierung ist zu empfehlen:

T. Buhé - Rhythmisch-stilistische Studien für Gitarre. Leipzig, 1970.

W. Hartmann, G. Karpa - Studien in Swing und Beat. Leipzig, 1969.

M. Ihde - Rock Guitar Styles. Washington.



PAN STYL, Sofia

ARBEIT MIT ETÜDEN UND MUSIKSTÜCKEN

Beim Ausbilden und Festigen der technischen Fertigkeiten spielt das Üben von **Etüden** eine sehr wichtige Rolle (**Panajotov, P.**, 1990; **Giuliani, M.**, 1986; **Carcassi, M.**, Leipzig; **Quadt, A.**, 1972; **Rätz, M.**, 1978; **Pass, J., H. Ellis.** 1973). Sie tragen zur Gestaltung und Vervollkommnung der Bewegungsgewohnheiten des Gitarristen bei. In der Vergangenheit haben fast alle bekannten Gitarren-Virtuosen auch Etüden zur Beherrschung bestimmter technischer Handgriffe geschrieben (z.B. F. Sor, D. Aguado, A. Diabelli, M. Carcassi u.a.), die den künstlerischen Werken in keiner Hinsicht nachstehen. Darin werden oft unterschiedliche Arten von Techniken vereint. Die Aufgabe des Lehrers ist, den geeigneten Stoff auszuwählen, folgenden Momenten Rechnung tragend:

- der individuellen musikalischen Begabung des Schülers;
- den momentanen technischen Fertigkeiten;
- dem künstlerischen Stoff, der momentan bearbeitet wird;
- den gezielten Voraussetzungen zum Beheben oder Beherrschen bestimmter Handgriffe.

Die Etüden sind gründlich auszuarbeiten. Der Pädagoge soll auf das Erreichen von Geschicklichkeit, Bewegungsfreiheit, dynamischer und timbremäßiger Nuancierung Wert legen. Am Anfang soll freilich mit leichteren Etüden begonnen werden zwecks Entwicklung der Fingerstabilität, des richtigen Fingersatzes, und allmählich soll zu größerer Abwechslung und technischer Belastung übergegangen werden. Zu den wichtigsten Dingen, an die sich der Schüler gewöhnen muß, gehört das Spiel in langsamem Tempo. Die Geschwindigkeit kommt mit der Festigung der technischen, instrumentalen und musikalischen Fertigkeiten, vom logischen Denken

unbedingt kontrolliert. Das sind die Dinge, die die Arbeitsweise und das methodische Herangehen des guten Pädagogen bestimmen. Auch der Tonerzeugung, der Phrasierung und dem Tempo ist Rechnung zu tragen.

Vor Beginn der Arbeit an einer jeden Etüde ist die Klärung der besondere Aufmerksamkeit verlangenden Elemente erforderlich. Analysiert werden auch die Rhythmik, die Tonerzeugung, die Phrasierung, die timbremäßige Nuancierung, die Dynamik usw. Vom Schüler ist nach Einüben in dem entsprechenden Tempo zu verlangen, auf die Stilbesonderheiten und die stabile Intonation zu akzentuieren.

Zu empfehlen ist, die Etüden in kleinen Teilen einzuüben, bis sie beherrscht werden und die schwierigen Passagen aufgebaut sind. Zu diesem Zwecke können chromatische Übertragungen (Versetzungen) eines gegebenen Taktes in eine andere Lage mit demselben Fingersatz vorgenommen werden. Ebenso kann man mit rhythmischer oder stilistischer Abwechslung arbeiten. Im Verlaufe der Arbeit können verschiedene Striche, Tempi, Dynamik angewandt werden.

Ein sehr wichtiges Moment in der Arbeit des Lehrers stellt die Auswahl der Etüden dar, die den gesetzten technischen und Vortragszielen Rechnung tragen soll.

Zur besseren Anschaulichkeit bieten wir Varianten mit graduierenden Schwierigkeiten zum Ausarbeiten von technischen Handgriffen:

- für sich **ablösende Finger**

85. Moderato F. Sor

Varianten für die Ausführung mit der rechten Hand: *i m, m i, m a, a m, i a, a i.*

- für **apoyando** mit Daumen / *p*/, **tirando** mit *i, m, a* und umgekehrt

86. D. Aguado

Varianten für die rechte Hand: *p i*; *p m*; *p a*; *p i p m*; *p m p a*.

- für **kleines Arpeggio**

Moderato D. Aguado

Varianten für die rechte Hand: *p i m*; *p m a*; *p i a*.

- für **großes Arpeggio**

Andante D. Aguado

Rhythmische Varianten:

- für **rege (Rück-) Bewegung**

Comodo A. Diabelli

- für **Zwei- und Mehrstimmigkeit**

Amoroso

F. Sor

90.

Andante

D. Diabelli

91.

- für Legato

Allegretto

M. Carcassi

92.

Vivace

E. Pujol

93.

- für Barrée (kleines und großes)

Andante

A. Diabelli

94.

Moderato

E. Giuliani

95.

- für staccato und pizzicato

Moderato

H. Albert

96.

- für **Melismen** (*Verzierungen*)

97. Allargando J. S. Bach

- für **Flageolets**

98. Moderato M. Carcassi

- für **Tremolo**

99. Andante Fr. Tarrega

Diese Etüden sollen nicht als verbindlich für die Arbeit zu den angeführten Vortragshandgriffen betrachtet werden. Es existiert eine Vielfalt von diesbezüglicher Literatur und die Auswahl und Kombinierung der Etüden ist Sache des Pädagogen. Diese sollen jedoch vorher mit dem Schüler zur Klärung der Aufgaben, der Ziele und Methoden zu deren Realisieren abgestimmt werden. Die Kompliziertheit der Etüden wird vom Ausbildungsstadium bestimmt.

Die Etüden müssen als grundlegender technischer Stoff betrachtet werden, der die Aneignung des künstlerischen Stoffs leichter machen wird.

Es ist folgende Hilfsliteratur zu empfehlen:

P. Panajotov - Leichte Etüden für Gitarre. Sofia, 1990.

M. Giuliani - 24 Etüden für Gitarre. Budapest, 1983.

D. Aguado - Etüden für Gitarre. Budapest, 1983.

M. Carcassi - 25 melodische und progressive Etüden für Gitarre. Leipzig.

W. Hartmann - 20 Duette in Swing und Beat. Leipzig, 1974.

J. Pass, H. Ellis - Jazz Duets. California, 1973.

Die Etüden aus der Arbeit mit dem künstlerischen Stoff wegzudenken, ist falsch. Sie sollen die Verbindung mit dem wesentlichsten Abschnitt der Ausbildung - dem Spiel von **Musikwerken** - bilden (Simov, S. 1983; Schwarz-Reiflingen, E., 1956; Tomek, Vl., 1983; Galbraith, B., 1986; Ihde, M., Washington).

Nachdem der Schüler bestimmte instrumentale Geschicklichkeit, musikalische Denkweise und die richtige gefühlsmäßige Einstellung erreicht hat, muß er weiterhin zielgerichtet und systematisch auf seine volle musikalisch-künstlerische Entwicklung hinarbeiten. Der Lehrer hat die Sorge, die Zeit einzuschätzen, von der ab er die Aufmerksamkeit seines Schülers zum Erlangen der künstlerischen Reife, und nicht nur der technischen, lenken soll. Von wesentlicher Bedeutung ist in diesem Falle das emotionale Auftreten des Schülers, seine Interpretenpräsenz, sein Engagement. Auf die gute Qualität der Tonerzeugung, die reine Intonation, die genaue Rhythmik soll unbedingt akzentuiert werden. Das Überspielen der Musikstücke, die ungenügende Strenge bringen nichts Gutes mit sich. Nach gewissen Anweisungen soll der Lehrer dem Schüler mehr Gelegenheit bieten, seine künstlerische Persönlichkeit aufzubauen. Der Schüler muß selbst den Willen und die Energie entwickeln, Probleme und Schwierigkeiten beim Üben zu überwinden. Wenn der Schüler bei manchen Stücken an bedeutende Schwierigkeiten stößt, soll ihm der Musikerzieher technische Übungen und

geeignete Etüden zu ihrer Bewältigung anbieten.

Alles bisher Angeführte gilt auch für die Arbeit an Musikstücken, die mit Plektrum oder mit kombinierter Technik (mit Fingern und Plektrum) gespielt werden.

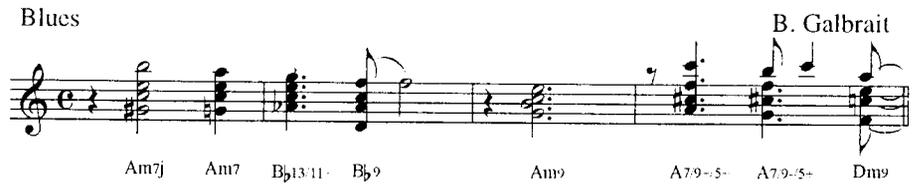
Beat  B. Hartmann / G. Karpa

100. 

Swing-Waltz  T. Buhé

101. 

Blues B. Galbraith

102. 
Am7j Am7 Bb13-11 Bb9 Am9 A7-9-5- A7-9-5+ Dm9

Jazz-Rock VII M. Ihde

103. 

Hard Rock M. Ihde

104. 

Nach Erreichen des Endziels kann man das Musikstück für eine gewisse Zeit "sich setzen" lassen. So wird gewöhnlich mit Werken, die zum Grundrepertoire des Interpreten gehören, vorgegangen.

Bei der Arbeit muß die Aufmerksamkeit besonders auf die Übung des musikalischen Gedächtnisses gelenkt werden. Für den Instrumentalisten ist es von Vorteil, die Musikwerke auswendig zu lernen, was ihm mehr

Möglichkeiten zur künstlerischen Interpretation, Stabilität und Zuversicht in größerem Maße bringen wird.

Die Auswahl des technischen und künstlerischen Lehrstoffs soll der Ausbildungsstufe Rechnung tragen. Für die Anfänger umfaßt sie bestimmte technische Übungen, leichte Etüden und Musikstücke. In den ersten Unterrichtsmonaten sind sie selbstverständlich einstimmig, erst dann sind zweistimmige, dreistimmige (mehrstimmige) hinzuziehen. Zu akzentuieren ist vorwiegend auf leichte Musikstücke, es sollen aber auch zielgerichtet nicht besonders schwere Etüden ausgewählt werden. Im Anfangsunterricht soll vorzugsweise ein den individuellen Vorstellungen und Bevorzugen des Schülers angepaßter Stoff angewandt werden, wodurch sein Interesse am Spiel um so reger geweckt wird.

Im Anfangsstadium dürfen mehrere wesentliche Umstände vom Pädagogen nicht unberücksichtigt gelassen werden, wie zum Beispiel:

- die verschiedenen technischen Möglichkeiten bei den kleinen und den größeren Schülern;
- mit den kleinen Schülern ist beharrlicher, jedoch ohne Pedanterie, zu arbeiten;
- man soll der kindlichen Phantasie beim Aufbau der künstlerischen Gestalt nicht im Wege stehen;
- man soll mit den endlosen Erklärungen und Anweisungen nicht übertreiben.

Der Lehrer soll unter Anwendung eines abwechslungsreichen Notenstoffs den Schüler zwangslos, fast unauffällig in das Wesen der Probleme einführen. Dadurch werden die Langeweile, die unnützen Erklärungen und Nervenspannung vermieden.

Ausgerechnet zu Beginn der Ausbildung ist die Rolle des Lehrers sehr

verantwortlich. Es liegt an ihm, bei der Auswahl des Repertoires richtig heranzugehen, die Begabung des Kindes mit den Zielen der technischen Vervollkommnung in Übereinstimmung zu bringen. Von ausschließlicher Wichtigkeit ist die allmählich graduierte Belastung, was zur natürlichen und nicht aufgezwungenen Entwicklung der Darbietungsfertigkeiten führen wird.

Mit Zunahme der technischen Fertigkeiten des Schülers werden auch die Aufgaben des Lehrers beim Bestimmen des Lehrstoffes umfangreicher. In einem bestimmten Zeitabstand muß er seinen Schüler aus dem Niveau eines Anfängers herausführen und zum Vortragen von komplizierten Stücken vorbereiten. In dieser Richtung nämlich soll auch das Repertoire zusammengestellt werden, mit dem Zwecke:

- Steigern der technischen Fertigkeiten und der Interpretation;
- Entwickeln des musikalischen Sinns;
- Gewinnen von Vortragsfertigkeiten zum Spiel von komplizierteren künstlerischen Werken.

Bei der Auswahl der technischen Übungen und des künstlerischen Lehrstoffes soll der Lehrer möglichst folgendes in Betracht ziehen:

- die bevorstehenden Aufgaben und Zielsetzungen;
- die technischen Fähigkeiten des Schülers;
- die schwachen und starken Seiten seines individuellen Gepräges;
- die Bevorzugen und Wünsche des Interpreten;
- die Realisationsmöglichkeiten.

Dadurch wird er den Lernvorgang korrigieren und zielgerichtet lenken können. Dabei ist nicht zu vergessen, daß das Endziel der Musiker das öffentliche Auftreten und das Erreichen von (schöpferischen) Erfolgen ist.

AUSWENDIGSPIEL, BLATTSPIEL

Eine Voraussetzung für die richtige Ausbildung und für das musikalische Wachstum ist die Entwicklung des Gedächtnisses, d.h. der Fähigkeit des Schülers, die bezogenen Kenntnisse im Gedächtnis zu behalten und sie zur gegebenen Zeit wiederzugeben (Panajotov, P., 1995, S. 101). Dieser Prozeß wird von mehreren psychologischen Faktoren beeinflusst. Es ist daher erforderlich, daß der Musikerzieher der Entwicklung und Vervollkommnung des musikalischen Gedächtnisses seines Schülers besonderen Platz einräumt. Umso mehr, da ja dies eine verbindliche Voraussetzung für die Anhäufung von gehör-musikalischen Wahrnehmungen und Vorstellungen darstellt. Hierzu sind Gehör-Bewegungsgewohnheiten, formierte musikalische Denkweise und musikalische Kultur erforderlich. In gewissem Maße ist das auch von der Einbildungskraft und vom künstlerischen Geschmack des künftigen Musikers abhängig.

Ziel der Ausbildung ist, möglichst viel Notenmaterial, wie z.B. Riffs, Skalen, Modelle und künstlerische Werke, zu erfassen und im Gedächtnis zu behalten, was gepaart mit einer stabilen Technik zur Zuversicht und Selbstsicherheit bei den Darbietungen auf dem Konzertpodium, abgesehen von der psychischen Spannung, führt.

Der Musikerzieher muß zu Beginn über:

- das auditive Gedächtnis;
- das visuelle Gedächtnis arbeiten.

Besser ist, wenn diese Elemente der Ausbildung kombiniert und ihnen später die ausgearbeiteten und automatisierten technischen Bewegungsfertigkeiten hinzugefügt werden. Diese müssen andererseits unbedingt analysiert und bewußt gemacht werden.

Zu berücksichtigen ist, daß das Gedächtnis bei den einzelnen Menschen verschieden ist. Es wird durch die Analyse des Merkprozesses bestimmt und seine kennzeichnenden Eigenschaften sind das Kurzzeit- u. das Langzeitgedächtnis.

Es obliegt dem Erzieher, mit allen Mitteln beim Formieren und Aufbau des musikalischen Gedächtnisses seiner Schüler mitzuhelfen. Zu diesem Zwecke können die Fähigkeiten des unwillkürlichen Merkens genutzt werden, insbesondere bei Kindern. Sehr günstig können sich die Entwicklung und die Festigung der emotional-gestalterischen Vorstellungen auswirken. Mit anderen Worten, man soll sich der Psyche der Kinder durch bildhafte Mittel, wie z.B. Vergleiche, Ausführungen des Lehrers, nähern. Alles das soll zur Festigung des Gedächtnisses, Klärung des Klangbildes und Selbstsicherheit führen. Um dies zu erreichen, können Passagen, technische Übungen, Modelle wiederholt werden.

Unabhängig von der Begabungsstufe sollen die täglichen Beschäftigungen des Schülers unbedingt systematisch geführt werden. Der Aufbau von Gewohnheiten für sinnvolles Auswendiglernen gewährleistet die richtige Entwicklung des jungen Musikers.

Das schwierige Merken und schlechte Behalten von bereits angeeignetem Stoff macht die Vorträge vor dem Publikum unsicher, ausdruckslos, gehemmt. Das feste Behalten im Gedächtnis kann auf folgende Weise erreicht werden:

- langsames Durchlesen und Verstehen des Stückes (der Etüde);
- Analysieren und Klären der schwierigen Momente;
- Übergang zur Arbeit über Takte, Sätze, Phrasen - erst nach Noten und dann auswendig.

Verbindliche Voraussetzung ist, die schwierigen Passagen einzeln und

längere Zeit zu üben. Wichtig ist auch, daß die Beschäftigungen von zielgerichteter gedanklicher Bewegungstätigkeit begleitet werden. Andernfalls führen die mechanischen Wiederholungen manchmal zu einem negativen Effekt.

Zur Entwicklung und zur Formung des Musikers ist es nötig, daß dieser einen unbekanntem Text **vom ersten Blick** an (*Vom-Blatt-Spiel*, **Blattspiel**, *prima vista*) spielen kann (Panajotov, P., 1995, S. 97). Diese Fähigkeit stellt eine Synthese von instrumental-technischem Können, Gesichtssinn, Gehör, Konzentration, Willenskraft, Gedächtnis, Intuition dar. Das Erreichen eines guten Vom-Blatt-Spiels erfordert langandauernde und systematische Übungen, die am besten zu Beginn (nach dem Einspielen) oder zum Schluß des Unterrichts durchzuführen sind. Im Anfangsstadium der Ausbildung ist empfehlenswert, leichtere Notenliteratur aufzugeben und die Kompliziertheit allmählich zu steigern. Der Lehrer muß die Ziele und die Aufgaben, die zur Lösung anstehen, klären. Zum Beispiel:

- schnelles Durchlesen des Notentextes und Bestimmen der Tonart, des Taktes und des Tempos;
- Bestimmen und Analysieren der Strukturlogik des Notengewebes;
- Erkennen der wichtigsten Rhythmuskomplexe;
- Entwicklung der Routine beim Lesen des Notentextes.

Nicht zu vergessen ist, daß dies alles nur durch schnelle und sinnvolle Bewegungsreaktionen erreicht werden kann. Am wichtigsten dabei ist das Einhalten der Einheit von Rhythmus und Metrum.

Neben den Übungen mit dem Instrument soll der junge Gitarrist auch das Solfeggio üben, das ihm in seiner künftigen Arbeit sehr von Nutzen sein kann. Dazu hilft auch das Singen (in Gedanken oder laut) von Passagen oder eines ganzen Musikwerkes. Als darauffolgende Etappe ist das Üben verschiedener

rhythmischer Varianten, ja sogar in anderen Tonarten, zu empfehlen. Besonders sind Synkopen, Riffs und Stilbesonderheiten zu berücksichtigen.

Um guten Erfolg zu haben, muß der Schüler zu Hause systematische Übungen durchführen und Selbstinitiative aufbringen.

A stylized handwritten signature in black ink, consisting of a large, bold letter 'P' followed by a smaller 'S' and a vertical line extending upwards from the top of the 'S'.

PAN STYL, Sofia
1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809
Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.
e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

BÜHNENHALTUNG, VORTRAGSKUNST

Die Entwicklung des **Bünenauftretens** des jungen Gitarristen beginnt schon von der ersten Unterrichtsstunde an. Das ist ein komplizierter psychisch-technischer Vorgang, der von langer Dauer ist und durch das Endziel - dem Auftreten auf der Bühne - bestimmt wird (Panajotov, P., 1995, S. 100).

Sehr oft kann ein Kind das zu Hause gewissenhaft Erlernte in der Klasse nicht vortragen. Das ist auf mehrere Ursachen zurückzuführen, hauptsächlich auf Angst, Schüchternheit, Ursachen in den eigenen Kräften. Nicht selten ist auch das Herangehen des Lehrers nicht das richtige.

Um diese Hemmungen des Schülers zu überwinden, ist vorsichtig und methodisch vorzugehen. Funktioniert die Gedankenkontrolle über seine emotionalen Äußerungen, kann der junge Musiker das beruhigende Gefühl haben, daß er sich auch beim Auftreten auf der Bühne beherrschen wird. Gemeinsam mit dem Pädagogen soll der Schüler eine stabile psychologische Einstellung zur Überwindung der störenden Einwirkungen ausarbeiten und aufbauen.

Je frühzeitiger dieser Vorgang begonnen wird, um so natürlicher und leichter werden die Schwierigkeiten überwunden.

Bevor der junge Gitarrist vor das Publikum tritt, muß er auf diese psychisch-physiologische Belastung vorbereitet sein. Alle Elemente, wie präzise Ausbildung, psychologische Einstellung, Aktivieren der Willensäußerungen, entsprechendes Einspielen, Konzentrieren der Aufmerksamkeit usw. müssen im voraus gut vorbereitet sein. Eine wesentliche Voraussetzung für das stabile Gleichgewicht ist auch eine einwandfreie Gesundheit. Für den jungen Musiker ist eine gesunde Lebensweise bei Arbeit und Erholung geboten. Eine

wesentliche Rolle spielt dabei das Familienmilieu.

Der Kontakt mit dem Publikum soll am besten im frühesten Alter beginnen und möglichst nicht unterbrochen werden. Im Gegenteil, der junge Musiker soll regelmäßig, möglichst öfter zu verschiedenen Anlässen vor Publikum auftreten. Andernfalls wird das Lampenfieber immer zunehmen.

Von wesentlicher Bedeutung ist das Einspielen, um den Bewegungsapparat flinker zu machen und die technische Freiheit beim Konzert zu gewährleisten. Die Notwendigkeit dazu ist streng individuell und wird vom Interpreten selbst bestimmt.

Vor dem Konzert soll sich der Interpret mit der Atmosphäre im Saal und mit dessen akustischen Besonderheiten vertraut machen. Dann wird er noch vor Beginn des Konzertes, diese Umstände berücksichtigend, seinen Vortrag bezüglich Timbre und Dynamik korrigieren können.

Die Rolle des Lehrers beim Herausbilden von das Lampenfieber überwindenden Gewohnheiten soll in folgende Richtungen gelenkt werden:

- vorausgehende Vorbereitung zum Ausschluß der Nebenstörungen;
- die Zuversicht des Schülers in seine technischen und musikalischen Fähigkeiten fördern;
- Arbeit an der psychischen und physischen Einstellung des Schülers;
- entsprechendes Einspielen und Bekanntmachen mit der Atmosphäre;
- Aktivieren der Willenskraft, der Konzentration, der Beherrschtheit, Vertiefung und Aufmerksamkeit.

Alle voraussehbaren Situationen auf der Bühne sollen vorher in der Klasse durchgespielt werden. Dadurch wird die psychisch-physiologische Belastung gemindert und der Interpret Zuversicht in seine eigenen Kräfte gewinnen.

Zu empfehlen ist, daß der Musikerzieher vor ersten Auftritten seines

Schülers diesen in eine dem wirklichen Konzert ähnliche Situation versetzt. Das hilft sehr, da der Schüler das Lampenfieber im voraus erleben und in seinem Unterbewußtsein auf diese Belastung vorbereitet sein wird.

Wie soll die Haltung des Interpreten auf der Bühne sein? Seine spontanen Emotionen beherrschend und alles den Reflex-Gedanken-Reaktionen unterordnend, wird er eine Bühnenpräsenz aufbringen können, die eine Wiederholung der bereits bekannten Situationen sein wird. Auf der Bühne ist natürlich auch der Kontakt des Interpreten mit dem Publikum von Wichtigkeit. Voraussetzung dafür ist in hohem Grade die künstlerische Gabe, die jedoch auch kultiviert und vervollkommnet werden muß.

Der Schüler darf keinesfalls unvorbereitet vor das Publikum treten, da dadurch sein geistiges Gleichgewicht gestört werden kann und ihm der Kontakt zum Publikum eventuell mißlingt. Die anfängliche Angst und Gespanntheit werden, wie bereits erwähnt, um so leichter überwunden, je früher der Kontakt mit dem Publikum begonnen wird. Entscheidend dafür sind vor allem die technischen Fertigkeiten und die Fähigkeit des Schülers, sich zu konzentrieren und seine Emotionen zu beherrschen.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'PAN STYL' with a stylized flourish above the 'Y'.

PAN STYL, Sofia

AUSWAHL DES TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN MATERIALS

(Repertoire)

Das *technische* und *künstlerische Material* ist gemäß der Unterrichtsstufe auszuwählen. Für die Anfänger umfaßt das bestimmte technische Übungen, leichte Etüden und Stücke. Selbstverständlich sind sie in den ersten Monaten einstimmig, danach werden die zweistimmigen, dreistimmigen (mehrstimmigen) eingeführt. Es wird vorwiegend auf die leichten Stücke akzentuiert, es ist aber gut, wenn die Auswahl zielgerichtet ist und die Etüden nicht besonders schwer sind. Zu Beginn ist jedoch ein solches Material zu nutzen, das den individuellen Einsichten und Wünschen des Schülers entspricht. So, durch Einbeziehung der Wünsche des Spielenden, wird auch sein Interesse geweckt.

Bei der Anfangsetappe gibt es viele wesentliche Sachen, die der Pädagoge nicht vergessen darf:

- die technischen Fähigkeiten der kleinen und großen Schüler sind unterschiedlich;
- man soll mit den kleinen Schülern tüchtig arbeiten, aber ohne Pedanterie;
- die Vorstellungskraft des Kindes darf man bei der Gestaltung des Kunstbildes nicht stören;
- man darf mit endlosen Erklärungen und Empfehlungen nicht übertreiben.

Am besten ist es, wenn der Pädagoge, vielfältiges Notenmaterial nutzend, seinen Schüler in das Wesen der Probleme ungezwungen, fast unmerklich einführt. So wird er die Langweile, die überflüssigen Erklärungen und nervliche Belastungen vermeiden.

Besonders zu Beginn ist die Rolle des Lehrers sehr wichtig. Er ist verpflichtet, bei der Repertoireauswahl richtig zu handeln, dabei soll er die Besonderheiten des Kindes mit den Zielen der technischen Vervollkommnung zusammenbringen. Außerordentlich wichtig ist die allmähliche, abgestufte Belastung. Anders ausgedrückt sind die Eigenschaften des Musikers natürlich und planmäßig zu entwickeln und nicht mit Gewalt und um jeden Preis.

Mit der Erhöhung der technischen Fingerfertigkeiten des Schülers werden auch die Aufgaben des Lehrers bei der Bestimmung des Materials erweitert. Für eine bestimmte Periode soll er seinen Schüler vom Niveau des Anfängers weiterführen und ihn für die Ausführung komplizierterer Stücke vorbereiten. In dieser Richtung soll auch das Repertoire ausgewählt werden; das Ziel ist:

- Erhöhung der technischen Fingerfertigkeiten und Ausführungsfähigkeiten;
- Entwicklung des interpretatorischen musikalischen Gefühls;
- Erwerbung von darstellenden Fähigkeiten zur Ausführung komplizierter Kunstwerke.

Es ist gut, wenn der Lehrer bei der Auswahl der technischen Übungen und des künstlerischen Materials Folgendes berücksichtigt:

- die Aufgaben und Ziele, die bevorstehen;
- die technischen Fingerfertigkeiten des Schülers;
- die schwachen und starken Seiten seines Individualität;
- die Wünsche des Spielers;
- die Tendenzen für die zukünftige Berufsrealisierung.

So kann der Pädagoge den Lehrprozeß korrigieren und lenken. Man darf jedoch nicht vergessen, daß das Endziel des Musikers die öffentliche Vorführung und der schöpferische Erfolg ist.

Veröffentlichungen des Autors zur Hilfe des Pädagogen

- Panajotov, P.** Tonarten und technische Übungen für Gitarre. "Musika", Sofia, 1987, 57 S.
- Panajotov, P.** Schule für Gitarre. "Musika", Sofia, 1988, 1993, 140 S.
- Panajotov, P.** Schule für elektrische (Plektrum-) Gitarre. "Musika", Sofia, 1988, 166 S.
- Panajotov, P.** Methodische Vorstellungen für die Anfangsausbildung in Gitarre. "Musikalni Horisonti", H. 10, Sofia, 1988, S. 28 - 33.
- Panajotov, P., G. Mirtschewski.** Country und Blues für Gitarre. "Musika", Sofia, 1989, 48 S.
- Panajotov, P.** Leichte Stücke für Gitarre. "Musika", Sofia, 1989, 60 S.
- Panajotov, P.** Konzert-Etüden und Stücke für Gitarre. "Musika", Sofia, 1989, 50 S.
- Panajotov, P.** Leichte Etüden für Gitarre. "Musika", Sofia, 1990, 64 S.
- Panajotov, P.** Tonerzeugung, Applikatur und Artikulation bei der klassischen Gitarre. "Musikalni Horisonti", H. 9 - 10, Sofia, 1991, S. 78 - 88.
- Panajotov, P.** Anfangsschule für Gitarre. "Pan Styl", Sofia, 1994, 60 S.
- Panajotov, P.** Methodik des Gitarreunterrichts. "Pan Styl", Sofia, 1995, 105 S.
- Panajotov, P.** Modellierung von Methodikparametern für den Gitarreunterricht. "Pan Styl", Sofia, 2000, 223 S.
- Panajotov, P.** Etüden für Gitarre 1. "Pan Styl", Sofia, 2000, 35 S.
- Panajotov, P.** Etüden für Gitarre 2. "Pan Styl", Sofia, 2002, 46 S.
- Panajotov, P.** Experimentelles Modell für die Gitarreausbildung. "Dobrev Musik", Gitarre, Heft 2, Sofia, 2002, S. 18 - 25.
- Panajotov, P.** Für und Wider von Gitarrenwettbewerben in Bulgarien. "Dobrev Musik", Gitarre, Heft 3, Sofia, 2002, S. 25 - 26.
- Panajotov, P.** Bekannte Schulen (Lehrwerke) in Gitarre. "Dobrev Musik",

Gitarre, Heft 3, Sofia, 2002, S. 16 - 24.

Panajotov, P. Physiologische Anforderungen und musikalische Tätigkeiten beim Gitarreunterricht. "Dobrev Musik", Gitarre, Heft 2, Sofia, 2003, S. 13 - 23.

Panajotov, P. Ursprung, Entwicklung und Einrichtung der Gitarre. In Druck.



PAN STYL, Sofia
1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809
Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.
e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

LITERATURNACHWEIS

- Abrashev, B.** Musikalische Instrumente. Sofia, 1995.
- Aguado, D.** Metodo de guitarra. 1925.
- Albert, H.** Lehrgang für künstlerische Gitarrespiel. Berlin-Lichterfelde.
- Bartoš, A.** Škola hry na kytaru. Praha, 1964.
- Beker, M.** Jazz Guitar. Carlstadt.
- Birnat, E.** Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus. Berlin, 1907.
- Buhé, T.** Schule für Plektrumgitarre. Leipzig, 1973.
- Buhé, T., W. Iliev.** Die Plektrumgitarre 1. Leipzig, 1988.
- Buhé, T., W. Iliev.** Die Plektrumgitarre 2. Leipzig, 1989.
- Burrows, T.** Die große Weltbild Gitarrenschule. Augsburg, 2002.
- Carcassi, M.** Schule für Gitarre. Moskwa, 1965.
- Carcassi, M.** 25 melodische und progressive Etüden für Gitarre. Leipzig.
- Carulli, F.** Gitarreschule. Mainz/ London/ NewYork/ Tokyo, 1927.
- Carlevaro, A.** Serie Didactica No 2. Talcahuano.
- Četrikov, Sv.** Musikalisches Fachwörterbuch. Sofia, 1979;
- Deliew, I.** Anfangsschule für Gitarre. Sofia, 1969.
- Eulner, M., J. Dreksler.** Gitarren-Schule. Bad Wimpfen, 1986.
- Filip, J.** Enzyklopädisches Handbuch zur Ur- und Frühgeschichte Europas. Prag, 1969.
- Filipowa-Beirova, M., S. Bojadshiev u.a.** Fremdwörterbuch in bulgarischer Sprache. Sofia, 1970.
- Galbraith, B.** Jazz Guitar Study Series. New Albany, 1986.
- Giuliani, M.** 24 Etüden für Gitarre. Budapest, 1986.
- Hadshiev, P.** Allgemeine Theorie der Musik. Sofia, 1983.
- Hirsch, F.** Das große Wörterbuch der Musik. Berlin, 1984;
- Hornby, A.S., Chr. Ruse.** Oxford Student's Dictionary of Current English. Oxford University Press, Second Edition, 1989.
- Ihde, M.** Rock Guitary Styles. Washington.

- Just, Fr.** Neues Gitarrebuch 1. Leipzig, 1983.
- Klier, J., In.Hacker-Klier.** Die Gitarre, Bad Schussenried, 1980.
- Kurtewa, M.** Musikalisches Gedächtnis bei den jungen Pianisten. Sofia, 1985.
- Lassarow, S.** Herkunft und Entwicklung der Musik. Sofia, 1965.
- Lasarow, S.** Geschichte der Notenschrift. Sofia, 1965.
- Mairants, J.** The Flamenco Guitar. London, 1968.
- Milev, Al., J. Bratkov u.a.** Fremdwörterbuch in bulgarischer Sprache. Sofia, 1970.
- Nikow, N.** Anfangsschule für Gitarre. Sofia, 1987.
- Panajotov, P.** Tonleitern und technische Übungen für Gitarre. Sofia, 1987.
- Panajotov, P.** Schule für Gitarre. Sofia, 1988 a, 1993.
- Panajotov, P.** Schule für elektrische (Plektrum-) Gitarre. Sofia, 1988 b.
- Panajotov, P.** Methodische Vorstellungen für die Anfangsausbildung in Gitarre. "Musikalni Horisonti", H. 10, Sofia, 1988 c.
- Panajotov, P., G. Mirtschewski.** Country und Blues für Gitarre. Sofia, 1989.
- Panajotov, P.** Leichte Etüden für Gitarre. Sofia, 1990.
- Panajotov, P.** Tonerzeugung, Fingersatz und Artikulation auf der klassischen Gitarre. "Musikalni horisonti", Band 9 10, Sofia, 1991.
- Panajotov, P.** Methodik des Gitarreunterrichts. Sofia, 1995.
- Pass, J., H. Ellis.** Jazz Duets. California, 1973.
- Peter, U.** Der Anfangsunterricht im Gitarrespiel, Band I. Leipzig.
- Peter, U.** Der Anfangsunterricht im Gitarrespiel, Band II. Leipzig.
- Peter, U.** Der Weg zum Solospiel auf der Gitarre. Leipzig.
- Peter, U.** Klassiker der Gitarre. Leipzig, 1979.
- Pozsonyi, J.** Jazz-Guitar. Budapest, 1968.
- Pujol, E.** Schule für sechssaitige Gitarre. Moskwa, 1983.
- Quadt, A.** Gitarrenmusik des 16. - 18.Jahrhunderts 2. Leipzig, 1972.
- Rätz, M.** Klassiker der Gitarre. Leipzig, 1978.
- Seeger, Fr.** Gitarre. Berlin, 1986.

Schwarz-Reiflingen, E. Das Bach-Buch für Gitarre. Hãmburg, 1956.
Schnürl, K. Neues Musiktaschenwörterbuch. Wien;
Simov, S. Stücke für Gitarre. Sofia, 1983.
Sor, F. Methode pour la gitarre. Bonn, 1930.
Tibor, C. Jazz-gitar iskola. Budapest, 1983.
Tomek, V. Silentium. Praha, 1983;
Visser, D. Tarrega etcetera. Hilversum, 1964.
Vogel, J. Jazz Guitar. Brühl, 1996.
Wicke, P., W. Ziegenrücker. Rock Pop Jazz Folk. Leipzig, 1985.
Ziegenrücker, W. ABC Musik. Leipzig, 1977.



PAN STYL, Sofia
1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809
Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.
e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

FACHWORTERKLÄRUNG*

ad libitum, ad lib. (lat.) – beliebige Ausführung; Tempo oder Besetzung betreffend; als Tempobezeichnung - frei im Zeitmaß.

Akkord (lat./ franz.) – der Zusammenklang von drei oder mehr Tönen im Terzenaufbau.

Akustik (griech.) – Klangwirkung.

Akzent (lat.) – die Betonung bestimmter Töne oder Akkorde.

al fine (ital.) – bis zum Schluß.

allegretto (ital.) – mäßig schnell; ein wenig bewegt.

Alteration (lat.) – chromatische Veränderung von Akkordtönen.

andante (ital.) – ruhig, gehend; mäßig bewegt.

Arpeggio (ital.) – harfenartig gebrochene Akkorde.

Arrangement (franz.) – Bearbeitung eines Musikstücks für eine spezielle Besetzung.

Artikulation (lat.) – die verschiedenen Varianten, Töne miteinander zu verbinden oder voneinander abzuheben; Ausprägung des Instrumental- oder Gesangstons; deutliche Aussprache.

a tempo (ital.) – im ursprünglichen Zeitmaß.

Auftakt – leichter, unbetonter Takteil am Beginn einer Komposition oder musikalischen Periode bestehend aus einem oder mehreren Notenwerten, die in der Regel vom Schlußtakt zu einem vollständigen Volltakt ergänzt werden.

Ballade (ital.) – mittelalterliches Tanzlied (Komposition mit dramatisch-erzählendem Inhalt).

Band (engl.) – kleine Gruppe von Tanz- oder Jazzmusikern in unterschiedlicher Besetzung.

Barreè (franz.) – Quergriff; Niederdrücken mehrerer Saiten mit einem Finger bei Zupfinstrumenten.

Baß (lat. / ital.) – Kontrabaß; die tiefe Männerstimme.

Baßgitarre (engl.) – Gitarrenbaß.

Beat (engl.) – der konstante Grundschlag der Rhythmusgruppe; Sammelbezeichnung für verschiedene aufgekommene modische Strömungen der Tanzmusik.

Big Band (engl.) – großes Tanzorchester.

bis (lat.) – zweimal.

Blue Note (engl.) – die abweichenden Töne, zu denen sich mitunter auch noch die verminderte Quinte gesellt.

Break (engl.) – kurzer solistischer Einwurf in der Jazzpraxis.

Coda (ital.) – Abschlusssatz; Schlußteil eines Musikstückes.

Combo (engl.) – kleine, unbestimmte Besetzungsform in der Tanz- und Jazzmusik.

D.C., *da capo* (ital.) – Wiederholung vom Anfang an.

D. %, *dal segno* - Wiederholung von der gekennzeichneten Stelle (%).

Dämpfung – das momentane Abklingen eines Tons oder Akkords beim Gitarrenspiel.

Dirty Glissando – ein Handgriff, der sich auf das stilgerechte Spielen wesentlich auswirkt.

Dynamik (griech.) – die Abstufung der Tonstärke bei Musikwerken.

enharmonisch – wenn Töne und Intervalle, Tonarten und Akkorde auf unterschiedliche Weise aufgeschrieben und benannt sind (bei temperierter Stimmung), jedoch gleichklingend sind.

Epilog (griech.) – Nachspiel.

Etüde (franz.) – Studie, technisches Übungsstück.

Fermate (ital.) – Verlängerung des Noten- oder Pausenwertes (über oder unter einer Note und Pause).

Finale (ital.) – Schlußsatz, Schlußszene.

Fine (ital.) – Ende, Schluß.

flageoletto (ital.) – Töne, die beim Berühren an den Schwingungsknoten der Saiten entstehen.

Fragment – ein unvollendetes Teilstück einer Komposition.

Fuge (ital.) – wichtige Form polyphoner (=mehrstimmiger) Musik, deren thematische Stimmen kontrapunktierend (gegenläufig) nach bestimmten Prinzipien kunstvoll miteinander verarbeitet sind.

Golpe (span.) – Schlag eines Fingers (*p*, *i*, *m* oder *a*) der rechten Hand auf die Decke der Gitarre.

Glissando, *gliss.* (ital.) – die fließende Verbindung zwischen zwei Tönen, die durch Gleiten unter Fingerdruck über einen oder mehrere Bundstäbe hinweg erreicht wird.

Imitation (ital.) – strenge oder freie Nachahmung eines führenden Motivs oder einer Melodie in polyphoner Musik durch teilnehmende Stimmen oder Instrumente; die Nachahmung des Themas einer Stimme in einer anderen.

Improvisation (ital.) – ohne Vorbereitung ein vorgegebenes Thema abwandeln und spontan mit eigenen Ideen versehen; spontanes, freies Spiel (mit oder ohne thematische oder harmonische Vorlage) ; aus dem Stregreif gespielte, freie Phantasie.

Interpretation (lat.) – schöpferische Wiedergabe des Musikwerkes durch den oder die Musiker.

Intervall (lat.) – Höhendifferenz zwischen zwei Tönen.

Introduktion (lat.) – Einleitung, Vorspiel.

Jazz (amerik.) – improvisierte nordamerikanische Musikform mit Elementen europäischer und afrikanischer Musik.

Kapodaster (ital.) – feststellbare Vorrichtung zur Verkürzung der Saiten, bei der Gitarre auf einem beliebigen Bund.

legato (ital.) – gebundenes Spiel von Tönen unterschiedlicher Höhen.

Ligatur (lat.) – das Verlängern der Dauer durch Überbindung.

Melisma (griech.) – melodische Ausschmückung einer Textsilbe.

Metrum – die periodische Wiederkehr von Gruppen akzentuierter und nichtakzentuierter (starker und schwacher) Momente in einem Musikwerk.

moderato (ital.) – mäßig bewegt.

Modulation (ital.) – Übergang von einer Tonart in eine andere.

Motiv (lat.) – der kleinste musikalische Baustein (Gedanke).

musikalischen Formen – fühlbare Ordnungen, hörbare Zusammenfassung kleinerer Teilstücke zu einem größeren Gesamtwerk.

Oktave (lat.) – der Abstand von der ersten zur achten Tonstufe, wenn beide gleich lauten.

Opus, op. (lat.) – Gesamtwerk eines Künstlers.

Partitur (ital.) – Aufzeichnung sämtl. Stimmen einer Komposition Takt für Takt.

Pause – die zeitmäßige Klangunterbrechung in der Musik.

Periode (griech.) – ein geschlossenes, musikalisches Formelement; zwei zusammengehörige, sich ergänzende Satzteile.

Phrase (griech.) – eine Folge von Tönen, die im musikalischen Zusammenhang eine abgegrenzte, überschaubare Einheit bilden.

Phrasierung – die künstlerisch-spieltechnisch sinnvolle Art der Gestaltung eines Musikstückes; die plastische Hervorhebung einer Phrase, ein Merkmal guter Interpretation.

pizzicato, pizz. (ital.) – gezupft; eine Spielart der Streichinstrumente, die die Tonerzeugung nicht mit dem Strichbogen, sondern mit Fingern vorschreibt.

Plektrum, Plektron (griech.) – Plättchen.

Plektrumgitarre – elektrische Gitarre (Spiel mit Plektrum).

Prelude (franz.) – Vorspiel; Präludium.

rasguados (span.) – eine Spielmanier, bei der die Finger der rechten Hand auch mit der Oberseite der Fingernägel auf die Saiten schlagen.

Reprise (franz.) – Teil des Sonatenhauptsatzes.

Rhythmus (griech.) – organisierte logische Folge von Notenwerten.

ritardando (ital.) – langsamer werdend.

Satz – Form; abgeschlossenes Teilstück eines musikalischen Gesamtwerkes.

seconda volta (ital.) – erstes Mal bei Wiederholung.

Sequenz (lat.) – die ein- oder mehrmalige Wiederholung einer kurzen Tonfolge auf einer oder verschiedenen Tonstufen.

simile (ital.) – ähnlich, wie bisher; in gleicher Weise weiter.

Sound (engl.) – charakteristische Klangfarbe.

staccato, stacc. (ital.) – die abgehackte, kurze Ausführung der Töne in der

Melodie.

Stilistik – Stilkunde; Artikulation in der Tanzmusik.

Swing (engl.) – lockerer, vorwärtstreibender Rhythmus, nachhaltiger Einfluß auf Tanzmusik.

Synkope (griech.) – eine rhythmische Figur, in der eine leichte Zählzeit an eine schwere angebunden wird, Dadurch geht der Akzent von der starken auf die leichte Zählzeit über.

Takt – der Teil eines Musikstückes, der mit einer stark akzentuierten metrischen Zeit beginnt und unmittelbar vor der nachfolgenden akzentuierten metrischen Zeit endet.

Tambora-Effekt (*tambora* - span.) – mit dem Daumen der rechten Hand ausgeführt, der mit der äußeren Seitenkante die Saiten genau auf dem Steg schlägt.

Tempo (ital.) – Zeitmaß; die Geschwindigkeit, mit der Musikwerke (oder deren Teile) gespielt werden.

tenuto (ital.) – gehalten.

Thema – Leitgedanke in der Musik; der kleinste musikalische Baustein (Gedanke) wird als Motiv bezeichnet, woraus sich ein Thema entwickelt.

Timbre (franz.) – charakteristische Klangfarbe.

Tonart – System von Zielstrebigkeit und Anziehung zwischen unstabilen und stabilen Tönen in einem Tonalzentrum.

Tonleiter – die sieben Grundstufen der Tonart, der Höhe nach auf- oder abwärts aneinandergereiht.

Tonsystem – Gruppe von Tönen, die in einem bestimmten Höhenverhältnis zueinander stehen.

Tremolo (ital.) – schnelle mehrmalige Wiederholung von einem, zwei oder mehreren Tönen.

Variation (lat.) – eine mehr oder weniger weitgehende Abwandlung eines Themas; „Veränderung“ eines Themas.

Versetzungszeichen (*Akzidenzien*) – wodurch die Tonhöhe geändert wird.

Bemerkung: Das Kapitel „Fachworterklärung*“ stellt nur ein Minimum an Kenntnissen dar, die für den Anfang unbeding nötig sind und die der Studierende anhand eines Theorielehrbuches weiter vertiefen muß. Wörterklärungen nach: **Abrashev, B.** Musikalische Instrumente. Sofia, 1995; **Četrikov, Sv.** Musikalisches Fachwörterbuch. Sofia, 1979; **Filipowa-Beirova, M., S. Bojadshiev u.a.** Fremdwörterbuch in bulgarischer Sprache. Sofia, 1970; **Hadshiev, P.** Allgemeine Theorie der Musik. Sofia, 1983; **Hirsch, F.** Das große Wörterbuch der Musik. Berlin, 1984; **Hornby, A.S., Chr. Ruse.** Oxford Student's Dictionary of Current English. Oxford University Press, Second Edition, 1989; **Milev, Al., J. Bratkov u. a.** Fremdwörterbuch in bulgarischer Sprache. Sofia, 1970; **Panajotov, P.** Schule für Gitarre. Sofia, 1988, 1993; **Schnürl, K.** Neues Musiktaschenwörterbuch. Wien; **Ziegenrucker, W.** ABC Musik. Leipzig, 1977.

NOTIZEN

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Vorwort</i>	3
Ursprung, Entwicklung und Einrichtung der Gitarre	6
Auswahl des Musikinstrumentes, Klassifikation	16
Form der Finger, der Nägel, des Plektrums	21
Anfangsausbildung	24
Halten der Gitarre und Körperhaltung	32
Tonerzeugung durch Finger und Plektrum-Charakteristik	39
Organisation des Unterrichts, Ausbilden von instrumentalen Gewohnheiten und Ausführungstechnik	45
Applikatur (der Fingersatz) und die Probleme der Tonerzeugung	50
Effektiver Arbeitsablauf	59
Arbeit mit Tonleitern und technischen Übungen	63
Stricharten, Handgriffe	69
Artikulation, Phrasierung, kombinierte Technik	89
Klangfarbe (Timbre), Stilistik	99
Arbeit mit Etüden und Musikstücken	106
Auswendigspiel, Blattspiel	115
Bühnenhaltung, Vortragskunst	119
Auswahl des technischen und künstlerischen Materials	122

Literaturnachweis	126
Fachworterklärung	129
Notizen	133



PAN STYL, Sofia
1517 Sofia - Bulgarien, Tel. + 359 (2) 845 52 85; GSM ++359 888 634 809
Wohnkomplex "Sucha Reka", Bl. 85, Eingang E, Stockwerk 7.
e-mail: panstil@internet-bg.net; e-mail: panstyl@abv.bg

METHODIK DES GITARREUNTERRICHTS

Doz. Dr. Panajot Petrov Panajotov

Rezensenten:

Petko Wuitschev
Ljuben Haralampiev

Redakteurin:

Doz. Emilia Wassileva

Zeichnungen:

Maria Georgieva

Computerdesign:

Panajot Panajotov

Korrektur:

Klara Taukova

Umschlaggestaltung:

Lübka Stefanova

1. Auflage

Copyright „PAN STYL“, Sofia, 1995

© Panajot Petrov Panajotov



2. erweiterte Neuauflage

© Panajot Petrov Panajotov - Autor, 2003

Alle Rechte vorbehalten

Druckbogen 17

ISBN - 954-8644-09-6

Verlag: „PAN STYL“, 1517 Sofia, Bulgarien

Wohnkomplex „SUCHA REKA“, Bl. 85, Eingang E, Et. 7

Tel. + 359 (2) 845 52 85: ++359 888 634 809

e-mail: panstil@internet-bg.net: e-mail: panstyl@abv.bg



Der Autor Panajot Panajotov wurde am 14. März 1943 in der Stadt Elena, Bulgarien, geboren. Mit sechs Jahren lernt er Geige in der Kindermusikschule, bezieht später Unterricht in Gitarre bei Ilija Deliew und Bozan Hadziev. Er absolviert das Bulgarische Staatliche Konservatorium in der Fachrichtung Tanz- und Unterhaltungs-Musik mit dem Hauptfach Gitarre und setzt seine musikalische Ausbildung als regulärer Stipendiat an der Musikhochschule "Franz Liszt" in Weimar, Deutschland, fort. Danach studiert er klassische Gitarre bei Professor Ursula Peter, bei Professor Roland Zimmer, beim Komponisten und Lektor in Gitarre Franz Just und bei Dozent für Plektrum-Gitarre Thomas Buhe. 1977 schließt er seine Studien mit dem akademischen Grad "Diplom-Musikpädagoge" ab. 1996 beendet er sein zweites Studium an der Universität "Sw. Kliment Ochridski" in Sofia mit dem akademischen Grad „Magister-Pädagoge“; Fachrichtung Schulpädagogik und Schulleitung. 2000 schließt er die Promotion mit akademischem Grad „Doktor der Pädagogik“ ab und 2001 wird ihm den Titel Dozent erteilt.

Er wirkt als Interpret und Arrangeur, unterrichtet in der Fachrichtung Gitarre (klassische u. elektrische), Kammermusik und Methodik.

Seit 1993 ist er Präsident des Verlags "Pan Styl" Sofia und ab 2001 Mitglied des Redakteurkollegiums "Gitarra" Sofia. Panajot Panajotov ist Autor von über Lehrbüchern und Studien in Metho Sprachkenntnisse: Deutsch, Russi Tschechisch, Polnisch.