

In seinem Referat zeigt der Schweizer Komponist und Gitarrenpädagoge seinen persönlichen Weg zu einem ganzheitlichen Gitarrenunterricht auf. In seiner 20 jährigen Unterrichtspraxis ist ein umfangreiches pädagogisches Werk entstanden. Im zweiten Referatsteil gibt Jürg Kindle einen didaktischen Aufbau einer Gitarrentechnik mit praktischen Musikbeispielen aus seinen eigenen Werken. Weitere Referatsthemen sowie das Gitarre - Werkverzeichnis des Komponisten sind unter www.guitarweb.ch/kindle veröffentlicht.

I. Teil Einführungsreferat

Die Konsequenz der musikalischen Idee

Referat in Cambridge England anlässlich des internationalen Kongresses der EGTA (European Guitar Teacher Association)

Von Jürg Kindle

Es ist fast unmöglich, gut für die Gitarre zu schreiben, wenn man sie nicht selbst spielt. Gleichwohl sind die meisten Komponisten, die sie anwenden, weit davon entfernt, sie genau zu kennen und geben ihr Dinge zur Ausführung, die ungemein schwer, ohne Klang und ohne Wirkung sind.....Ohne sie selbst zu spielen, kann man, ich wiederhole es, nicht Tonstücke für die Gitarre schreiben, die auf Mehrstimmigkeit berechnet und mit Stellen ausgestattet sind, bei welchen alle Hilfsmittel des Instrumentes in Frage kommen. Will man eine Vorstellung davon haben, was die Virtuosen in dieser Hinsicht zu leisten vermögen, so muss man die Kompositionen berühmter Gitarrespieler, wie Zanni de Ferranti, Huerta, Sor u.s.w. studieren

Hector Berlioz in seiner Instrumentationslehre um 1850

Diese Aussage stammt von einem Mann, der die Orchestermusik bis zum Gigantismus getrieben hat. Aufführungen seiner Werke mit mehr als tausend Musikern und bis zu fünf Subdirigenten füllten damals die Schlagzeilen. Es scheint wohl kein Zufall, dass gerade die grössten sinfonischen Komponisten vor der Gitarre kapitulierten, einem Instrument, welches nicht Schritt halten konnte mit der quantitativen Aufrüstung des Orchesterapparates und welches selbst von der Entwicklung der Tasteninstrumente überrollt wurde.

Berlioz mag recht haben mit seiner Behauptung, dass nur ein Gitarrespieler selbst in der Lage sein kann, für sein Instrument zu schreiben. Zahlreiche Beispiele aus der Musikgeschichte aller Epochen scheinen diese These zu bestätigen. Angefangen bei den grossen Lautenisten wie da Milano, Dowland, Kapsberger, Bakfark, Weiss über die Meister der Barockgitarre wie de Visée, Logy, Sanz, die grossen Klassiker und Romantiker Giuliani, Sor, Mertz, später Tarrega und Llobet oder in Lateinamerika Barrios oder Villa Lobos. Die Reihe liesse sich beliebig fortsetzen bis in die heutige Zeit. Leo Brouwer, Carlo Domeniconi, Roland Dyens...

Und trotzdem gelang einigen begnadeten sinfonischen Komponisten und Nicht - Gitarristen eine aussergewöhnliche Affinität zur Gitarre. Allen voran Joaquin Rodrigo, Manuel Ponce, Alberto Ginastera, Mario Castelnuovo Tedesco, Benjamin Britten deren Werke nicht nur grossartige musikalische Beiträge sind sondern darüberhinaus der Gitarre im 20 Jahrhundert zu ihrem heutigen Stellenwert im Konzertleben verholfen haben. Allen diesen Komponisten standen wiederum grosse Interpreten wie Andres Segovia oder Julian Bream zur Seite.

Wir sehen, dass die Gitarrenmusik für den Konzertsaal einerseits zum Selbstzweck durch den komponierenden Interpreten entsteht andererseits durch die Beziehung zwischen Komponist und Interpret. Das individuelle musikalische und technische Niveau des komponierenden Interpreten bestimmt massgebend den Schwierigkeitsgrad seines Werkes, währenddem der Nicht-Gitarrespielende Komponist sich lediglich dem Kriterium einer grundsätzlichen Spielbarkeit beugen muss, nicht aber dem Kriterium der Schwierigkeit. Die Gefahr des Schreibens gegen statt

für das Instrument ist deshalb gross, wenn dem Komponisten nicht ein fachkundiger Gitarrist zur Seite steht.

Beim Komponieren für den Unterricht hingegen steht nicht das Ziel bzw. die Bühne im Mittelpunkt sondern der Weg dorthin. Ein Hauptkriterium dabei bildet der didaktische Grundgedanke. Dieser vereinigt sich mit einer musikalischen Idee. Ein didaktischer Gedanke ohne musikalische Idee erzeugt lediglich eine technische Übung. Die musikalische Idee ohne didaktischen Gedanken erzeugt oft Stücke gegen die Gitarre und nicht dafür. Es gilt also, diese zwei Grundelemente "Musikalische Idee" und "Didaktischer Grundgedanke" einem künstlerischen Prozess unterzuordnen und in eine Form zu bringen. Die Etüde ist die klarste Ausdrucksform dieses Prozesses. In ihr wird ein technisches Element am konsequentesten umgesetzt. Beim Komponieren für den Unterricht bilden die technischen Schwierigkeiten des Instrumentes gleichsam die Inspirationsquelle für die Komposition. Der didaktische Gedanke liefert mir oft bereits das musikalische Grundmotiv (Idee) in Form einer Bindung, eines Arpeggios u.s.w. Nun beginnt die künstlerische Arbeit, nämlich die musikalische Weiterentwicklung dieser Idee unter konsequenter Berücksichtigung der didaktischen Idee. Aus künstlerischer Perspektive muss sich diese didaktische Idee letztendlich aber in den Dienst der musikalischen Idee stellen will ich dem kompositorischen Aspekt gerecht werden und mehr als eine technische Übung hinterlassen.

Der künstlerische Aspekt

Dieser Prozess hat etwas sehr verspieltes und dabei kann ich meinen Beruf als Pädagoge, meine Fähigkeiten als Instrumentalist, meine kompositorischen Ideen, wie auch meine verschiedensten musikalischen Eigenerfahrungen einbringen. Es ist eine Art Fokussierung, dabei ist die Gitarre das Brennglas, welches alle meine Einflüsse bündelt und auf den Punkt bringt. Deshalb sind meine Werke wie: "Manege frei", „Pedros Traum“, „Tarot“ oder „Zodiak“ auch sehr persönliche Werke. Ich kann deshalb auch Unterricht, Komposition und künstlerische Betätigung nicht trennen voneinander, da dies drei Aspekte meines musikalischen Wesens sind.

Zu Unrecht nimmt heute die Unterrichtspädagogik immer noch einen untergeordneten Platz in der Musikausbildung ein. Noch immer herrscht die Meinung vor, je jünger die Schüler, desto weniger qualifizierte Pädagogen brauche es. Nach wie vor trägt die Teilung in eine künstlerische und eine pädagogische Ausbildung zu der Meinung bei, dass das Unterrichten einen künstlerischen Aspekt ausschliesse. Dies ist letztlich eine Geringschätzung des jungen Menschen mit seiner Offenheit und Lernfreude. Wenn ich unterrichte, tue ich dies genauso als Musiker wie auch als Pädagoge. Wenn ich ein Werk mit Profis einstudiere schwingt immer auch der didaktische Gedanke mit und so weiter. Es ist wie in einem Biotop, wo immer ein natürliches Gleichgewicht vorhanden sein muss, damit nicht eine Pflanzenart die andere überwuchert, oder eine Tierart die andere verdrängt.

Wenn ich mehr als nur Sportübungen auf dem Instrument vermitteln will, braucht es auch mein Engagement von Kopf, Herz und Hand. Mein eigenes musikalisches Wesen muss dabei zur verbindenden Dimension zwischen dem Schüler und mir werden. Wenn wir für den Musikunterricht schon immer "den sinnvollen Ausgleich zum leistungsorientierten Bildungssystem" propagieren, müssen wir auch bereit sein, eine künstlerische Grundhaltung weiterzuvermitteln.

Gitarre spielen oder Gitarre kämpfen ?

Wir nennen es "Gitarre spielen". Wenn wir uns jedoch an Vortragsübungen in Musikschulen oder an Klassenstunden in Konservatorien und Musikhochschulen umsehen, gewinnen wir oft den Eindruck, dass der Ausdruck "Gitarre kämpfen" wohl eher angebracht wäre. Wir sollten den Begriff "Spielen" im ursprünglichen Sinne ins Zentrum unserer musikalischen Betrachtungsweise stellen.

Der Mensch lernt alle seine Lebensgrundlagen im Säuglings und Kleinkindalter durch Nachahmung, Empfindungen Spiel und Körpererfahrung. Wenn wir sagen „Gitarre spielen“,

„Klavier spielen“, „Geige spielen“ sollten wir das im wahrsten und kindlichsten Sinne so verstehen. Der Mensch möchte spielend lernen. Er möchte das Instrument mit derselben Leidenschaft erkunden wie einst die Puppenstube, den Sandkasten oder die elektrische Eisenbahn. Das Spiel beinhaltet die natürliche Freude an der Körperlichkeit (Motorik), der Entdeckungslust (Wissen) und der damit verbundenen Empfindung (Emotion). Spielen ist damit die wichtigste und ganzheitlichste Form von Lernen. Während der grösste Teil unserer Schulbildung nur über eindimensionale Wissensvermittlung läuft fordert der musikalische Prozess die bedingungslose Hingabe aller drei Zentren, dem Denk- Fühl -und Bewegungsapparat. Wollen wir diese ganzheitliche Betrachtungsweise auf unser Instrumentalspiel anwenden, ist die Spieltechnik dabei die motorische Dimension, die theoretischen Kenntnisse bilden die Wissensebene und die Interpretation liefert den emotionalen Baustein. Schon im 18. Jahrhundert prägte der berühmte Schweizer Pädagoge Johann Heinrich Pestalozzi die ganzheitliche Idee von Kopf, Herz und Hand.

Mein bewusstes Ziel im Unterricht ist es, diese drei Seinsebenen gleichsam anzusprechen. In der Arbeit mit Kindern spielt dabei die assoziative Ebene eine zentrale Rolle. Das vermitteln von Bildern spielt dabei eine enorm wichtige Rolle. Wenn mir dies gelingt, ist es möglich, ungeahnte technische sowie musikalische Fähigkeiten zu wecken. Das Kind ist sich keiner "technischen Chronologie des Gitarrenspiels" bewusst. Warum also sollen wir nicht Lagenspiel, Flageolettspiel, Tamboraeffekte etc. in das frühe Gitarrenspiel einbauen? Wir setzen uns unsere eigenen Grenzen wenn wir auf diese musikalisch so wertvollen Eigenarten der Gitarre verzichten und stattdessen die Kinder über Jahre hinweg mit billigster Fast food - Literatur narkotisieren. Schauen sie sich die sportliche Fitness und Geschicklichkeit der Kinder beim Sport an. Spielfreude beinhaltet auch eine sportliche Komponente. Anstatt auf den Sport zu schimpfen, sollten wir uns seine positiven methodischen Aspekte aneignen. Sprechen Sie bei gewissen Schülern anstelle von Üben von Trainieren und sie werden erstaunliche Fortschritte bemerken. Vergleichen Sie den Wechselschlag mit einem Dripping, die Finger mit den Spielern einer Mannschaft die optimal zusammenarbeiten müssen. Fragen Sie die Schüler, wie schnell sie 100 Meter bewältigen, sie werden stolze Antworten hören. Stellen Sie diesem Schüler dann das Metronom hin und messen Sie das Tempo seiner Finger. Fordern Sie nicht nur das abstrakte Denkvermögen des Schülers, fordern Sie ihn auch körperlich heraus.

Persönlicher Lösungsversuch

Auf der Suche nach geeigneter Literatur für meine Schüler im Anfängerunterricht stiess ich immer wieder auf dasselbe Problem: Entweder waren die Stücke zwar spielbar für die Kinder aber musikalisch uninteressant und immer nach demselben Schema: einfältige Melodien in a-moll oder A-Dur ohne künstlerischen Wert oder aber die Stücke waren musikalisch interessant aber immer mit irgendeinem technisch schwer lösbaren Problem versehen. Als junger Gitarrenlehrer stellte sich mir nach einigen Jahren des Unterrichtens die Frage, den Beruf zu wechseln oder etwas aus der unbefriedigenden Situation zu machen. Aus dieser Berufskrise heraus sind dann an einem Wochenende die Zirkusstücke "Manege frei" entstanden. Ich wollte darin einerseits von der Logik der ersten Lage ausgehen, gleichzeitig aber das ganze chromatische Tonmaterial verwenden um insbesondere eine Ökonomie und Beweglichkeit der linken Hand zu erreichen. Zudem wollte ich die technische Elemente wie Bindungen, Glissando, Doppelgriffe, Arpeggio, Lagenspiel, Effekte u.s.w. thematisieren. In den Zirkusstücken sollte der Schüler jeweils selbst zum Akteur/Akteurin werden, die technischen Elemente sollen dabei die spezifische Rolle des Kunststückes übernehmen. Zentral aber war mein Bedürfnis, Spielfreude zu wecken und damit den Boden für eine frühe Musikalität zu ebnet. So gelingt es mir, auf einer sehr frühen Unterrichtsstufe bereits die wichtigsten technischen sowie musikalischen Grundlagen zu vermitteln, ohne gleichzeitig das Gefühl von trockenen Übungsnummern zu vermitteln.

Die didaktischen Grundideen von "Manege frei" habe ich in "Pedros Traum" übernommen. Nun stand für mich aber die Entwicklung der Mehrstimmigkeit sowie das Lagenspiel auf der Gitarre im Zentrum. Hier wollte ich natürlich auch eine Korrespondenz schaffen zu Sor's Etüden opus 60 die seinerzeit wohl aus derselben Motivation heraus entstanden sind. Gleichzeitig sollten die erworbenen technischen Elemente aus der Zirkussuite weiterentwickelt werden. Das Gitarrespiel auf dieser fortgeschrittenen Unterstufe ist ein sehr heikles Terrain, da die musikalische Aussage nur aufgrund einer soliden und sorgfältigen Grundschulung erfolgen kann. Gewisse Mängel bei der Haltung des Instrumentes und Fehlhaltungen der Greif- und Zupfhand welche eine Einstimmigkeit noch nicht merklich beeinträchtigt haben wirken sich hier nun plötzlich als unüberwindbare Klippen aus. Dies ist der Grund, weshalb 80% aller Gitarrenschülerinnen und Schüler auf dieser Stufe steckenbleiben und selbst trotz regelmässigen Übens nicht mehr weiterkommen. Hier übe ich auch scharfe Kritik an den Verlegern, welche mit Ihrem "Light - Trend" nicht nur miserable Musik auf den Markt werfen sondern gleichzeitig sehr viel Schaden anrichten mit der damit verbundenen Suggestion, was Spass macht dürfe keine Arbeit verursachen. Stattdessen sollte vermittelt werden, dass eben gerade diese Arbeit, diese Herausforderung Spass bedeuten. Die Trennung von Spass und Arbeit ist denn wohl eines der grössten Übel unserer Gesellschaft und gleichzeitig die Ursache unseres unkritischen Konsumverhaltens. Als Musiklehrerinnen und Lehrer tragen wir eine grosse Verantwortung, unsere Kinder und Jugendlichen musikalisch gesund zu ernähren, denn nur die eigenen Erfahrungen bilden schliesslich die Grundlage, von denen aus die Welt betrachtet wird. Wenn es uns gelingt, anstelle von billiger "fast-food"- Literatur die Musikalität und Spielfreude des Schülers von der ersten Stunde an in den Mittelpunkt unserer Musikerziehung zu stellen, gelingt es uns gleichzeitig auch, kritische Menschen heranzubilden.

Wie schon erwähnt, bildet der sorgfältige Anfängerunterricht die absolute Grundlage für alle weiteren Schritte. Gerade der Anfängerunterricht kann sich die Einstiegsbegeisterung und die Unvoreingenommenheit der Kinder zunutze machen. Anstelle von monatelangen stereotypen Übungen sind hier schon ungeahnte Dinge möglich, denn die Kinder wollen mehr und können mehr. Es sei hier wiederum auf die körperliche Geschicklichkeit und Flinkheit der Kinder verwiesen. Zudem wollen die Kinder das Instrument in seiner vollen Länge und mit all seinen Teilen ergründen und damit experimentieren. In diesen ersten Stunden setzen wir die wichtigsten Impulse. Nichts ist schlimmer als dem Schüler zu vermitteln, zuerst müsse eine Schule durchgemacht werden und dann könne man richtige Musikstücke spielen. Sie mögen hier einwenden, dass das Kind zuerst die Noten kennen muss die es spielt.

Vom Auge zum Ohr

Tatsächlich müssen wir im Musikunterricht der Geschicklichkeit des menschlichen Körpers, wie auch dem Denkvermögen gleichsam gerecht werden und was vor allem wichtig ist, wir müssen in der Lage sein, die Balance zwischen diesen Zentren einzuschätzen. Auf der kognitiven Ebene muss jeder Lernschritt absolut verstanden sein, bevor ich weitere Schritte mache. Praktisch bedeutet dies, dass der Schüler jeden neuen Ton den er lernt solange anwenden, wiederholen, aufschreiben und üben muss, bis er ihn blattspielen kann. Nun dauert diese gründliche Vertiefung in der Regel sehr lange und so bleibt der Schüler entweder jahrelang in der Unterstufe stecken und sein motorisches Zentrum bleibt dabei unterfordert oder das theoretische Verständnis bleibt auf der Strecke und er wird ein akzeptabler Techniker. Das Ziel hier muss es sein, dass der Schüler, wo immer sein Wissensstand auch sein mag auf seiner entsprechenden Stufe bewusst ist und aus einer breiten Erfahrungspalette schöpfen kann. Demgegenüber darf aber eine langsame kognitive Entwicklung auf keinen Fall der motorischen Entwicklung des Schülers im Wege stehen.

Je mehr Noten ich selbst schreibe desto mehr relativiere ich die Wichtigkeit des Notenbildes. Die Schizophrenie beim Komponieren pädagogisch sinnvoller Unterrichtswerke liegt darin, dass ich in erster Linie dem Schüler Musikalität vermitteln möchte und damit sein Gehör und die Emotion für das Musikstück herausfordern will, dies aber mit dem Notenbild ausgerechnet über das Auge vermitteln muss.

Schauen wir uns doch einmal die Komplexität des Musiziervorganges an . Kaum eine andere Tätigkeit fordert wohl von unseren drei Zentren, dem Denk- Fühl –und Bewegungsapparat eine perfektere Zusammenarbeit als der Vorgang des Umsetzens eines abstrakten Notenbildes in eine musikalische Empfindung. Was passiert nun mit dem Musizierenden während dieses komplizierten Vorganges? Am Anfang steht das Auge, ganz nach aussen gerichtet fixiert es das Notenbild und meldet diesen Sinneseindruck an die Hauptzentrale, das Grosshirn. Die linke Gehirnhälfte wandelt die abstrakten Signale blitzschnell in einen motorischen Code um und gibt via Nervenimpulse den Bewegungsbefehl an die beim Prozess des Musizierens beteiligten Muskeln weiter. An dieser Stelle erst geschieht das, was wir Musik spielen nennen. Sie sagen sich vielleicht, damit sei der Prozess abgeschlossen. Weit gefehlt, denn dieser beginnt in Wirklichkeit erst an dieser Stelle. Wir haben es nämlich sträflich unterlassen, das beim Musizieren wichtigste Organ in den Prozess mit einzubeziehen, nämlich das Ohr. Jetzt erst erfährt der Musizierende einen akustischen Sinneseindruck . Dieser wird auf der Grundlage früherer Sinneseindrücke und Sinneserfahrungen sofort interpretiert und eingeordnet als richtig oder falsch, schön oder hässlich u.s.w. Liegt eine Falschmeldung vor, beginnt der Prozess ab hier von vorne. Wir sehen also, dass beim herkömmlichen Umsetzen eines Notentextes das Ohr immer zuletzt mit einbezogen wird. In erster Linie geht es um die mechanische Entschlüsselung des abstrakten Notenbildes. Kein Wunder, dass dieses Entschlüsseln den Musizierenden so stark beansprucht, dass der Prozess beim Punkt der Tonerzeugung aufhört. Wie oben erwähnt, ist ein Mensch in der Lage, ein technisch anspruchsvolles Stück mechanisch abzuspielen, ohne sich je dabei selbst zugehört zu haben. Dabei bieten für den Musizierenden nur die Sinneseindrücke, welche durch sein Ohr empfangen werden die Grundlage für die Entscheidungskraft zwischen richtig und falsch, schön und unschön etc. Der Notentext hat mit der Musik sowenig gemeinsam wie der Mörder in einem Kriminalroman mit der Druckerschwärze. Die Noten sind lediglich die Trägersubstanz der musikalischen Idee, nicht aber die Idee selbst. Solange Musik mit dem Notenbild assoziiert wird kann sie nicht lebendig sein. Nicht die Musik wird als schwierig empfunden, sondern die Noten. Das Vor –und Nachspielen nach Gehör, das Abschauen, Nachahmen von Bewegungsabläufen sollte deshalb bei Kindern der Besprechung des Notenbildes vorausgehen, so wird nicht nur das Hörorgan geschult sondern gleichzeitig die musikalische Vorstellungskraft. Oft hört man dann bei der Präsentation des Notenbildes den erstaunten Schüler - Ausruf: “Was, so etwas schwieriges habe ich gespielt!“

Ich bin deshalb der absoluten Ansicht, dass die Musikalisierung der Menschen die sich uns anvertrauen in erster Linie über die Schulung des Hörorganes stattfinden muss. Nur- das Ohr braucht Zeit, das Auge sieht schnell. Es ist absurd, dass in einer leistungsorientierten Gesellschaft, welche absolut visuell ausgerichtet ist sogar der Musikunterricht vorwiegend über das Auge stattfindet.

II. Teil : Aufbau einer Gitarrentechnik

Mit praktischen Beispielen

Ich möchte mich nun im Folgenden mit ganz alltäglichen technischen und musikalischen Problemstellungen aus der Unterrichtstätigkeit eines jeden Gitarrenlehrers befassen und ihnen dabei meinen persönlichen Lösungsversuch anhand eigener Gitarrenmusik aufzeigen, welche ich zu diesem Zwecke komponiert habe. Natürlich überschneiden sich die einzelnen technischen Elemente. In der Etüde kann deshalb im Gegensatz zur technischen Übung nicht ein thematisiertes Element unter Ausschluss weiterer technischer Grundelemente stehen. Ich möchte dennoch versuchen, meinen methodischen Aufbau in möglichst exemplarischer Weise aufzuzeigen:

1. die Ausbildung der linken Hand

1.1. Horizontale Linie

1.1.1. Chromatik und Lagenspiel

1.1.2. Die Bindung

1.2. Vertikale Linie- Aufbau der Mehrstimmigkeit Taktarten

1.3. Das Barrée

3. Spieleffekte

4. das Rhythmuskonzept

4.1. Pulsationen

4.2. Zusammengesetzte

4.3. Sprache und Rhythmus

2. "die Ausbildung der rechten Hand"

2.1. Horizontale Linie -Das Apoyandospiel

2.2. Vertikale Linie- Das Tirandospiel

2.2.1. Das Tremolo

2.2.2. Das Rasgueado

Die Ausbildung der linken Hand

Die Unabhängigkeit der Finger der linken Hand in horizontaler wie vertikaler Linie bei der Einstimmigkeit ist die Voraussetzung als Vorbereitung für eine Mehrstimmigkeit. Die Chromatik in der ersten Lage, wie auch der frühe Einsatz der linken Hand auf den Bassaiten sind die idealen Mittel, die Handstellung zu optimieren. Das frühe Greifen von Bassaiten verhindert das Nachhintenziehen der linken Hand.

Viele Lehrwerke beginnen aus diesem Grunde mit der C-Dur 5- Tonleiter oder der D-Dur 5-Tonleiter in der zweiten Lage. Dies scheint mir kein guter Kompromiss, denn einerseits lässt dieser Aufbau die Logik des Griffbrettes von den leeren Saiten her aufbauend vermissen und andererseits verhindert das tonartige Korsett einen musikalisch interessanten Aufbau.

Wiederum stehen wir also im Dilemma zwischen didaktischem Aspekt kontra musikalischem Aspekt. Dazu haben wir auch noch den Anspruch, dem Schüler einen musiktheoretisch sinnvollen Aufbau zu bieten. Soll ich nun also in der ersten Lage beginnen aus Gründen der Logik. Beim Aufbau in C-Dur in der ersten Lage bleibt der kleine Finger der linken Hand wiederum auf der Strecke. Wie also soll ich vorgehen? Die Gitarre, ein Buch mit sieben Siegeln?

1.1. Die horizontale Linie

1.1.1. Die Chromatik

Die Chromatik in der ersten Lage scheint mir ein wertvolles Konzept für einen ganzheitlichen musikalischen, technischen wie auch musiktheoretischen Aufbau anzubieten. Ich schaffe folgende vorteilhaften Bedingungen:

- unbeschränkte Möglichkeiten früh schon interessante Musikstücke zu spielen
 - Der logische Griffbrettaufbau ist gewährleistet durch die Erarbeitung der Töne der Stammtöne in der ersten Lage.
 - alle Finger der linken Hand werden in gleicher Weise gefordert.
 - Was ist schon dabei, wenn ich einem Schüler erkläre, Kreuztöne um einen Bund nach rechts, b-Töne um einen Bund nach links.
 - Zudem tragen Transpositionsübungen in der ersten Lage von jedem Ton aus wesentlich zur Gehörbildung bei.
- f) Die Chromatik bietet sämtliche Grundlagen für die musiktheoretischen Inhalte.

The image shows two musical excerpts. The first is from 'Manege frei' (Ed. Hug GH 11389), featuring a treble clef, common time, and a key signature of one sharp (F#). It starts with a forte (ff) dynamic and includes fingerings (m, i) and a mezzo-forte (mf) section. The second excerpt is from 'Der Tod' (Vogt & Fritz V&F323), also in treble clef and common time, with a key signature of one sharp. It features a piano (p) dynamic, a crescendo to forte (f), and a mezzo-forte (mf) section, with various fingerings (0, 3, i, m, a, m) and slurs.

Chromatik: Die Vorstellung beginnt ("Manege frei" Ed.Hug GH 11389)

Chromatik: Der Tod ("Tarot" Vogt & Fritz V&F323)

The image shows a musical excerpt from 'Der Tod' (Vogt & Fritz V&F323). It is in treble clef, common time, and marked 'Largo' with a tempo of 56 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section and another forte (f) section, with various slurs and dynamics.

1.1.2. Das Lagenspiel

Die logische Konsequenz des horizontalen Aufbaues ist das Lagenspiel

Lagenspiel: Der Seiltänzer ("Manege frei" Ed.Hug GH 11389)



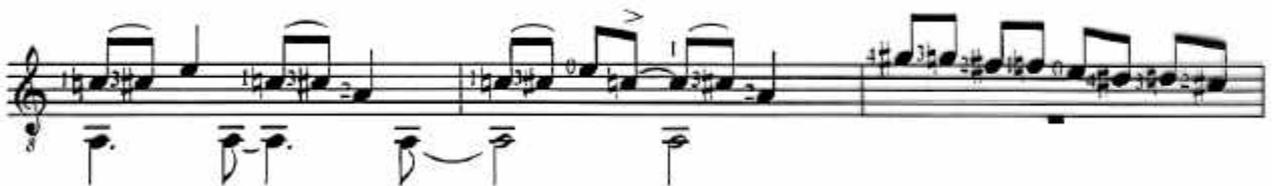
Lagenspiel: Flug des Flamingos ("Pedros Traum" Ed.Hug GH 11608)



1.1.3. Bindungen

Die Entwicklung der Einstimmigkeit (horizontale Linie) begünstigt gleichsam das Aufbauen der Bindetechnik.

Bindungen aufwärts: Der Trickkünstler ("Manege frei" Ed.Hug GH 11389)



Bindungen aufwärts :Die Kraft ("Tarot" Vogt &Fritz V&F323)



Bindungen abwärts: Der Eremit ("Tarot" Vogt &Fritz V&F323)



1.2. Die vertikale Linie - Entwicklung zur Mehrstimmigkeit

Wie schon erwähnt ist das frühe Spiel auf den Bassaiten von grösster Wichtigkeit, denn nur so kann dem Problem des "Nachhintenziehens" der linken Hand effektiv begegnet werden.

Dem lockeren Fallenlassen der linken Schulter muss dabei grösste Aufmerksamkeit entgegengebracht werden, denn nur so kann eine optimale Handstellung erreicht werden, welche wiederum Voraussetzung ist für das zweistimmige Spiel.

versteckte Zweistimmigkeit: Der Tiger ("Pedros Traum" Ed.Hug GH 11608)

Andante $\text{♩} = \text{♩}' \text{♩}$

mf

Von grösster Wichtigkeit beim Aufbau einer Mehrstimmigkeit ist die Ausbildung der Spannkraft der Finger der linken Hand. Insbesondere gezielte Übungen zwischen Finger 3+4.

*Ausbildung des vierten Fingers -3 bleibt stehen, 4 wandert:
Stretching I ("klick" Gitarrenschule GH 11630)*

p

*Ausbildung des vierten Fingers -4 bleibt stehen, 3 wandert:
Ein Affentheater ("Pedros Traum" Ed.Hug GH 11608)*

Allegro

f

1.3. Das Barrée

Ein weiteres Element in der vertikalen Entwicklung der linken Hand bildet das Barrée. Hier muss besonders dem Wechsel zwischen Spannung und Entspannung grosse Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Barrée, Spannung-Entspannung: Der Mond ("Tarot" Vogt & Fritz V&F323)



Die Ausbildung der rechten Hand

2.1. Die horizontale Linie (Melodie) - das Apoyandospiel

Am gebräuchlichsten im Gitarrenunterricht ist der Aufbau des Apoyandospiels. Dieser Aufbau mag seine Berechtigung haben bis zum Zeitpunkt einer soliden Wechselschlagtechnik. Da das Apoyandospiele sehr stark auf die horizontale Melodielinie hin ausgerichtet ist, stellen sich sehr bald aber Probleme bei Stücken mit vielen Saitenwechseln. Da die Literatur nie schulmässig die eine oder andere Technik verlangt, muss der Schüler sehr früh in der Lage sein, selbst abzuwägen, welche Technik er an welcher Stelle einsetzen will und muss, deshalb soll die Apoyando wie auch Tirandotechnik schon früh in den Unterricht eingebaut werden. Der gleichzeitige Aufbau von Apoyando -und Tirandospiel fördert zudem die Flexibilität der rechten Hand. Das Apoyandospiele braucht nicht allzu ausführlich erklärt zu werden, ich verweise auf die Beispiele der "Horizontalen Linie -Entwicklung der Melodielinie" beim Thema linke Hand, wo ein sauberer Aufbau des Apoyandospiels sicher angebracht ist.

Wichtig scheint es mir hingegen, auf den Bewegungsablauf des Apoyando einzugehen. Die Fehlerquellen können auch hier zahlreich sein: Finger wird zu früh auf die zu spielende Saite gelegt und damit der vorangegangene Ton zu früh abgebrochen, oder beide Finger werden immer gleich in die Luft weggestreckt. Oder beide Finger bleiben auf der nächsttieferen Saite liegen. Anstelle einer Bewegung werden in allen Fällen mehrere überflüssige Bewegungen getätigt und damit wird ein flüssiges und musikalisches Spiel verunmöglicht. Bei lange anhaltendem und nicht sauber korrigiertem Apoyandospiele wird der Schüler nie aus dem Sumpf der einstimmigen Übungen herausfinden, und selbst diese wird er nur im halben Tempo bewältigen. Es gibt nur eine richtige und verständliche Erklärung für das Apoyandospiele: den Vergleich mit dem menschlichen Gang.

Um uns optimal fortzubewegen, wechseln wir beim Gehen, Laufen, Rennen mit unseren Beinen ab. Es leuchtet ein, dass ein Schnellläufer hüpfend auf nur einem Bein mit seinen Konkurrenten nicht mithalten kann. So verwenden auch wir beim Melodiespiel unsere Finger i und m der rechten Hand im Wechsel. Genau wie beim Gehen, wo das eine Bein exakt in dem Moment angehoben wird, wo das andere auf den Boden zurückfällt, wird der eine Finger exakt in dem Moment angehoben, wo der andere auf die Saite fällt.

Gibt es einen Moment, wo beide Füße in der Luft sind? Gibt es einen Moment, wo beide Füße auf dem Boden sind? Zentral ist die Erkenntnis, dass beim Gehen wie

auch beim Wechselschlag das Auf- und Abstellen der Beine bzw. der Finger aus einem einzigen Bewegungsimpuls besteht.

2.2. Die vertikale Linie (die Harmonie) - das Tirandospiel

Die Gefahr einer Fehlhaltung der rechten Hand ist gross, wenn ich über lange Zeit nur die Apoyandotechnik fördere. Die Gefahr des Hochziehens der rechten Schulter und das damit verbundene pressen des rechten Handgelenkes gegen die Decke der Gitarre können die Folge sein. Der frühe Einsatz des rechten Daumens auf den Bassaiten korrigiert dagegen von selbst diese Tendenz. Dieses frühe Daumenspiel schliesst das Apoyandospiel auf den Melodiesaiten keineswegs aus sondern zielt gleichsam auf ein sauberes Melodie - Basspiel hin.

Tirando: Der Clown pim ("Manege frei" Ed.Hug GH 11389)



Tirando, Bassmelodie: Die Hohepriesterin ("Tarot" Vogt & Fritz V&F323)



2.2.1. Das Tremolo

Das Tremolo verlangt denselben Bewegungsablauf wie ein Arpeggio(pami), mit dem Unterschied, dass dieses beim Tremolo als Tonrepetition auf nur einer Saite ausgeführt wird.

Tremolo: Jungfrau ("Zodiac, die 12 Sternzeichen"GH11527)



2.2.2. Das Rasgueado

Daumenrasgueado: Die Wahrsagerin ("Manege frei" Ed.Hug GH 11389)

Musical notation for Daumenrasgueado. The score is on a single staff in treble clef with a common time signature. It features a sequence of chords and melodic lines. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The third measure has a dynamic marking of *f*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. The notation includes various rhythmic values and fingerings, with some notes marked with '3' for triplets. The guitar part is indicated by a vertical line with 'X' marks for muted strings and 'O' marks for sounding strings.

3. Spieleffekte

Der frühe Einsatz diverser Spieleffekte fördert die Kreativität, die musikalische Vorstellungskraft, eine gute Koordination sowie den Sinn für neue Musik.

Tambora, Glissando: Die Elefanten ("Manege frei" Ed.Hug GH 11389)

Musical notation for Tambora, Glissando. The score is on a single staff in treble clef with a common time signature. It features a sequence of chords and melodic lines. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The third measure has a dynamic marking of *f*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. The notation includes various rhythmic values and fingerings, with some notes marked with '3' for triplets. The guitar part is indicated by a vertical line with 'X' marks for muted strings and 'O' marks for sounding strings. The notation includes 'tamb.' (tambora) and 'gliss.' (glissando) markings.

Pizzicato, Präparierte Gitarre: Unfug ("Pedros Traum" Ed.Hug GH 11608)

Musical notation for Pizzicato, Präparierte Gitarre. The score is on a single staff in treble clef with a common time signature. It features a sequence of chords and melodic lines. The notation includes various rhythmic values and fingerings. The guitar part is indicated by a vertical line with 'X' marks for muted strings and 'O' marks for sounding strings.

* pizz. Taschentuch unter Saiten beim Steg, ganzes Stück

Flageolettes: Der Fluss ("Pedros Traum" Ed.Hug GH 11608)

Musical notation for Flageolettes. The score is on two staves in treble clef with a 4/4 time signature. The tempo is marked *Allegro* and the dynamic is *ff*. The notation includes various rhythmic values and fingerings. The guitar part is indicated by a vertical line with 'X' marks for muted strings and 'O' marks for sounding strings. The notation includes 'XII' and 'VII' markings.

4. Das Rhythmuskonzept

Eine gute Rhythmuschulung ist Voraussetzung für das Zusammenspiel in der Gruppe. Wo kein Puls ist, kann kein Leben sein. Meine Musik ist sehr stark vom rhythmischen Element geprägt, nicht zuletzt weil ich selbst während 16 Jahren als Schlagzeuger und begeisterter Trommler gewirkt habe. Es liegt mir deshalb besonders am Herzen, einen Einblick in mein rhythmisches Konzept zu geben.

4.1. Pulsationen

Pulsationen in der Gruppe: Gegeneinander-Miteinander ("klick" Gitarrenschele GH 11630)

Vier gegen drei

Musical notation for 'Vier gegen drei' (4:3). It consists of two staves, each with 12 numbered positions (1-12) below the notes. The notes are quarter notes on a treble clef staff, with a 'v' above each note indicating a pulse or accent. The first staff has notes on G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. The second staff has notes on E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5.

4:3 - Trans Europa Express unbewachter Bahnübergang (Gitarrenquartett GH 11500)

Musical notation for '4:3 - Trans Europa Express'. It features four staves. The top staff is a treble clef with a 4/8 time signature, showing a continuous eighth-note pattern. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a sequence of quarter notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a sequence of quarter notes with some slurs. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, showing a sequence of quarter notes with slurs. The piece starts with a dynamic marking of *mf* and ends with a double bar line and a repeat sign.

3:2 - Die Entscheidung ("Tarot" Vogt & Fritz V&F323)

Musical notation for '3:2 - Die Entscheidung'. It consists of a single treble clef staff with a 3/2 time signature. The notes are quarter notes with a 'v' above each note, indicating a pulse. The notes are on G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Below the staff, there are vertical lines with dots, possibly indicating fingerings or breath marks.

4.2. Zusammengesetzte Taktarten

Was nicht zwei oder drei ist, ist zusammengesetzt aus zwei und drei. Auf diese Formel lässt sich die ganze Welt des Rhythmus reduzieren. Das rhythmische Erfassen der elementaren 2er und 3er - Gruppen bildet die Grundlage für eine solide Rhythmik und einen lebendigen Puls.

Zusammengesetzt aus 2 und 3: ferne Länder ("klick" Gitarrenschele GH 11630)

Trommle folgende 5/8-Takte wiederum auf Decke (tief) und Zargen (hoch).

Musical notation for 5/8 time signature. The first measure contains three eighth notes (beats 1, 2, 3) with the syllable "Cha - cha - cha" underneath. The second measure contains two eighth notes (beats 4, 5) with the syllable "Sam - ba" underneath. Above the notes are two slanted lines with a 'v' above each, representing drum strokes.

Musical notation for 5/8 time signature. The first measure contains two eighth notes (beats 1, 2) with the syllable "Sam - ba" underneath. The second measure contains three eighth notes (beats 3, 4, 5) with the syllable "Cha - cha - cha" underneath. Above the notes are two slanted lines with a 'v' above each, representing drum strokes.

Trommle folgende 7/8-Takte wiederum auf Decke (tief) und Zargen (hoch).

Musical notation for 7/8 time signature. The first measure contains three eighth notes (beats 1, 2, 3) with the syllable "Cha - cha - cha" underneath. The second measure contains two eighth notes (beats 4, 5) with the syllable "Sam - ba" underneath. The third measure contains two eighth notes (beats 6, 7) with the syllable "Sam - ba" underneath. Above the notes are three slanted lines with a 'v' above each, representing drum strokes.

Musical notation for 7/8 time signature. The first measure contains two eighth notes (beats 2, 3) with the syllable "Sam - ba" underneath. The second measure contains two eighth notes (beats 4, 5) with the syllable "Sam - ba" underneath. The third measure contains three eighth notes (beats 6, 7, 8) with the syllable "Cha - cha - cha" underneath. Above the notes are three slanted lines with a 'v' above each, representing drum strokes.

Türkei: Daldalan

Musical score for "Daldalan" in 5/8 time signature. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a drum line. The drum line uses 'x' marks to represent drum strokes. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section has four measures, and the second section has four measures. The drum line shows a consistent pattern of strokes corresponding to the syllables in the vocal line.

4.3. Sprache und Rhythmus

Im Grundschulunterricht lernen die Kinder Rhythmus auf sprachlicher Ebene zu erfahren. Im Instrumentalunterricht wird Rhythmik vorwiegend als mathematische Disziplin geführt. Rhythmus ist durch sprachliche Wortentsprechungen am unmittelbarsten erfahrbar, was z.B. in der indischen und afrikanischen Rhythmussprache eindrücklich demonstriert wird, wo die Trommelspieler immer auch in der Lage sind, die komplexesten Trommelparts durchzusprechen. In der Praxis des Instrumentalunterrichts ist die sprachliche Umsetzung von Rhythmen die zuverlässigste Methode und dies nicht nur bei Kindern. Bei der Sprachmethode wird Rhythmus auditiv erfahren. Die mathematische Analyse über den Kopf ist später aufgrund der Erfahrung durch die Sprachmethode unerlässlich, um die theoretische Dimension zu verstehen. Das erste Motto im Unterricht sollte allerdings immer sein: zuerst die Erfahrung, dann die Benennung.

Rhythmusgeografie ("*klick*" Gitarrenschnur GH 11630)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains rhythmic patterns represented by 'x' marks on a staff. The first two measures are marked with a forte dynamic (*f*) and contain the words "I - stan - bul" and "Bu - ka - rest". The next two measures are marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and contain the words "Han - no - ver I - stan - bul Han - no - ver I - stan - bul". The bottom staff is also in treble clef and contains rhythmic patterns. The first four measures are marked with a piano dynamic (*p*) and contain the words "Ni - ko - si - a Ni - ko - si - a Ni - ko - si - a Ni - ko - si - a". The last two measures are marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and contain the words "Han - no - ver Mos - kau Lon - don Prag".

© Jürg Kindle 2000