



EGTA-Journal

Die neue Gitarrenzeitschrift



Inhaltsverzeichnis

	Inhaltsverzeichnis	2
	Vorwort	3
Helmut Richter	Der Weg zur Gitarre ?	4
Hanspeter Frick	Die Ausbildung von Tonvorstellung in Verbindung mit dem technischen Erlernen eines Instruments kann gelingen: am Beispiel der Tabula-Do®- Methode	15
Stefan Hackl	Die Gitarre ins Bild gesetzt – Streiflichter zur Ikonografie des Instruments	20
	Impressum	30
	Jugend musiziert Bundeswettbewerb 2024	30
	Notenbeilage	31
Bernd Wipfler	Dünne Carbon (PVF) Saiten sind einen Versuch wert	34
	Internationaler Jugendwettbewerb für Gitarre	37
	31. Lichtensteiner Gitarrentage ligita	42
	30 Jahre Gitarrenbauwettbewerb der EGTA	44

Vorwort

Lieber Leserinnen, liebe Leser,

Wir freuen uns, Ihnen mit der vorliegenden Ausgabe ein ganz besonders abwechslungsreichen Magazin präsentieren zu können, das thematisch die große Bandbreite unserer Instrumentes abzubilden vermag.

Der Geschäftsführer der EGTA D, Helmut Richter, untersucht anhand statistischer Methoden zahlreiche Gitarrenschulen der letzten 100 Jahre, wobei er interessante Daten ermitteln konnte, die einen guten Gesamtüberblick über Aufbau und Methodik der ausgewählten Gitarrenschulen geben. Einen lohnenswerter Artikel mit pädagogisch-wissenschaftlichem Fokus!

Unser österreichischer Kollege Hanspeter Frick stellt in seinem Artikel das glückliche Zusammenspiel von Solmisation und Instrument bei der Herausbildung der Tonvorstellung auf der Gitarre vor. Seine in jahrelanger Arbeit erprobten Konzepte hat er u.a. in einer zweibändigen Schule zusammengefasst. Fricks Resultate sind sicherlich nicht nur für die Schnittstelle des Übergangs von musikalischer Früherziehung zum ersten Instrumentalspiel interessant, sondern bieten eine gelingende Verbindung von Stimme und Instrument im Instrumentalunterricht an, die erstmalig bei den Intavolierungen geistlicher und weltlicher Werke der Renaissancezeit festzustellen war.

Stefan Hackls Artikel in den vergangenen Journalen haben das Interesse unserer Leser*innen immer wieder auf bestimmte, nicht alltägliche gitarristische Fragestellungen gelenkt. Im aktuellen

Artikel nimmt Hackl die Ikonographie des Instrumentes insbesondere im Bereich der bildenden Kunst in den Fokus. Dabei dokumentieren die graphischen Werke nicht nur den Übergang zur heutigen 6-saitigen Gitarre im späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhundert, sondern belegen eindrucksvoll, wie verbreitet und beliebt unser Instrument mit seinen historischen Vorgängern und Verwandten in Vergangenheit (und Gegenwart) in Gesellschaft und Kunst war und ist.

Bernd Wipfler untersucht in seinem Beitrag dünne Carbonsaiten und ihre Vorteile für das Gitarrenspiel. Er möchte dadurch auf die vielfach ungenutzten verschiedenartigen Besaitungsmöglichkeiten hinweisen, die in ihrer Breite sicherlich noch nicht ausschöpfend erprobt sind und ergänzt in wunderbarer Weise den Artikel unseres Vorstandsmitglieds Michael Koch, der auf den mit 30 Jahren inzwischen traditionsreichen und für den Gitarrenbau wegweisenden Gitarrenbauwettbewerb der EGTA zurückblickt.

Ergänzende Artikel zu Wettbewerben, Preisträger*innen und Kursen sowie eine Notenbeilage des talentierten ukrainischen Gitarristen und Komponisten Oleg Boyko beschließen das aktuelle Journal. Mit den besten Wünschen für einen erholsamen Sommer verbleibt Ihr

Dr. Fabian Hinsche
Chefredakteur des EGTA-Journal -
Die neue Gitarrenzeitschrift



©Aleksandra Karlowski

Der Weg zur Gitarre ?



Biografie

Helmut Richter (*1955) begann mit 16 Jahren während seiner Ausbildung zum Maschinenschlosser autodidaktisch das Gitarrenspiel zu lernen. Ab 1976 Meisterschüler des Gitarristen Siegfried Behrend. 1981 erster Preis beim Regensburger Gitarrenwettbewerb, 1982 Prüfung zum Musikerzieher. Neben den Gitarrenstudien Studium in den Fächern Maschinenbau, Erziehungswissenschaften und Physik. Promotion zum Dr. phil. (Berufspädagogik). Zusätzliche Studien in Psychologie und Neurobiologie. Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen, Buchveröffentlichungen und Veröffentlichungen eigener Kompositionen. Bundesgeschäftsführer der European Guitar Teachers Association EGTA-D e.V. Hauptberuflich als Leiter eines Berufskollegs in Duisburg und als Referent für Berufsgesundheit tätig.

Vorwort

Den Diskurs über den „richtigen“ Weg zum Gitarrenspiel gibt es schon seit den Anfängen des konzertanten Gitarrenspiels. Erinnert sei an den schon vor ca. 200 Jahre entbrannten Streit der Anhänger von Carulli und Molino, die einen erbitterten untereinander Kampf ausfochten, denn schon zu dieser Zeit entbrannte eine teilweise erregte Diskussion über die „richtige“ Didaktik und Methodik des Gitarrenunterrichts zwischen den Anhängern der verschiedenen „Schulen“.

Gitarre überhaupt – zumindest im Hinblick auf didaktisches Vorgehen bei der Vermittlung im Unterricht?

Ein guter Weg, um diese Frage zu beantworten, wäre eine Befragung von Lehrkräften für Gitarre und eine Auswertung ihrer Arbeit. Möglich wäre auch die „Rückverfolgung“ des Ausbildungsweges von z. B. Preisträgern und Preisträgerinnen des Wettbewerbs „Jugend musiziert“ und anderer Wettbewerbe, weil man davon ausgehen kann, dass der Gitarrenunterricht bei dieser Gruppe besonders erfolgreich verlaufen ist. Bei-



Abb. 1 „La Gitarromanie“: Streit zwischen Molinos und Carullis Anhängern

Mittlerweile hat sich die die im Laufe der Jahre immer wieder aufflammende Diskussion einigermaßen beruhigt, und wenn ich alles richtig mitverfolge, es hat sich eine gewisse „Durchlässigkeit“ eingestellt, dem absoluten Anspruch einer Schule (sei's die Wiener, Frankfurter oder Berliner, die spanische, italienische, oder wie auch immer) ist ein gelassenes „sowohl - als auch“ gefolgt. Interessant ist die Frage jedoch immer noch geblieben: Gibt es „den“ Weg zur

de Wege sind – wie andere statistische Befragungswege – aus naheliegenden Gründen allerdings nur sehr schwer umzusetzen. Ein weiterer, gangbarer Weg, um den es im Folgenden gehen soll, ist die sogenannte Expertenbefragung bzw. das Expertenurteil. In diesem Fall werden – stellvertretend für die Autoren – marktgängige Lehrbücher analysiert, um herauszufinden, welchen Weg die Mehrzahl von Autoren (die hier als Experten ange-

sehen werden) von Lehrwerken geht, um den Gitarrenschülern das Spiel des Instruments nahezubringen. Grundlage für die nachfolgenden Untersuchungen sind 75 Lehrbücher, die eine Auswahl aus insgesamt über 160 Lehrbücher bilden.¹

Da Lehrbücher auch immer als „heimlicher Lehrplan“ fungieren, bekommt man durch eine Analyse der Lehrbücher nebenher auch einen recht guten Eindruck von dem, was an unseren Musikschulen und im Privatunterricht vermittelt wurde und wird.

I. Einleitung

Lehrwerke für Gitarre – landläufig auch als „Gitarrensulen“ bezeichnet – nehmen speziell im instrumentalen Anfangsunterricht eine zentrale Rolle ein – bis hin zu dem Zeitpunkt, ab dem sie sukzessive von der Erarbeitung musikalischer Literatur abgelöst werden. Im Nachgang des in den 1970er Jahren aufkommenden „Gitarrenbooms“ entstanden zahlreiche Lehrwerke von „Kindergitarrensulen“ bis hin zu Lehrwerken für die ältere Generation.

Für Lehrende an den Musikschulen ist es eine Aufgabe, ein für die jeweilige Schülerklientel möglichst zielführendes, passendes Lehrwerk auszuwählen, was in einem immer unübersichtlicher werdenden Markt mit immer weiter ausdifferenzierten Zielgruppen kein leichtes Unterfangen ist.

Zudem sind Lehrmaterialien für Lehrende in der Regel eine wichtige Entscheidungshilfe für die Konzeption und

Durchführung ihres Unterrichts, und viele Lehrende halten sich vor allem an die „Vorgaben“ des Lehrwerks. Ähnlich ist das auch bei LehrerInnen an allgemeinbildenden Schulen zu beobachten, die zu großen Teilen dazu tendieren, ihren Unterricht auch thematisch streng an dem im Unterricht eingesetzten Lehrwerk zu orientieren, es also als „Zweit- oder Ersatzcurriculum“ für ihren Unterricht verwenden.

Funktionen eines Lehrwerks

In einer groben Übersicht können folgende Grundfunktionen eines Lehrwerks benannt werden:³

Grundfunktion	Beispiel Gitarrenunterricht
Information	Lernende werden über relevante Sachverhalte informiert, z. B. Bewegungsablauf beim Apoyandospield, Bezeichnung der Finger p-i-m-a ...
Reduktion und Transformation	Informationen werden adressatengerecht aufbereitet (Merkprüche, Eselsbrücken ...) und dadurch leichter aufgenommen.
Systematisierung	Der Lehrstoff wird systematisch gegliedert und in eine sinnvolle Reihenfolge gebracht (Didaktik im engeren Sinne).
Verfestigung und Kontrolle	Das Lehrwerk gibt Gelegenheiten zum Vertiefen von Lerninhalten z. B. durch Spielübungen oder Kontrollfragen.
Selbstlernen	Das Lehrwerk gibt den Lernenden Anreize zur selbstständigen (Weiter-)Arbeit mit dem Lehrbuch.
Motivierung	Optische Aufmachung, Literaturlauswahl und Schwierigkeitsgrad usw. motivieren die Lernenden zum (selbständigen) Lernen.
Integration von Wissen	Unterstützt das Verstehen von Informationen aus anderen Quellen, z. B. in Bezug auf Spielliteratur.
Standardsicherung	Hilfe bei der Sicherung eines gleichbleibenden Qualitätsstandards „über die Jahre hinweg“.
Koordinierung	Das Lehrwerk soll die Koordination beim Nutzen von anderen didaktischen oder meth. Mitteln sichern, die an das Lehrwerk anknüpfen, z. B. durch auf das Lehrwerk bezogene Spielhefte.
Entwicklung und Erziehung	Das Lehrwerk trägt z. B. durch Literaturlauswahl zur Persönlichkeitsentwicklung der Lernenden bei. ²

¹ s. Kapitel „Analysegrundlagen“

² Entsprechenden Untersuchungen zufolge wird der Musikgeschmack einer Person bis ca. zum 16. Lebensjahr geprägt. Dieser bleibt im Großen und Ganzen über ein ganzes Leben lang erhalten.

³ in Anlehnung an: ¹¹ PRŮCHA, Jan: Učebnice: Teorie a analýzy edukačního média, Paido, Brno 1998, S. 111 zitiert nach Amel Chikhi: Lehrwerke im Deutschunterricht – eine Lehrwerksanalyse. (akad. Arbeit, 2017)

Im Vordergrund der nachfolgenden Untersuchung steht die Funktion der *Systematisierung des Lehrstoffes*, also die Fragestellung:

In welcher Reihenfolge werden die einzelnen Lernschritte angeboten?

Gibt es aus Sicht der Autoren von Lehrwerken eine günstige Abfolge von Lernschritten?

Ein Indikator dafür ist, dass eine bestimmte Abfolge von Lernschritten häufiger gewählt wird als andere.

Ein weiteres Augenmerk wird auf die Informations- und Bildungsfunktion der Lehrwerke gelegt. In welchem Umfang werden allgemein-musikalische Zusammenhänge, auch unabhängig von der Gitarre, dargestellt? Wie werden die Rahmenbedingungen des Gitarrenspiels (Instrument, Haltung, Ergonomie usw.) berücksichtigt?

Um es vorwegzusagen: Hier ist noch deutlich „Luft nach oben“!

II. Analysegrundlagen

Eine erste Vorauswahl aus insgesamt über 160 Lehrbüchern bringt einige Beschränkungen mit sich: Gitarrenschulen, die auf Noten verzichten (z.B. Spielliteratur nur in Tabulaturen anbieten) und solche, die nur auf die Liedbegleitung abzielen, werden ausgeschlossen; es werden also nur Lehrwerke berücksichtigt, die auf das „konzertante“ Gitarrenspiel hin ausgerichtet sind – abgesehen von teilweise geringen Anteilen „Einführung in die Liedbegleitung“.

Ausgesprochene Kinder-Gitarrenschulen, die seit einigen Jahren aus verschiedenen Gründen „boomen“, führen zumeist wegen der didaktischen und

methodischen Besonderheiten dieser Altersgruppe bis auf wenige Ausnahmen nur zu den „ersten Schritten“ auf der Gitarre. Sie werden deshalb bei der Auswertung weiterführender Lernschritte nicht mehr berücksichtigt.

Es bleibt ein Rest von 75 Lehrwerken aus dem 20. und dem frühen 21. Jahrhundert, davon die meisten aus dem deutschsprachigen Raum. Die Spanne reicht von dem Erscheinungsjahr 1915 bis zum Jahr 2016, sie deckt also nahezu genau 100 Jahre ab. Auf die Einbeziehung historischer Lehrwerke (Carcassi, Aguado, Sor, Carulli, Giuliani) Gitarrenschulen wird bewusst verzichtet, eine diesbezügliche Analyse wird Gegenstand weiterer Vergleiche sein.

Es geht bei der Auswertung nicht darum, ein besonders gutes Lehrwerk herauszufinden (es ist zu bezweifeln, dass es das überhaupt gibt, denn ein Lehrwerk lebt im Zusammenspiel zwischen LehrerInnen und SchülerInnen, und das ist individuell verschieden), sondern es geht einzig und allein darum, herauszufinden, welchen Weg die *Mehrzahl* der Autoren wählt, um GitarrenschülerInnen möglichst erfolgreich das Instrumentalspiel und die Gitarrentechnik zu vermitteln. Deshalb wird im Folgenden auf die namentliche Nennung einzelner Lehrwerke verzichtet, wenn dies doch geschieht, dann nur als Beispiel zur Verdeutlichung. Diese nach der Vorauswahl verbliebenen Exemplare werden in mehrfacher Hinsicht ausgewertet:

- ▶ Die Abfolge der Lernschritte für die Anschlagshand: in welcher Reihenfolge werden die Techniken der Anschlagshand behandelt?
- ▶ Die Abfolge der Lernschritte für die Greifhand: in welcher Reihenfolge

wird die Greiftechnik vermittelt?

- ▶ Die Abfolge der Lernschritte für das Zusammenspiel beider Hände.

Die Datenerfassung erfolgt computer-gestützt, um die Auswertung zu erleichtern. So ergibt sich z.B. für ein weithin verbreitetes Lehrwerk für die Anschlagshand folgender Datensatz:

1. Dreifingeranschlag – apoyando
2. Wechselschlag – alle Formen – apoyando
3. Daumenanschlag – tirando
4. Dämpftechnik
5. Zweistimmiger Anschlag – Oberstimme apoyando

für die Greifhand dagegen:

1. leere Saiten – Melodiesaiten
2. Klopfübungen
3. II. Lage
4. I. Lage
5. Doppelgriffe (= 2-stimmiges Spiel mit zwei gegriffenen Tönen)

Diese Kurzform reicht aus, um die ersten hauptsächlichen Schritte z.B. dieser Gitarrenschule zusammenzufassen. Mit Hilfe des Computers können durch geeignete Abfragetechniken nun Verknüpfungen und statistische Auswertungen vorgenommen werden.

Es wird bis zu einer maximalen Tiefe von 5 Lernschritten ausgewertet, zumeist geht es spätestens dann in den einzelnen Lehrwerken an die Spielliteratur, anhand derer weitere technische Besonderheiten vermittelt werden. Nachfolgend werden nur die ersten 3

Lernschritte – differenziert nach Anschlags- und Greifhand – dargestellt, nur in einigen Fällen werden die weiteren Lernschritte berücksichtigt. Um hier bei obigem Beispiel zu bleiben: Sowohl bei dem Dreifingeranschlag als auch bei der Klopfübung handelt es sich um methodische Schritte⁴, die den jeweils nachfolgenden didaktischen Schritt vorbereiten sollen. Dies wird in den Auswertungen berücksichtigt, indem diese Schritte bei der Betrachtung des grundsätzlichen Voranschreitens (In diesem Beispiel: Wechselschlag *apoyando*, Spiel in der II. Lage) ausgeklammert bleiben.

Zudem werden von allen Lehrwerken, die aus mehreren Bänden bestehen, jeweils nur die ersten Bände ausgewertet; in den meisten Fällen reicht das für eine gesicherte Aussage über die ersten Schritte auf dem Weg zur Gitarre aus.

Über die vorhandenen Musikbeispiele, die Spielliteratur, in den verschiedenen Lehrwerken sollen an dieser Stelle noch keine Aussagen gemacht werden, dies wird ebenfalls Gegenstand einer weiteren Untersuchung sein. Dazu hier vorab nur eines: Am einfachen Volkslied führt offensichtlich kein Weg vorbei.

Weiterhin ist die Frage von Interesse, inwieweit sich die Lehrwerke mit folgenden Inhalten auseinandersetzen:

1. Aufbau der Gitarre – Benennung der Bestandteile des Instruments
2. Allgemeine Musiklehre – Notationskunde
3. Haltung der Gitarre – damit verbunden Handhaltung usw.
4. Geschichte der Gitarre
5. Angaben zur Interpretation von Musik, Klanggestaltung usw.

Von diesen Kapiteln wurde der jeweilige Umfang festgehalten, um einen Überblick über die Gewichtung zu erhalten.⁵

Aufbau der Gitarre – Benennung der Bestandteile des Instruments

Die wichtigsten Bestandteile der Gitarre werden von 64 % der Gitarrenschulen benannt und zumeist mit Hilfe eines Fotos oder eines Bildes verdeutlicht.

Vertiefende Hinweise zu einer Qualität der Gitarre oder zur Auswahl des Holzes usw. sind nur spärlich vertreten, wahrscheinlich weil es fraglich ist, ob dieses Wissen für einen Anfänger der Gitarre von Nutzen ist.

Die Saitennamen werden von den meisten (87 %) der Lehrwerke vorgestellt und mit Hilfe eines Merksatzes vertieft. Genau 13 Prozent aller Lehrwerke verzichten ganz auf grundlegende Informationen.

Angaben zur „Allgemeinen Musiklehre“

Unter diesem Aspekt sind alle Angaben zusammengefasst, die sich mit Notationskunde auseinandersetzen, also: Einführung in das Notenlesen, Notennamen, Tondauern usw.

In Bezug auf die allgemeine Musiklehre konnten zwei hauptsächliche Strategien der Vermittlung festgestellt werden:

- a. ein gesondertes Kapitel, zumeist am Anfang des Lehrwerkes, in dem die gesamten erforderlichen Grundlagen des Notenlesens zusammengefasst werden.
- b. in die Übungsteile integrierte „Theoriepassagen“, die sich an der aktuellen Notwendigkeit orientieren, also eine sukzessive Einführung in das Notenlesen.

Die Lösung a) findet sich zumeist in älteren – „kopfbetonten“ – Gitarrenschulen, teilweise seitenlange Abhandlungen über die allgemeine Musiklehre bis hin zu enzyklopädischen Aufzählungen von Begriffen und Namen. Nach dem heutigen Stand der Pädagogik – Stichworte „handlungsorientiertes Lernen“ und „träges Wissen“ – ist das nicht mehr vertretbar. Diese Vorgehensweise ist bei 7 % der Fall – ausnahmslos Schulen, die vor 1950 geschrieben worden sind.

Aus dieser Erkenntnis heraus haben die meisten Autoren neuerer Zeit die „Theorie“ folgerichtig zwischen den einzelnen Übungen untergebracht, ein aus Sicht der Lernpsychologie sicherlich aussichtsreicheres Unterfangen.

Die Lösung b), also eine sukzessive Ein-

⁴ Zur Begriffsabklärung seien hier die Begriffe Didaktik und Methodik, so, wie sie hier pragmatisch verwendet werden, kurz und vereinfacht definiert:

Didaktik = Lehre von der *Abfolge* der Lernschritte, also der Struktur, Organisation und Auswahl der Inhalte

Methodik = Lehre von der *Art* der Vermittlung.

⁵ An dieser Stelle gilt mein Dank meinem Kollegen Michael Koch, der mich bei der Auswertung von einigen Lehrwerken unterstützte.

führung in das Notenlesen und die Musiktheorie, findet bei rund 66 % aller Schulen Anwendung, rund 27 % verzichten auf jegliche Musiktheorie und vertrauen somit auf die fachliche Kompetenz der Lehrperson in dieser Beziehung.

Die Haltung der Gitarre

Die Haltung der Gitarre und die Haltung beider Hände wird von den meisten Lehrwerken (81 Prozent) angesprochen und zumeist durch Fotos oder Skizzen verdeutlicht. Die „klassische“ Haltung – Gitarre auf dem linken Bein, Fußbank oder Stütze usw. – wird von allen diesen Lehrwerken gefordert. In allen neueren Schulen sind die Fingersatzbezeichnungen der Anschlagshand auf internationalen Standard gebracht (p-i-m-a) und werden entsprechend erklärt. In älteren Lehrwerken, die zum großen Teil jedoch noch erhältlich sind oder in Musikbibliotheken auszuleihen sind, finden sich noch die alten Bezeichnungen (+, ., ., ., ...).

Immerhin 19 % aller Lehrwerke kommen ohne jegliche Erklärung zur Spielhaltung der Gitarre aus – ebenfalls zumeist solche älteren Datums, aber auch neuere Schulen, die noch im Handel erhältlich sind, aber auch solche neueren Datums.

Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Gitarre

Leider wird ein Einblick in die geschichtliche Entwicklung des Instruments von den meisten Lehrwerken vernachlässigt. Hinweise darauf finden sich nur in insgesamt 14 Schulen, also in 18 %. Ein – wenn auch nur kurzes – Kapitel wäre zu begrüßen; insbesondere aus Gründen des oftmals reklamierten „Bildungsanspruchs“ für eine Generation, die gerne als geschichtslos und spaßorientiert gescholten wird – wie aber sollen die Schülerinnen und Schüler denn solche „Bildung“ entwickeln, wenn sich selbst die Lehrbücher darüber ausschweigen? Ebenso rudimentär werden übrigens Nebenaspekte wie Stilkunde, Formenlehre usw. behandelt.

Angaben zur Tongebung und Interpretation

Angaben zur Interpretation und zur Tongestaltung auf der Gitarre findet man ebenso zumeist nur in spärlichem Umfang – vielleicht sind hier die Wurzeln für das von mir schon beklagte Einerlei in der Gitarreninterpretation zu suchen? (vgl. Zupfmusikmagazin 1/2000, S. 11 f.) Rühmliche Ausnahme ist hier Heinrich Albert, der der Tongebung auf der Gitarre einen breiten Raum widmet, ebenso wie Emilio Pujol. Insgesamt geht nur ein knappes Viertel (24 %) aller Autoren auf klangliche Probleme des Anschlags, Fingernägel usw. ein – zumindest im ersten Band ihrer Gitarrenschule.

Die Abfolge der Lernschritte

Nun zum Kernstück der kleinen empirischen Untersuchung: **Wenn es einen „guten“ Weg zum Gitarrenspiel gibt, so die Hypothese, muss sich dies in der didaktischen Gestaltung der Lehrwerke niederschlagen.**

Es geht also bei den nachfolgenden Betrachtungen in erster Linie um Instrumental-didaktische Fragen, die jedoch oft genug mit methodischen Elementen korrespondieren. Um es gleich kurz und bündig zusammenzufassen: Sehr unterschiedlich sind die Wege zur Gitarre alle nicht – es scheint ihn zu geben, den „sicheren Weg“, zumindest aus Sicht der Autoren⁶ Nachfolgend sind die Ergebnisse in Zahlen und Prozente gefasst, da diese eine schnelle und möglichst objektive Sicht auf die Ergebnisse gewährleisten:

Zuerst einige sehr allgemeine Daten:

Durchschnittlicher Umfang der Lehrwerke (nur jeweils 1. Band) (minimal 20, maximal 250 Seiten)	79 Seiten
Durchschnittlicher Anteil an „vorgeschalteter“ Musiktheorie:	2 Seiten
Durchschnittlicher Anteil an „Aufbau der Gitarre“:	1 Seite
Durchschnittlicher Anteil an „Haltung der Gitarre, Handhaltung“	1,1 Seiten

6 ...wenn sie nicht alle voneinander abgeschrieben haben, aber das soll angesichts der großen Anzahl, der relativ großen Zeitspanne und der regionalen Unterschiede nicht unterstellt werden – trotz des lästerlichen Spruches: „Nimm fünf Bücher und schreibe daraus ein sechstes“. In manchen Fällen erschienen ganze Kapitel und Übungen verschiedener Lehrwerke sehr eng miteinander verwandt, aber das soll hier nicht vertieft werden. Unter Berücksichtigung des Endergebnisses erscheint dies vielleicht auch in einem anderen Licht!

Anmerkung: Hier beginnt die ausführliche Darstellung der statistischen Auswertung. Leserinnen und Leser, die sich diese ersparen möchten, können ab hier direkt zum Kapitel „Zusammenfassung“ springen.

Die Abfolge der Schritte der Anschlagshand.

Hier sind zwei Hauptströmungen zu beobachten:
 1. Beginn mit dem Daumenanschlag, nachfolgend die Einführung des Wechselschlages
 2. Einführung des Wechselschlages, dann Einsatz des Daumens
 Die Entscheidungen für den ersten Lernschritt – bezogen auf die Anschlagshand – verteilen sich wie folgt:

Erster Lernschritt/ Anschlagshand	Anzahl
Wechselschlag/apoyando *	33
Daumenanschlag/tirando	29
Wechselschlag/tirando	6
ohne konkrete Aussage	2
Daumenanschlag/apoyando	2
Zerlegungen	3

(*)Dreifingeranschlag/als Vorübung für den Wechselschlag/apoyando wurde zu 1) gezählt.

Die Strategie, mit dem Daumen der Anschlagshand zu beginnen, findet sich insbesondere in älteren und in neueren Gitarrenschulen ab den 1990er Jahren, der die Bevorzugung des Starts der Anschlagshand mit dem Wechselschlag/apoyando findet sich häufig in Lehrbüchern „mittleren Generation“, also der 1960er bis 1990er Jahre.

Beim 2. Lernschritt sieht es wie folgt aus:

Zweiter Lernschritt/ Anschlagshand	Anzahl
Daumenanschlag/tirando	28
Wechselschlag/apoyando	19
Wechselschlag/tirando	9
2-stimmiger Anschlag ohne gesonderte Einführung des Daumens	5
Zerlegungen, Dämpftechnik u.a.	3
Akkordanschlag	4
Daumenanschlag/apoyando	3
nicht erkennbar	4

Lernschritte 1 – 2 der Anschlagshand zusammengefasst

Auf den ersten Blick ist zu erkennen, dass der Daumenanschlag/tirando und die beiden Formen des Wechselschlages weiteste Verbreitung für die *ersten Schritte* gefunden haben. Schaut man sich die **Kombinationen** der zwei ersten Schritte näher an, so kommt man zu folgendem Ergebnis:

Erster Lernschritt für die Anschlagshand	Zweiter Lernschritt für die Anschlagshand	Anzahl
Wechselschlag/apoyando	Daumenschlag/tirando	27
Daumenschlag/tirando	Wechselschlag/apoyando	16
Daumenschlag/tirando	Wechselschlag/tirando	7
Wechselschlag/apoyando	Zerlegungen, Wechselschlag tirando, Akkordanschlag	7
Sonstige/nicht erkennbar	Sonstige, Melodiespiel mit Daumen	10
Daumenanschlag/tirando	Akkorde	3
Wechselschlag/tirando	Daumenschlag/tirando	3
Daumenanschlag/apoyando	Wechselschlag/apoyando	1
Wechselschlag	Daumenanschlag/apoyando	1

In einer ersten Zwischenbilanz für die ersten beiden Lernschritte der Anschlagshand kann nunmehr folgendes festgehalten werden:

Deutlich wird die Bevorzugung des Wechselschlages/apoyando in Verbindung mit dem Daumenanschlag/tirando.

Fasst man die beiden ersten Lernschritte noch weiter zusammen, dann liegen für die Anschlagshand folgende Lernergebnisse vor:

Kombination	Anzahl
Wechselschlag apoyando/Daumenanschlag tirando	43
Wechselschlag tirando/Daumenanschlag tirando	10
Wechselschlag apoyando, Sonstige	7
alle anderen	15

d. h. ca. 70 % aller Lehrwerke des 20. Jahrhunderts halten die ersten beiden Schritte „Wechselschlag apoyando, Daumenschlag tirando“ – zumeist in der Reihenfolge erst Wechselschlag, dann Daumenschlag – für den günstigsten Weg, das Gitarrenspiel zu erlernen. Insgesamt 50 Lehrwerke (67 %) thematisieren den Wechselschlag/apoyando schon zu Beginn der Ausbildung.

Im Folgenden sollen deshalb vorerst einmal nur diese 67% berücksichtigt werden, wenn es nämlich um den *dritten Lernschritt* der Anschlagshand geht⁷:

In 25 Fällen geht es über zum 2-stimmigen Spiel mit Oberstimme/apoyando

In 6 Fällen wird der Wechselschlag/tirando“ eingeführt

In 8 weiteren Lehrwerken folgen andere Themen (direkter Übergang zu Zerlegungen usw.)

Für den zweiten Fall (20 %, Wechselschlag tirando, Daumenschlag tirando) führen konsequenterweise sieben der nachfolgenden Lernschritte 3 zu dem Kapitel „Zerlegungen“ und drei zum Thema „Akkordanschlag“.

Summiert man nun die Ergebnisse der ersten drei Kapitel (und damit soll es hier dabei bewendet bleiben), so kommt man zu dem folgenden Ergebnis:

Ergebnis nach drei Lernschritten	Anzahl
Wechselschlag apoyando, Daumenschlag tirando, 2-stimmiges Spiel/apoyando	24
Wechselschlag apoyando, Daumenschlag tirando, Wechselschlag tirando	6
Wechselschlag apoyando, Daumenschlag tirando, Sonstige	4
Wechselschlag tirando, Daumenanschlag tirando, 2-stimmige Zerlegungen	11
Wechselschlag tirando, Daumenanschlag tirando, Akkordanschlag	3
Sonstige (Dämpfetechniken, Mischtechniken, keine stringente Linie erkennbar...)	12

(Grundlage: 60 Lehrbücher)

Letztendlich zeichnet sich nach drei Lernschritten eine Mehrheit für folgende Techniken der Anschlagshand ab:

Die meisten Autoren der Lehrwerke bevorzugen bei der Einführung in das Gitarrenspiel bezogen auf die Anschlagshand die beiden Elemente:

Wechselschlag/apoyando – Daumen/tirando (70 %).

Danach geht die Mehrzahl der Lehrwerke auf das 2-stimmige Spiel über, zumeist Oberstimme apoyando.

Der Ansatz „Wechselschlag tirando“ als Einstieg führt zumeist auf das Akkordspiel und das Spiel von Zerlegungen und Akkorden hinaus.

Die Abfolge der Lernschritte für die Greifhand

Das Vorgehen bei der Behandlung der Greifhand ist weitaus besser zu überschauen; hier bilden sich ganz deutlich größere Gruppen heraus:

Lernschritt 1 der Greifhand:

Lernschritt 1/Greifhand	Anzahl
Leere Saiten – alle	50
Leere Saiten – nur Melodiesaiten	13
Spiel in der I. Lage – nur Melodiesaiten	4
Spiel in der ersten Lage – alle Saiten	3
Leere Saiten – nur Basssaiten	3
Leere Saiten – ausgewählte	2

Es ist offensichtlich: Die meisten Autoren bevorzugen die leeren Saiten für die ersten Anschlagsübungen – insgesamt 90 % der Lehrwerke setzen diese für die ersten Anschlagsübungen ein. Unter methodischem Aspekt betrachtet wird das Spiel auf leeren Saiten von einigen Lehrwerken vorerst auf einige Saiten beschränkt.

Grund für Diskussionen gab und gibt es immer wieder über den ersten Einsatz der Greifhand. In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf hingewiesen, dass methodische Kniffe wie „Klopfübungen“ usw. nachfolgend nicht berücksichtigt wurden, sondern nur der reale Einsatz der linken Hand:

Lernschritt 2/Greifhand	Anzahl
Spiel in der ersten Lage – alle Saiten	55
Spiel in der I. Lage – nur Melodiesaiten	6
Spiel in der II. Lage	4
Spiel in der I. Lage – nur Basssaiten	2
Akkorde	2
Spiel in höheren Lagen (V., VII.)	5
Lagenspiel mit Lagenwechsel	1

⁷ Bei einigen Lehrbüchern ist allerdings das Ende des ersten Bandes bereits nach dem Erreichen des zweiten Lernschrittes für die rechte Hand erreicht. Deshalb können sie bei den weiteren Überlegungen nicht berücksichtigt werden. Dadurch reduziert sich die Zahl der untersuchten Lehrbücher auf 56.

Auch hier ist eine eindeutige Tendenz zu beobachten: Die I. Lage wird von 87 % der Lehrwerke als Ausgangspunkt für die Erkundung des Griffbretts gewählt. Unterschiede bestehen hier lediglich im Umfang der betrachteten Saiten: Die weitaus größte Zahl der Autoren erschlägt die komplette I. Lage mit aufeinanderfolgenden Übungen; einige beschränken sich vorerst nur auf die Melodie- oder Basssaiten. Einige wenige fangen – aus methodischen Aspekten heraus – mit der II. oder V. Lage an, in erster Linie wohl darum, um den 4. Finger gleich intensiv mit „ins Spiel“ zu bringen. (Grundlage: 60 Lehrbücher)

3. Lernschritt/Greifhand	Anzahl
Doppelgriffe	31
Sonstige (Bindungen, Barrée)	10
Akkordspiel	8
Spiel in der II. Lage	9
Lagenwechsel	2

Doppelgriffe = zwei Töne gleichzeitig zu greifen, Akkorde = mindestens zwei Töne, jedoch auch drei Töne zu greifen und mehr als zwei anschlagen.

Auch hier ist wieder eine klare Tendenz zu erkennen, die zusammengefasst werden kann:

Die meisten Autoren der Lehrwerke für Gitarre bevorzugen für den Einsatz der linken Hand folgende Lernschritte:

Übungen auf leeren Saiten

Das Spiel in der ersten Lage

Einführung von Doppelgriffen

Das Zusammenspiel beider Hände

Nach den dargestellten Voruntersuchungen ist nun von Interesse, wie im Einzelnen die Lehrwerke die Sukzession der Anschlags- und Greifhand miteinander verknüpfen. Aus Gründen der Übersichtlichkeit (nach den bisherigen Untersuchungsergebnissen wären ca. 1800 verschiedene Kombinationen theoretisch möglich) werden nachfolgend die Ergebnisse der jeweils ersten 2 Lernschritte zu Gruppen zusammengefasst.

Für die Anschlagshand:

- ▶ Gruppe A: Wechselschlag apoyando, Daumenschlag tirando
- ▶ Gruppe B: Wechselschlag tirando, Daumenschlag tirando
- ▶ Gruppe C: Sonstige

Analog dazu werden die Lernschritte der Greifhand in 3 Gruppen gefasst:

- ▶ Gruppe A: Leere Saiten – Spiel in der ersten Lage
- ▶ Gruppe B: Leere Saiten – Spiel in der Lage
- ▶ Gruppe C: Sonstige

Durch diese Zusammenfassung sind noch neun verschiedene Kombinationen möglich.

Zusammenfassung

Das Ergebnis einer gemeinsamen Auswertung für Greif- und Anschlagshand dürfte nunmehr kaum noch überraschen:

Über drei Viertel aller Lehrwerke (82 %) vermittelt im Zusammenspiel der rechten- und der linken Hand die Lernschritte

Wechselschlag apoyando – Daumenschlag tirando (oder umgekehrt)

Leere Saiten – Spiel in der ersten Lage

gefolgt (10 %) von der Kombination – die als „Nebenzweig“ betrachtet werden kann –

Wechselschlag apoyando – Daumenschlag tirando

Leere Saiten – Spiel in der Lage

Nach der Betrachtung weiterer Lernschritte – die hier aus Gründen der Übersichtlichkeit entfallen soll – nivelliert sich das Gesamtergebnis noch stärker hin zu dem 1. Ergebnis.

Mit Blick auf das Erscheinungsjahr der Gitarrenschulen kam für den Autor dieser Zeilen eine kleine Überraschung zu Tage:

Die erste Gitarrenschule der Grundgesamtheit, welche die verbreitetste Kombination vermittelte, war – die Gitarrenschule von Roch, die „Tàrrega-Schule“ aus dem Jahr 1921!

In Abwandlung eines Satzes, den John Lennon einmal über Segovia gesagt haben soll, kann man offensichtlich auch über Tàrrega sagen:

„He’s the Daddy of us all“

III. Nachbemerkungen

Wie sieht der „Weg zur Gitarre“ aus?

Fasst man alle Ergebnisse der kurzen Analyse zusammen, dann kristallisiert sich folgender Aufbau eines „durchschnittlichen“ Lehrwerks zur Einführung in das Gitarrenspiel heraus, wie es von der großen Mehrheit der AutorInnen angeboten wird:

I. Theoretische Grundlagen

Geschichte der Gitarre

Aufbau der Gitarre

Haltung

 Körperhaltung

 Handhaltung rechts

 Handhaltung links

Grundlegende Einführung in die Notation

Anmerkungen zur Klangästhetik

II. Spielpraxis

Sukzessive Einführung in die Musiktheorie (parallel zu den Übungen)

Bezogen auf die Anschlagshand:

1. Wechselschlag apoyando ...oder umgekehrt
2. Daumen tirando
3. zweistimmiges Spiel –
 Oberstimme apoyando
4. Oberstimme tirando
5. Zerlegungen

Bezogen auf die Greifhand

1. Übungen auf leeren Saiten
2. Einführung in die erste Lage
3. Einführung von Doppelgriffen
4. Lagenspiel/ -wechsel
5. Akkordspiel

Notwendige Anmerkungen zur Statistik

Das Ergebnis der Untersuchung kann sehr leicht missverstanden werden, deshalb sei hier abschließend einiges nochmals klargestellt.

Statistik „ist die Lehre von Methoden zum Umgang mit quantitativen Informationen“ (Daten). Sie ist eine Möglichkeit, „eine systematische Verbindung zwischen Erfahrung (Empirie) und Theorie herzustellen“.⁸

Diese Definition sagt eigentlich schon alles aus: Die dargestellte Statistik ist nichts anderes als die nüchterne, wissenschaftsorientierte Darstellung dessen, was in den Gitarrenschulen als Abfolge der Lernschritte vorgefunden wurde, also die didaktische Reihung der Lernschritte bzw. die Seitenumfänge der „theoretischen“ Anteile, mehr nicht. Die Statistik gibt keine Antwort auf „gut“ oder „richtig“ oder „falsch“, erst recht nicht auf „verständlich“, „adressatengerecht“, innovativ oder wie auch immer. Sie zeigt nur, welchen didaktischen Weg die AutorInnen von Lehrwerken zur Einführung in das Gitarrenspiel wählen, die verschiedenen methodischen Ansätze müssen unberücksichtigt bleiben. Dies sei an einem kleinen Beispiel verdeutlicht:

Es gibt für die Anschlagshand, abgesehen von „Sondereffekten“ wie Aufschlag- oder Abzugbindung, Golpe usw., nur vier grundsätzliche verschiedene Methoden, eine Gitarrensaite zum Klingen zu bringen: Daumenanschlag/tirando, Daumenanschlag/apoyando, Fingeranschlag/tirando und Fingeranschlag/apoyando (bzw. jeweils im Wechselschlag).

Wird beispielsweise in einem Lehrwerk als erster praktischer Lernschritt auf der Gitarre für die rechte Hand der „Daumenanschlag tirando“ gewählt, dann ist das eine didaktische Entscheidung des Autors/der Autorin, die von der Statistik entsprechend erfasst wird. Nun mag es sein, dass in der einen Gitarrenschule der Bewegungsablauf durch eine Fotofolge, in einer anderen durch einen Text und in einer weiteren mittels einer Zeichnung als Kreisbewegung beschrieben wird – dies alles sind methodische Entscheidungen, die an der Tatsache einer Tonerzeugung durch einen Tirandoanschlag des Daumens einer Saite nichts ändert.

Wenn nun der Statistik zufolge die zahlreiche AutorInnen beispielsweise den Daumenanschlag/tirando als ersten (didaktischen) Lernschritt für die rechte Hand wählen, dann darf man davon ausgehen, dass sie diesen Weg (als eine Art Expertenurteil) für den besten Weg zum Einstieg in das Gitarrenspiel halten. Mehr nicht.

Ebenso sagt der Umfang der „Theoriekapitel“ nichts über deren pädagogische Qualität oder ihre Verständlichkeit aus, eine dementsprechende Bewertung liegt in der Verantwortung der BenutzerInnen des Lehrwerkes.

Ein weiteres Problem einer Statistik liegt im Umfang der Stichprobe. Für die vorliegende Studie wurden 75 Lehrwerke ausgewertet, was für eine (geschätzte) Grundgesamtheit von 200 Lehrwerken, welche die Ausgangsbedingungen (siehe Analysegrundlagen) erfüllen, für eine über 90-prozentige Sicher-

⁸ Horst Rinne: Taschenbuch der Statistik. 4., vollständig überarb. und erw. Auflage. Deutsch, Frankfurt, M. 2008. Zitiert nach Wikipedia, Stichwort „Statistik“.

heit der Aussagen über die Ergebnisse ausreicht. Das heißt vereinfacht: Würde man erneut zufällig ausgewählte 75 Lehrwerke aus der gleichen Grundgesamtheit untersuchen, so käme man mit über 90-prozentiger Wahrscheinlichkeit zu dem gleichen Endergebnis.

Interessant wäre sicherlich auch zu erfassen, wie verbreitet die jeweiligen Lehrwerke sind, in wie weit also die *Lehrkräfte* für Gitarre einen bestimmten didaktischen Weg für erfolgversprechend halten. Aber abgesehen davon, dass solche Daten kaum erhoben werden könnten – es wäre unmöglich, hier zwischen didaktischen Entscheidungen und methodischen Vorlieben der Lehrkräfte sauber zu unterscheiden.⁹

Was diese Statistik jedoch „nebenher“ auch noch leisten kann, ist zu zeigen, dass die didaktischen Ansätze im Lauf der Jahre einem Wandel unterlagen.¹⁰

1. Ob das Ergebnis der kurzen Analyse tatsächlich den „richtigen“ Weg weist, bleibt dem Urteil der Lesenden überlassen. Fakt ist nur, dass die meisten Autoren der Lehrwerke eben diesen Weg gehen – es ist aber durchaus möglich, dass die Meinung der Meisten nicht unbedingt die Meinung der Besten ist. Deshalb ist auch der Schluss: „*So muss eine Gitarrenschule aufgebaut sein*“ nicht zulässig. Eine „ideale“ Gitarrenschule wird es mit Sicherheit niemals geben.
2. Weitere methodische Aspekte spielen natürlich eine wichtige Rolle, so z. B. Auswahl und Umfang der Übungen. So fand sich – vornehmlich in älteren Gitarrenschulen – die Abfolge Lernschritt – 1-2 Übungen dazu, nächster Lernschritt gefolgt von 1-2 Übungen usw., so dass die Grundlagen des Gitarrenspiels bereits nach zwei Seiten abgehandelt waren und dann in die Spielliteratur eingewiesen wurde. Es ist schwer vorstellbar, dass das Gitarrenspiel so erlernt werden kann. Diese Aspekte – also Art und Umfang der Übungen – werden in einem weiteren Beitrag untersucht.¹¹
3. Sicherlich wird es eine interessante Aufgabe sein, die Ergebnisse dieser Untersuchung mit den instrumentaldidaktischen Ansätzen der

frühen Lehrwerke (Carcassi, Sor, Aguado usw.) zu korrelieren.

4. Bemerkenswert ist der historische Verlauf: In älteren Gitarrenschulen wurde der Einstieg in das Gitarrenspiel vom Daumenanschlag dominiert. Ab den 1960er Jahren wurde der Wechselschlag präferiert, seit der Mitte der 1990er Jahre erlebte der Daumenanschlag/tirando als erster Lernschritt einen erneuten Aufschwung.
5. Ein Lehrwerk lebt nur im Zusammenspiel mit entsprechenden Lehrerinnen und Lehrern. Sofern es diesen gelingt, ihren Schülerinnen und Schülern durch zusätzliche Übungen, Literaturauswahl und methodische Hilfestellungen die Grundlagen des Gitarrenspiels zu vermitteln, spielt das eigentliche Lehrwerk nur eine Rolle im Sinne einer Leitfunktion.

Was dieser Beitrag jedoch leisten kann, ist, Folgendes zu zeigen: Oftmals werden „neue Wege“ zur Gitarre angepriesen, die sich bei nüchterner Betrachtung dessen, was schon in der Vergangenheit geschrieben wurde, als „alter Wein in neuen Schläuchen“ herausstellen. Hier ist die Kreativität der Lehrbuchautoren gefragt: wirklich neue Wege zu gehen, ohne den gesicherten Bestand aus dem Auge zu verlieren.

9 Häufig missverstanden wird die „pädagogische Freiheit“ von Lehrkräften. Das, was vermittelt werden soll, (hier: das Gitarrenspiel) liegt nicht im Benehmen der Lehrkräfte, sondern das ist ihre Berufsaufgabe. Das „Wie“ der Vermittlung unterliegt hingegen im Rahmen der pädagogischen Freiheit ihrer Entscheidung.

10 Ein notwendiger Hinweis zur statistischen Auswertung:

Selbstverständlich wurden die Ergebnisse der Analyse mit Hilfe einfacher statistischer Methoden überprüft (Split-Half, Rangstufenkorrelation). Danach ist mit einer über 90-prozentigen Sicherheit des Ergebnisses zu rechnen, d.h. eine zufällige Auswahl von 75 Gitarrenschulen – unter Beachtung der o.a. Randbedingungen ausgewertet – wird er mit einer Wahrscheinlichkeit von über 90 % zu dem gleichen Endergebnis führen.

11 Nahezu alle untersuchten Lehrbücher zielen auf eine „junge Klientel“ ab, was sowohl an der Ansprache als auch an der Literatur- und Übungsauswahl erkennbar ist. Angesichts des demographischen Wandels unserer Gesellschaft wäre es sicher lohnenswert, ein Konzept für einen erwachsenenpädagogischen Ansatz des Gitarrenunterrichts zu erarbeiten.

Nachwort: Persönliche Wünsche an ein Lehrwerk für Gitarre

Die Untersuchung hat gezeigt, auf welchen didaktischen Wegen sich die Autoren von Lehrwerken für Gitarre mehrheitlich bewegen.

Neben der rein theoretischen Betrachtung der Gitarrenschulen, möchte ich in Ergänzung zur nüchternen Analyse einige Anregungen aus meiner persönlichen Sicht auf die Inhalte von Lehrbüchern äußern:

1. Die Gitarre ist ein Instrument mit einer sehr langen Tradition, die in Form der Vihuela- und Lautenmusik bis in die Zeit der Renaissance zurückreicht. Ich persönlich fände es gut, eine kurze Geschichte – sprachlich und optisch angepasst an die jeweilige Zielgruppe – des Instruments darzustellen, gestützt durch musikalische Beispiele in den einzelnen Übungsstücken.
2. Ebenso wären jeweils einige kurze Sätze zur geschichtlichen/stilistischen Einordnung der stilistisch vielfältig und breit zu streuenden Spielliteratur zu begrüßen; dies auch als Beitrag des Instrumentalunterrichts zur Verbesserung der kulturellen Allgemeinbildung der Schülerinnen und Schüler. Dies gilt ebenso für eine zielgruppenorientierte, schrittweise Einführung in die Grundprinzipien der Notation und Harmonielehre.
3. Eine nicht geringe Zahl der untersuchten Lehrwerke thematisiert die richtige Haltung der Gitarre, jedoch zeigen die dazugehörigen Fotos eine zumindest diskutabile Haltung der Gitarre (Linksdrehung des Oberkörpers, zu große Instrumente usw. Hier sollte das Augenmerk verstärkt auf eine „gesunde Haltung“ gelegt werden, um Haltungsschäden vermeiden zu helfen. In diesem Zusammenhang wären Hinweise zur passenden Auswahl des Instruments bzw. der Instrumentengröße wünschenswert, z. B. durch einen Verweis auf die Ergebnisse des EGTA-Gitarrenbauwettbewerbs.
4. „Die Gitarre ist ein kleines Orchester“. Dieser Satz, dem Komponisten Hector Berlioz zugeschrieben, hat eine gewisse Berechtigung, denn die Gitarre verfügt über einen großen Reichtum an Klangfarben. Aus diesem Grund wäre es zu begrüßen, wenn die Lernenden zur Erkundung dieser Klangfarben immer wieder eingeladen würden, z. B. eine Übung einmal am Griffbrett, am Schallloch und am Steg zu spielen, Wiederholungen in der Klangfarbe, der Artikulation, der Dynamik usw. zu variieren. Hier wäre ein breites Feld, um die Kreativität und das stilistische Bewusstsein der SchülerInnen zu wecken und zu fördern.
5. Da das Gitarrenspiel sehr häufig im Gruppenunterricht vermittelt wird, wäre eine stete Ermutigung zum Duo-, Trio- und Ensemblespiel durch entsprechend angepasste Übungsstücke für ein kleines Gitarrenensemble sehr zu begrüßen. Erfahrungsgemäß werden die Lernenden gerade durch das Zusammenspiel mit ihren MitschülerInnen in besonderer Weise zum Üben motiviert.

Die Ausbildung von Tonvorstellung in Verbindung mit dem technischen Erlernen eines Instruments kann gelingen: am Beispiel der Tabula-Do®- Methode

Die Frage die sich mir als Musik-Lehrender stellt ist, wie kann ich methodisch, d.h. planvoll vorgehen, um dieses Ziel – die Schulung der Tonvorstellung beim Erlernen eines Instrumentes – zu erreichen? Als Lehrer des Instruments Gitarre präzisiere ich die Frage darauf, wie ich intuitives Spiel (vergleichbar mit dem Singen) fördern und gleichzeitig die komplizierte Orientierung auf dem Instrument, als Voraussetzung für Transposition und Improvisation erleichtern könnte. Die Klärung dieser Fragestellung soll auch im historischen und entwicklungspsychologischen Kontext erfolgen, um zu zeigen, dass die Fragestellung an sich im Instrumentalunterricht jederzeit aktuell ist. Meinen folgenden Ausführungen, welche auch Grundlage der darzulegenden Methodik sind, stelle ich voran:

- ▶ es herrscht weitestgehend Übereinstimmung darin, dass Musikzieren auf intonierenden Instrumenten wie auch das Singen ohne Tonvorstellung kaum anspruchsvoll gelingen können und
- ▶ es besteht zumindest implizit das Ziel im Instrumentalunterricht, dass Musizierende das musikalische Geschehen von einer Ton- und Gestaltungsvorstellung leiten lassen können.

Historischer Kontext

Vorreiter in der Erprobung diverser Systeme sind historisch belegt: Neben den ersten bekannten Aufzeichnungen darüber aus dem 11. Jh. von Guido von Arezzo und seinem Einsatz der Hand für die Tonhöhenorientierung sind auch Aufzeichnungen über die Verwendung zur Zeit von J.J. Rousseau im 18.Jh. bekannt. Im England des 19.Jh. verwendeten John Curwen und Ann Glover die „Tonic – Sol – Fa – Method“ für den Gesangsunterricht bereits mit Handgesten und kinästhetischen Darstellungen. In Deutschland wurde die „Tonika – Do Methode“ Anfang des 20. Jh. von Agnes Hundoegger (1858 - 1927) vertreten. Eigene relative Systeme stammen von Carl Eitz (1848 - 1924) welches immer noch in Chur und St.Gallen an den Singschulen gelehrt wird, und Richard Münnich (1877 - 1970), dessen JaLe-Methode in der DDR gelehrt wurde. Von größter Tragweite war die Einführung der relativen Solmisation zur „Musikalisierung“ der ungarischen Bevölkerung durch den Komponisten, Musikethnologen und -pädagogen Zoltán Kodály (1882 - 1964), der als Kulturminister eine flächendeckende „Vorsorgung“ mit Solmisationsunterricht vom Kindergarten bis zur Universität einführen konnte. Mit Fritz Jöde kam ab 1952 die Solmisation auch in den Elementarunterricht im deutschsprachigen Raum. Dort, wie im Elementarunterricht in Österreich und in der Schweiz, wird die Vermittlung von Tonvorstellung auch noch auf relative Solmisation gestützt.



Biografie

Lehr – und Konzertdiplom im Fach Klassische Gitarre mit Auszeichnung; neben der Lehrtätigkeit auch Konzerttätigkeit, Rundfunkaufnahmen.

Studium der Erziehungs- und Musikwissenschaften; Forschungsarbeit mit qualitativen und quantitativen Methoden zur Problematik des Unterrichtserfolges: „Gelungener Misslungener (Instrumental-) Unterricht an Musikschulen“; Dissertation: „Hören – Sehen – Erkennen, Wege des ganzheitlichen Erfahrens“ (polyästhetische Annäherung im Klassenunterricht an das Werk „Nocturnal“ von B.Britten).

45 Jahre Praxis als Lehrperson, 10 Jahre davon als Schulleiter an Regionalmusikschulen in Österreich und in der Schweiz
Kulturverantwortlicher: u.a. Geschäftsstellenleiter der „Jeunesse Musicale“ in Bludenz, Gründungsobmann des Vereins allerArt, Einführung der „bludener tage zeitgemäßer musik“, Gründung und Leitung des „Vereins zur Förderung des Singens mit Kindern“ mit dem Angebot einer Ausbildung zur „Eltern-Kind-Singleitung“. Chorleiter und Mitglied unterschiedlicher Chöre bzw. Teilnehmer bei überregionalen Chorprojekten

Instrument zu singen. Hier dürfte die Ton-
erinnerung für eine korrekte Wiedergabe
fehlen. Dann setzen Sie unter die Silben
„Kuckuck“. Durch diese Assoziation wird die
Erinnerung an diese sicherlich schon oft ge-
hörte und wiedergegebene Tonfolge wach
und sie kann korrekt realisiert werden.

Wirkung der Solmisation

Das Ziel ist, durch häufiges Singen und Hören die Wahrnehmung und das Erinnern so zu schärfen, dass die Tongebilde auch ohne Silben erkannt werden, bzw. die Silben mitklingen. Auch unabhängig von der absoluten Tonhöhe wird eine Melodiegestalt wahrgenommen. Solmisation verdeutlicht Verwandtschaft von Melodien mit dem Tonmaterial. Wer solcherart das gesamte diatonische Gerüst verinnerlicht hat, dem werden Bausteine jeder Melodie und Harmonie vertraut

sein. Dieses wird theoriefrei mit unmittelbarer Sinnlichkeit verinnerlicht und damit das spätere Verstehen vorbereitet. Die Solmisation ermöglicht spürendes (affektives) Wahrnehmen und Verstehen dadurch, dass mit den Tonverhältnissen auch Bewegungsgesten eingepägt werden. Solmisationssilben sind in Verbindung mit Handgesten Werkzeuge zur Verinnerlichung der Musik und ermöglichen die Wiedergabe einer Melodie, singend oder still sich vorstellend. Die Methode greift somit jene Entwicklung wieder auf, die Sensomotorik, welche Kleinkinder beim Erlernen elementarer musikalischer Aktivitäten vor oder parallel zum Sprachgebrauch durchlaufen. Wir gehen damit also den Weg, musikalische Inhalte durch Aktion sinnlich wahrnehmbar zu machen, dadurch in der Erinnerung zu verankern und später

auf die Verstandesebene zu führen, gemäß dem Satz von Konfuzius: „Was Du mir sagst, werde ich vergessen, was Du mir zeigst, daran werde ich mich erinnern, was Du mich tun lässt, das verstehe ich.“ (Zit. nach Malte Heygster¹)

Eine solmisationsgestützte Methode zur Erlernung eines Instrumentes erfordert den Einsatz der Stimme als Quelle für affektives Erfassen der Musik. Das Singen, wie auch das Instrument, die Handgesten und Noten, dienen als unmittelbar stellvertretende Erscheinungsform der zu realisierenden Musik. Der unmittelbare Klang hat Vorrang vor Erklärungen, indem eine persönliche Beziehung zur Melodie aufgebaut wird. Die Solmisation sorgt als Methode dafür, dass Noten an Klang erinnern und Emotionen auslösen.

Entwicklungspsychologischer Kontext

Wir können heute glücklicherweise durch die zur Verfügung stehenden körpergerechten „mitwachsenden“ Instrumente mit Kindern ab 7 Jahren und in bestimmten Fällen auch jünger, als Anfänger rechnen. Deren Aufnahmefähigkeit ist enorm, die Art und Weise komplex, ganzheitlich. Dies ist eine ideale Ausgangslage, Musik, welche auch den ganzen Menschen anspricht, musisch – eben ganzheitlich – zu vermitteln. Eine theorielastige, durch Erklärungen sequenzierte kognitive Lehrweise könnte dem nicht gerecht werden. Die gewünschten Kompetenzen lassen sich durch Handeln aufbauen und Aktivität führt zum Begreifen auch theoretischer Grundlagen.

Sehen wir uns an, wie Kleinkinder das Singen erlernen, und zwar parallel zum

Allen gemeinsam ist das Singen auf Vokalisieren, u.a. auch in Verbindung mit Handgesten als Orientierungshilfe. Die relative Solmisation (Name von den einst gebräuchlichen Singsilben Sol – Mi) gibt mit der Bezeichnung von singbaren Silben Tonbeziehungen wieder. Die Silbenfolge als Tonbeziehung prägt sich schneller ein als der eigentliche Klang.

Experiment: Dieses Phänomen kann leicht überprüft werden bei musikalisch noch weniger Gebildeten durch folgendes Experiment: Schreiben Sie die Noten einer absteigenden kleinen Terz auf und bitten Sie jemanden, diese Tonfolge spontan ohne

¹ Malte Heygster: „Relative Solmisation“, Schott Music, Mainz 2014).

Sprechvermögen. Die Entwicklungspsychologin Stefanie Stadler-Elmer hat hierzu zahlreiche Forschungsergebnisse zusammengeführt und veröffentlicht. Sie nennt sensorische Aktivitäten, also das Zusammenwirken sinnlicher Wahrnehmung und der Motorik, „als wesentliche Grundlage für die Entwicklung von Zeitvorstellung von Lauten und Klängen, über deren wohlgeformte Ordnung und Wirkung“². Es ist die erste elementare Fähigkeit von Kindern, sich singend auszudrücken mit zunehmender Differenzierungsfähigkeit. Schon ab 7 – 9 Monaten sind Kinder fähig, eine Reihe von musikalischen Parametern - wie rhythmischen Gebilden und Ähnlichkeiten zwischen Mustern - zu erkennen. Vokalisation und Hören stimulieren

sich gegenseitig. Für eine musikalische Frühförderung sind daher die ersten 2 Jahre schon wichtig. Eine musikalische Umgebung begünstigt musikalische Herangehensweisen, ein Lied zu erlernen, vor der sprachlichen Herangehensweise. Das musikalische Kind experimentiert mit Tonhöhe, rhythmischen Varianten u.a.m. Dieses ontogenetische Prinzip soll als Vorlage für die Methodik des solmisationsgestützten Instrumentalunterrichtes herangezogen werden.

Zuerst Solmisierendes Singen, dann Umsetzung auf das Instrument

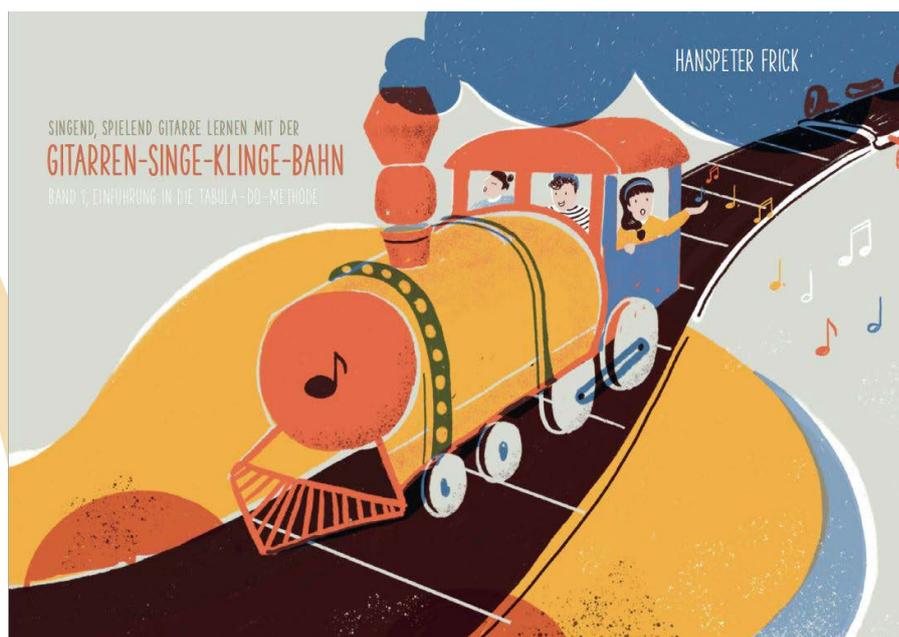
Von hier beziehe ich die Zielvorstellung, dass sich das solmisierende Singen vor der Umsetzung auf das Instrument durch eine handlungsleitende Vorgangsweise sukzessiv ausdifferenzieren lässt. Wie beim Singen die durch Tun und Wiederholen gefestigten Tongebilde auch intuitiv wieder abrufbar sind, wird auch beim Instrumentalspiel – hier im Fach Gitarre – die musikalische Vorstellung zu intuitiver

musikalischer Wiedergabe von melodischen Gebilden beitragen.

Die Einführung in die „Tabula Do-Methode“³ erfolgt mittels durch Solmisation gestützten Gitarreunterricht. Neu dabei ist für die Gitarrelehrpraxis der systematische mit vielen Hilfsmitteln gestützte Aufbau einer musikalischen Tonvorstellung, welche mit den wachsenden technischen Fertigkeiten Schritt hält.

Die dazu in der Musikalischen Früherziehung vorhandenen Ansätze werden oft im darauffolgenden Instrumentalunterricht nicht mehr genutzt oder weiterentwickelt. Hier setzt mein Lehrwerk an:

Ich verknüpfe haptische Bewegungserfahrung mit Tonhöhen- und Griffvorstellung. Dies geschieht durch das relative Singen in Zusammenhang mit den Körpergesten und deren Übertragung auf das Instrument. Die Solmisationssilben werden mit den Kindernamen codiert, welche im 2. Band beim Übergang zur absoluten Notation eine wichtige Rolle spielen (s.u.).



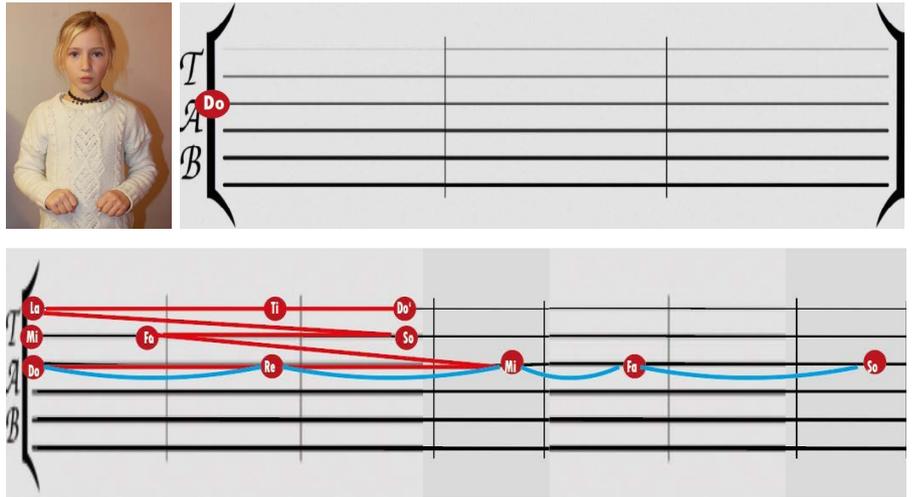
2 Stefanie Stadler-Elmer: „Kind und Musik“, Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2015)

3 www.gitarrensingeklingebahn.com

Ein wohl überlegter Aufbau und unterschiedlichste die Assoziation fördernde Übungen helfen die Tonvorstellung für das Instrument zu erwerben und erleichtern das Erfassen der musikalischen Parameter, wie Rhythmus und Tonhöhe. Das Ergebnis ist ein musikalisches Erfassen der Musik vor der Realisierung auf dem Instrument und damit einhergehend ein erleichtertes, durch die musikalische Vorstellung gestütztes Erlernen des Instrumentes, im vorliegenden Werk: die Gitarre. Konsequenterweise werden in der Einführungsphase ausschließlich relative Ton(stufen)-bezeichnungen „Do, Re, Mi, Fa, So, La, Ti“ und für den Rhythmus eine Taktsprache verwendet.

Die Tabulatur zeigt den Sitz des neu hinzukommenden Tones an. Der systematische Aufbau führt mit zahlreichen motivierenden Liedern vom Zweitonlied bis zu Dur – Mollmelodik und Pentatonik.

Das Ziel ist, die Umsetzung auch simultan auf der Gitarre auszuführen. Das heißt es wird trainiert, Notengebilde singend und am Instrument in Töne umzusetzen. Dabei wird auch die Melodieübertragung aus dem Kopf auf die Gitarre geübt. Diese Fähigkeit bildet die Grundlage für musikalisch ausdrucksvolles Spiel genauso,



wie für die Erfindung von eigenen Melodien als Ausgangspunkt für Komposition und Improvisation. Im besten Fall kann nach dem ersten Band der/die Lernende eine Melodie vor sich her singen und simultan auf dem Instrument spielen.

Absichtlich bleibt daher das Spiel im Einführungsband – bis auf leicht umsetzbare Begleitakkorde – einstimmig melodisch, dafür aber in Tonalität und Rhythmik anspruchsvoll. Die Melodien können sowohl in Apoyando-, Tirando-technik und mit Plektrum ausgeführt werden.

Was erwartet die Lernenden in der Fortsetzung bei der Tabula - Do®-Methode

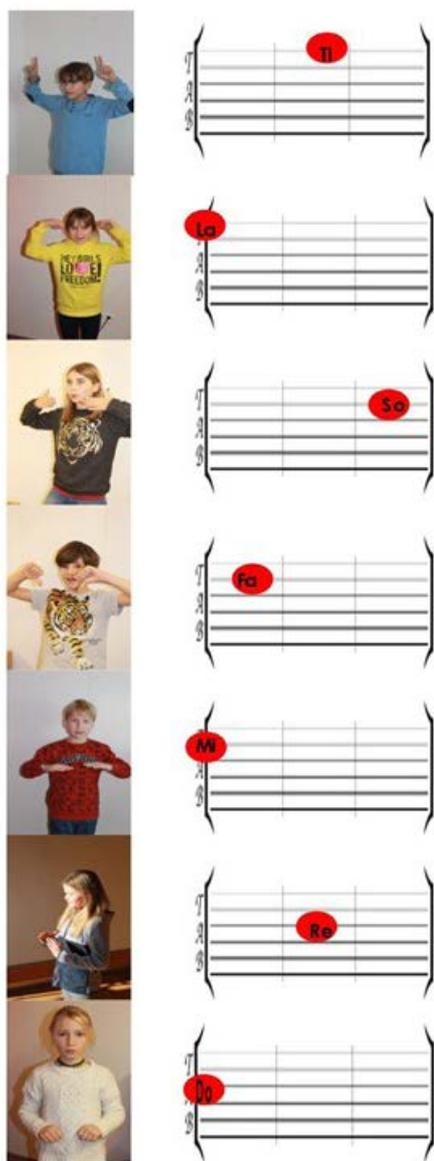
Hier besteht das Ziel darin, die oben ausgeführten Fähigkeiten auf das ganze Griffbrett auszuweiten. Transponieren in bestimmte Tonarten erschließt den gesamten Tonraum. Daher ist das Erlernen des Tonsystems und der absoluten Notenbezeichnungen erforderlich. Dahin führen die als Kinder personalisierten Stufenbezeichnungen und die Klanghäuser als Bild für eine bestimmte Struktur innerhalb einer Tonart.

Kinder

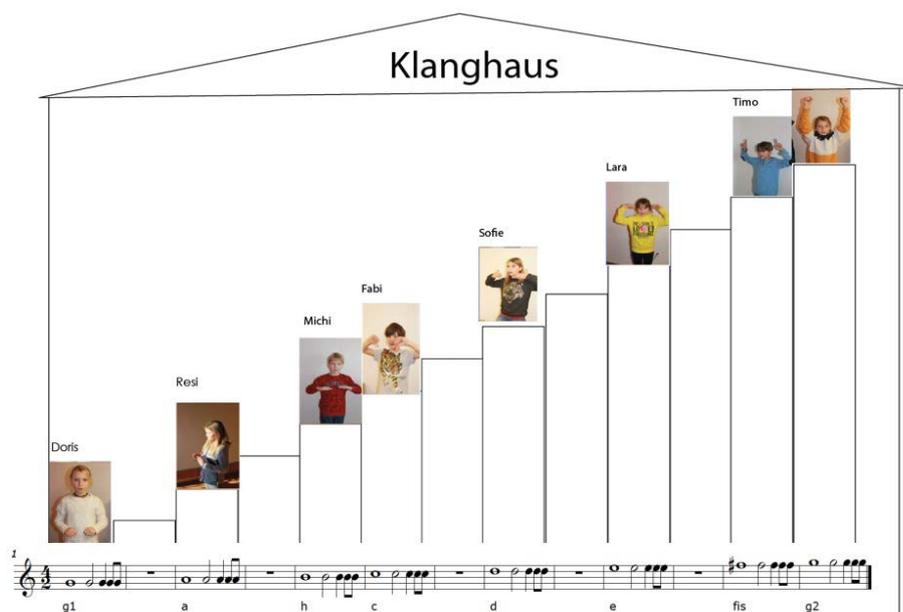
Die Solmisationssilben werden mit den Kindernamen codiert und spielen hier beim Übergang zur absoluten Notation eine wichtige Rolle. Ich verdeutliche durch die Personifizierung der Tonstufen als Kinder, welche nun alle Töne intonieren können, dass mit anderen Worten der Grundton „Do“ bei jedem Ton angesetzt werden kann. Ich verstehe die Person durchaus im Sinne des lateinischen „personare“, als durchklingen durch eine Maske. Durch Doris und die anderen Kinder kann also jeder Ton erklingen.

Klanghaus

Eine Tonart hat eine bestimmte Struktur in der Abfolge von Ganz- und Halbtönen und ist in dieser Art ein geschlossenes System. Dies wird für das Kind durch die äußere Form des Hauses begreifbar zum Ausdruck gebracht. Bei einer anderen Tonart müssen durch Versetzungszeichen diese Strukturen erneut wiederhergestellt werden. Auch hierin ist der solmisationsgestützte Unterricht für das kindliche Gemüt hilfreich, die Gesetzmäßigkeit und die Lage der Halbtöne zu erfassen und so auch das Zustandekommen der unter-



schiedlichen Tongeschlechter und Tonarten samt benötigter Versetzungszeichen zu erfahren. Hatten Do, Re, Mi, Fa, So, La und Ti ihren festen Platz auf dem Griffbrett, wird schnell klar, dass zwischen Mi und Fa, Ti und Do ein kleiner Abstand besteht, der so bleibt und die Klangcharakteristik sich dann verändert, wenn von einem anderen Ton (z.B.: „La“) ausgegangen wird. Im Klanghaus wechseln dazu die Kinder die Positionen. Die Tonarten mit einem b und bis 4 # werden dabei erarbeitet in Dur und Mollparallelen. Die Gitarre hat durch die Grundstimmung der sechs Saiten und die in



Halbtonschritten eingeteilten Bündel eine Struktur, welche Griffbilder auch verschiebbar und transponierbar macht. Dies erlaubt in Mustern zu denken, welche den Tonleitern im Wechsel von Halb- und Ganztonschritten eigen sind.

Modi (Patterns)

Die o.a. Systematik der Gitarre erlaubt ein Denken in Mustern. Die Tabula – Do – Methode nutzt die relative Tonvorstellung in Verbindung mit dem gleichbleibenden Griffmuster (Modus) innerhalb eines definierten Tonraumes auch bei Verschiebung über das Griffbrett. Die Tabula („Griffbrett“) – Do - Methode systematisiert die Griffmuster von Tonabläufen, um die Tonvorstellung intuitiv auf die Gitarre übertragen zu lassen.

Feldversuch

In mehrjähriger Praxis habe ich selbst – quasi im Feldversuch – mit meinen Gitarreschüler*innen die nun vorliegende solmisationsgestützte Tabula-Do-Methode® aufgebaut, evaluiert,

verändert, angepasst und erweitert. Für die Aneignung und Festigung der kognitiven Lerninhalte habe ich zahlreiche Lernspiele von Memory bis zu Kartenspielen und Quizaufgaben entwickelt. Die Bücher sind für den Gebrauch von Kindern mit großen Noten und großer Schrift versehen im Querformat als praktisches Selbststehbuch, was den Notenständer ersetzt.

Es zählte zu den wunderbaren Erfahrungen meiner Gitarrelehrerlaufbahn, wie das Singen, das Sich – zur – Musik – Bewegen den Zugang zu den Lerninhalten erleichtert hat. Das relative Singen hat auch Kindern mit einem kleinen Singambitus ermöglicht, ihren Tonraum zu finden und dort nicht zu „brummen“, sondern die Tongebilde erkennbar zu singen, damit zu erfassen und auf das Instrument zu übertragen. Auch die Gestaltung und Tonhöhen-Orientierung am Instrument wurde dadurch erleichtert. Detailinformationen auf www.gitarre-spielen-und-singen-lernen.com

Die Gitarre ins Bild gesetzt – Streiflichter zur Ikonografie des Instruments



Biografie

Stefan Hackl, Dr. phil., geb. 1954, beschäftigte sich nach seiner Ausbildung an Konservatorium und Universität Innsbruck besonders mit historischen Instrumenten und Aufführungspraxis, mit der Kammermusik des 19. Jahrhunderts, mit Volksmusik sowie mit Recherchen zur Geschichte der Gitarre. Er veröffentlichte zahlreiche Fachartikel in Büchern und internationalen Zeitschriften (*Soundboard*, *Classical Guitar Magazine*, *Gitarre & Laute*, *Gitarre aktuell*, *Il Fronimo*, *Gendai Guitar* etc.), Notenausgaben (u.a. bei Doblinger, Edition Helbling, Chanterelle, DGA Editions, Orphée), CDs (*200 Jahre volksmusikalisches Gitarrenspiel in Tirol*) und Bücher (*Die Gitarre in Österreich*, *Stauffer & Co. – Die Wiener Gitarre des 19. Jahrhunderts*, *Guitaromanie – Kleines Panoptikum der Gitarre von Allix bis Zappa*). Die Entdeckung bisher verschollener Werke u.a. von Giulio Regondi und Johann Padovetz erregte internationales Aufsehen.

Stefan Hackl unterrichtet nach seiner Pensionierung am Tiroler Landeskonservatorium und am Mozarteum Salzburg/Standort Innsbruck noch geringfügig an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie bei internationalen Gitarrenfestivals.

2016 wurde ihm vom Bundespräsidenten der Berufstitel „Professor“ verliehen.

Wir kennen die Geschichte der Musik aus vielerlei Quellen: Da sind einmal die Instrumente selbst, die noch erhalten sind, die in Handschriften und Drucken überlieferten Werke und vor allem Textquellen. Gitarrenschulen beschreiben die Spieltechnik ihrer Zeit und manchmal auch mehr – Molitor/Klingers *Versuch einer methodischen Anleitung zum Gitarrenspielen* (Wien 1812) enthält den ersten historischen Abriss über die Gitarre und ihre Vorläufer, Fernando Sors *Méthode pour la guitare* (Paris 1830) allerlei Gedanken über das Wesen der Gitarre und ihre Musik. Journale, Lexika, Zeitungsberichte, Akten u.a. sind weitere Informationsquellen, und auch literarische Texte vermitteln Bilder. Aus jüngerer Zeit stehen uns akustische Quellen – Tonträger aller Art – zur Verfügung, und nicht zuletzt die direkte Überlieferung der Musik ohne Noten.

Auf Bilder wurde bisher hauptsächlich dort zurückgegriffen, wo andere Quellen nicht verfügbar waren, etwa von der Frühgeschichte bis zum Mittelalter.

Während Bilder zuerst vorwiegend der Illustration musikhistorischer Texte dienten, entwickelte sich erst im Laufe des 20. Jahrhunderts die Ikonografie als eigene Disziplin der Musikwissenschaft, die Abbildungen als Primärquellen behandelt. Eine systematische Erfassung von Bilddenkmälern zur Musik wurde vor gut 30 Jahren an der Universität Innsbruck unter Walter Salmen begonnen, aber angesichts des großen Aufwandes und ständig wechselnder Archivierungsstandards bald wieder aufgegeben. Heute bieten digitale Medien immer bessere Möglichkeiten der Archivierung und der Recherche. Bibliotheken und Museen digitalisieren nach und nach ihre Bestän-

de, täglich finden neue Dokumente den Weg ins Internet. Zur Ikonografie der Gitarre gab es bislang wenig Substantielles.

Die Geschichte der Gitarre beginnt in der Regel mit Abbildungen diverser Langhals- und Spießlauten aus dem Orient und der griechisch-römischen Antike, die Informationen zur Spielweise und ihrer Rolle in kultischen Handlungen bieten. Erste Abbildungen von vierchörigen Gitarren finden wir im 16. Jahrhundert – wichtige Dokumente angesichts der wenigen erhaltenen Originalinstrumente, und die fünfchörige Gitarre ist bereits sehr präsent in der Bildenden Kunst des Barock – wir kennen die Gemälde von Vermeer und Watteau aus zahlreichen Covers von Notenausgaben, LPs und CDs.

Die neue sechssaitige Gitarre mit ihren unmittelbaren Vorläufern und Ausläufern ist Gegenstand der ersten ikonographischen Publikation in unserem Feld: *The Renewed Guitar – The Instrument's Evolution Seen Through Period Pictures*.

Fast zwei Jahrzehnte lang haben Erik Pierre Hofmann, mein Partner bei Stauffer & Co. und anderen Publikationen, und ich unabhängig voneinander Abbildungen aller Art zum Thema Gitarre zusammengetragen, bis eines Tages der Entschluss reifte, das Ganze systematisch anzugehen und ein Buch daraus zu machen. Die Bildrecherche war zum Teil noch sehr mühsam. Man darf sich nicht täuschen lassen von der Tatsache, dass heute Vieles leicht im WWW zu finden ist: Das meiste davon wurde von jemandem – in diesem Falle von uns – noch auf konventionellem Wege (z.B. in gedruckten Katalogen oder Listen) ausgegraben und dann auf Bestellung und meist gegen Gebühren digitalisiert und

online gestellt (dasselbe ist übrigens bei vielen Noten der Fall, die heute kostenlos zum Download zur Verfügung stehen). Wir durchforsteten Kataloge von Museen, Bibliotheken, Archiven und Auktionshäusern, Zeitungen, Zeitschriften und Bücher. Wir fanden Abbildungen von Gitarren in verschiedensten Medien:

- ▶ Gemälde, Zeichnungen
- ▶ Druckgrafik (Kupferstiche, Lithografien, Stahlstiche, Holzstiche)
- ▶ Fotografien und ihre Vorläufer
- ▶ Postkarten
- ▶ Titelblätter und Illustrationen von Notenausgaben
- ▶ Werbung (Inserate, Plakate)
- ▶ Gitarrenlabels

Aus einem Fundus von ein paar tausend Bildern haben wir schließlich 560 ausgewählt und in acht Kapiteln thematisch gruppiert: zu Entwicklung des Instruments, Spieltechnik, Portraits, Genderklischees, Genreszenen, Gitarrenmarkt, Humor und Satire, Kuriositäten und Ephemera. Die meisten Bilder sind für mehrere Themen relevant, zeigen Details zum Instrumentenbau, zur Ästhetik (z. B. das allmähliche Verschwinden der barocken Ornamentik bei den Instrumenten und auch bei Kleidung und Interieur), zur Spieltechnik (Haltung, Anschlag, Grifftechnik), zum sozialen Kontext (das Milieu vom adeligen Fräulein bis zum hungernden Straßenmusikanten; die Rolle der Frauen, häusliche Idylle und Outdoorszenen) und zu musikalischen Aspekten (Repertoire, Formationen). Vieles geht über die reine Abbildung hinaus in den Bereich von Metapher und Symbolik, besonders in den Werken prominenter Künstler wie Goya, Renoir, Degas, Velazquez, oder Picasso.

Ein paar Beispiele mögen den Wert der Ikonografie für die Musikgeschichte beleuchten:

Abbildung 1:

Francois-Hubert Drouais, Portrait von Marie-Clotilde-Xavière de France, Paris 1775 (Öl auf Leinwand, 83,4 x 67 cm; Palace of Versailles, Petit Trianon MV3972).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drouais_-_Clotilde_of_France_-_Versailles_MV_3972.jpg

Ein wunderbares Beispiel für die Übergangsphase von der fünfchörigen „Barockgitarre“ zur einzelsaitigen Gitarre, wahrscheinlich die früheste Darstellung einer Gitarre mit Einzelsaiten. In Frankreich hatte die Gitarre eine durchgehende Tradition, wäh-



Abbildung 1

rend sie überall sonst mit dem Ende des 17. Jahrhunderts aus dem offiziellen Musikleben verschwunden war. Dass sie – zumindest als einfaches Begleitinstrument – noch existierte, sehen wir eben nur in den ikonografischen Quellen, denn es wurde kaum mehr Gitarrenmusik gedruckt. In Paris aber erschienen schon seit 1750 regelmäßig Gitarrenschulen und Sololiteratur, 1777 die erste Schule für eine Gitarre mit fünf Einzelsaiten (Giacomo Merchi) und erst 1802 die erste für die sechssaitige Gitarre. Viele Bilder zeigen die Transformation der Instrumente – eine für zehn Wirbel ausgelegte Kopfplatte, aber nur fünf Saiten.

Das Instrument von Marie-Clotilde ist von Konzept und Ästhetik her noch eine reinrassige Barockgitarre, sehr wahrscheinlich von einem Meister der Voboam-Familie gebaut.

Die Spielerin sitzt und fixiert die Gitarre mit einem seidenen Band, der kleine Finger der rechten Hand ist auf der Decke aufgestützt. Eine akkurate Haltung, wie in den Lehrwerken der Epoche empfohlen. Man könnte schon aus der Kleidung ersehen, dass es sich um eine noble Dame handelt, aber wir wissen u.a. dank einer Auflistung in *Explication des Peintures, Sculptures et Gravures, de Messieurs de L'Académie Royale* (Paris 1775), um wen es sich handelt – die Enkelin Ludwigs XV.



Abbildung 2

Abbildung 2:

Die früheste datierte Abbildung einer sechssaitigen Gitarre finden wir auf einem *Portrait der Gräfin Johanna Margarethe Christine von Brühl* von Anton Graff (1736-1813), Dresden 1796 (Öl auf Leinwand, 134 x 98,5 cm., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister, 3409).

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:1796_Graff_Johanna_Margarete_Christine_Gr%C3%A4fin_von_Br%C3%BChl_anagoria.JPG



Abbildung 3

Abbildung 3:

Gitarre-Schule, Wien/Leipzig: Hofmeister 1800/1801 (Privatsammlung Stefan Hackl)

Das Frontispiz der ersten deutschsprachigen Gitarrenschule, erschienen ohne Angabe des Autors um 1800/1801 bei Hofmeister (Wien/Leipzig) zeigt in Anlehnung an französische Schulen eine postbarockes Gitarrenmodell und eine Lyragitarre – „...pour Guitare ou Lyre“ heißt es auch in den meisten französischen Notenausgaben des beginnenden 19. Jahrhunderts. Während die gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Reminiszenz an die Antike geschaffene französische Lyragitarre von Beginn an sechs Saiten hatte, waren bei der Standardgitarre noch fünfhörige neben fünf- oder sechssaitiger Konfiguration nebeneinander gebräuchlich. Die Gitarre auf der Schule von Francois Doisy (Paris 1801) hat zehn Wirbel und fünf Saiten, jene auf der Hofmeister-Schule bereits sechs Saiten (aber noch zwölf Wirbel)!

Abbildung 4:

Francois Doisy, *Principes généraux de la Guitare*, Paris 1801 (Bibliothèque nationale de France Paris)

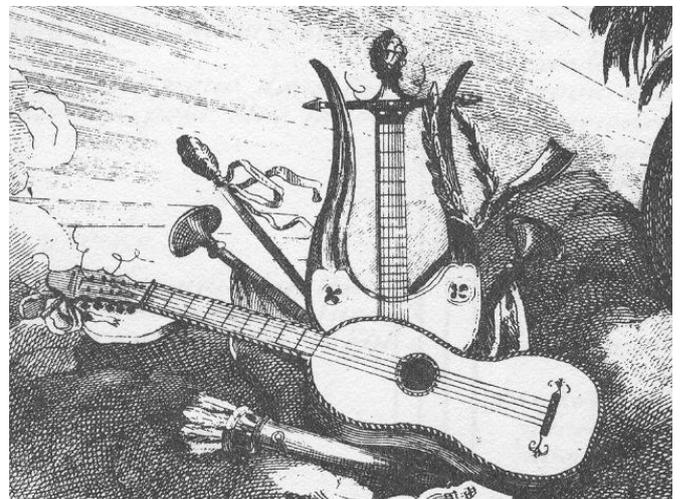


Abbildung 4



Abbildung 5

Abbildung 5:

Dors mon enfant von Henri Gérard nach einem Gemälde von Marguerite Gérard, Paris 1789 (Privatsammlung Erik Pierre Hofmann)

Die Detailtreue der meisten Bilder ist frappierend: So zeigt z.B. der Stich *Dors mon enfant* von Henri Gérard nicht nur die bereits bekannte Adaption alter Instrumente für die neue Besaitung, sondern auch den Typ von Wirbeln und auch die Richtung, in der die Saiten aufgewickelt wurden.



Abbildung 6

Abbildung 6:

William Beechey, *The Misses Plowden*, 1819 (Öl auf Leinwand, 126,4 x 101,6 cm, Dallas Museum of Art, Sammlung Mrs. O. J. Perren 1953.36).

Die Dame, vermutlich Anna Maria Plowden, spielt eine sechschörig konzipierte spanische Gitarre mit Einzelsaiten, das Klavier stammt von Thomas Tomkinson aus London, wie man auf dem Schild lesen kann. Lesen kann man auch den Titel eines der Bücher auf dem Notenständer – *Spanish Airs* und sogar die aufgeschlagenen Noten – das beliebte *La Cachucha*!

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Sir_William_Beechey_-_The_Misses_Plowden_-_1953.36_-_Dallas_Museum_of_Art.jpg



Abbildung 7

Abbildung 7:

Benjamin Heinrich Orth, *Drei Freunde*, 1835 (Öl auf Leinwand, 91,5 x 113 cm, Auktionskatalog Dorotheum Wien, 16. Oktober 2012, lot 34).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benjamin_Heinrich_Orth_Drei_Freunde_1835.jpg

Bei diesem Bild dachte ich zuerst an die „Harmonische Trias“ von Giacomo Meyerbeer, Carl Maria von Weber und Johann Baptist Gänsbacher – drei prominente Komponisten, die gerne gemeinsam zu Gitarre sangen¹. Aber die Inschrift bei Steg der Gitarre – wahrscheinlich gebaut von Thumhart in München – verweist auf Michael Fussinger, den Bürgermeister von Wiesbaden. Das detailreiche Gemälde gibt auch preis, was hier gesungen wurde – „Here’s a Health to All Good Lasses“ von Felice Giardini.



Abbildung 8

Abbildung 8:

La Statue, Illustration aus *Le Bon Genre*, Paris 1827 (Privatsammlung Erik Pierre Hofmann).

Das Bild illustriert wunderbar die Rolle der Gitarre als Modeinstrument im beginnenden 19. Jahrhundert. Es sieht aus wie eine Szene im Fotostudio, wie hier die Gitarre als modisches Accessoire in Bild gerückt wird. Naturgemäß ein vorwiegend weibliches Phänomen, wie viele Text- und Bildquellen beweisen.

„Findest du sie nicht im Zimmer einer jeden nur einigermaßen modernen, zierlichen, zärtlichen, schwärmenden, tändelnden, scherzenden, niedlichen, ausgelassenen, muthwilligen oder auch unschuldigen, sittsamen, ehrbaren Frau? (Julius und Adolph Werden, *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1803*, S. 312)

Frauenjournale enthielten häufig Abbildungen mit Gitarren, ja sogar Gitarrennoten – Mauro Giuliani „Sang aus Norden“ erschien 1816 in der *Wiener Modenzeitung* (Reprint Les Editions des Robins, Germolles sur Grosne 2015). Besonders die französische Lyragitarre eignete sich als ästhetisches Attribut, und auf manchen Abbildungen suggeriert die Fingerhaltung, dass die Dame nur so tut als ob.

Manche Abbildungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nur über den Link zugänglich (Abb. 9, 12, 15).

¹ Siehe Stefan Hackl, „Die Gitarre in der Kammermusik des Tiroler Komponisten Johann Baptist Gänsbacher (1788-1844)“, in: *Gitarre&Laute*, Jg. XVIII/Köln 1996, H. 4, 15-19.

Abbildung 9:

Weibliche Beschäftigungen (Bilderbogen Nr. 76, F. Campe, Nürnberg, um 1815.; BPK /Museum Europäischer Kulturen, SMB, Berlin (N[33C]472/2008).

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/S4K5NPRI-JDTHJXEKZ3ZCWBYPCTJPOJYS?query=bilderbogen+Campe&thumbnail-filter=on&isThumbnailFiltered=true&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=OZJUEW4MXZ4K7WH-4VR6GU52KICY6EFVB&lastHit=lasthit&hitNumber=3>

Gitarrenspiel war damals ein „Utenzil der familiären Gemütsbildung“² wie Nähen und Stricken – treffend dargestellt auf einem Bilderbogen um 1815.

Manchmal ist fraglich, ob die Gitarre der Dekoration der Spielerin dient oder das schöne Geschlecht der Veredelung der Kunst: „Ja, eignet sich nicht selbst dieses Instrument dazu, den Zauber weiblicher Anmuth und Schönheit auf eine wirklich hinreissende Weise zu erhöhen, wenn sie mit Grazie und Ausdruck behandelt wird? (August Harder, *Gitarre-Schule*, Berlin 1813)

Aussagen zu Haltung und Spieltechnik werden in der Ikonografie auf vielfältige Weise bestätigt und illustriert. Franz Bathiolis Vorschrift zum anständigen Sitzen war wohl an die Damen gerichtet.

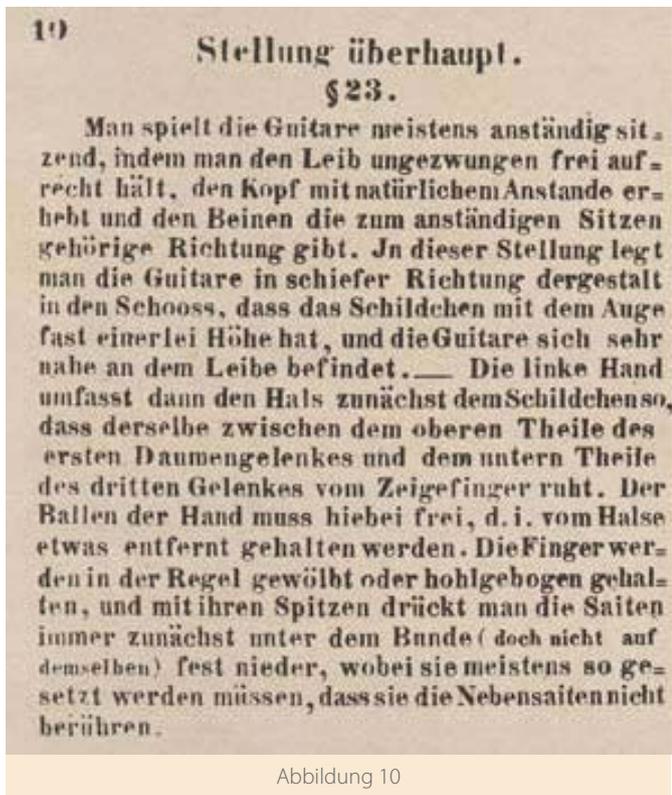


Abbildung 10

Abbildung 10:

Franz Bathioli, *Kleine gemeinnützige Guitarre-Schule in deutscher und französischer Sprache*, Wien 1825, S. 10 (Privatsammlung Stefan Hackl)

Auf dem Titelblatt der Schule von Meissonnier sehen wir verschiedene Haltungen von Damen und Herren.



Abbildung 11

Abbildung 11:

Méthode de Guitare ou Lyre von Joseph Meissonnier d.J. 2. Aufl., Paris, ca. 1826. (Bibliothèque nationale de France, Paris, VMA-5).

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Meissonnier-jeune-methode-guitare.jpg>

2 Peter Schmitz, *Gitarrenmusik für Dilettanten*, Frankfurt a. M. etc. 1998, S. 98 ff.

Abbildung 12:

Un Musicien et sa Famille, Öl auf Leinwand, Frankreich ca. 1815 (Paul-Marmottan Library, Boulogne-Billancourt, Academy of Arts / Bridgeman Images BMT108101).

<https://www.bridgemanimages.com/de/french-school/a-musician-and-his-family-possibly-fernando-sor-1778-1839-oil-on-canvas/oil-on-canvas/asset/108101>

oder [https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/French-School/415536/Ein-Musiker-und-seine-Familie%2C-m%C3%B6glicherweise-Fernando-Sor-\(1778-1839\).html](https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/French-School/415536/Ein-Musiker-und-seine-Familie%2C-m%C3%B6glicherweise-Fernando-Sor-(1778-1839).html)

Der Gitarrist auf dem Bild wird hier für Fernando Sor gehalten. Tatsächlich ist das Bild eine Bestätigung für die absolut unergonomischen Spielhaltung der Franzosen und Italiener, wie Sor sie in seiner Gitarrenschule karikierte.

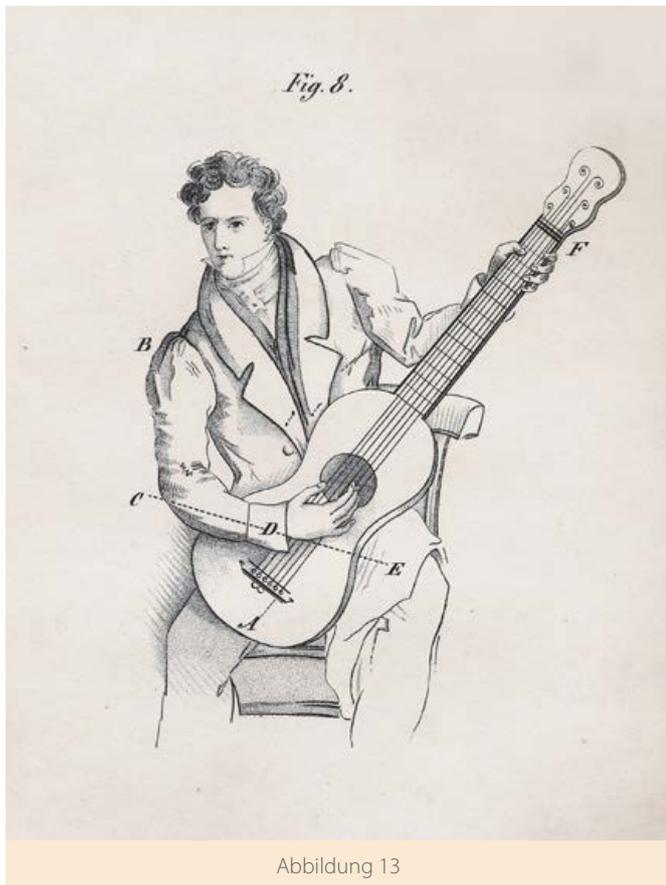


Abbildung 13

Abbildung 13:

Fernando Sor, *Méthode pour la Guitare*, Paris 1830, S. 8 (Privatsammlung Sepp Eibl)

Bestätigt wird auch Franz Knjzes Statement „So viel Gitarrspieler als es giebt, beinahe eben so viele Arten giebt es das Instrument zu halten.“ (Franz X. Knize, *Vollständige Gitarre-Schule oder leichtfasslicher Unterricht*, Prag: Enders, 1820, S. 12).

- sitzend mit dem Korpus auf dem rechten oder linken Oberschenkel gestützt, mit oder ohne Fußschemel, mit verschiedenen Stativen und Erweiterungen am Instrument, stehend mit oder ohne Band ...

Auch für die Position der rechten Hand mit dem Stützfinger sehen wir viele Varianten. Auf zwei von drei Portraits des katalanischen Gitarristen Jacques Bosch ist die Anschlagsposition beim Schallloch, auf einem anderen der kleine Finger direkt am Steg aufgestützt.

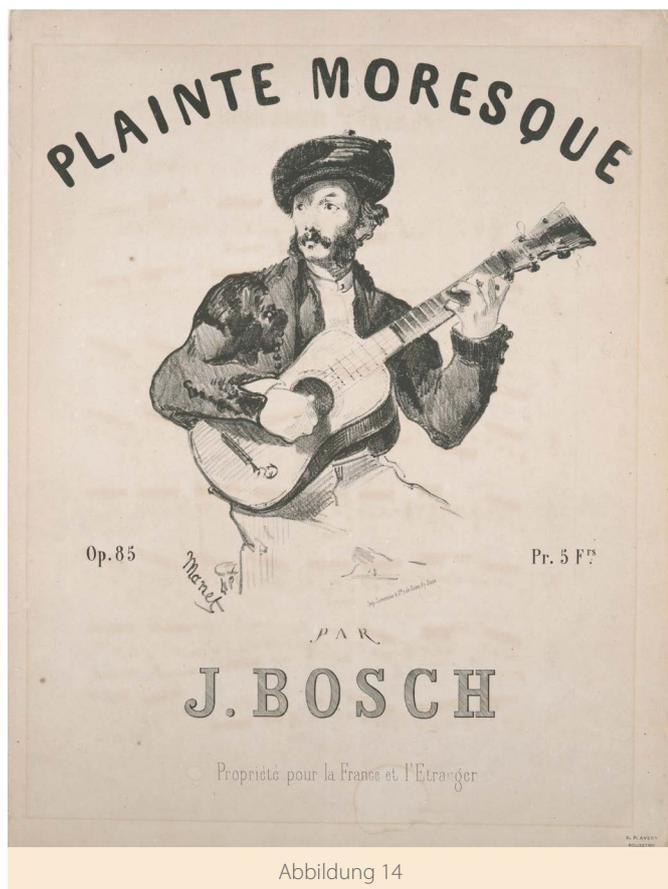


Abbildung 14

Abbildung 14:

Titelblatt von *Plainte Moresque*, op. 85 von Jacques Bosch, nach einer Zeichnung von Edouard Manet, Paris 1862 (New York Public Library 483459)

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Plainte_moresque_%28NYPL_b13472281-483459%29.jpg

Abbildung 15:

Jacques Bosch, *Stahlstich* von Auguste Joseph Bracquemond nach seiner eigenen Zeichnung, Paris 1862 (Courtesy of J. & J. Luibrano, Syosset).

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-43d1-a3d9-e040-e00a18064a99>



Abbildung 16

Abbildung 16:

Ölbild von August Blankenstein, München um 1910 (60,3 x 50,3 cm, Privatsammlung Erik Pierre Hofmann).

Viele der abgebildeten Gitarren können einer bestimmten Schule oder konkret einem Gitarrenbauer zugeordnet, manche sogar eindeutig identifiziert werden, wie z.B. jene auf dem Ölbild von August Blankenstein. Es handelt sich um die sogenannte „Akustik-Guitare“ von Bernard Enzensperger, patentiert in Wien um 1832 und propagiert von Franz Bathioli in seiner *Guitare-Flageolett-Schule*.³

³ siehe Hofmann/Mougin/Hackl, 2011, S. 74-77

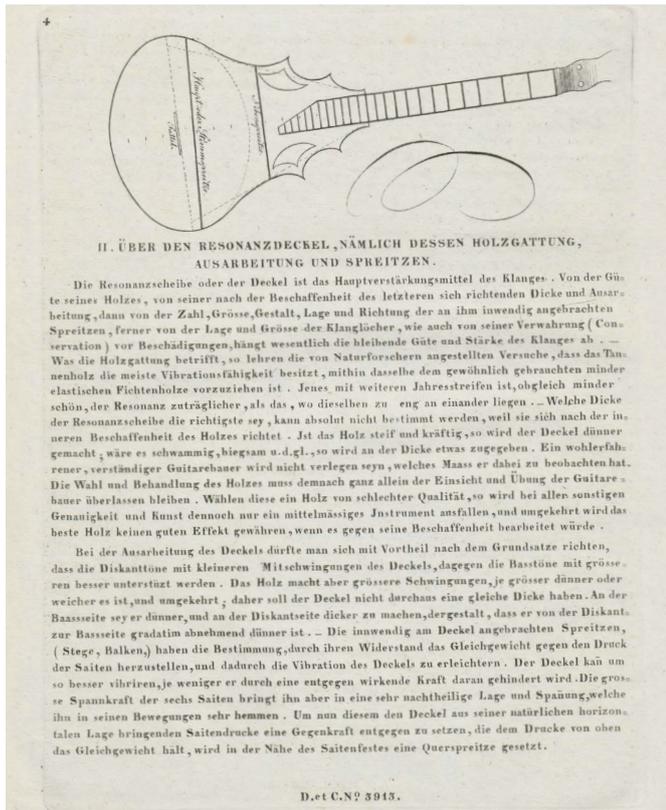


Abbildung 17a

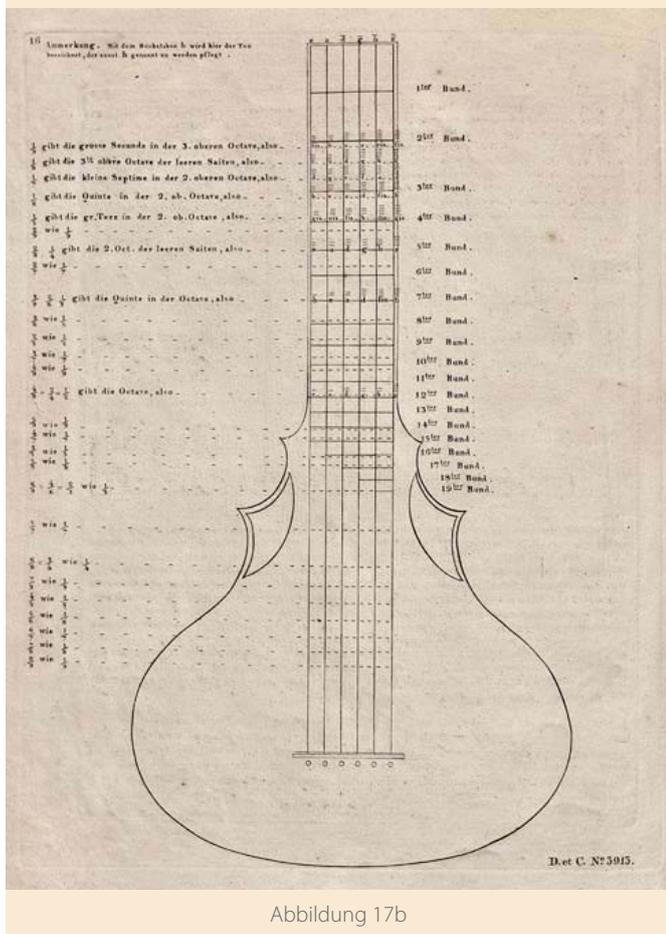


Abbildung 17b

Abbildung 17a/b:

Zeichnungen von Enzenspergers „Akustik-Guitare“ aus Franz Baltholi, Guitare-Flageolet-Schule, Wien 1832, S.4 und 16 (Staatsbibliothek Berlin, DMS 231255)

Besonders aussagekräftig sind Bilder, wenn es um das Ambiente geht. Kleidung und Interieur verraten viel über den sozialen Status der Spieler(innen), gesellschaftliche Anlässe und Rahmen für Gitarrenspiel. Auffällig ist die kaum vorhandene Präsenz der Gitarre im Konzertsaal, wir finden sie höchstens im kleinen Kreis der bürgerlichen Salons, aber weitaus überwiegend im intimen privaten Rahmen. Neben allerlei Sujets im Inneren verschiedenster Gebäude zeigen vor allem Outdoorszenen⁴, was die Gitarre im 19. Jahrhundert so beliebt gemacht hatte: Dabei gibt es kaum einen Ort, wo man sie nicht antrifft – auch auf hoher See und in den Lüften, wie auf der Vignette einer französischen Romanze dargestellt:

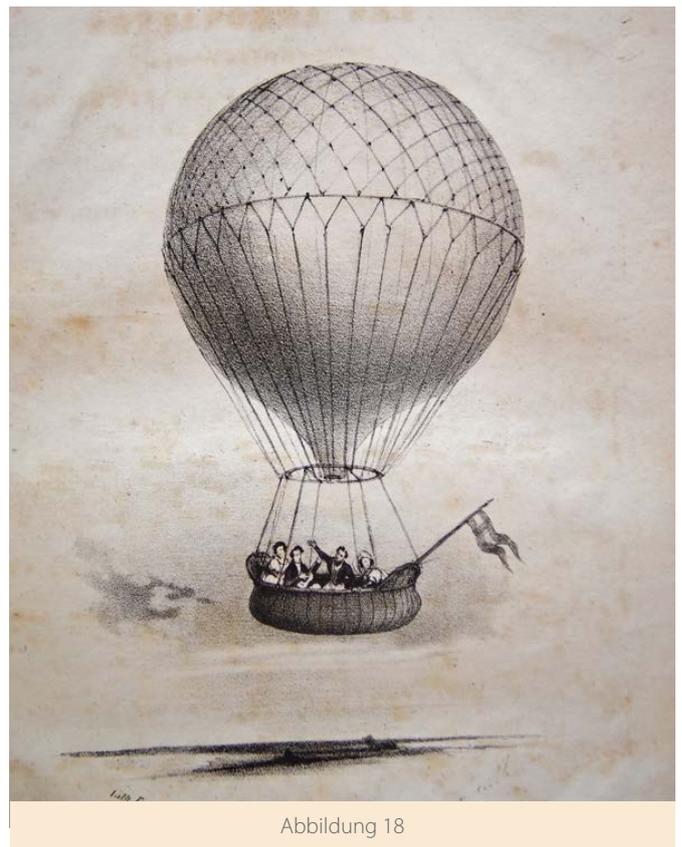


Abbildung 18

Abbildung 18:

„Les Aéronautes. Barcarolle aérienne“ von Théodore Labarre und Louis-Ernest Crevel; Piaget and Co., Paris, c. 1830 (Privatsammlung Stefan Hackl)

4 „beliebt, weil billig, [...] für leichte Dilettantenunterhaltung, namentlich im Freien, zweckdienlich und ergötzlich.“ (Gustav Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Bd. 4. Stuttgart, Köhler, 1836, S. 399).

Als Objekt von Satire und Karikatur ist die Gitarre vor allem in zahlreichen Stichen präsent. Das französische Magazin *Le Charivari* enthält eine Vielzahl davon. Beliebte Motive sind der Dilettant und auch der Straßensänger oder Komödiant. Auch bekannte Persönlichkeiten der Gitarristik wurden Opfer der spitzen Feder, wie z. B. Trinidad Huerta:

Abbildung 19:



Abbildung 19

Le Guitariste Huerta (Holzstich von Firmin Gillot nach Félix Tournachon (genannt Nadar), *Journal pour rire, Journal Amusant*, Nr. 258, Paris, 8. Dezember 1860 (Bibliothèque nationale de France Paris, btv1b84212063).

„La Guitare enchantée. Quelque instrument que vous demandiez, Huerta le fait sortir de sa guitare : clairon, violon, flute, tambour, castagnettes, trombone, ophicléide, grosse caisse, harpe, canon, tout ! jusqu'à la voix de la Malibran“.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84212063?rk=107296;4>

Der Wert der Ikonografie liegt nicht nur in neuen Detailinformationen zu prominenten Gitarristen und Gitarristinnen, sondern vor allem zur Rolle des Instruments in der Gesellschaft und im Wandel der Zeit. Da gibt es noch Vieles zu entdecken!

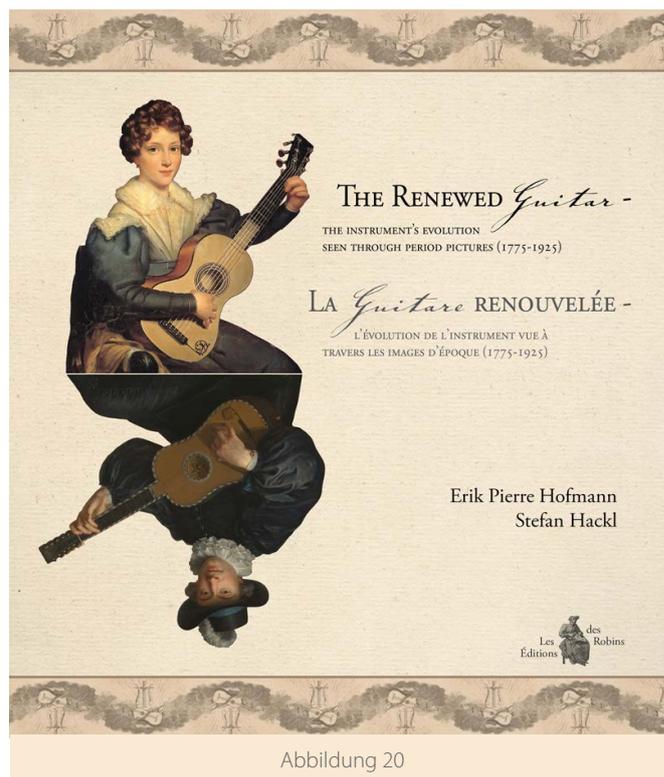


Abbildung 20

Abbildung 20:

Cover von Hofmann/Hackls *The Renewed Guitar*, zusammengesetzt aus zwei Gemälden von Jan Adam Kruseman (1827) und Guillaume Voiriot (ca. 1770).

Literatur:

- **Batov, Alexander and Nina Mileshina:** *The Glinka National Museum Consortium of Musical Culture – Plucked String Instruments in the Museum's Collection*. Moskau: Glinka Museum, 2013.
- **Costa, Carla:** „La chitarra in Italia nella pittura dell'Ottocento“. *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie*, s. VIII, vol. XIV, fasc. I, Modena, Mucchi, 2011. chitarraitalia.it, 22 giugno 2010.
- **Costa, Carla:** *La chitarra nell'arte figurativa italiana del Novecento*. chitarraitalia.it, 10 aprile 2014.
- **Gratl, Franz:** *Iconography of Music 1976–1995: A Bibliography 1997/98* (=Imago Musicae XIV/XV 1997/98. International Yearbook of Musical Iconography). Lucca: LIM Editrice, 2006.
- **Hilden, Manfred:** *GuitArt – Gitarren- und Lautenmotive in der Bildenden Kunst*. Münster: Daedalus, 2009.
- **Hofmann, Erik Pierre und Stefan Hackl:** *The Renewed Guitar – The Instrument's Evolution Seen Through Period Pictures 1775-1925*. Trambly: Les Editions des Robins, 2021.
- **Hofmann, Erik Pierre, Pascal Mouglin und Stefan Hackl:** *Stauffer & Co. – Die Wiener Gitarre des 19. Jahrhunderts*. Germolles sur Grosne: Les Editions des Robins, 2011.
- **Mondino, Jean Baptiste:** *Guitar Eros*. Mosel: Schirmer, 2006.

Seiten im Internet:

- <https://www.facebook.com/portraitsunknownbaroqueandclassicaleramusicians/>
- https://br.pinterest.com/c_zwilling/paintings-with-lute-players/
- <https://www.bridgemanimages.com/fr/explore/partners/erik-pierre-hofmann/gallery>

Impressum

Herausgeber: EGTA Deutschland e.V.
 Homepage: www.egta-d.de
 Mail: info@egta-d.de
 Postanschrift: EGTA c/o Dr. H. Richter
 Waldhuckstr. 84
 D-46147 Oberhausen

Herausgeber und Chefredakteur:
 EGTA D und Dr. Fabian Hinsche.
 Weitere Redaktionsmitglieder:
 u.a. Prof. Alfred Eickholt, Peter Ansorge,
 Michael Koch, Dr. Helmut Richter

Erscheinungsweise: halbjährlich
 Redaktionsschluss: 01.07.2024

Für angekündigte Termine und Daten
 keine Gewähr.

Für eingesandte Materialien wird keine
 Haftung übernommen!

Der EGTA zur Verfügung gestellte Bei-
 träge, Fotos, Kompositionen werden
 grundsätzlich als honorarfreie Beiträge
 behandelt und frei von weiteren Rech-
 ten zur Verfügung gestellt. Nament-
 lich oder durch ein * gekennzeichnete
 Beiträge, Leserbriefe etc. geben nicht
 unbedingt die Meinung der Redaktion
 wieder.

Copyright by EGTA D,
 Nachdruck (auch auszugsweise)
 nur mit schriftlicher Genehmigung.

Foto- und Abbildungsnachweis:
 Autoren

Coverbild:
 Benjamin Heinrich Orth,
 „Drei Freunde“, 1835
 (Quelle: Wikipedia)

Gestaltung: Florian Janich
www.florian-janich.de

Jugend musiziert Bundeswettbewerb 2024

Samuel Solomon gewinnt EGTA Preis

Den diesjährigen Sonderpreis der EGTA D e.V. beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert 2024 hat die Jury der Altergruppe IV dem jungen Gitarristen Samuel Solomon zuerkannt.

Er erhielt mit der Höchstpunktzahl 25 den 1. Preis in seiner Altersgruppe. Wir gratulieren ihm und seinen Lehrer*innen herzlich zu diesem großen Erfolg und freuen uns, dieses besondere Talent mit unserem Geldpreis von 400,- € ein wenig fördern zu können.

Samuel Solomon wurde am 7. Januar 2009 in Sofia, Bulgarien, geboren.

Sein Interesse an der Gitarre wurde von Künstlern wie Jimi Hendrix und Angus Young geweckt. Mit 6 Jahren begann er unter Anleitung seines Vaters E-Gitarre zu spielen. Mit 7 Jahren nahm er seine erste klassische Gitarrenstunde bei Plamen Petrov und im selben Jahr wurde er mit der besten Punktzahl in der Aufnahmeprüfung in die klassische Gitarrenklasse der Nationalen Musikschule in Sofia, Bulgarien, aufgenommen. Mit 10 Jahren wurde er Schüler von Prof. Hubert Käppel an der Internationalen Gitarrenakademie Koblenz in Deutschland, wo er derzeit studiert, während er gleichzeitig seine Ausbildung in Bulgarien an der Nationalen Musikschule in Sofia, Bulgarien, fortsetzt.

Samuel ist Preisträger von über 300 internationalen Wettbewerben, darunter der Altamira-Gorizia-Gitarrenwettbewerb in Italien, der Jüchen-Gitarrenwettbewerb in Deutschland, das Internationale Gitarrenfestival Szeged in Ungarn, das Gitarrenfestival Zagreb in Kroatien,



Samuel Solomon

der Transsilvanien-Gitarrenwettbewerb in Rumänien und der Internationale Jugendwettbewerb für klassische Gitarre „Alexander Matyaev“ in Russland, Altamira-Gitarrenwettbewerb, Hongkong; Florenz-Gitarrenwettbewerb, Italien und viele mehr; Er wurde beim Internationalen Gitarrenwettbewerb Koblenz mit einem D'Addario's Young Talent Award ausgezeichnet. Kürzlich gewann er beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ 2024 mit der Höchstpunktzahl einen 1. Preis.

Samuels Lieblingskomponist ist Johann Sebastian Bach. Er spielt gerne auch Werke von Paganini und Villa-Lobos. Samuel interessiert sich auch sehr für Jazz und Progressive Rock – seine Lieblingskünstler sind Wes Montgomery, Joe Pass, John Petrucci und Yngwie Malmsteen. In seiner Freizeit spielt er gerne Klavier, komponiert und jammt mit seiner Jazzband.

Biografie

Oleg Boyko ist ein klassischer Gitarrist und Komponist, der in Mariupol geboren wurde. Er studierte am Musikkolleg in Tschernihiw und an der Nationalen Musikakademie der Ukraine in Kiew bei Professor Nikolaj Mihajlenko. Außerdem absolvierte er seine Postgraduiertenforschung am Konservatorium S. Cecilia in Rom und an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt.

Als Solist nahm er an vielen internationalen Festivals und Wettbewerben teil, darunter Warschau (2. Preis), Berlin (Grand-Prix), Parma (1. Preis), Frankfurt (Grand-Prix) und andere.

Er verbesserte seine Fähigkeiten auch bei vielen prominenten Gitarristen wie Manuel Baruecco (USA), John Williams (Australien), Stefano Cardi (Italien), Carlo Marchione (Italien), David Russel (Großbritannien) und Aniello Desiderio (Italien).

Oleg tritt in Deutschland, Frankreich, Italien, Litauen, Lettland, Finnland, Spanien, Norwegen, Dänemark, Portugal, Luxemburg und vielen anderen Ländern auf. Sein Konzertprogramm reicht vom Barock bis zu moderner Musik und seinen eigenen Kompositionen.

Er ist außerdem Gründer eines internationalen Gitarrenfestivals in seiner Heimatstadt Tschernihiw und ist häufiges Jurymitglied bei regionalen und internationalen Gitarrenwettbewerben. Oleg hat 7 Solo-CDs aufgenommen.



<http://www.boyko.cn.ua/index.html>

<https://www.facebook.com/OlegBoykoofficial/>

<http://www.boyko.cn.ua/full-catalog.html>



Aus: 12 Bagatelles for guitar: Nr. 2

Largo

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 4/4 time, marked 'Largo'. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a *pp* dynamic and includes a circled '6' above the first measure and a circled '2' below the second measure. The second staff has a circled '4' above the fourth measure and a circled '3' above the eighth measure. The third staff features a circled '3' above the first measure and a circled '5' above the fifth measure. The fourth staff starts with a *p* dynamic and includes a circled '4' below the first measure. The fifth staff begins with a *f* dynamic and includes a circled '4' above the first measure and a circled '2' above the second measure. The sixth staff starts with a *mp* dynamic and includes a circled '3' above the first measure and a circled '2' above the second measure. The seventh staff concludes with a *ppp* dynamic and includes a circled '7' above the first measure. The score includes various guitar-specific markings such as chords VII, IV, II, III, VI, and I, and a 7-finger barre. Dynamics range from *pp* to *ppp*, with a *f* dynamic in the fifth staff. The piece ends with a *rit.* marking and a final chord.

Dünne Carbon (PVF) Saiten sind einen Versuch wert



Biografie

Bernd Wipfler wurde 1959 in Mannheim geboren und ist dort auch aufgewachsen. In Mainz studierte er an der Universität und am Peter Cornelius Konservatorium bei Michael Koch Gitarre.

Seit seiner Studienzeit unterrichtet er an der Musikschule Bad Dürkheim.

Während der Pandemie begann er zusammen mit Bernd Nonnweiler von der Musikschule Aschaffenburg schülerfreundliche Stücke zu schreiben, die auch im Onlineunterricht gut zu vermitteln sind. Daraus ist eine Sammlung mit leichten Stücken geworden, die 2021 unter dem Titel „Tirando!“ im Nogat Verlag erschienen ist.

Vor fast 40 Jahren konnte ich mir in Köln eine gebrauchte Theorbe kaufen. Neben einigen Bänden mit Tabaturen bekam ich als Zugabe noch einen Saitenrechner (ein Rechenschieber, auf dem man den Zusammenhang von Material, Tonhöhe und Saitenzug ablesen kann) und den Rat, das Instrument mit sogenannten Carbonsaiten zu bespannen. Davon hatte ich noch nichts gehört. Unter Lautenisten war das Material damals schon bekannt und galt als geeigneter als Nylon, wenn man Darmsaiten vermeiden wollte. Da wurde ich neugierig und fuhr auf dem Heimweg gleich bei der Firma Kürschner vorbei. Der Mitarbeiter gab mir Carbonsaiten mit den Durchmessern 0,57 mm, 0,66 mm und 0,74 mm. Bei der 0,74er Saite war er sich nicht sicher, ob sie nicht zu dünn als g-Saite wäre. Er hatte leider kein dickeres Material. Noch am selben Abend zog ich die Saiten auf. Der Unterschied war enorm, die g-Saite fühlte sich aber sehr schlapp an! Glücklicherweise war ich dann doch zu müde, um die alte Nylonsaite wieder aufzuziehen. Am nächsten Morgen fand ich auch die dünne g-Saite interessant!

Einige Monate später wurden von mehreren Firmen Saitensätze mit Carbondiskant erfolgreich angeboten. Diese Saiten sind mir nun aber meistens zu dick oder mir gefällt die Abstufung der Durchmesser nicht. Leider gaben damals die Hersteller nur selten die Saitendurchmesser an. Ein netter Nachbar, dem ich mein Leid geklagt hatte, brachte mir dann vom Flohmarkt eine Mikrometerschraube mit. Mit Saitenrechner und Mikrometer war ich nun gut ausgerüstet (das ist bei Lautenisten keine Seltenheit). Heute geht es

einfacher: Saitenrechner kann man im Internet finden und es gibt Händler, die Saiten nach Durchmesser anbieten (z.B. Music-Strings.de). Wer seine Lieblingsdurchmesser gefunden hat, kann auch mal im Netz nach Angelschnur suchen und die Saiten dann selbst von der Rolle schneiden („Seaguar“ und „Savage Gear“ habe ich ausprobiert).

Was ist bei dünnen Saiten anders?

- ▶ Der Spielaufwand ist geringer:
- ▶ Barrégriffe werden leichter,
- ▶ Bindungen sind einfacher,
- ▶ Vibrato ist in der ersten Lage, u.U. sogar dezent am ersten Bund möglich.
- ▶ Die Gitarre spricht schneller an (da die Saiten weniger träge sind). Das hilft oft bei schwachen Tönen, vor allem auf der dritten Saite.
- ▶ Ich glaube, den Klang leichter formen zu können (Ausrutscher inklusive).
- ▶ Der Klang wird heller. Ich habe den Eindruck, bei Akkorden über mehr Trennschärfe zu verfügen.

Gibt es Probleme?

- ▶ Die Intonation kann problematisch werden:
- ▶ Weiche Saiten verzieht man leicht, man kann auf ihnen aber auch leichter intonieren.
- ▶ Die Basisintonation der Gitarre verändert sich möglicherweise, manchmal auch hin zum Besseren ... (Dazu empfehle ich den Beitrag von Michael Koch „Intonation und Vibrato“ im letzten EGTA-Journal: http://egta-d.de/page/media/pdf/EGTA-Journal_2023-06.pdf, S. 34. Ich spiele schon seit Jahrzehnten Gitarren mit FABS-Steg (einfach googeln!) und habe somit keine

- besonderen Intonationsprobleme.)
- ▶ e-Saiten mit einem Durchmesser von 0,57 mm und geringer fühlen sich etwas scharf an. Sie rutschen am Saitenhalter auch leicht durch. Abhilfe schafft ein Knoten am Saitenende hinter dem üblichen Saitenknoten.
 - ▶ Sehr dünne e1-Saiten (0,49 / 0,52) muss man sanfter anschlagen.

Wird die Gitarre leiser?

Diese Frage kann ich nicht objektiv beantworten. Ich habe nicht die nötigen Messgeräte. Ich habe aber den Eindruck, dass ein geringerer Schalldruck durch Obertonreichtum und Transparenz ausgeglichen wird. Kammermusik mit Cello, Geige, Gesang, Querflöte, ja sogar Klavier hat schon funktioniert!

Neugierig geworden?

Wenn ja, so schlage ich vor, beim nächsten Saitenwechsel die zweite Saite vorerst mal auf g zu stimmen und dann Bund für Bund mit der dritten Saite zu vergleichen. Dabei wird auffallen, dass auf der „dünnen“ g-Saite Problemtöne leichter ansprechen und länger klingen als auf der dicken. Das muss jetzt noch nicht die Lösung sein, kann aber einen Fingerzeig geben.

Was mache ich mit den Bässen?

Man kann die oben genannten Saiten (0,74 / 0,66 / 0,57 mm) gut mit Bässen in mittlerer Spannung kombinieren. Da ich aber inzwischen noch dünnere Diskantsaiten spiele (0,69 / 0,61 / 0,57 mm) habe ich auch dazu passende dünnere Bässe gesucht. Dafür nehme ich von den Kinder-

gitarrensaiten der Firma Pyramid g3 umgesponnen als D4, D4 als A5 und A5 dann als E6 – g3 aus dem Satz für 39-44 cm Mensur, die beiden anderen aus dem für 51-56 cm. Und alle spanne ich auf meine 65er!

Systematischer ist es, mit der Saitenspannung oder dem äquivalenten Darmdurchmesser einer Saite (das ist der Durchmesser, den die Saite hätte, wenn sie bei gleicher Tonhöhe und Mensurlänge aus Darm wäre) zu arbeiten.

Die Firma Music-Strings.de bietet z.B. einen Bass-Satz für „Romantische Gitarre“ (Mensur 64 cm) an. Die Saiten sind aus dem Lautensortiment von Pyramid und mit 1012, 1020 und 1032 bezeichnet. Das entspricht Darmsaiten mit dem Durchmesser 1,15 mm, 1,52 mm und 2,06 mm. Das ergibt mit meinem Saitenrechner bei einer 65er-Mensur einen Saitenzug von ungefähr 50 Newton pro Saite (umgangssprachlich 5 kg), also eine schwache Spannung. Man könnte sich mit jeder Bestellung der persönlichen Lieblingsspannung weiter annähern, indem man die nächst dickere oder dünnere Saite wählt.

Die Abstufungen im Lautensortiment sind kleinschrittig. Für Lautenisten ist ein solches Vorgehen selbstverständlich. Auch diese Saiten gibt es versilbert oder (auf Wunsch und ohne Aufpreis) in Kupfer (mein Favorit). Die Veränderungen gehen in die gleiche Richtung, wie ich es für den Diskant beschrieben habe. Ein weiterer Vorteil sind geringere Nebengeräusche beim Lagenwechsel (dünnere Draht, engere Wicklung).

Geht das auch mit kleinen Schülergitarren?

Mensur, Material, Durchmesser und Spannung bestimmen die Tonhöhe einer Saite. Um auf kleinen Gitarren Normalstimmung zu erreichen, werden meist sogenannte Kindergitarrensaiten aufgezogen. Die sind in der Regel etwas dicker als normal und werden mit geringerer Spannung gespielt. Das ist vernünftig und liegt auf der Hand. Den topfigen Klang von kleinen Gitarren nehmen wir als unvermeidbar hin. Aber auch hier lohnt es sich, mal etwas dünnere Saiten auszuprobieren. Eine 0,74er als g3 kann z.B. auch auf einer 59er-Gitarre funktionieren. Auch im Bass einer 59er-Gitarre kann man Saiten für mittlere Spannung (bei 65 cm) verwenden.

Einige Beispiele (Durchmesser und Saitenzug) für 65er Mensur

Ich fange mal an mit dem Produktkatalog der Firma Pyramid (https://pyramid-saiten.de/_assets/_pdf/de/classical-guitar.pdf). Hier werden alle Saitensätze mit Durchmesser und Saitenzug angegeben. Das ist sehr lobenswert!

Übrigens: Angaben für Durchmesser beziehen sich immer auf noch nicht gespannte Saiten. Das gilt es zu beachten, wenn man selbst messen und vergleichen möchte. Bereits gespannte Saiten also immer ganz am oberen, losen Ende der Saite messen, dort wo sie nicht gedehnt wurde. – Zurück zu Pyramid:

- ▶ Pyramid Double Silver Nylon „normale“ Spannung:
 - ▶ e1: 0,70 mm (7,2 kg);
 - ▶ h2: 0,80 mm (5,3 kg);
 - ▶ g3: 1,00 mm (5,2 kg)
 - ▶ Pyramid Carbon „normale“ Spannung:
 - ▶ e1: 0,60 mm (9,0 kg);
 - ▶ h2: 0,69 mm (6,7 kg);
 - ▶ g3: 0,84 mm (6,2 kg)
- Bei Nylon bedeutet „normale“ Spannung im Diskant hier also 17,7 kg und bei Carbon 21,9 kg. Das sind 4,2 kg Unterschied!
- ▶ Savarez Alliance Carbon, mittlere Spannung/Cantiga gibt auf der Packung folgende Angaben:
 - ▶ e1: 0,62 mm (7,9 kg);
 - ▶ h2: 0,69 mm (5,9 kg);
 - ▶ g3: 0,84 mm (5,8 kg)

- ▶ D’Addario Pro Arte Carbon gibt auf der Website für mittlere Spannung folgende Werte an (ich habe Inches umgerechnet und gerundet):
 - ▶ e1: 0,61 mm (9,7 kg);
 - ▶ h2: 0,69 mm (7,0 kg)
 - ▶ g3: 0,84 mm (6,5 kg)
- ▶ Hannabach Goldin 725 MHTC: Hier habe ich keine Angaben vom Hersteller gefunden. Folgende Durchmesser habe ich gemessen und die Spannungen an meinem Saitenrechner abgelesen:
 - ▶ e1: 0,62 mm (10 kg);
 - ▶ h2: 0,71 mm (7,2 kg);
 - ▶ g3: 0,86 mm (6,8 kg)

Diese vier häufig gespielten Diskantsaitensätze haben ähnliche Durchmesser. Die Angaben der Firmen zur Spannung passen nicht zueinander: Auch bei gleichen Durchmessern werden unterschiedliche Spannungen angegeben.

Ein Außenseiter ist der leichte Satz der Firma Kürschner, Carbonline light. Die Firma gibt auf der Website nur die Spannung bei einer Mensur von 65cm an, dieses Mal lese ich die zugehörigen Durchmesser auf dem Saitenrechner von Kürschner ab:

- ▶ e1: 0,49 mm (5,9 kg);
 - ▶ h2: 0,62 mm (5,7 kg);
 - ▶ g3: 0,74 mm (5 kg)
- Hier fällt die geringe Spannungsdifferenz von 0,9 kg zwischen e1 zu g3 auf. Bei Pyramid sind es 2,8 kg, bei D’Addario und Hannabach 3,2 kg.

Die Firmen treffen mit der Auswahl der Saitendurchmesser Entscheidungen, die für uns klangliche und spieltechnische

Folgen haben. Passen die angebotenen Saitendurchmesser wirklich optimal für mich und meine Gitarre? Wenn ja, so ist das ein schöner Zufall. Wer aber Zweifel hat, sollte es mal mit Einzelsaiten mit geringeren Durchmessern versuchen!

Wo kaufe ich das?

Oben habe ich ja schon Hersteller bzw. Händler für Lautensaiten genannt. Dort gibt es Saiten in vielen Durchmessern, fein abgestuft. Im Produktkatalog von Pyramid findet man unter „Kinder-/Jugendgitarre“ auch einige Durchmesser, die brauchbar sind (und recht günstig). Die bestelle ich dann bei Frau Enders von CS (<https://www.cybernetic-systems.de>). Frau Enders ist sehr hilfsbereit und besorgt auch Einzelsaiten von anderen Herstellern.

Natürlich habe ich auch Angelschnur aus Carbon ausprobiert. Ich konnte keinen Unterschied zu Gitarrensaiten mit dem gleichen Durchmesser feststellen. Da bin ich wohl nicht der einzige: Als ich bei einem Spaziergang am Altrhein einen Angler auf gut Glück nach Angelschnur aus Carbon ansprach, wusste der schon, dass man Angelschnur als Musiksaite verwenden kann.

Angebissen?

Ich möchte hier vor allem dafür werben, die Saitenauswahl selbst in die Hand zu nehmen und die Zusammenstellung ganzer Sätze durch die Saitenhersteller lediglich als Vorschlag zu verstehen, der variiert werden kann.

Wir und unsere Schülerinnen und Schüler sind unterschiedlicher als das Angebot!

Junge Gitarren-Talente auf professionellem Niveau

Der 13. Internationale Jugendwettbewerb für Gitarre zeigte einmal mehr, auf welch hohem Niveau sich der Nachwuchs des Instrumentes mittlerweile präsentiert.

Vom 29.05. bis zum 01.06. 2024 war die Stadt Monheim am Rhein in Kooperation mit der EGTA D wieder einmal ein perfekter Gastgeber für mehr als 60 internationale junge Künstler*innen der Gitarre, die aus 23 Ländern der Welt angereist waren.

In allen 3 Altersgruppen gab es so überragende Leistungen, die vom Publikum sowohl in den Wertungsspielen als auch im Preisträgerkonzert mit großer Begeisterung aufgenommen wurden. Auch zahlreiche dort anwesende Kolleginnen und Kollegen teilten die Meinung des Publikums, einer kaum für möglich gehaltenen weiteren Leistungssteigerung aller Teilnehmerinnen und Teilnehmer im gesamten Wettbewerb. So war es auch für die Jurys überhaupt nicht einfach, die Preisträger*innen und Finalisten auszuwählen und auch in den Jurys war der Tenor, dass es noch viel mehr Preise und Stipendien geben müsste, um dieser hohen Qualität des Wettbewerbs auch nur annähernd entsprechen zu können.

Das in den unteren Altersgruppen nahezu alle Preise nach China vergeben wurden, hat sicher auch damit zu tun, dass in diesem so bevölkerungsreichen Land die spezielle Förderung der hochtalentierten Kinder und Jugendlichen mit sehr hohem zeitlichen und personellem Engagement betrieben wird und auch das gesellschaftliche, familiäre und persönliche Umfeld der Teilnehmer*in-



Mit Spannung erwartet, die Bekanntgabe aller Ergebnisse gefolgt von den Gratulationen der einzelnen Jury Mitglieder: Alfred Eickholt, Fabian Hinsche, Johannes Tonio Kreuzsch, Goran Krivokapic, Sebastian Montes, Jorgos Panetsos, Georg Schmitz, Xu Bao, Liying Zhu.

nen dies sehr unterstützt. In diese Betrachtung gehört aber auch die enorme Leistungssteigerung der jungen Gitarristen*innen aller anderen beteiligten Länder, die einen enormen Entwicklungsstand erreicht haben und auch für die Zukunft zu großen Hoffnungen Anlass geben.

So waren natürlich die Erwartungen bei der Bekanntgabe aller Ergebnisse am Samstag, dem 01. Juni ab 15.00 Uhr sehr groß.

Das Preisträgerkonzert wird traditionell so gestaltet, dass alle 5 Preisträger*innen geehrt werden, aber „nur“ die ersten drei Preise jeder Altersgruppe die Werke spielen, die von der Jury ausgewählt worden sind. Dazu auch der/die Gewinner*in des EGTA D Sonderpreises. Aufgrund der Internationalität hatten sich die Veranstalter auch schon im Vorfeld darauf verständigt, überwiegend die engli-

sche Sprache im Wettbewerb zu nutzen, so auch Charlotte Benner, die als Moderatorin die Regie des Abends auf der Bühne übernahm und diesen auch sehr kurzweilig und interessant gestaltete.

Bevor Bürgermeister Daniel Zimmermann die Verteilung der Preise der Altersgruppe I übernahm, hat er in seiner Begrüßungsansprache seiner Freude über die so zahlreich erschienen ausländischen Gäste Ausdruck verliehen und



Die Moderatorin Charlotte Benner begrüßt die Gäste des Preisträgerkonzertes
(Foto: Mike Günther)

bestätigte auch noch einmal das langfristige Engagement der Stadt für diesen Wettbewerb. Einer Stadt, deren reiches kulturelles Angebot nicht zuletzt vorbildlich für eine weitsichtige städtische Entwicklungspolitik ist.

Die Preisträger*innen der Altersgruppe I der unter 14jährigen

- | | | |
|-----------|---------------------|----------------------|
| 1. Preis: | Yuze Pan | China |
| 1. Preis: | Xinyan Sun | China |
| 3. Preis: | Shiqi Zhou | China |
| 4. Preis: | Henry Lin | China/Großbritannien |
| 5. Preis: | Yuntong Yang | China |

Stipendien

- ▶ Forum Gitarre Wien: **Yuze Pan** und **Xinyan Sun** beide Cina und beide einen 1. Preis in AG I
- ▶ Internationales Bergisches Gitarrenfestival (Akademie der Kulturellen Bildung in Remscheid) 2025: **Makar Stus** (Ukraine) Altersgruppe I



Shiqi Zhou (China) spielt von Luigi Legnani - Fantasia op. 19
(Foto: Dr. Helmut Richter)



Xinyan Sun (China) Niccoló Paganini - Caprice No. 24
(Foto: Dr. Helmut Richter)



Yuze Pan (China) bereitet sich auf die Etüde Nr. 7 von Heitor Vill-Lobos vor
(Foto: Dr. Helmut Richter)



Daniel Zimmermann der Bürgermeister der Stadt Monheim am Rhein während seiner Begrüßung zum Preisträgerkonzert
(Foto: Mike Günther)

Die Altersgruppe II der 14 bis 16 jährigen war in diesem Jahr rein zahlenmäßig die stärkste und so war es für die Juroren unter dem Vorsitz des Co-Vorsitzenden der EGTA D e.V., Herrn Dr. Fabian Hinsche eine wirklich schwierige Aufgabe diejenigen auszuwählen, denen abschließend die Preise gehören sollten. Allein die Bewertung von 28 Spielern*innen in die beiden höchsten Kategorien macht dies deutlich.



Die fünf Preisträger*innen der Altersgruppe II
 Von links: Benno Panhans (Deutschland), Jiaqi Ma, Jinyan Yang,
 Guanru Li, Bihan Ren (China)
 (Foto: Mike Günther)

Preisträger*innen der Altersgruppe II der 14 – 16 jährigen

- | | | |
|-----------|----------------------|-------------|
| 1. Preis: | Bihan Ren | China |
| 2. Preis: | Benno Panhans | Deutschland |
| 3. Preis: | Guanru Li | China |
| 4. Preis: | Jiaqi Ma | China |
| 5. Preis: | Jinyan Yang | China |

Stipendien:

- ▶ Internationale Gitarrenfestspiele in Nürtingen 2025 **Mykhailo Rakov** (Ukraine) Altersgruppe II
- ▶ Internationales Gitarrenfestival Hersbruck **Margareta Caltabiano** (Italien) Altersgruppe II

Auch in diesem Wettbewerb hat die EGTA D e.V. für die AG II wieder einen Sonderpreis in Höhe von 500,- € für die beste Interpretation eines Werkes aus einer Auswahlliste mit Werken von Berkeley, Brouwer, Henze, Martin, Walton u.a gestiftet. Diesen Preis erhielt der junge Deutsche Wentian Wang.



Der Gewinner des EGTA D Sonderpreises Wentian Wang (Deutschland) bei seiner Interpretation der Walton Bagatellen Nr. 2 und 3
 (Foto: Mike Günther)



Der Vorsitzende der Altersgruppe II Dr. Fabian Hinsche bei der Würdigung des Preisträgers des EGTA Sonderpreises
 (Foto: Mike Günther)

Während des Preisträgerkonzertes wurde dem langjährigen Organisationsleiter und Mitbegründer des Wettbewerbes Heinz-Jürgen Küpper für seine unschätzbaren Verdienste für diesen Wettbewerb die Ehrenmitgliedschaft der EGTA D e.V. verliehen. Seine unermessliche Arbeit, die er seit dem Jahr 2000 bis zum letzten Wettbewerb im Jahr 2022 geleistet hat, ging von der Planung und Durchführung des Wettbewerbes bis hin zur Erstellung einer Software, die von der Anmeldung, über die Korrespondenz bis zur Anfertigung der Urkunde die Teilnehmer*innen aus aller Welt begleitete. Seine große Erfahrung hatte er überdies auch zur Vorbereitung des diesjährigen Wettbewerbes immer wieder zur Verfügung gestellt.



Der EGTA Vorsitzende Prof. Alfred Eickholt überreicht Heinz-Jürgen Küpper für seine langjährigen Verdienste um den „Internationalen Jugendwettbewerb für Gitarre -Andrés Segovia“ die Ehrenmitgliedschaft des Verbandes (Foto: Mike Günther)

Die Vergabe der Preisträgerinnen und Preisträger der Altersgruppe III übernahmen dann der Präsident des Deutschen Musikrates Prof. Martin Maria Krüger und Prof. Alfred Eickholt gemeinsam.

Prof. Krüger, der selbst auch Gitarre studiert hat, lässt es sich nicht nehmen, dem Wettbewerb durch seine Mitwirkung als Juror im Finale der Altersgruppe III und seine Anwesenheit beim Preisträgerkonzert auch fachlich und musikpolitisch eine besondere Bedeutung zu verleihen.



Der Präsident des Deutschen Musikrates Prof. Martin Maria Krüger während seines Grußwortes, in dem er die besondere Bedeutung des Wettbewerbes auch als wichtige weitere, internationale Herausforderung der jungen deutschen Gitarrenelite hervorhob (Foto: Mike Günther)

Preisträger*innen der Altersgruppe III der 17 – 19 jährigen

- | | | |
|-----------|---------------------------|-------------|
| 1. Preis: | Tobiáš Krpec | Tschechien |
| 2. Preis: | Matthijs van Delft | Niederlande |
| 3. Preis: | Vasco Grãos | Portugal |
| 3. Preis: | Xhoni Xhavari | Albanien |
| 5. Preis: | Flavius Wagner | Deutschland |

Stipendien:

- ▶ 33. Koblenz Guitar Festival & Academy 2025 **Vasco Grãos** (Portugal AG II)



Die Präsidenten des Deutschen Musikrates und der EGTA D feiern die Preisträger der Altersgruppe III von links Tobiáš Krpec, Matthijs van Delft, Xhoni Xhavari und Vasco Grãos. Flavius Wagner musste kurz vor diesem Foto abreisen (Foto: Mike Günther)

Den Höhepunkt des Preisträgerkonzert und die Hauptattraktion bildet natürlich die Übergabe der Meistergitarre, die diesmal großzügigerweise der Essener Gitarrenbaumeister Thorsten Sven Lietz gestiftet hatte und die mit einem einen Gesamtwert von ca. 6.500 € den Rahmen der Gesamtpreise und Stipendien in Höhe von weit mehr als 10.000 € noch einmal beträchtlich erhöht. Den Preis erhielt einstimmig der Preisträger des 1. Preises der Altersgruppe III Tobiáš Krpec aus Tschechien.

Der junge Künstler bedankte sich spontan, in dem er auf dem neuen Instrument den 2. Satz aus der „Sonata giocosa“ von Joaquin Rodrigo spielte.



Thorsten Sven Lietz übergibt sein gestiftetes Meisterinstrument an Tobiáš Krpec aus Tschechien (Foto: Mike Günther)



Tobiáš Krpec bei seinem Vortrag des 3. Satzes der *Sonata giocosa* von Joaquin Rodrigo (Foto: Mike Günther)

In seinem Grußwort bedankte sich der EGTA Vorsitzende in erster Linie bei allen Teilnehmer*innen, ihren Eltern und Lehrern*innen, die lange Reisen und sehr viel Arbeit investiert haben, um bei diesem Wettbewerb dabei sein zu können. Er hob noch einmal die hohe Qualität aller Beiträge in den Wertungsspielen und beim Preisträgerkonzert hervor.

Er bedankte sich bei allen Jurorinnen und Juroren für Ihre faire und kompetente Bewertung und auch noch einmal für das außergewöhnliche Konzert, was die beiden Juroren Fabian Hinsche und Johannes Tonio Kreuzsch mit ihrem Duo Partne-

rinnen Annika Hinsche (Mandoline) und Doris Orsan (Violine) am Donnerstagabend auf die Bühne „gezaubert“ hatten. Dies wohl gemerkt nach einem sehr anstrengendem Jury Tag für die beiden Kollegen. Auch Emanuel Estrada Yarce aus Kolumbien und dem Brasilianer Rafael Vieira Carvalho gilt ein besonderer Dank dafür, dass sie sich als junge und erfolgreiche Künstler und Kollegen als Assistenten der Jury zur Verfügung gestellt haben.

Sein großer Dank galt aber auch dem Organisations- und Veranstaltungsteam um Georg Thomanek und Stefanie Henrichs, die in wochenlanger Arbeit im Vorfeld und während des Wettbewerbes für einen reibungslosen Ablauf und eine entspannte und kreative Atmosphäre für dieses großartige Projekt gesorgt haben.

Ebenso dankte er sehr herzlich den Sponsoren: dem großen deutschen Instrumentenhersteller, der Firma Karl Höfner GmbH und Co. KG und dem amerikanischen Saitenproduzenten D'Addario für ihr Engagement.



Prof. Alfred Eickholt dankt in seinem Grußwort der Stadt Monheim und Ihrem Bürgermeister für die langjährige Partnerschaft und die hervorragende Zusammenarbeit mit dem gesamten Team um Georg Thomanek und Stefanie Henrichs, seinen Juror*innen aber vor allem auch allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für einen hochkarätigen und spannenden Wettbewerb, der in seiner Qualität auch professionelle Maßstäbe erfüllte (Foto: Dr. Helmut Richter)

So darf man sich schon jetzt auf den nächsten Wettbewerb in Monheim am Rhein freuen, der vom 03. bis 06. Juni 2026 dort stattfinden wird.

31. Lichtensteiner Gitarrentage

„ligita“

Bereits zum 31. Mal finden vom 6. bis 13. Juli 2024 die Lichtensteiner Gitarrentage ligita statt. Gitarristen von Weltrang werden Klassik-, Flamenco- und Volksmusikkonzerte bieten.

Hochkarätig

Alle Gitarrenfreunde sind bei den Lichtensteiner Gitarrentagen ligita eingeladen, sich eine Woche lang ganz und gar dem Genuss von fabelhaft guten Konzerten hinzugeben. Wie jedes Jahr gastiert die gitarristische Crème de la Crème in der ersten Sommerferienwoche im Lichtensteiner Unterland. Das Spektrum hat sich in mehrfacher Hinsicht verbreitert: die jüngere Generation rückt in's Rampenlicht und der Volksmusik wird ein prominenter Rahmen geboten.

Fünf Meisterkonzerte

Für die diesjährige Ausgabe des Festivals wurden erneut bedeutende Größen der klassischen Gitarre gewonnen. Mit der Verpflichtung des YouTube-Stars Lucas Brar ist dem künstlerischen Leiter des Gitarrenfestivals Roger Szedalik ein besonderer Coup geglückt, denn der junge Schwede erreicht mit seinen hervorragenden Arrangements von Musik jeden Genres für die klassische Gitarre ein Millionenpublikum auf der ganzen Welt. Die vier jungen Protagonisten der oberbayerischen Volksmusikgruppe Wengerbach Musi zeigen auf eindrückliche Weise, dass sich auch die junge Generation für bodenständig-schmissige Volksmusik begeistern kann. Die leidenschaftlichen Darbietungen von Manolo Franco Barón und seiner Flamencogruppe sind mittlerweile Kult auf der ligita. Unter den Füßen seiner temperamentvollen Tänzer sprühen die Funken und die zu Herzen gehenden Gesänge des Cante Jondo lassen niemanden kalt. Der Altmeister Alvaro Pierri ist seit vielen Jahren der ligita treu verbunden und wird uns erneut mit Zauberklängen in seinen Bann ziehen. Das Konzert von Antigoni Goni auf dem letztjährigen Festival hinterliess einen so nachhaltigen Eindruck, dass sie für dieses Jahr eine erneute Einladung für ihr Volterra-Project-Trio erhielt. Die fünf Meisterkonzerte finden verteilt auf die Unterländer Gemeinden statt. Tickets können im Vorverkauf oder an der Abendkasse erworben werden. Neben den Meisterkonzerten wird im Peter-Kaiser-Saal der Musikschule Eschen am Freitag die Veranstaltung „Open Stage“ stattfinden. Den musikalischen Schlusspunkt werden die ligita-Teilnehmer am Sams-



tag, den 13. Juli 2024 in Zuschg Schaanwald setzen.

Französisches Gitarrenduo an der Studio Live Session

Die Preisträgerinnen des letztjährigen ligita Wettbewerbs „Gitarre plus 1“, Marie Sans und Alice Letort, gestalten mit ihrem Duo Odedia die Studio Live Session in den Little Big Beat Studios in Eschen. Mit ihrem ersten Preis erhalten die beiden jungen Französinen die karrierefördernde Möglichkeit, ihr Konzert in Ton und Video aufzuzeichnen und zur Vermarktung zu verwenden. Das Duo spielt auf historischen Gitarren, die einen bezaubernd zarten und tiefen Klang haben und die Musik des 19. Jahrhunderts aus den Salons in Paris, Wien und London authentisch zum Leben erwecken.

Meisterkonzerte

Das Wissen und Können der grossen Meister

Bei den Kursen und Workshops der ligita geben die anwesenden Koryphäen bereitwillig ihren gesamten Erfahrungsschatz an die Teilnehmer weiter. Jeder ist eingeladen, bei diesen persönlichen Begegnungen von diesen Experten zu lernen und zu profitieren, ob als aktiver oder passiver Teilnehmer. Dieses Jahr werden über 50 Studenten aus der ganzen Welt erwartet. Einige von ihnen werden beim 12. Internationalen Gitarrenwettbewerb auch ihr Können unter Beweis stellen. Nach zwei Vorrunden spielen die besten Wettbewerbsteilnehmer am Samstagnachmittag, 13. Juli, vor Publikum und der international besetzten Jury. Die Sieger werden beim Abschlusskonzert am Samstagabend (Eintritt frei) bekanntgegeben.

Stand Mitte April (Anmeldeschluss) sind über 50 Wettbewerbsteilnehmer angemeldet und auch das Feld der Festivalteilnehmer wird spürbar internationaler. Gleichwohl ist die familiäre Atmosphäre des Festivals in ländlich-dörflicher Umgebung und schönster Landschaft hervorzuheben. Für günstige und familiäre Unterkünfte wie auch Transfers wird gesorgt und ein gemeinsames tägliches Mittagessen lässt schnell neue Freundschaften entstehen.

Im internationalen Dozententeam (Alvaro Pierri, Antigoni Goni, Augustin Wiedemann, Takeo Sato, Dieter Kreidler, Duo Odelia, Mark Delpriora, Thomas Johnson, Stefan Hackl, Lucas Brar, Manolo Franco) wird die gesamte Bandbreite an pädagogischem Können repräsentiert.

Samstag, 6. Juli 2024, 19.30 Uhr

Volterra-Project-Trio

Gemeindesaal Eschen

Sonntag 07. Juli 2024, 18:00 Uhr

Wengerboch Musi

Gemeindesaal Ruggell

Montag 08. Juli 2024, 20:00 Uhr

Alvaro Pierri

Pfarrkirche Mauren

Donnerstag 11. Juli 2024, 20:00 Uhr

Manolo Franco y su grupo de flamenco

Gemeindesaal Gamprin

Freitag 12. Juli 2024, 20:00 Uhr

Lucas Brar

Pfarrkirche Schellenberg

Weitere Informationen zum Konzert- und Kursprogramm sind unter www.ligita.li verfügbar.

Tickets im Vorverkauf:

www.starticket.ch

www.v-ticket.at

Weitere Konzerte (freier Eintritt)

Mittwoch 10. Juli 2024, 10:00 Uhr

Gitarrenpräsentation

Musikschulzentrum Eschen

Freitag 12. Juli 2024, 18:00 Uhr

Open Stage

Musikschulzentrum Eschen

Samstag 13. Juli 2024, 19:00 Uhr

Abschlusskonzert der ligita

Zuschg Schaanwald

Studio Live Session

Dienstag 09. Juli 2024, 20:00 Uhr

Duo Odelia

Little Big Beat Studios Eschen

Konferenz „Musikinstrumentenbau zwischen Tradition und Innovation“

Markneukirchen, 07. bis 10.03.2024

„30 Jahre Gitarrenbauwettbewerb der EGTA – Erreichtes, Erreichbares und scheinbar nicht zu Erreichendes“

Handout Referat Michael Koch

Zahlen (Stand 2024):

- ▶ Seit 1990 fand der Wettbewerb 14 Mal statt.
- ▶ Pro Wettbewerb wurden zwischen 10 und 32 Gitarren eingesandt, insgesamt zirka 280.
- ▶ Pro Wettbewerb beteiligten sich 2 bis 8 Hersteller/-innen.
- ▶ Es wurden 111 Gitarren prämiert.

Ziele:

- ▶ 1. Gitarrenbauwettbewerb: Herstellung von „Kindergitarren“ initiieren.
- ▶ Ab dem 2. Wettbewerb: Herstellung proportional verkleinerter Gitarren (Ausnahme: spieltechnisch bedingte Saitenlagenbreite), die – wie bei Streichinstrumenten – innerhalb eines Größensystems aufeinander abgestimmt und für Kinder ab etwa Grundschulalter geeignet waren.
- ▶ Diese Gitarren sollten leicht erhältlich, erschwinglich und von guter Qualität sein.
- ▶ Weitere Ziele: Einfache Orientierung für die Käufer von Schülergitarren durch Modellempfehlungen; Etablierung eines Größensystems für Schülergitarren; weitere Qualitätsverbesserung.

Ausschreibungsgrundlage:

Ihren Gitarrenbauwettbewerben legt die EGTA-D Konstruktionsrichtlinien zu Grunde. Diese wurden in Zusammenarbeit mit dem Düsseldorfer Institut für Saiteninstrumente Gitarre & Laute (ISIGL), Leitung: Karl Sandvoss, erstellt und durch das Labor für musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt (PTB), Leitung: Dr. Ing. Klaus Wogram, begutachtet.

Die Richtlinien beinhalten u.a. Maßtabellen für eine proportionale Verkleinerung der wesentlichen Instrumentenabmessungen für die Größen „Achtelgitarre“ bis „Ganze Gitarre“. Die entsprechende „Tabelle der EGTA-Kindergitarrengrößen“ galt für die beiden ersten Wettbewerbe, sie war nur zur Orientierung gedacht. Ab dem dritten Wettbewerb (1995/1996) war die „Tabelle der Gitarrengrößen nach EGTA/Lind“ bindend (anlässlich der Frankfurter Musikmesse 1993 haben der österreichische Gitarrenpädagoge Ekard Lind und die EGTA-D ihre Maßsysteme zusammengeführt). Seit dem siebten Wettbewerb (2005/2006) ist die „Maßtafel, orientiert an der Tabelle der Gitarrengrößen nach EGTA/Lind“ verbindlich. Seitdem dürfen Gitarren aller Mensurlängen (bis 64 cm) am Wettbewerb teilnehmen, seitdem entfällt die Ausrichtung auf die (ehemaligen) Größen „Achtel-Gitarre“ bis „Ganze Gitarre“. Die Forderung nach Proportionalität bleibt bestehen.



Wettbewerbsablauf:

- ▶ **Ausschreibung** in September/Oktober
- ▶ **Akustische Bewertung** in Dezember/Januar durch die PTB in Braunschweig. (Entfällt seit dem siebten Wettbewerb wegen Schließung des PTB-Labors.)
- ▶ **Spielpraktische Bewertung** in Januar/Februar durch eine in der Regel fünfköpfige Jury, der neben Michael Koch (stellvertretender Vorsitzender der EGTA-D und Initiator der Gitarrenbauwettbewerbe) als ständigem Juryvorsitzendem wechselnde Persönlichkeiten aus den Bereichen Gitarrenpädagogik, Gitarrenbau und Musikalienhandel angehören.
- ▶ **Abgleich der Ergebnisse** aus akustischer und spielpraktischer Bewertung durch eben diese Jury (entfällt seit dem siebten Wettbewerb, s.o.).
- ▶ **Veröffentlichung der Ergebnisse** anlässlich der darauffolgenden Frankfurter Musikmesse. Nur prämierte Instrumente und ihre Hersteller/-innen werden öffentlich benannt. Hersteller/-innen von Gitarren, die keine Prämierung erhalten haben, werden jedoch von der Jury umfassend über die Gründe für den Nicht-Erfolg ihrer Instrumente informiert, um ihnen auf diese Weise Gelegenheit zu geben, die weitere Fertigung gezielt zu verbessern.

- ▶ **Veröffentlichung der Juryhinweise für Hersteller/-innen und Käufer**, ebenfalls anlässlich der darauffolgenden Frankfurter Musikmesse. Dort spricht die betreffende Jury Punkte an, die aus ihrer Sicht beim jeweiligen Wettbewerb von Bedeutung waren.

Erfolge (Stand 2024):

- ▶ Weltweite Verbreitung verkleinerter Schülergitarren
- ▶ Seit dem 10. Wettbewerb (2011/12) konnten in steigender Zahl Schülergitarren prämiert werden, die nahezu millimetergenau den EGTA-Vorgaben entsprachen (proportionale Verkleinerung). Diese Gitarren sind am Markt zunehmend dominierend.
- ▶ Größenberatung beim Gitarrenkauf ist zu einem Standard geworden.
- ▶ Das Bewusstsein für die Bedeutung der Abmessungen einer Gitarre für das eigene Spiel ist bei allen Beteiligten gewachsen.

Weiterführendes:

- ▶ Daten zum EGTA-Gitarrenbauwettbewerb: <http://egta-d.de/page/gitarrenbauwettbewerb.html>
- ▶ Alle prämierten Gitarren: http://egta-d.de/page/media/pdf/praemierte_Gitarren.pdf
- ▶ EGTA-Ratgeber Gitarrenkauf: http://egta-d.de/page/media/pdf/EGTA_D_ratgeber_gitarrenkauf_teil_1.pdf und http://egta-d.de/page/media/pdf/EGTA_D_ratgeber_gitarrenkauf_teil_2.pdf
- ▶ Zur Bedeutung der korrekten Größenanpassung: http://www.egta-d.de/page/media/pdf/EGTA_Journal_06_2021.pdf