HOCHSCHULE OSNABRÜCK
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Bachelorarbeit

Thema:

Gitarrenschulen der Klassik im Vergleich mit der Gegenwart:

Hintergründe, Ziele, Inhalte und Methoden

Erstprüfer: Dr. Fabian Hinsche

Zweitprüferin: Prof. Dr. Silke Lehmann

Fakultät: Institut für Musik

Leonard Bökenkamp (756563)

Musikerziehung – Klassische Gitarre (8. Semester)

Jahnstraße 32, 49080 Osnabrück

lboekenk@hs-osnabrueck.de

Starttermin: 08.07.2020

Abgabedatum: 14.10.2020

Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Arbeit ist eine Untersuchung zweier Gitarrenschulen der Klassik mit dem Ziel, damalige pädagogische Ansichten mit heutigen zu vergleichen und festzustellen, inwiefern diese heute noch brauchbar sind. Um zunächst ein Bild dieser Zeit und dieser Epoche zu bekommen, werden wesentliche Merkmale der Klassik zusammengetragen. Dabei soll es um gesellschaftliche Umbrüche und die sich daraus verändernde Bedeutung der Musik gehen. Nach der Vorstellung der beiden Komponisten Fernando Sor und Matteo Carcassi werden die von ihnen geschriebenen Gitarrenschulen auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten hin untersucht. Anschließend folgt eine Vorstellung der modernen Gitarrenschule von Jens Kienbaum „Abenteuer Gitarre“. Im Hauptteil dieser Arbeit werden die Ziele sowie die sich daraus ergebenden Inhalte und verwendeten Methoden der historischen Schulen mit der modernen verglichen. Danach wird mithilfe vorher gewonnener Erkenntnisse bewertet, ob und inwiefern die beiden historischen Schulen im heutigen Unterricht noch praktikabel sein könnten. Als Vergleichsobjekt dient der Unterricht mit erwachsenen Laien.

Keywords: Gitarre, Klassik, Gitarrenschule, Pädagogik, Didaktik, Inhalte, Methoden, Fernando Sor, Matteo Carcassi, Jens Kienbaum

Abstract

This bachelor thesis examines two historical guitar schools from the classical period with the aim to compare pedagogical views of that time with those of today. In addition the praticability of these schools will be considered in reference to modern guitar education. In order to get a picture of this time, essential charateristics of the classical period are collected. Important topics in this chapter are sozial changes in the population and the consequences for the music of this time. After the introduction of the two composers and guitarists Fernando Sor and Matteo Carcassi the guitar schools by them will be examined for differences and similarities. A presentation from the modern guitar school „Abenteuer Gitarre“ from Jens Kienbaum follows. In the main part of this work, the education objectives as well as the resulting contents and methods of the historical schools are compared with the modern ones. An evaluation with the assistance of the gained knowledge follows and reviews, whether the historical schools can be transferred in the modern education. The comparison object is the teaching with adult laymen.

Keywords: guitar, classical music, classical period, guitar school, education, pedagogy, didactics, methods, Fernando Sor, Matteo Carcassi, Jens Kienbaum

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

2. Die Epoche der Klassik - Gesellschaftliche und politische Hintergründe 4

3. Vorstellung und Vergleich zweier historischer Gitarrenschulen sowie Vorstellung einer modernen Gitarrenschule 5

3.1 Fernando Sor 5

3.2 „Méthode pour la Guitare“ (Paris 1830) 9

3.3 Matteo Carcassi 10

3.4 „Méthode complète op. 59“ (Paris 1836) 11

3.5 Vergleich der Gitarrenschulen von Fernando Sor und Matteo Carcassi 12

3.6 Jens Kienbaum: „Abenteuer Gitarre“ (2004) 15

4. Die historischen Gitarrenschulen im Vergleich zu Kienbaums Schule in Bezug auf Ziele, Inhalte und Methoden 17

4.1 Ziele 17

4.2 Inhalte 20

4.2.1 Text 20

4.2.2 Bilder/Illustrationen 21

4.2.3 Noten 24

4.2.3.1 Fernando Sor 24

4.2.3.2 Matteo Carcassi 26

4.2.3.3 Jens Kienbaum 30

4.3 Methoden 36

4.3.1 Methodisches Vorgehen 37

4.3.2 Methodik: Sitzhaltung, Position der Greif- und Zupfhand 37

4.3.3 Methodik: Arpeggien 43

5. Praktikabilität der historischen Schulen für den heutigen Unterricht 49

5.1 Fernando Sor 49

5.2 Matteo Carcassi 51

6. Fazit 54

7. Literaturverzeichnis IV

8. Abbildungsverzeichnis V

1. Einleitung

In meinem bisherigen Leben habe ich mich neben der Musik schon immer sehr für die Geschichte interessiert. Mit der Aufnahme eines instrumentalpädagogischen Studiums der Klassischen Gitarre kam mit der Pädagogik sehr bald ein weiteres Interessensgebiet dazu. Während des Studiums wurde aufseiten des praktischen Musizierens u. a. darauf hingearbeitet, ein solistisches oder kammermusikalisches Stück gemäß seiner Herkunft und Epoche nachvollziehbar interpretieren zu können. So sammelte ich immer mehr Wissen über historische Aufführungspraxis in den Epochen der Renaissance bis zur Romantik und noch weiter. Alle diese Stücke und Werke der Vergangenheit wären aber nie entstanden, wenn die Komponisten und Komponistinnen nicht selbst einmal Schüler und Schülerinnen[1] gewesen wären und ihr Wissen später selbst als Lehrer oder Lehrerinnen[2] weitergegeben hätten. Um das Wissen damaliger musikalischer Gepflogenheiten für das praktische Musizieren zu erweitern, lohnt sich also ein Blick auf didaktische Überbleibsel aus jenen Zeiten: Gitarrenschulen.

Während meiner bisher vierjährigen Tätigkeit als Gitarrenlehrer stellte sich mir schon oft die Frage, wie in der Vergangenheit unterrichtet wurde, wie ein Lehrender seine Lernenden durch gezielte Inhalte und Methoden zu einem Ziel brachte, oder ob ihm andere didaktische Wege offenstanden. Bisher waren historische Schulen im pädagogischen Anteil des Musikstudiums weniger ein Thema, was aber völlig nachvollziehbar ist, da das eigene Unterrichten und didaktische Handeln schließlich in der Gegenwart stattfinden. Umso mehr stellt sich mir hier aber die Frage, wie viel pädagogisches Material von damals noch in heutigem Unterricht oder in aktuellen Gitarrenschulen zu finden ist, oder ob damalige Inhalte und Methoden in ihrer Form so heute noch für den Unterricht geeignet wären. Als Symbiose all dieser Interessensgebiete, der Gitarre, der Geschichte und der Pädagogik, liegt es nahe, sich mit der Epoche zu beschäftigen, die die Weiterentwicklung des Instrumentes in Musikstil, Bauform und Besaitung eben jenes Instruments, welches wir heute als die Gitarre kennen, vorantrieb. Die Klassik soll als Epoche das thematische Fundament dieser Arbeit sein.

Diese Epoche ist nicht nur durch gewaltige gesellschaftliche und politische Umbrüche interessant, sondern auch dadurch, dass durch eine Verschiebung des Machtverhältnisses vom Adel zum Bürgertum das Lernen eines Instruments und das Musikmachen für das Bürgertum, als eine Art Imitation des Adels, sehr viel wichtiger wurde. Geeignetes Material, um den größeren Bedarf an musikalischem Wissen (im Selbststudium) zu decken, wurde benötigt, und da es nicht

[1] In Zukunft werden Schülerinnen und Schüler in dieser Arbeit durch das Wort „Lernende“ zusammengefasst.
[2] Dasselbe Vorgehen gilt für Lehrerinnen und Lehrer im Bezug zum Wort „Lehrende“.

überall Gitarrenlehrer mit freier Unterrichtszeit gab, erfreuten sich einige Gitarrenschulen der Klassik einer hohen Auflagenzahl.

Schaut man sich den heutigen Markt an Gitarrenschulen an, so scheint dieser endlos. Von sehr bunt gestalteten Schulen für Vorschulkinder bis zur kompakten Schule für erwachsene Hobbygitarristen und -innen mit wenig Zeit, vom alleinigen Selbststudium über Gruppenunterricht bis zum Gitarrenklassenunterricht, von Schulen mit „Evergreens“, Volksliedern und Eigenkompositionen hin zu Popgitarrenschulen mit einer Tabulaturzeile zusätzlich zum Notentext. Für alle, die nur lange genug suchen oder gut beraten werden, ist etwas dabei. Da aber das Angebot riesig scheint, sollte es die mitunter schwierige Aufgabe einer Gitarrenlehrkraft sein, den Überblick zu behalten und den Unterricht auf die Lernenden durch die Wahl einer geeigneten Schule oder durch die Wahl geeigneten Materials aus verschiedenen Schulen anzupassen. Die Vielfalt kann hier oft eine Chance auf eine noch bessere Beziehung zwischen Lernenden und Lehrenden mit effektiverem Unterricht sein, aber auch eine erdrückende Last durch das Überangebot darstellen. Deswegen halte ich es für sinnvoll, sich in dieser Hinsicht auch mit der Vergangenheit zu beschäftigen und sich dort Hilfe zu holen. Damals war das Angebot an Schulen um ein Vielfaches kleiner und einzelne im Verhältnis viel erfolgreicher als andere. Nun ist die Vorliebe der Masse noch lange kein Indikator für Qualität, weswegen ich mich in dieser Arbeit auch kurz mit dem damaligen Erfolg der beiden Schulen beschäftigen möchte.

Zu Anfang dieser Arbeit ist es sicherlich sinnvoll, sich zunächst kurz mit der Epoche der Klassik zu beschäftigen und den historischen Hintergrund zu erläutern. Bei der Wahl der Autoren beider Gitarrenschulen habe ich mich für zwei entschieden, die zwar beide lange in Paris lebten, aber aus verschiedenen Ländern mit verschiedenen musikalischen Hintergründen stammen: Fernando Sor und Matteo Carcassi. Nach einer kurzen Darlegung des Lebenswegs jedes Gitarristen und Komponisten stelle ich kurz die einzelnen Schulen vor. Es folgt ein erster Vergleich der beiden historischen Schulen, in dem das Augenmerk auf die Unterschiede gerichtet werden soll, um sich ein klareres Bild bzgl. der Themenwahl verschaffen zu können. Danach stelle ich die moderne Gitarrenschule „Abenteuer Gitarre“ des deutschen Pädagogen Jens Kienbaum vor, die er 2004 veröffentlichte. Diese Schule hat eine ähnliche Zielgruppe, wie die historischen Schulen: erwachsene Laien.[3] Im weiteren Verlauf der Arbeit möchte ich mich detailliert mit den Zielen, Inhalten und Methoden beider historischen Schulen beschäftigen, wobei ich selbige Themen aus der modernen Schule in Bezug zu der historischen Behandlung dieser setze und

[3] Während heute fast alle Gitarrenschule auf Kinder und Jugendliche ausgelegt sind, gab es diese pädagogische Zielgruppe damals nicht, da alle Schulen und der praktische Unterricht für Erwachsene oder junge Erwachsene gedacht waren. Die Wahl dieser Schule mit ähnlicher Zielgruppe soll so der Veranschaulichung dienen.

vergleiche. Danach soll abschließend eine Wertung über die Praktikabilität beider historischer Schulen für den heutigen Unterricht unternommen werden.

Als Sekundärquellen benutze ich Literatur von Fritz Buek, Gerd-Michael Dausend, Jan-Anton van Hoek und Wolf Moser. Das Buch *Die Gitarre und ihr Meister* von Buek ist insofern interessant, da es 1926 erschien und somit eine Sicht auf Sor und Carcassi 100 Jahre nach deren Schaffen widerspiegelt. Die beiden Bücher von Dausend und van Hoek stellen eine schöne Zusammenfassung und einen ausführlichen Überblick über die Epoche dar, charakterisieren diese, veranschaulichen Hintergründe und fixieren sich nicht nur auf einige wenige Komponisten und Gitarristen[4]. Dahingegen fokussiert sich Wolf Moser bei seinen Büchern hier zum Großteil auf Fernando Sor, bringt aber so mehr Nuancen über sein Leben und sein Schaffen zum Vorschein. Leider existiert so eine umfassende Sekundärliteratur über Matteo Carcassi noch nicht.

[4] Da aus dieser Zeit so gut wie nur männliche Musiker, Gitarristen und Komponisten bekannt sind, wird in dieser Arbeit an Stellen, die die Vergangenheit betreffen, nur die männliche Form verwendet. Dies gilt nicht für Passagen, die sich mit der Gegenwart beschäftigen. Hier sollen durch passende Formulierungen weibliche Lernende oder Lehrende nicht ausgeschlossen werden.

2. Die Epoche der Klassik - Gesellschaftliche und politische Hintergründe

Die Einteilung einer Epoche in Randjahreszahlen ist umstritten, da bestimmte Kompositionsweisen oder Ansichten nicht plötzlich mit einer bestimmten Jahreszahl aufgehört oder sich verändert haben. Um sich aber an dieser Stelle einen Überblick über diese Zeit und dessen Hintergründe verschaffen zu können, ist es hilfreich und sinnvoll, eine grobe Eingrenzung vorzunehmen. Das Ende der Barockzeit und damit der Beginn der Klassik werden mit dem Tod des Komponisten Johann Sebastian Bachs 1750 festgesetzt. Das Jahr 1830 wiederum beendet die Klassik. Beginnend mit der Mannheimer Schule, die dynamische Steigerungen, Fälle und überhaupt große dynamische Unterschiede (z. B. durch die „Mannheimer Rakete") ins Spiel brachte, über die Wiener Klassik mit den drei Großmeistern Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven war die Epoche der Klassik eine Epoche der großen Umbrüche. Die damalige Musik bewegte sich Richtung Empfindsamkeit[5] und Galantem Stil[6], während Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller die emotionale Literaturwelt beherrschten.

Die einschneidendsten politischen Ereignisse waren der Beginn der französischen Revolution mit dem Sturm auf die Bastille 1789, die danach folgenden Napoleonischen Kriege, die sich über ganz Europa ausbreiteten, und schließlich das endgültige Ende der Herrschaft Napoleons bei Waterloo 1815. Das ursprüngliche Ziel der französischen Revolution war die Entmachtung des Adels und die Errichtung einer Volksherrschaft. Obwohl sich Napoleon, der in den Wirren der Revolution militärisch aufsteigen konnte, nun doch wieder als Kaiser selbst krönte, brachte diese Revolution einen Stein ins Rollen, der in Europa noch für weitere Revolutionen sorgen sollte und den Adel immer unbedeutender werdend zurückließ. Die Musik, die wir heute als Barockmusik kennen, war damals ausschließlich Sache und Privileg des Adels, was sich im Laufe der Klassik mit der Ablösung des Adels durch das Bürgertum an oberster Stelle nun änderte. Als eine Art Imitation entdeckte das Bürgertum das Konzertleben für sich, während sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Differenzierung zwischen ernster und Unterhaltungs-/Volksmusik anbahnte.[7] In Konzerthäusern oder im kleinen häuslichen Rahmen wurde musiziert und die wohlhabenderen Bürger konnten es sich zusätzlich leisten, ihre Lieblingsmusiker als Gönner finanziell zu unterstützen. Zu dem Musikgenuss des Bürgertums kam

[5] Der „Empfindsame Stil" entwickelte sich kurz vor Ende des Barocks, leitete zur Klassik über, verlief parallel zum „Rokoko" und dem „Sturm und Drang" und versuchte, gefühlsbetontere Musik hervorzubringen. Bekannte Vertreter waren Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Joachim Quantz. Der „Galante Stil" bewegte sich im selben Zeitraum, versuchte die strenge Polyphonie zu vermeiden und durch elegante aber einfache Melodien zu ersetzen.

[6] Vgl. Dausend, Gerd-Michael: *Die klassische Gitarre (1750-1850).* Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002, S. 19.

[7] Vgl. Van der Meer, John Henry: *Musikinstrumente*. München, 1983, S.196. zitiert nach Dausend, 2002, S. 43.

auch der sich ausbreitende Wunsch, selber auf einem Instrument tätig zu werden, und somit stieg die Anzahl an Laien schnell an. Zu dieser Zeit bot sich die Gitarre als transportables und erschwingliches Instrument an und war zusätzlich durch ihren Nutzen für die schnell erlernbare Liedbegleitung beliebt und bekannt.[8] Jedoch brauchte es seine Zeit bis sich die Gitarre auch in ihrer neuen Form und ihren Einzelsaiten gegenüber der kleineren, schmaleren Barockgitarre mit Doppelchören in der Bevölkerung etablierte. So gibt es aus dem Zeitraum 1750 bis 1800 kaum Publikationen für dieses Instrument.[9] Mit der Jahrhundertwende änderte sich dieser Umstand schnell und vor allem Paris und Wien wurden zu den neuen Gitarrenhochburgen für die berühmtesten vorrangig italienischen und spanischen Gitarrenmeister. Diese Blütezeit sollte etwa 50 Jahre andauern und danach abebben, da sich das Klavier nun durch schrittweise Verbesserung seines Baus einen Platz in den Interessen der breiten Masse eroberte.[10]

Aber wie war das Leben eines Gitarrenkomponisten und Gitarristen in der Klassik? Neben Kompositionswünschen und dem Geschmack ihrer Gönner beeinflussten viele weitere Faktoren damalige Komponisten und Musiker. Durch die aufkommenden Revolutionen und das Erstarken des Bürgertums erwachte ein Wir-Gefühl innerhalb der Bevölkerung. Nun begriff man sich als Nation und suchte nach Eigenschaften, die diese Nation darstellten. Vor allem das verstärkte Auftreten von Volkstänzen in der klassischen Gitarrenmusik (z. B.: Polonaise, Mazurka, Ländler, Walzer) machte sich nun bemerkbar und es wurden gerne folkloristische Themen in z. B. Sonaten eingeflochten.[11] Neben wachsenden nationalistischen Tendenzen beeinflussten damalige Gitarrenkomponisten aber auch die Entwicklung der Spieltechnik und die daraus resultierenden höher werdenden Ansprüche, sowie Opern, Eindrücke auf Reisen oder auch das Schaffen anderer Komponisten außerhalb der Gitarrenwelt.[12] Um sich finanziell über Wasser halten zu können, unterrichteten viele Gitarristen und Komponisten auch, und so entstanden aus didaktischer Notwendigkeit Etüden, Duette und Kammermusiken, um diese im Unterricht verwenden zu können.[13] Neben diesen vereinzelten Studienwerken wurden ab 1800 auch vermehrt Gitarrenschulen veröffentlicht und somit war diese Zeit eine sehr wichtige Station des Gitarrenspiels und -pädagogik auf dem Weg zur modernen Gitarrentechnik und -pädagogik.

---

[8] Vgl. Van Hoek, Jan-Anton: *Die Gitarrenmusik im 19. Jahrhundert – Geschichte, Technik, Interpretation.* Wilhelmshaven: Heinrichshofens's Verlag, 1983, S. 48.
[9] Vgl. Dausend, Gerd-Michael: *Die klassische Gitarre (1750-1850).* Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002, S. 19.
[10] Vgl. ebd., S. 44.
[11] Vgl. Van Hoek, 1983, S. 43ff.
[12] Vgl. ebd., S. 43.
[13] Vgl. ebd., S. 48.

Bevor aber all dies passieren konnte, musste erst eine grundlegende Veränderung der Überlieferungsweise von Gitarrenmusik geschehen und zwar der Übergang von Tabulatur zur Notenschrift. Die Tabulaturschrift hatte sich im Laufe der Renaissance für die Laute und die Vihuela[14] entwickelt und es existierten verschiedene Arten von Tabulaturen. Im Laufe des Barocks behielt die Laute die Tabulatur weiterhin, unter anderem vermutlich deswegen, weil es so einfacher war, die nun immer verschiedener werdenden Barocklautentypen in verschiedenen Stimmungen und immer mehr zusätzlichen Basssaiten zu erlernen und zu spielen. Für die Barockgitarre wurde auch weiterhin in Tabulatursystemen notiert und zur Akkordbegleitung hat sich das „Alphabeto"-System durchgesetzt, bei dem jedem Buchstaben des Alphabets ein Akkord zugordnet wurde[15]. Jedoch hatte das Benutzen einer Tabulatur auch seine Nachteile, da der Verlauf einzelner Stimmen innerhalb eines Akkord-/Melodiegemischs nicht ersichtlich wurde. Ebenso konnten keine Pausen notiert werden, die einzelne Stimmen beenden, während andere darüber und/oder darunter weiterklingen. Die Notenwerte waren über dem Tabulatursystem auf einer Ebene notiert, sodass der Rhythmus nur vertikal auf die Töne übertragen werden konnte, was die bereits erwähnte Zuordnung von Melodien innerhalb eines Akkordgeflechts erschwerte. Für die Zeit des Kontrapunktes und des Generalbasses hatte dieses System ausgereicht, aber nun fingen die ersten Komponisten Anfang des 19. Jahrhunderts an, Musik für die Gitarre nicht mehr in Tabulaturen zu schreiben.[16] Noten konnten viel besser den Verlauf einer beschwingten und ausschweifenden Melodie dieser Zeit darstellen, als Zahlen oder Buchstaben, die im Grunde nur anzeigen, wo man zu greifen hat. Bis etwa 1850 gab es aber vereinzelt noch Gegner dieser neuen Art, Gitarrenmusik aufzuschreiben und die Notation war von Komponist zu Komponist unterschiedlich. Selten wurde nur beachtet, wann der Ton einsetzt und nicht, wie lange er klingt. Eine Bass-, eine Melodiestimme und ein Arpeggio wurden so notiert, dass sie den Anschein einer einzelnen Stimme erweckten. Aber langsam entwickelte sich eine immer konsequenter werdende Schreibweise, die verschiedene Stimmen innerhalb eines Notensystems durch Hälse, die in verschiedene Richtungen zeigen, deutlich machte. Pausen zeigten das Ende einer Stimme an. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts war eine stimmige Schreibweise im Umlauf, die vor allem Napoleon Coste, ein Schüler Fernando Sors, durch seine Publikationen verbreitete. Dabei musste leider eine schlechtere Lesbarkeit in Kauf genommen werden, vor allem dann, wenn die Anzahl der Stimmen drei oder mehr betrug.[17]

---

[14] Vorläufer der Barockgitarre aus Spanien.
[15] Ähnlich der Art, wie man heute bei Leadsheets über die Melodie die dazugehörigen Akkorde schreibt.
[16] Vgl. Dausend, Gerd-Michael: *Die klassische Gitarre (1750-1850).* Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002, S. 5f.
[17] Vgl. ebd., S. 6.

3. Vorstellung und Vergleich zweier historischer Gitarrenschulen sowie Vorstellung einer modernen Gitarrenschule

3.1 Fernando Sor

Abb. 1

Fernando Sor ist der wohl bekannteste und wichtigste Gitarrenkomponist der Klassik, was ihm im Nachhinein den Beinamen „Beethoven der Gitarre“ einbrachte. Für Fritz Buek bedeutet diese Charakterisierung nicht, dass Sors Musik wie die Beethovens sei, sondern viel mehr, dass Sor innerhalb seiner Zeitgenossen eine Sonderstellung (wie Beethoven) eingenommen habe. Sor stellt für Buek den Höhepunkt der Klassik dar und Buek hebt u. a. Sors frühe Ausbildung in der grundlegenden Basis der Kirchenmusik, anstatt an einem speziellen Instrument, hervor.[18]

Fernando Sor wurde 1778 in Barcelona geboren und erhielt in seiner Kindheit und Jugend eine musikalische Ausbildung von Mönchen im Kloster Montserrat. Schon früh feierte er als (Opern-)Komponist kleine Erfolge und machte sich während seiner militärischen Laufbahn mit seinen Fertigkeiten auf der Gitarre bei seinen Vorgesetzten beliebt. Während der französischen Besatzungszeit durch Napoleon sympathisierte er mit den Franzosen und musste nach dem ersten großen Sieg gegen Napoleon bei Leipzig 1813 wegen Landesverrat aus Spanien fliehen. In Paris angekommen, verdiente er sich sein Geld als Komponist, Lehrer für Gitarre und Gesang, Konzertgitarrist und Sänger, wobei er auf lange Sicht anstrebte, sich als Opernkomponist einen Namen zu machen. Leider konnte er diesen Wunsch in Paris nicht verwirklichen und ging deshalb für sieben Jahre nach London sowie später für drei Jahre nach Moskau und St. Petersburg. Überall machte er sich zunächst durch seine gitarristischen Fähigkeiten mit der Hoffnung bemerkbar, sich schnell und möglichst weit oben in den musikalischen Liebhaberkreisen zu etablieren, um dann seinen Jugendtraum des Opernkomponisten weiter verfolgen zu können. Leider gelang dies nirgends so wirklich, da bei zwei Gelegenheiten zwei Gönnerinnen von sehr hohem Stand leider kurz nach ihrem Kennenlernen verstarben. Dafür feierte er in London mit Balletten einige Erfolge und war als Gitarrist sehr bekannt. Mit 48 Jahren kehrte er 1826 schließlich nach

[18] Vgl. Buek, Fritz: *Die Gitarre und ihre Meister*. Berlin-Lichterfelde: Verlag Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1926, S. 48.

Paris zurück und versuchte dort erneut vergeblich sein Glück, ein unabhängiger Opernkomponist zu werden. Zu seinen bisherigen Tätigkeiten als Konzertgitarrist, Komponist und Lehrer kam nun auch die des Musikverlegers hinzu und er konzentrierte sich nun in seiner Tätigkeit als Berufsmusiker fast nur noch auf seine gitarristischen Fähigkeiten.[19]

1830 erschien im Selbstverlag seine *Méthode pour la Guitare* in Paris, dessen Ziel und gesellschaftliche Aufnahme Wolf Moser wie folgt zusammenfasst:

> „Seine Schule bedeutet den Versuch, die Gitarre mit einem beispiellosen Kraftakt schlagartig auf das Niveau der übrigen Konzertinstrumente hinaufzustemmen; die eigene Musik für eine oder zwei Gitarren will das erforderliche Spielmaterial bereitstellen. Unglücklicherweise ändern die schmeichelhaften Lobreden der Kritik nichts an der Gleichgültigkeit und Ablehnung der Gitarristen, denen alles, was den Namen *Sor* trägt, unverständlich und von vornherein zu anstrengend ist.“[20]

Widerwillig versuchte Sor in seinen letzten Lebensjahren, die Pariser mit immer leichter werdenden Gitarrenstücken zufrieden zu stellen und machte seiner Wut in sarkastischen Anmerkungen, Stücküberschriften und Widmungen Luft. Sor starb 1839 im Alter von 61 Jahren in Paris an Krebs.[21]

Schon etwa 100 Jahre nach Sors Tod urteilt Fritz Buek, dass „die Werke Sors […] immer das Endziel jedes ernsten und wahren Gitarrenspielers sein und bleiben“[22] würden. Für ihn stehe Sor für einen polyphonen, klassischen Stil, einen umfassenden Erfindungsgeist und eine flüssige musikalische Linie.[23] Jan-Anton van Hoek beleuchtet neben Sors Bedeutung für die Emanzipierung der Gitarre zum vollwertigen Konzertinstrument auch seine nachhaltigen pädagogischen Gedanken, da es in seiner Schule das erste Mal um eine effizientere und gesündere Motorik beim Spielen des Instruments ginge.[24] Moser hebt noch andere Themen hervor:

> „Seine Schule ist aber nicht allein in ihren musikalischen und pädagogischen Vorstellungen der Zeit voraus, sie ist auch eins der außergewöhnlichsten Bücher der Gitarrengeschichte, die sie zugleich in einmaliger Weise widerspiegelt.“[25]

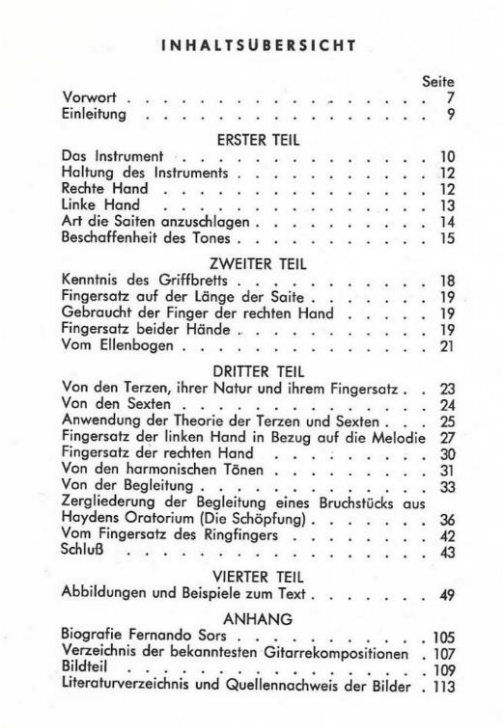
---

[19] Vgl. Moser, Wolf: *Ich, Fernando Sor – Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften*. Lyon: Edition Saint-Georges, 2005, S. 11-15.
[20] Ebd., S. 14.
[21] Vgl. ebd., S. 14f.
[22] Buek, Fritz: *Die Gitarre und ihre Meister*. Berlin-Lichterfelde: Verlag Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1926, S. 52.
[23] Vgl. ebd., S. 52.
[24] Vgl. Van Hoek, Jan-Anton: *Die Gitarrenmusik im 19. Jahrhundert – Geschichte, Technik, Interpretation.* Wilhelmshaven: Heinrichshofens's Verlag, 1983, S. 70.
[25] Moser, Wolf: *Francisco Tarrega – Werden und Wirkung. Die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960*. Göttingen: Edition Saint-Georges, 1996, S. 265.

3.2 „Méthode pour la Guitare“ (Paris 1830)

Grundlage meiner Analyse ist die Neuausgabe der unveränderten und ungekürzten deutschen Urfassung der Schule Fernando Sors von 1830, die Ute und Wolfgang Dix 1975 im Selbstverlag herausbrachten. In jedem Kapitel, welches eine Schule vorstellt, möchte ich das Inhaltsverzeichnis aus dieser Schule für die Übersichtlichkeit auflisten und erste Gedanken des Autors aus der Einleitung sowie Daten zum Umfang etc. vorstellen, damit dem Lesenden eine erste grobe Charakterisierung der Schule vorliegt.

Abb. 2



INHALTSUBERSICHT

	Seite
Vorwort	7
Einleitung	9
ERSTER TEIL	
Das Instrument	10
Haltung des Instruments	12
Rechte Hand	12
Linke Hand	13
Art die Saiten anzuschlagen	14
Beschaffenheit des Tones	15
ZWEITER TEIL	
Kenntnis des Griffbretts	18
Fingersatz auf der Länge der Saite	19
Gebraucht der Finger der rechten Hand	19
Fingersatz beider Hände	19
Vom Ellenbogen	21
DRITTER TEIL	
Von den Terzen, ihrer Natur und ihrem Fingersatz	23
Von den Sexten	24
Anwendung der Theorie der Terzen und Sexten	25
Fingersatz der linken Hand in Bezug auf die Melodie	27
Fingersatz der rechten Hand	30
Von den harmonischen Tönen	31
Von der Begleitung	33
Zergliederung der Begleitung eines Bruchstücks aus Haydens Oratorium (Die Schöpfung)	36
Vom Fingersatz des Ringfingers	42
Schluß	43
VIERTER TEIL	
Abbildungen und Beispiele zum Text	49
ANHANG	
Biografie Fernando Sors	105
Verzeichnis der bekanntesten Gitarrekompositionen	107
Bildteil	109
Literaturverzeichnis und Quellennachweis der Bilder	113

Am Anfang der etwa 100 Seiten langen Schule findet man einen langen, ausführlichen Textteil (ca. 40 Seiten), der u. a. auf detaillierte Zeichnungen, Notenbeispiele, Übungen und kurze Stücke (in den restlichen 60 Seiten) verweist und diese erklärt. In der Einleitung weist Sor zunächst darauf hin, dass seine Schule auf Grundsätzen beruhe, die ein Leitfaden für Lernende und Lehrende sein sollen. Seine Überlegungen und Erfahrungen seien die Basis seiner Grundsätze, welche sich allerdings von den Grundsätzen anderer Lehrerkollegen unterscheiden können. Sein Weg als Gitarrist und die Beschaffenheit seiner Kompositionen würden auf der Musiktheorie sowie Harmonielehre fußen und er würde die Gitarre im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen als Harmonieinstrument begreifen. Zusätzlich kritisiert er Methoden seiner Kollegen und u. a. eine, seiner Meinung nach, sehr einschränkende, weit verbreitete Haltung der Greifhand. Bezüglich seines Bezugs zur Harmonielehre lassen wir kurz den Autor selbst zu Wort kommen:

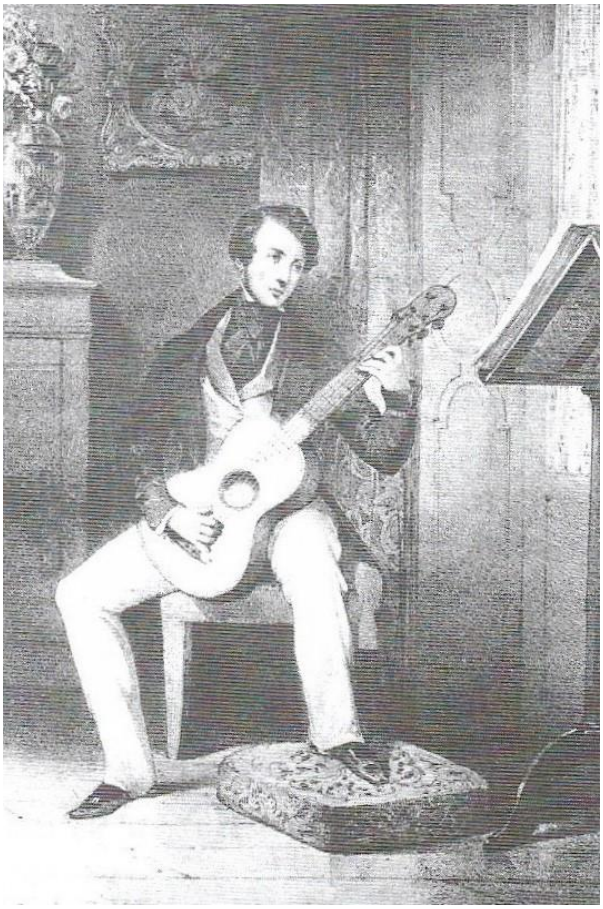
> „Ich liebe die Musik; ich fühle sie; das Studium der Harmonie und des Contrapunkts haben mich mit dem Gang und der Natur der Accorde und ihrer Umkehrungen bekannt gemacht, so wie mit der Weise, die Melodie dem Basse, oder einer der Mittelstimmen anzueignen, und die Zahl der Figuren durch eine oder zwei Stimmen zu vermehren und während die Andern ihrem langsamern Gang beibehalten, habe ich Dinge dieser Art von dem Instrumente gefordert und gefunden, dass es dazu geeigneter ist, als zu dem betäubenden Schwall zwei- und dreigeschwänzter Noten in diatonischen oder chromatischen Tonleitern.“[26]

[26] Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 9.

Um zu motivieren, erzählt Sor von einer Schülerin, die durch Eifer und Verlass auf Sors Methoden innerhalb kurzer Zeit zu einer selbstständigen Musikerin geworden sei und bei der Erarbeitung von Stücken und z. B. Fingersätzen keine fremde Hilfe mehr brauchen würde. Zum Abschluss der Einleitung weist Sor darauf hin, dass die Gründe seiner Regeln auch aus außermusikalischen Bereichen kämen und dass deswegen Lernbereitschaft des Lernenden auch für diese Bereiche vorhanden sein müsse. Der Wille, nachdenken zu wollen und sich verbessern zu wollen, sei für ihn für das erfolgreiche Durcharbeiten dieser Schule grundlegend.[27]

3.3 Matteo Carcassi

Abb. 3



Bezüglich Matteo Carcassi gibt es zum jetzigen Zeitpunkt leider noch kaum Sekundärliteratur oder bekannte Berichte über ihn aus dieser Zeit, wie auch Brain Jeffery, der Gründer und Verleger von *Tecla Editions*, welcher sich auf Werke der Klassik spezialisiert hat, bemerkt. Einige wenige Artikel von Musikwissenschaftlern, erschienen in der italienischen Zeitschrift *Il Fronimo*, werden von Jeffery auf seiner Website zusammengefasst und erlauben wenigstens eine kleine Skizze der Person Matteo Carcassi.

Carcassi wurde 1796 in Florenz geboren und nahm als junger Erwachsener auf der Seite Frankreichs an den Napoleonischen Kriegen teil. Nach dem endgültigen Sieg 1815 über Napoleon ließ sich Carcassi in Paris nieder und begann dort ziemlich bald, zunächst im Selbstverlag und später mit dem Verleger Jean Antoine Meissonnier, mit dem auch Fernando Sor in Verlegerangelegenheiten zu tun hatte, seine ersten Werke zu veröffentlichen. 1836 erschien seine *Méthode complète pour la Guitare (Opus 59)* in Paris und wurde, wie auch seine *Etüden (Opus 60)*, ein voller Erfolg. Sehr gut kamen wohl auch seine Liedbegleitungen zu unzähligen französischen Liedern an. Als Konzertgitarrist war Carcassi ebenfalls bekannt und unternahm

[27] Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 9f.

mehrere Konzertreisen in Europa, die ihn nach London, Deutschland und Italien führten. 1853 starb er im Alter von 57 Jahren in Paris.[28]

Während seiner jungen Jahre konnte Carcassi, der schon im jugendlichen Alter Gitarrenunterricht erhalten hatte, seinen in Paris etablierten Landsmann Ferdinando Carulli in pädagogischer Sicht durch seine Schule, aber auch als Gitarrenvirtuose, übertrumpfen und wurde quasi sein Nachfolger, so Buek.[29] Aus heutiger Sicht sei laut Van Hoek vor allem sein Etüdenband Opus 60 als Kompendium (mit nach Schwierigkeit geordneten Etüden) immer noch wichtig, während sich seine anderen Kompositionen nicht durch ein hohes Schwierigkeitslevel oder überragende Musikalität auszeichnen würden.[30] Als letzter Vertreter des klassischen Gitarrenspiels sieht ihn Dausend in seinem Buch als wichtigen klassischen Vertreter der Musikgeschichte und ordnet ihn dort neben Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado und Fernando Sor ein.[31]

3.4 „Méthode complète op. 59“ (Paris 1836)

Für die Untersuchung wird ein eingescannter Reprint der deutsch/französischen Ausgabe benutzt, die 1926 erschien. Ein Inhaltsverzeichnis liegt in dieser Ausgabe nicht vor, aber ein von mir rekonstruiertes soll Übersichtlichkeit schaffen.

Abb. 4

Einleitung	Erster Teil	Zweiter Teil	Dritter Teil
- Notenschrift - Notenschlüssel - Notenlängen - Taktarten - Bindungen - Vorzeichen - Intervalle - Tonarten - Tonleitern - Abkürzungen im Notentext - Andere musikalische Zeichen und Anweisungen	- Stimmung der Gitarre - Sitzhaltung - Linke Hand - Rechte Hand - Anschlag der Saiten - Stimmen der Gitarre - Fingersatzbezeichnungen - Tonleitern der ersten Lage - Akkordspiel - Barréspiel - Arpeggienübungen - Tonleitern, Kadenzen, Übungen, Präludien und Spielstücke in Lieblingstonarten der Gitarre - Unabhängigkeitsübungen	- Auf- und Abzugsbindungen - Glissandi - Verzierungen: Vorschläge, Gruppetto, Triller, Mordent - Gedämpfte Töne - Tonleitern, Übungen, Präludien und Spielstücken in verschiedenen Lagen - Besondere Lagenwechsel - Spielstücke, um Lagenwechsel zu üben - Tonleitern und Übungen in Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen - Intervalletüden - Intervallübungen mit hoher Leersaite - Tonleitern, Kadenzen, Übungen und Präludien in seltenen Tonarten - Flageoletts mit Übung - Künstliche Flageoletts	- Fünfzig Übungsstücke in progressiver Reihenfolge **Anhang** - Griffbrett- und Tonübersicht, Bestandteile der Gitarre

[28] Vgl. Jeffery, Brian: *Matteo Carcassi (c. 1792-1853) biography*. Verfügbar unter https://tecla.com/matteo-carcassi/matteo-carcassi/ [13.07.2020].
[29] Vgl. Buek, Fritz: *Die Gitarre und ihre Meister*. Berlin-Lichterfelde: Verlag Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1926, S. 68.
[30] Vgl. Van Hoek, Jan-Anton: *Die Gitarrenmusik im 19. Jahrhundert – Geschichte, Technik, Interpretation.* Wilhelmshaven: Heinrichshofens's Verlag, 1983, S. 74.
[31] Vgl. Dausend, Gerd-Michael: *Die klassische Gitarre (1750-1850).* Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002, S.22.

Diese Schule besteht, inklusive Deckblatt und Anhang, aus 104 Seiten. Die deutsche Übersetzung kann man auf der linken Seitenhälfte finden und den französischen Originaltext auf der rechten. Übungen oder Notenbeispiele sind zwischendurch eingefügt und nehmen die ganze Seitenbreite ein.

Matteo Carcassi schreibt in seiner Einleitung, dass er mit der Veröffentlichung seiner Schule „die Erlernung das [sic!] Guitarespielens erleichtern“[32] und nicht verwissenschaftlichen wolle. Dazu versuche er, den einfachsten, aber auch deutlichsten Weg zu gehen, um gründliches Wissen zu vermitteln. Als Basis würden dem Autor langjährige Unterrichtserfahrungen dienen und ihm sei der progressive Aufbau dieser Schule wichtig, also die Ordnung der Übungen nach steigender Schwierigkeit. Neben den Fingersätze für die Greifhand, welche umfassend erläutert würden, liege Carcassi die Beschäftigung mit den Fingersätzen der Zupfhand am Herzen, weswegen er diese bis in den zweiten Teil hinein konsequent in die Noten schreibe, da er dadurch hoffe, dass die Lernenden selbstständig Fingersätze im dritten Teil fänden, welcher 50 (progressiv geordnete) Stücke enthält. Am Ende der Einleitung ermutigt Carcassi dazu, diese Schule aufmerksam und komplett durchzugehen. Dadurch werde man das Gitarrenspiel komplett erlangen und er hoffe, ein nützliches Werk zu diesem Zweck geschrieben zu haben.[33]

3.5 Vergleich der Gitarrenschulen von Fernando Sor und Matteo Carcassi

Für einen ersten Vergleich zwischen den beiden historischen Schulen möchte ich mich auf deren Unterschiede fokussieren. Eine Nennung der Themen, die z. B. Fernando Sor behandelt aber Matteo Carcassi weglässt, soll deren Schulen in ihrem Umfang einordnen. Dadurch soll eine Bewertung ihrer Praktikabilität für den heutigen Unterricht gegen Ende dieser Arbeit erleichtert werden. Für einen groben ersten Vergleich dienen die Kapitelüberschriften der Inhaltsverzeichnisse als Grundlage.

Beim Umfang beider Schulen erscheint dieser auf den ersten Blick nahezu gleich. Da aber in der Ausgabe Carcassis eine deutsche Übersetzung neben der französischen Fassung zu finden ist, wäre eine Ausgabe in nur einer Sprache kürzer. Die vielen Übungsstücke, die Carcassi v. a. gegen Ende seiner Schule und sonst regelmäßig zwischen Textabschnitten bringt, nehmen in dieser Schule prozentual deutlich mehr Platz als die Textabschnitte ein. Dahingegen unterscheidet sich Sors Schule in ihrer Gestaltung sehr, da man zuerst einen Textteil findet und dann einen Anhang mit allen Illustrationen, Notenbeispielen und Übungsstücken, auf die im Text verwiesen wird. Der Textanteil macht prozentual fast die Hälfte der gesamten Schule Sors aus.

[32] Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1924, S. 1.
[33] Vgl. ebd., S. 1.

Carcassi verzichtet komplett auf Illustrationen zur Haltung oder zu Anschlagsabläufen, während jedoch der Anhang eine Zeichnung der Gitarre mit beschrifteten Bestandteilen und eine Grifftabelle mit den dazugehörigen Noten vorweist. Sor ist in seiner Schule die genaue Unterscheidung in Übungsstücken, Lektionen und Etüden wichtig, wie er gegen Ende im Textteil erklärt.[34] Des Weiteren bringt er, im Gegensatz zu Carcassi, nur eine übersichtliche Anzahl solcher Inhalte, welche nicht progressiv geordnet sind, und will diese lieber ausführlich erklären und in diesen mehrere Themen behandeln, als sehr viel Stückmaterial zu liefern. Bei Carcassi findet man neben vielen Notenbeispielen sehr viele Stücke, wobei er z. B. bei verschiedenen Tonarten oder Lagen jeder eine Tonleiter, eine Kadenz, eine Übung, ein Präludium und ein oder mehrere Stücke (z. B. „Walzer“) widmet. Etüden können nur in der Mitte der Schule nach der Einführung der Intervalle Terz, Sexte, Oktave und Dezime gefunden werden und das letzte Drittel dieser Schule besteht aus 50 Übungsstücken in progressiver Reihenfolge. Im Gegensatz zu Sors Schule überwiegt bei Carcassi, wie bereits erwähnt, der Stückanteil klar den Textanteil.

Ein weiterer prägnanter Unterschied zur Schule Carcassis ist gleich zu Anfang zu finden. Sor verzichtet auf einen erläuternden, zusammenfassenden Teil aller musiktheoretischen Grundlagen, der das Lesen von Noten, Taktarten, etc. vermittelt, als Nachschlagemöglichkeit dienen kann und diese Grundlagen vermitteln soll. Er setzt, wie er es am Anfang des zweiten Teils seiner Schule erläutert, Grundlagenwissen in Musiktheorie und Harmonielehre voraus und flicht nur stellenweise kurz Erläuterungen zum z. B. Tonleiteraufbau in seine Schule mit ein. Außerdem lässt sich in seiner Schule keine Anleitung zum Stimmen des Instruments finden, welche Carcassi gleich zu Anfang vorstellt. Betrachtet man die gesamte Themenreihenfolge in Carcassis Schule, fällt auf, dass dieser zunächst angenehmer zu spielende Tonarten behandelt und später „exotischere“ oder seltenere Tonarten. Sor unterscheidet nicht in solche Kategorien und führt alle zwölf Durtonarten des Quintenzirkels gleich am Anfang seiner Schule ein, wenn alle Töne der ersten und zweiten Lage durch eine Durtonleiter auf dem Griffbrett mit immer um einen Halbton steigenden Startton rekonstruiert werden sollen. Carcassi sorgt durch verschiede Inhalte für mehr Übungsmöglichkeiten jeder Tonart, während Sor die zwölf Durtonarten mit verschiedenen Vorzeichen immer wieder durchläuft, diese in seinen Übungsstücken etc. aber nicht so konsequent wie Carcassi verwendet. Am Ende des ersten Teils der Schule von Carcassi stellt er eine Unabhängigkeitsübung für die Greifhand vor. So eine Übungsart lässt sich in Sors Schule vermissen. Weitere Thematiken, denen Carcassi Textabsätze und Notenbeispiele widmet, aber Sor nicht, sind verschiedene Verzierungen, Artikulationsmöglichkeiten und

[34] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 44.

das Lagenspiel. Bezüglich des Intervallspiels (und dessen Fingersätze) konzentriert sich Sor ausführlich auf Terzen und Sexten. Diese Intervalle behandelt sein Kollege auch, nimmt aber noch Oktaven und Dezimen dazu. Vermutlich deswegen, weil Sor die Lernenden gleich zu Anfang seiner Schule alle Töne selber ausrechnen/rekonstruieren lässt, hält er es nicht für notwendig, eine Übersichtsgrifftabelle anzuhängen, da ihm die Lernleistung, alle Töne selbst entdeckt zu haben, wichtiger ist.

Neben solch einer Grifftabelle ist im Anhang der Schule Carcassis eine Gitarrenzeichnung mit beschrifteten Bestandteilen zu finden, während Sor sich lieber ausführlich mit möglichen Konstruktionsänderungen, Anforderungen eines guten Instruments und z. B. Auswirkungen verschiedener Saitendicken textlich und mit Zeichnungen beschäftigt. Beide Autoren äußern sich zur Spielhaltung, zur Positionierung der Greif- und der Zupfhand sowie dem Saitenanschlag, wobei Sor sich sehr viel genauerer und detaillierter (auch mit Hilfe von Illustrationen) mit diesem Themen beschäftigt und sogar unter Kollegen verbreitete Vorschläge, die Carcassi zu diesen Themen nennt, kritisiert und Alternativen vorschlägt. Sors Gedanken zur Imitation anderer Instrumente durch die Gitarre sind für diese Zeit ein Novum. Kaum ein anderer Kollege dieser Zeit hat sich Gedanken dieser Art gemacht, oder Stücke mit orchestralen oder kammermusikalischen Hintergedanken im Kopf und im Ohr komponiert, dass die Imitation anderer Instrumente zur Interpretation seiner Stücke gehört. Ein anderes Thema, dem sich Carcassi intensiver widmet und in seiner Schule einführt, ist die Barrétechnik. In Sors Schule wird diese Technik immer wieder genannt, es wird sich allerdings nur mit ihrer Ausführung beschäftigt und nicht mit Situationen, wann diese gebraucht wird. Eine eingehende Beschäftigung mit Klangfarben oder wie diese auch durch Fingersätze der Greifhand und nicht nur primär durch die Zupfhand verändert werden kann, ist ein weiteres Thema, mit dessen Beschäftigung Sor seinen Kollegen voraus war. Carcassi erwähnt zu Anfang seiner Schule nur kurz, wo auf der Gitarre durch den Anschlag ein weicherer Klang erzeugt werden kann, übt diese Technik in seinen Übungsstücken aber so gut wir gar nicht, sondern konzentriert sich eher auf Artikulationsmöglichkeiten oder verschiedene Dynamiken. Beide Autoren beschäftigen sich mit natürlichen Flageoletts und kurz mit künstlichen Flageoletts. Sor lehnt aber letztere aufgrund ihrer geringeren Klangfülle gegenüber natürlichen ab und sucht lieber ausführlich alle möglichen natürlichen Flageoletts auf dem Griffbrett, wobei er auf den tiefen Saiten mehr als auf den hohen findet. Carcassi konzentriert sich dagegen auf fünf Flageoletts pro Saite. Weitere Themen, deren Behandlung nur in der Schule Sors zu finden sind, beinhalten das Schreiben einer Begleitung oder dem Arrangieren einer Orchester- oder Klavierbegleitung (z. B. zu einem Lied) für die Gitarre. Mit mehreren Notenbeispielen veranschaulicht der Autor dieses Thema und gibt Tipps, wie man durch

Weglassen der unwichtigsten Töne oder durch Umkehrungen Akkorde für die Gitarre spielbar setzen kann. Um u. a. weiter auf dieses Thema einzugehen, widmet Sor ein ganzes Kapitel der Analyse einer Begleitung eines Satzes aus Haydns „Schöpfung“, in der er zusätzlich Fingersätze vorstellt und herleitet. Ein umfassend formulierter Schluss, der auf Vorgehensweisen, Ansichten, Kategorisierung von Übungsstücken und die zwölf wichtigsten Regeln für das Lernen dieses Instruments eingeht, findet man nur bei Sor, während Carcassi kein Schlusswort formuliert.

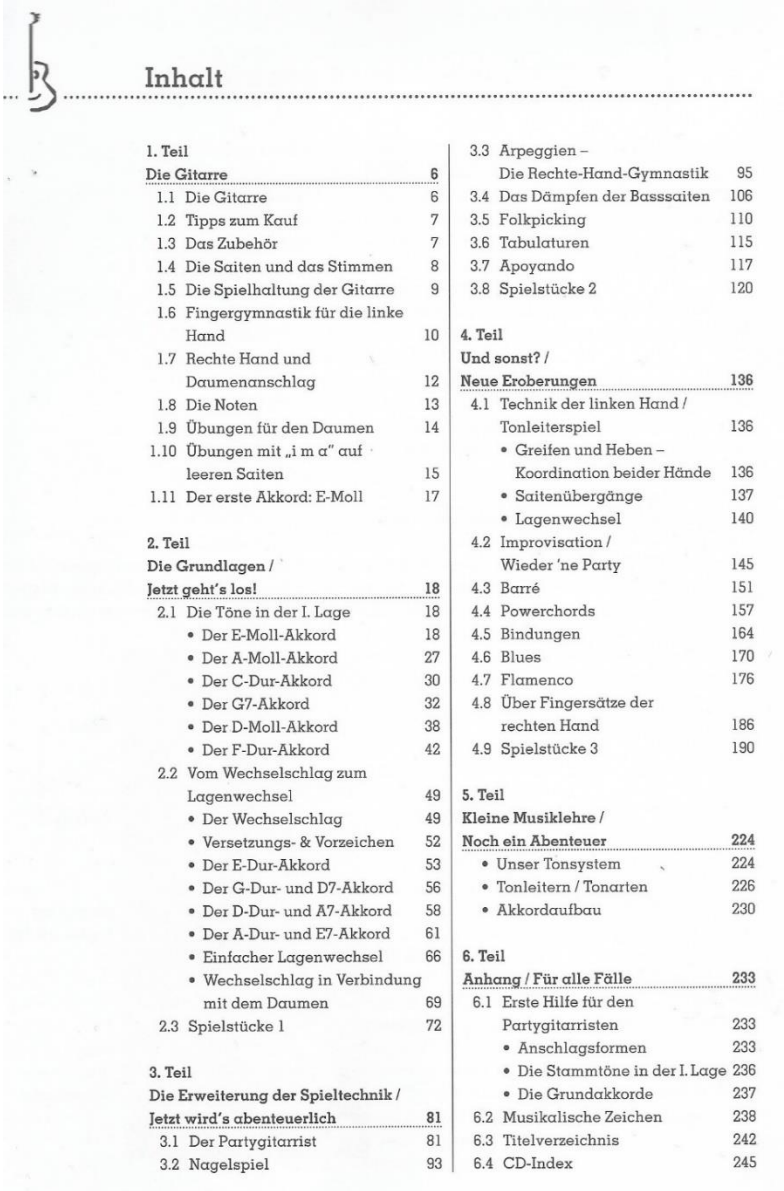
Eine erste Gegenüberstellung hat also gezeigt, dass sich beide Werke in Umfang und Herangehensweise sehr unterscheiden. Carcassis Schule besticht durch verhältnismäßig viel Übungsmaterial und einer Einführung in die Musiktheorie, während Sor Wissen über letzteres voraussetzt und sich lieber mithilfe von detaillierten Illustrationen und ausführlichen Erklärungen zunächst mit technischen Grundlagen beschäftigt und diese im weiteren Verlauf auf eine überschaubare Menge von Inhalten gründlich anwendet.

3.6 Jens Kienbaum: „Abenteuer Gitarre“ (2004)

Die Schule „Abenteuer Gitarre“ von Jens Kienbaum ist mit 248 Seiten sehr umfangreich und trägt den Untertitel: „Eine Gitarrenschule für Einzel-, Schul- und Gruppenunterricht sowie zum Selbststudium“. Eine CD mit Aufnahmen der Stücke ergänzt diese und ein freundliches Cover, in einem warmem Orangeton gehalten, lädt zum sofortigen Loslegen ein. In einem Vorwort legt der Autor dar, wieso ihm das Zeigen der stilistischen Vielseitigkeit der Gitarre wichtig sei und ordnet seine (harmonische) Vorgehensweise der der Schulen des 19. Jahrhunderts zu. Es folgt eine Zusammenfassung der ersten Lernschritte und Themen sowie eine Erklärung seiner Absicht, solistisches und begleitendes Spiel gleichzeitig fördern zu wollen. Durch das große Stück- und Stilangebot sieht Kienbaum diese Schule auch in den Händen von Quereinsteigern oder als weiterführenden Band nach einer Kindergitarrenschule. Die Benutzung dieser Schule klappe laut Autor auch gut im Zweierunterricht oder größeren Gruppengrößen. Auf dem Klappentext dieser Schule fasst Kienbaum das Essenzielle seiner Schule zusammen: „Der Schüler wird zu einem erforschenden Lernen angeregt, das motiviert und neugierig macht auf den nächsten Lernschritt. […] Eine hervorragende Grundlage, um sich später auf eine Stilrichtung zu spezialisieren.“[35]

[35] Kienbaum, Jens*: Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, Klappentext.

Abb. 5



Inhalt

1. Teil
Die Gitarre 6
1.1 Die Gitarre 6
1.2 Tipps zum Kauf 7
1.3 Das Zubehör 7
1.4 Die Saiten und das Stimmen 8
1.5 Die Spielhaltung der Gitarre 9
1.6 Fingergymnastik für die linke Hand 10
1.7 Rechte Hand und Daumenanschlag 12
1.8 Die Noten 13
1.9 Übungen für den Daumen 14
1.10 Übungen mit „i m a" auf leeren Saiten 15
1.11 Der erste Akkord: E-Moll 17

2. Teil
Die Grundlagen / Jetzt geht's los! 18
2.1 Die Töne in der I. Lage 18
• Der E-Moll-Akkord 18
• Der A-Moll-Akkord 27
• Der C-Dur-Akkord 30
• Der G7-Akkord 32
• Der D-Moll-Akkord 38
• Der F-Dur-Akkord 42
2.2 Vom Wechselschlag zum Lagenwechsel 49
• Der Wechselschlag 49
• Versetzungs- & Vorzeichen 52
• Der E-Dur-Akkord 53
• Der G-Dur- und D7-Akkord 56
• Der D-Dur- und A7-Akkord 58
• Der A-Dur- und E7-Akkord 61
• Einfacher Lagenwechsel 66
• Wechselschlag in Verbindung mit dem Daumen 69
2.3 Spielstücke 1 72

3. Teil
Die Erweiterung der Spieltechnik / Jetzt wird's abenteuerlich 81
3.1 Der Partygitarrist 81
3.2 Nagelspiel 93
3.3 Arpeggien – Die Rechte-Hand-Gymnastik 95
3.4 Das Dämpfen der Basssaiten 106
3.5 Folkpicking 110
3.6 Tabulaturen 115
3.7 Apoyando 117
3.8 Spielstücke 2 120

4. Teil
Und sonst? / Neue Eroberungen 136
4.1 Technik der linken Hand / Tonleiterspiel 136
• Greifen und Heben – Koordination beider Hände 136
• Saitenübergänge 137
• Lagenwechsel 140
4.2 Improvisation / Wieder 'ne Party 145
4.3 Barré 151
4.4 Powerchords 157
4.5 Bindungen 164
4.6 Blues 170
4.7 Flamenco 176
4.8 Über Fingersätze der rechten Hand 186
4.9 Spielstücke 3 190

5. Teil
Kleine Musiklehre / Noch ein Abenteuer 224
• Unser Tonsystem 224
• Tonleitern / Tonarten 226
• Akkordaufbau 230

6. Teil
Anhang / Für alle Fälle 233
6.1 Erste Hilfe für den Partygitarristen 233
• Anschlagsformen 233
• Die Stammtöne in der I. Lage 236
• Die Grundakkorde 237
6.2 Musikalische Zeichen 238
6.3 Titelverzeichnis 242
6.4 CD-Index 245

Anschließend folgt eine kurze Gebrauchsanweisung mit dem wichtigsten zur Verwendung dieser Schule. Hier lassen sich die Gedanken des Autors zum Lernen von Noten, zu anfänglichen Rhythmusschwierigkeiten, zum Basteln von Vortragsstücken, zum regelmäßigen, täglichen Üben (auch von Fingergymnastik), zur Verwendung der CD sowie zu der flexiblen Themenwahl durch die modulare Gestaltung der Schule (ab dem dritten Teil) finden. Das folgende Inhaltsverzeichnis ist, wie auch diese Schule, sehr umfangreich und detailliert. Um den Überblick über die einzelnen Themen und Lernschritte zu behalten oder diese nachgucken zu können, liste ich das Inhaltsverzeichnis hier auf.

Weil die Schulen Sors und Carcassis fast zur selben Zeit erschienen sind, lassen sich diese sehr gut miteinander vergleichen. Die Schule Kienbaums erschien jedoch fast 200 Jahre später und in dieser Zeitspanne hat sich musikgeschichtlich sehr viel getan. Neben der Entwicklung der „klassischen Musik" zur Romantik über die Moderne hat sich auch die populäre Musik entwickelt. Auf diese Stilvielfalt und den Wandel verschiedener Techniken kann sich Kienbaum im Gegensatz zu Carcassi und Sor beziehen. Eine genauere Ausführung darüber, was genau sich z. B. instrumententechnisch, harmonisch oder repertoiretechnisch innerhalb dieser 200 Jahre geändert hat, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen und eine eigene verdienen. Der Vergleich der didaktischen Herangehensweisen der historischen Schulen mit der modernen Schule Kienbaums soll hier nur der Veranschaulichung dienen.

4. Die historischen Gitarrenschulen im Vergleich zu Kienbaums Schule in Bezug auf Ziele, Inhalte und Methoden

Weil ich mich in einem vorherigen Kapitel grob mit den Unterschieden zwischen der Schule Matteo Carcassis und Fernando Sors beschäftigt habe, möchte ich nun Gemeinsamkeiten und Unterschiede detaillierter vergleichen. Bestandteile dieses Vergleichs sollen Ziele, Inhalte und Methoden aus den drei Schulen sein. Der nun zusätzliche Bezug durch Kienbaums Schule soll so moderne didaktische Ansichten ins Spiel bringen.

4.1 Ziele

Bei der Beschäftigung mit den Zielen dieser drei Schulen möchte ich mich auf die textlich ausformulierten fokussieren. Feinziele, die sich durch vorhandenes Übungsmaterial für eine Unterrichtsstunde ergeben würden, sollen hier nicht genannt werden, da sich mit dem vorhandenen Übungsmaterial in den beiden folgenden Unterkapiteln noch beschäftigt werden wird. Einen Fokus auf längerfristige Leit- oder Fernziele halte ich hier für sinnvoller und interessanter. Diese Art von Zielen lassen sich in der Schule Carcassis und Kienbaum v. a. am Anfang in der Einleitung finden, während Sor sich zu langfristigen Zielen in einigen Kapiteln über die ganze Schule verteilt äußert.

Zuerst soll herausgearbeitet werden, auf welchen Nutzen die Autoren mit der Veröffentlichung ihrer Schule abzielten. Fernando Sor bemerkt gleich zu Anfang, dass diese Schule, auf seinen Grundsätzen beruhend, ein Leitfaden für Lernende und Lehrende sein solle.[36] Etwas später formuliert Sor am Ende des zweiten Teils eine Reihe von weiteren Absichten. Z. B. sieht er seine Schule auch als eine Art Nachschlagewerk für den Lernenden, damit dieser zuhause in Ruhe Grundlegendes z. B. zur Spielhaltung nachlesen könne, was im Unterricht schneller Platz für die Beschäftigung mit musikalischen Fragen schaffe. Ein weiteres Ziel und ein angenehmer Nebeneffekt für den Lehrenden entwickele sich aus dem letzteren Umstand: da der Lehrende nun nicht mehr ständig z. B. die Spielhaltung korrigieren müsse, wäre dieser Unterricht für ihn weniger anstrengend und gewinnbringender, da es nun schneller, wie bereits erwähnt, um Musikalisches gehen könne. Des Weiteren würde der Lernende durch diese Schule, mit der er zuhause gewinnbringend weiter lernen könne, schnell selbstständiger werden. Als langfristiges, persönlichkeitsorientiertes (Fern-)Ziel soll hier also das Werden zu einem mündigen Musizierenden angefeuert werden, sodass dieser einen Lehrenden irgendwann nicht mehr brauchen würde. Andere Interessierte würden durch das Vorbild eines (ehemaligen) Lernenden motiviert,

[36] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 9.

tatsächlich mit dem Unterricht und dem Lernen anzufangen. Laut Sor hätten solche potenziell neuen Schüler meist Angst vor Stunden voller Haltungskorrekturen und langweiligen Fingerübungen und schreckten deswegen noch zurück.[37] Ein anderer Nutzen, den Sor mit seiner Schule verfolgt und den er wieder in der Einleitung formuliert, ist der, dass Lernenden durch diese in die Lage versetzt würden, seine Kompositionen zu spielen.[38] Der Autor erwähnt im Textteil des Öfteren, dass seine Werke von der Allgemeinheit oft als zu schwer oder unspielbar eingestuft würden, sieht aber deren gelernten Haltungsdefizite und die beigebrachte dogmatische Haltung zu z. B. Fingersätzen als wahren Grund für diese Schwierigkeiten.

Matteo Carcassi dagegen verweist schon auf dem Titelblatt seiner Schule auf die progressive Reihenfolge der gebrachten Übungen und Beispiele und sieht den Nutzen dieser Ordnung in der Erleichterung der Ausführung der Übungen. Die 50 unterschiedlichen Stücke im dritten Teil dieser Schule, die ebenfalls auf dem Titelblatt angekündigt werden, sollen die Lernenden, laut Autor, motivieren.[39] In der Einleitung stellt Carcassi erneut klar, dass diese Schule das Lernen der Gitarre erleichtern und nicht verwissenschaftlichen solle. Weitere Absichten, die in der Einleitung formuliert werden, betreffen erneut die Motivation und das Ausbleiben von Frustration durch die progressive Ordnung der Übungen. Des Weiteren soll ein „festes und schönes Spiel“[40] der Zupfhand vermittelt werden, dessen Fingersätze aber im dritten Teil weggelassen werden, um dort die Lernenden selbstständig Fingersätze finden zu lassen.[41] Hier wird also neben einem motorischen Ziel ein persönlichkeitsorientiertes verfolgt.

Ein Zeigen der stilistischen Vielseitigkeit der Gitarre wiederum ist ein langfristiges Ziel Jens Kienbaums, welches er in der Einleitung formuliert.[42] Im Text auf dem Buchrücken dieser Schule wird erneut auf diese Stilvielfalt eingegangen, da Kienbaum eine Grundlage, um sich später mit einer bestimmten Stilrichtung intensiver beschäftigen zu können, schaffen wolle. Ebenfalls dort beschreibt er, dass die Lernenden zu „einem erforschenden Lernen angeregt“[43] werden sollen, während Motivation und Neugierde gefördert würden.[44] Die Vorgehensweise,

---

[37] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 22.
[38] Vgl. ebd., S. 9.
[39] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1924, Titelblatt.
[40] Ebd., S. 1.
[41] Vgl. ebd.
[42] Vgl. Kienbaum, Jens*: Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 3.
[43] Ebd., Buchrücken.
[44] Vgl. ebd., Buchrücken.

Übungsstücke als kurze Songs zu gestalten, solle auf Spaß, Motivation und „Lust auf mehr“ abzielen, wie man in der Einleitung nachlesen kann.[45]

Bezüglich der Absicht, einen bestimmten Inhalt oder eine Sichtweise zu vermitteln, stehe bei Sor die Gitarre als Harmonieinstrument an erster Stelle.[46] In einem späteren Textabschnitt geht er darauf ein, dass diese Schule nicht die Ausbildung von musikalischen Grundlagen (Notenlesen, Harmonielehre, …) anfangen solle, da diese den Rahmen dieser Schule sprengen würde.[47] Etwas später legt der Autor die Vorgehensweise, die er in dieser Schule verfolge, dar: indem Ursachen festgestellt und beschrieben werden, sollen (auf Basis dieser Ursachen) erstellte Regeln nachvollziehbar werden. Ursachen, welche z. B. im Bereich der Anatomie (der Hände etc.) lägen, werden im Text von Sor erläutert und von Illustrationen verdeutlicht. So solle der Textteil verständlich machen, *wie* ein Übungsstück aufgrund von Ursachen und Regeln zu üben sei, während das dazugehörige Übungsstück zeige, *was* zu üben sei.[48] Generell möchte der Autor durch das Vermitteln seiner Untersuchungen die Leser und Leserinnen dieser Schule lieber überzeugen und seine aufgestellten Regeln nicht dogmatisch vorschreiben.[49] Carcassi formuliert in seiner Einleitung keine inhaltlichen Absichten oder eine bestimmte Sichtweise auf das Instrument. Eine Rekonstruktion der inhaltlichen Absichten und Sichtweisen Carcassis wird hoffentlich im weiteren Verlauf dieser Arbeit deutlich werden. Die Absicht Kienbaums, die Gitarre wie Sor als Harmonieinstrument zu vermitteln, wird schon in der Einleitung seiner Schule von ihm formuliert. Seine verwendeten Übungsstücke sollen das solistische und begleitende Spiel gleichzeitig fördern und ihre fließenden Übergänge deutlich machen. Beide Bereiche sollen sich so ergänzen und bereichern, da, laut Kienbaum, Bässe, eine Melodie und Begleitstimmen zusammen oft bekannte „Lagerfeuerakkorde“ bilden würden.[50]

Zusammenfassend lassen sich also einige Fernziele in den drei vorliegenden Schulen finden. Sie reichen von persönlichkeitsorientierten, langfristigen Zielen, die das Werden zu einem mündigen Musizierenden beinhalten, über Funktion und Verwendungsweise der Schule bis zur Absicht, bestimmte Facetten des Instruments zu beleuchten. Selbstverständlich ist die Fülle an formulierten Zielen in diesen Schulen nicht so groß wie in einer Unterrichtskonzeption, aber dennoch für den Lehrenden wichtig, um eine Schule mit den Ansichten des Autors oder der

[45] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 3.
[46] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 9.
[47] Vgl. ebd., S. 18.
[48] Vgl. ebd., S. 43f.
[49] Vgl. ebd., S. 45.
[50] Vgl. Kienbaum, 2004, S. 3.

Autorin und ihrer Vorgehensweise von anderen zu unterscheiden und so die passende für den Lernenden auswählen zu können. Für Lernende kann die Vorgabe von langfristigen Zielen in der Einleitung motivierend sein, da es einen Überblick schafft, wohin die Reise gehen kann, oder die Vorgehensweise dieser Schule verständlicher macht.

4.2 Inhalte

Bevor ich mich vergleichend mit den Inhalten aller drei Schulen auseinandersetze, möchte ich festlegen, welche Art von Inhalten überhaupt vorhanden sind. Nach der Beschäftigung mit allen drei Schulen lassen sich die vorkommenden Inhalte in drei Arten zusammenfassen: Text, Bilder/Illustrationen und Noten. Jede dieser drei Arten wird der Reihe nach behandelt und Varianten innerhalb eines Bereiches sollen nicht vernachlässigt werden.

4.2.1 Text

Über den Umfang des Textes in der Schule Fernando Sors, der fast die Hälfte einnimmt, wurde bereits in einem vorherigen Kapitel gesprochen. Die Buchstaben des 38-seitigen Textteils wurden in einer recht kleinen Schriftgröße gedruckt, was vermutlich eine Druckentscheidung war, und den umfangreichen Textteil nicht noch auf mehr Seiten ausdehnen zu müssen. Während diese kleine Schriftgröße zur schlechteren Lesbarkeit führt, erleichtert die Aufteilung des Textes in zwei Spalten auf einer Seite diese wiederum. Wichtige Begriffe werden durch eine minimal größere Schriftgröße und kursiv gedruckt hervorgehoben. Mitunter sehr lange Fußnoten und das unregelmäßige Setzen von Absätzen erfordern jedoch Einiges an Aufmerksamkeit beim Lesen. Ungeachtet der damaligen Ausdrucksweise und Rechtschreibung erschlägt Sor nicht mit Fachbegriffen und kleine (außermusikalische) Exkurse vermitteln zusätzliches Wissen in z. B. Anatomie, Malerei oder Literatur. So vergleicht Sor z. B. das Übertragen eines Orchesters in einen Klavierauszug oder eine Klavierbegleitung auf die Gitarre mit einem Portrait in Lebensgröße, das in kleinerem Maßstab (als Sinnbild des Klavierauszugs) weniger Details besäße, aber die Verhältnisse des Abgebildeten und das Abgebildete selbst trotzdem erkennbar ließe.[51]

Bei Matteo Carcassi werden beide Textspalten, die je eine Übersetzung enthalten, mit einem dicken senkrechten Strich voneinander getrennt. Eine komplett nur mit Text befüllte Seite ist nur in der Einleitung zu finden, da sich sonst Notenzeilen mit Textabsätzen abwechseln. Die gewählte Schriftgröße ist ebenfalls recht klein, aber eine sehr häufige Absatzsetzung sowie das Formulieren von kurzen und nicht zu komplizierten Sätzen erleichtern die Lesbarkeit sehr. Ist ein Kapitel, welche im Vergleich zu Sors Schule meist sehr kurz sind, zu Ende, kündigt eine

[51] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 34.

mittige Überschrift in Großbuchstaben das nächste an und hält so das Behandeln vieler verschiedener Themen übersichtlich und klar geordnet. V. a. im ersten Teil stehen in den Notenbeispielen kurze Anweisungen in beiden Sprachen übereinander. Das Notenmaterial überwiegt deutlich den Textanteil, sodass stellenweise seitenlang kein neues Textmaterial zu finden ist, nachdem die Übungen auf diesen Seiten erklärt wurden. Diese Situation tritt zum ersten Mal bei der Einführung der Arpeggien[52] oder im noch größeren Maße bei der Vorstellung der „Lieblingstonarten“[53] der Gitarre auf, wobei jeder Tonart eine eigene Tonleiter, Kadenz, Übung, ein eigenes Präludium und eigene Spielstücke gewidmet sind.[54] Durch den hohen Notenanteil ist diese Schule eher praktisch ausgelegt, wodurch der Autor das Ziel verfolgt, das Lernen der Gitarre nicht zu verwissenschaftlichen.

In Jens Kienbaums Schule wurde ebenfalls eine kleine Schriftgröße gewählt. Knappe Sätze und der Umstand, dass Textabsätze nicht direkt linksbündig angeordnet wurden, sondern nur ¾ der Seite bedecken, erleichtern die Lesbarkeit. Durch das ausführliche Inhaltsverzeichnis mit vielen Unterkapiteln sorgt kein zu langes Kapitel für eine „Durststrecke“. Außerdem ist keine Seite, außer in der Einleitung und in der folgenden „Gebrauchsanweisung“, komplett mit Text gefüllt, da Illustrationen, Fotos, Notenbeispiele oder z. B. Grifftabellen die Seiten abwechslungsreich gestalten. Selbst zwischen Übungen, die eine bestimmte Technik behandeln, findet man Fußnoten oder kleine Absätze, die für mehr Klarheit sorgen. Zu Anfang der Schule ist der Textanteil insgesamt noch etwas höher als zum Ende hin. In Kapiteln mit neuen, umfangreichen Techniken, wie z. B. dem Barré, erklärt anfangs ein wenig mehr Text die neue Technik, bevor erste Bilder und Übungen hinzukommen. Am Ende des zweiten, dritten und vierten Teils lassen sich immer umfangreicher werdende Kapitel mit reinen Sammlungen von Spielstücken finden, die die zuvor gelernten Techniken verwenden und zusammenfassen. Eine ähnliche Vorgehensweise benutzt Carcassi mit seinen 50 Übungsstücken am Ende seiner Schule.

4.2.2 Bilder/Illustrationen

Die 24 Illustrationen Fernando Sors sind im Anhang vor den ersten Übungen zu finden und nicht zwischen Textabschnitte eingefügt, wie es bei Kienbaums Schule der Fall ist. Durch ihre

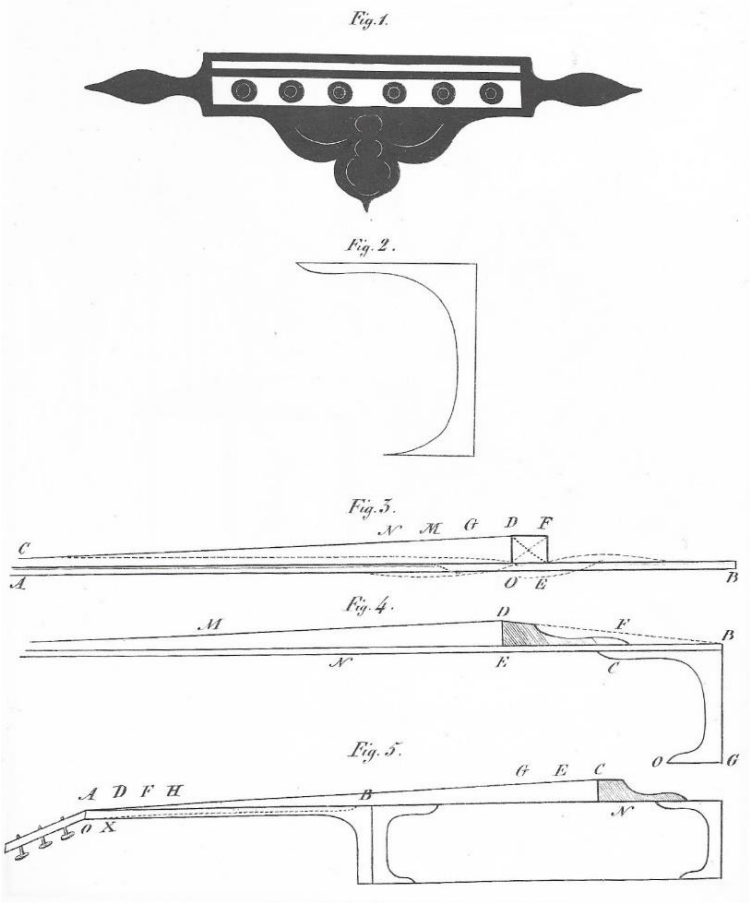
[52] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1924, S. 15-19.

[53] Carcassi meint hier hauptsächlich Kreuz-Tonarten, die durch ihren Tonvorrat (wegen der Verwendung von Leersaiten) leichter zu erlernen und spielen sind. Dagegen erfordern B-Tonarten eher Barrégriffe, weil durch z. B. das b und das es drei Leersaiten des Instruments nicht verwendet werden können. Diese B-Tonarten werden hier bei der Vorstellung der „Lieblingstonarten“ von Carcassi größtenteils vermieden.

[54] Vgl. Carcassi, 1924, S. 20-35.

Detailliertheit sind sie heute noch sehr bekannt und werden gerne in anderen Publikationen (über Sor) verwendet.

Abb. 6



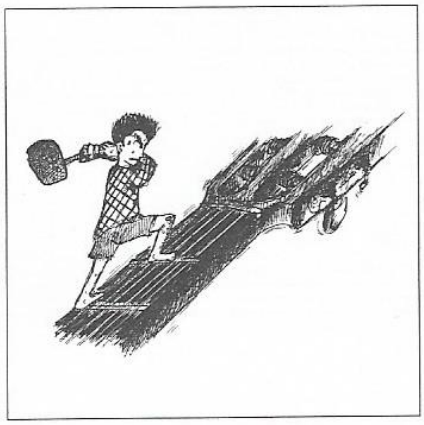
Diese Illustrationen, auf die im Text mit „fig: 1“, usw. verwiesen wird, beschäftigen sich zunächst mit der Konstruktion der Gitarre, wobei Sor eine neue Stegform und eine Trageleiste im Inneren des Instruments vorführt und mithilfe von Geometrie und Geraden die Vorteile dieser neuen Bestandteile für die Kraftverteilung der Saite auf den Steg darlegt (s. Abb. 6). Ein weiterer Querschnitt zeigt mit genauer Beschriftung der Eckpunkte die Saitenaufhängung und welche Höhe z. B. der Steg haben muss, damit ein bestimmter Winkel der Saite zum Hals gewährleistet ist (s. Abb. 6). Weitere Illustrationen beschäftigen sich mit der Sitzhaltung, wobei auch eine fehlerhafte gezeigt ist, und zeigen einen Gitarristen von oben, um den Winkel, indem die Gitarre gehalten werden muss, zu verdeutlichen.[55] Im Folgenden wird mit den restlichen 14 Zeichnungen auf die einzelnen Hände eingegangen, um deren Positionierung auf den Saiten oder dem Griffbrett verständlich zu machen. Mithilfe von Benennung einzelner Bestandteile, wie in der Geometrie, wird so z. B. die Haltung der Greifhand mit dem Daumen auf der Halsmitte mit und ohne Barrézeigefinger verdeutlicht. Bezüglich der Zupfhand werden verschiedene Anschlagsarten und deren Auswirkungen illustriert, sowie die Auswirkung eines Wechselschlags auf der tiefsten Saite auf die Handposition. Eine der letzten Illustrationen verdeutlicht, warum es anatomisch sinnvoll ist, beim Akkordspiel den kleinen Finger aufgrund seiner Länge zusätzlich zum Ringfinger für den dritten Bund zu benutzen.[56] Gerade bezüglich der Anatomie dienen die detaillierten Illustrationen vom Körper beim Musizieren

[55] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 54.
[56] Vgl. ebd., S. 54-58.

oder einzelner Hände dem Ziel, die Ursachen für die aufgestellten Regeln offenzulegen. Die reine Beschreibung von solchen feinmotorischen Bewegungsabläufen kann (ohne Lehrenden) falsch verstanden oder ausgeführt werden, sodass sich Sor der Hilfe von Illustrationen bedient.

Bei Matteo Carcassi ist jedoch keine einzige Illustration z. B. zur Haltung zu finden. Seine Textabschnitte und beschrifteten Notenbeispiele übernehmen hier die Rolle der Illustrationen. Eine größere Fülle und Varianz an Bildern und Illustrationen lässt sich dagegen in Jens Kienbaums Schule finden. Beschriftete Fotos vom Instrument, dem Zubehör, der Sitzhaltung oder einer bestimmten Technik übernehmen hier den Hauptanteil und sind überall in dieser Schule sowie bei jeder neuen Technik zu finden. Oft werden in kurzen Bildreihen, um die der erläuternde Text angeordnet ist, Details der Spiel- oder Armhaltung gezeigt oder Abläufe von Zupfbewegungen, Schlagtechniken, Lagenwechseln, Gymnastik-, Koordinations- sowie Barréübungen vorgeführt. Illustrationen können im Kapitel zum Nagelspiel und zur Nagelpflege gefunden werden, wenn es um die symmetrische oder asymmetrische Nagelform im Verhältnis zur Kuppe geht. Weitere Illustrationen zeigen die Bewegungsrichtung beim Polieren des Nagels oder der Kürzung durch eine Feile, sowie die drei Stationen des Nagelanschlags, die unterschiedliche Beteiligungen der Kuppe oder des Nagels beinhalten.[57] Am Ende dieser Schule können in der Kleinen Musiklehre noch weitere Illustrationen zu Schwingungsverhältnissen von z. B. Oktaven und Quinten sowie Flageolettönen gefunden werden. Des Weiteren helfen die Abbildungen einer Klaviatur und eines Quintenzirkels beim Verständnis vom Tonleiteraufbau sowie der Verwandtschaft von Tonarten untereinander.[58]

Abb. 7



Zusätzlich lassen sich v. a. am Anfang von Kapiteln neben der Überschrift kleine karikaturistische Zeichnungen finden, die das Thema dieses Kapitels oder auch dessen Schwierigkeiten mit Humor darstellen sollen. So werden im Kapitel „Nagelspiel“ alle Finger nicht mit einer Feile einzeln gefeilt, sondern gleichzeitig mit einer sehr groben und großen Raspel bearbeitet.[59] An anderer Stelle werden Aufschlagsbindungen durch einen geschrumpften Lernenden mit einem schweren Hammer „gehämmert“ (s. Abb. 7).

[57] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 93f.
[58] Vgl. ebd., S. 224-229.
[59] Vgl. ebd., S. 93.

4.2.3 Noten

4.2.3.1 Fernando Sor

Bezüglich des Notenmaterials lässt sich bei Fernando Sor in seinem Anhang Verschiedenes in überschaubarem Maße finden. Zusätzlich zu den gerade behandelten Illustrationen bringt er schon früh eine Fülle an kurzen Notenbeispielen, auf die in den Kapiteln „Linke Hand“ und „Beschaffenheit des Tones“ verwiesen wird. Im ersteren geht der Autor auf ein Notenbeispiel ein, welches ein Kollege mit der Behauptung vorgelegt hatte, man könne es nur mit dem „Daumengriff“ spielen. Grundsätzlich gegen diese nachteilige und ungesunde Haltung fällt ihm zusätzlich auf, dass die Stimmführung des gebrachten Beispiels falsch ist, weswegen er in weiteren Beispielen Variationen mit korrekter Stimmführung (und ohne Daumengriff) vorstellt.[60] Folgende Notenbeispiele zeigen typische Notenpassagen verschiedener Instrumente, deren Imitation Sor im Kapitel „Beschaffenheit des Tones“ vorstellt. Dabei verfolgt der Autor das Ziel, die Lesenden mit seiner Arbeits- und Kompositionsweise vertraut zu machen und bietet hier die nötigen Interpretationsbestandteile, um die orchestrale oder kammermusikalische Besetzung in seinen Gitarrenstücken zum Klingen zu bringen. Eine Fülle an weiteren Notenbeispielen beschäftigt sich mit Durtonleitern, deren Grundtöne nacheinander die Positionen jedes der zwölf Halbtöne einnehmen, dadurch alle Tonarten abdecken und eine umfassende Kenntnis des Griffbretts vermitteln sollen. Eine genaue Beschriftung des Fingersatzes der Greifhand, sowie der betroffenen Saite und des Bundes soll nichts im Unklaren lassen.[61] Nachdem eine kurze Passage die Regeln des Fingersatzes für die Zupfhand erläutert, stellt der Autor verschiedene Arpeggien vor und bringt Beispiele, wie man ein Streichtrio auf die Gitarre übertragen kann. In diesem Notenmaterial wurden keine Fingersätze abgedruckt, sodass diese hier komplett vom Lernenden nach gelernten Regeln festgelegt werden müssen.[62] Neben der Förderung der Selbstständigkeit durch das selbständige Finden von Fingersätzen verfolgt Sor hier das Ziel, durch seine Schule einen Leitfaden für das Arrangieren zu schaffen. Kurze Beispiele zeigen verschiedene Arten des Tonleiterspiels und eine weitere Regel für die Zupfhand, nach der der Daumen zum Betonen von schweren Zählzeiten benutzt werden soll. Darauf folgt das Thema der Terzen und Sexten, deren Behandlung dem Autor besonders wichtig ist. Ähnlich wie bei den Tonleitern werden alle Tonarten durchlaufen und alle Töne sind konsequent mit Greiffingersätzen versehen. Sechs längere Übungen, je für die Terz und die Sexte plus eine Übung mit beiden Intervallen, beenden dieses Kapitel, in denen aber nur Fingersätze für die Greifhand vorgegeben

[60] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 55.
[61] Vgl. ebd., S. 59-62.
[62] Vgl. ebd., S. 62ff.

werden.[63] Das konsequente Durchlaufen aller Durtonarten des Quintenzirkels zielt auf das Zeigen der Gitarre als Harmonieinstrument ab, da Sor diese Tonarten alle gleichberechtigt behandeln und nicht in bequeme und unbequeme unterteilt, wie Carcassi es tut.

Sor zeigt im nächsten Kapitel ausführlich, wie sich seine Greiffingersätze auf der Basis eines Akkords in verschiedenen Umkehrungen ergeben und durchläuft dabei alle zwölf Durtonarten. Betroffene Saiten und Greiffinger sind konsequent beschriftet.[64] Weitere Notenbeispiele zeigen eine Melodie in verschiedene Tonarten transponiert, wodurch sich aber nicht die Gestaltung der Stufen dieser Melodie ändert. Eine andere Melodie wird dazu benutzt, um zu zeigen, dass diese durch verschiedenstes „Beiwerk“ ausgeschmückt werden kann.[65] Verschiedene Regeln für die Fingersatzsuche der Greifhand, die z. B. enthaltene Dreiklangsintervalle oder erreichbare Töne in einer Lage betreffen, werden ebenfalls erklärt. Die Zuordnung der einzelnen Finger der Zupfhand zu verschiedenen Stimmen wird auch behandelt.[66] Eine Tabelle aus Notenlinien zeigt alle möglichen natürlichen Flageoletts jeder Saite einzeln, welche alle in einer zusätzlichen Zeile zusammengefasst werden. Dabei wird genau gekennzeichnet, ob bei den höchsten Flageoletts etwas über oder unter einem Bund gegriffen werden muss, damit dieser „anspringt“. Zusätzliche mögliche Flageoletts werden durch Notenzeilen, die die Flageolettöne der umgestimmten tiefsten Saite (einmal auf d und einmal auf f) zeigen, vorgestellt.[67] Ein Übungsstück besteht nur aus natürlichen Flageoletts, wobei in einer Zeile die tatsächlich erklingende Tonhöhe und in der anderen die betroffene Saite mit der Zahl des Bundes notiert ist. Erläuternde Beispiele zu den Verhältnissen des Ambitus‘[68] von Geige, Cello und Gitarre mit ihren verschiedenen Notenschlüsseln ergänzen diese Thematik und zeigen die tatsächliche Tonhöhe der Gitarre, die eine Oktave tiefer als notiert klingt.[69]

Mit verschiedenen längeren Notenbeispielen beschäftigt sich Sor mit möglichen Gitarrenbegleitungen eines Liedes, wobei stellenweise der ursprüngliche Klavierpart vergleichend hinzugefügt wurde. Fingersätze sind hier nur für die Greifhand zu finden. Ein sehr langes Beispiel durch ein Fragment aus Haydns „Schöpfung“, welches sehr ausführlich im Textteil analysiert wird, vervollständigt das Thema der Begleitung.[70] Als letzte Beispiele bringt der Autor zuerst

[63] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 65-73
[64] Vgl. ebd., S. 74f.
[65] Vgl. ebd., S. 76f.
[66] Vgl. ebd., S. 78.
[67] Vgl. ebd., S. 79.
[68] Ambitus = Tonumfang eines Instruments oder einer Stimme
[69] Vgl. Dix, 1973, S. 80f.
[70] Vgl. ebd., S. 82-99.

ein kleines Übungsstück, in dem durch ein kleines Sternchen gekennzeichnet ist, wo der Ringfinger der Zupfhand zu benutzen ist, welchen Sor aufgrund seiner hier auf die Anatomie fußenden Regeln eher zu vermeiden sucht. Einige vierstimmige Akkorde, deren höchste Töne die Melodie übernehmen, erzwingen hier das Brechen dieser Regel. Zwei kleine Beispiele, die nur mit dem Daumen auf der Halsmitte spielbar sein sollen, und ein längeres Duo ohne jegliche Fingersätze beenden den Anhang dieser Schule.[71]

So ziemlich alles an Notenmaterial wird in diesem Anhang durch die Abkürzung „Ex." und einer Zahl dahinter geordnet, worauf im Textteil an passender Stelle verwiesen wird. Diese Silbe wird wahrscheinlich für „Exempel" also für „Beispiel" stehen. Vermutlich sollen diese Beispiele aber trotzdem geübt werden und nicht nur zur Veranschaulichung dienen. Bei der Einführung der Terzen und Sexten im dritten Teil findet man ein paar „Übungen/Exercises", deren Bezifferung von vorne beginnt. Die genaue Unterteilung in Übungen, Lektionen und Etüden durch den Autor am Ende des Textteils kommt in dieser Schule nicht zur Geltung, soll aber wohl bei der Auswahl von Stücken in anderen veröffentlichten Bänden Sors helfen.

4.2.3.2 Matteo Carcassi

Matteo Carcassi bietet in seiner Schule notenmaterialtechnisch sehr viel mehr an als Sor. Kurze Notenbeispiele sind in den ersten beiden Teilen überall zu finden und notwendige Beschriftungen konsequent zweisprachig. Kleine Beispielzeilen erklären im Musiktheorieteil am Anfang das Notensystem, den Tonvorrat C-Durs in verschiedenen Oktaven, Notenwerte, Taktarten, verbindende Bögen über oder unter den Notenköpfen, Vorzeichen, Intervalle, Tonleitergeschlechter, Tonarten, Abkürzungen und Zeichen im Notentext.[72] Nachdem die Leersaiten und erste Fingersatzmöglichkeiten für die Zupfhand erläutert wurden, verdeutlicht ein weiteres Notenbeispiel ein Stimmsystem der Gitarre. Daraufhin lässt sich eine erste Übung auf Seite 12 finden, welche das Finden der Töne in der ersten Lage üben soll. Dazu werden nur Fingersätze für die Zupfhand vorgeschrieben, aber für die andere Hand absichtlich weggelassen, vermutlich um den Lernenden zum selbstständigen Finden und Notieren der Fingersätze zu bewegen.[73] Durch die Hinzunahme der drei Vorzeichen wird das Finden der Töne in der folgenden Übung ein wenig erschwert. Über erste arpeggierte Akkorde und Barrévarianten werden erste Arpeggien erreicht. Auf Grundlage zweier Akkorde, die als erstes geschlossen notiert sind, werden zunächst Arpeggien mit drei und danach mit vier Fingern in Unechter und später in Echter

[71] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S: 100f.
[72] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S.2-8.
[73] Vgl. ebd., S. 12f.

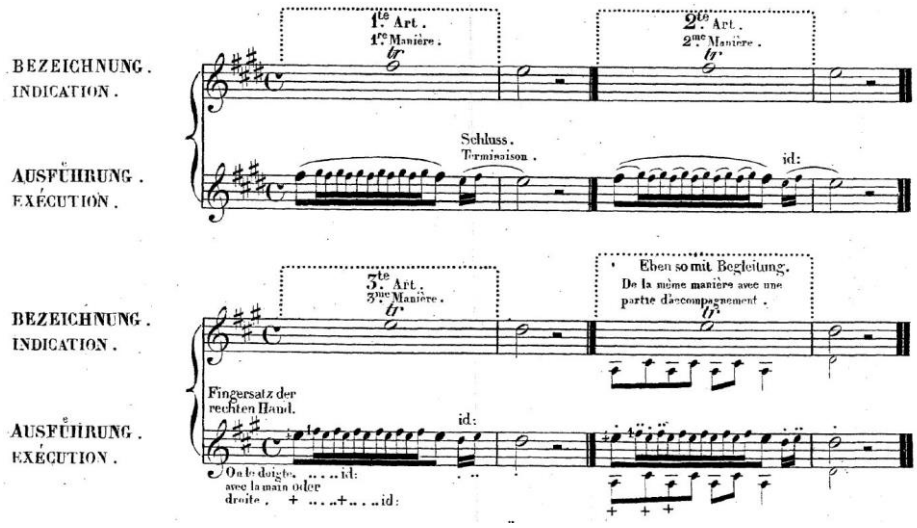
Zweistimmigkeit vorgestellt. Weitere Arpeggien lassen sich mit den folgenden Übungen in verschiedenen Tonarten und längeren Akkordfolgen, die wieder in einer eigenen Notenzeile geschlossen notiert sind, üben.[74] Die progressive Reihenfolge, die Schwierigkeiten vermeiden soll, wird auf diesen Seiten besonders deutlich. Carcassi stellt dem Lesenden eine Vielzahl von Inhalten zur Verfügung, die sich alle mit einem Thema beschäftigen. Durch die Reihenfolge von zunächst 3-Fingerarpeggien über kurze und dann längere Akkordfolgen (in verschiedenen Tonarten) bis hin zu verschiedenen 4-Fingerarpeggien wird Schritt für Schritt die Schwierigkeit erhöht. Vermutlich der Übersicht halber wurden Greiffingersätze bei den geschlossenen Akkorden notiert und der dazugehörige Arpeggiozupffingersatz in der Zeile mit dem notierten Arpeggio. Ab Seite 20 werden die bereits erwähnten neun „Lieblingstonarten"[75] der Gitarre vorgestellt, wobei jeder eine Tonleiter, eine Kadenz, eine Übung, ein Präludium und ein oder mehrere Übungsstücke gewidmet sind. Zu diesen Lieblingstonarten zählt Carcassi C-Dur, G-Dur, D-Dur, A-Dur, E-Dur, F-Dur, A-Moll, E-Moll und D-Moll, die er in dieser Reihenfolge einführt.[76] Fingersätze für beide Hände werden konsequent am Anfang einer Übung oder bei schwierigeren/unklaren Stellen notiert. Um nicht jedes Mal den geforderten Zupffinger ausschreiben zu müssen, nutzt Carcassi folgendes Symbolsystem, welches auf Seite 11 erklärt wird: . = Zeigefinger; .. = Mittelfinger, … = Ringfinger und + = Daumen. 22 kurze Unabhängigkeitsübungen für die Greifhand beenden den ersten Teil dieser Schule.

Als nächstes zeigen vier Zeilen ein paar Aufschlags- und Abzugsbindungen, wobei deren Ausführung durch kurze Sätze neben den Notenzeilen erklärt wird.[77] Diesen Zweierbindungen, deren Varianten auch kurz erklärt werden, sind eine Übung und zwei Übungsstücke gewidmet, wobei fast überall absichtlich Greiffingersätze weggelassen wurden und nur Fingersätze für die andere Hand vorgeschrieben werden, sodass sich der Lernende stellenweise für das Üben einer bestimmten Variante z. B. der Abzugsbindung entscheiden kann. Bevor weitere Übungen oder Übungsstücke folgen, wird mit ein paar kurzen Notenbeispielen auf Bindungen von mehr als zwei Noten, komplett gebundene Tonleitern auf- und abwärts, gebundene Doppelgriffe (in Terzen oder Sexten), Glissandi von einem oder zwei Tönen gleichzeitig und kurze oder lange Vorschläge (auch mit zwei Tönen) eingegangen.[78] Zwei kurze Übungsstücke in verschiedenen Ton-

[74] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 15-19.
[75] Ebd., S. 19.
[76] Vgl. ebd., S. 20-35.
[77] Vgl. ebd., S. 38.
[78] Vgl. ebd., S. 40f.

und Taktarten üben verschiedene Bindungen und Vorschläge, während Fingersätze beider Hände für Klarheit sorgen sollen.

Abb. 8



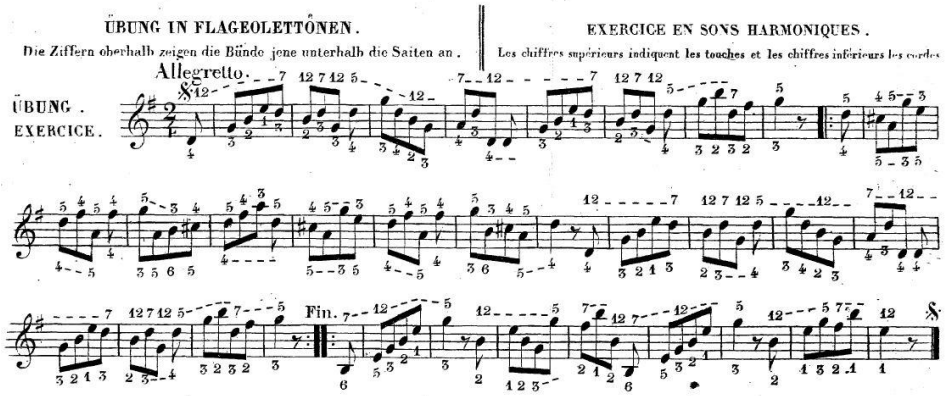
Die drei folgenden Seiten beschäftigen sich mit den Verzierungsarten „Gruppetto“, „Triller“ und „Mordent“. Dabei zeigen zwei Zeilen zu jeder Verzierung einmal die „Bezeichnung“ im Notentext und einmal die „Ausführung“, die zeigt, wie die Verzierung rhythmisch genau zu spielen ist (s. Abb. 8). Ein kurzes Übungsstück behandelt das Spielen gedämpfter Töne, indem die Anschlagsfinger sofort nach dem Anschlag auf dessen Saite zurückkehren, oder indem die Innenfläche der Greifhand über alle Saiten gelegt wird.[79] In diesen Übungsstücken in der Mitte der Schule kommen nun vermehrt erste Dynamikbezeichnungen vor, welche auch in den kommenden Stücken immer öfter benutzt werden. Sehr ausführlich beschäftigt sich Carcassi jetzt mit verschiedenen Lagen, bei denen er sich auf die, laut ihm, gebräuchlichsten neben der ersten fokussiert und ihnen je eine Seite seiner Schule widmet: vierte, fünfte, siebte und neunte Lage. Dabei bietet er dem Lernenden viel Notenmaterial durch eine Tonleiter in der Lage, eine Übung dieser, ein kurzes Präludium und ein Spielstück in einer bestimmten Tonart für jede Lage: 4. Lage = E-Dur, 5. Lage = F-Dur, 7. Lage = G-Dur und 9. Lage = A-Dur.[80] Kurze folgende Notenbeispiele erläutern besondere Lagenwechsel, z. B. über eine Leersaite, und vier unterschiedlich lange Spielstücke beinhalten das Spiel in verschiedenen Lagen. Dabei werden Lagenwechsel über den Noten konsequent durch die Zahl der Lage und der Abkürzung „Pos.“ (= „Position“) gekennzeichnet.[81]

Die vier Intervalle Terz, Sexte, Oktave und Dezime stellen das nächste Thema dar. Hierzu kann zu jedem Intervall eine Tonleiter mit diesem Intervall und eine Übung gefunden werden. Fingersätze für die Greifhand sind vorgegeben und so wird die erleichternde Verwendung eines

[79] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 45.
[80] Vgl. ebd., S. 46-49.
[81] Vgl. ebd., S. 50-53.

Führungsfingers in hohen Lagen auf den beiden höchsten Saiten deutlich. Vier Etüden, für jedes Intervall eine, mit verschiedenen Ton- und Taktarten, einigen Dynamikbezeichnungen (auch Diminuendi) sowie stellenweise Greiffingersätzen folgen.[82] Die Gattung der Etüde taucht hier das erste und einzige Mal auf. Eine für die Gitarre charakteristische Begleiterscheinung von Terzen-, Sexten- und Dezimentonleitern sind, laut Autor, oft zusätzliche Leersaiten, die einen Orgelpunkt darstellen. In ein paar Zeilen führt er dieses mit Beispielen und Übungen für jedes bereits behandelte Intervall vor, wobei die orgelpunktartige Leersaite die erste Saite ist. Der höchste Intervallton muss somit in hohen und tiefen Lagen auf der zweiten Saite sauber gegriffen werden, um die erste Saite nicht abzudämpfen.[83] Zum Ende dieses Teils der Schule Carcassis werden selten gebrauchte Tonarten auf der Gitarre in der folgenden Reihenfolge vorgestellt: H-Moll, Fis-Moll, Cis-Moll, H-Dur, Gis-Moll, Fis-Dur, Dis-Moll, B-Dur, G-Moll, Es-Dur, C-Moll, As-Dur, F-Moll, Des-Dur und B-Moll. Ähnlich dem Verfahren zu den Lieblingstonarten am Anfang der Schule können für jede Tonart eine Tonleiter, eine Kadenz, eine Übung und ein kurzes Präludium geübt werden. Lagenwechsel sowie kleine oder große Barrégriffe, die u. a. durch die zahlreicheren Vorzeichen notwendig werden, sind durch eine Abkürzung über den Noten gekennzeichnet.[84]

Abb. 9



Das letzte Thema des zweiten Teils dieser Schule nehmen Flageoletts ein. Die natürlichen Flageoletts des zwölften, siebten, fünften, vierten und dritten Bundes werden zunächst in einer Notenzeilentabelle zusammengefasst. Es folgt ein kurzes Übungsstück komplett nur mit (natürlichen) Flageolettönen, in dem die betroffenen Leersaiten mit der Zahl des Flageolettbundes darüber notiert sind (s. Abb. 9). Künstliche Flageoletts, die durch Greifen der Greifhand des gewünschten Tones und dann durch Berührung des Zupfzeigefingers der „neuen“ exakten Saitenmitte sowie durch den

[82] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 54-57.
[83] Vgl. ebd., S. 58.
[84] Vgl. ebd., S. 59-68.

Anschlag des Daumens derselben Hand erzeugt werden, werden durch eine weitere Tabelle in Kombination mit natürlichen Flageoletts kurz vorgestellt.[85]

Im dritten Teil der Schule Carcassis findet man 50 Übungsstücke, die progressiv über 29 Seiten geordnet sind. Dabei werden unterschiedliche Ton- und Taktarten verwendet und ab dem 20. Stück sind zwischendurch längere, schon fast konzertreife Stücke zu finden. Ab Nr. 41 können Variationen über Gesangsthemen aus unterschiedlichen Ländern oder über Themen berühmter Komponisten geübt werden. Für Nr. 46-48 müssen Leersaiten der Gitarre in einem offenen E-Durakkord gestimmt werden und kürzere sowie längere Flageolettpassagen nutzen die neue offene Stimmung in diesen Stücken aus. Die letzten beiden Stücke benötigen eine kleine Erklärung der dort verwendeten Effekte, welche vor allem mit Dynamik und Klangfarben spielen. Fingersätze für die Greifhand sind an schwierigeren Stellen in dieser großen Stücksammlung zu finden und sollen sonst, wie es die Absicht des Autors laut Einleitung ist, selbstständig gefunden werden. Neue Lagen sind ebenfalls immer vorgegeben und Dynamik- sowie Tempoabstufungen sind differenziert notiert.[86]

4.2.3.3 Jens Kienbaum

U. a. aufgrund des Ziels, Stilvielfalt auf der Gitarre zu zeigen, ist die Schule Jens Kienbaums viel umfangreicher und stellt mehr Noteninhalt zur Verfügung als die beiden anderen. Die verschiedenen Arten an Notenmaterial sollen im Folgenden so knapp wie möglich zusammengefasst werden, soweit dieses die im Vergleich sehr viel umfangreichere Gitarrenschule erlaubt. Da Kienbaum hier auch schrittweise das Notenlesen vermittelt, werden sich die meisten neuen Noteninhalte eher am Anfang der Schule finden lassen. Ein erstes Notenbeispiel taucht im Kapitel „Die Noten“ auf und beschäftigt sich mit der tiefen leeren e-Saite. Rechts daneben befindet sich eine Grifftabelle, die diesen Ton als Leersaite verdeutlicht.[87] Die Kombination von Grifftabelle und einzelnen notierten Tönen oder eines kompletten Akkordes wird noch oft von Kienbaum verwendet werden. Unter gerade beschriebenem Beispiel ist eine erste Notenzeile zu finden, die diesen Ton in Vierteln in einem 4/4-Takt üben lässt. Zusätzlich kennzeichnet eine eingekreiste „6“ die sechste Saite und eine „0“ diese als Leersaite. Auffallend ist die Verwendung eines Violinschlüssels mit einer „8“ darunter, was anzeigt, dass notierte Töne eine Oktave tiefer klingen, was aber heutzutage zum Notationsstandard von Gitarrenmusik gehört. Die gerade beschriebenen Kennzeichnungsmöglichkeiten, die im Notenmaterial dieser Gitarrenschule überall

[85] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1924, S. 68f.
[86] Vgl. ebd., S. 70-99.
[87] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 13.

zu finden sind, gehören zum verbreiteten Notationsstandard für Gitarrenmusik. Soll aufgrund einer bestimmten Taktart eine bestimmte Zählzeit stark oder weniger stark betont werden, kennzeichnet Kienbaum dies durch ein unterschiedlich großes Akzentzeichen über der entsprechenden Note. Gerade zu Anfang dieser Schule werden Zahlen unter die Notenzeilen geschrieben, um zu verdeutlichen, wie die Zählzeiten je nach Taktart und vorkommenden Notenwerten zu zählen sind. Schon auf Seite 15 lässt sich ein erstes Stück finden, welches nur mit den drei tiefsten Leersaiten auskommt und das der Lehrende mit dort vorgeschlagenen Akkorden im Unterricht begleiten kann („Kleiner Blues in A"). Schon mit diesem ersten Stück kann Kienbaum also die stilistische Vielfalt auf der Gitarre zeigen.

Als nächstes werden die momentan verbreiteten (spanischen) Bezeichnungen für die Zupfhand „p", „i", „m" und „a"[88] eingeführt sowie über der dazugehörigen Note notiert. Erste Übungen mit Achteln erfordern die Zählweise mit einem „+" zwischen z. B. der „1" und der „2", welche unter den Notenzeile notiert wird.[89] Viele kleine Notenbeispiele und kurze Übungsstücke, die alle vom Autor geschrieben und wie Songs betitelt wurden („Try it" oder „Rabbitwalk"), lassen sich hier finden. Diese kurzen songartigen Übungsstücke spiegeln Kienbaums Vorgehensweise aus der Einleitung wider und sollen den Lernenden seiner Meinung nach motivieren. In den Übungsstücken des zweiten Teils wird durch den harmonischen Ansatz Kienbaums das erste Mal eine zweistimmigen Schreibweise verwendet, indem eine Bassmelodie durch Noten mit dem Hals nach unten und die höhere Begleitstimme durch Noten mit dem Hals nach oben erkennbar sind. Durch erste Übungen mit einem Pendelschlag von p und i kommt zur zweistimmigen Notation das Lesen von Pausen hinzu.[90] Einige der Übungsstücke können durch eine Lehrerstimme, dessen Noten etwas kleiner gedruckt sind, als Duos gespielt werden. Durch die Stück für Stück hinzugenommenen Basstöne kann nun der erste Akkord mit sechs klingenden Saiten gegriffen werden. Dazu wird zunächst der bisher verwendete E-Mollakkord durch die sechste, dritte, zweite und erste Saite dargestellt und in Bezug zum neuen vollständigen E-Mollakkord mit zusätzlich gegriffener fünfter und vierter Saite gesetzt. Beide Versionen werden durch eine Grifftabelle und zwei kleine Notenbeispiele einmal mit geschlossenem Akkord und einmal mit nacheinander klingenden Akkordtönen vorgestellt.[91] Neue Akkorde werden im weiteren Schulverlauf auf ähnliche Weise eingeführt. Mit einem ersten vollständigen Akkord kann ein erstes Lied mit einem Schlagmuster (über alle sechs Saiten) begleitet werden. Dazu

[88] „p" („pulgar" = Daumen), „i" („indice" = Zeigefinger), „m" („medio" = Mittelfinger), „a" („anular" = Ringfinger)
[89] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 16f.
[90] Vgl. ebd., S. 20.
[91] Vgl. ebd., S. 23.

erklären ein Notenbeispiel mit komplett notierten Akkorden mit Pfeilen der Schlagrichtung und eine „komprimierte“ Notenzeile als Linie mit Taktangabe und dem Zeichen für Auf- oder Abschlag unter dem Rhythmus das Schlagmuster. Da schon eine beachtliche Menge an Tönen als Noten bekannt sind, fragen kurze Notenquizze dieses ab, wobei Namen und Fingersätze in das Quiz geschrieben werden sollen.[92]

Bisher wurden Noten nur auf den Basssaiten gegriffen und bildeten dort eine Melodie, während hohe Leersaiten diese begleiteten. Erste Töne auf den Diskantsaiten erfordern mehr Koordination, da nun Liegetöne zu einer fortschreitenden Bassmelodie geübt werden sollen. Kurze Vorübungen verlangen einen fixierten (aber nicht zu spielenden) Finger, der sich in einem auf einer Ecke stehenden Quadrat befindet und so gekennzeichnet wird.[93] Immer mehr eingeführte Töne führen zu melodiöser Vielfalt in den Übungsstücken und deren Aufbau wird komplexer. In einer Eigenkomposition („Straight forward“) muss auf eine 1. und eine 2. Klammer sowie auf ein „D. C. al Fine“ geachtet werden.[94] Neben solchen Eigenkompositionen lassen sich vereinzelt erste Stücke aus fremder Feder finden, die den meisten Lernenden bekannt sein sollten: z. B. „Kol dodi“[95] und „He ho (Kanon)“. Die Töne des letzteren Liedes sind zu diesem Zeitpunkt schon bekannt, sodass die Melodie und eine Zupfbegleitung als Duo im Unterricht gespielt werden können. Zusätzlich sind beide Akkorde dieses Liedes ebenfalls schon behandelt worden, sodass der Lernende sich auch singend mit einem bereits behandelten Schlagmuster selber begleiten kann.[96] Diese vielfältigen Möglichkeiten, mit einem Lied zu arbeiten, wird v. a. am Anfang dieser Schule noch oft auftauchen. Neue Taktarten, neue Zupfmuster/Arpeggien, neue Akkorde und Schlagmuster werden nach und nach mithilfe von Eigenkompositionen und Liedrepertoire aus dem Folk- oder Weihnachtsliedbereich eingeführt. Soloversionen können stellenweise zum Leadsheet eines Liedes gefunden werden. Wie in der Einleitung festgehalten, soll das solistische und begleitende Spiel gleichzeitig gefördert werden. Dieses Ziel wird bereits am Anfang der Schule deutlich, da die „Reise“ beim leeren E-Moll startet, immer mehr hinzukommende Basstöne neue Akkorde einführen und erste Spielstücke diese Themen und Techniken üben sollen. Als nächster großer Schritt können Songs gezupft oder geschlagen begleitet werden und deren Melodien oder arrangierte Soloversionen ebenfalls gespielt werden. Die Bereiche Begleitung und solistisches Spiel entwickeln sich so auseinander und ergänzen sich gegenseitig. Durch den Wechselschlag kommen neue Notenwerte wie die Achteltriole und die

[92] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 24f.
[93] Vgl. ebd., S. 27.
[94] Vgl. ebd., S. 32.
[95] Vgl. ebd., S. 24.
[96] Vgl. ebd., S. 29.

Sechzehntel zu den bisherigen hinzu, deren Zählweisen zunächst noch unter den Noten notiert werden.[97] Neue Akkorde, wie der E-Dur, bringen die Vorzeichen ins Spiel, die in nun auch schon in schwereren Stücken, die Melodie und verschiedene 4-Fingerarpeggien kombinieren, vorkommen.[98]

Die Lernenden beherrschen nun die wesentlichen Notenlesekenntnisse für das zweistimmige Spiel und bisher Unbekanntes erklärt Kienbaum in einem kleinen Absatz oder kurzem Satz in einer Fußnote. Z. B. betrifft das den ternären „Shuffle-Rhythmus“, der im Stück rhythmisch nicht ausgeschrieben wird und beim Blues typisch ist.[99] Im Kapitel „Spielstücke 1“ können auch schon erste Stücke aus verschiedenen Epochen gefunden werden. Eine große Vielfalt an Stilen und einige Duos, sowie ein erstes dreistimmiges Stück motivieren in diesem Kapitel. Über die Schule verteilt lassen sich kurze Lektionen für den „Partygitarristen“ finden. Hier wird der Umgang mit Leadsheets und unterschiedlichen Begleitmöglichkeiten vorgestellt, sowie unterschiedliche Arrangiermöglichkeiten durch verschiedene Soloversionen eines Stücks.[100] Ein wenig später geht es um die Vielfalt der Arpeggien, welche von Kienbaum in kurzen Notenzeilen zunächst in Gruppen der Schwierigkeit nach zusammengefasst werden.[101] Nach dieser Sammlung und vor ein paar Arpeggienübungen und -etüden geht der Autor kurz auf arpeggierte Akkorde ein und stellt diese, ähnlich wie Carcassi, in zwei Zeilen dar. In der oberen findet man die Notation und darunter die rhythmisch genaue Ausführung.[102] Je nach Tonart wird das Dämpfen von leeren Basssaiten wichtig, da diese sonst als Dissonanz störend in einen Folgeakkord hinein klingen. In dem dazugehörigen Kapitel werden zunächst kurze Beispiele gebracht, in denen zu dämpfende Basssaiten mit einem oder zwei Sternchen, je nach Art der Dämpfung (gleichzeitig, nachträglich), gekennzeichnet sind. In den folgenden Stücken werden diese Sternchen aber absichtlich weggelassen, damit der Lernende selber herausfinden muss, wo das Dämpfen von leeren Basssaiten nötig wird.[103] Für Lernende, die sich für die E-Gitarre oder für die Alte Musik z. B. auf der Laute interessieren, ist sicherlich das Kapitel zu Tabulaturen interessant. Nachdem das Lesen von Tabulaturen erklärt worden ist, sowie deren Vor- und Nachteile zueinander in Bezug gesetzt wurden, findet man kurze Stücke mit je einer Noten- und einer Tabulaturzeile, sowie ein Stück komplett nur als Tabulatur gesetzt.[104] Über die Einführung des

[97] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 49.
[98] Vgl. ebd., S. 53.
[99] Vgl. ebd., S. 65.
[100] Vgl. ebd., S. 81ff.
[101] Vgl. ebd., S. 96ff.
[102] Vgl. ebd., S. 100.
[103] Vgl. ebd., S. 106ff.
[104] Vgl. ebd., S. 115f.

Apoyandos gelangt der Lesende bald zu einer größeren Sammlung an Spielstücken, die wieder Vielfalt durch Stücke verschiedener Epochen, Evergreens + Soloversion, Etüden, Folkstücke, einige wenige Duos und anspruchsvolle Eigenkompositionen Kienbaums bietet.[105]

Das fortgeschrittene Niveau erlaubt nun komplexere Koordinationsübungen für beide Hände gleichzeitig. Dabei geht Kienbaum detailliert auf kleinste Bewegungen ein und kennzeichnet Finger, die z. B. beim Tonleiterspiel liegen bleiben sollen, mit einem Strich hinter ihrer Greiffingerzahl unter der Notenzeile. Immer mehr Tonleitern in der Lage üben Saitenübergänge der Greifhand, die Armhaltung der Greifhand und vorbereitendes Spiel mit vielen Notenbeispielen und Bildern. Querverweise durch unterschiedlich viele Sternchen unter oder über den Noten sollen wiederkehrende Bewegungen in verschiedenen Tonleitern kategorisieren.[106] Ähnlich viel Übungsmaterial behandelt als nächstes den direkten und indirekten Lagenwechsel, die durch einen Strich zwischen den letzten Note der alten Lage und der ersten Note der neuen Lage erkennbar sind. Römische Zahlen, die immer den Anfang einer neuen Lage kennzeichnen, stehen hier immer über dem ersten Ton der neuen Lage. Verschiedene Lagenwechsel werden erstmal als hörbares Glissando mit allen vier Greiffingern auf verschiedenen Saiten geübt, um für Routine zu sorgen. In folgenden Übungsstücken wird der Unterschied zwischen einem geräuschlosen Lagenwechsel und einem glissando deutlich gemacht, indem letzteres u. a. als Spielanweisung im Notentext steht.[107] Wie Carcassi geht Kienbaum auch auf die Sonderform des Lagenwechsels, bei dem eine Leersaite kurz Zeit für diesen Lagenwechsel verschafft, ein.

Als Ergänzung zum Partygitarrenspiel kann man sich nun an das erste Improvisieren heranwagen. Neben Grifftabellen, die z. B. alle Töne einer pentatonischen Tonleiter in einer bestimmten Lage darstellen, tragen zusätzliche Tabulaturzeilen zur Verdeutlichung bei.[108] Während beim Lagenspiel diese durch eine römische Zahl gekennzeichnet wurden, kommt beim Barréspiel ein vertikaler Strich, der die betroffenen Akkordtöne „zusammenhält“, und evtl. ein „B“ oder „C“[109] vor der Zahl hinzu.[110] Neben dem Überbindungsbogen zwischen zwei gleichen Noten, der schon am Anfang der Schule (auf Seite 43) eingeführt wurde, steht ein Bogen bei zwei verschiedenen Noten für eine Abzugs- oder Aufschlagsbindung. Neben verbreiteten Zweier- und Dreierbindungen werden auch langsame und schnelle Vorschläge geübt, wobei beide durch

[105] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 120-135.
[106] Vgl. ebd., S. 136ff.
[107] Vgl. ebd., S. 140ff.
[108] Vgl. ebd., S. 145ff.
[109] Abkürzungen: „B“ = „Barré“, „C“ = „Ceja“ (spanisch: „Barré“)
[110] Vgl. Kienbaum, 2004, S. 152f.

eine kleine Note vor ihrem Zielton erkennbar sind, während letzterer durchgestrichen ist.[111] Mit dem jetzigen Notenlese- und Technikniveau kann nun in die Welt des Blues‘ und des Flamencos eingetaucht werden. Einige Duos bieten Abwechslung für den Unterricht. Charakteristische Techniken werden in kurzen Absätzen erklärt und im Notentext durch z. B. eine Abkürzung gekennzeichnet.[112] Ein kurzes Kapitel beschäftigt sich mit Überlegungen zu Fingersätzen beider Hände. Bisher wurden diese konsequent vorgeschrieben und sorgten bei schwierigeren Stellen oder neuen Techniken für Klarheit. Ein Notenbeispiel zeigt eine Melodielinie, welche auf zwei Arten gespielt werden kann und je nach Fingersatzwahl verschiedene Klangeffekte und Klangfarben hervorbringt. Neben dem Hörbarmachen verschiedener Klangvorstellungen schlägt Kienbaum mithilfe anderer Beispiele vor, auch auf bequemere Fingersatzmöglichkeiten für die Zupfhand zu achten. Das Finden verschiedener Möglichkeiten von Fingersätzen für beide Hände kann mit einem Stück komplett ohne einen einzigen Fingersatz geübt werden.[113] Die folgende Sammlung an Spielstücken beendet den vierten Teil, ist noch größer als vorherige Sammlungen und liefert epochenchronologisch hauptsächlich Solostücke aus der Renaissance bis in die Moderne[114]. Diese 33 Seiten bieten sehr viel Stückmaterial für den Lernenden und verlangen ein Spielniveau, was schon fast einer Aufnahmeprüfung an einer Musikhochschule genügt. Neben einer fundierten klassischen Gitarrenausbildung hat Kienbaum zu keinem Zeitpunkt vergessen, Grundlagen für andere Stilistiken zu schaffen. So wurden Grundkenntnisse im Blues oder im Flamenco vermittelt und das Partygitarrenspiel sowie v. a. die Improvisation hat andere Facetten der Gitarre gezeigt, die sich auch in anderen Stilistiken unterbringen lassen. Wegen der durch diese Gitarrenschule gelernten Noten- und Tabulaturkenntnisse sowie der mittlerweile fortgeschrittenen Spieltechnik sollte ein Umsatteln auf die E-Gitarre der Pop- oder Jazzmusik nicht schwer sein.

In dem fünften, rein theoretischen Teil werden nacheinander die Grundlagen des Wissens über das Tonsystem, die Tonleitern-/arten und dem Akkordaufbau mithilfe vieler Notenbeispiele vermittelt.[115] Den sechsten Teil stellt ein Anhang dar, der das Grundwissen des Partygitarristen oder der -gitarristin, eine Übersicht über musikalische Spielanweisungen und Zeichen, sowie eine Titelübersicht in Kombination mit einer Tracklist für die CD beinhaltet. Einzelne Takte fassen zunächst verschiedene Zupf- und Begleitmuster in den gängigsten Taktarten zusammen. Per Noten und Tabulaturzeile sowie Grifftabelle können hier auch alle Stammtöne der ersten

[111] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 164ff.
[112] Vgl. ebd., S. 170-185.
[113] Vgl. ebd., S. 186ff.
[114] Vgl. ebd., S. 190-223.
[115] Vgl. ebd., S. 224-232.

Lage nachgeguckt werden. Eine Sammlung kleinerer Grifftabellen fasst die wichtigsten „Lagerfeuerakkorde“ zusammen. Als „Spickzettel“ findet man auf den letzten Seiten dieser Schule eine Auflistung aller Noten- und Pausenwerte, Zupfhand-, Greifhand- und Saitenbezeichnungen, Verzierungen, Ausführungshinweise, Ablaufangaben, Abschnittsbezeichnungen, Dynamiken, Tempi, Satzbezeichnungen und Titel, die Kienbaum in dieser Schule verwendet. Nach dem Titelverzeichnis und dem CD-Index laden zwei leere Notenblätter zum Aufschreiben eigener Gedanken ein.[116]

Wie sich gezeigt hat, lassen sich sehr viel mehr Inhalte als Ziele in diesen drei Schulen finden. Letztendlich ist aber eine Schule nichts weiter als ein Buch und wird somit immer mehr Inhalte bieten. V. a. kurzfristigere Ziele werden sich in einer Unterrichtssituation ergeben, in der eine Schule benutzt wird. Eine Fülle an Inhalten, kann so von einem fähigen Pädagogen oder einer Pädagogin aufgrund verfolgter Ziele und mit entworfenen Methoden ergiebig für den Unterricht genutzt werden. Der obige Vergleich hat gezeigt, dass sich alle drei Schulen unterschiedlich intensiv durch verschiedene Inhalte mit einem Thema beschäftigen. Sor will die Ursachen seiner Regeln möglichst genau vermitteln und diese effizient auf eher wenige Inhalte anwenden. Carcassi dagegen will viel Spielmaterial bieten und dieses durch die Ordnung nach Schwierigkeit gut machbar halten. Die vielen Inhalte der Schule Kienbaums sollen nicht nur stilistische Vielfalt zeigen, sondern auch zahlreiches Unterrichtsmaterial für verschieden große Unterrichtsgrößen bieten und eine Auswahl für den Unterricht darstellen. Außerdem erlaubt die im Vergleich sehr große Anzahl an Inhalten der Schule Kienbaums ein kleinschrittigeres pädagogisches Vorgehen, welches individuell noch besser auf den Lernenden zugeschnitten werden kann, was im folgenden Kapitel untersucht werden soll.

4.3 Methoden

In diesem Kapitel möchte ich zwei Arten von Methoden vorstellen. Als erstes die ausformulierten Methoden, durch welche die drei Autoren ihre Gedanken z. B. zur generellen Benutzung ihrer Schule oder zu einzelnen Übungen äußern. Der zweite Bereich soll sich mit dem methodischen Vorgehen durch die bereits vorgestellten Inhalte anhand beispielhafter Themen beschäftigen. Dabei wird es v. a. um die Anzahl und den Umfang der Lernschritte innerhalb eines Technikthemas gehen.

[116] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 233-248.

4.3.1 Methodisches Vorgehen

Zur methodische Anwendung seiner Schule fordert Fernando Sor in der Einleitung die Lesenden auf, die von ihm formulierten Erkenntnisse und Regeln erst nachzuprüfen und dann zu akzeptieren, also nicht unreflektiert umzusetzen.[117] Außerdem setze er, wie bereits erwähnt, musikalische Grundkenntnisse voraus, weil eine Vermittlung dieser den Rahmen seiner Schule sprenge.[118] Bezüglich einer methodischen Vorgehensweise seiner Schule schlägt Matteo Carcassi nur vor, diese aufmerksam und komplett durchzugehen, um so das Spielen der Gitarre in seiner Gesamtheit zu erlernen.[119] Jens Kienbaums Tipps zum Umgang mit seiner Schule sind da etwas umfangreicher. In einer kurzen Gebrauchsanweisung fasst Kienbaum das wichtigste zur Verwendung seiner Schule zusammen. Er stellt einen verbreiteten zu großen Respekt vor dem Erlernen der Notenschrift fest und rät, beim Spiel vorausschauend zu lesen und nicht zu früh auswendig zu lernen. Gleichmäßige Rhythmen sollen am Anfang das Lernen erleichtern, damit sich auf das Greifen oder die Klangerzeugung konzentriert werden könne. Kürzere Übungsstücke ließen sich, laut Autor, gut zu längeren Vorspielstücken ergänzen. Regelmäßiges, tägliches Üben sei wichtig, da durch das Fehlen einer Übungsroutine das Üben selbst oder Gelerntes durch zu große Pausen schnell vergessen würden. Neben dem täglichen Üben sei eine Gymnastik der Greifhand Kienbaum ebenfalls wichtig. Wurde der dritte Teil erreicht, so können die Themen ab dort in einer selbstgewählten Reihenfolge behandelt werden, da diese in Modulen aufgeteilt wurden. Auf der beigefügten CD befinden sich Aufnahmen, zu denen geübt werden kann und die das Potential des Instruments zeigen sollen.[120]

4.3.2 Methodik: Sitzhaltung, Position der Greif- und Zupfhand

In diesem Unterkapitel sollen verschiedene Methoden zu einem Thema, mit dem sich alle drei Autoren beschäftigen, vergleichend vorgestellt werden und auf die Wahl der Inhalte und deren Reihenfolge eingegangen werden. Zu diesem Zweck wurden zwei beispielhafte Themen ausgesucht, die sich mit unterschiedlich weit fortgeschrittenen Techniken bzw. Themen beschäftigen. Als erstes wird es um die Vermittlung der Sitzhaltung und der Position der Hände gehen und danach um die methodische Behandlung von Arpeggien. Leider würde ein drittes Thema z. B. für Fortgeschrittene (Bindungen, …) in dieser Arbeit den Rahmen sprengen.

---

[117] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973., S. 9 + S. 46.
[118] Vgl. ebd., S. 18.
[119] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 1.
[120] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 4.

Abb. 10

Zum ersten Thema äußert sich Fernando Sor sehr ausführlich, was bereits durch die Behandlung der vielen Illustrationen und des ausführlichen Textanteils deutlich geworden ist. Die von ihm vorgeschlagene Spielhaltung hat ihre Basis aus der Sitzposition eines Pianisten, der sich immer genau in die Mitte der Klaviatur setzt, um die bestmögliche Reichweite und Bewegungsfreiheit auf der Klaviatur zu haben. Die Mitte der Gitarre ist für Sor der 12. Bund, also die halbe Saitenlänge bzw. Mensur. Um den Gitarrenhals für die Greifhand nicht zu niedrig zu haben, kommt Sor mit dem ursprünglichen Gedanken, dass rechte Knie zu erhöhen, auf die Lösung eines Tisches. Dieser steht halb vor dem Spielenden und stützt die Oberzarge so, dass nun der Hals besser erreichbar ist. Währenddessen befindet sich die Mitte der Unterzarge auf dem rechten Bein und der rechte Arm liegt auf der entgegengesetzten Seite der Gitarre auf und hält diese durch sein Gewicht aufrecht, sodass der Hals nicht mehr von der Greifhand gestützt werden muss.[121] Eine Illustration zeigt diese Sitzhaltung mit Tisch und die Berührungspunkte zwischen Körper, Tisch und Gitarre (s. Abb. 10).

Abb. 11

Die, laut Sor, damals häufigste Haltung wird durch eine weitere Illustration vergleichend gezeigt (s. Abb. 11). Durch die nicht erhöhte Gitarre wird ein Sitzen mit geradem Rücken und gleich hohen Schultern unmöglich. Zusätzlich kann es im Greifarm, der sich über der Herzhöhe befindet, zu Blutkreislaufproblemen führen. Um diese Umstände zu vermeiden, stellt Sor den Grundsatz auf, dass sich die Gitarre nie parallel zur Stuhllehne befinden dürfe, da nun so zwei parallele und gleich hohe Schultern gewährleistet werden können.[122] Eine weitere Zeichnung eines Gitarristen von oben zeigt, dass so

[121] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 12.
[122] Vgl. ebd.

die beiden Arme (und deswegen auch die beiden Schultern) mit einem gleichen Winkel und auf einer Höhe das Instrument erreichen. Während die linke Hand bequem den Hals erreicht, liegt der rechte Arm mit dem Ellbogen auf der Zarge auf und das Stück das Arms, welches über die Zarge hinausguckt, erreicht bequem durch leichtes Kippen des Arms die Saiten (s. Abb. 12). Sors Ziel war es hier, durch diese Überlegungen aus den natürlichen, anatomischen Abmessungen des Körpers Nutzen zu ziehen, anstatt sie dem Instrument anzupassen und zu verändern.[123]

Abb. 12

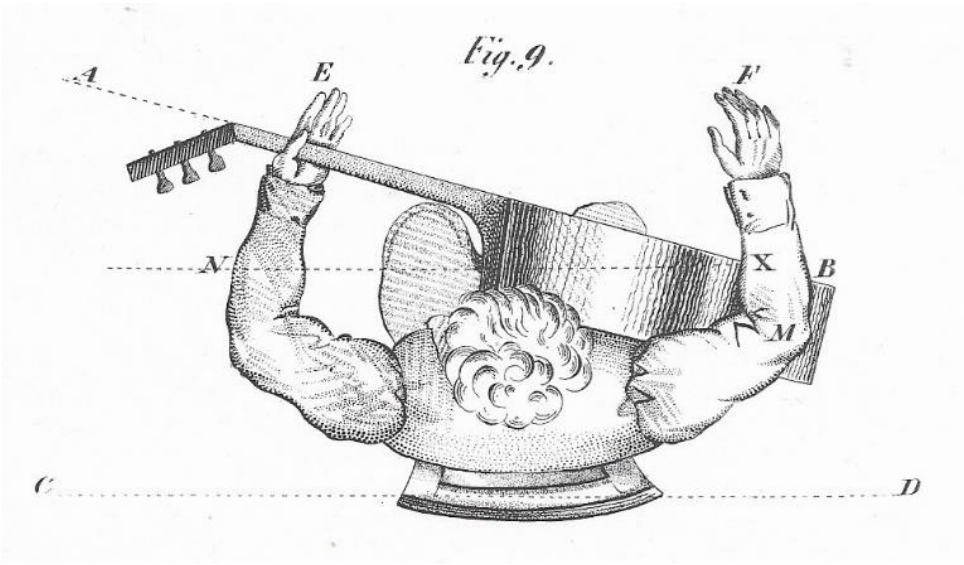
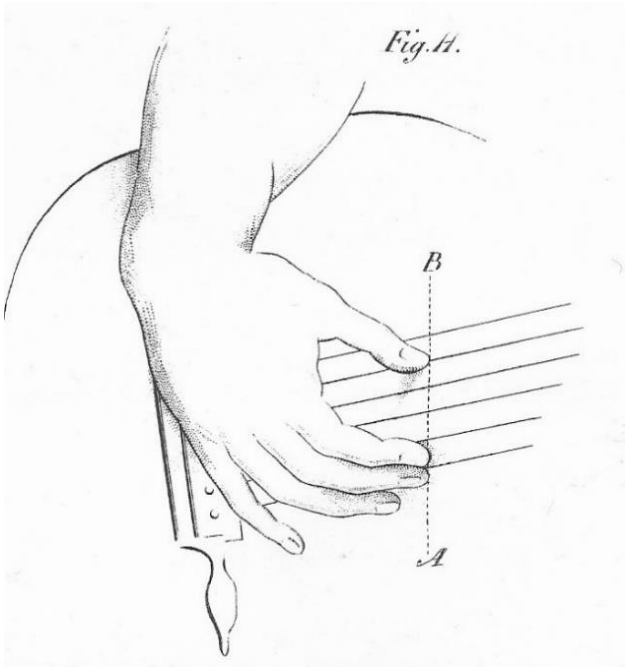


Abb. 13

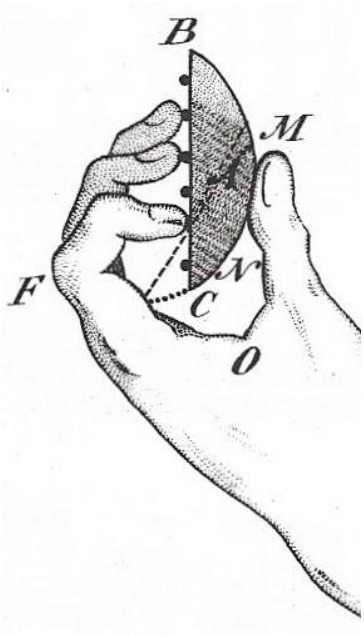


Bezüglich der Position der einzelnen Finger der Zupfhand bezieht sich Sor erneut auf die Tasteninstrumente, da die Saiten dieser Instrumente immer im gleichen Bereich angeschlagen werden und so eine einheitliche Klangfarbe hervorbringen. Dazu positioniert er den Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger der Zupfhand auf einer Linie, die sich parallel zum Steg oder Sattel befindet, was wieder durch eine Illustration deutlich wird (s. Abb. 13). Versucht man, den Ringfinger auch auf diese gerade Linie zu positionieren,

[123] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 12.

macht sich bemerkbar, dass dieses aufgrund der Länge dieses Fingers nicht ohne Veränderung der Krümmung der anderen Finger möglich ist. Der Daumen schlägt durch sein Gelenk in eine andere Richtung an als die beiden anderen Finger und führt beim Anschlag zu keiner Veränderung der Position der Hand oder bewegt andere Finger durch gemeinsame Sehnen.[124] Im weiteren Verlauf der Schule geht Sor immer wieder auf das Kuppenspiel ein, dass er dem Nagelspiel vorzieht, und erwähnt seinen Gitarrenkollegen Dionisio Aguado, der wiederum das Nagelspiel bevorzugt.[125]

Abb. 14



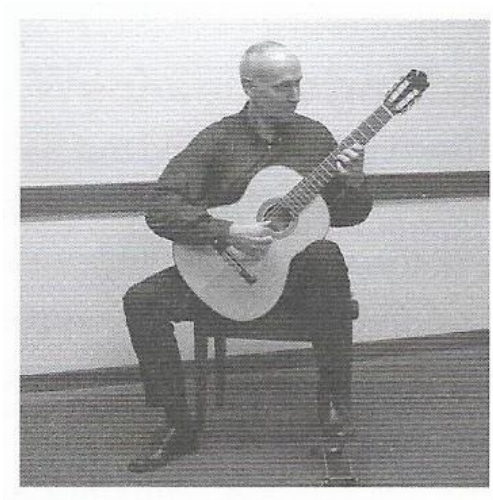
Nach einer Beschreibung der Nachteile der verbreiteten Praxis, den Hals mit der Greifhand zu umfassen, stellt Sor seinen ersten Grundsatz für diese Hand vor, nach dem sich der Daumen auf der Halsmitte befinden sollte, wie eine Illustration zeigt (s. Abb. 14). Ebenso wie in der Zupfhand ist der Daumen durch seine Länge besser in der Lage, Bewegungen in entgegengesetzter Richtung zu den anderen Fingern auszuführen. Das Kugelgelenk des Daumens bietet sehr viel mehr Bewegungsmöglichkeiten, als die Sattelgelenke der anderen Finger. So kann der Daumen problemlos jedem anderen Finger entgegenkommen und einen Stützpunkt bieten. Befindet sich der Daumen in der Halsmitte, greifen die anderen Finger nun senkrecht und benötigen weniger Kraft, dämpfen nicht mehr ungewollt höhere Nachbarsaiten und erleichtern mehrstimmiges Spiel. Zusätzlich sind die höchste und die tiefste Saite oder Bünde außerhalb der Lage durch Streckungen viel besser erreichbar und erfordern weniger Lagenwechsel. Zur Verdeutlichung zieht der Autor hier wieder einen Vergleich zu einem Pianisten, dessen Daumen Drehpunkt und Führungsfinger zu gleich ist. So kann dieser die komplette Position der Hand wechseln und diese alte Position aber auch wiederfinden. Seinen oben formulierten Grundsatz ergänzt er durch die Regel, dass der Daumen sich, wenn alle Finger der Greifhand auf dem Griffbrett sitzen, dem Mittelfinger gegenüber befindet.[126]

Matteo Carcassis Gedanken zu diesem Thema sind, wie bereits erwähnt, weniger ausführlich und unterscheiden sich punktuell sehr von Sors Ansichten. Zur Haltung empfiehlt Carcassi

[124] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 12f.
[125] Vgl. ebd., S. 16.
[126] Vgl. ebd., S. 13f.

einen etwas höheren Stuhl als gewöhnlich und einen „Schemel“ (Fußbänkchen) für den linken Fuß. Dabei spreizt sich das rechte Bein ein wenig ab und das Körpergewicht liegt größtenteils auf dem linken Bein. Nun wird die Gitarre auf das linke Bein platziert und hält ihr Gleichgewicht durch die drei Stützpunkte (linkes Bein - rechter Unterarm - Schlüsselbein), die sich so ergeben (s. Abb. 3). Für die Greifhand gilt für den Autor, dass der Hals in den Bereich der Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger gelegt wird. Dabei befindet sich der Daumen im Bassbereich zwischen dem ersten und zweiten Bund und der Zeigefinger im Diskantbereich zwischen dem Sattel und dem ersten Bund. Der Oberarm weist zum Boden, aber der Ellenbogen liegt nicht am Körper an. Die Greiffinger werden so gehalten, dass zwischen jedem ein wenig Platz ist und können so auf die ersten drei Saiten platziert werden. Sollen die drei tiefsten Saiten erreicht werden, muss der Daumen sich ein wenig unter den Hals zurückziehen und das Handgelenk ein wenig gebeugt werden. Manchmal werden Töne auf der tiefsten Saite vom dem Hals umfassenden Daumen gegriffen, was im Notentext dieser Schule durch das Wort „Pouce“ (= „Daumen“) gekennzeichnet ist. Der rechte Unterarm stützt sich auf den Rand, welcher die Zarge und die Decke verbindet, in Richtung des Saitenhalters. Der kleine Finger wird auf die Decke nahe der höchsten Saite und des Stegs gesetzt, während der Daumen über den drei Basssaiten schwebt und i, m und a sich über den drei Diskantsaiten befinden. Der Anschlag soll schräg zur Saite und ohne Beteiligung des Nagels geschehen.[127]

Abb. 15



Jens Kienbaum schlägt, um die sitzende Gitarrenhaltung zu unterstützen, entweder ein Fußbänkchen, eine Gitarrenstütze oder ein Kissen vor. Die heute als klassische Gitarrenhaltung bekannte Spielhaltung wird durch detaillierte Erklärungen und einige Bilder vermittelt. Dabei wird die Gitarre durch ein Fußbänkchen unter dem linken Bein erhöht und bringt den Gitarrenkopf auf Augenhöhe. Die Gitarre wird mit ihrer Zargenausbuchtung auf das linke Bein gelegt, sodass der Hals in einem 45°-Winkel schräg nach oben zeigt. Der rechte Unterarm wird auf den Rand der Unterzarge gelegt und vervollständigt so die drei Berührungspunkte: Schlüsselbein - linkes Bein - rechter Unterarm (s. Abb. 15).

[127] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1924, S. 9f.

Abb. 16

Ein interessanter Zusatz ist, dass Kienbaum für die Greifhand nun eine Position wählt, die fast automatisch zu der gewollten Haltung führt. Dazu positioniert er die vier Finger nacheinander alle auf der vierten Saite ab dem siebten Bund, sodass jeder Finger einen Bund greift (s. Abb. 16). Dadurch spreizen sich die Finger untereinander ein wenig voneinander weg und der Daumen fällt aufgrund des Halsprofils von alleine auf die Halsmitte, während er sich ungefähr gegenüber vom Mittelfinger befindet.[128] Ein paar Gymnastikübungen flicht der Autor noch vor der „offiziellen" Einführung der Position der Zupfhand ein, um den Lernenden schon früh Übungsmaterial bieten zu können. Diese Übungen, die täglich geübt werden sollen, wurden auf Basis des oben eingeführten „Vierfingergriffs" entwickelt. Sie beinhalten das gleichmäßige Klopfen einzelner Finger auf einen Bund und später das Anschlagen einzelner gegriffener Töne durch den Daumen. Neben dem Abschätzen benötigter Kraft zum Greifen nahe des Bundstäbchens wird auch Koordination geübt, indem in anderen Übungen bestimmte Finger fixiert bleiben, während ein anderer oder zwei andere Finger Bünde benachbarter Saiten abklopfen oder dort greifen, um durch die Zupfhand zum Klingen gebracht zu werden. Bezüglich der Zupfhand werden zunächst die einzelnen Bezeichnungen der Finger und deren Übersetzungen vorgestellt. Durch Bilder und Text wird genau beschrieben, wie der Unterarm auf der Zarge zu liegen hat und es wird eine Basisposition der Zupfhand erklärt, bei der p auf der sechsten und i, m und a verteilt auf den drei Diskantsaiten liegen. Die Haltung der Finger ist rund, so als halte man eine Kugel. Der Autor führt zusätzlich eine flache Handhaltung vor und welche negativen Auswirkungen diese für den Anschlag und den Klang hat.[129]

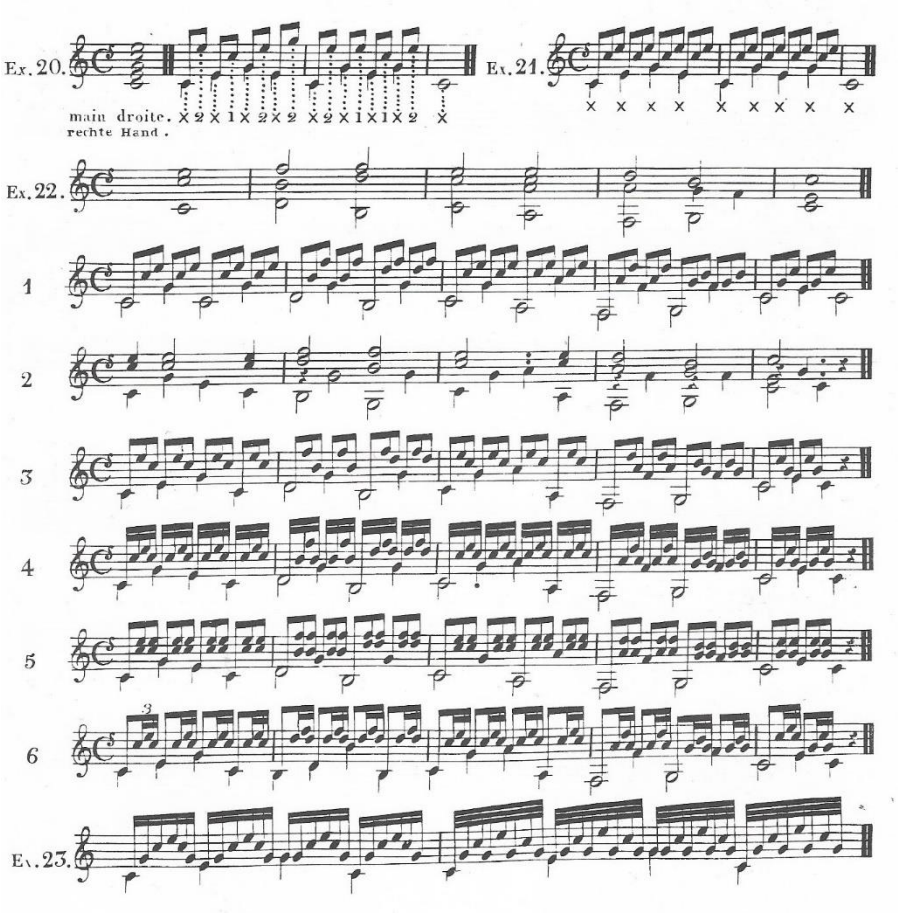
Wie sich anhand bisheriger Erkenntnisse und Vergleiche vermuten lässt und auch hier wieder ersichtlich wurde, beschäftigen sich die drei Autoren unterschiedlich intensiv mit der Einführung einer Sitzhaltung und der Positionierung beider Hände. Carcassis Anordnungen zu diesem Thema sind im Vergleich am wenigsten ausführlich, spiegeln aber gut damalige Haltungsansichten, die sein Kollege Sor oft kritisierte, wider. Beide Autoren geben per Text eine Haltung

[128] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 9.
[129] Vgl. ebd., S. 9-12.

vor, aber Sor verweist zusätzlich ausführlich auf anatomische Voraussetzungen und will seine deswegen aufgestellten Regeln mithilfe von Illustrationen nachvollziehbar machen. Neben der Nutzung anatomischer Voraussetzungen und Anpassung an diese sind Sors Gedanken zur Musikergesundheit bemerkenswert. Auch wenn Carcassi in seinem Unterricht sicherlich genauer die gewünschte Gitarrenhaltung vermittelt hat, sind Sors Anweisungen, auch im Hinblick auf die heutige Gitarrentechnik, wertvoller. Im Nachhinein sind von Carcassis Anweisungen das Spielen mit Fußbänkchen und die Positionierung der Gitarre auf dem linken Bein, sowie die häufige Verwendung des Ringfingers im Akkord- und Arpeggienspiel übrig geblieben. Dagegen sind Sors Grundsätze zur Haltung bzgl. gesundem Sitzen, geraden Schultern und dem schrägen Winkel der Gitarre zur Rückenlehne, sodass beide Arme sich auf gleicher Höhe befinden, heute noch wichtig. V. a. seine Ansicht zum Daumen auf der Halsmitte ist in der heutigen (klassischen) Gitarrentechnik grundlegend. Kienbaums Schule, die heutige Ansichten widerspiegelt und auf Basis des bereits erwähnten internationalen Technikkanons sowie der vielen Entwicklungen der letzten 200 Jahre seit Sor/Carcassi entstand, geht ähnlich detailliert und inhaltsreich wie Sor an dieses Thema heran, sodass sich die Sitzhaltung und andere Techniken auch im Selbststudium beigebracht werden können.

4.3.3 Methodik: Arpeggien

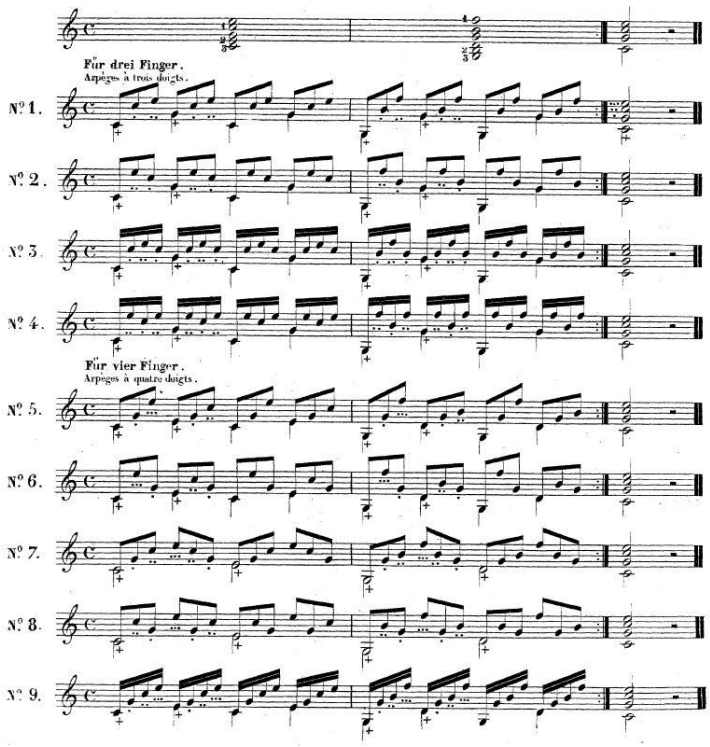
Abb. 17



Bezüglich der Behandlung der Arpeggien widmet Fernando Sor diesem Thema kein eigenes Kapitel. So findet man seine Gedanken und Übungen in den Kapiteln „Gebrauch der Finger der Rechten Hand“ und „Fingersatz beider Hände“. Wie bei seiner Begründung der Position der Zupfhand schon deutlich wurde, bevorzugt der Autor

nur eine Nutzung der Finger p, i und m. Dabei ordnet er p der 3.-6. Saite zu, i der 2. und m der 1. Saite. Zwei kurze Notenbeispiele zeigen Arpeggien, wobei jedem Zupffinger ein Fingersatz nach eben genanntem System zugeordnet wurde: „x“ = Daumen, „1“ = Zeigefinger und „2“ = Mittelfinger (s. Abb. 17). Durch den Fingersatz der Greifhand in einem Akkord entscheidet sich nicht nur die Verteilung der Finger sondern auch die Haltung der Hand. Eine Arpeggienpassage kann leichter werden, wenn man aus dieser die Akkorde in ihrer Lage und Stellung herausfiltert und geschlossen übt/spielt.[130] Diese Vorgehensweise kann anhand einiger Notenzeilen geübt werden, die auf Grundlage einer festgelegten Akkordfolge verschiedene Arpeggienformen mit unterschiedlichen Notenwerten zeigt (s. Abb. 17). Da der Autor aufgrund seiner Fingersatzregel nur p, i und m benutzt, ergeben sich so logischerweise nur 3-Fingerarpeggien. Allerdings muss der Daumen deswegen öfter große Sprünge über eine Saite machen, um z. B. die dritte Saite zu erreichen. Auf dieses Notenbeispiel folgen weitere durch die Sor veranschaulichen möchte, dass Arpeggien durch ihre ineinander klingenden Töne auch verschiedene Instrumente, die z. B. eine Ober-, Mittel- und Bassstimme spielen, darstellen. Die einzelnen Tonwiederholungen der einzelnen Stimmen durch die Arpeggien sollen hier das Tremolo der Geigen darstellen. Sor überträgt hier also die einzelnen Stimmen in ihren Rollen auf die Gitarre und weist darauf hin, dass man beim Spielen eben jene Partitur im Kopf haben sollte.[131]

Abb. 18

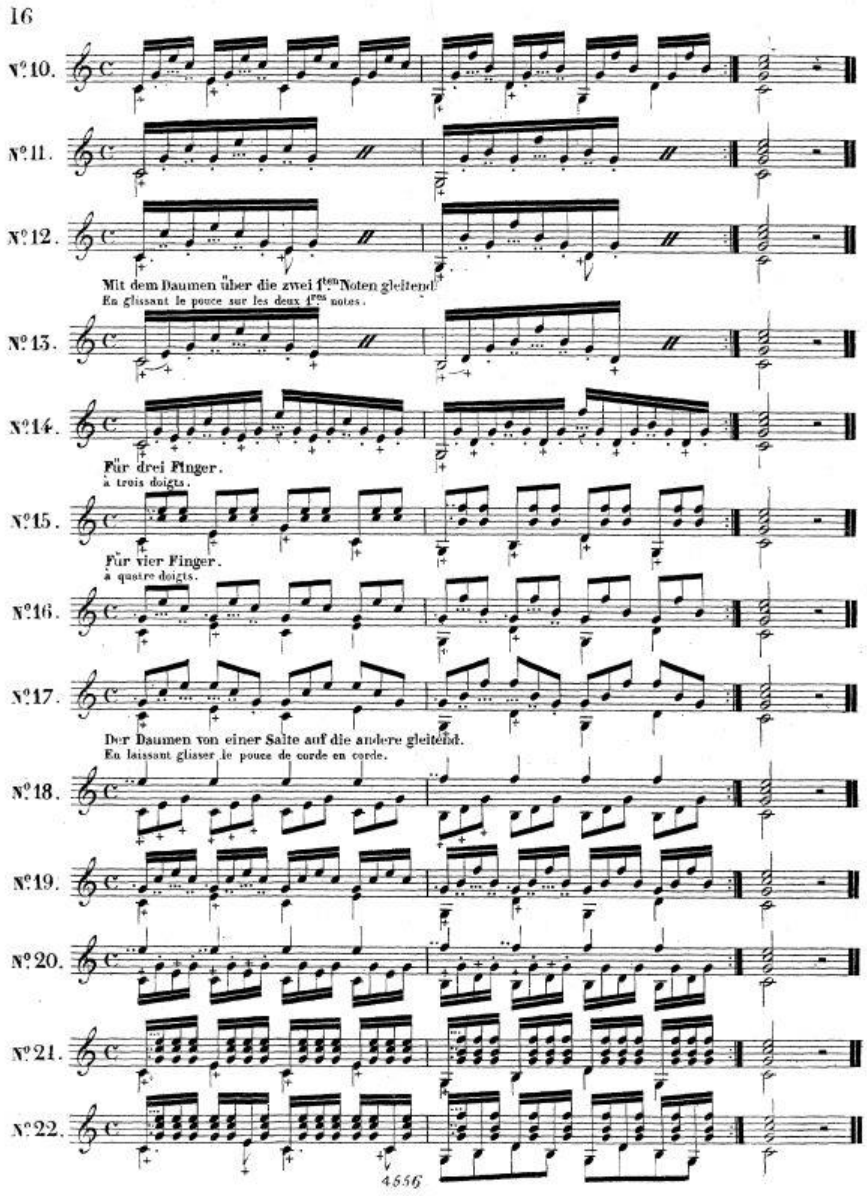


Matteo Carcassi behandelt Arpeggien in seiner Schule recht früh und widmet der Einführung dieser Technik sechs Seiten. Für den Autor stellen Arpeggien, also gebrochene Akkorde, etwas sehr Charakteristisches für die Gitarre dar und werden somit gerne und häufig verwendet. Zusätzlich dienen sie als Übung zur Festigung der Technik und Beweglichkeit der Zupfhand. Arpeggien entstehen aus einem Akkord, der zu Anfang des

[130] Vgl. Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule*. Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 19f.
[131] Vgl. ebd.

Arpeggios komplett gegriffen und erst nach dem letzten Ton losgelassen werden sollte. Dadurch wird sichergestellt, dass alle Akkordtöne während des Arpeggios ineinander klingen. Nun fasst Carcassi 22 Arpeggientypen zusammen, die im Wesentlichen je aus zwei Takten (ein Takt C-Dur, ein Takt G7) bestehen und am Ende flüssig gespielt werden sollten.[132] Zunächst werden einige Arpeggiovarianten mit drei Fingern behandelt, wobei i der zweiten und m der ersten Saite zugeordnet werden. Die Übungen stehen in einen 4/4-Takt und bei Arpeggien mit drei Fingern werden Achtel-Triolen und bei Arpeggien mit vier Fingern Sechzehntel benutzt. Nun kommt der Ringfinger hinzu und alle Finger werden ihren ursprünglichen Saiten zugeordnet (s. Abb. 18).

Abb. 19

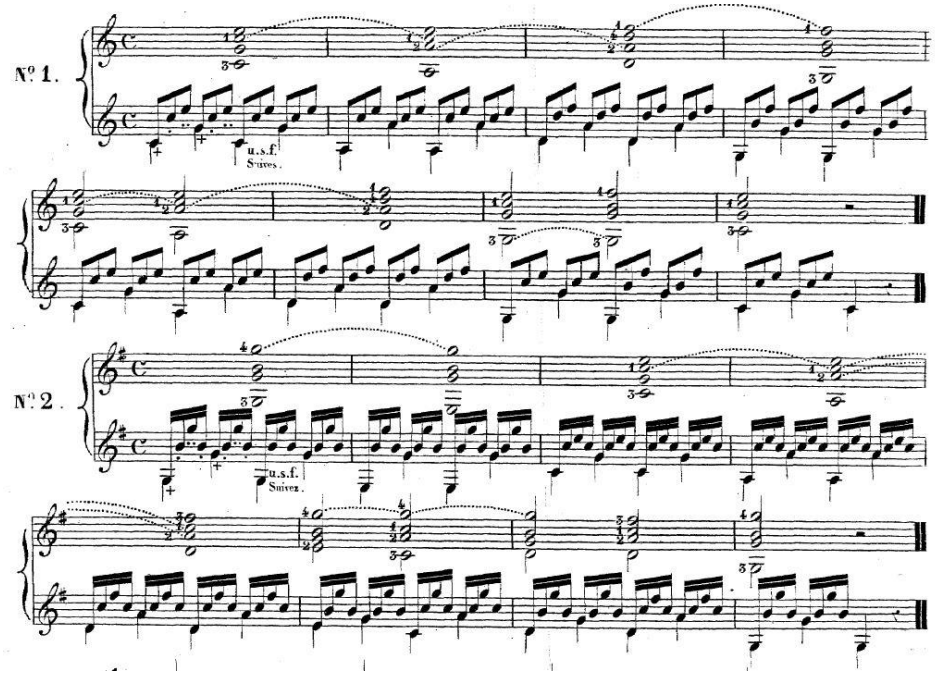


Über Übungen mit Kombinationsvarianten von p+i+a zu p+i+m+a gelangt der Lernende zu ausgedehnteren Arpeggien, die über fünf Saiten reichen, sodass der Daumen z. B. anfangs über die beiden tiefsten Arpeggiotöne gleitet oder nach Bedarf Töne auf der vierten Saite ebenfalls anschlägt (s. Abb. 19). Ansonsten bildet der Daumen am Anfang eines Arpeggios eine Bassstimme/-melodie und muss dazu höchstens eine Saite überspringen. Während man alle Übungen

[132] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 15f.

bisher der „Unechten Zweistimmigkeit“[133] zuordnen konnte, folgen nun Übungen mit „Echter Zweistimmigkeit“. Dazu werden z. B. ein Basston und ein Arpeggioton zu Anfang eines Arpeggios gleichzeitig angeschlagen oder die Akkordtöne auf der ersten bis dritten Saite gleichzeitig angeschlagen.[134]

Abb. 20



Komplexer wird es mit den folgenden acht Übungen, die die Tonarten C-, G-, D-, A-, E- und F-Dur sowie A-Moll und E-Moll in Form einer achttaktigen Kadenz mit Funktionen, wie Tonika, Subdominante, Subdominantparallele und Dominantseptakkord, durchlaufen (s. Abb. 20). Die jeweiligen geschlossenen Akkorde sind über jedem Takt notiert, damit diese schneller gefunden und gegriffen werden können. Bezüglich der Arpeggienmuster wird sich am Material der vorherigen Übungen bedient.[135]

Jens Kienbaum bringt interessanterweise ein erstes Arpeggio auch sehr früh in seiner Schule und entwickelt es aus Übungen, die jeder Finger einzeln auf seiner zugeordneten Saite üben soll, nachdem über die Haltung der Zupfhand gesprochen wurde. In diesen Übungen sollen die Zählzeiten der 4/4-Takte laut mitgezählt werden und nacheinander wird der tirando-Anschlag[136] jedes einzelnen Fingers geübt, während immer wieder in die zuvor behandelte Basisposition zurückgegangen wird. Bei diesen Übungen mit Vierteln und Halben Noten sollen nicht

[133] Bei der Unechten Zweistimmigkeit klingen zwei Töne zweier Stimmen ineinander, wie werden aber nicht gleichzeitig angeschlagen.
[134] Vgl. Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1924, S. 16.
[135] Vgl. ebd., S. 17ff.
[136] Der tirando-Anschlag ist der freie Anschlag der Finger, bei dem sich diese nach dem Anschlag wieder von den Saiten entfernen. Eine andere Anschlagsart ist der anlegende apoyando-Anschlag, bei dem die Finger nach dem Anschlag auf einer Nachbarsaite kurz „parken“.

benutzte Finger sich auf ihre zugeteilte Saite stützen und so ist der Übergang zum geschlossenen Anschlag der Diskantsaiten nicht schwer, da die Fingerbewegungen sich nicht vom einzelnen tirando-Anschlag unterscheiden sollten. Vom gleichzeitigen, freien Anschlag geht es weiter zu einem ersten Arpeggio mit der sechsten, dritten, zweiten und ersten Saite, die einen (leeren) E-Mollakkord bilden. Das Grundarpeggio (p+i+m+a) soll aus der Basisposition heraus entstehen und nachdem alle Saiten gespielt wurden, kehren die Finger alle gleichzeitig wieder zu ihrer Basis zurück.[137]

In der Mitte des dritten Teils seiner Schule beschäftigt sich Kienbaum nochmal etwas ausführlicher mit einem Überblick verschiedener Arpeggien, während bisher in Form leicht variierender Zupfmuster verschiedene Lieder begleitet werden sollten. Für Kienbaum stellen Arpeggien eine Säule des Gitarrenspiels dar, da sie sehr oft verwendet werden. Für die Ausführung ist ihm zunächst ein lauter, sauberer Klang wichtig und später die Geschwindigkeit. Dabei üben Arpeggien durch kleine zielgerichtete Bewegung jedes Fingers die Koordination. Folgefinger, die als Gegenbewegung zum sich ablösenden Anschlagsfinger vorbereitend schon die nächste Saite berühren, sorgen für Zielgenauigkeit. Um später höhere Geschwindigkeiten zu erreichen, sollen mit der Zeit, laut Kienbaum, Arpeggien als ein Impuls gedacht werden und nicht als viele kleine Bewegungen. Ein Metronom eignet sich perfekt, um in kleinen Schritten immer weiter das Tempo zu erhöhen. Eine fünfstimmige Akkordfolge bildet die Basis aller folgenden Arpeggioübungen, bei denen immer drei Greiffinger beteiligt sind, die einfache Lagenwechsel auf ihrer Saite zusätzlich üben sollen. Eine erste leere Saite klingt durch und macht so sauberes Greifen notwendig, um diese nicht abzudämpfen.[138] Kienbaums Sammlung von Arpeggien unterteilt er in vier Stufen. In der ersten kommen alle Arpeggiovarationen vor, die mit drei Fingern möglich sind und zur Unechten oder Echten Zweistimmigkeit dazuzählen. Alle „sukzessiven“ Arpeggiotypen mit p, i, m und a bilden die zweite Stufe. Die dritte Stufe beinhaltet Triolenarpeggios, bei denen alle vier Finger involviert sind und der Bass und der erste Arpeggioton gleichzeitig angeschlagen werden (p/i+m+a, …). Vom Aufbau her sind die Arpeggien der vierten Stufe denen der dritten ähnlich, aber sie bestehen aus vier Sechzehnteln, sodass immer ein Finger in einem Arpeggio zweimal vorkommt. Bei allen Arpeggiovarianten springt der Daumen zwischen zwei benachbarten Saiten hin und her oder auch über eine hinweg. Außerdem wird jeweils nur das Arpeggio mit dem ersten Akkord der Akkordfolge notiert. Die anderen Akkorde der fünfstimmigen Akkordfolge sollen vom Lernenden selbstständig auf das jeweilige Arpeggio angewendet werden. Der Wechsel zwischen einem geschlossenen Akkord und einem

[137] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 16f.
[138] Vgl. ebd., S. 95.

Arpeggio danach wird ebenfalls vorgestellt. Dabei findet man einen dreistimmigen Akkord (i+m+a) plus Bass auf der ersten Zählzeit und auf den folgenden drei Sechzehnteln die verschiedenen Arpeggiovariationen, die mit i, m und a möglich sind. In denselben Notenwerten findet man auch Übungen, die den Wechsel zwischen dem geschlossenen Akkordanschlag und dem Wechselschlag üben.[139] Arpeggierte Akkorde werden als geschlossene Akkorde mit einer vertikalen Schlangenlinie davor notiert und von Kienbaum zur Veranschaulichung ausgeschrieben, um die Verteilung der Finger der Zupfhand zu verdeutlichen. Je nach geforderten Saiten übernehmen i, m und a die drei höchsten Saiten und p die Basssaite. Werden mehrere Basssaiten gefordert, streicht der Daumen nacheinander über diese oder auch über alle Saiten.[140] Sechs Akkordübungen von Ferdinando Carulli ergänzen Kienbaums Arpeggien, indem diese in den Tonarten A-, E-Moll, D-, A-, F- und E-Dur stehen und leichtere sowie ausgedehntere Arpeggien behandeln. Zwei längere Etüden von Dionisio Aguado schließen dieses Themenkapitel.[141]

Das Verhältnis an Ausführlichkeit, mit der sich diesem Thema gewidmet wird, ist dieses Mal anders verteilt. Sor beschäftigt sich nicht lange mit Arpeggien und sieht diese eher als eine Art Aufhänger, die Regel seiner Zuordnung von p, i und m zu üben. Vermutlich deswegen, da er sich lieber auf korrekte Stimmführung und interessante Harmonik konzentrieren will, vermeidet er ausfüllende und schnelle Arpeggien. Dagegen nehmen Arpeggien für Carcassi eine sehr wichtige Position ein. Eine Auflistung alle Variationsmöglichkeiten für drei oder vier Finger, mit gleichzeitigem oder sukzessivem Anschlag lässt nichts vermissen. Durch die progressive Ordnung von z. B. komplexer werdenden Akkordfolgen kann hier ein Thema mit immer weiter steigendem Schwierigkeitsgrad geübt werden, wie es der Autor beabsichtigt hat. Was Kienbaums Behandlung der Arpeggien in der Mitte seiner Schule angeht, so ähnelt diese der Vorgehensweise Carcassis, weil hier ebenfalls eine Auflistung nach Schwierigkeitsgrad zu finden ist. Ergänzte Übungen sowie Etüden mit verschiedenen Arpeggien und in verschiedenen Tonarten stammen interessanterweise von anderen Kollegen Carcassis: Ferdinando Carulli und Dionisio Aguado. Kienbaum behandelt wegen seines harmonischen Ansatzes schon ab dem Anfang der Schule ein Grundarpeggio, welches im weiteren Verlauf als Zupfmuster immer leicht variiert wird, sodass besagtes Kapitel eigentlich nur als eine Art Zusammenfassung dient. Die Ansicht, die Gitarre als Harmonieinstrument u. a. durch die Behandlung gebrochener Akkorde zu vermitteln, ähnelt hier wieder mehr Sors Vorgehen.

---

[139] Vgl. Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre*. Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 96-100.
[140] Vgl. ebd., S. 100.
[141] Vgl. ebd., S. 101-105.

5. Praktikabilität der historischen Schulen für den heutigen Unterricht

Nachdem nun intensiv beide historischen Schulen in Bezug zu einer modernen gesetzt wurden, soll eine Wertung ihrer Praktikabilität für den heutigen Unterricht unternommen werden. Vor dieser Wertung sollen erst kritisierbare und bemerkenswerte Eigenschaften dieser Schulen im Vergleich zur heutigen Praxis zusammengefasst werden. An dieser Stelle verweise ich wieder auf den internationalen Gitarrentechnikkanon und die jahrhundertelange Entwicklung, die die Basis der Schule Kienbaums bilden. Die beiden historischen Schulen sind Teil dieser Entwicklung und lassen sich miteinander wesentlich besser vergleichen, als ein Werk aus einer weiterentwickelten Zukunft mit einem Werk aus der Vergangenheit. Die Bezüge zu modernen Ansichten sollen nur der Veranschaulichung dienen und z. B. zeigen, was von dieser Technik bis heute noch erhalten ist oder was abgeändert wurde.

5.1 Fernando Sor

Im Vergleich zu Kienbaums Schule fallen einige Bereiche oder Themen auf, die in Sors Schule vermisst werden. Z. B. fehlen eine Anleitung zum Stimmen des Instruments und eine grundlegende Musiktheorieeinheit. Obwohl Sor solches Grundlagenwissen aus nachvollziehbaren Gründen voraussetzt, ist eine Beschäftigung mit diesem Thema aus heutiger Sicht unumgänglich. Schaut man sich den Markt der aktuellen Gitarrenschulen an, fällt auf, dass musiktheoretisches Wissen Stück für Stück mit der Gitarrenschule am Instrument beigebracht wird. Im Unterricht mit Grundschulkindern ist das sinnvoll, da sie möglicherweise das Lesen von Noten noch nicht in der allgemeinbildenden Schule gelernt haben und auch im Falle eines Erwachsenen ist das Auffrischen vom Musiktheoriewissen sinnvoll, da sie sich manchmal kaum noch an das Gelernte aus der Jugend erinnern. Außerdem kann so immer ein bestimmter Rhythmus oder ein Ton in einem Anhang oder einem „Extrakapitel“ zu diesem Thema nachgeschlagen werden, wenn man sich zuhause nicht mehr sicher ist. Andere Ansichten Sors, wie die Vermeidung des a-Fingers oder sein Wechselschlag mit p+i, sowie seine Bevorzugung von p, i und m bei Arpeggien, sind heute nicht mehr aktuell. Auch wenn Anfänger zunächst mit der Kuppe spielen werden, ist das heutige Ziel ein Anschlag mit dem Nagel, der momentan stark präferiert wird. Andere Techniken, wie der Barré, Arpeggien oder Bindungen, werden von Sor nicht sehr ausführlich behandelt, während ihnen heute (aufgrund ihrer fortgeschrittenen Schwierigkeit) ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Zusätzlich ist die Unterscheidung von verschiedenen Lagenwechseln heute genauer und so werden sie einzeln nacheinander eingeführt. Schaut man sich die Schule im Gesamten an, fällt die unpraktische Trennung des Textes und Anhangs auf. Außerdem schrecken die intellektuelle Schreibweise und die teilweise sehr langen Kapitel ab, was

aber früher vermutlich so gehandhabt worden ist. Zusätzlich fehlt eine Auswahl an Übungsmaterial, da Sor in seiner Schule nicht viel derartiges Material bietet. Andere Veröffentlichungen sollten hier als Ergänzung seiner Schule benutzt werden. Des Weiteren bauen die Kapitel kaum aufeinander auf oder sind nicht nach Schwierigkeit geordnet. Gymnastik- oder Koordinationsübungen, die keinen primären musikalischen Zweck haben, lassen sich ebenfalls vermissen. Fingersätze für die Zupfhand sind in der ganzen Schule rar und obwohl Sor seine Regeln zu diesem Thema formuliert, besteht ohne Kontrolle eines Lehrenden trotzdem die Gefahr, sich eine falsche Technik anzugewöhnen. Zusätzlich verwendet Sor zum Kennzeichnen seiner Zupffingersätze eigene Zeichen, was aber wohl eher daran liegt, dass diese früher noch nicht vereinheitlicht wurden.

Neben diesen Kritikpunkten findet sich aber auch einiges Bemerkenswertes. Z. B. sieht er seine Schule als Nachschlagewerk für Lernende und will innerhalb dieser die Selbstständigkeit der Schüler fördern, was auch heute der Sinn und Zweck einer Gitarrenschule ist. Der harmonische Ansatz, die Gitarre durch Mehrstimmigkeit zum Klingen zu bringen, ist heute immer noch verbreitet. Auch wenn im Unterricht mit Kindern fast immer erst mit dem Spielen einzelner Töne und einzelner Melodien begonnen wird, ist die Mehrstimmigkeit ein sehr großes Ziel der (klassischen) Gitarrenausbildung. Als Inhalt stechen Sors Illustrationen, die sich nicht nur mit Haltungsthemen beschäftigen, durch Detailliertheit heraus. Zur Veranschaulichung werden die Regeln im Text hergeleitet und Negativbeispiele zusätzlich illustriert. Außerdem gibt der Autor viele Tipps zur Beschaffenheit eines brauchbaren Instruments oder zu Arrangiermöglichkeiten einer Begleitung. Natürliche Flageoletts werden erschöpfend behandelt, ihre Anzahl zusammengefasst und auf weitere zusätzliche Töne durch die umgestimmte sechste Saite verwiesen. Die Praxis, fast nur Eigenkompositionen zu verwenden, war damals viel verbreiteter, da man sich nicht an Stücken früherer Komponisten in dem Ausmaß wie heute bedienen konnte. Neben sehr vielen Solostücken bringt Sor ein paar Duos und Stücke in größeren Besetzungen in Form von Liedbegleitungsbeispielen. Ein einzelnes Gitarrenduo am Ende der Schule beendet den Anhang. Am Ende des Textanteils ist ein umfassendes Schlusswort zu finden, welches allgemeine Tipps und Verweise auf andere Stücke oder auf anderes Übungsmaterial in anderen Bänden vom Autor enthält.

Ich halte die alleinige Nutzung dieser Schule für den heutigen Unterricht mit einem erwachsenen Laien aufgrund der geforderten Voraussetzungen und des hohen Technikniveaus für nicht mehr praktikabel. Auch wenn das Deckblatt anderes behauptet, würde ich die Art und Weise dieses Werks eher einem Lexikon zuordnen, da viel Theorie auf kaum progressiv geordnete

Inhalte trifft. Trotzdem kann die Arbeit mit dem Inhalt dieser Schule im Rahmen einer Musikschule oder im Musikstudium gewinnbringend sein, da Sor in seiner Schule vieles formuliert, was zum Grundstein einer heutigen Technik wurde oder bis heute unverändert geblieben ist. Für z. B. eine Unterrichtssituation halte ich Sors Illustrationen, seine kleine Arpeggiensammlung, seine Terzen und Sexten mit ihren Fingersätzen und Übungsstücken, seine kurzen Bindungsübungen, seine Flageolettübersicht mit dem reinen Flageolettstück und sein Duo am Ende seiner Schule für nützlich. Seine Anweisungen zur Imitation anderer Instrumente sind für die Interpretation seiner Werke auf hohem Level grundlegend, die aber im Unterricht mit erwachsenen Laien eher selten vorkommen werden. Ein interessanter Zusatz zu dieser Schule waren und sind sicherlich Sors andere Bände mit Etüden, Lektionen, etc.

5.2 Matteo Carcassi

Bei Carcassi fehlen ebenfalls ein paar Themen, die in einer heutigen Schule relevant wären. An keiner Stelle wird über die Beschaffenheit eines brauchbaren Instruments geschrieben. Ein Umstand, den der Autor im bezahlten Unterricht vermutlich aber sofort behoben hat. Das Lagenspiel wird mit mehreren Übungsmaterialen behandelt, aber die verschiedenen Techniken und Arten des Lagenwechsels werden mit der Behandlung zweier Sonderformen nur gestreift. Wie bereits erwähnt, ist heute der Nagelanschlag verbreitet, während die Ansichten dazu damals geteilter Natur waren. Während der Kollege Aguado für das Spiel mit Nägeln war, verlangt Carcassi in seiner Schule, wie Sor, den Anschlag mit der Kuppe. Die Technik des Barrés wird in Carcassis Schule nie richtig eingeführt. Relativ am Anfang wird die Unterscheidung zwischen dem kleinen und großen Barré erwähnt, es folgen aber keine festigenden Übungen dieser Technik. In späteren Stücken wird dann der Barré ohne weitere Aufbereitung verlangt. Der der Schule vorangestellte Musiktheorieteil fasst alles Wesentliche zusammen und eignet sich neben der Ton- und Griffbrettübersicht am Ende der Schule gut zum Nachschlagen. Jedoch würde eine solche Vorgehensweise, die Theorie zuerst geballt zu vermitteln, bevor überhaupt auch nur ein Ton auf dem Instrument gespielt worden ist, heute eher abschrecken. Deswegen wird heutzutage lieber die Musiktheorie Schritt für Schritt am Instrument eingeführt. Das vorliegende Notenmaterial ist von Carcassi nur für die Soloarbeit gedacht und enthält nur Eigenkompositionen. Stellen mit zwei Notenzeilen übereinander dienen nur der rhythmischen Veranschaulichung einer bestimmten Technik oder Verzierung und nicht der Duoarbeit. In Carcassis Schule kann man auch keine Arrangieranweisungen finden, um Melodien mit anderen Stimmen effizient zusammenfügen zu können oder Stimmen anderer Instrumente sinnvoll auf die Gitarre übertragen zu können. Wie bereits erwähnt, gab es noch keinen Standard, was Zupffingersätze angeht, sodass der Autor sich dazu eigene Bezeichnungen ausdachte. Andere formulierte

Ansichten Carcassis sind heute nicht mehr aktuell, was die den Hals umfassende Greifhand, die Zupfhand mit ihrem Stützfinger und die zum Hals geneigte Sitzhaltung betrifft. Überhaupt ist sein methodisches Vorgehen, um diese Spielhaltung zu vermitteln, nicht sehr gründlich. Ohne Anleitung eines Lehrers kann hier viel falsch gemacht werden.

Auch wenn diese Überlegung nicht so ausführlich und ausgereift wie bei Sor oder Kienbaum scheinen, will Carcassi den Lernenden v. a. durch das eigene Finden von Fingersätzen selbstständiger machen. Die Förderung von Selbstständigkeit ist in der modernen Gitarrenpädagogik grundlegend und Carcassis Überlegungen fallen hier positiv auf. Des Weiteren sticht eine leserfreundliche Machart dieser Schule durch kurze Kapitel, im Text eingebettete Notenbeispiele und Übungen und Auswahl durch viel Übungsmaterial positiv hervor. Durch die progressive Ordnung der Inhalte kann sich von Seite zu Seite vorgearbeitet werden und der Lernende hat so einen motivierenden Indikator, der sein Vorankommen gut anzeigt. Neben einer umfassenden Stücksammlung am Ende der Schule soll das Fernbleiben von Frust durch die Vermeidung von Schwierigkeiten motivieren. In der Schule wird durch verschiedene Taktarten, Tonarten oder Tempi abwechslungsreiches Übungsmaterial geboten, während am Ende der Schule z. B. noch Variationswerke und Stücke mit umgestimmten Saiten oder Effekten dazukommen. Ein paar Koordinationsübungen machen einen ersten Anfang zu z. B. spezifischen Gymnastikübungen und verfolgen einen reinen technisch-motorischen Zweck, was eingehendere pädagogische Gedanken beweist. Positiv fällt ebenfalls eine Anleitung zum selbstständigen Stimmen der Gitarre sowie die Vorgehensweise, zunächst einfachere Tonarten vorzustellen und später schwerere dazu zu nehmen, auf. Neben den wichtigsten Verzierungen stellt der Autor nicht nur die normale Aufschlags- und Abzugsbindung vor. Während sich mit jeder Tonart durch abwechslungsreiches Übungsmaterial beschäftigt wird, nimmt Carcassi zu den grundlegenden Intervallen der Terz und der Sexte die Oktave und die Dezime dazu. Ähnlich reich an Übungsmaterial sind die schon früh, wie bei Kienbaum, behandelten Arpeggien, die aus ihrem geschlossenen Akkord heraus entwickelt werden. Ihre Grundformen sind wieder nach Schwierigkeit geordnet und sollen am Ende, so verlangt der Autor, flüssig gespielt werden. Die Spielweise mit einem Fußbänkchen und die Verwendung des a-Fingers im Akkordanschlag oder Arpeggienspiel werden heute noch immer verwendet. Zu einer Absicht, eine bestimmte Sichtweise auf das Instrument zu vermitteln, äußert sich Carcassi nicht. Vermutlich möchte er auf dem für den Lernenden einfachsten Weg die charakteristischen Vorzüge der Gitarre zeigen. Nachdem durch eine melodiöse Übung alle Töne der ersten Lage erkundet worden sind, kommen sofort die Arpeggien. Die folgende Beschäftigung mit den Lieblingstonarten der Gitarre beinhaltet die gleichzeitige Förderung vom Melodie-, Akkord- und Arpeggienspiel sowie erstem zweistimmigen

Spiel durch verschiedene Übungsstücke. Diese Vorgehensweise ähnelt der von Kienbaum, solistisches und begleitendes Spiel gleichzeitig zu fördern, ist aber aufgrund der Schablone, die auf jede Tonart (oder Lage) angewendet wird, heute aus pädagogischer Sicht nicht mehr empfehlenswert, da sie schnell langweilen kann.

Die Schule Carcassis entspricht durch ihre Art und Weise, im Vergleich zu Sors, mehr einer Gitarrenschule, wie wir sie heute kennen. Trotz ihres progressiven Aufbaus und der Behandlung der wichtigsten Themen halte ich sie für den heutigen Unterricht für nicht mehr praktikabel. Die vorangestellte Musiktheorieeinheit würde nicht auf Freude des Lernenden stoßen und die grundlegenden Gedanken zur Haltung des Körpers und der Hände sind nicht ausführlich genug oder lassen sich nicht mit den heutigen vereinbaren. Zusätzlich würde das schablonenartige Vorgehen schon am Anfang zu jeder Tonart schnell ermüden. Bedient man sich aber im Unterricht punktuell an den Inhalten dieser Schule, können diese den Unterricht in ihrer Zielführung unterstützen. Überblickend halte ich die Arpeggienübungen, Tonartenübungen, Unabhängigkeits-, Bindungsübungen, sowie Übungen zu und mit verschiedenen Lagen zu Unterrichtszwecken für interessant. Ebenfalls bemerkenswert sind seine Intervallübungen/ und -Etüden, sowie sein Flageolettübungsstück und seine Sammlung an Übungsstücken am Ende der Schule, die eine große Auswahl bietet.

6. Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, zwei historische Gitarrenschulen in Hinblick auf pädagogische Ansichten miteinander und mit modernen Ansichten zu vergleichen. Abschließend sollten die historischen Schulen bzgl. ihrer Praktikabilität für den heutigen Unterricht bewertet werden.

Die beiden historischen Schulen bieten nicht wirklich einen Einblick in damalige Unterrichtsweisen, aber durch deren Inhalte, Themenwahl, sowie die Größe der Lernschritte kann sich der damalige Unterricht ein wenig vorgestellt werden. So fällt auf, dass Jens Kienbaum viel mehr Material zu einem Thema bietet, als Matteo Carcassi oder Fernando Sor. Vermutlich wollte man damals schneller ein Ziel erreichen, oder ein Thema abschließen, während Kienbaum sich einem Thema von mehreren Seiten nähert und dem Lehrenden eine Auswahl an Unterrichtsmaterial bietet. Aber schauen wir genauer, was für eine Charakterisierung sich durch die gesammelten Forschungsergebnisse für die drei Schulen finden lässt:

Sors Schule ist ein Leitfaden, um seine Werke verstehen und v. a. spielen zu können. Auch wenn das Titelblatt etwas anderes behauptet, ist es vielmehr ein „Sor-Lexikon", indem der Lernende nachschlagen kann. Im Gegensatz zu Carcassi, hat Sor seine Schule wahrscheinlich nicht in erster Linie zum Verkauf geschrieben und wusste vermutlich auch, dass diese ihm keinen großen Umsatz bescheren würde. Diese Schule beinhaltet v. a. seine persönliche Meinung zum Instrument mit ein paar zusätzlichen Übungen und seine anderen Veröffentlichungen mit Übungen sowie seine Lektionen- und Etüdenbände ergänzen diese Schule. Dausend sieht Sors Schule auch eher als eine theoretische Abhandlung und vermutet, dass damals dieser wenig praktische Wert zu wenig Akzeptanz und einer kleinen Auflage führte.[142] Eine umfassende Charakterisierung von Sors Schule findet man bei Wolf Moser:

> „Er verwirft sämtliche herkömmlichen Lehrformen der Gitarristik, um stattdessen aus Körperbau, Mathematik, Musikkenntnissen und persönlicher Erfahrung ein völlig neues Gedankengebäude aufzurichten. Doch ist der Alleingang kein Selbstzweck, sondern durch die Ziele bedingt: Sor möchte die Gitarre als vollwertiges Instrument erweisen, Schülern durch entdeckendes Lernen zu eigenen Erkenntnissen verhelfen und sie zu Musikern heranzubilden, die ein anspruchsvolles Repertoire erkennen und wiedergeben können. […] den Blick auf Einsicht, Entscheidungsfreiheit und Selbstständigkeit des Schülers gerichtet, sind die Musik und die Liebe zu ihr Sors eigentliche Richtschnur. Als Antrieb dient ihm ein unverdrossener Glaube an menschliche Vernunft und Erkenntnisfähigkeit, als Werkzeug Erfindungsreichtum, Selbstbewusstsein, Streitlust, aber auch Kritik am eigenen Denken und Handeln. Solche Mittel und Arbeitsweisen stellen Sors Werk gegen alle früheren oder zeitgenössischen Gitarrenschulen."[143]

[142] Vgl. Dausend, Gerd-Michael: *Die klassische Gitarre (1750-1850).* Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002, S. 53.

[143] Moser, Wolf: *Francisco Tarrega – Werden und Wirkung. Die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960*. Göttingen: Edition Saint-Georges, 1996, S. 260.

Carcassis Schule dagegen zielt eher auf finanziellen Erfolg ab und unterscheidet sich wenig von anderen Schulen dieser Zeit. Die praktische Orientierung Carcassis lässt sich dagegen auch in heutigen Schulen wiederfinden. Jedoch werden grundlegende Themen nicht sehr gründlich behandelt und Carcassis Kollege Sor vermutete, dass die hier fehlenden Informationen lieber im bezahlten Unterricht vermittelt wurden. Da Carcassis Schule sechs Jahre nach Sors ebenfalls in Paris erschien, wird Carcassi bestimmt über Sors wissenschaftlichere Ausführungen in seiner Schule Bescheid gewusst haben und aus finanziellen Gründen diesen erfolgversprechenderen Weg gewählt haben. Als Ergänzung zu dieser Schule erschienen seine „25 progressiven Etüden“ (op. 60), die ebenfalls mit Erfolg aufgenommen wurden. 100 Jahre nach dem Schaffen Carcassis empfiehlt Buek, dessen Etüden als erste zu behandeln und sich mit Etüden anderer klassischer Komponisten später zu befassen. Denn für Buek vermitteln Carcassis Etüden relativ einfach die wichtigsten Eigenarten der Gitarre innerhalb eines normalen Fingersatzes mit musikalisch durchdachten Stücken.[144]

Eine Charakterisierung der Schule Kienbaums ist etwas komplexer, lohnt sich aber wegen der Einflüsse Sors und Carcassis. Alle drei Schulen lassen im unterschiedlichen Maße einen harmonischen Ansatz finden, da sie alle sehr schnell akkordisch arbeiten. Die meisten heutigen Gitarrenschulen, die größtenteils an Kinder gerichtet sind, fangen dagegen mit dem einstimmigen Melodiespiel an. Carcassi und Kienbaum versuchen harmonisches und melodiöses Spiel gleichermaßen zu fördern. Aus diesem Grund bezieht sich Kienbaum vermutlich auf die Schulen des 19. Jahrhunderts. Anders aber als die beiden historischen Schulen fußt Kienbaums Schule auf einem internationalen Kanon, der Ansichten zu Techniken, Fingersatzbezeichnungen und auch zum Nagelspiel beinhaltet. Zur Entwicklung dieses Kanons haben Carcassi und Sor ihren Teil beigetragen. Neben dieser Basis hat sich auch die Machart einer Schule geändert. Eine große Materialauswahl soll für Abwechslung und Auswahl im Unterricht sorgen und der Fokus liegt eher auf einer angenehmen Lernatmosphäre im Unterricht als auf einem schnellen Vorankommen. Die historischen Schulen beinhalten so gut wie nur Eigenkompositionen, während Kienbaum, aufgrund des umfangreichen Wissens über vergangene Epochen, mehr Stil- und Epochenvielfalt bieten kann. Des Weiteren begreifen wir Carcassi und Sor heute vorrangig als Komponisten und jemanden wie Kienbaum vermutlich eher als Pädagogen. Neben dieser klaren pädagogischen Ausrichtung besteht Kienbaums Schule aus einer Mischung der Übungsmaterialfülle und progressiven Vorgehensweise Carcassis und der Ausführlichkeit Sors. Das

[144] Vgl. Buek, Fritz: *Die Gitarre und ihre Meister*. Berlin-Lichterfelde: Verlag Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1926, S. 168.

Niveau, das durch diese erreicht werden kann, und die umfangreiche Behandlung verschiedener Techniken und Stile machen diese Schule zu einem Kompendium des Gitarrelernens.

Aber welchen Nutzen kann ein Pädagoge oder eine Pädagogin aus dem Vergleich dieser Schulen ziehen? Auf jeden Fall die Erkenntnis, dass guter Unterricht am besten in Kombination vom Lehrenden und einer Schule entsteht. Eine Schule alleine reicht nicht zur kompletten musikalischen Ausbildung aus. Es ist zusätzlich ein Lehrender nötig, um kompetente Entscheidung auf die individuelle Ausrichtung des Unterrichts für seinen Lernenden zu treffen. Dieser Pädagoge oder diese Pädagogin sollte in der Lage sein, effizient eine Schule aus dem mittlerweile sehr großen Angebot auszuwählen und dessen Inhalte zielführend für seine oder ihre Unterrichtsmethoden zusammenzusuchen. Eine weitere wichtige Funktion, die ein Lehrender im Gegensatz zur Schule leisten kann, ist die Motivation des Lernenden durch die Gestaltung des Unterrichts. Ein Lernender, der sich eine Schule im Selbststudium vornimmt, kann sich leicht an einer Technik festbeißen und frustrieren, weil ihm nicht bewusst ist, was er falsch macht. Durch diese Arbeit habe ich einen ersten Einblick in die Eckdaten der Klassischen Gitarrenpädagogik erhalten und hoffe, so ein wenig mehr die Entwicklung der Gitarrenpädagogik nachvollzogen zu haben.Durch dieses erworbene Wissen erhoffe ich mir eine noch bessere Arbeit mit Gitarrenschulen und eine gezieltere Auswahl dieser für meinen Unterricht. Natürlich ist eine Beschäftigung mit zwei klassischen Gitarrenschulen nur der Anfang eines Rückblickes, um die Entwicklung der Gitarre bis heute zu verstehen. Als nächstes könnten wichtigere Neuerungen vor und um das Jahr 1900 ein Thema sein, die die Beschaffenheit des Instrumentes, neue und abgewandelte Techniken (wie das Nagelspiel oder der apoyando-Anschlag) und neues Repertoire betreffen. Der Gitarrist, Komponist und Lehrer Francisco Tarrega könnte eine nächste wichtige „Forschungsstation“ sein. Danach ist der Weg bis zur heutigen, modernen Gitarrentechnik und -pädagogik nicht mehr allzu weit.

Neben einer zusammenfassenden Charakterisierung jeder Schule und ihres Nutzens, einer Zusammenfassung der Erkenntnisse dieser Arbeit und einem kleinen Ausblick auf naheliegende Folgeforschungen möchte ich hier ein letztes Mal den Bogen zur Forschungsfrage dieser Arbeit schlagen, die zwei historische Gitarrenschule im Hinblick auf ihre pädagogischen Gedanken miteinander und mit modernen Ansichten vergleichen wollte. Ich hoffe, diese ist innerhalb dieser Arbeit erschöpfend beantwortet worden und hat nichts unbeantwortet gelassen. Die Beschäftigung mit diesen historischen Zeitzeugnissen war sehr informativ und hat Interesse an weiteren Forschungen dieser Art geweckt.

7. Literaturverzeichnis

- Buek, Fritz: *Die Gitarre und ihre Meister.* Berlin-Lichterfelde: Verlag Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1926.

- Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924.

- Dausend, Gerd-Michael: *Die klassische Gitarre (1750-1850).* Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002.

- Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973.

- Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre.* Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004.

- Jeffery, Brian: *Matteo Carcassi (c. 1792-1853) biography*. Verfügbar unter https://tecla.com/matteo-carcassi/matteo-carcassi/ [13.07.2020].

- Moser, Wolf: *Francisco Tarrega – Werden und Wirkung. Die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960.* Göttingen: Edition Saint-Georges, 1996.

- Moser, Wolf: *Ich, Fernando Sor – Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften.* Lyon: Edition Saint-Georges, 2005.

- Van Hoek, Jan-Anton: *Die Gitarrenmusik im 19. Jahrhundert – Geschichte, Technik, Interpretation.* Wilhelmshaven: Heinrichshofens's Verlag, 1983.

8. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Moser, Wolf: *Ich, Fernando Sor – Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften.* Lyon: Edition Saint-Georges, 2005, S. 6.

- Abb. 2: Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 3.

- Abb. 3: Moser, Wolf: *Ich, Fernando Sor – Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften.* Lyon: Edition Saint-Georges, 2005, S. 79.

- Abb. 4: - (selbst erstellt)

- Abb. 5: Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre.* Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 5.

- Abb. 6: Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 51.

- Abb. 7: Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre.* Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 164.

- Abb. 8: Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 44.

- Abb. 9: Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 69.

- Abb. 10: Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 52.

- Abb. 11: Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 53.

- Abb. 12: Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 54.

- Abb. 13: Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 54.

- Abb. 14: Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 56.

- Abb. 15: Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre.* Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 9.

- Abb. 16: Kienbaum, Jens: *Abenteuer Gitarre.* Brühl: AMA Verlag GmbH, 2004, S. 9.

- Abb. 17: Dix, Ute und Wolfgang (Hrsg.): *Sor, Fernando: Guitarreschule.* Heiligenhaus: Verlag Ute und Wolfgang Dix, 1973, S. 62.

- Abb. 18: Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 15.

- Abb. 19: Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 16.

- Abb. 20: Carcassi, Matteo: *Vollständige Guitareschule in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1924, S. 17.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche einzeln kenntlich gemacht. Es wurden keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

…….	…….….
Ort, Datum	Unterschrift