

ALFRED PHILIPP KÖNIG

# Die Gitarre im Gottesdienst

Ein Kompendium für die Praxis

PDF-Ausgabe  
Darmstadt 2015

Bibliographische Angaben der Druckausgabe

Alle Rechte beim Verfasser

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorbemerkung .....</b>	<b>6</b>
An die Berufsgitarrist(inn)en	7
<b>Geschichte und Typen der Gitarre .....</b>	<b>9</b>
Renaissance	9
Vihuela	9
Renaissancegitarre	10
Barockzeit	10
Barockgitarre	11
Chitarra battente	11
Klassische Gitarre	12
Konzertgitarre	12
Flamenco-Gitarre	13
Mehr als sechs Saiten	13
Wandergitarren und Gitarrlauten	13
Stahlsaitengitarren	14
Westerngitarre, Flat Top	14
Jazzgitarre, Archtop	15
Django-Reinhardt-Gitarre	15
Semiakustische Gitarre	15
E-Gitarre	16
Elektrobass	17
Cutaway	17
Instrumente für Linkshänder	18
Kontrabass und E-Bass	19
<b>Saiten .....</b>	<b>20</b>
Saiten reißen	20
Saitenwechsel wie?	21
Saitenwechsel wann?	22
Welche Saitenstärke?	22
<b>Gitarre stimmen .....</b>	<b>23</b>
Die Quartens Stimmung	23
Alternative Stimmungen	24
Normalstimmung	25
Wie stimme ich?	25

<b>Unterricht .....</b>	<b>26</b>
<b>Spieltechnik .....</b>	<b>27</b>
Linke Hand	27
Barré (Quergriff)	27
Individuelle Griffen	28
Darstellung von Griffen	28
Rechte Hand	29
<b>Notation .....</b>	<b>30</b>
Tabulaturen	30
Noten	31
Klaviernoten	32
<b>Melodiespiel .....</b>	<b>33</b>
Lagen	33
Welche Lage wann?	34
Persönliche Hauptlage	34
<b>Begleiten .....</b>	<b>35</b>
Begleitmaterial für Gottesdienste	35
Akkordaufbau	35
Intervalle	36
Aufbau von Akkorden	37
Akkordnotation	38
Mollakkorde, H und B	38
Eigenständige Basstöne	39
Spieltechnik	40
Volle Griffen	40
Mit den rechten Fingern	41
Schwierige Tonarten	41
Kapodaster	42
<b>Song Singer .....</b>	<b>43</b>
<b>Tonabnahme .....</b>	<b>45</b>
Magnetische Pickups	45
Piezokeramische Pickups	45
Einbaumikrofone	45
Kontaktmikrofone	45
Mikrofone	46

<b>Verstärkt spielen .....</b>	<b>46</b>
Vorab: Unverstärkt	46
Passiv oder aktiv?	47
Ziel Höhenabsenkung	48
Bodengeräte	49
<b>Verstärker .....</b>	<b>50</b>
Gain und Volumen	50
Lautsprecher	51
Röhren und Transistoren	51
Die digitale Welt	52
Kabel	52
Die Band	53
<b>Kontrapunkt – was ist das? .....</b>	<b>55</b>
<b>Klassische Choralbegleitung .....</b>	<b>56</b>
<b>Ensemblespiel .....</b>	<b>59</b>
Reduzierte Akkordbegleitung	59
Stimmenspiel	60
<b>Künstlerisches Gitarrenspiel .....</b>	<b>60</b>
Improvisieren	61
Improvisieren in Pop und Jazz	61
Improvisieren in Blues und Rock	63
Improvisieren mit sechsstufigen Skalen .....	64
Improvisieren auf der Gitarre	64
<b>Überblick über die Musikstile .....</b>	<b>65</b>
<b>Ein Blick zur Laute .....</b>	<b>67</b>
<b>Schluss .....</b>	<b>70</b>
<b>Verfasser .....</b>	<b>72</b>

## Vorbemerkung

Gitarre in Gottesdiensten zu spielen, bedeutet nicht, sie ausschließlich für Liedbegleitungen mit einigen Grundakkorden einzusetzen.

Es stimmt zwar: Weil der Anfang des Begleitspiels zu gängigen Songs oft kommunikativ und wie nebenher geschieht, ist die Gitarre zur Königin der Liedbegleitung geworden. Und weder eine Orgel noch ein Klavier lassen sich auf eine Wiese vor den Toren mitnehmen. Auf diesem Feld ist die ›Klumpke‹, wie manche Gitarrist(inn)en ihr Instrument liebevoll-respektlos nennen, konkurrenzlos.

Aber damit beginnt es erst.

Die vorliegende Sammlung von Tipps möchte einige Hinweise geben, wie der Gitarre zusätzliche Felder im Gottesdienstgebrauch eröffnet werden können.

Es gibt in dieser Beziehung viel Unbeholfenes – wie etwa bei jenem Konzertgitarristen, der komplex ausgeführte Ausarbeitungen von Chorälen mit einem Publikum von zweihundert Zuhörenden ohne irgendeine Verstärkung singen lassen wollte.

Oder es werden Lieder in Es-Dur veröffentlicht – einer Tonart, die sich zwar spielen lässt wie jede andere auch, aber erstens auf der Gitarre nicht sonderlich gut klingt und zweitens die linke Hand ermüdet.

Oder es stehen so seltsame Anmerkungen über Ausgaben von Gesangbuchliedern wie »Leichter mit Capo II«, ohne dass man erkennen könnte, weshalb eigentlich, und was man in diesem Fall zu greifen hätte.

Mit diesen und anderen Dingen kann man aber umgehen, und dabei möchten diese Hinweise helfen. Sie bieten kein Gitarrenschulwerk und ersparen auch nicht den Unterricht, setzen aber auch kein bestimmtes Spielniveau voraus. Wer an eine Stelle gerät, deren Inhalte allzu bekannt vorkommen, mag einfach weiterblättern.

Andererseits wurden nicht ausnahmslos alle Begriffe erläutert, die in Gitarrist(inn)enkreisen im Allgemeinen geläufig sind, und es wird eine wie auch immer geartete Spielpraxis vorausgesetzt.

Beim ersten Durchblättern mag nicht alles gleich interessant erscheinen. Aber das Gitarrist(inn)enleben soll lange währen, und manche Fragestellungen tauchen erst später irgendwann einmal auf.

Da ist es nützlich zu wissen, wo man das eine oder andere nachschlagen kann.

Ein Literaturverzeichnis mitzuliefern, wäre sicher hilfreich gewesen, bedeutete aber bei der Fülle dessen, was auf den Markt gekommen ist und weiterhin kommt, ein komplettes eigenes Buch und wäre schon allzu bald überholt. Die Gitarre ist nun mal ein Massenphänomen, bis hin zur Monstrosität der »Luftgitarre«, bei der mimische Aktionist(inn)en so tun, als hätten sie eine E-Gitarre in der Hand, und damit sogar Wettbewerbe austragen. Entsprechend umfangreich sind die Publikationen – und eben nicht nur auf dem Buchmarkt oder in Internetauftritten, sondern in wöchentlich, monatlich oder vierteljährlich erscheinende Zeitschriften. Wen es interessiert, kann in jeder größeren Bahnhofsbuchhandlung auf die Pirsch gehen und findet in den angebotenen Veröffentlichungen auch Verweise auf tiefergehende Literatur.

Übrigens – um es nicht unerwähnt zu lassen: Das im Folgenden Dargebotene hält natürlich auch Anregungen für jene bereit, die *nicht* in Gottesdiensten spielen.

#### *An die Berufsgitarrist(inn)en*

Kirchenszene und Konzertszene sind zwei verschiedene Bereiche. Man hüte sich davor, sowohl Ansprüche wie auch Möglichkeiten vom einen auf den anderen zu übertragen. Für die Kirchengitarrist(inn)en ist das eine Beruhigung: Von einem Spielfehler hängt keine Berufslaufbahn ab. Für die Professionellen unter den Kirchengitarrist(inn)en bedeutet dies aber auch, sich einzufügen in ein Geschehen, in dem nicht sie die erste Geige – Verzeihung: Gitarre – spielen. Aber vielleicht bietet gerade das auch eine Möglichkeit, sich das musikantische Musizieren zu erhalten.

Der Bereich eigentlicher Kirchenkonzerte wird von den Darlegungen dieses Kompendiums nicht angezielt. Das dort eingeforderte Leistungsniveau können nur Gitarrist(inn)en mit einem Konservatorium- oder Musikhochschulstudium einbringen.

Dass Kirchenräume auch reine Veranstaltungsorte ohne gottesdienstlichen Rahmen sein können, reiht sie in andere Aufführungsorte ein; das sind Konzertsäle, Theater und andere. Selbst die Aufführung geistlicher Musik, wie Passionen und Oratorien, ist nicht vom Kirchenraum abhängig, auch wenn sie dort ihren ursprünglichen Bezug findet. Inwieweit sich Gitarrist(inn)en – etwa

auch mit Zweitinstrumenten wie Lauten – in das Geschehen einfügen oder Kammer- und Solokonzerte geben, liegt außerhalb der eigentlichen Gottesdienste und somit auch außerhalb des Rahmens des im Folgenden Geschilderten.

Der Verfasser dankt allen, die bislang bereits konstruktive Kritik eingebracht haben und freut sich auf weitere Kommentare. Die Email-Adresse befindet sich auf der letzten Seite.



# Geschichte und Typen der Gitarre

## RENAISSANCE

In Kirchen erscheinen die der Gitarre verwandten Renaissanceinstrumente heute allenfalls konzertant, da sie relativ schwach klingen und eine Verstärkung stilistisch nicht gewollt ist, höchstens eine leichte Anhebung über Mikrofon. Es lassen sich für die Zeit zwischen 1500 und 1600 nennen:

### *Vihuela*

Wie in dieser Zeit üblich, wurde die in Spanien beheimatete Vihuela [vihuéla] in verschiedenen Tonhöhen (Stimmungen) gebaut. Ihre sechs Darmsaiten waren alle verdoppelt. Man spricht deshalb nicht von sechs Saiten, sondern von sechs *Chören*: Zwölf Saiten wurden zu sechs Doppelchören aufgezogen, ähnlich wie bei der modernen zwölfsaitigen akustischen Gitarre, nur dass – anders als bei dieser – bei der Vihuela alle Doppelchöre in derselben Oktave standen.

Bezogen auf die Gitarrenstimmung von e<sup>1</sup> bis E<sup>1</sup>) besitzt die Vihuela die Chöre e<sup>1</sup>e<sup>1</sup> – hh – f#f# – dd – AA – EE, wird aber meistens für das Solo-Spiel in g<sup>1</sup> bis G gestimmt, also eine kleine Terz höher.

Bis um 1580 wurden für die Vihuela anspruchsvolle Stücke komponiert, die auch in der heutigen Konzertliteratur noch eine Rolle spielen. Sie eignen sich gut für Zwischenspiele, zumal die Vihuela sechschörig gewesen ist wie die moderne Konzertgitarre. Viele Gitarrist(inn)en stimmen dazu die 3. Saite einen Halbton tiefer auf f#, doch das ist nicht unbedingt erforderlich. Um die originale Tonhöhe zu erreichen, kann man den →Kapodaster auf den dritten Bund setzen.<sup>2)</sup>

Das Instrument selbst geriet in Vergessenheit, aber seine Literatur wurde im vergangenen Jahrhundert wiederentdeckt.

---

<sup>1)</sup> Bei Besaitungsangaben beginnt man mit der höchsten als erster Saite.

<sup>2)</sup> Unter Berücksichtigung, dass alte Stimmungen mindestens einen Halbton unter der heutigen Standardstimmung lagen, bringt der Kapodaster auf dem 2. Bund jedoch eher das originale Klangbild.

### *Renaissancegitarre*

Nimmt man von der mit e<sup>1</sup>...E bezogenen Vihuela den obersten (e<sup>1</sup>e<sup>1</sup>) und tiefsten (EE) Saitenchor weg, erhält man die Stimmungsverhältnisse – nicht die absolute Tonhöhe – der Gitarre in dieser Zeit: hh – f#f# – dd – AA. Sie war ein kleines, eher volkstümliches Instrument ohne feste Stimmhöhe, bekam aber auch eigene Kompositionen.

Man erkennt die Gitarrenstimmung auf den obersten vier Saiten direkt, wenn man die Tonhöhe von oben mit e<sup>1</sup> beginnen lässt: e<sup>1</sup>(e<sup>1</sup>) – hh – gg – dd. Der oberste Chor war oft nur einzeln bespannt.

### BAROCKZEIT

Die Musikgeschichte umgrenzt die Barockzeit mit den Ereignissen, dass um 1600 ein neuer harmonischer Zugang zur Musik entstand und 1750 Johann Sebastian Bach verstarb. Diese anderthalb Jahrhunderte heißen auch *Generalbasszeit*.

Beim Generalbass setzte man Zahlen über (oder unter) die Stimme für ein Bassinstrument bzw. die linke Hand eines Tasteninstrumentes, notierte also zum Beispiel ein C, darüber (oder darunter) kamen die Zahlen 3 und 5, also Terz und Quint, und man wusste dadurch, dass man den C-Dur-Akkord zu spielen hatte. Das war so selbstverständlich, dass man die 3 und 5 meistens weggelassen und nur die anderen Stellungen der Akkorde beziffert hat.

Komplexe Akkorde, noch dazu in während des Stücks geänderten Tonarten, den *Modulationen*, wurden aber rasch unübersichtlich, umso mehr, wenn es nicht mehr um einfache Dreiklänge ging. Eine Bezifferung zum Beispiel mit der Angabe

6  
#4  
2

war schwierig zu lesen. Unsere heutigen Akkordbezeichnungen, wie sie in Liederheften und Songbüchern verwendet werden, sind leistungsfähiger, waren aber noch nicht entwickelt, denn es setzte sich erst im Laufe der Barockzeit die Auffassung durch, dass der Akkord c-e-g dasselbe sei wie seine Umkehrungen e-c-g und g-c-e.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Näheres zum Akkordaufbau im Kapitel ›Akkorde‹.

### *Barockgitarre*

Die Renaissancegitarre bekam ab 1580 eine fünfte Saite im Bass und wurde größer gebaut. Es entstand die Barockgitarre mit der Stimmung  $e^1 - hh - gg - d^1d - Aa$ . Man sieht, dass die doppelten Saiten nicht alle in der derselben Oktave gestimmt waren. Abweichungen gab es in den tieferen Saiten:

$e^1 - hh - gg - d^1d^1 - aa$   
    –  $d^1d^1 - aa$   
    –  $d^1d^1 - Aa$   
    –  $dd - Aa$   
    –  $dd - AA$

Im Gegensatz zu den Lauten, deren Stimmungen immer vielfältiger und unübersichtlicher wurden, gelang der Gitarre in dieser Epoche die Standardisierung ihrer Stimmung, vor allem, weil es Gitarristen waren, die den Vorläufer der heutigen Akkordnotation erfanden, das *Alfabeto*. Aufgrund dieses bereits vor 1600 entwickelten Akkordbezeichnungssystems bildete sich eine stabile Stimmung heraus. Das ist möglicherweise der Hauptgrund, warum die Gitarre die Laute in der Geschichte zurückließ und sich ab 1800 zum modernen Instrument weiterentwickelte.

Überwiegendes Einsatzgebiet der Barockgitarre war das Generalbass- oder Liedbegleit-Spiel, aber es entwickelte sich auch eine reichhaltige Sololiteratur. Der französische König Ludwig XIV. war ein gewandter Barockgitarrenspieler; ihm sind zahlreiche Werke gewidmet.

Der Doppelcharakter der Gitarre bis heute entsteht ebenfalls schon in dieser Zeit, nämlich darin, einerseits über hochstehende Literatur für die Höfe zu verfügen, andererseits Breiteninstrument für Tanzfeste mit einfachen Begleitakkorden zu sein.

Eine Reihe von Spieler(inne)n verwenden heute wieder die Barockgitarre für authentische Wiedergaben der Sololiteratur, allerdings seltener mit der Darmbesaitung auf den Originalen, sondern mit den robusteren Kunstoffsaiten.

### *Chitarra battente*

Die italienische Bezeichnung ›Chitarra battente‹ [kita<sup>ra</sup> ba<sup>te</sup>nte], zu Deutsch ›Schlaggitarre‹, zeigt schon, dass dieser Typ der Barockgitarre überwiegend in Italien gespielt wurde. Er wurde mit fünf Doppel-, manchmal sogar Dreifach-Chören metallbesaitet, war

der direkte Vorläufer unserer heutigen Stahlsaitengitarren, wurde mit Plektrum gespielt und für die Begleitung verwendet.

#### KLASSISCHE GITARRE

Ziemlich exakt um 1800 wurden die Saiten der Gitarre nur noch einzelhörig bespannt, mit höherem Saitenzug versehen und vor allem: Die Gitarre erhielt ihre sechste Saite. Damit war die heutige Standardstimmung geboren.

Der Bautyp der Klassischen Gitarre wich etwas von dem der modernen Konzertgitarre ab: Sie war kleiner, leichter und wurden überwiegend in den Salons gespielt. Es entstand eine Gitarrenmode, in deren Gefolge die im engeren Sinn *klassischen* Kompositionen entstanden. Noch heute bilden die Schulen der Meister jener Zeit die Grundlage der Gitarrenpädagogik.

Einige Spieler(innen) verwenden die kleinere Klassische Gitarre heute, um mit ihr die Literatur dieser Zeit authentisch wiederzugeben.

#### KONZERTGITARRE

In den 1850er Jahren entwickelte der Spanier Antonio Torres die heutige Konzertgitarre, so wie sie seitdem gebaut wird – von Detailabweichungen abgesehen. Er legte die Mensur, also die freischwingende Saitenlänge, auf 65 cm und die Griffbrettbreite am Sattel auf 52 mm fest.

Vor allem die Festlegung der Saitenlänge ist wichtig für die Entwicklung und Nachlieferung von Saiten. Experimente mit einer Mensur von 66,5 cm vor einigen Jahrzehnten haben sich nicht durchgesetzt. Diese Verlängerung entstand nicht zuletzt, weil die damaligen g3-Saiten nicht allzu klangstark waren; das ist heute nicht mehr der Fall. Leicht kürzere Mensuren findet man hier und da in Musikgeschäften, um Kund(inn)en mit kleineren Händen zu dienen. Ebenso gibt es Kindergitarren, die bei gleichen Proportionen insgesamt kleiner sind. Die Konzertgitarre besitzt einen größeren Korpus<sup>1)</sup> als die Klassische Gitarre.

Die eigentliche Neuerung von Torres ist der Gitarre nicht unmittelbar anzusehen: Sie betrifft den Innenausbau des Instruments,

---

<sup>1)</sup> Gitarrist(inne)n sagen ›der‹ Korpus, auch jene, die wissen, dass es eigentlich ›das‹ Korpus heißen müsste.

die »Bebalkung«, das heißt die Verstrebenungen zur Verstärkung der dünnen Decke mit einer ausgeklügelten Balance zwischen zu viel und zu wenig.

### *Flamenco-Gitarre*

Im spanischen Flamenco wird ein Konzertgitarrentyp aus besonderen Hölzern, mit flacheren Zargen und einer tieferen Saitenlage verwendet. Auf der Decke befinden sich Schlagschutzabdeckungen, da auf der Flamencogitarre die Decke auch als Perkussionsinstrument benutzt wird. Der Ton ist laut und kurz und eignet sich besonders für rhythmische Musik. Im Prinzip lässt sich diese Gitarre aber auch wie eine Konzertgitarre spielen.

### *Mehr als sechs Saiten*

Der spanische Konzertgitarrist Narciso Yepes machte im vergangenen Jahrhundert Furore mit seinem 10-saitigen Instrument in der Stimmung  $e^1 \dots E - D - C - B^b - A^b$ . Die seltsam anmutende Stimmung der zusätzlichen Basssaiten resultierte aus Resonanzgründen, wurde von Yepes aber auch umgestimmt bei bestimmten Barockwerken. Inzwischen gibt es nicht wenige Nachfolger(innen) und eine eigene Literatur für die 10-saitige Konzertgitarre.

Nicht nur 10-saitige Konzertgitarren findet man, sondern von 7 bis 15 Saiten nahezu alles, über einem verbreiterten Griffbrett oder auch mit frei schwingenden und verlängerten Basssaiten. Eine Qual der Wahl? Ein Konzertgitarrist, der einmal gefragt wurde, warum er nicht mit mehr als sechs Saiten spiele, antwortete lapidar: »Eine Gitarre hat sechs Saiten.« Und der große Gitarrist Julian Bream bemerkte: »Ich habe auch mit sechs Saiten ganz schön zu tun.«

## WANDERGITARREN UND GITARRLAUTEN ...

... entstanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wobei die Gitarrlaute in Griffbrett und Decken-Innenbau eine Gitarre in Lautenform gewesen ist, mit den Lauteninstrumenten vor 1800 nichts zu tun hatte, sondern aus der Wandervogel-Romantik heraus entworfen worden war und heute noch im Folklore-Umfeld Verwendung findet. Sie wird genau wie die Gitarre gespielt. Man begegnet ihr wegen ihrer Robustheit bei Mittelalterfestivals oder auf Bühnen; sie ist optisch leicht zu identifizieren an den Gitarrenmechaniken und

der Einfachbesaitung, wohingegen die Lauten alter Bauweise Holzwirbel besitzen und meistens doppelchörig bespannt sind. Aber wie die alten Lauten besitzen die Gitarrlauten zuweilen ebenfalls freischwingende Basssaiten.

Man nannte sowohl Laute wie Wandergitarre auch ›Zupfgeige‹. Manche traditionelle Liedveröffentlichungen führen dies noch im Titel. Die etwas abschätzig Bezeichnungen ›Klumpfe‹ oder ›Wanderklumpfe‹ verdanken diese Instrumente ihrem Einsatz in der einfachen Begleitung von Wander- und Fahrtenliedern.

Die sechssaitige Wandergitarre hat einen kleineren Korpus als die Konzertgitarre und wird mit Nylonsaiten bespannt. Ihre Griffbrettdimensionen sind nicht die der Konzertgitarre, sondern jene der im Folgenden beschriebenen Stahlsaitengitarren. Sie ist heute weitgehend von der →Western-Gitarre abgelöst worden.

#### STAHLSAITENGITARREN

Die bislang geschilderten Gitarrentypen verwenden Nylonsaiten bzw. Saiten aus vergleichbaren Materialien. Erfunden wurden letztere zunächst als Notlösung wegen der Knappheit von Darmsaiten nach dem Zweiten Weltkrieg und brauchten einige Zeit, bis sie ihre heutige Qualität erreichten.

Die *folgenden* Gitarren aber verwenden Stahlsaiten. Dieser Unterschied wirkt sich in vielem aus: Ihre Saitenlage ist niedriger, die Griffbrettbreite am Sattel beträgt nur ca. 43 mm, die Mensuren sind meistens (nicht immer) kürzer.

Ihr Hauptvorteil in der Praxis: Stahlsaiten erlauben den Einsatz von elektromagnetischen Tonabnehmern. Bevor andere, inzwischen sehr vielfältige und effektive Verstärkungssysteme erfunden worden waren, gab es für Gitarren keine andere Möglichkeit, in der Lautstärke mit anderen Instrumenten gleichzuziehen – ... und schließlich sogar zu den lautesten Instrumenten überhaupt zu werden, den Elektrogitarren.

#### *Westerngitarre, Flat Top*

Diese Gitarrenform ist der gängige Typ für das akkordische Begleitenspiel, aber auch für künstlerisch hochstehende Musik mit virtuosen Interpret(inn)en und entsprechender Literatur. Die Westerngitarre bzw. *western guitar* hat nichts mit dem ›Wilden Westen‹ zu tun, wenngleich sie zu dessen Zeit von deutschstämmigen Gitar-

renbauern in den USA entwickelt wurde, sondern bildet den Gegenbegriff zur *eastern guitar* für die Konzertgitarre mit Darm- (heute Nylon-) Besaitung. Der Begriff *flat top*, zu Deutsch ›Flachdecke‹, setzt die Westerngitarre ab gegenüber der Jazzgitarre, deren Decke und Boden gewölbt sind.

Ein besonderer Typ ist die 12-saitige Ausführung mit der Spannung  $e^1/e^1 - h/h - g^1/g - d^1/d - a/A - e/E$  mit einem vollem Klang, verwendet überwiegend im akkordischen Spiel.

Der Begriff ›Akustische Gitarre‹ für dies Westerngitarre ist etwas ungenau, da er auch auf andere Typen zutrifft; er wird aber oft speziell für die Westerngitarre verwendet.

### *Jazzgitarre, Archtop*

Eine gänzlich neue Erfindung bedeutete die Entwicklung der Jazzgitarre oder *arch top* (Wölbdecke) in den USA der 20er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts von Lloyd Loar, ab 1922 von der Firma Gibson auf den Markt gebracht. Sie lehnte sich der Form eines Violoncellos an, hatte allerdings ein anderen Innenausbau und erhielt später einen →Cutaway.

Ihr Charakteristikum ist ein trockener, lauter akustischer Akkord-Ton aufgrund ihres hohen Saitenzuges, gespielt mit einem kräftigen Plektrum, typisch für den Swing-Jazz. Ab den 1940er Jahren erhielt die Archtop elektromagnetische Tonabnehmer, und es entstand die Jazzgitarre mit ihrem runden, dunklen Ton.

### *Django-Reinhardt-Gitarre*

Der Swing-Jazz der Sinti und Roma wird von einem Gitarrentyp bestimmt, der nach seinem berühmtesten Spieler ein Begriff geworden ist. Die ›Django-Reinhardt‹-Gitarre besitzt eine flache Decke und einen flachen Boden mit einem Schallloch ähnlich dem der akustischen Gitarre. Der Klang ist hell, typisch und in anderen Stilen schwierig einzusetzen.

## SEMIKUSTISCHE GITARRE

Obwohl man es ihr nicht ansieht, verdient die semi- oder halbakustische Gitarre, auch Halbresonanzgitarre genannt, einen eigenen Abschnitt. Von außen wirkt sie nämlich auf den ersten Blick wie eine Archtop. Bei näherem Hinsehen fällt aber auf, dass sie zwar nicht immer, jedoch meistens deutlich dünnere Zargen besitzt, und

auf den zweiten Blick dann, dass sie zwar ebenfalls nicht immer, aber doch meistens einen zweiten Cutaway hat, der ihr ein symmetrisches Erscheinungsbild verleiht.

Aber das sind äußere Merkmale. Der Hauptunterschied besteht darin, dass semiakustische Gitarren unter dem Sattel einen »Block« besitzen, ein Stück Holz, das Decke und Boden starr miteinander verbindet, so dass beide nicht mehr unabhängig voneinander schwingen.

Dadurch entsteht ein doppelter Effekt: Bei hohen Lautstärken, wie sie seit dem Beginn der Beatmusik der 1960er Jahre und erst recht im Rock des nachfolgenden Jahrzehnts üblich wurden, erzeugen akustische Gitarren Rückkopplungen durch stehende, schmerzhaft laute Schallwellen zwischen Lautsprecher und Tonabnahme am Instrument, an der vor allem die schwingende Decke beteiligt ist. Das wird durch den Block gemildert oder gar unterdrückt.

Zweitens verlängert sich das *sustain* der Gitarre: Vor allem solistische Töne schwingen länger aus und eignen sich besser für Melodielinien als der rascher verklingende Ton akustischer Gitarren. (Das wird nachfolgend bei der E-Gitarre noch einmal deutlicher.)

Für das künstlerische Spiel ein Nachteil ist die Tatsache, dass semiakustische Gitarren – und ebenso die nachfolgend beschriebenen E-Gitarren – in der dynamischen Artikulation eingeschränkt sind, also nicht in gleichem Umfang Betonungen und Lautstärkeunterschiede während des Spiels erlauben wie akustische Gitarren.

## E-GITARRE

Die E-Gitarre ist nicht einfach eine Stahlsaitengitarre, der man den Korpus weggeschnitten hat, obwohl man sie tatsächlich als eine Gitarre sehen kann, die nur aus der Decke besteht – ohne Zargen und Boden. Aber diese »Decke« ist sehr dick. Das hat weitreichende Folgen: Die Ausschwingdauer der Töne, das *sustain*, wird deutlich verlängert, der Ton beginnt zwar perkussiv, aber nicht mit einem akustischen Beiklang. Dadurch erhält der Gitarrenton den Charakter eines gesungenen, gestrichenen oder geblasenen Tons; die E-Gitarre eignet sich, schon ohne dass sie verzerrt wird, sehr gut als Melodieinstrument.

Dieser Effekt wird dadurch unterstützt, dass man leichtere Saiten aufzieht, die zusätzlich länger ausschwingen. Aber Achtung!



Weniger straff gespannte Saiten wollen beherrscht werden. Der anfängliche ›Erholungseffekt‹ beim ersten Kontakt der linken Hand macht rasch der Erkenntnis Platz, dass man sehr genau greifen muss, sollen sich die Saiten nicht ungewollt verziehen.

Aber, wie schon oben erwähnt, bieten E-Gitarren eine nur eingeschränkte Dynamik während des Spiels. Nicht allein deswegen, aber doch *schon*, verwenden E-Gitarrist(innen) → Bodengeräte. E-Gitarrist(inn)en, die ohne Zwischengeräte direkt in den Verstärker gehen, wird man so gut wie nicht antreffen.

## ELEKTROBASS

›Elektrobass‹ oder kürzer ›E-Bass‹ ist als Begriff präziser als ›Bassgitarre‹, weil mit letzterem Ausdruck auch Gitarren mit zusätzlichen Basssaiten (›Bordunen‹) bezeichnet werden, gebräuchlich in der volkstümlichen Wiener Heurigenmusik oder in der alpenländischen Folklore.

Der E-Bass wurde 1951 von Leo Fender in den USA erfunden, verwendete von Anfang an die Kontrabassstimmung und wurde, da er mit Bündlen wie die Gitarre versehen war, als *Precision Bass* (›Präzisionsbass‹) bezeichnet, da die Bündle ein intonationsgenaueres Spiel ermöglichten, als es vielen – damals oft nicht genügend ausgebildeten – Spielern in den Tanzkapellen möglich war. Lange Jahre blieb dieser Grundtyp verbindlich auch für andere Bauvarianten, bis ab den 1970er Jahren Bauformen ohne Bündle und mit zusätzlichen Saiten (meistens in der Tiefe) auf den Markt kamen.

Die Spieltechnik der linken Hand für den E-Bass verwendet wegen der langen Mensur außer jener der normalen für Gitarren vor allem in den tiefen → Lagen auch die des Kontrabasses, nämlich mit den Halbtongriffen:

*Zeigefinger – Mittelfinger – Ringfinger plus Kleinfinger.*

Pro Lage erhält man drei Halbtöne statt sonst vier.

Die rechte Hand verwendet überwiegend den Wechselschlag Mittelfinger/Zeigefinger und in bestimmten Stilarten Plektrum oder Daumen.

## CUTAWAY

›Cut away‹, zu Deutsch ›Wegschnitt‹, bedeutet, eine Gitarre mit einem Ausschnitt entlang des Griffbretts an der in Spielhaltung

unten liegenden Zarge zu versehen. Das ermöglicht eine leichtere Bedienung der hohen Lagen für die linke Hand. Entwickelt wurde der Cutaway für die Jazzgitarre (Archtop) und wurde dann von Anfang an für E-Gitarre und E-Bass übernommen.

Der Cutaway nimmt ein Stück des Resonanzraums akustischer Gitarren weg. Bei Flattops und Konzertgitarren klingen deshalb die Bässe etwas heller. Eine Lautstärkereduzierung findet aber nicht statt.

Beim Gang ins Musikgeschäft lassen sich mit dem Blick auf den Cutaway unmittelbar Flattops und Konzertgitarren mit eingebautem Tonabnehmer identifizieren (Ausnahmen bestätigen die Regel).

#### INSTRUMENTE FÜR LINKSHÄNDER

Für alle modernen Instrumente gibt es Linkshänderversionen. Die Frage, etwa zu Beginn des Gitarrenunterrichts, ob man als Linkshänder(in) ein entsprechendes Instrument kaufen und erlernen sollte, lässt sich zwar abtun mit der Gegenfrage: »Gibt es Klaviere für Linkshänder(innen)?« Aber auch ernsthaft geantwortet ist klar, dass das linkshändige Spiel seine Besonderheiten behält. Ein linkshändiger Geiger spielt gegen den Strich der anderen, und auf nicht allen Bühnen oder in jedem Orchestergraben ist dafür Platz.

Andererseits spielte Jimi Hendrix, der wohl berühmteste E-Gitarrist, linkshändig und ebenso Paul McCartney, nach dem sogar ein E-Bass-Typ benannt ist: der ›Beatles-Bass‹.

Linkshändiges Spiel bedeutet, exakt formuliert, dass die linke Hand das tut, was sonst Aufgabe der rechten Hand ist, nämlich des Anschlagen der Saiten mit Fingern oder Plektrum. Dadurch entsteht eine spiegelbildliche Gitarrenhaltung.

Auf dem Markt werden mittlerweile Instrumente ohne Kostenaufschläge gegenüber rechtshändigen angeboten; das muss also kein Grund einer Entscheidung dafür oder dagegen sein. Allerdings bietet der Standard für rechts eine größere Auswahl.

In der Anfangszeit tut sich ein(e) Linkshänder(in) auf einem Standardinstrument »rechts« sogar leichter, wenn es die ersten komplizierten Griffkombinationen zu erlernen gilt. Aber mit der Zeit rückt die Tonbildung der Anschlagshand immer mehr in den Vordergrund. »Leichter oder schwerer« spielt also keine Rolle bei der Wahl der Seite.

Wie sich also entscheiden? Schwer zu sagen – vielleicht nur so viel, dass ja über die Jahre hinweg *beide* Hände lernen. Das spräche möglicherweise dafür, beim Standard »rechts« zu bleiben. Letzten Endes bleibt dies aber die je eigene Entscheidung.

Nur eines sollte man vermeiden: nämlich nach einiger Zeit umzulernen.

## KONTRABASS UND E-BASS

E-Bassist(inn)en kommen nicht nur von der Gitarre, sondern auch vom Kontrabass her und spielen ihn parallel, daneben dann aber als Harmonieinstrument oft nicht Gitarre, sondern Klavier. Das sollte, einmal nebenbei bemerkt, nicht dazu verleiten, den E-Bass als ausschließliches Nebeninstrument zu betrachten, sei dies von der Gitarre oder vom Kontrabass her gesehen. Dazu gibt zu viele Virtuosen auf dem E-Bass. Zunehmend viele Bassist(inn)en »kommen« zudem nicht mehr »woher«, sondern haben gleich und als Hauptinstrument den E-Bass begonnen, was, da dieser in der professionellen Welt jenseits der symphonischen Musik den Kontrabass abgelöst hat, auch sinnvoll ist.

Im Jazz und bei der Rockabilly-Musik stellt der Kontrabass sozusagen ein Stilmerkmal her – aber selbst da nicht durchgängig: Auch der Mainstream-Jazz der Stile vor 1960 scheut schon längst nicht mehr den E-Bass: Er ist einfach praktischer zu transportieren. Außerdem bedarf auch der Kontrabass einer Tonabnahme, um vor allem gegenüber dem Schlagzeug bestehen zu können. Die Romantik des akustischen Originaltons hat in der Praxis keine Chance. Was bleibt, ist die beeindruckende Silhouette eines Kontrabass-Wirbelkastens über dem um ihn her wabernden musikalischen Geschehen.

Jenseits der identischen Stimmung des Kontrabasses mit der des E-Bass-Viersaiters schwinden die Gemeinsamkeiten aber spätestens mit dem gestrichenen Kontrabassspiel in der klassischen Musik.

# Saiten

Ein Schreck in der Nacht, ein Aufwachen, eine urplötzliche Angst. Was war das für ein Geräusch, das einen aufgeweckt hat? Lauschen in die Stille: *Nichts im Haus, keine Einbrecher*. An Geister glaubt sowieso keiner. Zumindest am Tag. Am nächsten Morgen nimmt man seine Gitarre zur Hand – das Lieblingsinstrument nämlich, das im Schlafzimmer steht. Und da wird es offenbar: Eine Saite ist gerissen.

## *Saiten reißen*

... und zwar oftmals unvermittelt. Das gilt besonders für Nylonsaiten, und da vor allem mehr für die tieferen, umsponnenen mit ihren dünnen, zusammengezwirbelten Nylonsträngen: Einer dieser dünnen Fäden reißt, einer zweiter noch, und die anderen folgen ihm. Die Umspinnung setzt dem nichts entgegen, sondern rollt nur ab.

Aber auch Stahlsaiten entwickeln ihre diesbezüglichen Tücken. Der Grund dafür besteht nur in der Anfängerzeit in mangelhafter Spieltechnik oder im Bestreben, mit einem superdicken Plektrum einen Marktplatz beschallen zu wollen.

Nein. Saiten reißen meistens einfach so und keineswegs immer während des Spiels, sondern in den Pausen. Die Nylonsaite d4 ist derart anfällig – vor allem bei Wetterwechseln –, dass einige Hersteller bei ihren Saitensätzen gleich zwei d4-Saiten standardmäßig mitliefern. Aber auch A5 und E6 bergen Überraschungen. Die hohen Nylonsaiten dagegen können schon mal so lange halten, bis sie schließlich klanglich ermüden und heruntergenommen werden müssen, aber gänzlich gegen spontanes Reißen geschützt ist möglicherweise nur die g3-Saite.

Die Ursache liegt nicht selten darin, dass vor allem die umsponnenen Saiten dort, wo sie auf die Bünde treffen, oder an der Stegeinlage abgescheuert werden. Bei häufigem Spiel gehört ein entsprechender Saitenwechsel in bestimmten Intervallen dazu wie das Betanken des Autos. Dennoch gilt: Saiten reißen zuweilen spontan und ohne erkennbaren Grund – ... Materialfehler? Vielleicht. Manche Hersteller haben ihre Produkte hochgezüchtet wie Rennpferde. Entsprechend empfindlich sind die Saiten dann.

Auch Stahlsaiten sind nicht so robust, wie ihr Name nahelegen könnte. Die e<sup>1</sup>-Stahlsaite zum Beispiel lässt sich nicht beliebig oft

abnehmen und wieder aufspannen – etwa wenn am Instrument etwas zu reparieren ist – und reißt beim Aufziehen, was buchstäblich ins Auge gehen kann.

Während des öffentlichen Spiels sollte man immer einen *kompletten* Ersatz-Satz Saiten dabei haben. Wenn nur eine Saite daraus fehlt, kann genau sie es sein, die man beim nächsten Mal braucht.

Das Wechseln der Saiten während eines Gottesdienstes oder Konzerts ist schwierig und nervtötend. Nylonsaiten halten zudem noch nicht gleich die Stimmung – Stahlsaiten etwas besser, müssen aber ebenfalls noch mehrmals nachgezogen werden. Wer zwei gleichwertige Gitarren hat, kann sich ein Ersatzinstrument mitnehmen (das vorher genauso sorgfältig gestimmt wird). Wer kein gleichwertiges zur Verfügung hat, nehme eben das weniger gute mit. Einen Gottesdienst wie auch ein Konzert kann und sollte man nicht mit Saitenaufziehen unterbrechen.

### *Saitenwechsel wie?*

Es gibt sehr unterschiedliche Befestigungsmöglichkeiten der Saiten, sowohl an den Mechaniken wie an der Saitenhalterung, und nicht einmal für einen Gitarrentyp lässt sich durchgängig eine feste Methode angeben. Neuere Konzertgitarren verfügen zum Beispiel über ein zweites Loch in der Steghalterung, was einen günstigeren Winkel der Saiten zur Stegeinlage ermöglicht; entsprechend anders ist die Bindung.

E-Gitarren und E-Bässe verfügen über eine Besonderheit ihrer Stimmmechanik, die man nicht auf den ersten Blick sieht, nämlich ein kleines Loch im Stimmwirbel selbst, erkennbar, wenn man von oben auf den Wirbel blickt. Da hinein steckt man den Anfang der Saite, und bei Spannung wird sie hier festgeklemmt. Das ist eine sehr praktische und saubere Art der Befestigung.

Am besten schaut man sich die Befestigung des Instruments an, so wie man es erworben hat, und übernimmt sie. Sicher hilft auch jemand im Unterricht.

Bei akustischen Instrumenten sollte man nicht den gesamten Satz herunternehmen und danach den gesamten Satz neu aufspannen, sondern jede Saite einzeln, damit die Deckenspannung möglichst wenig verändert wird. Vor allem gute akustische Gitarren sind in ihrer Beleistung auf Vorspannung der Innenbalkung gebaut. Bei Archtops, E-Gitarren und E-Bässen fallen einem zudem

bei kompletter Saitenabnahme möglicherweise Teile entgegen, die durch die Saitenspannung gehalten werden; das wechselt mit den Fabrikaten.

Nun könnte man sich überlegen, dass neu aufgezogene Saiten schneller die Stimmung halten, wenn man sie zunächst etwas höher spannt als vorgesehen. Physikalisch ist das richtig, aber mit Vorsicht anzuwenden. Eine d4-Nylonsaite und eine e1-Stahlsaite sollte man mit seinem Stimmgerät genau auf die Stimmhöhe ziehen – vielleicht dann mit einer winzigen Drehung nur wenig darüber, mehr nicht.

Dabei geht es nicht nur um das Vermeiden des Saitenreißen. Überdehnte Saiten können Klangeinbußen im Gefolge haben. Die Saitenhersteller arbeiten sehr bewusst und exakt mit ihren Produkten. Ein A ist ein A und kein B oder A<sup>b</sup>. Leicht festzustellen ist, dass stärker oder schlaffer gespannte Saiten nicht das bringen, was die exakte Tonhöhe hören lässt.

### *Saitenwechsel wann?*

Gesetzt den Fall, man habe einen absolut stabilen Satz auf der Gitarre, der hält und hält und hält. Der Idealfall? Nun – irgendwann denkt man, dass die Stahlsaiten ziemlich unansehnlich oder die umsponnenen Nylons doch recht dunkel zwischen den Rillen geworden sind, nimmt sich etwas Zeit, zückt die Saitenkurbel, wechselt, stimmt, schlägt die ersten Töne an – ... und meint, auf einem neuen Instrument zu spielen.

Die Tücke besteht darin, dass man sich an den abnehmenden Klang gewöhnt und ihn nicht wahrnimmt. Ähnlich ergeht es Menschen, die zum ersten Mal eine Brille aufsetzen, weil sie den Sehtest für den Führerschein nicht bestanden haben: Eine neue Welt tut sich auf.

Durch einen Saitenwechsel in einem gewissen Turnus erspart man sich außerdem Übezeit bei Stücken, mit denen man aber auch gar nicht zufrieden war. Vielleicht lag es nämlich gar nicht an einem selber, sondern an den Saiten.

### *Welche Saitenstärke?*

Für den gesamten musikalischen Bereich gilt: Die Mitte ist zunächst ein guter Ausgangspunkt, sei dies die fünfte von zehn Stufen beim Klangregler (nicht Lautstärkeregl!) am Verstärker oder eben

auch die mittlere Spannung bei den Saitenstärken. Nur – ... was ist die Mitte?

Bei Nylonsaiten gibt es die mittlere Spannung neben der leichten und der (super)harten, aber was die Mitte ist, gilt nicht unbedingt für jede(n) Spieler(in) und jede Gitarre. Gitarrenbauer sagen, dass die Dicke (Stärke, Härte) der Saiten sich nach der Dicke der Gitarrendecke richte. Das mag ab Werkstatt gelten, aber nicht unbedingt für die spätere Praxis.

Noch schwieriger wird es bei E-Gitarren, denn die Saitenstärke resultiert hier direkt aus stilistischen Vorstellungen.

Akustische Gitarren mit runddraht-umspunnenen tiefen Saiten haben andere Anforderungen als Jazzgitarren mit glattdraht-umspunnenen Saiten, hohen Zügen und einem bestimmten Klangideal. Bei E-Bässen bedeutet der Wechsel von runddraht- zu flachdrahtumspunnenen Saiten einen Stilwechsel.

Es spielt weiterhin eine Rolle, ob eine Gitarre überwiegend zur vollgriffigen Begleitung oder zum Melodiespiel eingesetzt wird.

Auf lange Sicht unerheblich dagegen ist die Auswahl der Saitenstärke danach, wie gut und kräftig man mit der linken Hand umgehen kann. Muskeln und Fingerkuppen gewöhnen sich an alles.

Ganz allgemein kann man feststellen, dass Extreme selten taugen – sowohl die allerhöchste Spannung, die auf dem Markt zu bekommen ist, wie auch die allerniedrigste. Am besten entscheidet man sich irgendwann für eine bestimmte Marke, greift bei ihr zur Mitte und probiert aus, ob man nach und nach eine Stufe höher gehen sollte, seltener auch eine niedrigere, oder dabei bleibt.

## Gitarre stimmen

### *Die Quartens Stimmung*

Warum ist die Gitarre in Quarten (und einer großen Terz) gestimmt? Warum nicht in Quinten, wie das viersaitige Banjo und die Violine? Oder in Terzen?

Die Antwort, dass vier Finger vier Halbtöne greifen und dann die Quarte eben auf der nächsten Saite folgt, ist zu vordergründig. Vielmehr bezieht sich die Quartens-Terz-Stimmung auf den Ausgangspunkt der höchsten Saite mit dem Ton  $e^1$ . Bei einer Mensur von 65 cm ist ein höherer Ton zwar möglich, aber je dünner dazu die Saite sein muss, desto dünner klingt sie auch, und desto reißen-

fälliger wird sie. Ein  $e^1$  oder  $f^1$  (bezogen auf A 440) bilden eine ziemlich feste Ausgangstonhöhe.

Nun gehen wir mit Quinten nach unten. Mit vier Quinten landen wir beim G. Gehen wir weiter nach unten, überschreiten wir mit D und  ${}_1A$  den Gitarrenumfang und erhalten recht tiefe Basstöne, die sich für vollgriffige Akkorde nicht mehr verwenden lassen. Quinten sind also ungünstig.

Wie ist es mit Terzen? Wir können *kleine* Terzen nehmen und erhalten  $e^1 - c^\#^1 - b - g - e - c^\#$ . Ein etwas kümmerlicher Tonumfang. Oder *große* Terzen:  $e^1 - c^1 - g^\# - e - c - G^\#$ . Das sieht schon besser aus. Aber beide Varianten besitzen die Eigenart – um nicht zu sagen: den Nachteil –, dass ihre leeren Saiten nicht auf Stammtöne gestimmt sind; im Kreis der Saiteninstrumente wäre das eine Merkwürdigkeit. Außerdem lassen sich die Töne nicht in einer gemeinsamen Tonart unterbringen. Auch bei anderen Ausgangstönen auf der ersten Saite ändert sich das nicht. (Wer's nicht glaubt, probiere es aus.)

Wir gehen also vom  $e^1$  mit *großen und kleinen* Terzen abwärts und bleiben in den Stammtönen. Es entsteht die Reihe  $e^1 - c^1 - a - f - d - h$ . Etwas praktikabler wäre möglicherweise  $e^1 - c^1 - a - e - c - A$ . Einen vergleichbaren Versuch hat man im 17. und 18. Jahrhundert mit der Lautenstimmung<sup>1)</sup> unternommen. Es muss Gründe gegeben haben, dass diese Stimmung schon damals fortwährend verändert wurde und gerade mal ein Jahrhundert erlebt hat, so praktisch sie auch aussieht. Unmittelbar zu erkennen ist ihr geringer Tonumfang. Wer die Stimmung einmal versuchsweise ausprobiert, wird außerdem feststellen, dass überproportional viele →Barré-Griffe vorkommen. Das ist für Anfänger(innen) recht strapaziös.

### *Alternative Stimmungen*

Immer wieder stimmen Gitarrist(inn)en ihr Instrument um. Vor allem im Folklorebereich ist dies beliebt, aber auch gelegentlich anderswo. Auch die Klassische Gitarre kennt den ›Abzug‹ der tiefen E6-Saite auf D6, ebenso das Tieferstimmen der g3-Saite auf  $f\#3$ , um alte Lautenstücke zu spielen.

---

<sup>1)</sup>  $f^1 - d^1 - a - f - d - A$ , dazu bis zu 8 diatonische Basschöre



Dazu ist zu sagen: Ein *generelles* Umstimmen verschafft Vorteile in bestimmten Tonarten oder Spielweisen, die aber auf Kosten anderer gehen; es gibt keine alles ermöglichende Stimmung. Und bei *gelegentlichem* Umstimmen ergeben sich oft unerwartete Spielfehler bei der Rückkehr zur gewohnten Stimmung. Die Entscheidung zum Umstimmen will also gut überlegt sein.

### *Normalstimmung*

Aber warum ist die Gitarre überhaupt so gestimmt, wie sie gestimmt ist? Nur aus Tradition? ... Nun das sicher auch. Aber es gibt noch einen sachlichen Grund:

Die Stimmung  $d^2 - a^1 - e^1 - h - g - d - A - E - {}_1H - {}_1G - {}_1D$  stellt auf einem in Quartan plus Terz gestimmten Instrument die eigentliche C-Dur-Stimmung dar, entsprechend den weißen Tasten des Klaviers. Der Grund: Sie enthält *auf den Leersaiten ausschließlich* sowie dazu *auf den ersten drei Bündeln* die Stammtöne.

Die Normalstimmung lässt sich auch an anderer Stelle beginnen, etwa mit  $d^2 - a^1 - e^1 - h - g - d - A - E - {}_1H - {}_1G - {}_1D$ , der ursprünglichen Stimmung von Laute und Vihuela.

Die Folge  $e^1 - h - g - d - A - E$  lässt sich auch ohne eine bestimmte Oktavenzuordnung betrachten:  $e - h - g - d - a - e$ . Man könnte also mit vielen verschiedenen Möglichkeiten spielen, indem man den höchsten Ton verändert:  $d^1 - a - e - H - G - D$  oder  $g^1 - d^1 - a - e - H - G$ , und sogar mit anderen Intervallen dazwischen:  $e^1 - d^1 - h - a - g - e$ . Das ist dann aber auch schon ein wenig spekulativ und soll lediglich das Prinzip verdeutlichen.

Das Grundmodell bleibt die Leersaitenfolge e-h-g-d-a, die Saitenfolge der Barockgitarre. Niemand käme auf den Gedanken, unter die weißen Tasten des Klaviers andere Töne zu legen – warum sollte man also bei der Gitarre die Stammtönenstimmung verändern?

### *Wie stimme ich?*

Ganz praktisch geantwortet: Es gibt preiswerte elektronische Stimmgeräte, die sehr genau arbeiten und ein schnelles Stimmen und Nachstimmen ermöglichen.

Im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten kann das aber dann zum Problem werden, wenn, wie von manchen Violonist(inn)en, andere Stimmungen – meist höhere – angesetzt werden. In diesem Fall muss man bei seinem Stimmgerät eine andere Fre-

quenzzahl für den Ton a<sup>1</sup> einstellen, als statt 440 Hz (440 Schwingungen pro Sekunde) vielleicht 443 Hertz – ein Unterschied, den man schon deutlich hört. In der Barockmusik geht man auch auf tiefere Stimmungen, und zwar um etwa einen Halbton. Manche alten Klaviere halten 440 Hz nicht mehr und stehen ebenfalls tiefer.

Oder man bleibt bei der alten Methode und lässt sich ein a<sup>1</sup> geben (5. Bund auf e<sup>1</sup>), wie man das auch mit einer Stimmgabel tun würde. Wie man das Instrument danach durchstimmt, weiß man aus dem Unterricht.

Ein Tipp: Mit dem elektronischen Stimmgerät nicht die *leeren* Saiten stimmen, sondern im dritten bis fünften Bund – je nachdem, welche Töne das Gerät aufnimmt (die besseren Geräte erkennen *alle* zwölf Halbtöne). Dann erlebt man keine Überraschungen, wenn man weiter oben spielt: Akustische Gitarren stimmen selten absolut rein in allen ihren Bündeln, was versierte Spieler(innen) mit ihrer Technik ausgleichen. Selbst E-Gitarren mit ihrer Regelmöglichkeit am Steg reagieren auf die Abnutzung der Saiten mit Stimmabweichungen.

## Unterricht

Als in den 1960er Jahren mit der Popmusik – Beat, Folk, Protestsong, Rock – das Gitarrenspiel einen Aufschwung nahm, wie er im Jahrzehnt zuvor trotz Rock 'n Roll nicht vorstellbar gewesen wäre, gab es kaum Lehrer(innen), welche die technischen Grundlagen dafür vermittelten, und wenn doch, dann mit Hilfe von aus der Mode gekommenen Musikstilen, die wenig Anreiz boten.

Das hat sich seit langem geändert. Ob Klassik oder Popmusik: Es gibt heute viele Unterrichtsangebote – und man sollte sie nutzen. Sinnvoll ist dies natürlich nur, wenn man sich selbst vorgenommen hat, das einmal pro Woche im Unterricht Erfahrene mit entsprechendem Üben zu Hause umzusetzen. Dann rechnet sich auch der finanzielle Aufwand.

Um noch einmal auf die 1960er zurückzukommen: Viele Umwege wären so Manchen erspart geblieben, wenn sie korrekt vermittelt bekommen hätten, wie es richtig geht. Aus heutiger Sicht mutet es merkwürdig an, dass ein seinerzeit recht bekannter Gitar-

rist der Pop- und Jazzszene seine Soli ausschließlich auf den höheren – weil dort enger zusammenliegenden – Bünden spielte und dazu (bei völlig gesunder linker Hand) nur Zeige- und Mittelfinger benutzte. Er wusste es nicht besser.

Viele Fragen, wie sie in diesem Ratgeber auftauchen, lassen sich in einigen wenigen Zeilen zwar anreißen, aber nicht erschöpfend beantworten. Immer wieder sei deshalb an entsprechender Stelle an die Lehrenden verwiesen. Das zentrale Berufsbild der Gitarrist(inn)en, die Tätigkeit also, mit der sie ihren Lebensunterhalt verdienen, ist der Unterricht, und entsprechend qualifiziert bilden sie sich aus dafür, denn ausschließlich vom Konzertieren leben können nur die Wenigsten, anders als etwa Orchestermusiker(innen) mit ihren anderen Instrumenten.

## Spieltechnik

### LINKE HAND

Zur Technik der linken Hand gibt es – vielleicht überraschenderweise – nicht viel zu sagen. Man verwendet eigentlich nur die Stellung, wie sie in der Gitarrenpädagogik unterrichtet wird. In Kurzfassung: Der Daumen liegt hinter dem Griffbrett etwa dem Mittelfinger gegenüber; die Finger stellen sich parallel zu den Bünden, pro Halbton ein Finger. Dies gilt ausnahmslos für das Melodiespiel.

Daneben erfordern bestimmte Griffkombinationen auch Änderungen gegenüber dieser Grundstellung. Allerdings kann es nicht Aufgabe dieser Skizzierung sein, hierzu ausführlicher zu werden.

Die schmaleren Griffbretter der Stahlsaitengitarren ermöglichen den Einsatz des Daumens – etwas, das in der Konzertgitaristik verpönt und auf den breiteren Griffbrettern der Konzertgitarren auch schlecht möglich ist. Bei den Stahlsaitengitarren mit deren speziellen Aufgaben der Akkordbegleitung, vor allem beim Plekttrumspiel, sind aber besondere Dämpfungstechniken erforderlich und der Einsatz des Daumens deshalb notwendig.

### *Barré (Quergriff)*

Das Barré-Spiel oder der Quergriff (für das Spiel in der Gesamtheit der Tonarten undabdingbar), bei dem sich der Zeigefinger

über das Griffbrett legt statt mit der Kuppe zu greifen, ist ohne die richtige Stellung der linken Hand nicht möglich.

Je ungeübter Spieler(innen) sind, desto mehr Kraft wenden sie auf und ermüden oder verkrampfen daher schnell. Ein Tipp: Obwohl Notenausgaben und Griffstabellen scheinbar nahelegen, dass der Zeigefinger auf *alle* Saiten drückt, die er überspannt, ist es nützlich, bei der Erarbeitung neuer Griffe nachzusehen, welche Saiten tatsächlich gedrückt werden müssen und welche Saiten von den übrigen Fingern übernommen werden. Das kann zum Beispiel auf der oberen und auf nur einer der unteren Saiten sein – wozu sollte man also die anderen einbeziehen? Es genügt in diesem Fall eine eher bogenähnliche Griffweise mit dem Zeigefinger.

Auf keinen Fall sollte der Quergriff dazu dienen, die anderen Finger zu unterstützen, wenn diese eventuell unsauber greifen.

### *Individuelle Griffe*

Man kann außer mit dem gesamten Zeigefinger über alle Saiten auch nur einen Teil der Saiten als Barré greifen. Das gehört zum normalen Griffrepertoire. Daneben aber gibt es besondere Griffe, die von der jeweiligen Hand abhängen. Wer biegsame Finger besitzt, kann zwischen den Saiten ein Barré spielen und dabei höhere Saiten dennoch mitklingen lassen. Wer feste Finger hat, die sich wenig biegen, ist demgegenüber nicht im Nachteil, denn dann bieten sich andere Griffe an, die wiederum biegsameren Fingern schwerer fallen.

Auch die Länge der Finger spielt eine Rolle, oder ob man irgendwann einmal eine Verletzung hatte. Fazit: *Die* Griffpositionen für *alle* Hände gibt es jenseits der unterrichteten Grundstellungen nicht.

### *Darstellung von Griffen*

In vielen Veröffentlichungen erscheinen Diagramme, um bestimmte Griffbilder abzubilden, oder →Tabulaturen ähnelnden Darstellungen. Diese sind meist unmittelbar verständlich und brauchen nicht näher erläutert zu werden. Recht praktisch scheint dem Verfasser eine Darstellung, die sich ohne Aufwand in Textzeilen einfügen lässt, ausgehend von der tiefsten zur höchsten Saite, am Beispiel des Akkords D-Dur: X-0-0-2-3-2.

X bedeutet, die Saite zu dämpfen bzw. nicht zu spielen, 0 die leere Saite, die Zahlen ab 1 der 1. Bund usw.

## RECHTE HAND

Das Feld für die rechte Hand ist wesentlich weiter, und im Laufe der Zeit rückt für die Spieler(innen) die Tonbildung der rechten Hand immer stärker in den Fokus. Ob mit Fingern gespielt wird, mit Plektrum, mit aufgesteckten Fingerplektrien, ob mit Nagel, Kuppe oder beidem und im Unterschied von Nylon- zu Stahlsaiten: Das Thema scheint unerschöpflich.

Die Grundtechnik für Nylonsaiten ist in der Gegenwart für die Konzertgitarre das kombinierte Nagel-/Kuppen-Spiel geworden; hierzu sei auf den Unterricht verwiesen. Das gilt nicht für Flamencogitarren, die mit starken, oft künstlichen Nägeln gespielt werden, aber im Gottesdienst weniger anzutreffen sind. Mit der Technik der spanischen *klassischen* Schule und dem von ihr unterrichteten angelegten Anschlag, dem *apoyando*, lässt sich ein kräftiger Melodieton erzeugen, der sich auch in Ensembles durchsetzt. Im Gottesdienst vermag er dennoch allein nicht gut den Gemeindegesang anzuführen – was aber genauso, im Vergleich, auch für einen einzeln gespielten Klavierton gilt.

Für Stahlsaiten ist die Grundtechnik das Plektrumspiel. Das hängt unter anderem mit dem engeren Saitenabstand zusammen. Aber auch das Spiel mit den Fingern, das *picking*, bringt es zu künstlerischen Leistungen, allerdings bedarf es dafür einer Verstärkung. Für das Akkordspiel gilt das nicht. Schon die Jazzgitarren der 20er- und 30er-Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, die noch keine elektrische Verstärkung kannten, vermochten sich ohne weiteres in einer Bigband durchzusetzen. Mit einem kräftigen Plektrumspiel auf akustischen Stahlsaitengitarren lässt sich ein Gemeindegottesdienst, der nicht gerade in einer Kathedrale stattfindet, ohne Verstärkung begleiten, bedarf dann aber eines Melodieinstruments oder eines kräftigen Gesangs.

Weniger eignet sich das Plektrumspiel auf Nylonsaiten, auch wenn es technisch machbar ist, denn die Saiten liegen weiter auseinander als bei Stahlsaiten, was für einen prägnanten Akkordanschlag weniger günstig ist.

# Notation

## TABULATUREN

Die Tabulatur ist als eine Vorform der heutigen Notendarstellung entstanden, und zwar nicht nur für Gitarren und Lauten, sondern auch für andere Saiteninstrumente, und ebenso für die Orgel. Der Musikwissenschaft liefern Tabulaturen wertvolle Informationen über historische Strukturen. Schon die alten Griechen benutzten Tonbuchstaben über Textzeilen, um die Vortragsmelodien ihrer Dichtungen zu fixieren – *eine* von vielen Möglichkeiten von Tabulaturen.

Gehalten hat sich die Tabulatur für Gitarre mit sechs Linien für die Saiten. In Gitarrenzeitschriften findet man oft eine Tabulatur unter oder über einer Notenzeile, weil die Tabulatur eine klare Griffbeschreibung liefert. Die Noten dagegen halten das verbindliche Klangbild fest, denn die Tabulatur bezeichnet zwar den Einsatz eines Tones, aber nicht dessen Ende, das sich dann also ohne beigegebene Noten aus dem Kontext erschließen lassen muss.

Es gab in der Geschichte verschiedene Tabulatur-Varianten für Gitarren und Lauten, teils mit Zahlen, teils mit Buchstaben und auch mit Sonderzeichen. Die Spieler(innen) Alter Musik tragen noch heute daraus vor. Am verbreitetsten war die *französische* Tabulatur mit dem Buchstaben »a« für den Sattel und mit »b« beginnend für die Bünde, rhythmische Änderungen darüber gesetzt:

The image shows a musical staff with four measures of music. Above the staff are four notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff is a French lute tablature with six lines. The notes are represented by letters: 'a' for the open string (sattel), 'c' for the first fret, and 'd' for the second fret. The tablature is as follows:

	a	a	c c c c
a c d	c c	d d	c c
d			d

Die gegenwärtige Tabulaturform verwendet ebenfalls sechs Linien gemäß den sechs Gitarrensaiten (bzw. vier für den E-Bass). Die e<sup>1</sup>-Saite (E-Bass: G-Saite) wird durch die oberste Linie dargestellt, die anderen Saiten folgen nach unten.

The image shows a modern guitar tablature with six lines and four measures. The notes are represented by numbers: 0 for the open string, 2 for the second fret, and 3 for the third fret. The tablature is as follows:

	0	0	2 2 2 2
0 2 3	2	2	3 3
3			2 2 3

Statt Tonhöhen werden also auch hier die *Bünde* der Gitarre mit Zahlen angegeben: 0 nicht gegriffen, 1 erster Bund, 2 zweiter Bund usw. Die grafische Darstellung rhythmischer Werte erfolgt nicht einheitlich, verwendet aber die bei Noten übliche Struktur.

Eine Rolle der Tabulatur als Hilfssystem für Notenunbewanderte oder als didaktischer Zwischenschritt hin zum Notenlesen ist fragwürdig. Ankündigungen wie »Gitarre spielen ohne Notenkennnisse« versprechen im Grunde nichts, denn die Tabulatur ist durchaus nicht leichter zu spielen, sondern nur anders. In der Geschichte beherrschten die Gitarristen und Lautenisten selbstverständlich sowohl die Tabulatur wie auch die Notenschrift. Das Tabulaturspiel trat also nicht an die Stelle des Notenlesens, sondern ergänzte es, um nach Noten ausgearbeitete Stücke zu fixieren.

Die Tabulatur hat einen Nachteil: Bei Wiederholungen zum Beispiel, aber auch noch bei anderen Gelegenheiten lassen sich Melodien und Harmonien mit verschiedenen Fingersätzen spielen. Das kann erstens nicht nur reizvoll sein, sondern dient auch der musikalischen Substanz. Die Tabulatur schließt dies aus, denn sie gibt einen festen Fingersatz vor.

## NOTEN

Zum Notenlesen muss – vielleicht zum Bedauern einiger – bemerkt werden, dass es unabdingbar ist.

Aber zunächst einen Schritt zurück! Der Zugang zur Gitarre geschieht oft, wenn nicht gar meistens, über das Begleiten von Songs, und die dazu notwendigen Griffe hat man sich nach überschaubarer Zeit angeeignet. Grundsätzlich betrachtet, ist dies sogar der beste, der musikalischste Zugang, denn er nähert sich dem Instrument von der Melodie her, die es begleitet.

Gitarrist(inn)en sind, was das Erlernen der Akkorde und das Verständnis harmonischer Zusammenhänge betrifft, zudem auf diesem Feld im Vorteil gegenüber anderen Instrumentalist(inn)en; das sollte nicht unterschätzt werden. Man kann nämlich durchaus auf professionellem Niveau ein Melodieinstrument spielen, ohne über harmonische Kenntnisse zu verfügen, die mehr bereit halten, als ein Einführungskurs in Harmonielehre auf dem Konservatorium vermittelt. Für die Gitarre gilt das nicht.

Aber mit dem Akkordspiel ist das Verwendungsfeld der Gitarre bei weitem nicht ausgeschöpft. Spätestens die Verständigung mit

anderen Instrumentalist(inn)en benötigt das allgemeine musikalische Handwerkszeug – und das sind nun mal Noten. Selbst wenn man überwiegend nach Tabulaturen spielt, muss man wissen, was man greift.

Die Gitarre verwendet den tiefoktavierten Violineklavier, das heißt, dass jeder Ton eine Oktave tiefer klingt als notiert. Der E-Bass notiert (wie der Kontrabass) ebenfalls in der Weise, dass jeder Ton eine Oktave tiefer klingt, allerdings im Bassklavier.

Für Gitarrist(inn)en ist es nützlich, mit beiden Klaviern vertraut zu sein. Da die vier tiefsten Saiten der Gitarre dieselben Töne aufweisen wie der viersaitige normalgestimmte, eine Oktave tiefer klingende Bass, braucht man sich dafür nicht gleich einen Bass zuzulegen. Im Gegenteil: Die Gitarre gibt die Bassnoten sogar in der richtigen Oktave wieder. Bassnoten sind überdies im Allgemeinen nur einstimmig; man muss also keine Akkorde im Bass lesen. Das erleichtert den Zugang. Ein Vergleich zwischen den Klaviern:



nicht die kleine 8, da es sich von selbst versteht, in welcher Oktave sie klingen.

### Klaviernoten

... eignen sich im Allgemeinen schlecht zum Abspielen mit der Gitarre. Es ist zwar nützlich, eine Melodie in der richtigen Oktave kennenzulernen. Aber mit dem kompletten Klaviersatz für die rechte Klavierhand und dazu den Bässen für die linke kann man meist wenig anfangen. Wenn man etwas aus Klaviernoten übernehmen will, sollte man sich vergegenwärtigen, dass Pianist(inn)en für ihre zwei Systeme jeweils nur *eine* Hand benötigen, Gitarrist(inn)en aber *beide Hände* pro System.

Das Umschreiben und Übertragen von Klaviernoten erfordert eigentlich profunde Kenntnisse in Harmonielehre und noch mehr



im →Kontrapunkt. Das ist jedoch meistens nicht notwendig, denn über vielen modernen Klaviernoten stehen Akkordsymbole, die von Pianist(inn)en genauso verwendet werden wie von Gitarrist(inn)en.

Oder aber man ist bereits in der Lage, aus den Noten die Akkorde zu analysieren. Auch dafür braucht man kein satztechnischen Kenntnisse, denn am Ende verwendet man die *für die Gitarre* günstigen Griffe, ohne einen Klavier-Ersatz bieten zu wollen.

## Melodiespiel

Wenn ein Einsatz von Gitarren im Gottesdienst geplant wird, denkt man zunächst an das Begleitspiel mit Akkorden. Das Melodiespiel scheint aus zwei Gründen weniger in Frage zu kommen:

Einmal ist die Melodie eines Chorals bei einer unverstärkten Gitarre in der Gemeinde nicht laut genug zu hören. Das melodische Spiel muss daher auf jeden Fall verstärkt werden; dazu sei auf das entsprechende Kapitel weiter unten verwiesen.

Zweitens stimmt die Oktave nicht, denn die Normalnotation der Gitarre verwendet den nach unten oktavierten Violinschlüssel, selbst wenn dies nicht mit einer kleinen 8 unter dem Schlüssel vermerkt ist. Das heißt, dass die Melodien eine Oktave zu tief klingen. Also muss man beim Abspielen aus Klaviernoten die Melodie hochoktavieren. Auf der Gitarre geht das nicht ohne Weiteres von der Hand.

### *Lagen*

Melodien werden auf der Gitarre in *Lagen* gespielt. Die Finger der linken Hand greifen Bund für Bund – am Beispiel der II. Lage: Zeigefinger auf dem 2. Bund, Mittelfinger 3. Bund, Ringfinger 4. Bund, kleiner Finger 5. Bund.<sup>1)</sup>

In einer Lage kann man jeweils zwei Tonarten ohne Lagenwechsel spielen.<sup>2)</sup> Das sind zum Beispiel in der VII. Lage C-Dur und G-Dur. Mit dem Spiel in höheren Lagen lassen sich Gemeindelieder in der korrekten Oktave spielen; Rand-Töne der Melodien erreicht man durch kurze Lagenwechsel oder Spreizungen.

---

<sup>1)</sup> Das mehrstimmige Spiel mit Griffen gehorcht eigenen Regeln und wird mit Fingersätzen angegeben.

<sup>2)</sup> Vgl. Abschnitt »Normalstimmung«.

Man muss also nicht die Choralmelodien des Gesangbuchs umschreiben. Nach einiger Übung lässt sich eine einstimmige und im Singtempo gehende Melodie direkt aus den Noten abnehmen.

### *Welche Lage wann?*

Für ein künstlerisches Lagenspiel wird man für die entsprechenden Tonarten und Stücke günstigen Lagen einüben. Aber für das direkte Blattspiel oder die Gestaltung eines ganzen Gottesdienstes mit seiner Vielzahl der Lieder kann das zu aufwendig werden. Ein zweiter Grund, dies nicht allzu akribisch auszuführen, liegt darin, dass bei Molltonarten die Lage nicht immer genau eingehalten werden kann: A-moll zum Beispiel benötigt die VII. Lage für die C-Dur-Töne, denn sie sind zunächst dieselben; bei bestimmten Passagen braucht man jedoch Lagenwechsel. Außerdem wechseln nicht wenige Choräle auch an einigen Stellen die Tonart, sie *modulieren*.

Also sucht man sich am besten eine Ausgangslage, von der aus eine Melodie angeeignet wird. Welche käme dabei in Frage? Nun, von Klang und Griffbequemlichkeit her erweist sich die V. Lage als gut geeignet, bei der E-Gitarre auch eine höhere. Bevor daher Überlegungen angestellt werden, wie man den Melodieverlauf gestaltet, ist der Beginn mit der V. Lage günstig. Mit einem kleinen Lagenwechsel nach oben auf der e<sup>1</sup>-Saite erreicht man leicht die höchsten Choraltöne und mit nur kleinen Lagenwechseln auch Töne außerhalb der Lage.

### *Persönliche Hauptlage*

Der Grund, warum das Blattspiel (oder *prima vista*) auf Flöten und vergleichbaren Instrumenten leichter fällt, ist die schlichte Tatsache, dass dort einem bestimmten Ton ein bestimmter Griff zugeordnet wird – wenigsten, bevor es an Komplizierteres geht. Das ist auf der Gitarre und anderen Saiteninstrumenten wie etwa Violinen anders. Den Ton e<sup>1</sup> zum Beispiel kann man mit der Gitarre auf sieben verschiedene Weisen erzeugen: auf der leeren ersten Saite, gegriffen auf vier Saiten und mit Flageolett-Tönen auf zwei Saiten. Die Qual der Wahl kann zum Hindernis werden.

Was tut man also, wenn man eine unbekannte Melodie vor sich hat? Die Antwort aus der Praxis lautet, dass man von der persönlichen Hauptlage aus spielt. Dazu eignen sich die III., die oben schon

vorgeschlagene V. oder die VII. Lage gut, aber es können auch andere sein. E-Gitarren erfordern höhere Lagen, akustische Gitarren tiefere. Wichtig ist, dass man sich eine persönliche Ausgangslage sucht, die einen festen Griff für einen bestimmten Ton vorsieht. Alles andere kommt später.

## Begleiten

### BEGLEITMATERIAL FÜR GOTTESDIENSTE

Woher nehme ich die Akkorde, mit denen ich begleiten will? Die Frage ist scheinbar schnell und leicht zu beantworten, denn Songhefte, Liederbücher werden überall, und nicht nur in Musikhandlungen, angeboten.

Wer allerdings speziellere Literatur finden will, muss sich ein wenig auf die Suche begeben. Dies gilt erst recht für Begleitakkorde zu Gottesdienstliedern, denn die Gesangbücher der einzelnen evangelischen Landeskirchen, der katholischen Kirche oder der Freikirchen bezeichnen ihre Lieder nicht durchgängig mit Akkorden und beschränken oft sich auf die →Songs.

Einzelne Gesangbuchausgaben bieten hierzu aber auch Reichhaltigeres; am besten macht man sich im Internet auf die Suche, welche Ausgabe in Frage kommt. Wer sich ein *digitales* Gesangbuch leisten will oder in der eigenen Kirchengemeinde dazu anfragt, wird zu fast allen Liedern etwas finden.

Natürlich kann man sich zu einer Melodie einfach eine Akkordfolge selbst zusammenstellen. Der Erfolg wechselt von Fall zu Fall. Einfache Dur-Lieder stellen selten ein Problem dar; bei Moll wird's schon komplexer. Aber immerhin: Mit singendem Ausprobieren kommt man durchaus ein Stück weit.

Die Literatur zu Lobpreisliedern, Taizé-Liedern und Ähnlichem ist im Allgemeinen mit Akkorden ausgestattet.

### AKKORDAUFBAU

Eine Akkord- oder gar Harmonielehre lässt sich genauso wenig in einigen Zeilen zusammenfassen wie eine musikalische Ausbildung auf einem Instrument in einer einzigen Unterrichtsstunde. Was aber vermittelt werden kann, ist das Rüstzeug, sich selbstständig Akkorde zusammenzustellen, die über die Gitarren-Grundgriffe hinaus-

reichen. Weder benötigt man dazu das Wissen über die Verbindungen zwischen den Akkorden – ihre *Funktionen* – noch muss man wissen, wo, wie und warum dissonante Töne eingesetzt werden, denn das hat der/die Komponist(in) bereits besorgt. Gitarrist(inn)en müssen nur herausfinden, wie der gewünschte Akkord aussieht. Wenn man will, ist das so etwas wie ein erweitertes Notenspiel – nur eben mit Akkorden statt mit einzelnen Tönen.

Es gibt Schulen und eigene Bücher mit Akkordtabellen. Nur hat man die nicht immer bei der Hand. Und über die Maßen schwierig ist es nun auch wieder nicht, sich einen Akkord herzuleiten und ihn dann anschließend in ein Griffbild umzusetzen. Gehen wir es an!

### *Intervalle*

Die Abstände der Töne einer Tonleiter zueinander werden mit lateinischen Ordnungszahlen benannt. An und für sich ist dies Stoff aus dem Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen und soll nur der Erinnerung wegen genannt werden (in Klammern die Halbtonabstände):

Prim (0),  
kleine (1) und große (2) Sekund,  
kleine (3) und große (4) Terz,  
reine Quart (5),  
Tritonus (6),  
reine Quint (7),  
kleine (8) und große (9) Sext,  
kleine (10) und große (11) Sept

und Oktav (12). Ab der Oktave geht es mit zusätzlichen Intervallnamen (Non, Dezim etc.) von vorne los.

Dazu treten Töne, die mit einem Kreuz oder einem B versehen sind und um einen Halbton erhöht oder erniedrigt werden. Man nennt diese Intervalle übermäßig (# oder +) oder vermindert (b oder –).

Es ist nützlich, sich die verschiedenen Intervalle als Halbtonabstände einzuprägen; das geht auf der Gitarre recht gut, denn dazu lassen sich die Bünde verwenden. Beispiel: Die kleine Sept (10)  $d^2$  über der Leersaite  $e^1$  liegt auf dem 10. Bund.

### Aufbau von Akkorden

Unsere heute gebräuchlichen Akkorde entstehen aus Terzen.<sup>1)</sup>

Es beginnt mit dem Dreiklang – am Beispiel C-Dur:

Der Schritt zunächst auf den dritten Ton ...

C – (d) – E

und weiter vom dritten auf den fünften Ton ...

E – (f) – G

bildet den Dreiklang C – E – G, bestehend aus zwei Terzschritten: der C-Dur-Akkord. Das gilt auch in der veränderten Reihenfolge E – G – C oder G – C – E, denn wenn die beiden Terzen erst einmal gefunden sind, kann man den Akkord auch umkehren.

Oder anders herum: Wenn ich wissen will, was für ein Akkord etwa G – C – E ist, kehre ich ihn so lange um, bis er *in Terzen übereinander* steht. Der tiefste Ton ist dann der Grundton des Akkords. Bei Mollakkorden ändert sich daran nichts.

Dasselbe geht in gleicher Weise auch für *vier* Töne übereinander, also mit C – E – G – H mit *drei* Terzschritten: Der Dur-Akkord mit der großen Sept H über dem Grundton C. Aus dem Dreiklang ist ein Vierklang geworden.

Mit einer weiteren Terz darüber entsteht ein Fünfklang. Es kommt die Non (Sekund in der Oktav) dazu: C – E – G – H – D ... und so weiter, bis alle Tonleitertöne verbraucht sind. Der maximale Akkord ist dann C – E – G – H – D – F – G – A. Auf dem Klavier nebeneinander gespielt, klingt das sehr dissonant. Man kann das auch nicht einfach so in ein Musikstück einsetzen; dazu muss einem die Komposition, also zum Beispiel eine Melodie mit Akkorden darüber, den Anlass geben.

In der Praxis erscheint allenfalls vielleicht ein Non-Akkord, nämlich über C der Fünfklang mit der kleinen Sept B und der Non D, oder auch ein Tredezim-Akkord mit der kleinen Sept plus *aus-schließlich* der großen Sext in der Oktav (Tredezim): C – G – B – E – A. Sehr komplexe Akkorde sind Sonderfälle, denn dass etwas gespielt werden kann, ist ja nur *eine* Seite der Medaille. Die Hörer(innen) müssen die Klänge schließlich auch verkraften.

---

<sup>1)</sup> ›Terz‹ bedeutet ›die Dritte‹ (von *lat.* ›tertia‹).

### *Akkordnotation*

Die Akkordnotation bezieht sich auf den Grunddreiklang, am Beispiel C – E – G, dem Akkord C-Dur, ein großes C mit nichts weiter dabei. Diesen Dreiklang kann man erweitern. Die Erweiterungstöne schreibt man einfach dazu: Cmaj mit der großen Sept ( C – E – G – H ), C7 mit der kleinen Sept ( C – E – G – B ). Das geht mit allen anderen Tonleitertönen genauso. Sehr häufig findet man C6 ( C – E – G – A ). Die grafische Darstellung der Akkorde verändert sich zuweilen ein wenig, das Prinzip bleibt aber das gleiche.

Eine Besonderheit ist, dass die erweiternde Sext als 6 geschrieben wird, auch wenn sie eine Tredezim (13) ist, die erweiternde Sekund aber nicht als 2, sondern als 9 notiert wird. Als praktischer Gitarrengriff erscheint in der Praxis diese 9 trotzdem oft auch als Sekund.

Und es gibt den C13, das ist dann der oben schon erwähnte Tredezim-Akkord C – G – B – E – A.

Verwirrt? Kein Wunder. Da es keine vollkommen einheitliche Darstellung gibt, liefern aber dankenswerterweise manche Notenausgaben Akkordmuster mit, meistens auf C bezogen und von C zu übertragen auf andere Grundtöne.

### *Mollakkorde, H und B*

Die Notation von Mollakkorden ist leider nicht ganz einheitlich. Frühere Ausgaben nahmen einfach den Kleinbuchstaben. C wurde c. Gerade in handschriftlichen Ergänzungen ist das kleine c vom großen C aber oft schwer zu unterscheiden. Deshalb setzt man gern m (für moll) dazu – cm in diesem Fall. Die Erweiterungen werden genauso notiert wie bei Durakkorden. Neuere, vor allem auch angelsächsische Ausgaben verwenden durchgehend Großbuchstaben, dazu das m, also Cm.

Bei angelsächsischen Ausgaben ist außerdem zu beachten: Man schreibt »B« und meint »H«, der englisch-amerikanische Akkord B7 ist also in deutscher – und auch osteuropäischer – Bezeichnung H7! Der *deutsche* B7 lautet in angelsächsischer Darstellung Bb7.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Woher dieser Unterschied? Das deutsche System bezieht sich auf die mittelalterliche Unterscheidung des runden b vom quadratischen h – bevor es also Vorzeichen

Etwas inkonsequent vielleicht, verwende ich für meine eigenen Aufzeichnungen B<sup>(b)</sup> und H nebeneinander; dann entstehen keine Verwechslungen. Eine andere Alternativen wäre B<sup>b</sup> und B<sup>h</sup>. Es ist auch möglich, ein englisches B als H vorzulesen, aber nicht im Notentext zu verändern; das ist insbesondere bei Bandproben effektiv. Man muss dann aber bei Akkordfolgen wie etwa:

... B7 – B<sup>b</sup>7 – E<sup>b</sup>maj ...

genau hinschauen.

### *Eigenständige Basstöne*

Die moderne Akkordnotation mit zum Teil auch neueren Harmonien kennt eine weitere, sehr praktische Darstellung, indem sie unter einen einfachen Dreiklang einen eigenständigen Basston setzt, der vom E-Bass gespielt werden kann und mit dem Dreiklang zusammen sehr reizvoll klingt. Es handelt sich dabei nicht um den Akkordgrundton. Beispiel: C/D – es spielt der Bass das D und die Gitarre den reinen C-Dur-Akkord. Auf einem Tasteninstrument geht das auch direkt, auf der Gitarre von Fall zu Fall.

Wichtig ist, nicht den Basston mit dem Akkordgrundton zu verwechseln. In manchen Notenausgaben findet sich deshalb der Basston etwas tiefer gerückt, und es wird C/D<sub>D</sub> geschrieben.

Manchmal tauchen Akkorde über einem Basston auf, der zum Akkord selbst gehört, wenn nämlich der Grundton des Akkords nicht dessen Basston ist – am Beispiel: C<sup>7</sup>/E. Frühere Schreibweisen nahmen dafür  $3C^7$ , sie nannten also nicht die Bassnote selbst, sondern analog zur Erweiterungsdarstellung das entsprechende Intervall zum Akkordgrundton; das ist aus spielpraktischen Gründen weniger günstig.

Die inzwischen eingebürgerte Schreibweise C/E hat ihren Ursprung wohl in nicht wenigen Bassfortschreitungen der Popmusik, die nach dem Muster » C/C, C/B, C/A, C/G « laufen, die Rhythmusgitarre also auf einem Akkord bleibt und der Bass dazu sich in Stufen bewegt.

---

gab. Das quadratische Zeichen wurde zum h, das runde zum b; Kreuze und das eigenständige b kamen erst später.

### *Volle Griffe*

Die Gitarre wird im Gottesdienst überwiegend mit akkordischem Spiel eingesetzt, also zunächst und in erster Linie im Begleiten von Songs und Liedern mit vollgriffigen Akkorden.

(Als *Songs* bezeichnet man im Allgemeinen moderne rhythmische Lieder wie »We shall overcome«, als *Lieder* ältere Stücke wie »Geh aus mein Herz und suche Freud«.)

Für Songs wie Lieder gilt, dass vollgriffige Akkorde auf Stahlsaiten am besten klingen, denn die entsprechenden Gitarren sind dafür entwickelt worden. Ihre Griffbretter sind schmaler und ermöglichen das Dämpfen nicht gebrauchter Saiten, wie zum Beispiel die E6-Saite beim D-Dur-Akkord (einem der Grundgriffe) mit dem linken Daumen. Auch Dämpfen in der Mitte gelegener Saiten und Barré-Griffe fallen leichter.

Die Saiten der Akustikgitarre – nicht der E-Gitarre – sind keineswegs leichter gespannt als Nylonsaiten, sondern im Gegenteil härter. Viele empfinden dies vom Fingergefühl her als unangenehm, weil die dünnen hohen Saiten den Fingerkuppen solange Ungemach bereiten, bis sich eine Hornhaut gebildet hat. Letzteres dauert aber bei gleichmäßigem Üben nicht lange; schon nach einer Woche ist da einiges geschehen.

Die mangelnde Hornhaut hält viele von der Stahlsaite ab und lässt sie bei Konzertgitarre und Nylonsaiten bleiben. Aber die Tatsache, dass Nylonsaiten leichter gespannt sind, wird dadurch kompensiert, dass die Saiten höher über dem Griffbrett liegen und hohe Lagen rasch unbequem werden. Auch wirkt der größere Saitenabstand des breiteren Griffbretts beim vollgriffigen Spiel ermüdend.

Der große, wirklich günstige Vorteil akustischer Stahlsaiten-Gitarren besteht darin, dass man sich mit einer solchen ohne Verstärkung auf einen Stuhl setzen und mit dutzenden Leuten singen kann.

Hilfreich ist dabei die Verwendung eines Plektrums, denn dann kommt die volle Kraft des Instruments zum Tragen. Und ein Zweites: Am besten stellt man sich *nicht* und hängt sich die Gitarre um, sondern *setzt* sich, denn dann kann die Rückwand der Gitarre frei schwingen, weil sie nicht an den Körper gepresst wird. Auf diese Weise wird der Ton noch raumfüllender. Vielleicht steht ein hoher



Stuhl oder Hocker zur Verfügung, dann dringt der Ton besser über die Köpfe der sitzenden Gemeinde hinweg.

### *Mit den rechten Fingern*

Den Ausdruck »Zupfen« für den Anschlag einzelner Akkordtöne mit den Fingern führt ein wenig in die Irre; er trifft für die Harfe zu, aber nur bedingt für die Gitarre, auch wenn er sich eingebürgert hat. Dies gilt im Grunde genommen auch für das Wort »Anschlag«. Allgemein gesprochen, besteht nämlich ein guter Anschlag, ähnlich wie beim Schlagzeugspiel, darin, vom Fell, so auch von der Saite möglichst federnd *wegzukommen*, also in der Vorstellung nicht anzuschlagen wie ein Hämmerchen auf die Klaviersaite, dessen Rückholung von der Tastatur aus nicht kontrolliert werden kann, sondern mechanisch geschieht.

Auf der Konzertgitarre mit ihren Nylonsaiten ist das Kapitel des gestützten Anschlags (*apoyando*), der nach auf der nächsttieferen Saite zur Ruhe kommt und dadurch einen kräftigen Klang bekommt, gegenüber dem freien Anschlag (*tirando*) eines der wichtigsten. Am gestützten Anschlag entwickelt sich die Fingerkraft, die sich dann im freien Anschlag über die Jahre umsetzt. In Abwandlung gilt dies auch für Stahlsaiten.

Generell ist für das Spiel mit den (rechten) Fingern zu sagen, dass es im Gottesdienst verstärkt werden muss, und das nicht nur für die Gemeindebegleitung, sondern auch für ein in größeren Räumen hörbares solistisches Spiel.

Eine Ausnahme bildet das Spiel mit einem festen Fingerblock in der rechten Hand. Dazu mehr im Kapitel »Ensemblespiel«.

Das Spiel mit den Fingern beinhaltet auch das mit Fingerplekten – eine Besonderheit, die einerseits viel Übung erfordert und andererseits die Gitarre stilistisch etwas einengt.

## SCHWIERIGE TONARTEN

Es gibt Tonarten, die selbst fortgeschrittenen Spielern unbequem sind. Natürlich geht alles, aber eben nicht alles gleich gut.

Nach wie vor werden Lieder und Songs für Bands mit Gitarren zum Beispiel in F-Dur veröffentlicht: Von dessen drei Hauptakkor-

den F-Dur, C-Dur und B<sup>b</sup>-Dur werden zwei als →Barré gespielt.<sup>1)</sup> B-Tonarten liegen aber nur auf Tasteninstrumenten günstig, nicht auf Gitarren.

Dazu kommt: Die gängigen Gitarrentonarten D-Dur, G-Dur und C-Dur haben den großen Vorteil, dass die Leersaitenstimmung Töne aus diesen drei Tonarten aufweisen. Das heißt, dass bei einem raschen Akkordwechsel auch einmal eine leere Saite durchschwingen kann, ohne dass es unangenehm auffällt.

Beliebt sind auch E-Dur und A-Dur wegen der beiden tiefsten Saiten, die einen vollen Klang beisteuern. Generell kann man feststellen, dass alle Akkorde, die mindestens eine leere Saite mitschwingen lassen, günstig sind fürs Umgreifen, da zwischen den Akkorden keine »Klanglöcher« entstehen.

### *Kapodaster*

Wie man es dreht und wendet: Eb-Dur macht einfach keinen Spaß. In diesem Fall spannt man einen Kapodaster (von *capo tasto*, ital. »Hauptbund«) über den ersten Bund und schreibt die Akkorde auf D-Dur um: Der Kapodaster erhöht die Stimmung um einen Halbton, also setzt man die Akkorde einen Halbton tiefer, um zusammen mit anderen Instrumenten die richtige Tonart zu spielen.

Wenn man nur den Gesang ohne Instrument begleitet, kann man das Stück auch *ohne* Kapodaster spielen; es klingt dann einen Halbton tiefer als notiert, was vielen Sänger(inne)n sogar entgegenkommt.

Insgesamt gesehen, bringt aber die allzu häufige Verwendung des Kapodasters den Nachteil mit sich, dass man sich nicht mehr auf dem Griffbrett auskennt, denn die Gitarren besitzen meistens Markierungen an den Griffbrettern zur Orientierung, und je länger man schon spielt, desto mehr verbindet man mit bestimmten Stellen auf dem Griffbrett konkrete Töne. Einfach nur um eines bestimmten Klanges willen den Kapodaster hin und her zu schieben, sollte man vermeiden, sondern ihn als ein zuweilen notwendiges Hilfsmittel ansehen.

Einfallsreiche Gitarrist(innen) spielen manchmal so, dass eine(r) ohne Kapodaster zum Beispiel G-Dur spielt und der/die

---

<sup>1)</sup> F-Dur ohne Barré bzw. mit kleinem Barré (X-0-3-2-1-1) erfordert beim vollgriffigen Spiel das Abdämpfen der 6. Saite, was auf der Konzertgitarre mit ihrem breiteren Griffbrett nicht einfach ist.

andere mit Kapodaster im V. Bund D-Dur, was dann auch wieder G-Dur ergibt. Dazu ist zu sagen: Heikel. Man sollte dann schon wirklich gut stimmen können.

## Song Singer

Der singende Gitarrist, die singende Gitarristin – Prototyp des fröhlichen Musikanten am Lagerfeuer, am Strand, im Kreise befreundeter Zeitgenossen, stets ein Lied auf den Lippen und immer gut aufgelegt.

Soweit das Klischee. In Wirklichkeit muss der/die *song singer* einiges können, und zwar erstens selbstverständlich singen, denn die Aufgabe des/der Songsinger ist, mit der eigenen Stimme eine Gruppe anzuleiten. Deshalb wäre es verfehlt, nur in ein Mikrofon zu hauchen und dabei komplexe Zupfmuster zum Besten zu geben.

Ich unterscheide zwischen dem/der Songsinger und dem/der Singer-Songwriter, zu Deutsch Liedermacher(in), denn diese Künstler(innen) texten und komponieren ihre Stücke selbst und verwenden zur Begleitung ihres solistischen Vortrags nicht zwingend die Gitarre, sondern auch das Klavier oder andere harmoniefähige Instrumente.

Hier geht es um Songsinger, die vorgegebene geistliche Lieder – aus dem Gesangbuch oder anderen Quellen – mit der Gemeinde zusammen singen. Der künstlerische Anspruch muss dabei heruntergenommen werden auf das, was die Gemeinde anleitet. Allzu häufige Akkordwechsel, allzu schwierige Passagen können sich auf die Konzentration auswirken – sowohl auf die der Stimme wie auf die der Hände. Am besten spielt man mit Plektrum vollgriffige Akkorde.

Die Kunst besteht also darin, sich entweder selbst eine griffige und klingende Akkordfolge zusammenzustellen oder die in Songveröffentlichungen oftmals anspruchsvoll gesetzten Akkorde zu vereinfachen. Keine falsche Scheu! Die singende Gemeinde – bei der (zum Glück) nicht selten Kinder sind – ist dankbar, wenn sie die Harmonien gut mitverfolgen kann.

Mit ein paar Grundregeln kann man als praktizierende(r) Gitarrist(in) eine Akkordfolge selbst zusammenstellen: Erstens bleibe man in den Gitarrentonarten E-, A-, D- G- und C-Dur bzw. e-, a- und d-moll. Den Rest bestreite man mit Kapodaster. Ein

Lied/Song, zum Beispiel in F-Dur angegeben, klingt in E-Dur genauso gut; also setzt man alle Akkorde einen Halbton tiefer. Wenn man will, ist man mit Kapodaster im ersten Bund wieder bei der Originaltonart (wie im Kapitel ›Schwierige Tonarten‹ angegeben) und kann mit einem Melodieinstrument zusammen spielen.

Man höre in die gut angeeignete Melodie hinein. Achtung: Männerstimmen halten sich in der tiefen Oktave; das verändert die Akkordbeziehungen. Die gesamte Gemeinde singt also demnach die Melodie in parallelen Oktaven – die der Frauen und Kinder und die der Männer. Manchmal hat man als dritte Stimme noch einen Brumbass (der dennoch durchaus korrekt singen mag). Das alles spricht für einfache Akkorde. Vorsicht vor allem bei der Erweiterung mit der großen Septime! <sup>1)</sup>)

Eine Regel aus dem klassischen Tonsatz muss man allerdings beachten: Keine Quart über dem Grundton zusammen mit dem Einsatz eines Durakkords singen, am Beispiel: Kein f über einen einsetzenden C-Dur-Akkord. Der zweite Ton kann dann ein f sein, in der Folge e-f-g oder g-f-e etwa. Bei Mollakkorden ist man freier, aber die Quart singt sich auch da schwer. In der Praxis bedeutet das, bewusst mit *suspendierten* Akkorden umzugehen; das sind Akkorde, bei denen die Terz wegfällt. Es kann dann die Sekund oder die Quart eingesetzt werden.

Sekundakkorde ohne Terz (Beispiel: C-d-g) verwendet man nur von Fall zu Fall. Quartakkorde (Beispiel: C-f-g ) aber klingen gut und sollten öfter eingesetzt werden. Das bedeutet, dass man sich folgende Akkorde aneignet (wiederum in den Gitarrentonarten): E4, A4, D4, G4 und C4.

E4 lässt sich nahtlos als Barré auf F4, F#4, G4 etc. übertragen und ist gut zu greifen, ähnlich A4 als B<sup>b</sup>4, H4, C4 etc. Hier die Akkorde auf den Saiten 6 bis 1 (X = gedämpft):

E4	E – H – e – a – h – e <sup>1</sup>
A4	E – A – e – a – d <sup>1</sup> – e <sup>1</sup>
D4	X – A – d – a – d <sup>1</sup> – g <sup>1</sup>
G4	G – X – d – g – c <sup>1</sup> – g <sup>1</sup>
C4	G – c – X – g – c <sup>1</sup> – f <sup>1</sup>

---

<sup>1)</sup> Zum grundsätzlichen Akkordaufbau vgl. Kapitel ›Akkorde‹.

# Tonabnahme

## *Magnetische Pickups*

Die klassische Tonabnahme erledigt der magnetische Pickup, deutlich erkennbar als meist metallisch umhüllter Klotz unter den Saiten einer Stahlsaitengitarre. Eine Spule um einen Magneten erzeugt einen schwachen Induktionsstrom, der über mehrere Stufen von einem Verstärker in höhere Spannungs- und Stromstärke-Bereiche transformiert wird, bis die Tonschwingung mit, wenn es sein muss, infernalischer Lautsprecherstärke ganze Stadien beschallen kann.

## *Piezokeramische Pickups*

Weniger oder gar nicht erkennbar dagegen sind piezokeramische Tonabnehmer. Sie begannen vor einigen Jahrzehnten als grobe Brocken unter dem Steg von Nylonsaitengitarren und wurden zunehmend miniaturisiert. Da sie keine elektromagnetischen Schwingungen erzeugen wie Magnettonabnehmer, sind sie vom Material der Saiten unabhängig, können also ebensogut auf Nylonsaitengitarren wie auf Stahlsaitengitarren verwendet werden. Ihre Schwäche besteht darin, dass sie einen grellen, obertonreichen Ton wiedergeben, dem die Bässe fehlen. Das wird mit Vorverstärkern ausgeglichen. Davon abgesehen, vermitteln piezokeramische Tonabnehmer eher einen dem akustischen Klang angenäherten Ton als magnetische Pickups. Manche akustischen Gitarren, E-Gitarren und sogar E-Bässe verwenden daher beide nebeneinander.

## *Einbaumikrofone*

Einen völlig natürlichen Ton geben eingebaute Mikrophone wieder, allerdings um den Preis, dass sie leicht rückkoppeln, also ein lautes Pfeifen dadurch erzeugen, dass sie mit dem Lautsprecher einen Jo-Jo-Effekt produzieren, der sich stetig hochsteigert und den Ohren in die Trommelfelle zwickelt. Dieser Effekt ist bei den vorgenannten Tonabnehmern geringer.

## *Kontaktmikrofone*

Einen etwas schlechten Ruf genossen früher Kontaktmikrofone, die direkt auf oder unter die Gitarrendecke geklebt wurden. Sie klangen hölzern, koppelten so schnell zurück wie Mikrofone und

bildeten nur ein schmales Schwingungsfenster ab. Das hat sich inzwischen geändert – und vor allem: Kontaktmikrofone gibt es in verschiedenen Qualitätsstufen und Preiskategorien, sind zum Teil also auch relativ preiswert. Das bedeutet: Man kann von Letzteren das eine oder andere kaufen und ausprobieren. Wichtig ist, wo man schließlich das Mikrofon auf der Gitarre fixiert, denn jeder Teil der Decke klingt anders. Eine große Rolle spielt die Nachverarbeitung des Signals mit Vor- und Hauptverstärker sowie Bodengeräten. Hier geht es manchmal um sehr kleinteilige Justierungen.

### *Mikrofone*

Überhaupt nicht zu empfehlen sind normale Mikrofone, denn sie verstärken mehr die Umgebung (Schlagzeug, Bläser, Sänger) als die Gitarre. Eine Einsatzmöglichkeit besteht im künstlerisch-solistischen Spiel, aber man benötigt dazu sehr hochwertige Geräte und wird in Kirchen kaum eine entsprechende Ausrüstung vorfinden. Die professionelle Konzertszene arbeitet unter anderen Voraussetzungen.

## Verstärkt spielen

### *Vorab: Unverstärkt*

Für alle Gitarren und Gitarrenbässe mit ihren jeweils verschiedenen Spieltechniken gilt, dass die Anhebung der Lautstärke keinen Ersatz für einen nicht genügend entwickelten akustischen Ton darstellt. Im Gegenteil: Die Schwächen beider Hände werden *mit* verstärkt, nicht zugedeckt.

Bezüglich der akustischen Gitarrentypen leuchtet das sicher eher ein als hinsichtlich der »Brett«-Instrumente. Aber auch hier gilt: E-Gitarren und E-Bässe prüfen fortgeschrittene Spieler beim Kauf eines neuen Instruments zunächst auf ihren akustischen Ton hin, so leise er auch sein mag, bevor sie die Verstärkung einsetzen. Damit dies Sinn macht, müssen sie ihre eingübte akustische Spieltechnik einsetzen.

Das führt zur Nebenbemerkung, dass aus einem schlechten Instrument auch dann kein guter Klang dringt, wenn man dessen Ton mit guten Tonabnehmern oder Mikrofonen verstärkt.

Doch zurück zur Spieltechnik. Eine akustische Beherrschung des Instruments ist also zwar wichtig, aber man kann andererseits

nicht erwarten, nun einfach ein Mikrofon oder einen Tonabnehmer mal eben in Betrieb zu nehmen, als sei dies lediglich eine mehr oder weniger lästige Geschichte, um lauter zu werden. Vielmehr muss auf einem verstärkten Instrument die Tonbildung angepasst werden, was bedeutet, entsprechend verstärkt zu üben. Es besteht weiterhin ein Unterschied darin, ob man relativ laut spielen oder lediglich den akustischen Ton etwas anheben möchte. Zwischen diesen Möglichkeiten können Welten liegen.

Beides gehört zusammen: die akustische Beherrschung und das Üben mittels Verstärkung. In welchem Verhältnis beides zueinander steht, kann man nicht pauschal beantworten und fällt für die »Brett«-Instrumente anders aus als für die akustischen.

Ein Tipp zur Schonung der Nachbarn: Verstärkt üben lässt sich auch mit Kopfhörern. Es gibt dafür kleine Verstärker oder entsprechende Ausgänge an großen Verstärkern, die beim Einstöpseln die Lautsprecher stumm schalten.

### *Passiv oder aktiv?*

Eine Gitarre, die sich an einen Verstärker koppelt und nur über Regler für Lautstärke und Klang nebst Wahlschaltern verfügt, wird passiv eingespeist, das heißt, es findet keine elektrische Bearbeitung des Signals vor der des Verstärkers statt – der Urtyp der elektrischen Verstärkung.

Höhere Ansprüche an den Klang erfüllen die verschiedenen Arten der *Vorverstärkung* mit einer *aktiven* Tonregelung des Signals, bei der also bereits Strom eingesetzt wird. Sie findet entweder im Verstärker selbst oder mit einem eigenen kleinen Gerät zwischen Instrument und Verstärker oder aber auch schon im Instrument selbst statt. Letzteres ist bei hochpreisigen E-Bässen fast die Regel.

Ein Gerät *außerhalb des Verstärkers* braucht entweder eine Batterie, einen eigenen Netzanschluss oder eine *Phantomspeisung*, das heißt, eine Stromversorgung vom Verstärker her, die das Verbindungskabel zu diesem Zweck nutzt.

Eine aktive Verstärkung *im Instrument* braucht eine Batterie. An die Bastler gerichtet: Direkte Netzanschlüsse über einen externen Transformator sind aus sicherheitstechnischen Erwägungen nicht ratsam und erzeugen außerdem schnell einen Kabelsalat.

Phantomspeisungen benötigen bestimmte Anschlüsse, die eine (etwas teurere) Gitarre zuweilen bietet.

Batteriebetriebene Vorverstärkungen erzeugen nahezu keine Nebengeräusche, haben allerdings den Nachteil, dass sich die Batterien verbrauchen. Man sollte deshalb erstens immer eine Ersatzbatterie dabei haben und zweitens schon beim Kauf darauf achten, dass ein Batteriewechsel schnell geht, falls er urplötzlich während eines Einsatzes notwendig wird, dass man also kein Werkzeug benötigt, sondern möglichst das Batteriefach mit einem Fingerclip öffnen kann.

Externe Vorverstärker (→Bodengeräte) arbeiten sowohl mit Batterie wie mit Netz-Transformator, der oft serienmäßig mitgeliefert wird.

### *Ziel Höhenabsenkung*

Auf dem Markt sind viele Vorverstärker erhältlich, welche den zu grellen und harten Ton von Piezo-Tonabnehmern mildern und die Leistung von Einbaumikrofonen erhöhen. Wer Ohren hat zu hören, dem wird die Künstlichkeit des Klangs nicht entgehen, es sei denn, man verwende sehr hochpreisige Tonabnahme- und Vorverstärkungssysteme, die oft mit zusätzlichen Einbaumikrofonen arbeiten.

Ein Weg ist aber auch die Beschäftigung mit den Reglern am eigenen Verstärker. Etwas arbeitsaufwendig und die Hörkonzentration herausfordernd, bringt dies ebenfalls Ergebnisse. Am besten nimmt man sich einmal ein halbe Stunde, notiert alles auf einem Zettel und geht am nächsten Tag noch einmal dran.

Für magnetische Tonabnehmer ist ein Vorverstärker nicht unbedingt nötig, wohl aber und auf jeden Fall für piezokeramische Tonabnehmer.

Es gibt durchaus preiswerte Geräte, die nichts weiter leisten als die Höhen zu senken und die Bässe anzuheben. Man sollte sich beim Kauf nicht von vielen Knöpfen oder Einstellmöglichkeiten blenden lassen, von denen meistens nur Tontechniker oder Elektronikfachleute wissen, wozu sie da sind. Ein(e) Musiker(in) ist nicht verpflichtet, elektrotechnische Semester zu besuchen; mit dem Grundwissen aus dem Physikunterricht muss auszukommen sein, oder die angebotenen Geräte verfehlen ihr Ziel.



## *Bodengeräte*

Eine große Rolle spielen externe Vorverstärker zu Füßen der E-Gitarrist(inn)en und E-Bassist(inn)en – die Bodengeräte. Allerdings dienen sie nicht allein der Vorverstärkung, sondern überwiegend der Klangbearbeitung. Klassisch geworden ist der Verzerrer, eine Elektronik, die künstlich eine Übersteuerung erzeugt – ein zunächst ungeliebtes Verstärkungsphänomen, das die Jazzgitarristen der 1930er und 1940er Jahre und nach ihnen auch die ersten E-Gitarristen noch vermieden. Kundig eingesetzt, verlängert eine Verzerrung aber den Klang und macht in lebendiger. Insbesondere der sangliche Ton der E-Gitarre wird dadurch hervorgehoben. Aber auch für andere Gitarrentypen kann sich ein Experimentieren damit lohnen.

In der Praxis ist es notwendig, beim Wechsel vom Solospiel zur Akkordbegleitung die Verzerrung auszuschalten. Dazu tritt man auf einen Schalter am Bodengerät.

Die Verzerrung kann bis zum Exzess getrieben werden, aber das betrifft Stile, die in Kirchen und Gottesdiensten im Allgemeinen nicht vorkommen – allenfalls als Event-Beiträge auf Gemeindefesten oder ähnlichen Veranstaltungen.

Noch andere Bodeneffekte gibt es, die den Klang verändern. Am universellsten einsetzbar sind Echo- oder Hallgeräte.

Billigere Effektgeräte mischen oft Nebengeräusche in den Ton und verändern ihn auf ungewünschte Weise. Ein gangbarer Weg kann deshalb sein, einige preiswerte Kästchen auszuprobieren, sich irgendwann für eine überschaubare Auswahl zu entscheiden und dafür dann etwas mehr Geld auszugeben.

Ein gern übersehenes Bodengerät, das zudem meistens ohne aktive Elektronik auskommt, ist das Volumenpedal, das nichts anderes tut, als die Lautstärke zu regeln. Wer verstärkt spielt, sollte es einsetzen. Da semiakustische und E-Gitarren weniger dynamische Möglichkeiten bieten als akustische, ist das Volumenpedal zudem allemal praktischer, als fortwährend mit dem Griff zum Regler Spiel und zuschauende Hörer nervös zu machen. Wer sich darauf einlässt, kann das Volumenpedal zu einem fein dosierten dynamischen Spiel einsetzen – schon etwas für den höheren Anspruch!

# Verstärker

Verstärker gibt es, seitdem es Radio gibt, denn in jedes Radio war von Anfang an ein Verstärker plus Lautsprecher eingebaut, sonst hätte man nämlich nichts gehört. Im Laufe der Zeit wurde dieser Verstärker ausgelagert – für »Schallplattenspieler«, auf denen Schellackscheiben, später Vinylplatten abgespielt wurden, für Mikrophone, für die Kinobeschallung und eben auch für Gitarren.

## *Gain und Volumen*

Es gibt viele Gitarrenverstärker auf dem Markt mit allen möglichen Klangangeboten. Wichtig ist die Kenntnis darüber, wozu das *Gain*, also die Vorverstärkung, da ist – nämlich zunächst nicht, um eine bis ins Grausame reichende Verzerrung hervorzurufen, wozu es von E-Gitarrist(inn)en gern benutzt wird, sondern um ein Grundverhältnis zum Instrument und dessen Zusatzgeräten herzustellen, denn Regler regeln keine Töne, sondern elektrische Ströme, also Spannung, Stärke und Widerstand. Mehr sei dazu nicht gesagt, denn diese Zeilen wollen keinen Kurs in Elektrotechnik anbieten. Die eigentliche Lautstärkeregelung erfolgt dann über den *Volume*-Regler.

Wie man alles aufeinander abstimmt, bedarf einiger Erfahrung im Umgang mit der eigenen Ausrüstung und der Klangvorstellung, die man sich erarbeitet – Verzerrung eingeschlossen. Vorsicht daher, mit seiner Elektroklampfe in den Kirchsaal zu treten mit der Frage: »Habt ihr einen Verstärker da?« – Die Falle besteht darin, dass einer da ist ...

Oft besitzen Verstärker mit zwei oder mehr Kanälen entsprechen viele Volumenregler, dazu das »Mastervolume«, mehrere Gains und Klangregler. Das kommt noch aus Zeiten, als schlecht verdienende Musiker zwei oder mehr Instrumente anschlossen. Im Prinzip sollte aber jedes Instrument seinen eigenen Verstärker haben. Die verschiedenen Kanäle werden heute eher dazu benutzt, dass Musiker(innen) zwischen verschiedenen Gitarren wechseln, um dann nicht jedes Mal alles neu einstellen zu müssen. Achtung: Immer das Volume der weggelegten Gitarre auf null stellen, damit nicht urplötzlich eine Rückkopplung entsteht!

### *Lautsprecher*

Beinahe wichtiger noch sind die Lautsprecher. Die legendären schrankgroßen Boxen der Firma *Marshall* in den frühen Rockjahren vermochten mit ihren Schallwellen geradezu einen Luftstrom im Publikum zu erzeugen und dienen nicht als Vorbild zum Einsatz in der Kirche. Es kommt zunächst auch nicht auf die Box und deren Größe, also das Gehäuse an, in welches der oder die Lautsprecher montiert sind, sondern auf die Lautsprecher selbst. Nach angloamerikanischen Zollmaßen kommen dafür 10-, 12- oder 15-Zöller in Frage. Als Faustregel könnte man für Gitarren 12-Zöller und für Bässe 15-Zöller nennen.

Verstärker werden entweder mit Lautsprechern kombiniert oder trennen Verstärkerteil und Lautsprecherbox. Letzteres ist im Prinzip besser. Andererseits jedoch eignen sich kleine Kombiverstärker gut für den Transport – wenn etwa immer mal ein Weg zu einem externen Gemeindehaus zurückzulegen ist, zu einem Probeort oder einer zweiten Kirche. Siehe dazu auch den nächsten Absatz.

### *Röhren und Transistoren*

Verstärker werden unterschieden nach Röhren- oder Transistor-Verstärkern. Viele Gitarrist(inn)en sagen, dass Röhrenverstärker besser klingen. Das mag jede(r) für sich selbst beurteilen. Einen Schwachpunkt gibt es bezüglich der Röhrenbestückung: Bei Röhrenverstärkern, kombiniert mit integrierten Lautsprecherboxen, ›klingeln‹ die Röhren – gute alte Radio-Relikte – bisweilen aufgrund der Schallschwingungen im Gehäuse und stören das Klangbild.

Wenn auch selten, können Röhren durchbrennen. Große Verstärker besitzen große – entsprechend teure – Röhren. Ob man deswegen welche in Reserve mitführen sollte, hängt vom Umfang der eigenen musikalischen Tätigkeit ab. Ein kompakter Transistorverstärker als Notersatz tut es auch.

Wenn Verstärker und Lautsprecherboxen getrennt und durch Kabel verbunden sind, muss man unbedingt darauf achten, dass die *Impedanz* stimmt: Steht auf der Rückseite des Verstärkers ein Ausgangswiderstand von 8  $\Omega$  (8 Ohm), dann darf die Box keinesfalls weniger haben (4  $\Omega$  gibt es häufig) – *mehr* dagegen schon eher. Am besten stimmt die Impedanz einfach, dann gibt es keine Probleme. In dieser Beziehung sind Transistorverstärker empfindlicher als

jene mit Röhren. Eine Reparatur ist teuer und steht oft in keinem Verhältnis zum Anschaffungspreis – sofern man überhaupt jemanden findet, der die durchgeschmorten Geräte reparieren kann.

Wer mehrere Boxen an nur einen Verstärker anschließen möchte, sollte sich ein wenig in den Basics der Elektrotechnik auskennen.

### *Die digitale Welt*

Heutzutage gibt es fast nichts mehr ohne ein – oft gar nicht identifiziertes – digitales Einbauteil. Auch vor der Welt der Verstärker, Vorverstärker, Bodengeräte und des Innenausbaus von Gitarren und Bässen hat diese Entwicklung nicht Halt gemacht.

Andererseits bauen inzwischen Werkstätten wieder Verstärker wie früher, das heißt, mit Röhren statt Transistoren und einzeln verlöteten Kabeln statt Platinen mit Aufsteckmodulen. Das Ganze ist dann oft gut sichtbar unter einem Metallkäfig oder Glas angeordnet. Obwohl ich ehrlicherweise nicht beurteilen kann, ob oder wieviel dies musikalisch bringt, gebe ich zu, dass man dies als Musiker mit einem gewissen Wohlgefallen betrachtet – vielleicht wie die elektrische Eisenbahn früher als Junge oder aktuell im Hobbykeller. Technik pur halt. Musikerinnen sind in dieser Beziehung möglicherweise unempfindlicher und der Gefährdung unkontrollierter Geldausgabe – so man dies kann – nicht im selben Maße ausgeliefert wie das berühmte »Kind im Manne«.

Grundsätzlich ist aber im Ernst festzustellen, dass digital vorgefertigte (»gesampelte«) Sounds die eigene Klangentwicklung einengt. Gegenüber der digital aufbereiteten Musik aller Schattierungen kann eine Gitarre mit einem Magnettonabnehmer und einer der frühen Radiozeit entstammenden Lautstärkeanhebung durchaus als *akustisches* Instrument angesehen werden, mit einer Technik, die man nach einiger Beschäftigung mit der Materie sogar noch selbst zusammenbasteln könnte – ... na ja, dass es halt lauter wird, mehr nicht.

### KABEL

Vom verstärkten Instrument zum Vorverstärker, zu den Bodengeräten, zwischen den Bodengeräten, zum Verstärker und zum Lautsprecher führen etliche Kabel. Es können auch ein paar weniger sein – bei einem Kombiverstärker, oder wenn keine Bodengeräte zwischengeschaltet sind. Mindestens *ein* Kabel bleibt aber übrig:

das von der Gitarre zur Verstärkereinheit. Auch das kann sich bei einer Funkverbindung noch einmal minimieren, nämlich auf kurze Verbindungsstücke von der Gitarre zum Sender und vom Empfänger zum Verstärker. Doch ganz ohne Kabel geht es nicht.

Kabel sollten gut – und daher etwas teurer – sein. Alles andere birgt Risiken: Brummeinstreuungen, Kabelbrüche, Frequenzverluste bei längeren Kabelstrecken und anderes. Das der Gitarre oder dem Verstärker/Lautsprecher mitgelieferte Kabel sollte man gleich in die Reservekiste tun für Notfälle und sich sofort bessere zulegen.

Wer eine billige E-Gitarre unter 100 Euro erwirbt, mag sich fragen, ob ein Kabel für ein Fünftel dieses Preises (und mehr) sinnvoll ist. Gegenfrage: Ist eine E-Gitarre unter 100 Euro sinnvoll? ... Der Knackpunkt nämlich: *Wie lange* bewährt sich so ein Billiginstrument?

Zurück zum Kabel: Gute Kabel lohnen sich genauso wie bessere Gitarren. Ihre normale Steckverbindung ist das große Klinkenkabel (6,3 mm), eine Technik, die seit Jahrzehnten ihre Unverwüstlichkeit unter Beweis gestellt hat. Die gesamte Verstärkungs- und Verbindungstechnik ist auf den Tanzböden entwickelt worden, wo Abend für Abend, Wochenende für Wochenende alles einfach funktionieren muss.

Die Klinke sollte metallummantelt sein wie das gesamte Kabel, damit keine Brummeinstreuungen auftreten.

Eine Besonderheit weisen – gute – Lautsprecherkabel auf: Sie sind fühlbar dicker, haben daher auch einen größeren Querschnitt und nehmen besser höhere Ströme auf.

## DIE BAND

Nicht wenige Gitarrist(inn)en nahmen ihre ersten Schritte hin zum späteren Haupt- oder Nebenberuf in der *Band*. Die seit den 1960er Jahren klassische Grundbesetzung ist die der Beatles: Gesang – von wem oder wie vielen auch immer – und dazu die Leadgitarre für die Melodie-Einwürfe und Soli, die Rhythmusgitarre für die Akkorde, die Bassgitarre für ... klar, den Bass und das Schlagzeug.

Wo war das Klavier? Damals gab es nur verstimmte Kneipenklaviere, die nicht wirklich etwas taugten. Die Tastenaufgabe übernahmen elektronische Orgeln, die immens teuer waren und nur von zwei oder drei Mann von der Stelle bewegt werden konnten.

Das änderte sich aber bald. Das elektrische Klavier der Firma Fender-Rhodes mit Tonverstärkungssystemen, die von Gitarrentonabnehmern her entwickelt wurden, erschien auf den Bühnen der Tanzböden und Keller. Dann kamen Bläser und Synthesizer dazu. Schließlich begann die Zeit der Keyboards und Stage-Pianos mit immer authentischer gesampelten Klängen.

Aber die »Beatles«-Besetzung ist die Grundlage geblieben. Warum wohl? Eine Sache des Anschaffungspreises kann es nicht sein, denn es gibt heute viele günstige Möglichkeiten, sich das Equipment, die Ausrüstung also, zusammenzustellen, und das betrifft nicht nur die Gitarren. Woher das kommt? Nun: Bass und Schlagzeug müssen sein, darunter geht es nicht. Und die Gitarren sind Idealinstrumente zum Gesang mit nicht zu hohen Hürden für Einsteiger(innen) – fertig sind Beatles & Co.

Wer für Gottesdienste und andere Gelegenheiten eine Band zusammenstellt, einen Proberaum mit gewissen Lautstärkemöglichkeiten von der Kirchengemeinde zur Verfügung gestellt bekommt und vor allem Spaß an der Sache hat, sollte versuchen, eine *feste* Gruppe als Band zusammenzustellen mit Sängern, Sängerinnen, Gitarrist(inn)en, Keyboardspieler(innen) und so weiter. Was keinen großen Effekt bringt, ist eine Ad-hoc-Zusammenstellung von ein paar Leuten, wenn die Pfarrerin oder der Gemeindepädagoge mal wieder was brauchen für einen flotten Abendgottesdienst. Das klingt dann auch so.

Man könnte aus dem Fußball die Weisheit übernehmen: *Vier Freunde müsst ihr sein* – oder ein paar mehr, aber nicht über, sagen wir: sieben. Darüber hinaus wird's rasch unübersichtlich.

Freunde treffen sich gern. Ein fester Probetermin pro Woche führt rasch zu Ergebnissen. Nach der Probe eine Pizza beim Italiener.

Freunde, Freundinnen brauchen keine(n) Chef(in). Aber wenn der eine oder die andere für bestimmte Dinge zuständig ist und dann auch als maßgeblich akzeptiert wird, ohne fortwährend deswegen angemurt zu werden, ergibt sich rasch eine arbeitsfähige Gruppe.

Man sieht schon: Das Besondere einer Band besteht in ihrer Psychologie und dann erst in der Musik. Noch ein letzter Hinweis: Nicht alles, was mal nicht klappt miteinander, nach Hause tragen

zur Familie! Die hört dann immer nur vom Frust und gewinnt auf Dauer ein negatives Bild von der Band.

## Kontrapunkt – was ist das?

Das wichtigste kompositorische Handwerkszeug ist eigentlich nicht die Harmonielehre, sondern der *Kontrapunkt*. Die verschiedenen Harmonielehren wechseln mit den Jahrhunderten und den Stilen, der Kontrapunkt dagegen bildet die ehernen Basisgesetze jeder mehrstimmigen Musik.

»*Punctum contra punctum*« bedeutet »Note gegen Note«, das heißt: Jeder Tonschritt innerhalb einer Stimme wird mit jedem Tonschritt aller anderen Stimmen in Beziehung gesetzt. Das ist Profiarbeit und wäre für die Praxis beim Erstellen von Gitarrenbegleitungen sehr aufwendig.

Einige Grundkenntnisse können allerdings dabei helfen, hie und da bei ausgearbeiteten Begleitungen, die partout nicht klingen wollen, den Grund dafür herauszufinden. Hat der eigene Gitarrenlehrer ein Hochschulstudium absolviert, kann er dazu Auskunft geben. Oder man frage die Kantorin des Vertrauens. Oder den Musiklehrer in der Schule. Die wissen alle etwas darüber.

Um zu verdeutlichen, worum es beim Kontrapunkt geht, denkt man sich eine Melodie aus und schreibt sie hin. Dazu setzt man nach gewissen – nämlich *kontrapunktischen* – Regeln eine zweite Stimme darüber oder darunter.

Dann kommt die dritte Stimme dazu. Sie muss mit den beiden bereits vorhanden Stimmen abgeglichen werden. Das ergibt drei Arbeitsgänge.

Ein Chor hat oft vier Stimmen. Also tritt eine vierte Stimme dazu – macht mit den drei bisherigen Arbeitsgängen plus dem nächsten, nämlich drei Abgleichungen mit den bereits vorhandenen drei Stimmen, zusammen sechs Arbeitsgänge.

Fünfte Stimme:  $6 + 4 = 10$  Arbeitsgänge, sechste Stimme:  $10 + 5 = 15$  Arbeitsgänge, gemäß den Kombinationsregeln der Mathematik mit jeder zusätzlichen Stimme in der Zahl steil ansteigend: 21, 28, 36 ...

Komponisten beherrschen Routinen, mit denen sie den Kontrapunkt rascher als hier vorgeführt bewältigen, und besitzen vor allem die Fähigkeit, Fehler im fertigen Tonsatz herauszuhören und

entsprechend den Kontrapunktregeln zu verbessern. Ein Beruf für sich. Der Kontrapunkt bringt je nach Stil spezielle Regeln hervor, seien dies Renaissance, Barock, Klassik, Jazz, Pop, Avantgarde. Der Begriff »Fehler im Tonsatz« variiert daher zwar, aber die Basis »*punctum contra punctum*« bleibt bestehen.

Ein Tipp aus der kontrapunktischen Werkstatt: Wenn man sich ans Schreiben (oder ans Ersingen) von Chorstimmen wagt und es gelingt einmal nicht so, wie es soll, aber man findet nicht so recht heraus, woran es liegen könnte, dann sind oft sogenannte »Quintparallelen« die Ursache – nicht immer, aber doch hie und da. Parallele Stimmen haben in diesem Fall irgendwo in der Stimmführung zwei oder sogar mehrere Quintabstände zueinander.

## Klassische Choralbegleitung

Wie gestalte ich eine Gitarrenbegleitung, die den Ansprüchen einer Gemeindeliedbegleitung in der Weise der Orgel oder eines Posauenchors genügt?

Vor allem in evangelischen Gottesdiensten werden viele Choräle und Vorspiele auf der Basis des Choralsatzes nach Johann Sebastian Bach in den Orgelbüchern gestaltet. Was Organisten an eigenen Choralvorspielen improvisieren, hält sich ebenfalls oft an diese Vorgabe – ... natürlich nicht immer. Grundlage dafür ist der Basso continuo oder Generalbass.<sup>1)</sup>

Warum ist es sinnvoll, einen eigenen Satz zu schreiben? Es gibt ja schließlich Gitarrenchoralbücher mit kompletten Sätzen, deren Noten wie solistische Stücke gespielt werden können!

... Aber man ist dann auf die Auswahl der Tonart und den vorgegebenen Schwierigkeitsgrad angewiesen. Die in Gesangbuchausgaben notierten Akkorde über den Choralnoten erfordern zudem einige Grundfertigkeiten und sind bei näherem Hinhören keineswegs durchgängig der Weisheit letzter Schluss. Und zuletzt: Man kann Freude daran finden, es einmal selbst zu versuchen.

Ich entwerfe ein Beispiel: Eine nicht zu große Kirche, eine Querflöte, eine Gitarre, kein Mikrofon, keine Verstärkung – eine überschaubare Situation.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Abschnitt »Barockzeit«.



Als erstes weiß der/die Querflötist(in), dass er/sie die Choralmelodie eine Oktave höher zu spielen hat als notiert, damit die Flöte gehört wird bzw. den Tonumfang nach unten vollständig abdeckt.

Also erklingt die Melodie ein Stück oberhalb der Gitarre, und die Gitarre muss einen eigenständigen Klang entwickeln. Das können Begleitakkorde sein, müssen aber nicht. Eine größere Beweglichkeit und gleiche Klangstärke erzeugt die (Trommelwirbel) ...

#### Dezim!

Das ist der Tonabstand von zehn Tönen, die Terz in der Oktave, am Beispiel auf der Gitarre zum Beispiel das Intervall E zu g. Zur Demonstration spiele man in Folge E-g, F-a, G-h, A-c<sup>1</sup>, H-d<sup>1</sup>, c-e<sup>1</sup>, d-f<sup>1</sup>, e-g<sup>1</sup>. Das klingt so gut und so voll wie ein Akkord, erlaubt aber eine größere Geschwindigkeit, das heißt, damit kann man auch raschen Melodiebewegungen folgen.

Die klassische spanische Schule spielt den zweistimmigen Satz mit angelegter Oberstimme (*apoyando*) im Wechselschlag von Mittelfinger und Zeigefinger, dazu den Daumen für die Unterstimme, und erreicht dadurch eine tragende Klangfülle.

Und jetzt wird es praktisch! Statt frei loszukomponieren, leihen wir uns vom Organisten das Orgelbuch, schlagen das gewählte Stück auf – sagen wir Lied 361 (Befehl du deine Wege) – und übertragen die Bassstimme in unser gewohntes System mit dem oktavierten Violschlüssel. (Wer es kann, spielt direkt aus den Bassnoten.)

Wenn wir jetzt einfach die Dezimen darüber setzen – oder, wenn die Bassstimme zu hoch geht, auch die Terzen –, klingt es, zumal wenn die Flöte mitspielt, wie ein vollständiger Begleitsatz. Das kann man bereits spielen ohne es aufzuschreiben, denn Dezimen sind ohnehin eine gute Einspielübung im täglichen Programm. Die Oberstimme auf der Gitarre braucht dabei nicht oder nicht viel über das a<sup>1</sup> auf der obersten Saite zu gehen.

Wir hören aber: An ein paar Stellen will es nicht so recht klingen. Und zwar da, wo wir in den Oberstimmen des Orgelsatzes ein Kreuz oder B entdecken. Dann muss die Dezime (Terz) ebenfalls ein Kreuz oder B bekommen.

Eine letzte Sache müssen wir noch ausbügeln. Aber das kennen wir bereits aus dem Song-Singer-Kapitel: Die Quarte über dem Bass. Aus der Dezim (Terz) wird die Undezim (Quarte).

Fast fertig! Wenn die Bassstimme liegenbleibt, die Melodie sich aber bewegt, sollte man noch mal hinschauen, ob eine Undezim (Quart) notwendig wird. Bewegt sich dagegen der *Bass* und die Melodie bleibt liegen, kann oft die Dezime (Terz) zusammen mit dem Bass laufen; hört man, dass es nicht passt, gleicht man es aus mit der Quart.

Wer sich ein wenig eingeübt und Freude am Weiterbasteln gefunden hat, kann zur Dezim (Terz) noch die Sext nehmen; damit gleicht man für die obere Stimme die basstypischen großen Sprünge ein wenig aus. Auch die Sext erhält hie und da ein # bzw. b. Das statt der Undezim (Quart) über dem Bass erscheinende Intervall ist dann die Sept.

... Aber eins nach dem andern! Schon mit der Ausstattung *Dezim (Terz) plus Undezim (Quart)* kommt man recht weit.

Zuletzt sollte man den Satz aufschreiben, und zwar im gewohnten Schlüssel.

Soviel zur Duobesetzung Melodieinstrument plus Gitarre. Das Verfahren funktioniert auch mit dem originalen Orgelsatz (oder auch Chorsatz) zusammen, sollte aber miteinander durchgeprobt werden, denn der Teufel steckt bekanntlich im Detail. Konzertgitarre und Cembalo (oder ein recht authentisch klingendes Register auf dem E-Piano) – dazu die Flöte – klingen übrigens sehr gut miteinander.

Natürlich ist es auch möglich, die Bassstimme, statt sie vom Orgelsatz zu übernehmen, unabhängig selbst zu schreiben. Aber dafür muss man erstens bereits Kontrapunkt beherrschen und kann zweitens nicht mehr mit dem Orgel- oder Chorsatz zusammen spielen.

Ist das Dezimen-Verfahren ein Notbehelf, den man irgendwann hinter sich lässt? Antwort: Nein. Einen vollständigen vierstimmigen Satz wie auf Tasteninstrumenten kann die Gitarre ohnehin nur in langsamen Tempi präsentieren und sonst allenfalls einen dreistimmigen Satz ausführen – von Schlussakkorden abgesehen. Außerdem gilt *nicht*: »Je mehr Saiten klingen, desto lauter wird es« (wie auf dem Klavier), denn die akustische bzw. klassische Gitarre *verteilt* die ihr mögliche Lautstärke: Ein einzelner, stark *apoyando* gespielter Ton kann so laut sein wie ein ganzer Akkord – eindrucksvoll vorgeführt im Flamenco.

Gitarrist(inn)en sollten sich zudem nicht scheuen, in sehr schnellen Tempi den Bass auch einmal einstimmig zu halten.

## Ensemblespiel

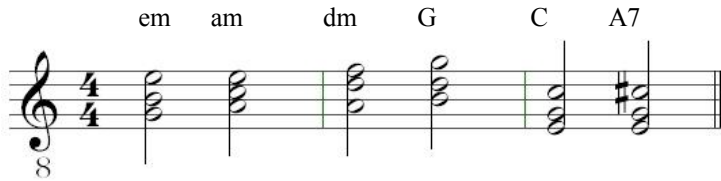
In vielen Kirchengemeinden existieren Flötenkreise mit Spielniveaus von Anfänger(inne)n bis hin zu sehr Fortgeschrittenen. Das bietet der Konzertgitarre ein lohnendes Betätigungsfeld, weit eher als Posaunenchor, die ein Völkchen für sich sind und, wenn überhaupt, dann nur mit einer verstärkten Gitarre zusammen spielen können, wenn man etwa einen swingenden Abend vorbereitet und sich in Bigband-Gefilde wagt.

### *Reduzierte Akkordbegleitung*

Ideal ist eine Ensemblebesetzung mit einem oder mehreren Bassinstrumenten. Das sind nicht unbedingt die F-Bass-Blockflöten, die ja eine Oktave höher klingen als der Bassschlüssel, den sie spielen, sondern am besten ein Violoncello. Oder aber eine zweite Konzertgitarre, die die Basstimme spielt.

Die akkordische Gitarre übernimmt dann sozusagen die »rechte Hand« des Klaviers, also die Akkorde ohne den Bass, nämlich in der Art, wie sie auf der Gitarre am flüssigsten und im Ensemble sinnvollsten klingen, nämlich mit ihren »eingebauten« Akkorden, nämlich nicht mit den vollen Griffen, sondern auf je drei Saiten: auf den Saiten 1, 2, 3 der e-moll-Akkord und auf den Saiten 2, 3, 4 der G-Dur-Akkord.

Dazu kommen natürlich deren Verschiebungen und Variationen. Es werden also immer nur drei Töne gespielt, und zwar mit dem kräftig klingenden geschlossenen Anschlag von Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, der wie eine kurze Schraubbewegung aus dem Handgelenk gespielt und dadurch recht laut wird, oder mit Plektrum plus Mittel- und Ringfinger. Man sucht sich dazu die Standard-Akkorde zurecht wie bei den vollen Akkorden und lernt sie am besten genauso wie diese. Über vielen Ensemblenoten klassischer Musik stehen die Akkorde für Klavier oder eben auch Gitarre. Man muss sie also nicht immer selbst herausfinden, aber Blockflöten spielen zumeist nicht in exotischen Tonarten, da wäre sogar dies durchaus zu bewerkstelligen. Hier einige Beispiele für die Gitarrenakkorde:



Man kann diese Art zu spielen auch auf die Begleitung kleinerer Chöre übertragen – dort wird die Bassstimme ja ohnehin gesungen, und die Gitarre kann sich also voll auf die Akkorddarstellung konzentrieren.

### *Stimmenspiel*

In Flötenensembles klingt die Sopranflöte eine Oktave höher als notiert, ebenso die F-Bass-Flöte. Alt- und Tenorflöte notieren dagegen in der richtigen Oktave; zu ihnen kann die Gitarre ohne Weiteres die Bassstimme spielen oder, falls ein Cello den Bass wiedergibt, die Tenorstimme mit der gewohnten Gitarrennotation, also eine Oktave tiefer klingend. Dadurch liegt sie zwar unter dem F-Bass, aber gegenüber dem Cello im richtigen Oktavabstand. Die höheren Stimmen werden von den Flöten ausreichend besetzt.

Eigene Gesetzmäßigkeiten haben Gitarrenensembles mit ihren Stimmzuteilungen, die bereits fertig eingerichtet vorliegen. Das führt unmittelbar zum nächsten Punkt, nämlich dem künstlerischen Spiel in Gottesdiensten.

## Künstlerisches Gitarrenspiel

Die Pfarrerin tritt von der Kanzel und kündigt an: »Unsere Vanessa hat im Gitarrenkreis schon viel gelernt und spielt uns jetzt ›O Tannenbaum‹ vor.«

Dazu ist grundsätzlich zu sagen: Ein Gottesdienst taugt nicht als Musikschulvorspiel. Auch sonstige gut gemeinte Beiträge musikalischer Art sollten stets bedenken, dass Gottesdienstbesucher(innen) mit anderen Erwartungen kommen als jenen, den musikalischen Fortschritt in der Gemeinde vorgeführt zu bekommen.

Wenn also die Gitarre – sagen wir: mit einem Bach-Präludium – im Gottesdienst zu hören ist, dann als Beitrag zum Geschehen und nicht als Selbstzweck. Das bedeutet, dass auf dilettantische Töne verzichtet werden sollte.

Es eignet sich das kompetente solistische Spiel, aber auch Gitarrenduos mit entsprechender Literatur. In erster Linie kommt dafür die Konzertgitarre in Frage, aber auch die anderen Gitarrentypen können auf hohem Niveau eingebracht werden – zum Beispiel mit einer Improvisation im Vorspiel zu den Akkorden eines folgenden Gemeindechorals mit Bandbegleitung.

Letzteres lässt sich auch als eigenständigen Beitrag einsetzen bei Zwischenmusiken, die in ihrem Charakter dann vielleicht eher meditativ ausfallen.

Es gibt nicht wenige Möglichkeiten, die Gitarre einzubringen. Aber Vanessa sollte ihre Kunst lieber anlässlich eines Elternvorspiels vortragen.

### *Improvisieren*

Organisten lernen in ihrer Ausbildung zu improvisieren. Manche intonieren deshalb nur noch selten vorgegebene Choralvorspiele, sondern improvisieren überwiegend. In der Praxis kann das günstiger sein, als jedes Mal für den Gottesdienst etwas einzuüben – zumal wenn man nicht hauptberuflich spielt.

Es gibt Musiker(innen) höchsten Grades, welche die Literatur rauf und runter spielen und dennoch überfordert sind, wenn sie acht Takte »einfach so« spielen sollen. Es gehört neben einem gewissen Talent auch Lust dazu.

Die klassische Art zu improvisieren arbeitet mit Motiven, die sie weiterspinnt oder variiert, in Jazz und Pop dagegen lässt man sich von rhythmischen Impulsen inspirieren – zwei gänzlich verschiedene Arten der Improvisation.

Die motivische Improvisation verwendet als Material das, womit man es auch in der notierten Literatur zu tun hat. Sie findet solistisch statt, also ohne begleitende Instrumente.

### *Improvisieren in Pop und Jazz*

Die Jazz- und Pop-Improvisation dagegen arbeitet mit einem Regelwerk, das in der Jazzgeschichte erarbeitet wurde und inzwischen an Musikhochschulen gelehrt wird. Über gegebene Akkorde – einem Musikstück entnommen – legt man Skalen; das sind Tonleitern oder Tonleiterteile. Es gibt die normale Dur-Tonleiter, von verschiedenen Grundtönen aus gedacht; sie werden nach den Kir-

chentönen benannt. Mit den Stammtönen, den C-Dur-Tönen, sieht das folgendermaßen aus:<sup>1)</sup>

<b>C</b> – d – e – f – g – a – h	ionisch (= Dur)
c – <b>D</b> – e – f – g – a – h	dorisch
c – d – <b>E</b> – f – g – a – h	phrygisch (»Flamenco«)
c – d – e – <b>F</b> – g – a – h	lydisch
c – d – e – f – <b>G</b> – a – h	mixolydisch
c – d – e – f – g – <b>A</b> – h	äolisch (= natürliches Moll)
c – d – e – f – g – a – <b>H</b>	lokrisch.

Mit Kreuzen und Bes geht es weiter:

c# – <b>D</b> – e – f# – g – a – h	ionisch D-Dur etc.
c – d – <b>E<sup>b</sup></b> – f – g – a <sup>b</sup> – b	ionisch Eb-Dur etc.

Rechnerisch ergibt das  $7 \times 12 = 84$  Skalen. Welche Skalen in Frage kommen, erarbeitet man sich in der Vorbereitung eines Stückes. Danach prägt man sich die Akkordwechsel, die von den Begleitinstrumenten gespielt werden, mit dem Gehör genau ein, schreibt die Skalen an die entsprechenden Stellen und geht mit den Augen über die Akkorde plus Skalen wie beim Notenspiel auch. Oder man spielt auswendig.

Notationsmodelle für Skalen gibt es mehrere, aber keines von ihnen ist in gleichem Maße verbindlich geworden wie die Akkordnotation. Ein Vorschlag könnte sein:

E<sup>dor</sup>,

analog zur Akkordnotation. Man setzt die Halbtonschritte – am besten im Vergleich mit den Stammtönen wie oben – ein und weiß dadurch, dass z. B. E<sup>dor</sup>, also dorisch ab Ton e, ein c# und ein f# hat.

Einfache Stücke kommen oft mit nur einer Skala aus, aber bei einem Jazz-Standard<sup>2)</sup> kann es zu starken harmonischen Rückungen kommen, und dann gilt es, die Skalenwechsel genau einzuhalten, so wie etwa bei dem Song *How High The Moon*: G6 / G6 / gm7 / C7 / Fmaj / Fmaj / fm7 / Bb7 ...

---

<sup>1)</sup> Zum besseren Vergleich sind alle Skalen in der Reihenfolge c bis h aufgelistet, nicht also mit dem Grundton am Anfang, z. B. dorisch als **D** – e – f – g – a – h – c, was aber in der Sache gleichbedeutend ist.

<sup>2)</sup> Songs aus der Populärmusik des 20. Jahrhunderts, deren Akkordwechsel für Improvisationen verwendet werden.

### *Improvisieren in Blues und Rock*

In Blues und Rock verwendet man selten die siebenstufigen Tonleitern, sondern fünfstufige, »pentatonische« Skalen, am Beispiel der Stammtöne:

C – d – e – g – a  
c – **D** – e – g – a  
c – d – **E** – g – a  
c – d – e – **G** – a  
c – d – e – g – **A**

Demnach entstehen also nicht sieben, sondern nur fünf Grundtonvarianten, weil es ja nur fünf Tonleitertöne gibt. Es entfallen die Halbtonschritte e-f und h-c und somit bei *dieser* Reihe die Töne f und h. Es können aber ebensogut e und h entfallen:

c – d – f – g – a

oder c und f:

h – d – e – g – a.

Wer mitgerechnet hat, stellt fest, dass jene Variante fehlt, die beim Wegfallen von e und c ( h – d – f – g – a ) entsteht. Der Grund besteht im pentatonischen Grundmuster, bei dem keine zwei Terzen aufeinander folgen (hier: h – d – f).

Insgesamt sind dies für die C-Dur-Töne  $3 \times 5 = 15$  Skalen und mal zwölf durch alle zwölf Tonarten insgesamt 180 pentatonische Skalen. Blues und Rock bieten also durchaus keine simplen Stile nach dem Motto: »Fünf Töne statt sieben sind einfacher.«

... Wie aber werden die pentatonischen Skalen eingesetzt? Die Antwort enthüllt eine Besonderheit, wie sie sich in anderen Musikstilen nicht findet: Das gleichzeitige Spielen von Dur und Moll. Selbstverständlich kann man die Skala C – d – e – g – a über einen C-Dur-Akkord spielen. Aber in der Umdeutung als c – d – e – g – A wird sie über einen A7-Akkord gespielt! Moll über Dur. Das typische 12-taktige Schema mit der Akkordfolge: A7 – A7 – A7 – A7 – D7 – D7 – A7 – A7 – E7 – D7 – A7 – A7 und vielen kleineren Abwandlungen innerhalb dieser 12 Takte wird komplett mit der A-moll-Pentatonik gespielt.

Wie das gemacht wird, vermittelt die eigene Hörerfahrung, kein Unterrichtspapier und keine theoretische Abhandlung.

### *Improvisieren mit sechsstufigen Skalen*

Improvisation ist immer auch eine Frage des persönlichen Stils. Ich arbeite im Jazz überwiegend *nicht* mit sieben- oder fünfstufigen Tonleitern, wie dies die Meisten tun, sondern mit sechsstufigen. Über einen C-Dur-Akkord zum Beispiel – ebenso C6 und Cmaj – lege ich die Töne c – d – e – g – a – h. Es gibt dafür mehrere Grundmuster, die man ausprobieren kann, indem man in siebenstufigen Tonleitern jeweils einen Ton weglässt. Auf die Stammtöne bezogen sind das die Skalen:

(...) – d – e – f – g – a – h  
c – (...) – e – f – g – a – h  
c – d – (...) – f – g – a – h  
**c – d – e – (...) – g – a – h über C6 und Cmaj**  
c – d – e – f – (...) – a – h  
c – d – e – f – g – (...) – h  
c – d – e – f – g – a – (...).

Man kann die sechs Töne auf jenen Ton beziehen, unter welchem die »Lücke« - also der Terz-Schritt liegt und erhält sieben verschiedenen Modelle:

**d – e – f – g – a – h**  
e – f – g – a – h – c  
**f – g – a – h – c – d**  
**g – a – h – c – d – e über C6 und Cmaj**  
a – h – c – d – e – f  
h – c – d – e – f – g  
c – d – e – f – g – a.

Diese Skalen sind dann in die übrigen Tonarten zu übertragen. Am brauchbarsten für die Improvisation in Jazz und Pop sind von den sieben hexatonischen, also sechsstufigen Skalen die drei fett gedruckten Skalen.

Wer möchte und Lust dazu hat, kann auch 5-, 6- und 7-stufige Skalen miteinander mischen. Es gibt sogar 8-stufige Skalen, etwa: c – d – eb – f – f# – g# – a – h. Das genannte zum Beispiel passt zum Akkord cm<sup>b5/6</sup>.

### *Improvisieren auf der Gitarre*

Das Dargestellte bezieht sich auf alle Instrumente. Für die Gitarre im Besonderen wäre zu erwähnen, dass man Improvisationen im Jazz- und Pop-Stil als einzelstimmige, von anderen Instrumen-



ten begleitete Melodien ausführen sollte. Alle 5-, 6- und 7-stufigen Skalen haben mehrere Positionen, in denen man ohne Lagenwechsel spielen kann. Wer schon eingeübt ist, kann auch Akkorde einstreuen. Wie weit man sich Zug um Zug in der Kunst vorarbeiten will, entscheidet man selbst.

Freie Improvisationen ohne Akkordmuster und Begleitung können vor allem auf den verschiedenen akustischen Gitarren sehr reizvoll sein, sei dies im klassischen Stil oder in Jazz und Pop. Man sollte sich dafür stets ein *head arrangement* zurechtlegen, also eine Struktur, ein Raster, das man improvisatorisch ausfüllt.

## Überblick über die Musikstile

Vieles von dem, was über die verschiedenen historischen und aktuellen Musikstile zu berichten ist, findet sich oben bereits erwähnt. Abschließend sei noch einmal – ohne Anspruch auf Vollständigkeit und vor allem im Hinblick auf die Gitarre – eine alphabetische Auflistung gegeben.

*Barock.* Die Barockzeit zwischen 1600 und 1750 bildet das harmonische Verständnis heraus, wie es bis in die Gegenwart gültig ist. Der Generalbassstil und insbesondere die Musik von Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) prägen die Kirchenmusik zu großen Teilen bis heute.

*Folklore und Popkultur.* Oft dringen beliebte Ohrwurm-Melodien auch in die Gottesdienste. Sie haben es irgendwann einmal in die Charts geschafft und finden sich hie und da sogar im Gesangbuch wieder. Da aber auf diesem Gebiet ständig Neues entsteht, verzichtet man am besten auf deren Wiedererkennungseffekte. Es genügt, dass bei Taufen und Hochzeiten auf Wunsch der Familien gern aus diesem Brunnen geschöpft wird.

*Gregorianik.* Der vor allem in den Klöstern gepflegte gregorianische Gesang kennt keine instrumentale Begleitung im eigentlichen Sinn, sieht man von Intonationen, Stütztönen oder dem einstimmigen Unisono zum Gesang ab. Sein Raum ist eindeutig jener der Kirche, und dort befindet sich im Allgemeinen eine Orgel. Andererseits bietet der zurückhaltende Klang der Gitarre aber auch Möglichkeiten zum Experimentieren.

*Klassik.* Das klassische 19. Jahrhundert baut auf der Gitarre als Salon- und Virtuoseninstrument auf und pendelt auf diesem In-

strument zwischen banal Einfachem und hochfliegend Artifiziellem. Hier die Mitte zu finden, ist nicht einfach und dürfte sich vorwiegend in Vor- und Zwischenspielen bewegen. Begleitungen in diesem Stil sollten auf Notenausgaben zurückgreifen; ein Selbstverfassen erfordert profunde Kenntnisse im Tonsatz.

*Lied.* Der Volks-, Wander- oder Fahrtenlied-Stil mit seinen einfachen Akkorden spielt in gegenwärtigen Gottesdiensten keine Rolle. Das ursprüngliche Gitarren-Lied »Stille Nacht« zum Beispiel gehört in seiner Originalfassung in die Museumsecke.

*Moderne.* Die Wege der Komposition im 20. Jahrhundert wurden zwar auch für die Gitarre betreten, aber in den Gottesdiensten Stelle sollte diesbezüglich die Orgel Königin bleiben. Avantgardistische Musik arbeitet mit Klängen und dynamischen Ausweitungen, bei denen die Gitarre nicht wirklich mithalten kann – oder nur in dynamischen Dimensionen, die im Kirchenraum ihre Wirkung verlieren. Es gehört zum Charme der Gitarre, dass sie die Intimität konzentriert Zuhörender herausfordert.

*Renaissance.* Gottesdienstgeeignet sind mehrstimmige Sätze, wie sie Bläser verwenden. Sie lassen sich für Gitarrenensembles gut umsetzen. Ein Wechsel zwischen Orgel und/oder Blechbläsern und/oder Flöten ist wirkungsvoll, erfordert aber die Abstimmung der Tonarten, da die Notenausgaben oft nur auf die Belange der jeweiligen Instrumente Rücksicht nehmen.

*Song.* Zum Song und Song-Singen wurde oben bereits das Wesentliche ausgeführt. Musikgeschichtlich scheint sich aus den 1960er Jahren heraus mit dem Song ein Stil entwickelt zu haben, der so etwas wie *klassisch* zu werden verspricht – mit der Gitarre als seinem Hauptinstrument.

*Spiritual, Gospel und Verwandtes.* Für die Gitarre ergibt sich im Bereich Spiritual etc. nicht viel anderes als zum für das allgemeine rhythmische Begleitenspiel, vor allem für die Stahlsaitengitarren bereits Geschilderten. Oft werden die Begleitungen deutlich vom Klavier her gestaltet, so dass eine enge Abstimmung sinnvoll ist. Im Prinzip gilt für Gitarre und E-Bass, eher weniger als mehr zu spielen, denn Hauptakteure sind die menschlichen Stimmen.

*Taizé.* Diverse Notenausgaben von Musik aus Taizé verwenden zwar Akkordsymbole, welche von der Gitarre ohne weiteres übernommen werden können, aber dieser aus dem Gesang lebenden Musik angemessener ist es eher, die Stimmen mitzuspielen. Die

Akkorde auf der Gitarre wiederzugeben, kann leicht zum Gefälligen mutieren, denn die eingängigen Taizé-Harmonien mit ihren häufigen Wiederholungen geben auf Dauer wenig an harmonischer Substanz her. Am besten nimmt man eine kleine gemischte Stimmstützgruppe aus Gitarren und Flöten, um den meditativen Grundcharakter der Taizé-Gesänge zu erhalten. Eine oratorienhafte Übertragung in große Räume, geführt von Posaunenchor, überfordert das schlichte, in gutem Sinn naive musikalische Material.

## Ein Blick zur Laute

Vom oben bereits erläuterten Generalbass her führt der Gedankengang zum Instrument, das anfangs der Barockzeit sogar noch mehr als das Cembalo zum engeren Bestand der Continuo-Gruppe gehörte und die Harmonien in den Orchestern verklanglichte: Die Laute.

Als um 1960 die breite Wiederaufnahme alter Musik, und damit einhergehend die der Lauten, Fahrt aufnahm, waren die Instrumente, die aus den Museen geholt oder ihnen nachgebaut wurden, so leise, dass sie kaum den Pegel der alten Vinylplatten erreichten; bei mehrmaligem Abspielen begann das Knistern so laut zu werden wie die Musik.

Seitdem hat sich viel getan. Man ist von den extrem niedrigen Saitenspannungen abgekommen, weil sie sich klanglich nicht durchsetzen konnten. Ensemblefähig geworden sind vor allem jene Lauten, welche die Doppelchörigkeit aufgegeben haben und mit Gitarren vergleichbaren Saitenzügen gespielt werden.

Zu letzterem benötigt man noch nicht einmal ein anderes Instrument; da Lauten doppelchörig sind, lassen sich mit geschickter Wicklung auch stärkere Spannungen aufziehen, indem man zwei Wirbel für eine Saite benutzt und den Zug auf den näher zum Sattel hin liegenden Wirbel verteilt, um den herum man eine oder mehrere Wicklungen führt. Aber es gibt auch Lauten, die von vorneherein einzelchörig gebaut sind. Vor allem Typen mit frei schwingenden, verlängerten Basssaiten werden in dieser Weise gespielt.<sup>1)</sup>

Instrumentenbauer bieten auch Neuentwicklungen für stärkere Bezüge an. Mit den alten Wandervogel-Lauten haben diese Instru-

---

<sup>1)</sup> ... nämlich *die* Theorbe [teorbe] und *der* Chitarrone [kitaro<sup>o</sup>ne], letzterer mit stark verlängertem Basshals.

mente nichts gemein; das waren im Grunde romantisierende Gitarrenverkleidungen. Wichtig ist bei den Neuentwicklungen, dass sie auch von Gitarrist(inn)en mit ihrer Technik gespielt können. Eine Übertragung der Rechthand-Technik will allerdings mit Geschmack erarbeitet werden; ein angelegter Anschlag (*apoyando*) klingt auf der Laute grob. Die Finger der rechten Hand schlagen Lautenist(inn)en aufgrund der dünneren Lautendecke mit deren eigener Klangentwicklung in einem anderen Winkel an, nämlich aus der Position des auf die Decke gestützten – besser: sie berührenden – Kleinfingers heraus. Diese Spielhaltung ist kein Hilfsmittel für Lautenanfänger(innen); auch Virtuosi(inn)en spielen so.

Einige der für Gitarren verwendeten Verstärkungsmöglichkeiten lassen sich auf Lauten übertragen, sodass es keine technischen Probleme gibt, Lauten in ähnlicher Weise einzusetzen wie Gitarren.

In Oratorien von Barockkomponisten macht eine Laute mehr her als eine Gitarre. Optisch. Musikalisch argumentiert sei aber unumwunden festgestellt, dass bislang kein Lauteninstrument an die Meistergitarren der höchsten Qualitätsstufen heranreicht, wie sie sich mit Violinen oder Violoncelli vergleichen lassen. Dass die Laute um 1800 ihren Niedergang erlebte, während die Gitarre zur selben Zeit in die Welt der modernen Instrumente startete, lässt sich wenn, dann nur allmählich wettmachen, zumal die Gitarre aufgrund ihrer Massenherstellung Bauerfahrungen einbringen kann, die nicht so bald einzuholen sein dürften.

Die Jahrhunderte der Lauten waren dunkler und leiser; es gab weder elektrisches Licht noch Dauerbeschallung welcher Art auch immer. Man war gewohnt, sowohl genauer hinzuschauen wie auch hinzuhören, und die Klangkraft der Instrumente – nicht nur die der Lauten und der alten Gitarren – waren ihrer Zeit angemessen. Wie kann ein Zeitsprung zur Moderne möglich werden, ohne dabei das Spezifische der ehrwürdigen, künstlerisch hochstehenden Laute und ihrer Literatur zu verlieren? ... Eine gute Frage. Und ein Wermutstropfen: Lassen sich brauchbare Gitarren bereits auf preiswertem, aber dennoch voll einsatzfähigem Niveau finden, bleiben die Preise für Lauten und Lauteninstrumente nach wie vor in Bereichen, die eigentlich nur für professionelle Spieler(innen) in Frage kommen.

Es gibt einen besonderen, mit Humor wahrzunehmenden Effekt: Psychologisch bleibt es schwierig, dass eine Meistergitarre zu

10.000 Euro für den Laien genauso aussieht wie das Versandhandelsgerät zu 100 Euro. Dem Ausruf: »Eine Laute! Wie schön!« ist demgegenüber wenig entgegenzusetzen – ... zumindest so lange, bis ein(e) Meister(in) eine Meister-Gitarre erklingen lässt.

Um mit einer rein der Musik verpflichteten Feststellung zu schließen: In Ensembles setzt sich die Laute aufgrund ihrer Korpusbauweise etwas deutlicher durch, da die heutige Konzertgitarre mit ihrem dunkleren Ton ursprünglich für das solistische Spiel und kleine Besetzungen entwickelt wurde. Dass die Gitarre für die Hörer(innen) dadurch weniger gut zu verorten ist, hat jedoch nichts mit dem Gesamtklang zu tun, zu welchem die Gitarre ebenso ihren Beitrag leistet wie eine einzelne von mehreren Violinen, um deren Einzelwahrnehmung es ja ebenfalls nicht geht, sondern um deren Beteiligung am musikalischen Gesamtergebnis.

Der in früheren Jahren oft festzustellende scheele Blick des Lautenspielers auf den Gitarristen aufgrund einer woher auch immer zu begründenden Überlegenheit<sup>1)</sup> seines Instrumentes ist im Grunde eine Dilettanten-Petitesse, denn wer überhaupt ein Instrument gut bis professionell oder gar virtuos beherrscht, weiß, wie weit der Weg dahin auf *jedem* Instrument ist.

Die Laute wird wohl weiterhin eher in künstlerischer Musik eingesetzt werden – in Oratorien oder Passionen. Aber auch das gehört ja wesentlich zur Musik in der Kirche, denn – nüchtern betrachtet – öffnen nicht die Sonntagsgottesdienste die Tore für jene, die nicht über die Schwelle treten wollen, sondern die Kirchenkonzerte. Wer sich also ein entsprechendes Instrument leisten will und auch die Verstärkungsmöglichkeiten stilangemessen im Auge behält, dem eröffnet sich ein zusätzliches Betätigungsfeld.

Warum stellt sich aber überhaupt die Frage der Verstärkung? Der Grund besteht darin, dass nach wie vor *eine* Sache weder für Lauten noch für Gitarren bei Konzerten Beachtung findet: Eine moderne Violine ist für sich allein bereits lauter als eine Gitarre und schon gar eine Laute. Aber es wird erwartet, dass einem Streicheraufgebot von – sagen wir einmal – vier Instrumenten pro Stimme (1. und 2. Violinen, Violas, Violoncelli, zusammen sechzehn) *eine* Laute oder Gitarre gegenüber sitzt. Rein akustisch gese-

---

<sup>1)</sup> ... vielleicht weil die Laute mehr Saiten hat?

hen, müssten dies jedoch vier Gitarren bzw. Lauten oder eine Mischung beider sein.

Recht schnell lässt sich für Gitarrist(inn)en das Spiel einer 6-chörigen Renaissancelaute aneignen. Aber je mehr Saiten im Bass dazutreten, desto fremder wird es. Eine Barocklaute mit 13 Doppelchören schließlich – die beiden obersten Chöre stets einzeln aufgezo- gen, ergibt dies 24 Saiten – mit einer Stimmung der sechs Griffsaiten, die mit jener der Gitarre nichts mehr gemein hat, ist ein anderes Instrument und fordert schließlich die Entscheidung hinsichtlich eines Instrumentwechsels heraus.

## Schluss

Die Gitarre bietet dieselbe Variationsbreite der Anforderungen wie ... – nun: das Klavier zum Beispiel: Zwischen Flohwalzer und Beethoven-Sonaten liegen Welten. Der Unterschied: Mit dem Flohwalzer würde kein vernunftbegabtes Wesen vor Publikum auftreten. Aber so manche Gitarrist(inn)en, die weniger als sieben Akkorde mächtig sind, schieben selbige vor großem Publikum zu ihren Sangesbeiträgen übers Griffbrett. Daraus entsteht der Eindruck, die Gitarre sei leicht zu erlernen.

Lassen wir das seufzend auf sich beruhen! Immerhin beschert die Popularität der Gitarre mit ihrer baulichen Vielfalt, dem Einsatz moderner elektronischer Mittel und einer großen pädagogischen Szene allen ernsthaften Musiker(inne)n Möglichkeiten, die auf anderen Instrumenten so nicht offen stehen ...

... und das Wichtigste: Wir lieben die Gitarre!



## Verfasser

alfred.ph.koenig@web.de

Dr. phil. Alfred Philipp König, geb. 1951, Philosoph und Theologe. 1971-79 Studium der Philosophie, Musikwissenschaft, Soziologie (Mainz), 1988-92 Ev. Theologie (Mainz und Heidelberg). Pfarrer der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau.

Komposition:

Larghetto für Gitarre solo. Worms 1987 (freitonaler Satz). Überarbeitete Fassung 2014. Kontakt über obige Email-Adresse.

Neuere Veröffentlichungen:

Der bewegte Geist. Philosophie über Gott, die Zeit und den Menschen. München (Utz) 2006. ISBN 3-8316-0597-1.

Perasélaos. Vor den Toren der Galaxis. Utopischer Roman. Darmstadt (Liebig) 2014. ISBN 978-3-87390-348-7.